

# ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1996

NUM. 83





# ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

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

DEPÓSITO LEGAL: M. 6264.-1958

desde 1951, ISSN: 0567-560X

---

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

# ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1996

NUM. 83

## CONSEJO DE REDACCIÓN

EXCMO. SR. D. LUIS CERVERA VERA  
*Presidente*

” ” ” JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE  
*Vocal*

” ” ” JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ  
*Secretario*

---

Publicación semestral

---

SECRETARÍA:

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

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

28014 MADRID

## SUMARIO

	<u>Págs.</u>
NECROLOGÍA DEL EXCMO. SR. D. GERARDO RUEDA SALABERRY	
ENRIQUE PARDO CANALÍS, <i>Don Gerardo Rueda</i> . . . . .	11
LUIS CERVERA VERA, <i>Juan de Herrera percibe en Madrid el importe de sus diseños para la lonja de Sevilla</i> . . . . .	13
ÁNGEL DEL CAMPO Y FRANCÉS, <i>Arte tecnográfico en la Academia de las Tres Nobles Artes</i> . . . . .	21
RAFAEL DE LA-HOZ, <i>III Congreso Internacional de rehabilitación del patrimonio arquitectónico y edificación. Conferencia Inaugural. "De Ruskin a Viollet-Le-Duc"</i> . . . . .	67
JOSÉ LUIS MORALES Y MARÍN, <i>José del Castillo. Aguafuertes y composiciones para ser grabadas</i> . . . . .	85
M <sup>a</sup> ANTONIA FRÍAS, <i>Arquitectura y geometrías</i> . . . . .	123
JOAQUÍN LORDA, <i>La Cornisa del Recoleta y otros motivos madrileños en Puebla</i>	141
M <sup>a</sup> ÁNGELES SÁNCHEZ DE LEÓN FERNÁNDEZ, <i>La Edad Media y los discursos de arquitectura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando</i> .	167
SILVIA ARBAIZA BLANCO-SOLER / ASCENSIÓN CIRUELOS GONZALO, <i>Palacios Reales en los Planos de la Real Academia de San Fernando (1<sup>a</sup> Parte)</i> .	201
JOAQUINA LABAJO, <i>Música y tradición: Anotaciones sobre la mecánica de los procesos de cambio en las sociedades urbanas</i> . . . . .	255
JUAN NICOLAU CASTRO, <i>La maqueta del trono de la Virgen del Sagrario de la catedral de Toledo</i> . . . . .	271
CARMEN ARIZA MUÑOZ, <i>El jardín en los proyectos de edificios de carácter cultural y en los de las viviendas privadas existentes en la Real Academia de San Fernando de Madrid</i> . . . . .	287
ARANTZAZU ORICHETA GARCÍA, <i>Grabados alemanes y flamencos: los modelos de Juan de Juni y su escuela en León</i> . . . . .	315
FRANCISCO J. FALERO, <i>Esteticismo y autonomía del arte</i> . . . . .	359
JOSÉ MANUEL DE LA MANO, <i>Un artículo inédito del arqueólogo José Ramón Mélida sobre el pintor Zacarías González Velázquez</i> . . . . .	371



	<u>Págs.</u>
JOSÉ MARÍA DE MENA, <i>Drama y misterio del pintor y académico Villegas (En el Centenario del comienzo de su "Decálogo")</i> .....	395
ROSA M <sup>a</sup> ARIZA, <i>Los proyectos de museos que conserva la Real Academia de San Fernando</i> .....	415
MARÍA ISABEL ASTIAZARAIN ACHABAL, <i>La catalogación de un dibujo de la Biblioteca Nacional atribuido a Alonso Cano y posteriormente a Teodoro Ardemans, del arquitecto vasco Miguel de Irazusta</i> .....	459
JAVIER GÓMEZ MARTÍNEZ, <i>La galería de retratos de Álvaro de Córdoba, gentilhombre de cámara de Felipe II y Felipe III</i> .....	473
BENITO NAVARRETE PRIETO, <i>La creación del Museo de la Trinidad. Datos para su estudio</i> .....	507
J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, <i>Crónica de la Academia. Segundo semestre de 1996</i>	527
BIBLIOGRAFÍA .....	567

NECROLOGÍA  
DEL  
EXCMO. SR. D. GERARDO RUEDA SALABERRY



# DON GERARDO RUEDA

Por

ENRIQUE PARDO CANALÍS

El sábado, día 25 de mayo último falleció en Madrid, a los setenta años, el pintor y escultor D. Gerardo Rueda Salaberry, figura bien representativa del arte abstracto español.

Víctima de un derrame cerebral en Valencia mientras visitaba la exposición antológica de su obra en el IVAM fue trasladado al Ruber Internacional de Madrid donde en principio experimentó una reacción muy favorable con alentadoras perspectivas, pero una grave recaída precipitó el temido desenlace.

Instalada la capilla ardiente en el tanatorio de la M-30, se iniciaba el cortejo fúnebre en la mañana del domingo hacia el cementerio de la Sacramental de Santa María.

Una gran afluencia de familiares y amigos acudieron a expresar su condolencia con motivo del triste suceso, quedando depositados los restos mortales en el piadoso recinto.

Aparte de sus estudios de Derecho, se ha recordado que sus primeras obras datan de 1942, siendo cuadros de pequeño formato evocando la pintura romántica, con ciertos perfiles de acento personal. Y también se ha citado un cuaderno del que copiaría numerosos cuadros cubistas que ejercieron en él viva impresión.

Extensa y muy diversa la producción de Gerardo Rueda, hay una referencia inexcusable, cuando en 1963 comienza a instalar el Museo de Cuenca –inaugurado en 1966– con la inestimable colaboración de Zóbel y Gustavo Torner.

A partir de entonces la obra de Rueda se multiplica y agiganta, de la que sería exponente clamoroso la exposición antológica del Museo Rufino Tamayo, de México, abarcando un despliegue abrumador de sus obras.

En 1995, con ocasión de la vacante de D. Hipólito Hidalgo de Caviedes, fue propuesto por D. Miguel Rodríguez-Acosta, D. Antonio Bonet y D.

Gustavo Torner, acompañando un dilatado curriculum, verdaderamente copioso, comprendiendo en su extensa producción, sesenta y cuatro exposiciones de carácter individual y añadiendo una nutrida relación de principales Museos, instituciones y colecciones con obras suyas.

Pasada la propuesta a examen de la Sección y dictaminada congruentemente en sentido favorable, quedó pendiente el candidato de su formal elección celebrada el día 24 de abril de 1995, contestando emocionadamente a la oportuna comunicación.

Todo quedaba pendiente de la solemne recepción con el obligado discurso e imposición de la medalla núm. 4, de la que fueran titulares José Caveda, Villegas, Álvarez de Sotomayor, Vázquez Díaz y su propio antecesor. Consta su gran ilusión por llevarla a cabo.

Pero el Destino dispuso las cosas de otra forma, privándole a él y privándonos a todos de su incorporación a la Academia. Volvía a repetirse la quiebra infortunada de los electos que fallecieron antes de su toma de posesión o en vísperas de su elección –caso de Zóbel– y cuyo número merecería emotivo recuerdo.

Del mayor interés resultaría abordar el estudio de la vigorosa personalidad de Gerardo Rueda. Es tarea, sin duda, tan sugerente como sugestiva; a vía de leves referencias no cabría eludir su naturalidad, su discreción y buen sentido, comprensivo y cordial, su extraordinaria capacidad de trabajo, sin olvidar –como se ha recordado– que su obra “es fruto de una evolución íntima: pintura abstracta en los cincuenta, espacialismo en los sesenta, geometrismo, constructivismo, relieves en madera y metal, esculturas y collages”.

Que D. Gerardo Rueda sintió enternecido amor a la Academia bien pudiera reflejarse en el expresivo detalle de que primero espontáneamente tuvo a bien regalar a la Academia una serie de cinco dibujos de su mano, hoy mismo acrecidos, por generosa donación familiar, con el cuadro titulado “Equus”, expuesto en este salón de actos.

Que en paz descanse.

JUAN DE HERRERA PERCIBE EN MADRID  
EL IMPORTE DE SUS DISEÑOS  
PARA LA LONJA DE SEVILLA

Por

LUIS CERVERA VERA



El primero de mayo de 1584 Juan de Herrera escribía en Aranjuez una carta a Cristóbal de Salazar, secretario de la Embajada de España en Venecia, en la cual se lamentaba de que las *ocupaciones que cada día tenía y las jornadas a unas partes y a otras le traen harto desasosegado y falto de tiempo* (1).

Aquel estado de ánimo fue consecuencia de que en los meses anteriores al de mayo del mismo año, consumían los días de Herrera las tareas en la Academia Real Matemática (2), la confección de los diseños y la vigilancia de las planchas que grababa Pietro Perrete para sus *Estampas* del monasterio escurialense (3), además de los servicios al monarca y a las obras reales, así como la atención a sus compromisos familiares, sociales y económicos. A estas diarias ocupaciones acumuló la minuciosa redacción de su *Memorial* en el que suplicaba a Felipe II la concesión de alguna merced (4).

Sin embargo, las mencionadas ocupaciones no le impedían prestar atención a sus asuntos económicos, y como personalmente no podía ocuparse de ellos otorgó poderes para resolverlos a su sobrino Pedro de Liermo, quien desde el año 1574 le servía (5).

Así, en Madrid el 23 de marzo de 1584, Juan de Herrera, titulándose *apostador mayor de su magestad*, otorgó en un solo documento tres poderes a favor de Pedro de Liermo, *criado de su magestad* (6).

En el primero Herrera otorgó su *poder cumplido, libre, llenero, quan bastante de derecho se requiere y es necesario* a Pedro de Liermo, *para que por él y en su nombre* pudiera cobrar en Madrid mil ducados que le  *fueron librados* en Sevilla (7).

Con seguridad estos mil ducados correspondían a Juan de Herrera por el importe de sus *trazas y disignios y otros memoriales e pinturas* que realizó para construir la Lonja de Sevilla (8), pues debía percibirlos en virtud de la



libranza a su favor firmada, el 19 de septiembre de 1583, por el *muy Illustre señor liçenciado Espinosa, del Consejo de su magestad, y su oydor de la real Audiencia de la çiudad de Sevilla y juez de comisi3n de la dicha Lonja* (9).

Antes de transcurrir dos meses de firmarse aquella libranza Juan de Herrera en Madrid, el 13 de noviembre de 1583, haba otorgado una carta de poder al can3nigo de la iglesia catedral de Sevilla y amigo suyo, doctor Luciano de Negr3n, confin3ndole el cobro de sus mil ducados, con la facultad de que su poder *le pueda sostituir en vna persona, dos e m3s* (10).

Posiblemente Herrera confiaba en que el doctor Luciano de Negr3n le facilitar3a el mencionado cobro. Y as3 debi3 suceder, pues sin duda el can3nigo sevillano gestion3 que pudieran abonar a Herrera sus mil ducados en la *corte e villa de Madrid*, donde resid3a.

Como resultado de aquellas gestiones el 5 de febrero de 1584, en Sevilla y para Juan de Herrera, libraron los mil ducados a Diego de Alburquerque y Miguel Angel Amb3as. 3stos, a su vez, libraron desde Sevilla dicha cantidad, mediante una *letra de cambio* a Juan Ortega de la Torre y compa3a, *agente de cambio* en Madrid, por quien *fue aceptada* aquella *letra de cambio e libranza* a favor de Juan de Herrera el 22 del mismo mes y a3o (11).

Luego de transcurrido un mes desde la anterior aceptaci3n, Herrera, con fecha 23 de marzo de 1584, otorg3 en Madrid la citada carta de poder a favor de Pedro de Liermo, su sobrino, para que pudiera *pedir e demandar, recevir, haver e cobrar* sus mil ducados del agente de cambio (12).



Firma de Juan de Herrera en el poder otorgado a favor de Pedro de Liermo.

Es significativo que firmaran como testigos en esta carta de poder Francisco de Mora y Pietro Perrete (13) quienes colaboraban por entonces con Juan de Herrera en la confección de sus *Estampas* del monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial (14).

Sin duda Pedro de Liermo firmaría *el recibo* de los mil ducados *en cualesquier libros do fuere necesario* del agente de cambio (15). Pero desconocemos cuando pasaron a poder de Juan de Herrera, aunque tenemos noticia de que percibió el importe de sus trabajos en Madrid, por el documento que aportamos.

A handwritten signature in black ink, written in a cursive style. The name 'Francisco de Mora' is clearly legible, followed by a decorative flourish.

Firma de Francisco de Mora en el poder otorgado a favor de Pedro de Liermo.

A handwritten signature in black ink, written in a cursive style. The name 'Pietro Perrete' is clearly legible, followed by a decorative flourish.

Firma de Pietro Perrete en el poder otorgado a favor de Pedro de Liermo.

Mediante nuestro anterior trabajo (16) y el presente queda demostrado que Juan de Herrera diseñó el edificio de la Lonja de Sevilla. Por tanto, la suposición de Ceán-Bermúdez atribuyendo a Herrera las trazas para dicho edificio (17) no carecían de fundamento.

## NOTAS

- (1) LLAGUNO, *Noticias*, II, 364.
- (2) CERVERA VERA, "Las enseñanzas programadas por Juan de Herrera".
- (3) CERVERA VERA, *Las Estampas y el Sumario*, 38-41.
- (4) En prensa nuestro trabajo *Memorial de Juan de Herrera a Felipe II suplicándole alguna merced*.
- (5) CERVERA VERA, *Años del primer matrimonio*, 108-109.
- (6) Véanse estos poderes en CERVERA VERA, *Documentos biográficos*, II, 108-112, doc. 35.
- (7) *Ibidem*, 108. Véase la nota 12 de este trabajo.
- (8) CERVERA VERA, "Juan de Herrera diseña la Lonja de Sevilla", 165.
- (9) *Ibidem*, 166.
- (10) *Ibidem*, 177-178.
- (11) CERVERA VERA, *Documentos biográficos*, II, 108, doc. 35.
- (12) *Sean quantos esta carta de poder vieren como yo, Juan de Herrera, aposentador mayor de palacio de su magestad, residente en esta su corte e villa de Madrid, otorgo e conozco por esta presente carta que doy e otorgo mi poder cumplido, libre, llenero, quan bastante de derecho se requiere y es necesario, a Pedro de Liermo, criado de su magestad, residente en esta corte, que está presente, especialmente para que por mí y en mí nombre e como yo, representando mí propia persona, pueda pedir e demandar, recevir, haver e cobrar en juicio e fuera dél, de Juan Ortega de la Torre e compañía, agente de cambio en esta corte, y de sus bienes, y de quien lo deba pagar, e a la paga dello fuere obligado en qualquier forma, es a saber, mill ducados, que en el cambio del dicho señor Juan Ortega de la Torre y compañía me fueron librados por Diego de Alburquerque e Miguel Angel Ambías en Sevilla, a cinco de hebrero deste año de quinientos e ochenta e quatro, para que dellos me hiziese pago por la razón e según e como se refiere en la letra de cambio e libranza dada por los dichos a Juan Ortega de la Torre e compañía, [que] fue aceptada en esta villa a veinte y dos de hebrero deste año de quinientos e ochenta e quatro, para la pagar a quarenta días, que se empezaron a contar desde el dicho día veinte y dos de hebrero, y para que pueda recevir los dichos mill ducados, e del recivo de ellos y de qualquier parte, dar e otorgar carta de pago, de finiquito e lasto, e los demás recaudos necesarios, no pareciendo la entrega y paga de todo o de parte de presente, confesar haberlo recebido e renunciar las dos leyes y excecion del derecho de la no numerata pecunia e las demás leyes que hablan acerca de la prueba de lo que de presente no consta ni parece que non valan, e para que pueda firmar el recibo en qualesquier libros do fuere necesario. [...] Que fue fecha e otorgada esta carta en esta villa de Madrid, a veinte y tres dias del mes de março de mill e quinientos e ochenta e quatro años, siendo testigos: don Antonio Osorio y Francisco de Mora y Petro Perete, todos residentes en esta corte, e lo firmó de su nombre el dicho señor otorgante, al qual yo, el escrivano, doy fee conozco.-Joan de Herrera.-Passó*

ante mí, Pedro de Salazar. (Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, *Pedro de Salazar*, Prot. 913, fol. 811).

- (13) Véase el documento de la nota anterior.
- (14) CERVERA VERA, *Las Estampas y el Sumario*, 36-37.
- (15) Véase el documento de la nota 12.
- (16) CERVERA VERA, "Juan de Herrera diseña la Lonja de Sevilla".
- (17) CEÁN-BERMÚDEZ, "Vida de Juan de Herrera", 62.

## BIBLIOGRAFIA

- CEÁN-BERMÚDEZ, 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. Escrito en Madrid el año 1812", en *Ocios de Don Juan Agustín Ceán-Bermúdez sobre Bellas Artes. (Hasta ahora inéditos)*, Madrid, Imprenta de Berengüillo (1870), 3-75.
- CERVERA VERA, Luis., *Años del primer matrimonio de Juan de Herrera*, Valencia, Albatros Ediciones, 1985.
- CERVERA VERA, Luis., *Documentos biográficos de Juan de Herrera, II (1581-1596)*, vol. IV de *Colección de Documentos para la Historia del Arte en España*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1987.
- CERVERA VERA, Luis., "Las enseñanzas programadas por Juan de Herrera en la Institución de la Academia Real Matemática", en HERRERA, Juan de: *Institución de la Academia Real Mathematica. Edición y estudios preliminares de José Simón Díaz y Luis Cervera Vera*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1995, 43-95.
- CERVERA VERA, Luis., *Las Estampas y el Sumario de El Escorial por Juan de Herrera*, Madrid, Editorial Tecnos, 1954.
- CERVERA VERA, Luis., "Juan de Herrera diseña la Lonja de Sevilla", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 52, Madrid, 1981, 161-184.
- LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración. Ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez*, II, Madrid, Imprenta Real, 1829.



ARTE TECNOGRÁFICO EN LA ACADEMIA DE  
LAS TRES NOBLES ARTES

Por

ÁNGEL DEL CAMPO Y FRANCÉS

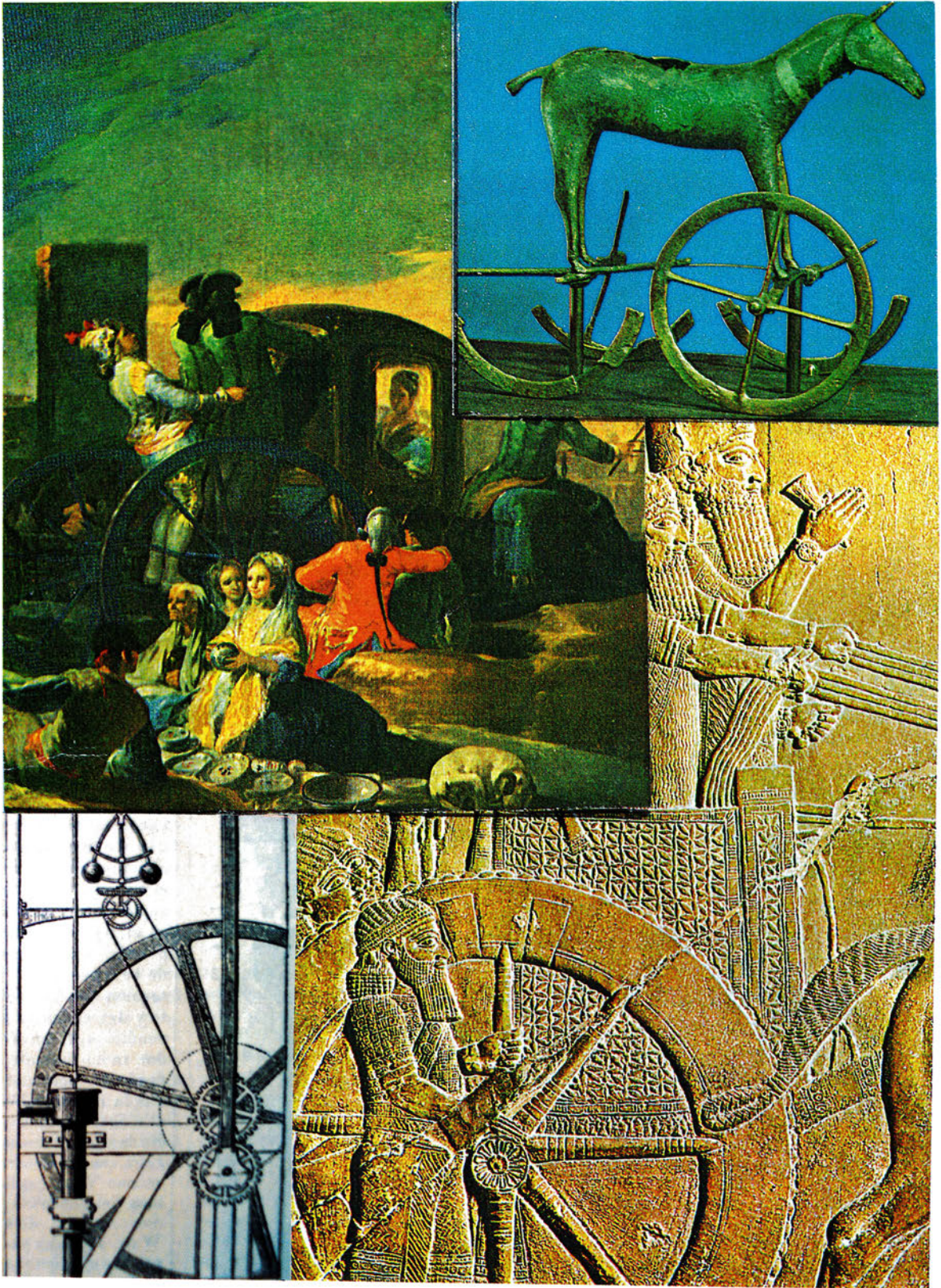


Es preciso un amplio distanciamiento histórico, para que la calificación humanística con que se suelen vestir los siglos, pueda vislumbrarse trascendida a la estela que tarda en llegar hasta nosotros. Es entonces cuando se pueden analizar, no sin riesgos, esas nuevas cronologías con que se han ido revistiendo, de saberes distintos, las que nos sirven de hitos en la Historia. Qué cien años son los de nuestro siglo de oro, y cuales delimitan el que hemos dado en llamar siglo de las luces. Preguntemos a los historiadores de las Ciencias y de las Técnicas por sus específicas cronologías; al sacarlas de su lapso específico, se provocan interferencias con las que ya son clásicas, por solape de fechas totalmente incontrastadas. Pero en ellas, se entrecruzan las mutuas influencias causantes de la asincronía resultante. No es preciso alejarse para corroborarlo, pues se vienen encima, sin alarmar, con sus calendarios propios bien cumplidos, las que rellenan los ya ocupados tres últimos siglos, con la misma insolencia de sus insuperables titulaciones: las cuatro revoluciones industriales; aún estamos dentro de la última.

### *La tecnografía y sus antecedentes*

La humanidad progresó por los logros materiales que las múltiples civilizaciones fueron consiguiendo; de los mismos, iban quedando testimonios gráficos en las artes de representación que, igualmente, se fueron perfeccionando; en ellos, normalmente escénicos e imitativos, los artistas coetáneos dejaron registradas las diversas muestras del utilitarismo ingeniado, o evolucionado, hasta su momento. No eran documentos técnicos sino indirecta y casualmente informativos. El ejemplo más elocuente lo tenemos en





1.- LA RUEDA CUTRIMILENARIA.

el invento de la rueda, padre ignoto de la técnica y nunca exaltado como tal, sino adscrito desde siempre al mover por rodadura. Así aparece la rueda en el “carro solar de Trundholm” de la edad del bronce (1700 a.d.C.), y en el del friso egipcio de Karnak con “Seti I volviendo de la caza” (1350 a.d.C.) o en el del babilónico “Asurbanipal” (668 a.d.C.) (1), para, con igual indiferencia, seguirla encontrando en la calesa de Goya del tapizable “Cacharrerero” y, para qué seguir. En cambio, en un diseño de 1780 del invento de Watt, la máquina de vapor de “doble efecto”, la rueda se presenta en una imagen gráfica distinta, intelectual y exacta. No es la forma pictórica clásica y aparential la que este ejemplo nos brinda, es una nueva realidad matemáticamente reproducible. En paralelo con la perfección dibujística que desde mediado el siglo XVIII habían alcanzado los diseños de arquitectura (2), se aprecia una nueva especialidad delineadora, de similar calidad, en los destinados a definir y proyectar máquinas: el arte tecnográfico (3).

No es que se quiera decir, que antes de este entrado siglo de las luces no se dibujaran máquinas o ingenios, es simplemente marcar una gran diferencia con los anteriores estilos en los que, con sus viejos individualismos representativos, no latía ningún propósito fabril, es decir, industrialista. Téngase en cuenta que en 1765 han fijado los cronistas el comienzo de la 1ª revolución industrial, por lo que a ella hay que vincular la nueva tecnografía junto a la que fue la máquina de Watt (4), que antes pusimos de ejemplo y que era el gran acontecimiento inicial de esta gran revolución. Había surgido, con el carbón, la fuerza expansiva del vapor como primera energía artificial de potencial sobrehumano, con la que se generalizaba el logro de dinamismos imposibles hasta entonces (la eléctrica y la atómica, fueron luego, en 1885 y 1945, las que marcaron las otras dos revoluciones industriales) gracias a una verdadera tecnificación científica. Porque, aunque sea volver al tópico de los siglos motejados, no viene mal recordar cómo al que fue el anterior, y en las letras el de oro, le vino además, encima, el achaque de la revolución científica (5) por ser el natural causante del de la industrial siguiente, así como por la misma consecuente razón, llamaron precursor al XV.

Es claro que desde que la imprenta dió posibilidades a la difusión de inventos, los que con ingenio, o ingenuidad, buscaban protección para los suyos o estimación para sus personas, dedicaban a reyes o señores los diseños de sus propios artilugios más o menos utópicos. No se les puede



2. - "RE METALLICA" - Agricola 1556.

negar una cierta antecendencia a la tecnografía dieciochesca y se les podría considerar como su primera versión renacentista. Por su excepcionalidad en destreza y arte, y por sus pruebas de entender los fenómenos de la estática y la dinámica e incluso de la hidráulica y la aerodinámica, Leonardo da Vinci, cuando muere en 1519 deja en los dibujos de sus códices, el más precioso antecedente gráfico para sus émulo posteriores de los dos siglos subsiguientes.

Lógicamente, ninguno podía idear mecanismo alguno que requiriera energía motriz distinta de la humana y animal, o de la única natural disponible que era la hidráulica. Azudes, canales y molinos eran las obras complementarias para usar de tal recurso. Sobre estas limitaciones los ingeniosos desarrollaron todas sus fantasías para que, como dijo el historiador L. Benito Quintana (6), “los grandes de la tierra se inclinaran atentos hacia el poder material que supone la técnica”, y añadía que “sólo esto puede explicar que el primer tratado de metalurgia, “De la pirotechnia”, publicada en Venecia en 1540, aparezca bajo el triple auspicio del Papa, del Emperador y del Senado Veneciano”.

Si bien en Europa proliferaron durante el siglo XVI y XVII, libros de dichas características ilustrados con xilografías de máquinas y artificiosidades de aplicaciones diversas, como minería, siderurgia, cimentaciones, construcción, etc., en España el cientifismo Felipe II lo aplicó más a la náutica y cosmografía que a utópicas invenciones tecnológicas, de las que no debió ser partidario puesto que más demostró serlo de realidades y empresas ingenieriles (7). Claro es, sin embargo, que los libros foráneos fueron bien conocidos –figuraron en la Biblioteca Real– y especialmente el más celebre “De Re Metallica”, de Georg Bauer, más conocido como Agrícola, aparecido en Basilea en 1556 un año después de muerto su autor. Sus 289 grabados en madera, es preciso considerarlos como claros ejemplos de los muchos antecedentes tecnográficos que, para nuestro propósito, encierra toda aquella bibliografía (8).

No siempre los autores de los textos eran los de sus ilustraciones, el propio Agrícola confiesa que buscó la colaboración de artistas, pero todos ellos respondían a la pretensión figurativista, del cómo se vería el invento en plena escenificación ambientada, incluso con sus fondos paisajísticos más o menos complementarios. Aparte de que el complemento explicativo les otorga el interés tecnográfico que aquí destacamos, constituyen estas

estampas una verdadera fuente informativa de las industrias artesanales de aquel tiempo así como de ciertos usos y costumbres; cabrestantes, tornos, molinos y norias, protagonizan muchas de las escenas donde los únicos medios de accionamiento eran hidráulicos, animales y humanos.

Suele reprocharse a la España renacentista de Felipe II, la falta de autores tecnográficos, lo cual no es, como así se ha dicho, un indicio precursor del retraso cientifista. Si “por culpa del genio nacional”, al decir de Menéndez Pelayo, hubo un desinterés por los temas científicos que quedó bien compensado en otras disciplinas (9), sí es muy cierto que lo hubo en su versión editorialista. Hasta nuestros días ha estado sin editar, en la Biblioteca Nacional de Madrid, el único manuscrito español tecnográfico del siglo XVI titulado “*Los Veinte y Un libros de los Ingenios y de las Máquinas de Juanelo ls quales le Mando escribir y demostrar el Catholico Rey D. Felipe Segundo Rey de las Hespañas y nuevo Mundo*” (10). Este códice de 557 folios, escritos y dibujados en su recto y verso, contiene más de 400 figuras intercaladas en el texto, con escasa posibilidad de grabado y varia calidad de dibujo, que hace suponer cuatro manos distintas (11) si bien lo suficientemente elocuentes para considerarlas incursas en la preiconografía tecnográfica española.

### *La tecnografía de la Ilustración*

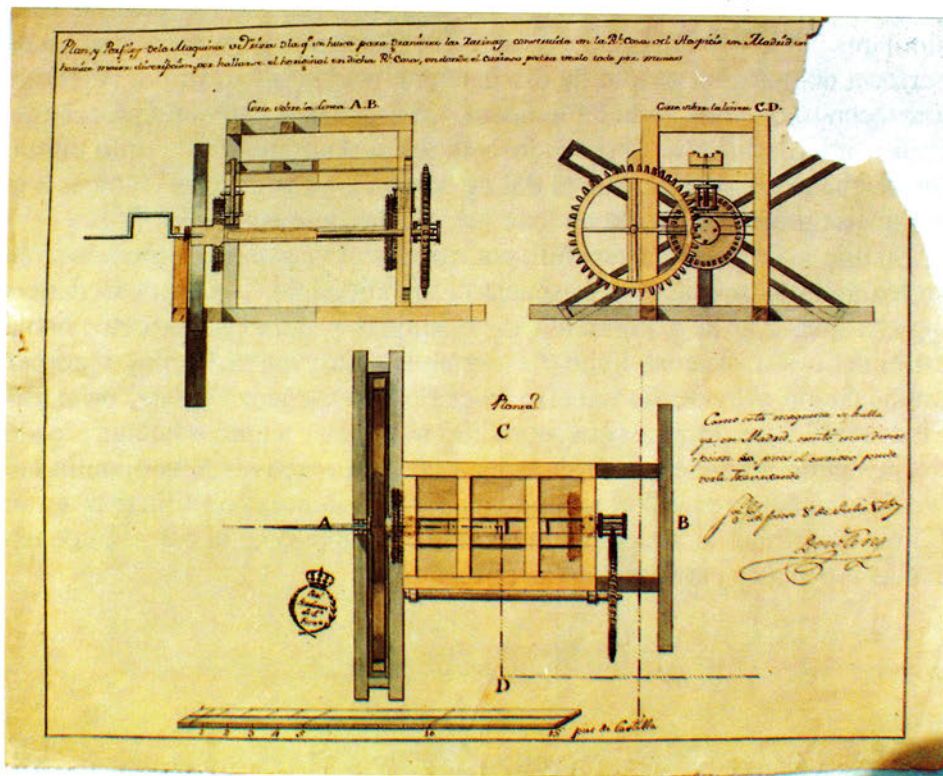
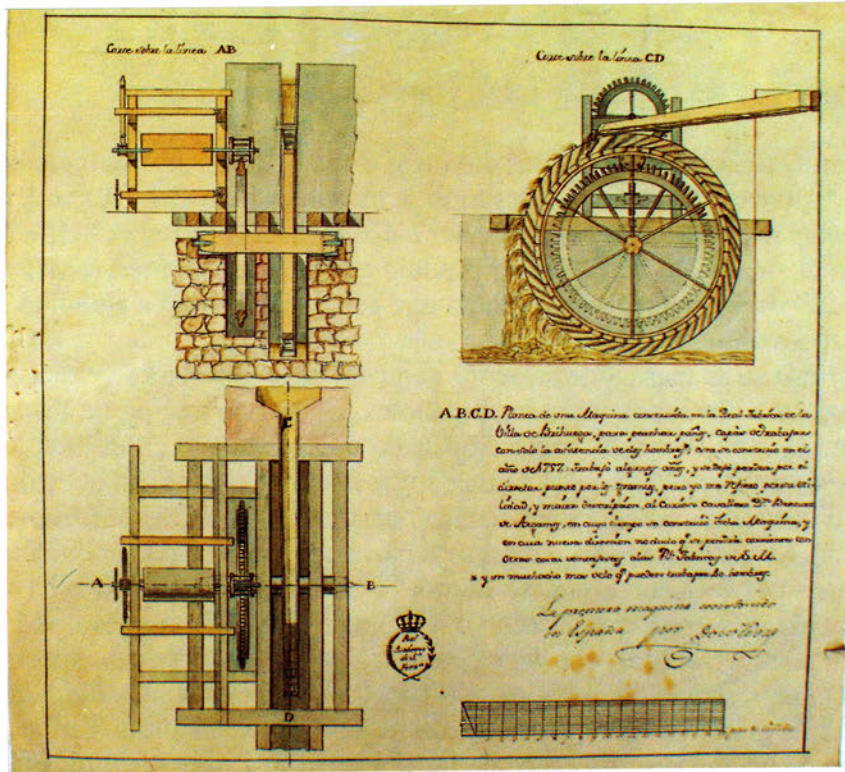
No puede decirse que al llegar a esta etapa definitiva, se haya pasado por alto un proceso evolutivo que habría que encajar en el siglo XVII y comienzos del siguiente. En nuestro país tampoco estaba la situación política y social muy distante del encanijamiento del rey Carlos II, y de la intranquila entronización de los borbones en el vetusto alcázar donde aquél testara el final de su dinastía. Con el nieto de Luis XIV de Francia habría de traspasar los Pirineos una ráfaga de viento francés.

La imprenta había seguido en Europa, mientras Velázquez retrataba a Felipe IV y su familia, la tónica catalogadora de máquinas e ingenios que hemos reseñado con los coetáneos de Herrera y Turriano, pero más atemperada al rigor científico que trascendía de los avances matemáticos personalizados en Newton y Leibniz, consecuentes de los de Kepler, Galileo, Cavalieri, Descartes, Fermat, etc. (12). La fundación por Luis XIV de la

Academia francesa de Ciencias, dió lugar a una revisión inventariada de lo hasta entonces descubierto, llegando a la publicación del *“Recueil des machines et inventions approuvées par l’Académie des Sciences”* (13). Como en la Academia de Berlín se produjo un fenómeno crítico semejante, nada de extraño tiene que proviniera una general recesión en aquella vieja inventiva tecnográfica.

Por eso su reaparición, presentó características diferentes, y diríamos que un tanto novedosas para los españoles, a pesar de que desde los años veinte del 700, Felipe V había empezado a engancharse en el incipiente progresismo tecnológico. En primer lugar había desaparecido el estilo libresco ilustrado y cada lámina aislada constituía un verdadero documento original. Su gran tamaño, en pliego de papel apropiado para ser coloreado al agua –por la técnica que se llamó “lavado”– más bien invitaba a la exhibición y examen, que al archivo. Los motivos solían ser nuevas máquinas, en planta y alzados, con despieces detallados, a veces con perspectivas pero sin representación escénica, rotuladas con caracteres muy cuidados y con escala gráfica en pies o toesas, con fecha y firma del autor. Tanto si se trataba de ingeniería civil como de ingeniería militar, armamentos, planos de terrenos y fuertes defensivos, las características de los dibujos eran similares por lo que sugerían, en todos los casos, un cierto estilo común de perfecta delineación propio de dibujantes especializados. Era el auténtico arte tecnográfico que, indudablemente, precisaba de adiestramiento; el que, como antes definimos, depurándose en los siglos siguientes como dibujo lineal, fue exigido hasta casi el día de hoy en las enseñanzas técnicas a la par que se profesionalizaba en los especialistas delineantes.

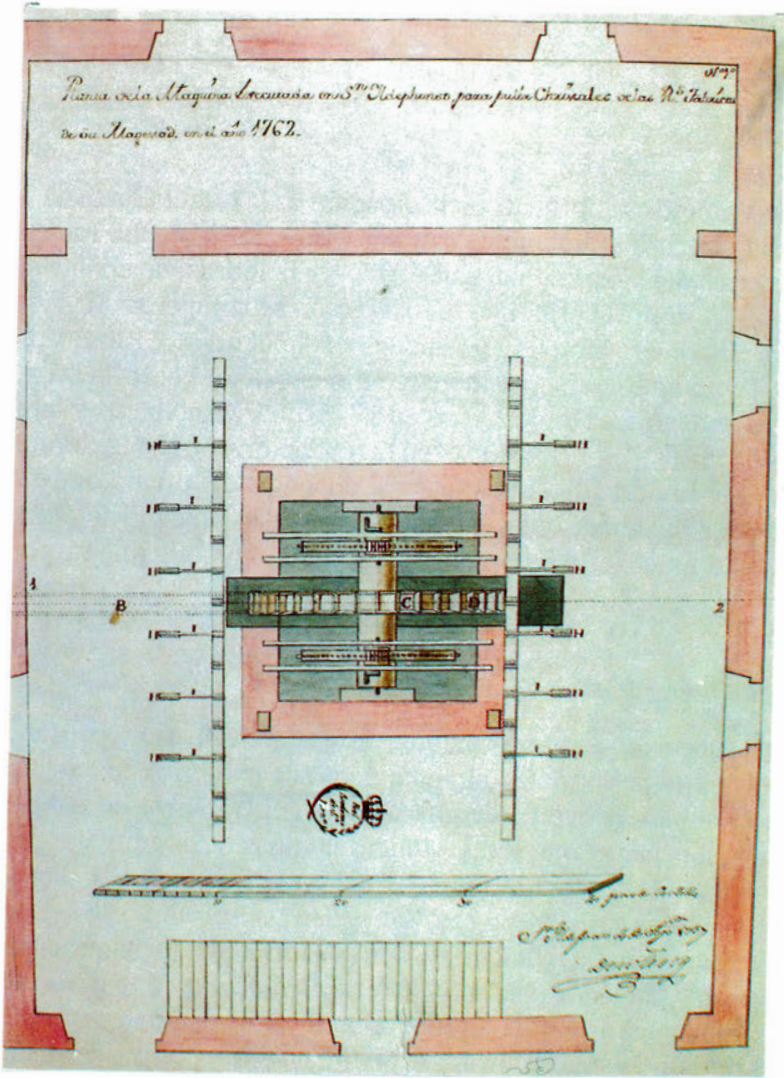
Su origen no pudo ser español, por razones obvias, pero su introducción en los ámbitos textiles, ya traspuesto el medio siglo, fue de procedencia inglesa que, con la exportación de máquinas y personal experto, había estimulado esa primera industria española. Pero quizá la más vigorosa implantación provino de haberse iniciado su enseñanza en los primeros establecimientos docentes que, con fines militares y técnicos habían creado los primeros borbones. Vieron éstos, que para reactivar la economía era preciso “aplicar remedios similares a los que con éxito utilizaban en el campo científico: la atracción de técnicos extranjeros y la creación de escuelas especiales para los nuevos oficios” (14).



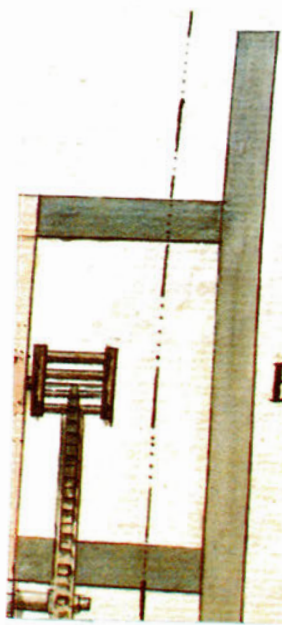
LÁMINAS DE DOWLING.

- 1.- Máquina para la fábrica de Brihuega para perchar paños.
- 2.- Máquina para granular las harinas construida en la Real fábrica del Hospicio en Madrid.

*Plan de la Máquina inventada en S<sup>ta</sup> Catalina para pulir Cristales de la R<sup>ta</sup> Real  
de S<sup>ta</sup> Magarida, en el año 1762.*



Máquina para pulir cristales.



*Como esta máquina se halla  
ya en Madrid, omito más descri-  
-pciones de, para el curioso puede  
verle trayéndolo*

**B** *J<sup>no</sup> Dowlings & de Julio 1767*  
*Dowlings*

Autógrafo de DOWLING.

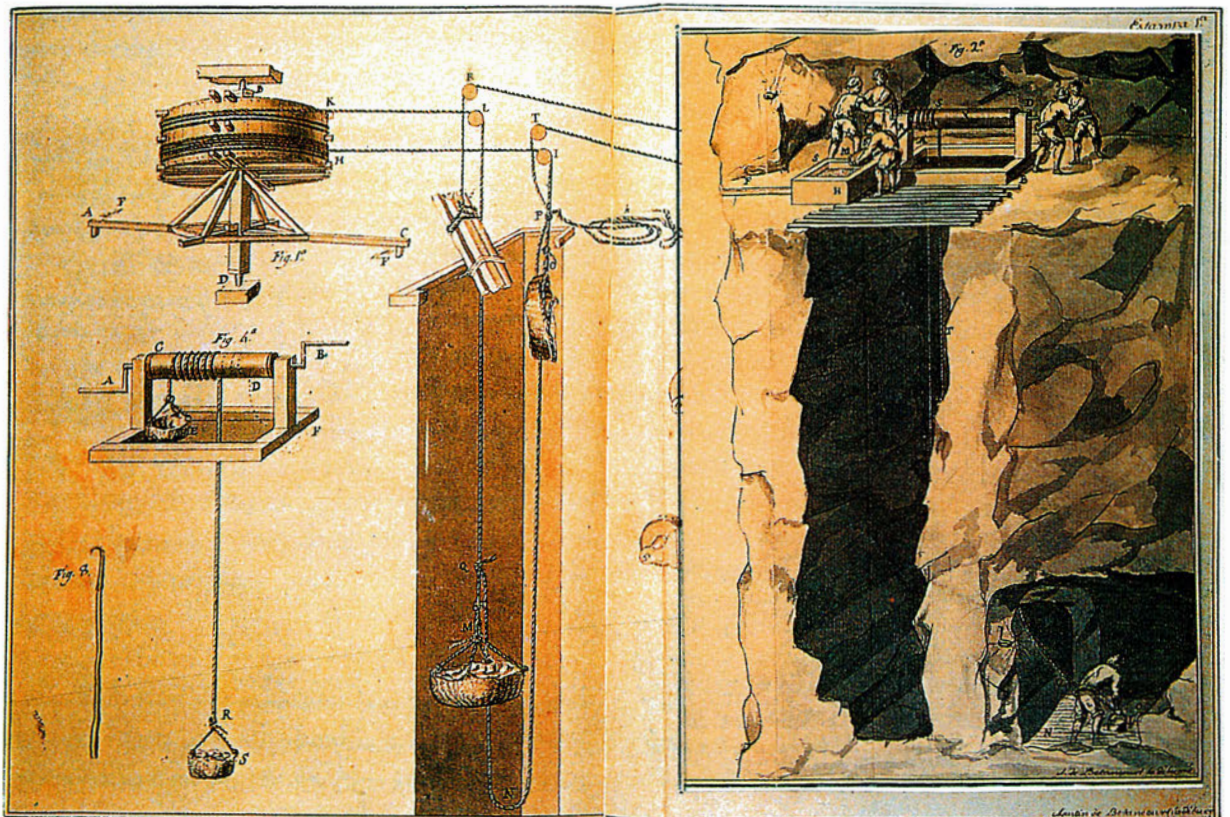
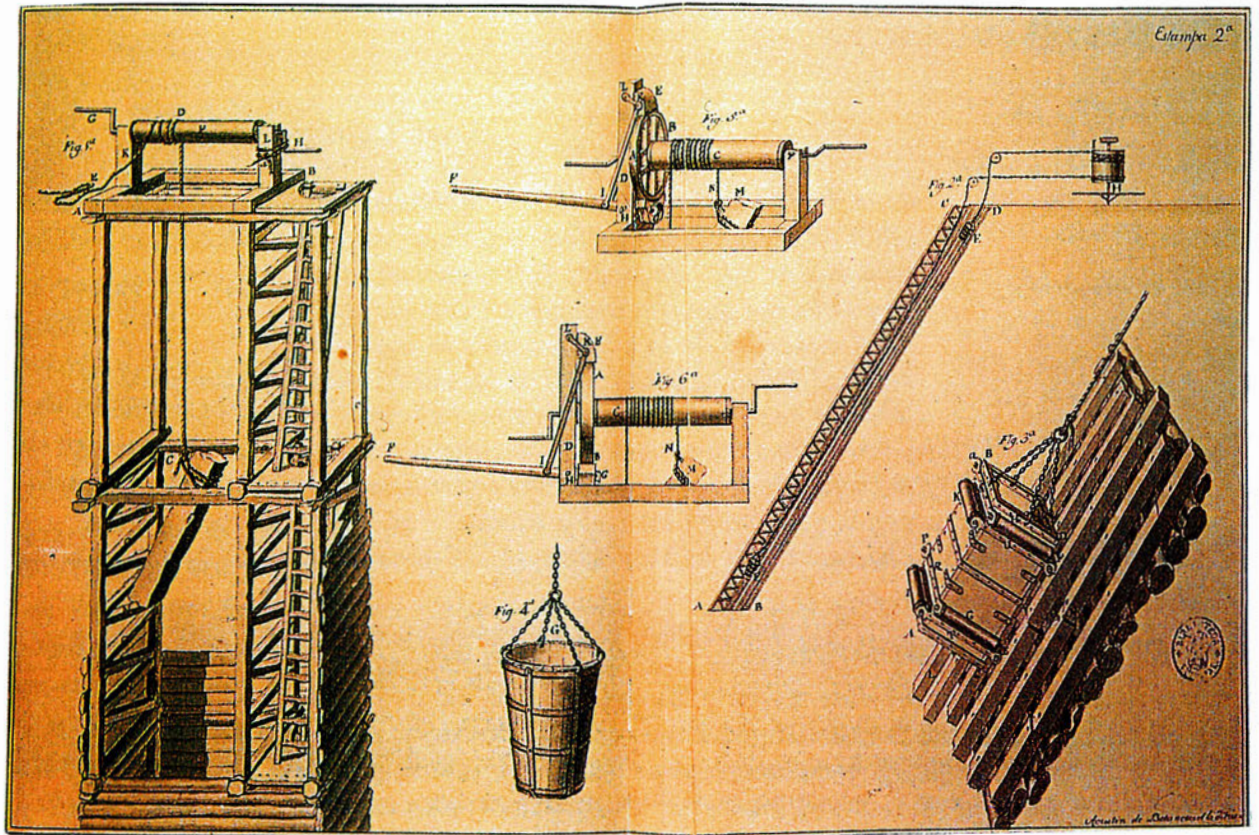


Felipe V inició esa política con la creación de la Real Fábrica de Tapices trayendo a dirigirla al holandés Van der Goten (1720) –que fue sucedido hasta nuestros días por la dinastía Stuyck–, y la fábrica de cristales de San Ildefonso, que desde el principio tuvo directores extranjeros: Sit, Eder (sueco), Brun (irlandés), Dowling (irlandés) y sólo el quinto, Ramos fue español(15). También este mismo monarca dió el primer beneplácito a la Real Academia de las Tres Nobles Artes en 1744, que, como bien es sabido, fue después definitivo, en 1752, con el de la fundación por su sucesor Fernando VI; pero este importante suceso para la docencia del dibujo que en ella se estableció, no tuvo nada que ver con el tecnográfico que fue ignorado, hasta llegado el momento en que la vino a sorprender, favorablemente por cierto.

### *Sorpresa tecnográfica en la Academia*

Se ha subrayado anteriormente, el nombre del técnico irlandés que dirigió el cuarto periodo de funcionamiento de la fábrica de cristales de La Granja; el motivo proviene de guardarse en el Gabinete de Dibujos de la Academia, diecisiete, que son las únicas láminas tecnográficas, como a las que nos venimos refiriendo, que existen en la docta casa. Cinco de ellas están firmadas por Dowling, en San Ildefonso el año 1767 y según su rotulación, en cuidada letra cursiva, dos se refieren a la máquina para pulir cristales, otra para la industria textil de Brihuega y dos para fábrica de harinas; sus tamaños varían alrededor de los 450 x 380 mm, en pliegos de papel verjurado y están delineadas con tinta negra y coloreados a la aguada. Pero lo más curioso que pueda justificar el por qué de encontrarse en la Academia, sin especial estimación por cierto, se encuentra en el Archivo de documentos de la institución, de aquellos años ilustrados. Es elocuente la transcripción del siguiente fragmento del acta de la Junta Ordinaria del 5 de octubre de 1766 (16), refrendada por el Secretario Ignacio de Hermosilla:

*“El Sr. Viceprotector que por su gravísima indisposición no pudo asistir me entregó el viernes una Orden del Rey que incluye un memorial de Dn. Juan Dowling, Ingeniero Hidráulico con varios diseños de máquinas de su invención executadas en España. Pidió en el citado memorial al Rey le conceda la honra*



DIBUJOS CIENTÍFICOS de Betancourt: memorias de Almadén 1783 (iniciación tecnográfica).

*de incluirle en el número de los Individuos la Academ<sup>a</sup>. Y el señor protector lo remite todo para que examinado en ella, se resuelva lo que sea justo. Se reconocieron atentamente los cinco diseños que confirmaron a todos los señores de la Junta en el concepto de la singular pericia que el dicho Dn. Juan Dublig [sic] tiene adquirido con las varias máquinas que para fabricar en grande utilidad de ellas ha hecho: en consecuencia y por aclamación y unánime consentimiento se le creo Académico de Mérito de la Arquitectura Hidráulica y maquinaria, con voz y voto en estos dos Ramos, y no en la decoración ni otras partes de la Arquitectura Civil que no profesa”.*

Si a la vista de las láminas que hoy podemos examinar, se deduce una cierta mediocridad en la calidad de los diseños tecnográficos que aportó en su memorial, no debió de ser así la impresión que le produjo (sobre una copia sin duda) al marqués de Grimaldi que lo remitió desde San Ildefonso (1<sup>o</sup> Diciembre 1766) (17), con elogios como “*hábil e ingenioso Maquinista*”; pero es que, realmente, no debía haberse llegado en este “arte del diseño tecnográfico” a la perfección con que 20 años después lo practicaban académicos como Betancourt, aunque causara sorpresa la destreza del ingeniero irlandés, con el título de “Hidráulico”; tanta, que además fue autorizado a enseñarlo a alumnos de Arquitectura, como se explica en el acta de otra sesión celebrada el 23 de Diciembre de 1767, refrendada también por Hermosilla (18):

*Di cuenta de una orden del Rey con fecha 20 de este mes que me comunicó el Sr Protector que a parecido al Rei tan util al bien público como correspondiente al istituto de la Academia la aplicación a alguno de sus Discípulos al estudio y práctica de la Maquinaria. Con cuyo concepto cree S.M. muy oportuno que ésta destine dos jóvenes de buena disposición y aplicación con la pensión de nueve reales diarios cada uno, que en el Sitio de San Ildefonso se dediquena aquel estudio a las ordenes y bajo la enseñanza del Académico Ingeniero Hidráulico D. Juan Downing al que deberán entregarse a su debido tiempo las pensiones poniendose la Academia de acuerdo con él acerca de la elección de los dos alumnos.*

No entraremos en el gracioso incidente que siguió a esta regia disposición (19), para no desviar la atención que ella misma merece a nuestro propósito de confirmar que el dibujo académico, aparte del artístico, no se extralimitó del de diseño arquitectónico que alcanzó, como se apuntó al principio, (véase nota 3), una insuperable calidad. Y fue porque no considerado como aquél, y con más discriminación que con las matemáticas, su enseñanza debió adscribirse a la de armamento y fortificaciones. Claramente, reinando Carlos III, estaban ya definidos los campos profesionales de los ingenieros militares. En 1769, había decretado la “nueva planta” del Cuerpo de Ingenieros de sus Ejércitos (20), con tres Comandancias; la primera tenía a su cargo *“todo lo relativo a Academias Militares, su enseñanza y educación; al otro lo perteneciente al servicio de Plazas y sus fortificaciones; y al tercero la dirección de Caminos, Puentes, Edificios de Arquitectura civil, Canales de Riego y Navegación, y demás obras relativas a este objeto”*. Pero añadía: *“entendiéndose por lo que toca a la Arquitectura civil, sin perjuicio del establecimiento y Privilegios de mi Real Academia de San Fernando”*, lo cual hay que entender como referente a la enseñanza que iba a depender del *“Mariscal de Campo Don Pedro de Lucuce, Comandante de las Academias Militares de Matemáticas de Barcelona, Oran y Ceuta, y demás que se establezcan”*. Lucuce, que como matemático mantuvo su hegemonía científica sobre la Geometría que se enseñaba en la Academia (21), mantuvo, en exclusividad militar el arte tecnográfico, y muy particularmente su especialidad cartográfica, que como lógica atribución a las funciones militares, empezaba por los levantamientos planimétricos.

El arte tecnográfico, por lo tanto, desde su estricta aplicación al diseño de proyectos, como a la postre quedó definido, fue el propio de los ingenieros así como el arquitectónico lo era de los arquitectos instrumentado en su bella arte. Es importante, tanto para unos como para otros, el concepto común de “diseños de proyecto”, porque en la técnica dibujística se logró igual perfección; y más cuando en ciertos casos, sólo marcó diferencias la belleza o el “buen gusto” del que hacía uso el autor. La mera “edificación” nunca conllevó tras sí claras diferenciaciones –no lo intentó siquiera la atribución carolina a los ingenieros militares de Sabatini (nota 20), y dentro de muchos casos, la planimetría cartográfica jugó el papel homologante, pues hubo diseños de arquitectura proyectados sobre mapas de singulares

terrenos, y sobre todo de jardines (22), parejos a otros de ingeniería necesariamente planificados sobre cartas topográficas de detallado diseño (23). Llegó a haber convencionalismos sobre signos y colores para las diferentes representaciones cartográficas al igual que también se normalizaron los lavados de color para los diseños industriales (24).

De esta ráfaga tecnográfica que sopló por la Real Academia de las tres Nobles Artes, sin levantar polvo al yeso de los modelos artísticos, y que prendió más o menos, en la figura transitoria del irlandés Juan Dowling, puede afirmarse que no alteró, en modo alguno la enseñanza del dibujo genérico que en ella se impartía. Pero hay que aventurar la hipótesis, verosímil, de que hubo una coincidente evolución en el perfeccionamiento del diseño arquitectónico al que hemos aludido varias veces. El lavado de color que al diseño de las máquinas se aplicara, hubo de ser consecuencia del que, con la célebre tinta china, tras tensado del papel, se matizaba el relieve de los planos de arquitectura. Con el mismo convencionalismo de plantas, alzados y secciones, el diseño ingenieril alcanzó pleno desarrollo hasta que quedó avalado científicamente, años después, por el “invento” de la Geometría Descriptiva, que el sabio Gaspard Monge llevó a cabo cuando era modesto profesor en la escuela militar francesa de Mézières, en la misma década de los 50 (25).

### *El arte tecnográfico y el dibujo científico*

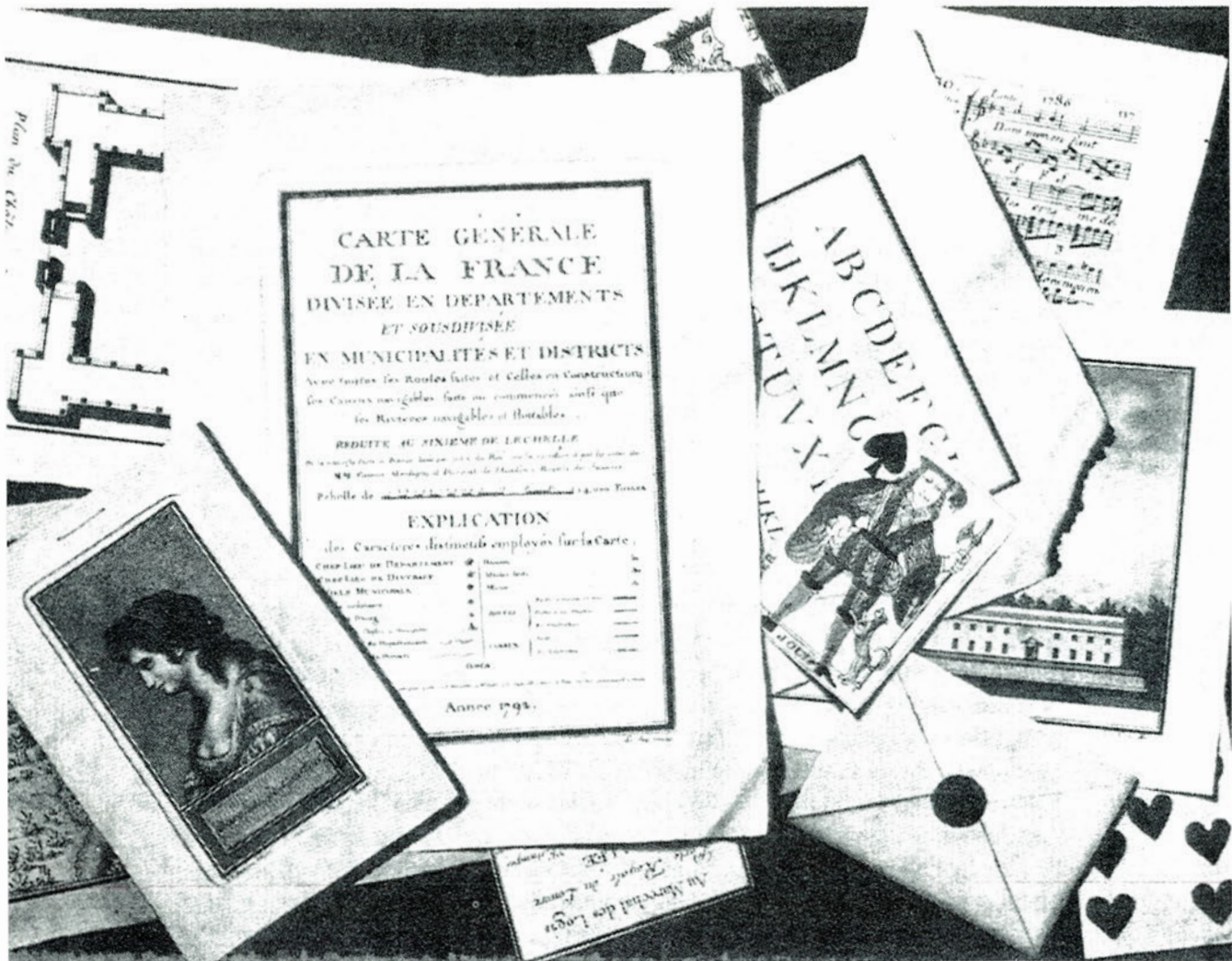
Su vinculación al cientifismo aplicado a la instrumentación práctica, lo había independizado, por su absoluta rigurosidad tecnológica, del viejo cataloguismo libresco de los raros artilugios. La justificada frustración española sobre el avance de las ciencias experimentales y especulativas, se fue paliando a partir de la apertura a Europa que inició Felipe V, liberando a los españoles de la prohibición “*de salir destos reinos a estudiar, ni enseñar, ni aprender, ni a estar ni a residir en universidades, ni estudios ni colegios fuera destos reinos*” que había dictado Felipe II en 1559 (26). Figuras relevantes del siglo, como Jorge Juan, se atrevían ya a declararse copernicanos y justificar a Galileo, y las matemáticas avanzadas se publicaban e introducían en la enseñanza, incluyendo en sus textos las ciencias físicas de su dependencia, como fue la extensa obra del profesor Benito

Bails (27), en 1776, que aún tuvo, mas no por ellas, que penar con la Inquisición. Son éstos dibujos, que el grabado llevó a la imprenta en forma de viñetas, ejemplos prácticos de los fundamentos científicos de que se trataba, y que un selecto grupo de artistas colaboradores realizaba, muy especialmente, para la Imprenta Real; pues, como es bien sabido, la demanda de grabados para los libros y estampas con la que satisfacer la difusión de obras de arte, había provocado en aquel final de siglo una pléyade de artistas del grabado. Pero ni por su apariencia, que es de puro dibujo científico, ni por su finalidad exclusivamente didáctica, cabe confundir el arte grabado de estas ilustraciones bibliográficas, con el de los planos tecnográficos, piezas únicas por su propia razón de ser, restringidas y atractivas en su fin industrialista.

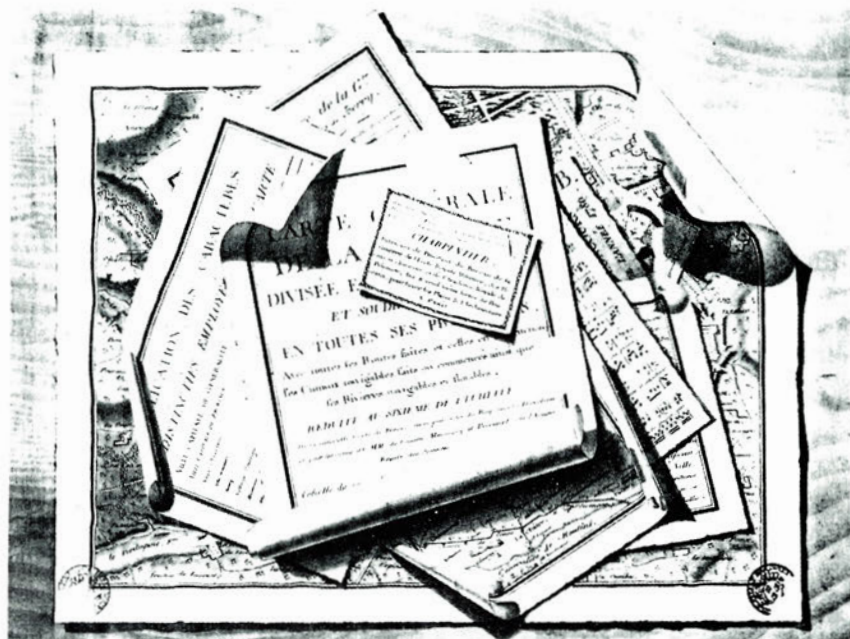
El dibujo científico, como el que vemos ilustrando las lecciones de estática, dinámica, óptica, astronomía, y gnomónica, de la gran obra de Bails, tuvo, con igual afán de perfeccionismo, otra aplicación en la Historia Natural, con lo que dejó de ser exclusivamente técnico. Plantas y animales obligaban a su perpetuación gráfica, en grabados y láminas pictóricas. Recordemos, a este respecto, el Gabinete fundado en 1752 por Fernando VI, instalado después, el año 76 con Carlos III, en el piso alto del edificio de la Academia, en la calle de Alcalá y la fundación del Jardín Botánico y los Reales Colegios de Cirugía, en Cádiz y Barcelona, promovieron verdaderas obras de arte, en dibujos y láminas de animales, plantas y anatomía; hasta entrado el siglo XX se mantuvo este delicado trabajo (28). Pero no nos apartemos de nuestro artístico tecnografismo.

Plantaremos su aprendizaje como la laboriosa pasividad de una enseñanza especial, pues bien sabido es que para todo adiestramiento el esfuerzo de aprender supera al del enseñar. Y hay mucho ejercicio previo de dibujo hasta llegar a dominarlo en el nivel de proyectista o diseñador. En Arquitectura, se llegaba “concurando” a los temas de proyecto que fijaba la Academia, y que cuando era el “de pensado” requería un curso entero de trabajo; el premio venía a ser la revalidación de un título que implicaba la adscripción del diseño premiado al archivo escalafonal de la Academia. Por eso, la colección de diseños premiados constituye el fondo exhibible, museísticamente hablando, que guarda la Academia de San Fernando.

No sabemos que existiera en algún centro español, un fondo así de diseños tecnográficos, y menos que procediera de una forma de enseñanza



1792



1786

CONCURSOS DE PLANOS. "École Nationale de Ponts et Chaussées" de PARIS.



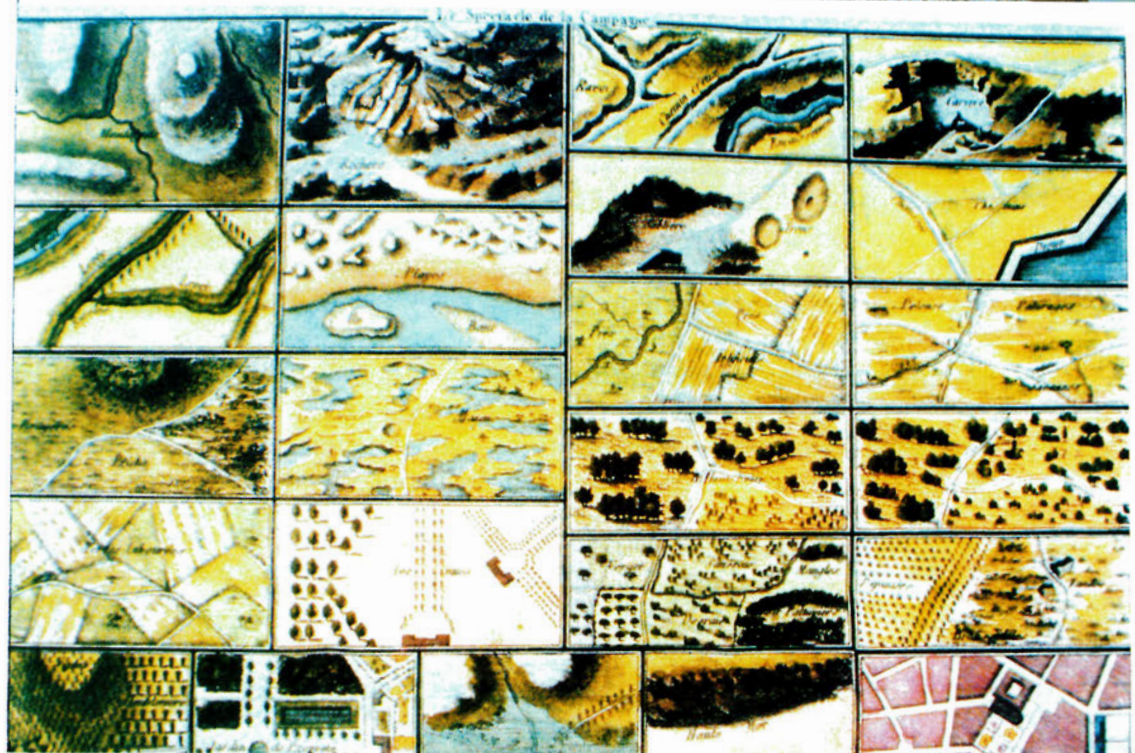
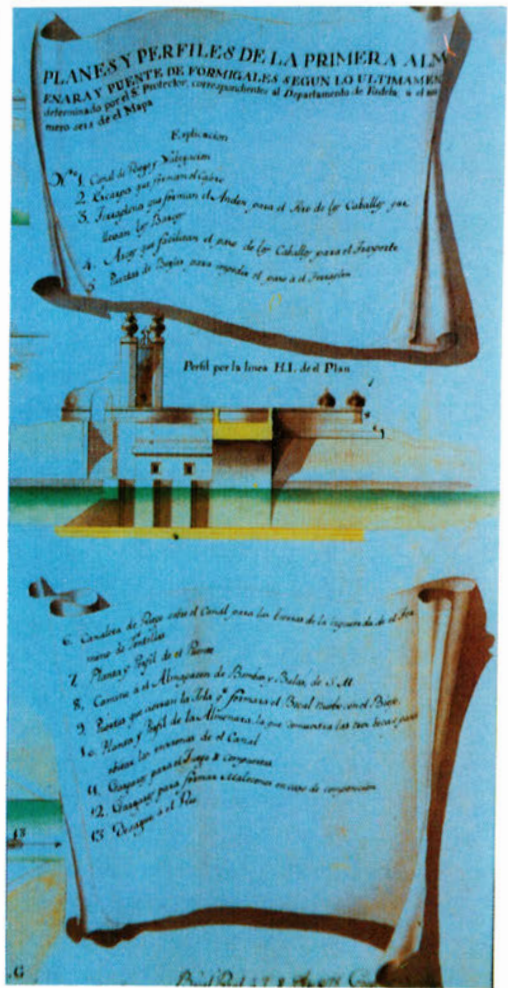
MESA REVUELTA. Española hacia 1860.







"TROMPE L'OEIL" del pintor PERET. 1790.  
 Estudiado por E. PARDO CANALÍS. Revista GOYA, 1984. (Gentileza de éste).



CARTOGRAFÍA DEL SIGLO XVIII. Fragmento del proyecto del Canal de Aragón, 1746. Carteles "desprendida". Formulario gráfico de suelos topográficos. "Le spectacle de la Campagne".

semejante a la reseñada para la Arquitectura. Adiestramiento y enseñanza, no menos trabajosos que los arquitectónicos, no tuvieron en España lugar específico de enseñanza, como sí los hubo en Francia. Fue el retraso en promover, a la Ingeniería Civil como libre actividad, –uno más de los pecados de nuestro ilustrado despotismo– el causante de tal circunstancia.

Los ejercicios de copiar otras láminas, o llegar a diseñarlas croquizando, previamente, piezas o elementos mecánicos, hubo de ser el sistema inicial de enseñanza, que con rigor decreciente vino rigiendo en nuestras escuelas técnicas, ya entradas en el ochocientos. Pero en los lustros anteriores, cuando el arte de inventar edificios era difícilmente trasladable al de imaginar y diseñar proyectos industriales, ¿se aprendía éste en los creados establecimientos militares de ingeniería?, ¿lo trajeron de allende nuestras fronteras, los técnicos y dibujantes que nos arrojaba la marea industrial europea, o fueron nuestros becarios los que lo aprendieron en Europa?. Puede que de todo hubiera y es una cuestión a investigar, si bien, como más atrás se dijo, hubo ocasión en la propia Academia de San Fernando de superar, años después, la sorpresa Downing, con quien, como Agustín de Betancourt, dejó muestra de su buena tecnología sin que haya pruebas de que la aprendiera allí.

En Francia, con más de veinte años de adelanto sobre los primeros diseños industriales, el rey Luis XIV funda, en 1744, un *estudio de diseñadores*, bajo la dirección de Jean-Rodolphe Perronet, ingeniero de Puentes, con la función de instruir y enseñar las ciencias prácticas para diseñar mapas y planos. Por los ingenieros franceses de Ponts et Chaussées, Jean Michel y Michel Yvon (29), sabemos que pronto se llamó a ese estudio *Escuela Real de Puentes y Caminos*, y que en esa curiosa escuela “los alumnos ingenieros emplean más tiempo en diseñar planos y proyectos que en adquirir conocimientos.. no existe realmente enseñanza ni enseñantes... La realización de “*concursos*” o proyectos de estudio y las tareas hechas sobre el terreno constituyen la base esencial de la actividad pedagógica”. Hay, pues, una cierta identificación con nuestro sistema de enseñanza en la Academia, y más si nos fijamos en que nuestros informantes, a la vez que nos mostraron una excelente muestra de aquellos trabajos (30), nos añaden que “los alumnos de ingeniería *concursan* en arquitectura civil, arquitectura hidráulica (puentes, esclusas, puertos...) en estructuras o en despiece de piedras... pero también en dibujo, es decir el dominio del arte de la repre-

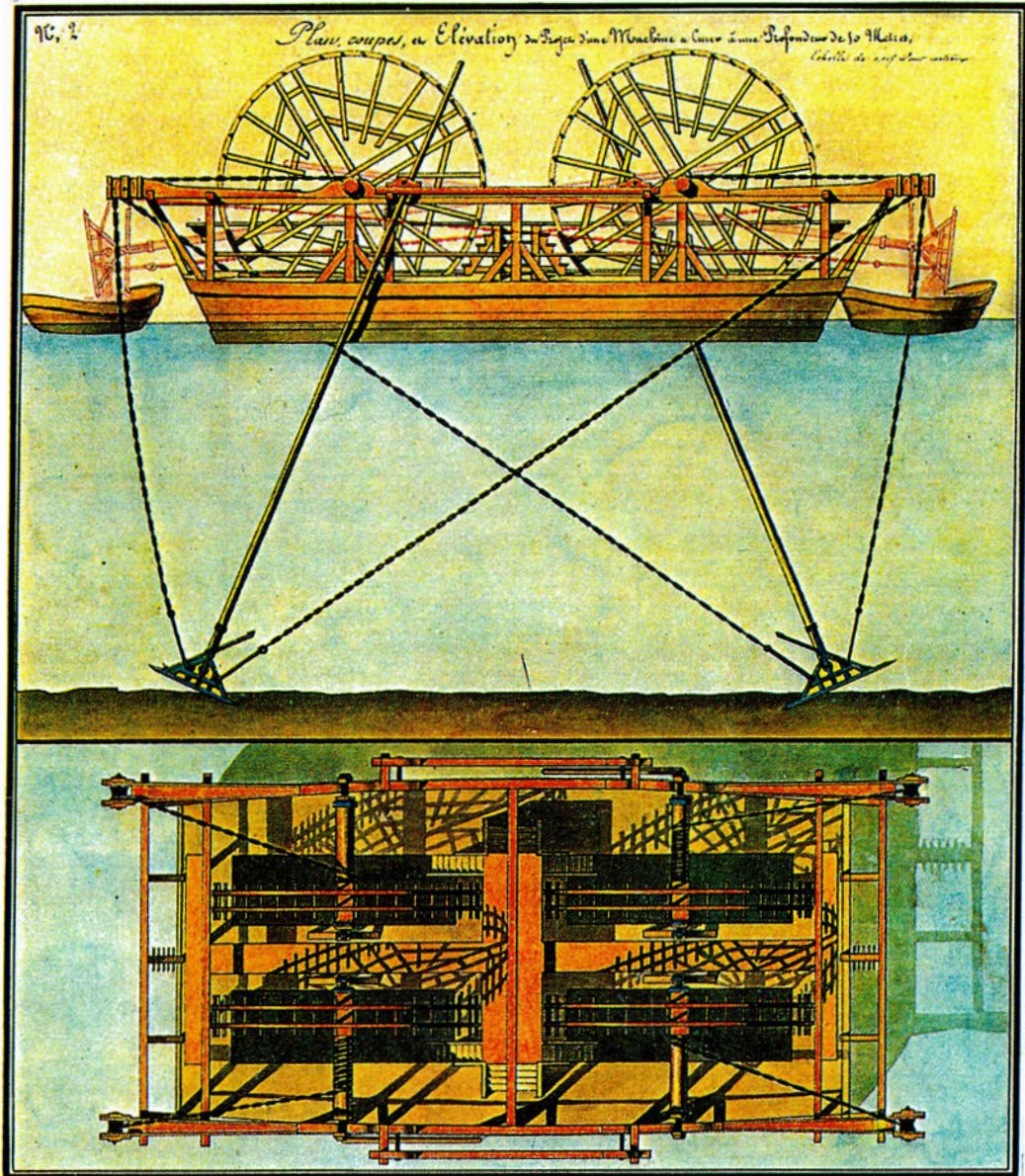


LÁMINA TECNOCRÁFICA - Draga.  
Alumno de l'École de Ponts et Chaussées - 1816.

sentación”; como además nos hacen ver que el arte y la calidad de los diseños “es similar a las de los mejores premios de los concursos de la Academia de Arquitectura” (31), podemos formarnos perfecta idea de lo generalizada que estaba aquella forma estimulante de aprendizaje práctico, menos discriminatoria, al parecer, que en España con respecto al diseño arquitectónico, a juzgar por el ejemplo de lo acaecido con el ingeniero hidráulico Downing, vetado en materia artística.

Pero como era de esperar, este *juego* divertido y variado con el que se adiestraban en el diseño los estudiantes franceses, era muy criticado y la Revolución acabó con él: “en adelante, el cálculo sustituye al arte y al juego” dice Jean Michel. Sin embargo, la forma de representación gráfica de los proyectos técnicos ya no podía extinguirse, el arte tecnográfico habíase afianzado precisamente, por aquel afán didáctico de formar al ingeniero artista.

#### *La enseñanza tecnográfica y su singular consecuencia*

Es muy significativo el insistente aprecio que, estos profesores de hoy, muestran por aquel sistema de enseñanza por *concursos*, y que no cesan en asimilar a un agradable *juego*; en él presidía una plena liberalidad, desde la elección del tema tecnográfico a representar, hasta el ingenio y fantasía en lograrlo, tanto por su exactitud realista como por su perfección gráfica; y ésto encajaba fácilmente en lo que precisa una cierta inspiración artística, servida por una excelente técnica pictórica. Naturalmente que entre la variedad de temas con que los alumnos concursaban a las diferentes materias, y cuyos premios hoy forman el fondo que exhibe la Escuela con natural orgullo, los había más propensos a un resultado artístico que los estrictamente mecánicos puesto que “los alumnos debían realizar una quincena de “concursos” en diferentes materias: arquitectura, puentes, rutas, esclusas, diseños de mapas, fortificaciones, etc.”. Pero como una de las principales funciones de estos ejercicios era la del perfeccionamiento en el detallismo dibujístico, los había sin más pretensión que ésta y se desarrollaban sobre temas absolutamente inventados: “El alumno demuestra su conocimiento de la ciencia de la representación y el grado de comprensión de su saber al inventar un escenario imaginario, sobre el que concentra todos los temas de los que se tendrá que ocupar, agua (canales, ríos y el mar), tierra (camino,

puentes, rutas), arquitectura (villas, palacios, pueblos) y arquitectura militar (ciudades y puertos fortificados)” (32). Esta leyenda explicativa de uno de los diseños para “concurso de planos” responde, no sólo al propósito indicado, sino además a la reiterada observación didáctica de que “los *concursos* se convierten en *juego*”.

Ya habíamos clasificado anteriormente, la especialidad cartográfica como una de las más convencionalistas dentro del arte tecnográfico; el habernos detenido ahora en la particularidad didáctica con que se nos muestra en la Escuela francesa de ingenieros civiles, es por considerarla más proclive a la liberación artística que otras especialidades. Precisamente la colección de *claves gráficas* representativas, que era obligado emplear para la composición de un mapa imaginado desde el aire –un cierto *paisaje plano*, al fin y al cabo–, restringía la complacencia creadora de aquellos concursantes que competían en destreza más que en fantasía. Se había hecho además, casi habitual, rotular los planos y mapas con cartelas de ficticia superposición, acusando el relieve aparente de un papel distinto, con lo cual se propiciaba la habilidad del engaño. De ahí que, en favor de éste y a través del divertimento didáctico, apareciera como un lúdico complemento a los “concursos de planos” el “*juego-concurso*” de las mesas revueltas.

Poco sabido es ahora, sin duda por su exigua eclosión de antaño, lo que fue la moda artística de las *mesas revueltas*, y menos este curioso origen tecnográfico que tuvieron. Hay eruditos y expertos que se sienten extrañados porque nuestro diccionario mantenga su definición como: “*Dibujo o trabajo caligráfico en que se representan varios objetos en desorden*”. La colección de láminas de la escuela francesa, guarda varios ejemplares de estos auténticos *trompe l’oeil*, fechados desde 1786 a 1792, que hoy, cuando se nos advierte que no se trata de *collages*, más admirable que su estética compositiva, resulta ser la paciente habilidad del autor. Y en el fondo, la realidad es que éste, desde su dieciochesco divertimento, logra trascenderlo con su juguetona engañifa, introduciendo la clarísima apariencia del relieve amontonado de unos papeles legibles, con pliegues o con un pico doblado, así como con el bulto acusado por estampas, sobres de cartas franqueadas o naipes entremezclados.

Cuando se desconoce el origen de esta *singular consecuencia* de la enseñanza tecnográfica, y sólo se juzga el ingenioso *trampantojo*, no se cae en la cuenta de que el logro de ese exiguo pero logrado relieve que a la vista

engaña, era una de las pretensiones gráficas del futuro cartógrafo, que sin perturbar las grecas y la lectura de las orlas de papeles superpuestos, buscaba recursos gráficos para acusar el relieve topográfico de sus planos o de sus mapas. Y ésto fue lo que no se supo en España cuando las *mesas revueltas* aparecieron.

No es ésta una cuestión resuelta, aunque sí conjeturable, ya que para serlo no es fácil contar con suficientes casuísticas coadyuvantes. De los ejemplos que hemos dispuesto en su versión española, así como de viejas referencias sobre este original y pasajero género artístico, lo vemos proveniente de los orígenes didácticos expuestos, pero con una intencionalidad nueva que en aquéllos no existía. Aquí se trata de orlas, por vía de homenaje, con un artístico *hiperrealismo* de documentos desordenados, a uno especial, descuidadamente situado entre todos, directamente alusivo a la persona ensalzada. Son, pues, obras de arte sobre papel, a pluma, tinta y pincel con acuarela y con *gouache*, únicas por su destino y por lo mismo privadas, que con un sentido romántico de la predilección no salieron a la luz pública. Su autoría, no siempre explícita, denotaba un profesionalismo extremo que, por su calidad, cabía relacionarla con la dedicatoria generalmente implícita y alusiva por algunos de los documentos secundarios de la composición desordenada.

Curiosamente, desde los años últimos del siglo XVIII hasta los de la mediada centuria siguiente, debió de haber una salpicada expansión de esta moda romántica, que mantuvo en sus cuadros, como sello de su olvidado origen, ciertas constantes de invariancia en el *revolutum* de cada obra. Eran acompañamientos al documento principal y más o menos solapados con los de encima o debajo, solían ser hojas sueltas de un viejo y extraño anacronismo, con manuscrito legible y alguna esquina doblada; pero no solían faltar algún naipe de baraja, sobres de cartas lacradas y tarjetones con orlas de grecas afiligranadas, sin que no se percibiera en el más bajo estrato del montón, un fragmento de mapa o de papeles de música.

Tanta prolijidad y esforzado detallismo, en el logro del perfecto *trompe l'oeil*, con los tamaños naturales de sus ficciones y la extensión del conjunto, hacen presumir no sólo una especialidad en el género, sino también un lento trabajo de ejecución. Lo cual, unido a ser un arte selecto, explica su nula concurrencia a la exhibición pública. Quizá por esta razón y su coetánea incidencia, pudiera haber relación con el *miniaturismo* y otras artes de

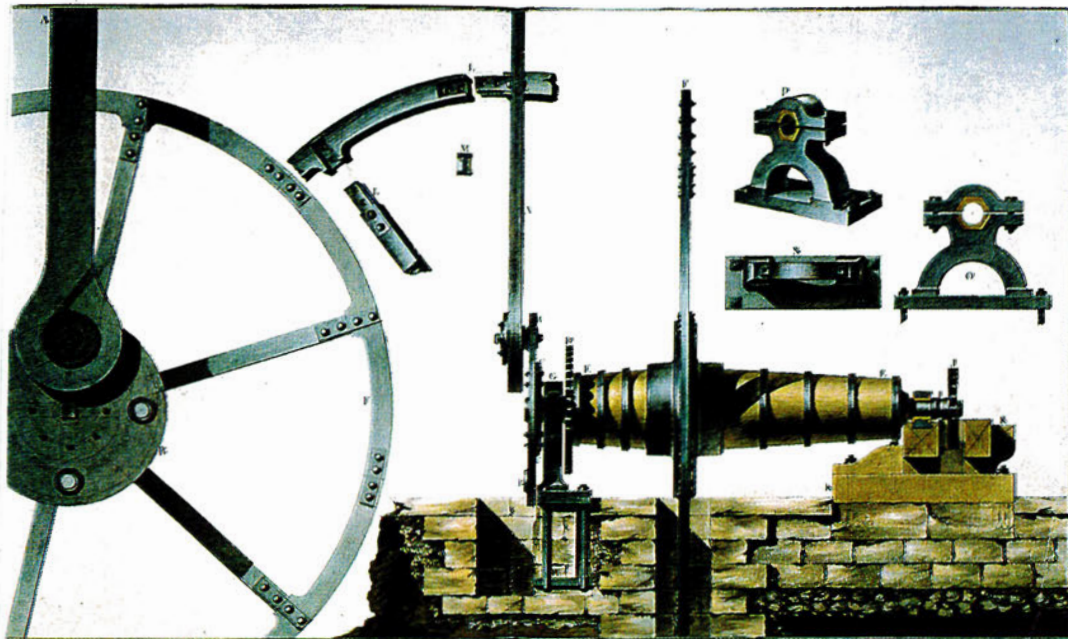
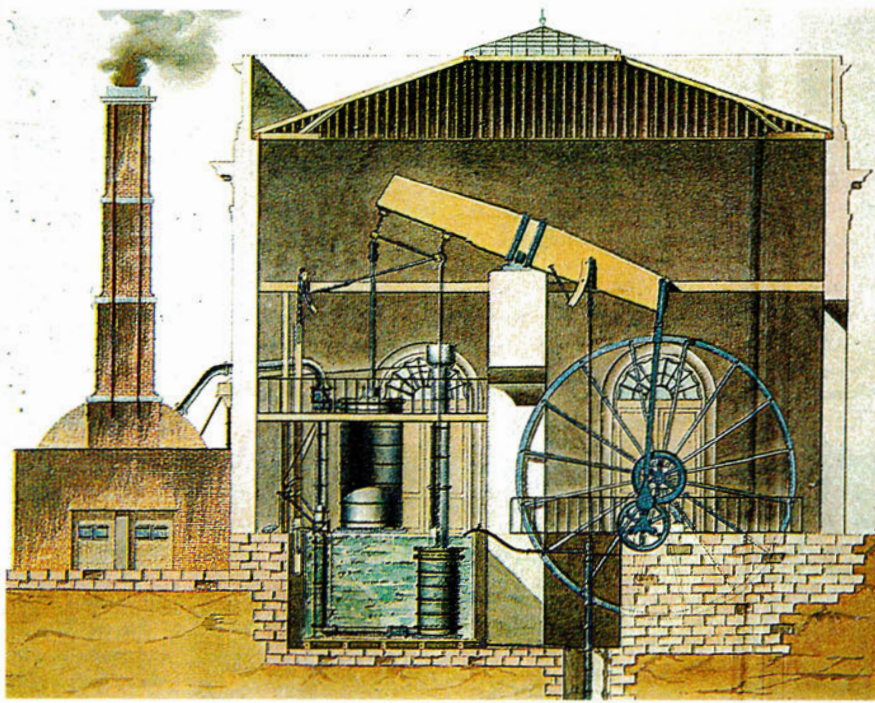
gabinete a las que propendió el afrancesamiento romántico decimonónico. De propiedad privada hemos conocido dos ejemplares distintos, y distantes, de esta infrecuente manifestación artística. El primero, dado a conocer con un detallado estudio, por el académico don Enrique Pardo Canalís (33), lo ha datado en fecha próxima al año 1790. El segundo, conservado como una curiosidad familiar, por quién ahora lo cuenta, no puede alejarse mucho del 1865. Quizá los extremos de un periodo de vigencia tácita de aquella moda artística. Con la misma pretensión lograda de provocar el engaño visual, gana en composición artística sobre sus 57 x 44 cm, el más antiguo de los dos con tan sólo ocho motivos maravillosamente imitados. En él ha puesto Pardo Canalís su erudita atención, y ha identificado las ocho réplicas gráficas, algunas con sus esquinas de papel dobladas, como era preceptivo, más algunos discretos solapes en tres niveles, sobre tablero de madera: la página del libro II de Hipócrates, como más sobresaliente, sirve para solemnizar la dedicatoria que, al médico José Luzuriaga, le formula el autor del cuadro, Luis Peret, desde una tarjeta primorosamente orlada, en el ángulo inferior derecho de la *mesa*. La traducción de la estampa árabe, la identificación de las ediciones de Hipócrates, las páginas de Esopo y del *Calixto y Melibea* y del fragmento del mapa del Asia Menor, tanto muestran la pulcra ejecución dibujística, como el rango intelectual del pintor Peret y el no menor de su actual identificador.

Casi exactamente con el mismo tamaño de éste, aunque con postura horizontal de 40 x 56 cm., nuestra *mesa revuelta* hace más honor a su adjetivo que a su composición, por el mayor amontonamiento y desorden, que fuerza más a un relieve figurado de más de veinte niveles, sobre un tejido decorado a modo de tapete. Los alardes de relieves y solapes son admirables en algunos papeles transparentes, aunque grafiados, y el documento principal, como sería de rigor, en el que se hace figurar al presunto destinatario de la obra, no puede ser más vulgar ni estar siquiera centrado, es el sobre de una carta perfectamente franqueado con sello medio matado de Isabel II, dirigido al “*Sôr. D<sup>na</sup>. Zoilo del Campo / Calle de la Puebla n° 4 Cto 20 / Madrid*”, con caligrafía corriente, menos cuidada que la de un fragmento de carta con letra inglesa, que apenas deja adivinar párrafo alguno completo. Lo cual induce a sospechar que no hay pretensiones honoríficas, ni tampoco sugerencias, por parte de ningún otro facsimilado papel o documento que justifique la anónima dedicatoria de tan meritorio *descon-*



*cierto*, sabiéndose como se sabe la identidad del transcrito destinatario de la carta. Fue un malogrado y notable personaje polifacético que vivió treinta y nueve años, nacido en Soria y fallecido en 1886, siendo catedrático de Agricultura en el Instituto de segunda enseñanza de Cuenca. Aunque en los periódicos locales publicó parte de su obra literaria y poética de la que obtuvo algunos premios, no se puede achacar a ellos tal forma de engalanarlos. La exigua y desatenta tradición familiar con que ha llegado el cuadro hasta nuestros días, daba siempre como autor al titular de la carta y tras el presente estudio todo parece confirmarlo. La técnica acuarelada, con toques de blanco opaco para resaltar algún borde y el sombreado excesivo del canto de la baraja, son los contados defectos que rebajan al autor; aparte, como se ha dicho, de descuidar exageradamente la composición de objetos, incluso algunos invertidos, sin ninguna pretensión ornamental. Más que al arte de un profesional, parecen remarcar aficiones caprichosas de los gustos juveniles del autor, como partituras musicales (*Valses para guitarra*, *El Barbero de Sevilla*), entradas para la ópera, en el teatro Real (nada menos que de palco) y otros espectáculos teatrales y taurino, con lámina terrorífica y figurines antiguos, que los tapa una baraja desplegada bajo un manoseado fascículo con una desgarbada anotación de *Salvator Rosa*, en rara admiración a este extraño pintor italiano, al que añade, bajo la litografía de un caballero trovador, un *nació en 1615* y un *Siglo 15* en la esquina, que acaba por embromar al conjunto. El sobre de la carta es el delator de un domicilio en Madrid, de quién tuvo su vida repartida entre Soria y Cuenca, salvo los seis años de estudiante de Ingeniero Agrónomo, quizá en la primera promoción de la escuela especial que se creó en Aranjuez en 1855, y cuyo plan de estudios de 1858, debía de exigir un dibujo tecnográfico ¿cómo el que aprendían los ingenieros franceses, sesenta años antes?. Don Zoilo del Campo, dejó enmarcada su lámina premiada en un “juego-concurso” de diseños agronómicos, a su único descendiente de cinco años de edad; poca información pudo transmitir éste, aparte de unos magníficos dibujos perdidos, que ahora se recuerdan, de unas láminas de divulgación profiláctica, sobre la nefasta filoxera que arrasó tantos viñedos españoles.

Curiosa derivación artística a la que nos ha llevado este aprendizaje tecnográfico, y que nos mueve a propugnar un estudio más profundo en tan olvidado género como fue el de las “*mesas revueltas*”.



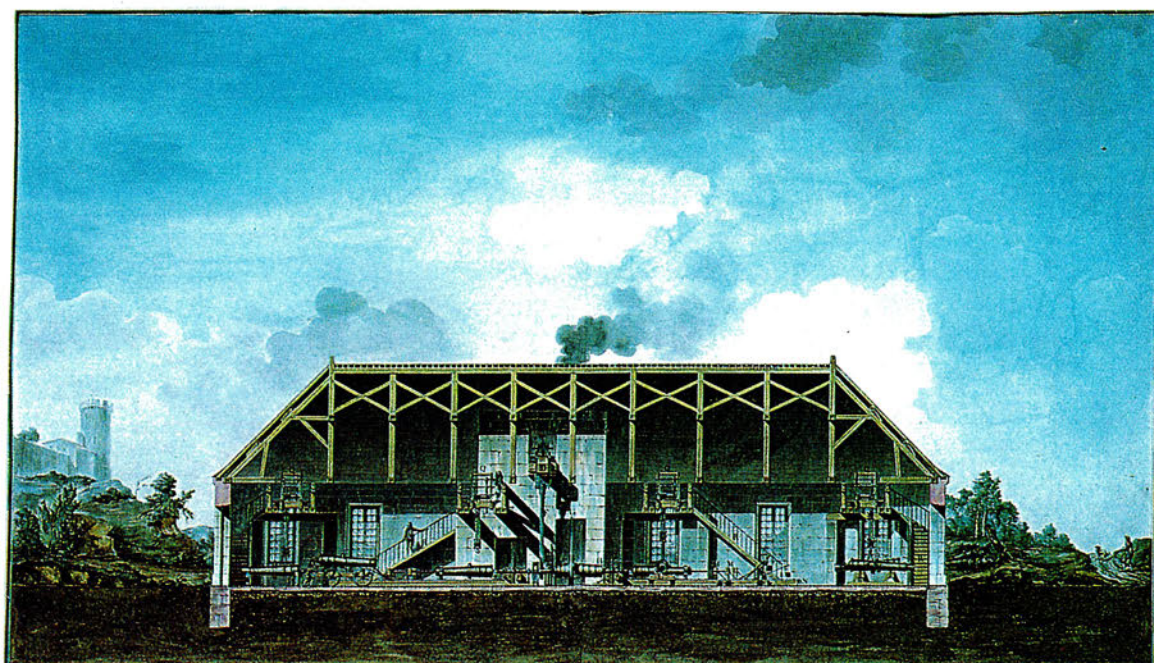
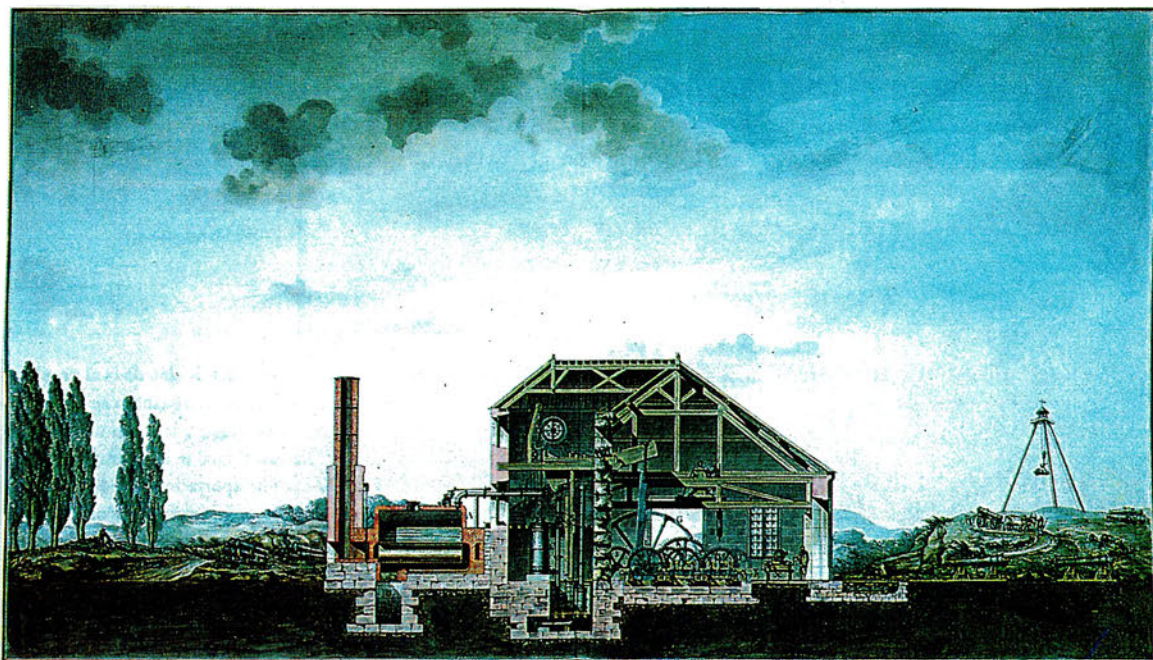
LÁMINAS TECNOGRÁFICAS DE BETANCOURT.  
1.- Máquina de vapor de doble efecto de Watt, París 1788.  
2.- Volante de máquina de vapor, París 1791.

*El arte tecnográfico del académico Betancourt*

Son ya bien conocidos los datos biográficos de Agustín de Betancourt y Molina (1758-1824), pionero de la ingeniería civil española y fundador, en el palacio del Buen Retiro de Madrid, de la primera escuela de Ingenieros de Caminos el año 1802 (34). Ya hubimos de mencionarle más atrás, cuando adelantamos el juicio de su excelente tecnografía al comentar la de Downing en la curiosa entrada de éste en la Academia. Betancourt, teniente de la milicia canaria, completó en Madrid, desde el año 1779 al 82, su formación científica y artística en los Reales Estudios de San Isidro y en la Real Academia de San Fernando. Sus probadas excelencias en esta doble vocación, han hecho que algún biógrafo le tittle *ingeniero-artista*. A esta cualidad nos atenemos aquí, abundando además en los hechos de haber sido distinguido por el maestro Maella en sus clases de pintura, y aceptado después, en 1784, como miembro de la misma Real Academia en la que había sido alumno.

Efectivamente, las motivaciones tecnográficas de Betancourt como ingeniero, aparecen siempre dignificadas artísticamente, y son sin duda un paradigma de aquel *arte tecnográfico* que, tras culminar en el suyo, quedaba predestinado a ser finalista en el siguiente siglo XIX. Las primeras muestras de su estilo personal, técnico y artístico, fruto de sus propias dotes más que de la enseñanza recibida en los centros españoles donde cursó sus estudios, provienen del primer encargo ingenieril que recibió del ministro Floridablanca, en 1783, para que le informase sobre la preocupante situación en que se encontraba la explotación de las minas de Almadén. Existe, luego, una curiosa circunstancia histórica a partir de la cual, Betancourt acoge, a su modo, las formas tecnográficas europeas: Pensionado en París por el gobierno, al año siguiente 1784, con veintiséis de edad, accede a la prestigiosa Escuela Real de "*Ponts et Chaussées*", con su no menos famoso director Perronet, conocidos ya del lector por las primicias del arte tecnográfico francés. Para el suyo, se iniciaba en París la definitiva etapa de ingeniero proyectista, que culminaría en 1791 como director del Real Gabinete de Máquinas de Madrid.

En las tres memorias que redactó sobre las minas de Almadén (35), sus ilustraciones nos muestran, en primer lugar, dominio en el que hemos llamado *dibujo científico*: representación realista de mecanismos aislados o



TECNOGRAFÍAS PAISAJÍSTICAS DE BETANCOURT.  
Interiores de edificios industriales en Francia, 1791.

máquinas elementales destinados a movimientos y esfuerzos teóricos concretos; se aprecia, además, un afán descriptivo de la práctica de operaciones complejas, escenificándolas con personajes laborantes un tanto infantilistas; finalmente, una total carencia de *esquemas*, pero algún tímido recurso de seccionar perspectivas y completar aclaraciones con elementales dibujos paisajísticos. Todo ello claramente encaminado a que lo entendieran profanos y deslumbrara a políticos; con lo que el sesgo ingenieril quedaba mermado por el artístico.

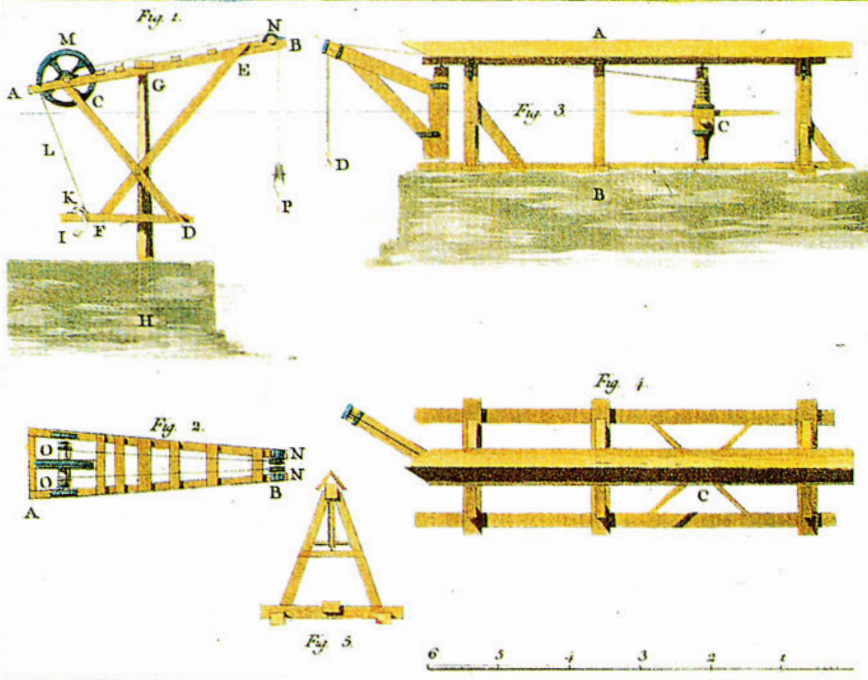
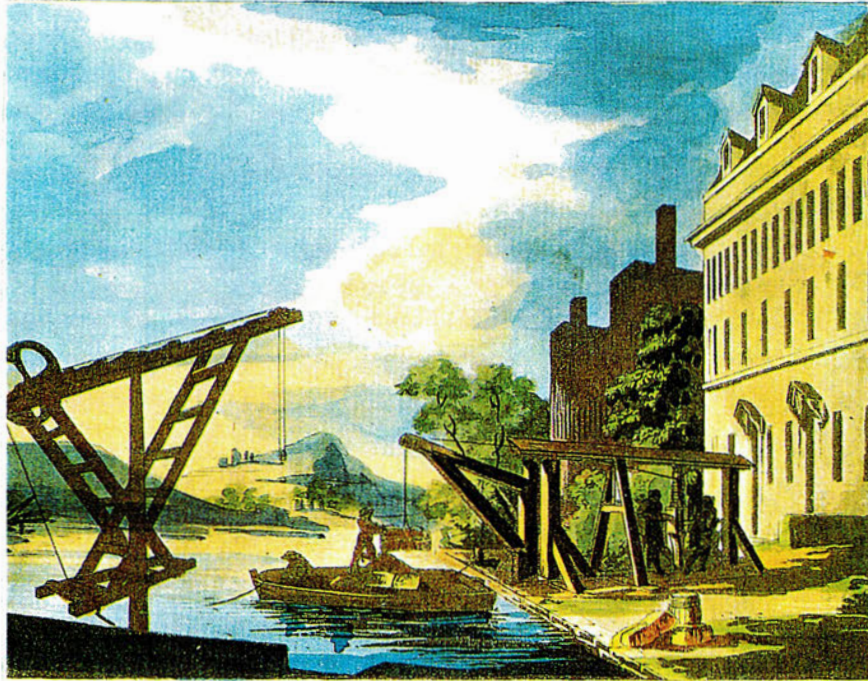
Algo que naturalmente, se ve equilibrado en todos sus trabajos profesionales ulteriores, que derivaron a la investigación científica y tecnológica del pujante maquinismo de la revolución industrial. Si por ellos adquirió prestigio en Francia y sus planos y maquetas le afamaron en España, donde se le *preparó el museo* seis años antes de inaugurarlo, destaquemos aquí sus rasgos a través de la más significativa de sus láminas tecnográficas de entonces: la que divulgó en París su descubrimiento en Londres, de la precursora y tantas veces mencionada máquina de vapor de doble efecto de Watt, que fechada en 1788, junto a otras de sus bellas tecnografías se conserva en la biblioteca de *l'Ecole Nationale de Ponts et Chaussées*.

Más atrás adelantamos el elogio al arte tecnográfico que impuso Betancourt con sus diseños y que no fue, como tal, el aprendido en la Academia de San Fernando aunque sí derivado de ella. Mas sí cabe asegurar, que en la misma hubo de mostrarlos años después, ya que abrió su exposición en el Gabinete de máquinas, en la misma época, 1791, en que empezó a ser asiduo a las sesiones académicas. El claro afán descriptivo que mostró en sus inicios de las minas de Almadén, no decayó cuando se quedó instalado en Francia, sino que se depuró y diríase que se internacionalizó, en cuanto a la fiel representación cromática de los elementos técnicos, a la vez que al realismo ambiental con que rodeaba a los mismos y a sus instalaciones y montajes; con ello sus láminas fueron adquiriendo durante aquellos años, dentro de un permanente fondo clasicista, el sello sutil del industrialismo derivado de Inglaterra, pero con la particular resultante de convertirse en verdaderos cuadros. Las que pudieron ver los colegas académicos, junto a las maquetas de máquinas, en el Gabinete del Buen Retiro, lo fueron como auténticos paisajes en los que resultaba grata y curiosa la visión de edificios industriales seccionados mostrando, en perfecta perspectiva, la maquinaria montada y las instalaciones funcionando.

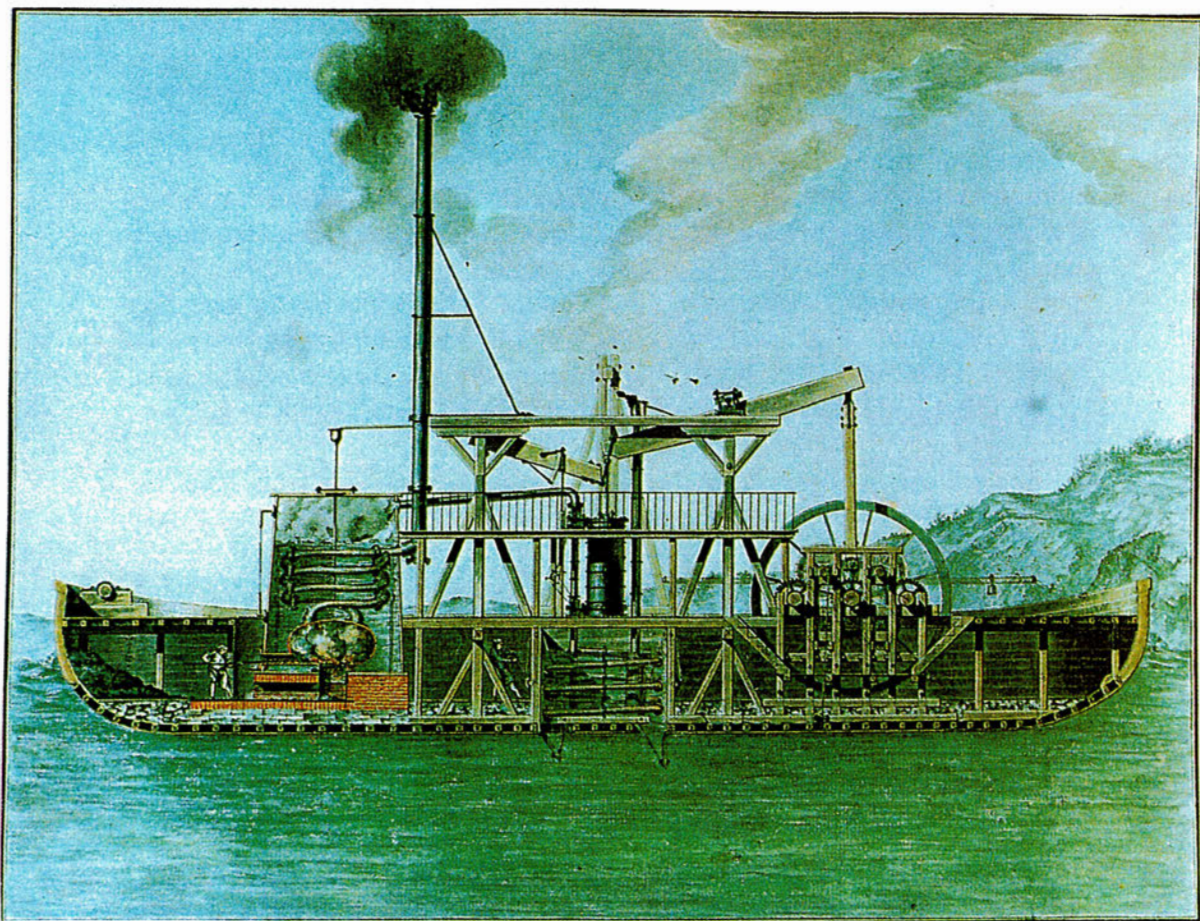
De que esta exhibición académica tuvo lugar, puede servir de prueba el acta de la Junta de 3 de marzo de 1793 (36), cuyo es el párrafo siguiente:

*Dn. Agustín de Betancourt presentó a la Academia varias figuras de perspectiva executadas en madera, y en las quales por medio de hilos que desde los diferentes objetos pasaban al ojo del espectador a través de un plano, se demostraban practicamente y con suma claridad los varios teoremas que se funda la practica de la Perspectiva (...). De los teoremas que se presentaban en esta especie de Perspectiva real o material, se deducía la exactitud con que se podía dibujar un pais u otro objeto cualquiera, con una maquina que igualmente presentó, la que esencialmente se reducía a un anteojo que siendo movible hacia todas partes alrededor del vidrio ocular, se podía conducir el objetivo por los contornos que se querían dibujar, y lo executaba sobre un papel, un lapiz que estaba dispuesto de modo que caminaba siempre paralelamente al mismo objeto. La Academia vió con gusto tanto las figuras de Perspectiva como la máquina para dibujarla y juzgó las primeras como muy propias para facilitar el estudio de esta ciencia, y la segunda como util para copiar un pais con exactitud.*

Si, por una parte, la descripción que antecede parece relacionar a Betancourt con los viejos y explicativos grabados de Alberto Durero sobre la renacentista perspectiva, y los modelos en madera corroboran la cualificada perfección de los que figuraban en el Gabinete del Buen Retiro, por otra, la de la máquina, cuya descripción difícilmente podría ser interpretada como pantógrafo, y sí derivada de sus experiencias en el telégrafo óptico, nos sugiere la que modernamente vino a llamarse *cámara clara* por paralelismo antagónico con la *obscura*, ya que a plena luz y con un prisma triangular, el objetivo visualiza sobre el plano de dibujo, el panorama u objeto que, perpendicularmente, se enfrenta al observador, quien con facilidad lo contornea con el lápiz. Presumiblemente algunas de las perspectivas panorámicas de naves industriales, que mostrara Betancourt, y que hoy se conservan en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, fueran dibujadas por él con



TECNOGRAFÍA PAISAJÍSTICA de J. López de Peñalver, 1798. Grúa con dibujos científicos.



Draga portuaria en Kronstadt - Rusia - 1811. Accionada con máquina de vapor.



este sencillo artilugio, dada la perfección lograda en la difícil amplitud perspectiva que hoy observamos en el dibujo.

Continuadores tecnográficos de Betancourt fueron sus ayudantes, colaboradores y continuadores en el *Gabinete de Máquinas*, Juan López de Peñalver y Bartolomé Sureda. Ambos tuvieron un papel relevante en él, catalogando el primero su más notable contenido y llevándolo al grabado para la Imprenta Real; fue un paso que no había llegado a dar su maestro, en el que Sureda jugó gran papel: había aprendido con él, en Londres, la práctica del grabado a la *aguda y agua-tinta* y completó con sus láminas la colección del museo. Amigo de don Francisco de Goya, inició a éste en el arte que le llevaría a la cima de la genialidad famosa.

Tanto él, como Peñalver, hubieron de esforzarse y sufrir los trabajos de protección y salvamento de todo aquel montaje cuando las huestes de Murat invadieron el Buen Retiro. Transitoriamente hallaron refugio en las aulas de dibujo de la Academia de San Fernando, en el mismo edificio donde hoy tiene su sede; era el año 1808 y Betancourt iba a proseguir su ingeniería tecnográfica al servicio del zar de Rusia. Allí se conservan sus últimas láminas, las que aún nos dan testimonio de las obras con que también alcanzó fama.

#### *Las otras láminas tecnográficas de la Academia*

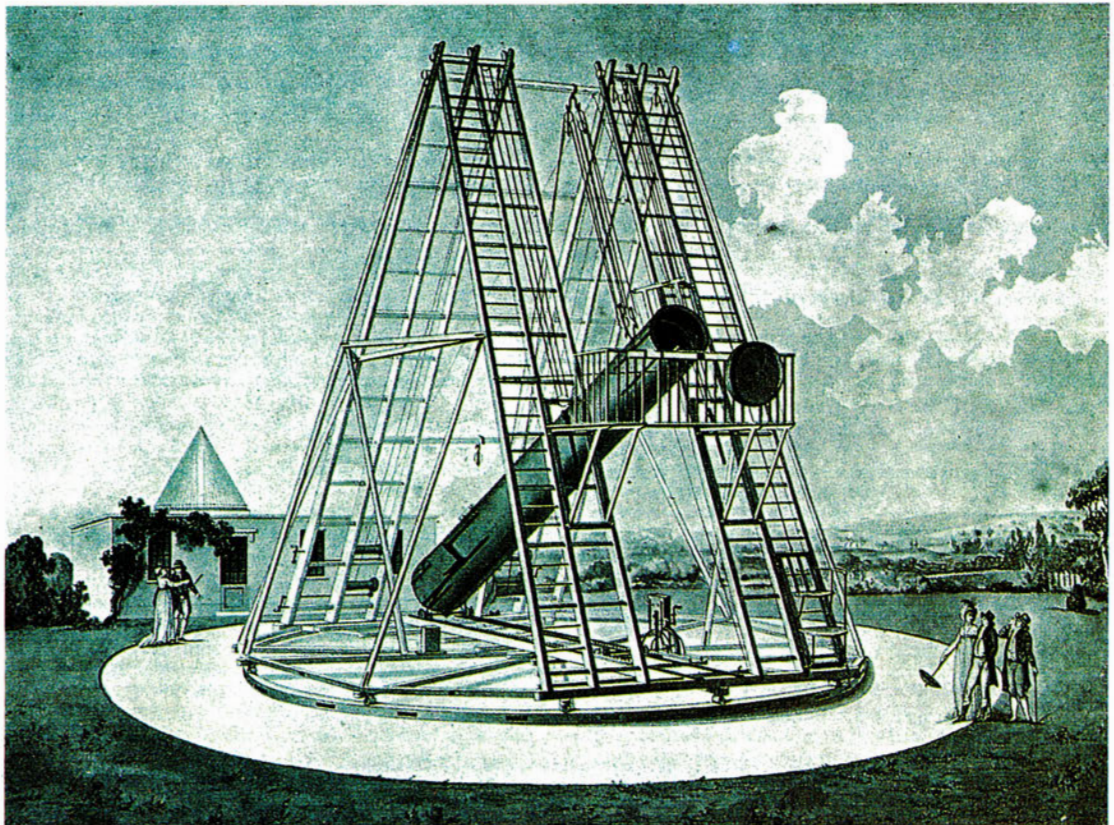
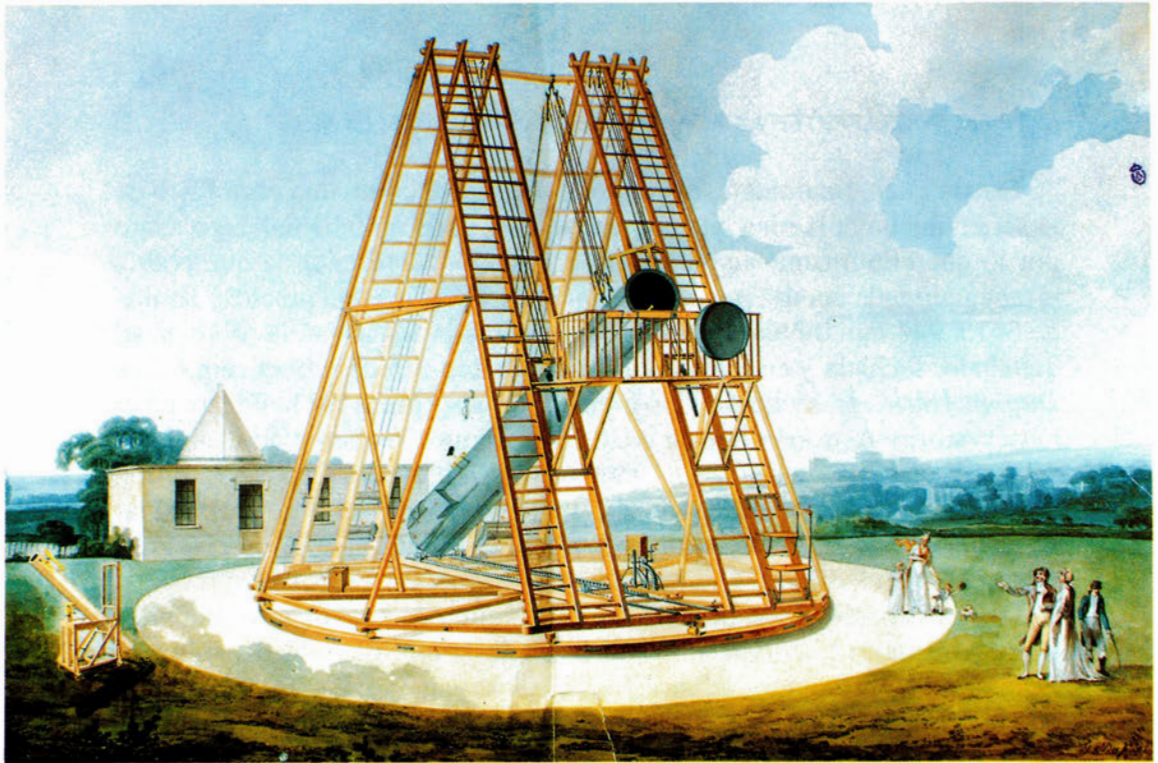
Además de las cinco que nos sirvieron de protagonismo para referir la *sorpresa* académica que llevó a su autor, el ingeniero hidráulico Downing, a ingresar en la Academia de San Fernando, ya advertimos que estaban archivadas en el museo de ésta, juntamente con otras doce. Una de ellas, firmada por Josef Nicanor García en 26 de marzo de 1782, de 42 x 67 cm, representa en aguadas grises una esfera armilar en perspectiva, sin mérito apreciable. Otras dos que firma Díaz, carecen de fecha y miden ambas 28 x 41 cm, están coloreadas y son máquinas de la Casa de Moneda de Segovia y de París y Bayona. Las restantes, salvo a la que con especial aprecio vamos a dedicarle una merecida atención, son anónimas sin fecha y muy bien cabría estimarlas como provenientes de algún ignoto alumnado como el que llegó a haber en la fábrica de San Ildefonso; si bien una, tan desgraciada como la máquina del *garrote vil* que representa, induce a datarla con las reformas penales de Fernando VII.

Queda pues, finalmente, distinguida realmente como una obra fuera de la serie, una bella lámina que constituye en verdad un feliz hallazgo, tanto por lo que ella misma supone como por lo que representa: la que podría estar catalogada como *“panorama con telescopio”* es una preciosa lámina de 691 x 944 mm dibujada a tinta negra y pintada a la acuarela sobre papel avitelado, fechada y firmada en ángulo inferior derecho, tinta sepia: *“G. Dupont 1801”*. El recuerdo vino a justificar la sorpresa del hallazgo: en el Observatorio Astronómico de Madrid habíamos contemplado, algunos años atrás, un cuadro de *“igual”* motivo y bella ejecución, conservado con cuidadosa devoción. Era, sin duda, una pintura del célebre Telescopio Herschel que destruyeron las huestes francesas cuando asaltaron el Observatorio de San Pablo (37), detrás del Buen Retiro, en 1808.

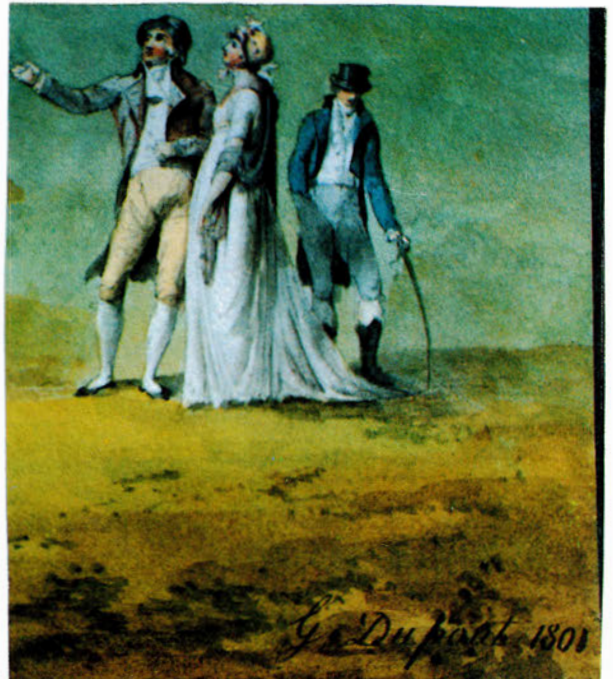
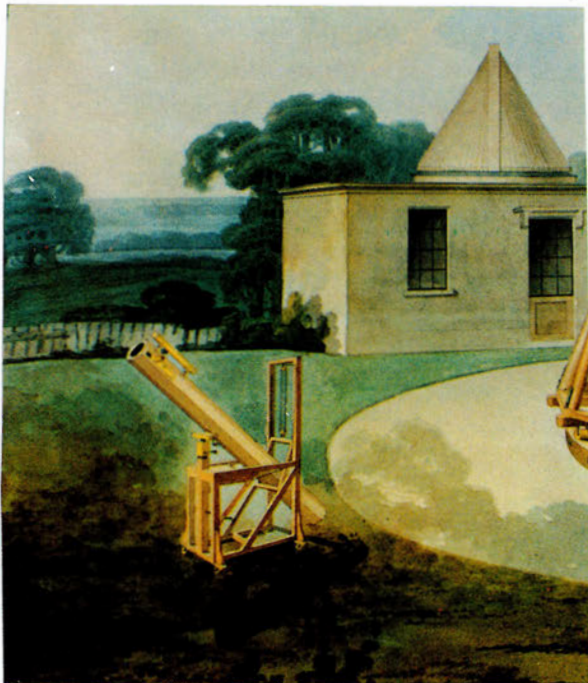
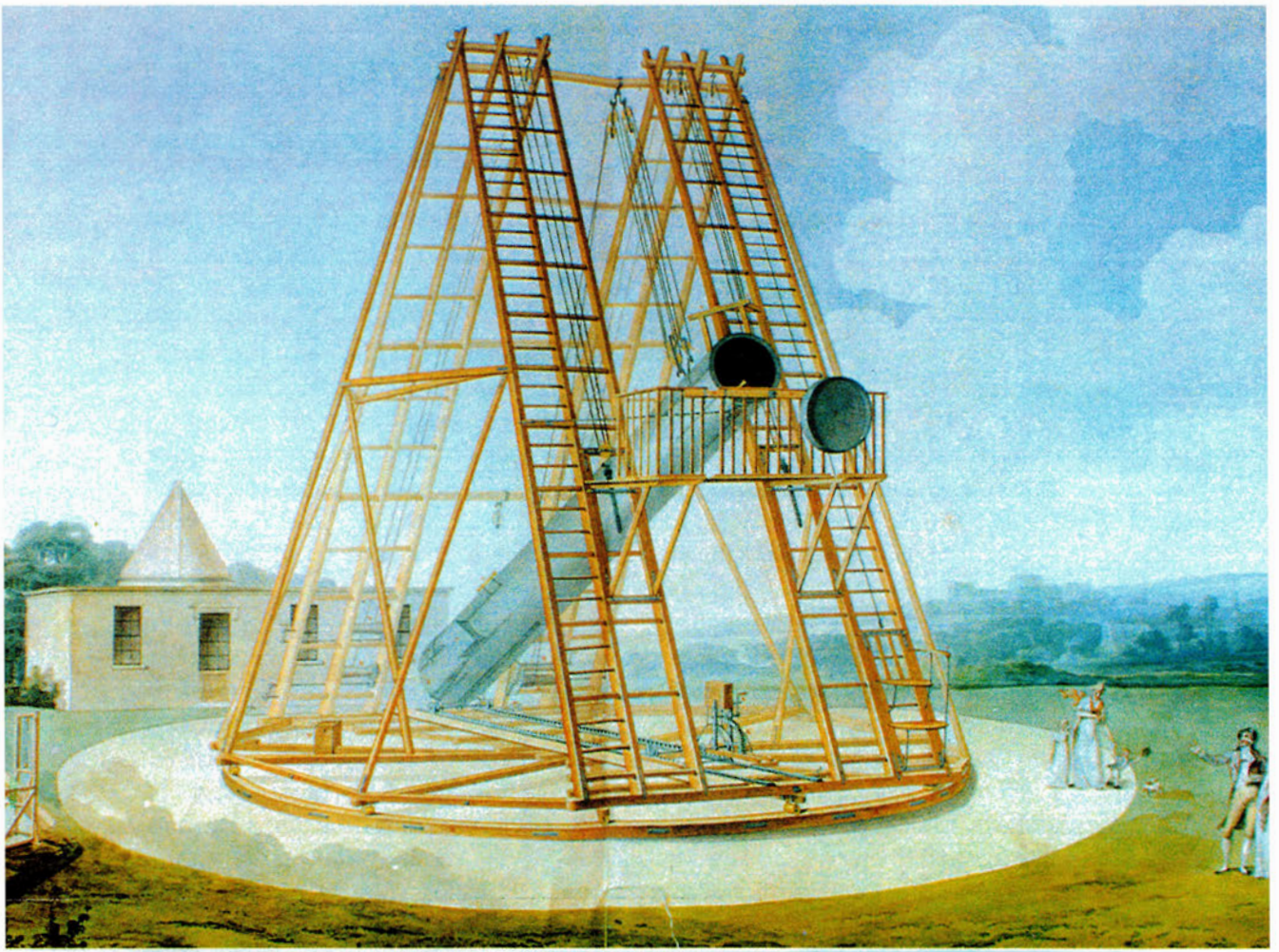
La confirmación y autenticidad de esta lámina documental, se encontraba en el estudio histórico que, sobre el telescopio, nos había facilitado, entonces, el Astrónomo Subdirector del Observatorio don Manuel López Arroyo (38). En este interesante trabajo, se describe el aparato que, con sus 25 pies de largo era uno de los mayores del mundo en aquella época, del 1796, cuando el famoso constructor inglés, Herschel, aceptó el encargo de construirlo para el rey de España bajo la inspección del ilustre marino español José Mendoza y Rios, residente en Inglaterra (39). Al quedar encargado éste, de organizar la expedición naval que trasladó en diciembre de 1801, hasta Bilbao, el voluminoso envío del instrumento (52 cajones en total), lo hizo acompañándolo de una amplia documentación de planos y explicaciones para su montaje y funcionamiento. Transcriben los autores del estudio los seis grandes tomos y cuadernos constitutivos de aquella y al referirse al primero de ellos lo hacen en estos términos:

*“Un tomo grande encuadernado en piel... [que] contiene doce hermosas láminas de 86 x 66 cm a la acuarela con 'las representaciones generales y los detalles de todos los mecanismos exteriores y de los que se colocan en el observatorio auxiliar'”*. Luego describen los restantes tomos y dibujos y al finalizar añaden lo siguiente:

*“Además de estos documentos existe otro, duplicado, no relacionado con la 'Lista general', escrito de puño y letra y firmado por Mendoza también en Londres el 10 de diciembre de 1801 titulado: 'explicación sucinta de la vista del Telescopio de veinte y cinco pies ingleses de largo (que está puesto en un cuadro), para dar una idea general del instrumento'.*



LÁMINAS DEL TELESCOPIO HERSCHEL.  
1.- Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando.  
2.- Observatorio Astronómico de Madrid.



DETALLES QUE DIFERENCIAN A LAS DOS LÁMINAS: Telescopio auxiliar y firma de Dupont.

*La descripción, breve pero excelente, corresponde a una lámina muy semejante a la núm. 1 del tomo I citado, pero evidentemente distinta, pues al final de la 'Explicación' dice Mendoza 'se ha puesto la perspectiva de un telescopio auxiliar de siete pies de largo', telescopio que no aparece en la lámina encuadrada en el tomo I. Quizá Mendoza destinaría esta lámina, hoy perdida, al Rey o al Príncipe de la Paz y por ello no se ha conservado en el Observatorio. En la lámina se representa una perspectiva del telescopio completo sobre un fondo campestre que es, según Bennet el paisaje ligeramente embellecido de Slough (lugar donde estaba emplazado el Observatorio de Herschel)".*

Las diferencias identificadoras que se presumen en el estudio reseñado, no dejan lugar a duda ya que el pequeño telescopio auxiliar (el de siete pies) referido por Mendoza, aparece en el ángulo inferior izquierdo al borde de la plataforma de giro horizontal del gran Herschel. Salvo las diferencias propias de una réplica de autor, de la que seguramente fue ésta el original –dado el tamaño algo mayor y ser la que está firmada– diríase que el telescopio, con todo su detalle de montaje, es un calco perfecto en ambas láminas. El artista se evadió de ello, en el paisaje y las nubes, que sí mantienen la luz de una bella escena en la que sólo han cambiado los personajes, en su papel de dar escala al que fue el mayor telescopio del mundo. También aciertan los autores, al suponer la autoría del ejemplar propiedad del Observatorio, a un tal Sr. Dupont porque lo cita Mendoza en un par de cartas de la correspondencia que mantuvo con el constructor Herschel. La reproducción fotográfica, en blanco y negro, que completa el trabajo de ambos investigadores, y que extensivamente reprodujo el arquitecto A. Fernández Alba (40), es la mejor prueba comparativa para establecer, rigurosamente, sus *idénticas diferencias* con las del cuadro que pinta al gran Telescopio Herschel en la Real Academia de LAS TRES NOBLES ARTES de San Fernando.

El azar no había podido proporcionar mejor colofón que éste, a la exigua muestra de *arte tecnográfico* que en ella quedó archivada: una bella acuarela de paisaje, reiterando una hermosa intemperie a los que iban a observar, desde ella, las estrellas. Como dicen los astrónomos, pudo el arte, desde Londres, marcar su destino al Rey o al Príncipe de la Paz. No lo sabemos, pero no acabó en mal sitio.

## NOTAS

- (1) CAMPO Y FRANCÉS y MATEO GÓMEZ, “Ciencia y Tecnología”, 2-15.
- (2) La importante colección que guarda la R. Academia de S. Fernando sirvió para organizar la exposición de sus “Premios generales de arquitectura (1753-1831)” en la primavera de 1992. De ella es el catálogo *Hacia una nueva idea de la Arquitectura* que puede consultarse.
- (3) Como tal consideramos todo dibujo representativo de obras y artefactos, en cualquier procedimiento gráfico y en el sentido que actualmente damos a “lo técnico”, pero especialmente al que luego se ha generalizado como “dibujo lineal”, cuya especialización profesional ha sido la de “delineante”.
- (4) Inglaterra comprendió el peligro que corría, por aumento de la competencia extranjera, exportando sus máquinas. En consecuencia la prohibió (1772-1824), con lo cual se inició una era de espionaje industrial. La máquina de Watt, “bomba de fuego de doble inyección”, fue conocida en España después de que Betancourt construyó una en París tras haber descubierto su funcionamiento durante un viaje a Inglaterra. Véase VERNET GINES, *Historia de la Ciencia Española*, 206.
- (5) LÓPEZ PIÑERO y otros, *Materiales para la Historia*, 247.
- (6) BENITO QUINTANA, *Nota preliminar*, 17-20.
- (7) Contó Felipe II con asesores científicos y técnicos inmediatos, como fueron Juan de Herrera y el cremonense Juanelo Turriano que había sido el relojero de su padre el emperador. Las máquinas empleadas en las obras de El Escorial y la elevación del agua del Tajo hasta el Alcázar de Toledo, fueron empresas nunca vistas entonces. Sobre las de Juan de Herrera y su aportación a la creación de la Academia de Matemáticas, véanse las varias publicaciones de CERVERA VERA: “las enseñanzas programadas” y “Años del primer matrimonio, y sobre la grúa *El manuscrito de Juan de Herrera*.”
- (8) BENITO QUINTANA, “Nota preliminar”, 22-32, añade a los citados como célebres los siguientes libros:
  - De humani corporis fabrica*, Vesalio, Basilea, 1543.
  - De omnibus illiberalibus sivi mechanicis artibus, humaningeni*, Hartman Schopper, Frankfurt, 1574. Grabados de Jost Amman.
  - Premier livre des instruments mathematiques el mecaniques*, Jean Errard, Nancy, 1583.
  - Le diverse et artificiose machine*, Agostino Ramelli, París 1588.
  - Machinae Novae*, Fausto Veranzio, Venecia, 1595.
  - Delle fortificatione*, Buonaiuto Lorini, Venecia 1596.
  - Novo Teatro di machine et edifici*, Vittorio Zonca, Padua, 1607.
  - Theatrum machinarum*, Heinrich Zeising, Leipzig, 1612.
  - Les raisons des forces mouvants*, Salomon de Caus, Frankfurt y Paris, 1615.
  - Dessins artificieux de tous sorts de moulins*, Jacques Strada, Frankfurt, 1617.
  - Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia*, Robert Fludd, Oppenheim, 1617.

*La Machinae*, Giovanni Branca, Roma, 1629.

*Theatrum machiarum novum*, Georg Andrea Böckler, Nuremberg 1661.

- (9) CERVERA VERA, *El Manuscrito de Juan de Herrera*, hace uso de esa opinión para afirmar que la “vocación científica de Juan de Herrera es singular en la sociedad española de su tiempo”.
- (10) El Colegio de Ingenieros de Caminos, estimulado por J.A. García-Diego al comprender la importancia del tema, acometió bajo su dirección y con un prólogo-análisis, en 1983, la edición del código, lo que constituyó un acontecimiento largo tiempo esperado. Actualmente, 1996, la Fundación Juanelo Turriano ha acometido la edición facsimilar.
- (11) El código ha sido sometido a un riguroso análisis por un equipo dirigido por García-Diego, que ha confirmado una manipulación posterior a su autoría, que no pudo ser la de Juanelo Turriano. A este respecto puede consultarse: CAMPO, “Dos investigadores en busca de un autor”. Comentarios al anterior de: J.A. GARCÍA-DIEGO, JULIO PORRES, CARMEN BERNIS, JOSÉ A. FERNÁNDEZ ORDOÑEZ y NICOLÁS GARCÍA TAPIA, *Revista de Obras Públicas*, febrero de 1990, 39-60.
- (12) LÓPEZ PIÑERO y otros, *Materiales para la Historia*, 221 añade: “La participación española en este proceso [científico] es muy escasa, manifestándose una clara regresión con respecto al siglo anterior”.
- (13) BENITO QUINTANA, “Nota preliminar”, 30.
- (14) VERNET GINES, *Historia de la Ciencia Española*, 204.
- (15) *Ibidem*.
- (16) Archivo Academia San Fernando (ASF) Sig. 3/82. El estudio sobre la presencia de Downing en la Academia, a que se refiere esta nota y las siguientes se debe a las investigadoras Carmen Heras y Silvia Arbaiza Blanco Soler.
- (17) ASF. Sig. 1/43.
- (18) ASF. Sig. 3/121.
- (19) Habiéndose encargado D. Pedro de Silva de la elección de los discípulos de arquitectura que deberían ir con Downing a San Ildefonso, y habiéndose retrasado en hacerlo, los eligió éste por su cuenta con gran enojo de la Academia (Junta particular de 21 de Marzo de 1768).
- (20) Este decreto, que ratificaba una “última Ordenanza del año pasado de 1768” fue remitido, impreso, por el ministro Grimaldi a la Academia de San Fernando “por hacerse mención” de ella, desde San Ildefonso el 21 de septiembre de 1774. Tras nombrar al Brigadier Francisco Sabatini para la Comandancia de Caminos, Puentes, Arquitectura Civil, Canales de Riego y Navegación, y hacer la mencionada salvedad a la R.A. de San Fernando, hace otra para “no cohartar a nadie la libertad de que se valga cada uno del Arquitecto que sea más de su satisfacción” al no ser preciso “recurrir a los Ingenieros de esta dirección” para las obras que “no sean del ramo de la Guerra, y que se costeen con caudales de mi real Hacienda, del Público, de Comunidades, o Particulares”. (ASF. Sig., 12-22/1).
- (21) CAMPO Y FRANCÉS, “Matemáticas”, 47 y 48. Pedro Lucuce, Presidente de la Sociedad Matemática, informaba los textos de Geometría propuestos para la enseñanza de Arquitectura en la Academia.

- (22) Que éstos provinieran de manos artísticas son buena prueba los que se insertan en el catálogo de la exposición a que se refiere la anterior Nota 2, figuran dos láminas de G.B. Novello, de 1790, una de la “Planta general del Palacio Real de Madrid” y otra de la “Planta general del Palacio y jardines de la Granja de San Ildefonso” (pp. 16 y 17).
- (23) Son muy elocuentes, al respecto, los planos del Canal Imperial de Aragón, que desde 1746, en edición facsimilar editó el CEHOPU en 1984, prologada por J.A. Fernández Ordoñez.
- (24) Ver FLORES PAZOS, *Cartografía urbana*, 99. Refiere como en el Siglo XVIII la cartografía “se convirtió en algo más científico con la aparición de compendios y manuales que recogían y aconsejaban sobre ciertos instantes del proceso productivo, haciéndose especial hincapié en el uso del color”. Cita, entre otros autores a Gutiérrez, con su *Instrucción para delinear, sombrear y lavar planos*, Sevilla 1778.
- (25) Hasta después de la revolución francesa (1789), en la que tuvo un importante papel, el académico y fundador de la Escuela Politécnica de París, Gaspard Monge, no publicó sus lecciones de Geometría Descriptiva; fue en 1792 y su intención era la de servir para la representación exacta de las máquinas.
- (26) VERNET GINES, *Historia de la Ciencia Española*, 142. cita de LÓPEZ PIÑERO, *La introducción*, 10 nº 6, y TELLECHEA “Los Jesuitas”, 79-85.
- (27) Sobre los “Elementos de matemáticas” de Bails publicados para la enseñanza en la R.A. de San Fernando, pueden verse comentarios de: CAMPO, “Matemáticas” 62 y 63, y VERNET GINES, *Historia de la Ciencia Española*, 155-157.
- (28) Del antiguo Gabinete de Historia Natural en la Academia de Bellas Artes, ha quedado el recuerdo del pintor Cristobal Vilella (1742-1803), especializado en láminas y óleos de animales curiosos, terrestres y marinos. Con algunos de los pocos que no se han perdido, las historiadoras, Isabel Azcárate y Carmen Salinero, organizaron una exposición conmemorativa en la primavera de 1995, en el propio museo de la Academia. La técnica fotográfica hubo de acabar, sin duda, con este arte científico; pero sin desmerecimiento de otras firmas desconocidas que lo cultivaban, sirva esta cita de homenaje a una pintora acuarelista, Paula Millán Aloseite, que hasta 1940 trabajó en este menester en el Jardín Botánico de Madrid. Su padre había hecho lo propio, en la Facultad de Medicina de San Carlos de Madrid, en las clases de disección, contó con la estimación de los pintores Plácido Francés y Emilio Sala cuyos estudios frecuentaba.
- (29) Pertenecientes ambos a la l'École Nationale des Ponts et Chaussées, de París, son respectivamente (1984), Jefe del Centro Pedagógico de Documentación y Conservador de la Biblioteca.
- (30) En 1985, en el Colegio de Ingenieros de Caminos de Madrid, se celebró una exposición de “Diseños antiguos” de la escuela francesa de “Ponts et Chaussées”, presentada por los anteriores miembros de la misma, con una muestra del fondo conservado hasta hoy desde el siglo XVIII, que consta de más de 3000 documentos. El lema fue “El ingeniero artista”.
- (31) Los alumnos que seguían la arquitectura, continuaban su curso en la escuela de Arquitectura, abierta por Blondel en 1739, y reconocida en 1743 como Real Academia de Arquitectura. (Del catálogo de la exposición anterior).



- (32) Leyenda explicativa de una de las láminas de la citada exposición relativa a “Plano ‘utópico’ imaginario. Diseño para ‘concurso’ de planos, 1788” (485 x 40 mm).
- (33) PARDO CANALÍS, “Una composición inédita”, 2-4.
- (34) La exposición biográfica de Agustín de Betancourt celebrada en Madrid el año 1996, de la cual fue magnífico exponente el libro *Betancourt, los inicios de la ingeniería moderna en Europa*, dirigido por Ignacio González Tascon, y con aportaciones de los más eminentes biógrafos, españoles y rusos, del ilustre ingeniero español, constituyen el mejor documento bibliográfico para adentrarse en su historia.
- (35) Las tres memorias redactadas por Agustín de Betancourt sobre las Reales Minas de Almadén, se conservan manuscritas en la Biblioteca Nacional de Madrid y fueron publicadas íntegramente en edición facsimilar, por la Comisión Internacional de Ciencia y Tecnología en 1990, con un estudio preliminar de J. Fernández Pérez e Ignacio González Tascón.
- (36) Texto recogido del *Libro de Actas de la Academia*, siendo Secretario don Ysidoro Bosarte (pág. 232v-233), por la investigadora Ascensión Ciruelos.
- (37) FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, *Guía de Madrid*, 583-584: “Débase a Jorge Juan la idea de establecer en Madrid un Observatorio Astronómico... La construcción del edificio caminaba con mucha lentitud y se procedió a la de un observatorio provisional en el altillo del Retiro llamado de San Pablo, construyéndole de tablas o tabiques sencillos: allí se colocaron los instrumentos contruidos en el taller del Establecimiento y traídos otros del extranjero...”  
 TINOCO, *Apuntes*, 11 y 13: “entre las providencias adoptadas por Carlos III para llevar a cabo la creación del Observatorio... [puso] al frente de la enseñanza y del establecimiento [al] que llegó a ser fundador y director D. Salvador Jiménez Coronado [dándose] principio a la enseñanza de la Astronomía. Con este objeto concediósele en 1790 [en el Palacio del Buen Retiro] el cuarto de la esquina sobre la puerta de San Jerónimo, que solía servir de habitación al Patriarca. (...) aquella parte del Retiro se hallaba cubierta de edificios que han desaparecido... allí estaba la Escuela de Caminos y el famoso Gabinete de Máquinas... y allí se colocaron otros varios establecimientos de suma utilidad... uno de ellos fue la Escuela de Astronomía que adquirió muy en breve grande extensión e importancia con las muchas cátedras que se le agregaron al taller de instrumentos físicos que se puso bajo su dependencia”.
- (38) LÓPEZ ARROYO y GIMÉNEZ CAÑETE, “El Telescopio”, 185-199.
- (39) José Mendoza y Ríos (Sevilla 1763-Brighton 1816). Ilustre marino español, enviado al extranjero por Floridablanca, el año 1789, en misión científica al igual que otros becarios en años anteriores, como Betancourt, y que no regresó de Inglaterra donde se casó el año 1796 solicitando el retiro de la Marina. Adquirió merecidas distinciones científicas en aquel país, siendo separado del servicio de la Armada. Sin embargo, cumplió acertadamente el encargo que había recibido para la gestión y remisión a España del Telescopio Herschel.
- (40) FERNÁNDEZ ALBA, *El Observatorio*, 43.

## BIBLIOGRAFÍA

- BENITO QUINTANA, Luis, "Nota preliminar", a la edición facsimilar de la de 1602 de BESSON, Diego, *Teatro de los instrumentos y figuras matemáticas y mecánicas*, Madrid, INTEMAC, 1971.
- CAMPO Y FRANCÉS, Ángel del, "Matemáticas en la Real Academia de las tres Nobles Artes", en *Libro del 250 anvº de la Academia*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994.
- CAMPO Y FRANCÉS, Ángel del, "Dos investigadores en busca de un autor: el Pseudo-Juanelo Turriano de J.A. García-Diego", en *Revista de Obras Públicas*, marzo de 1989, 189-206.
- CAMPO Y FRANCÉS, Ángel del, y MATEO GÓMEZ, Isabel, "Ciencia y Tecnología en las Artes estereográficas", en *Cuadernos de Cauce 2000, nº 3*, Madrid, Colegio de Ing. de CCP, 1980, 2-15.
- CERVERA VERA, Luis, "Las enseñanzas programadas por Juan de Herrera en la *Institución de la Academia Real Matemática*". En HERRERA, Juan de, *Institución de la Academia Real Matemática. Edición y estudios preliminares de José Simón Díaz y Luis Cervera Vera*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1995, 43-95.
- CERVERA VERA, Luis, *Años del primer matrimonio de Juan de Herrera*, Valencia, Albatros Ediciones, 1985.
- CERVERA VERA, Luis, *El manuscrito de Juan de Herrera indebidamente titulado Architectura y Machinas*, Valencia, Patrimonio Ediciones, SL., 1996.
- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, *El Observatorio Astronómico de Madrid Juan de Villanueva*, Madrid, Xarait ediciones, 1979.
- FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, A., *Guía de Madrid*, Madrid, 1876.
- FLORES PAZOS, Carlos, *Cartografía urbana impresa 1740-1840, historia, técnica y análisis gráfico*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 1992.
- LÓPEZ ARROYO, M. y GIMÉNEZ CAÑETE, A., "El Telescopio Herschel de 25 pies del Real Observatorio Astronómico de Madrid", en *Revista Las Ciencias*, Madrid, XLIV, núm. 3, 185-199.
- LÓPEZ PIÑERO, J.M., NAVARRO BROTONS, V. y PORTELA MARCO, E., *Materiales para la Historia de las Ciencias en España: S. XVI-XVII*, Valencia, Pre-Textos, 1976.
- LÓPEZ PIÑERO, J.M., *La introducción de la Ciencia Moderna en España*, Barcelona, Ariel, 1969.

- PARDO CANALÍS, Enrique, "Una composición inédita de Paret" en *Goya*, núm, 181-182, Madrid, 1984, 2-4.
- TELLECHEA, J.I., "Los Jesuítas y la real pragmática de Felipe II de 1559", *Revista AHSI*, 34, 1965, 79-85.
- TINOCO, José, *Apuntes para la Historia del Observatorio de Madrid*, Madrid, Instituto Geográfico y Catastral, 1951.
- VERNET GINÉS, Juan, *Historia de la Ciencia Española*, Madrid, Instituto de España, 1975.

III CONGRESO INTERNACIONAL DE  
REHABILITACIÓN DEL PATRIMONIO  
ARQUITECTÓNICO Y EDIFICACIÓN  
CONFERENCIA INAUGURAL

**"DE RUSKIN A VIOLLET-LE-DUC"**

Por

RAFAEL DE LA-HOZ ARDERÍUS



Con ocasión del pasado Congreso Internacional celebrado en Nueva Orleans sobre Intervenciones Arquitectónicas en Contextos Histórico-Artísticos, fui invitado en calidad de ponente, junto con Rafael Moneo, por la Tulane University.

Conversando allá sobre la posible metodología a seguir, vino a colación una vieja historia que Moneo conocía con notable precisión.

Estuvimos de acuerdo en que la misma podría constituir una buena base para seguir el "método del caso" como hilo conductor del trabajo que íbamos a abordar.

Existía el precedente de que D. Leopoldo Torres Balbás, maestro nuestro que fue, lo había ya aprovechado en la Escuela de Arquitectura como referencia de análisis en su sistemática pedagógica.

Así se hizo y, ciertamente, resultó un buen apoyo para estructurar ese ejercicio colectivo de la inteligencia que es siempre todo congreso.

Permítanme que les relate dicha historia:

Como es sabido, el Barroco europeo acabó tardía y definitivamente en Priego de Córdoba.

Su soberbia Calle Real es una sucesión de bellas viviendas con fachadas armoniosamente compuestas en tal estilo.

Sucedió que mi ilusionante primer encargo fue el proyecto de una pequeña casa en el único solar, nunca edificado, que existía en tan excepcional contexto.

De esta manera emergió la eterna asignatura pendiente de la Rehabilitación: aquélla de determinar los límites debidos de toda intervención; el problema de precisar "hasta dónde se puede -o se debe- llegar".

Era evidente que no cabía hacer cualquier cosa, el solar no constituía en sí una pieza aislada, sino como un a modo de mella en una dentadura perfecta, o un oscuro vacío en un nacarino collar de perlas.

El problema a resolver era pues de carácter contextual, el edificio, además de ser posible en sí mismo, habría de serlo con su circunstancia urbana.

De entrada, las dos opciones de actuación que se ofrecían resultaban por igual poco atractivas:

Abstenerse de intervención alguna, según la teoría historicista de John Ruskin, supondría la negación a servir, renunciar a la esencia misma de la arquitectura.

En el polo opuesto, imitar el lenguaje formal del XVIII, mimetizando la obra nueva con las de la época a la manera permisiva de Viollet-Le-Duc, no habría pasado de ser una mistificación inaceptable, un pastiche.

Descartados ambos extremos, volvió a plantearse la incógnita del qué hacer. Por supuesto la solución correcta -la virtud- no habría que buscarla "en el término medio".

En los términos medios sólo existe mediocridad -precisamente lo más opuesto al valor buscado-.

Lo correcto no resultaría ser mitad intrépido, mitad cobarde.

El valor habría de ser como una afilada cumbre entre dos valles de error: el pánico y la temeridad.

En este caso algo tan opuesto al inmovilismo de Ruskin como a la falsificación de Viollet-Le-Duc, algo decididamente positivo, auténtico.

Como el aforismo de Mies Van der Rohe donde se conjugan bien autenticidad y belleza:

"Si en un collar de perlas falta una de ellas, es preferible insertar una esmeralda auténtica antes que una perla falsa".

Sensible al problema del "contextualismo", o de la "composibilidad" con la circunstancia, fueron tenidas cuidadosamente en cuenta cuantas invariantes y constantes compositivas formaban el denominador común de todos y cada uno de los edificios vecinos: cánones de proporción geométrica, gamas cromáticas, relaciones hueco-macizo, invariantes estructurales, distribución ornamental, materiales y texturas.

Redactado el correspondiente proyecto de acuerdo con dichas directrices, fue finalmente posible insertar en el "hueco del collar" la "esmeralda auténtica".

El edificio sintonizaba con el entorno y el cliente quedó satisfecho.

Pero no habría aún transcurrido un año cuando recibí una carta de Torres Balbás.

Había realizado un viaje de estudios con la Escuela de Arquitectura de Madrid y, para su sorpresa, se había tropezado con mi opera prima.

Con infinita delicadeza, profundo cariño y paternales palabras de viejo profesor, el querido maestro venía a decirme como el Obispo de Hipona lo hiciera en su día con Agustín, antes de este último ir para santo: "Hijo mío, corres bien, muy bien, pero por el camino equivocado".

Acerca del camino correcto a seguir, D. Leopoldo no añadía ni media palabra.

La propia incógnita era la enseñanza.

Embridando a duras penas mi juvenil soberbia, escribí una larga contestación ilustrándole con la parábola de Mies y reprochándole implícitamente que no había sabido ver mi esmeralda.

Antes de cursarla, la dejé dormir una noche.

A la mañana siguiente la leí de nuevo. Sin pensarlo más rompí el escrito en mil pedazos.

Entonces, le envié una tarjeta con una sola línea que rezaba:

"Lo siento D. Leopoldo. No volveré a hacerlo".

Y cumplí mi palabra, al precio de durante años rechazar por sistema todo encargo para actuar en conjuntos histórico-artísticos, lo cual -y aunque a cambio algo he aprendido- ejerciendo en Andalucía, no fue manca penitencia.

Esta determinación de parar hasta encontrar el buen camino, no suponía en modo alguno una rendición a Ruskin y, por supuesto, tampoco menos aún a Viollet -ambos responsables de haber creado un conflicto que no supieron resolver- sino tomarme un tiempo de reflexión para tratar de dilucidar por mi cuenta la solución correcta al problema.

Ruskin, como Viollet-Le-Duc, son figuras clave para tratar de entender la evolución conceptual habida en la, todavía hoy incipiente, ciencia de la restauración arquitectónica.

Sus vidas presentan paralelismos, al tiempo que antagonismos, que habrían interesado al propio Plutarco.

Son notables sus afinidades: ambos, superdotados y autodidactas, estuvieron por igual determinados a emplear toda su gran capacidad de persuasión y formidable influencia, en defensa de sus ideales más queridos.



Compartieron un amor apasionado por el arte Gótico en razón de la "lealtad del mismo con las leyes de la Naturaleza, su clara expresividad funcional y honradez estructural".

Los dos propugnaron el Gótico Revival como el "supremo estilo, dada su sólida base moral".

En este sentido, uno y otro fueron consumados moralistas.

Aunque, si nos atenemos a la sabia máxima británica: "Un moralista es aquella persona que puede repartir lo que no tiene", Ruskin fue la excepción y Viollet-Le-Duc la regla.

Eugène-Emmanuel Viollet-Le-Duc, además de fecundo y famoso escritor, fue un brillante teórico, destacado ingeniero y notable arquitecto, aparte de arqueólogo, restaurador y laureado pintor.

En la histórica exposición de dibujos de arquitectos celebrada en Berlín, un óleo suyo, -creo recordar que representando el interior de Notre-Dame- literalmente eclipsó a todo el conjunto de la muestra. Era deslumbrante.

Nivel de excelencia que igualmente caracterizó sus demás cualidades.

Su problema fue precisamente ese, que "fue demasiado".

En cierta manera acabó siendo víctima de los muchos talentos que tenía y que no supo hacerse perdonar.

García Lorca estimaba que "Los españoles toleran en el prójimo hasta dos cualidades. A la tercera se encabronan".

Y los compatriotas de nuestro personaje, más exquisitos, tienen asumido que "Una reputación solo sirve para ser destruida".

Viollet-Le-Duc no se libró de ellos, pero hasta que ese momento llegó, su ascensión fue meteórica.

Apenas contaba treinta años cuando recibe, gracias a su amigo y protector Prosper Mérimée -a la sazón inspector de la Comisión de Monumentos Históricos-, el encargo del siglo: La restauración de la Catedral de Notre Dame, -la que, tras su consagración a la Diosa Razón, había quedado casi destruida- junto con el proyecto de una nueva Sacristía que tendría que diseñar precisamente en estilo Gótico Revival.

Pero mezclar Restauración y Revival resultó ser una mala pasada para el Restauero y para el Arquitecto, su total perdición.

Tal que la metástasis de un cáncer, el Revival de la Capilla se infiltró, cegado Viollet-Le-Duc por su desmedida creatividad, a la vieja Catedral,

donde éste terminó amputando elementos góticos originales para añadir otros nuevos de su pura invención.

Sus veleidades en la posterior reconstrucción de las fortificaciones de Carcassonne sobrepasaron todo límite aceptable.

Tras cuarenta años de trabajo su reputación quedó completamente arruinada.

Decir Viollet-Le-Duc todavía hoy equivale a decir "pastiche".

Sin embargo, su compleja personalidad, sobrepasando su propia época, se proyectaba al siglo venidero.

En América su prestigio sigue siendo hoy considerable.

El Massachusetts Institute of Technology acaba de publicar un importante tratado de Kenneth Frampton -"Studies in Tectonic Culture"-, con 29 referencias a Viollet-Le-Duc. Ruskin ni siquiera es citado.

La razón de esta divergencia con Europa puede que estribe en que, mientras las polémicas sobre restauración de monumentos medievales son irrelevantes en Norte-América, las teorías del Racionalismo Arquitectónico de Viollet-Le-Duc han sido, sin género de dudas, las que más han trascendido en la historia de la Arquitectura Moderna.

Escribió dos tratados enciclopédicos, "Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du XI au XVI Siècle" y "Entretiens sur l'Architecture", los cuales marcaron a la inmensa mayoría de los arquitectos innovadores de su época y generaciones siguientes.

Anhelaba Viollet-Le-Duc una Arquitectura Racional basada en un sistema coherente entre estructura, construcción y composición, tal como había observado sucedía en el Gótico, aunque sin imitar sus formas, elementos o detalles.

La Arquitectura Moderna debería ser la expresión directa de esqueleto estructural, materiales, tecnología y necesidades funcionales.

Estas ideas impresionaron profundamente a los arquitectos de la Escuela de Chicago, en especial a Frank Lloyd Wrigth, así como a su jefe Louis Sullivan.

Este último acuñó la conocida fórmula "Form follows Function" gracias a la cual ha pasado, sin serlo, por autor del Funcionalismo, religión en la que ciertamente creía pero que, como sucede con tantos creyentes, nunca practicó.

El balance de la vida de Viollet-Le-Duc es una pura contradicción y una inconsecuencia total:

Apologista del Gótico Revival, su obra civil se inscribe sin embargo en el más riguroso y puro Renacimiento, estilo por otra parte bien ajeno al Racionalismo Funcionalista de cuya teoría, base del Movimiento Moderno, fue el creador y que, paradójicamente, tampoco llegó a poner en práctica.

Restaurador comprometido con la autenticidad, termina siendo paradigma de la falsificación, del pastiche, error que, dicho sea en honor a la verdad, jamás preconizó.

Contrasta esta rica, vitalista y humana personalidad con la fría y severa austeridad de su adusto antagonista.

John Ruskin fue el hijo perfecto de una Inglaterra Victoriana y de unos estrictos padres que le educaron en el más riguroso puritanismo.

Su bella mujer, Effie Gray, tras seis años a la espera de consumar el matrimonio, terminó abandonándole para casarse con el pintor John Everett.

Ruskin empezó a sufrir depresiones y ataques maníacos, pero, en compensación, tal prodigio de castidad acrecentó su victoriano prestigio de moralista a ultranza.

Marcel Proust, que le tenía devoción, le consideraba el "Director Espiritual de la época".

Bernard Shaw, siempre cáustico, lo comparaba, por utópico, con Carlos Marx.

Fue entonces cuando, armado de prestigio, influencia y pluma, se lanzó de lleno a la cruzada contra el "Laissez-faire" en el que, desde hacía un decenio, venía incurriendo Viollet-Le-Duc.

Publica su emblemático tratado "Las Siete lámparas de la Arquitectura", llamado así en alusión a otros tantos principios que, a su entender, son los que han de esclarecerla.

Al referirse a la sexta luminaria, la cual denomina "Memoria de la Arquitectura", afirma que "La mayor gloria de un edificio reside en su antigüedad".

En consecuencia estima imperativa la preservación de su estado presente manteniendo intactos los valores resultantes de los avatares habidos en su evolución, así como de la impronta del tiempo pasado sobre él.

De ahí la conclusión de proscribir cualquier tipo de intervención arquitectónica en el patrimonio histórico-artístico.

"Toda restauración, concluye, supone el deterioro más absoluto que un edificio pueda sufrir. El Arquitecto no tiene derecho a tocarlo".

El inmediato y espectacular éxito de tan radical propuesta sólo puede explicarse por la gran moda social de pasear y reunirse en las ruinas, -e incluso construir las ex-novo en los jardines-, imperante en el Romanticismo.

-Aún en pleno siglo XX, -irónica premonición- Adolfo Hitler sorprende a su arquitecto, Albert Speer, exigiéndole con cada proyecto varias perspectivas del edificio con el aspecto que éste tendrá cuando se arruine-.

Tras dicho triunfo y la difusión de sus ideas, la confrontación la ha ganado ampliamente Ruskin.

Desde ese momento, atreverse a contradecirle ha comportado el riesgo de ser considerado persona poco refinada e inculta.

Por su parte, Viollet-Le-Duc queda definitivamente descalificado frente a teóricos, profesionales de todo tipo, Academias, e incluso Gobiernos.

España no fue excepción.

Así, el Real Decreto del 23 de Abril de 1915 veda taxativamente, nada más y nada menos, que toda obra de restauración en la Alhambra.

Y la Ley del Patrimonio Artístico de 1933, vigente hasta hace una década, agota toda capacidad de intransigencia: "Se prohíbe todo intento de restitución de los monumentos".

Por más increíble que parezca, en este país y en casi lo que va de siglo, ha sido legalmente imposible reconstruir, o intentar restaurar, todo monumento.

Pero, por fortuna, gracias al hispánico don de la inobservancia, pese a dicha prohibición, Gómez-Moreno pudo restituir nuestra arquitectura prerrománica, hacer otro tanto en la Alhambra Torres Balbás, y otros arquitectos, tales como Velázquez Bosco, Félix Hernández, Iñiguez Almech o Pons-Sorolla.

Cabe preguntarse cómo lo hicieron.

En especial Torres Balbás dada su integridad profesional y humana así como su especial vinculación con la historia antes relatada.

García Gómez hizo de él un buen retrato: "Hombre de pecho ancho para los amigos y estrecho para las cruces".

Sin embargo, sorprendentemente, su pluma escribe una cosa y su lápiz dibuja otra.

En sus escritos se declara abiertamente enemigo de las restauraciones "ortopédicas", aquellas en las que se utilizan de manera ostensible agresivos "sólidos capaces" para rellenar vacíos e inclusive se sustituyen sillares desgastados por otros impecables de nueva factura.

Su artículo titulado "Restauración de edificios antiguos" va más allá: "La restauración arquitectónica no es válida ya que se incide negativamente en la idea original del creador de la obra y borra la mano del tiempo quien, según Goya, también pinta".

Lo que no quiere decir que en su más íntimo ser fuera un fanático de Ruskin ni justo lo contrario respecto a Viollet-Le-Duc.

De haberlo sido y, dando además el radical abstencionismo que imponían las leyes españolas en general y para la Alhambra en particular, su grandiosa labor de restauración en la misma no habría tenido lugar.

Nada más lejos de su alma liberal que todo dogmatismo.

Cuando se tercia "repristinar la imagen", como sucede con la Torre de las Damas en el Partal de la Alhambra, no duda en crear, mediante pelladas informes de escayola, una trama de rombos que corona los arcos, reintegrando así analógicamente la forma desaparecida.

Asimismo, aún a sabiendas de que aborda un conflicto con difícil solución técnica, elimina la cúpula externa del templete oriental del Patio de los Leones, añadida a mediados del XIX por Juan Pugaire, para sustituirla por una nueva cubierta piramidal cuya excesiva pendiente no acierta a reducir sin destruir la cúpula interior del templete.

Falla, Gallego Burín, García Gómez y Prieto Moreno hubieron de defenderle frente a los virulentos ataques que, por causa de esta reforma, fue objeto.

Incluso, a sensu contrario, en el inconcluso Palacio de Carlos V, siendo imposible conocer los planos, detalles y acabados proyectados por Pedro Machuca, se permite la licencia de diseñar nuevas cubiertas, suelos, techos y carpinterías, siguiendo modelos renacentistas.

Con dicho proceder, un tanto violletiniano y nada abstencionista, no hacía sino seguir las huellas de su predecesor, Velázquez Bosco, quien tampoco dudó en sustituir por bóveda pétrea la techumbre de Santa Cristina de Lena, o bóvedas por artesonados en la Mezquita de Córdoba, cuando no demoler toda una planta para introducir barandas y pináculos como en el Claustro de la Catedral de Burgos.

En estas conductas tan opuestas a sus discursos de lealtad a Ruskin, subyace una cierta incoherencia que sorprende y confunde viniendo como vienen de unos arquitectos cuya honestidad, calidad profesional y excelencia están fuera de toda duda.

Tengo para mí que este incongruente comportamiento obedece en cierta manera a que tuvieron que trabajar en una difícil, cuando no peligrosa, situación de hipocresía y de contradicción oficial, en la que para sobrevivir era ineludible fingir adhesión a unos principios que sólo lo eran del todo en términos administrativos.

Sucedía en esto algo parecido a lo que, en plena guerra civil, traslucían aquellas cartas de Torres Balbás a Gallego Burín y en las que, tras la fecha, -Soria 2 Septiembre 1938- pese a su odisea personal, jamás omitía añadir el slogan nacionalista "III A. Triunfal".

Si para poder restaurar monumentos es conditio-sine-qua-non proclamarse enemigo de la restauración de monumentos -debieron decirse- se hace así y basta.

El "Primum vivere deinde filosofare" se había, en verdad, convertido en condición existencial.

El conflicto subyacente entre la "lámpara de la memoria histórica" y la de la "emoción artística", había alcanzado niveles de intolerancia.

Incluso, desde entonces, Arqueólogos, y Arquitectos se alinean, respectiva y apasionadamente, en dichas dos posturas antagónicas.

Ambas profesiones rivalizan en mutuas descalificaciones:

Jiménez-Martín transcribe un listado de defectos de los arquitectos a ojos de arqueólogo: "Escaso cuidado en el tratamiento de los restos que restauran, nulo interés en diferenciar de manera indeleble lo original de lo añadido, propensión a realizar excavaciones para seguir rastros, mínima preocupación por reunir información sobre los problemas específicos -secuela de una deficiente formación histórica- exceso de imaginación, desinterés por publicar lo que restauran, irreversibilidad de las actuaciones..., ello sin contar con exigua asistencia a las obras, descontrol económico, etc."

Por su parte Carlos de Miguel, más desenfadado, comenta así el conflicto:

"La Arquitectura es la Señora y la Arqueología, la sirvienta"...

"Lo que pasa es que los arqueólogos, que son los novios de la criada, le han dicho a ésta que es más guapa que la Señora".

"En verdad, añade, la criada es criatura afortunada, pues a medida que vaya siendo más antigua, seguro que su marido, el arqueólogo, la irá encontrando más hermosa".

En descargo de De Miguel hay que aclarar que, al menos en aquella época, -no sé hoy- no existiendo profesión específica, era arqueólogo simplemente quien decía serlo.

Es justo también reconocer que, con la excepción del Centro oficial que dirigió Pons-Sorolla, no ha existido, ni existe, escuela de especialización ni título alguno que acredite la capacidad específica de un arquitecto para la obra de restauración.

La superación de este conflicto profesional posiblemente se encuentre en la reintegración, en términos de Cultura, de aquellos valores que hoy se encuentran disociados entre los de Historia y Arte.

Lo cual conlleva el deber de emprender la aproximación culta por sobre las, siempre empobrecedoras, especializaciones.

Para salir triunfante en este empeño hay que aprender a salvar la llamada "barrera cultural", cosa nada fácil.

El hombre, en efecto, no puede despojarse de su propia cultura porque está inscrita en lo más hondo de su sistema nervioso y es ella la que, fuera de su dominio voluntario, determina el modo que tiene de ver la realidad.

Diferentes culturas provocan percepciones distintas del mismo elemento arquitectónico.

De ahí la casi insuperable dificultad de comprensión que cualquier arquitectura comporta para los hijos de otras culturas.

En los dibujos originales de "Las Antigüedades Árabes de España" de D. Juan de Villanueva, puede observarse cómo su mano neoclásica se resiste a trazar con fiel propiedad los detalles de una arquitectura tan culturalmente ajena.

Handicap, éste, que tuve ocasión de experimentar por mí mismo:

Con ocasión de uno de sus viajes por Andalucía vino a visitarme Francisco Pons Sorolla.

Cuando entró en mi despacho me encontraba estudiando una planta del Convento de la Merced, excepcional palacio barroco del siglo XVIII, en cuya rehabilitación llevaba años ocupado.

Extrañado por mi ensimismamiento, preguntó la causa. Le mostré el plano de planta alta del patio principal donde se reflejaba una extrañísima solución arquitectónica cuya razón de ser no acertaba a vislumbrar:

Existía una gran escalera imperial dando acceso, como suele ser frecuente, a una amplia galería que circunvalaba el vacío del patio.

Lo extraordinario era que, abrazando directamente dicho cinturón y a lo largo de todo su perímetro se encontraba, circunscrito y yuxtapuesto -albar-da sobre albar-da- un segundo corredor.

"Por más que lo intento-bromeé- no logro meterme dentro de la cabeza del arquitecto que inventó esto".

"No te extrañe, replicó, esa cabeza en la que te quieres meter portaba peluca".

Y aunque parezca inverosímil, esta certera observación me dio la clave.

Recordé el dorsiano "Jamás estuvo la Humanidad más lejos de la Pre-historia que en el siglo XVIII" y entonces, en mi cabeza racionalista de deformado hijo del siglo XX, se hizo la luz:

La gran galería donde desembarcaba la monumental escalera, era un "espacio representativo de recepción" que nada tenía que ver con el "pasillo técnico interior", el cual, fuera de la vista de los visitantes, comunicaba entre si las celdas, servicios y demás habitaciones privadas de los monjes.

Se trataba de un exquisito refinamiento, típico del siglo de las luces, parejo al de superponer una perfecta peluca artificial sobre el no siempre esplendoroso cabello natural, o como el de enfoscar un muro de ladrillo para luego pintar encima, con exacta geometría, otra fábrica impecable de ladrillo.

Aprendí que, tratándose de actuar en un contexto cultural pretérito, lo primero que hay que hacer, antes de sentarse al tablero, es "calzarse la peluca" que corresponda, adquirir una segunda identidad cultural.

Y después, atreverse a soñar la ucronía:

El collar de Van der Rohe, contempla la ausencia de una pieza, no su pérdida.

La diferencia entre ambos casos estriba en que en la segunda hipótesis cabe siempre la insólita fortuna de encontrar el original perdido, para, verificado históricamente, reintegrarlo a su posición pristina, o, en su defecto, hallar documentación suficiente e inequívocamente auténtica, para poder proceder a su reconstrucción.

Esta hipótesis fue estudiada a escala de congreso internacional por ICOMOS en la década de los setenta y, entre sus conclusiones, elevada a recomendación.

Ya en 1972 la carta del Restauo del Ministerio de Instrucción Pública italiano, aún tímidamente, había abierto tal posibilidad.



Por fortuna, el buen sentido ha terminado imponiéndose y en la actualidad no existe Academia alguna que no apoye este ideal.

Sin embargo, en la mayoría de los casos es imposible hallar los datos originales de antiguos edificios destruidos o inconclusos.

Pero no siempre sucede así.

Recientemente ha sido decidido ampliar el Museo del Prado.

Pocos edificios existen más enigmáticos que éste.

Años atrás causó gran sensación el descubrimiento, entre los fondos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, del proyecto original del Museo del Prado: cuatro soberbias láminas fechadas en 1785, firmadas por D. Juan de Villanueva y con toda probabilidad depositadas allí por el autor para su preservación.

En esencia las mismas ilustraban un monumental edificio de tres cuerpos enlazados entre sí mediante una larga nave, ordenación idéntica a la de la obra realizada pero con la variante complementaria y fundamental de disponer de una bella logia de acceso que recorría, antepuesta, todo el frente recayente al Paseo del Prado, y que constituía "per se" la idea rectora de la composición arquitectónica proyectada.

Lógicamente la perplejidad más absoluta sobrevino al comprobar que la elegante e insólita stoa, protagonista de la composición, no aparecía en el Edificio realizado.

Por uno de esos azares que, por decisión de los dioses, solo se producen una vez en la vida y coincidiendo con la convocatoria del Concurso, milagrosamente ha aparecido la perdida memoria de Villanueva.

Dicho documento resuelve la incógnita:

Fue su buen amigo y protector, Floridablanca, el responsable de tal eliminación.

Bastante antes, el mismo había comprometido su honor ante el Rey Carlos III alardeado, para asombro general, de que construiría el Prado "sin el más mínimo dispendio del erario público".

Contaba financiar tal prodigio, -y así lo hizo-, con las secretas "temporalidades" de la desamortizada Compañía de Jesús, esto es, con el vulgarmente conocido como "El Dinero de los Jesuitas".

Sin embargo, a la hora de la verdad y nada más salir la obra de cimientos, supo el Ministro que dichas temporalidades no alcanzarían para realizar el proyecto completo.

Viendo su prestigio seriamente amenazado, Floridablanca decidió suspender sine die la parte más fácilmente prescindible del proyecto -sin duda el gran pórtico cubierto-, aunque con ello y, bien a su pesar, tuviera que cortar las alas a su arquitecto.

El maestro debió quedar anonadado. -Su mirada en el retrato de Goya no es fácil de olvidar.

De repente le habían robado, arrancado, el rostro a su grandiosa creación.

Había sobrevenido el "Cedit persona manet res" de los clásicos.

Ciertamente, arrebatada con la logia la verdadera faz expresiva de su bella composición, Villanueva se encontró enfrentado al formidable desafío de tener que convertir sobre la marcha la medio abocetada elevación interna del frente al Paseo del Prado, en la nueva fachada principal del edificio.

Sólo un genio de la talla de este hombre, arquitecto de raza, podía salir triunfante en tamaño empeño.

Y aunque en éste proyectar in situ consumiera hasta el último de sus días, para nuestro orgullo, Villanueva salió triunfante.

A cambio la fachada ganó ese plus dimensional que hace del Prado uno de los más atractivos ejemplares de la arquitectura palatina del Neoclásico Europeo.

Aún cuando la stoa del Prado quedó "non nata", su espectro permaneció larvado en el solar no edificado, cuya geometría y dimensiones son exactamente las precisas para posibilitar su posterior construcción.

Villanueva, cuya voluntad de terminar su interrumpido proyecto nunca fue doblegada, lo dejó así preparado.

Esperemos que la ampliación del Prado -"Sinfonía Incompleta"- no ignore la partitura original completa de su autor D. Juan de Villanueva.

De lo contrario, ni siquiera cabe la esperanza de que el responsable reciba hoy culta reprimenda por parte de D. Leopoldo.

Estos nuestros desvelos por la puesta en valor y preservación del patrimonio arquitectónico son una conquista cultural reciente, desconocida en el pasado.

Lo que verdaderamente significa el "motto" académico "lo que no es tradición es plagio", es que lo tradicional no era copiar sino crear.

En Arquitectura, la auténtica tradición siempre ha sido destruir la odiada obra de la generación anterior, para con sus propios materiales construir la nueva creación propia.

Gracias a este canibalismo, importantes conjuntos monumentales son hoy lo que son.

En este proceso, casi ecológico, el Gótico devora al Románico, el Barroco barre, siempre que puede, al despreciado Gótico y en el XIX se hace otro tanto con "esa perversión de las artes que significó el Barroco" -según el propio Catálogo Monumental de España, textualmente califica y justifica-.

Tampoco ha sido mucho más misericordioso nuestro siglo.

Lo cierto es que, hasta bien entrado el XIX, es decir históricamente ayer, no aparecen los primeros tratados con referencias a la restauración arquitectónica.

Tal vez por ello no haya aún habido todavía tiempo suficiente para desarrollar una auténtica Ciencia del Restauero.

Todavía hoy no existe regla general o teoría universal de la restauración para dar solución automática a cada problema. Quede bien claro.

En este sentido, un edificio que necesita ser intervenido es un edificio enfermo.

Y al igual que en Medicina no existen enfermedades, sino enfermos, en cada caso habremos de decidir cuál es el diagnóstico y, en consecuencia, el tratamiento oportuno, -el camino correcto a seguir-.

"Cada viejo edificio presenta un problema diferente y debe ser tratado de manera distinta", escribió Torres Balbás.

Todavía su fórmula "Eclecticismo más Elasticidad" sigue teniendo validez.

Norma que bien podría cerrar estas reflexiones de no ser porque, finalmente, hubo ocasión de rematar la vieja asignatura pendiente.

Debo a I.M. Pei una fascinante historia acaecida en el origen de la National Gallery de Washington, -cuya acertada ampliación es obra suya-.

En 1936, el financiero Andrew W. Mellon decidió regalar a su país una magna pinacoteca junto con su colección privada de pintura.

A tal fin encargó al arquitecto John Russel la redacción del oportuno proyecto.

Aparte del límite máximo de presupuesto, tan solo impuso como condición que el edificio fuera construido por completo en mármol rosado de Tennessee. -Ya anciano, odiaba la tristeza de los grises y fríos días invernales de Washington-.

Cuando Russel le sometió el proyecto del que luego sería el edificio de mármol mayor del mundo, Mellon, satisfecho, le felicitó con cálidas alabanzas.

Aprovechando tales efusiones, el arquitecto, no sin cierto nerviosismo, le previno que tenía una mala noticia que darle: el coste del museo tendría que ser más del doble de lo previsto.

Sin inmutarse, Mellon replicó:

"No importa ... Con tal de que no se note".

Difícilmente puede darse una definición más cabal de lo que es elegancia.

Días después, ya de regreso en Madrid, lo primero que hice fue ir a visitar a Torres Balbás.

Habían pasado largos años desde la última vez que nos habíamos encontrado.

Cuando me vio entrar, se levantó y, sonriente, abrió un inolvidable diálogo:

"¿Ha dado ya Vd. con la solución?"

"Vd. dirá, repliqué. Esta es la conclusión a la que he llegado":

"Si en un collar de perlas falta una de ellas, es preferible insertar una esmeralda auténtica antes que una perla falsa ... siempre y cuando no se note".

Tras una pausa concluyó:

"La ha encontrado Vd."

Entonces, como quién se hace una reflexión a sí mismo, comentó:

"Fácil o imposible, de La-Hoz, fácil o imposible".

"Ahí está el talento".

Y ésta, señores, fue la gran lección del maestro.

Granada, 20 de mayo de 1996



JOSÉ DEL CASTILLO.  
AGUAFUERTES Y COMPOSICIONES  
PARA SER GRABADAS

Por

JOSÉ LUIS MORALES Y MARÍN



El extraordinario auge que la técnica artística del grabado va a conocer en el último tercio del siglo XVIII, con el decisivo apoyo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la creación de la Calcografía, va a tener como resultado no sólo la renovación de los asuntos tratados –hasta entonces prácticamente reservados a la temática religiosa y desde modelos convencionales–, y la incorporación de otros supuestos en sus criterios formales, sino también la incorporación de los principales pintores cortesanos a estas labores, especialmente como autores de las composiciones para las láminas que iban a abrirse, existiendo así una estrecha colaboración entre aquellos artífices y los grabadores. Y aunque raramente los pintores, como es el caso de Francisco de Goya, Ramón Bayeu o el propio José del Castillo, practicaron el grabado, su función fue especialmente de "inventores" y "delineantes" de unas creaciones, que no solamente enriquecerían los repertorios de estampas sueltas, sino, que, principalmente, estas innovaciones tendrían su incidencia en una etapa de singular florecimiento, en lo que se refiere a la ilustración de libros.

En cuanto a la figura de José del Castillo, pintor en el que venimos trabajando en los últimos años y del que preparamos una próxima monografía, hay que señalar, que, como en otros tantos casos de destacados pintores de los reinados de Carlos III y Carlos IV, y a pesar de su especial interés, apenas ha merecido la atención de los historiadores que se han ocupado del período, si exceptuamos lo aportado por Valentín de Sambricio (1), Jutta Held (2) o la documentación que dimos a conocer en su día (3).

Seguidor y discípulo de Corrado Giaquinto, su formación tuvo lugar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en Roma, al contacto y en la admiración hacia los barroquistas y artífices del rococó italiano. El arte de Castillo, posteriormente, tuvo que debatirse entre las complicadas perspecti-



vas a que le empujaban esas enseñanzas y el frío academicismo impuesto por Mengs en Madrid, al lado de unas nada comunes facultades pictóricas y unas no menos apreciables competencias para entender un mundo popular que pocos pintores de Santa Bárbara supieron transmitir. Prueba de ello son las confusiones que durante tiempo se dieron entre algunas obras de Goya y Castillo atribuidas dubitativamente a ambos artistas. En su obra religiosa es donde se advierte con una mayor incidencia la influencia de Giaquinto, hecho que igualmente se evidencia en su producción de composiciones para grabar con destino a la edición de *El Quijote* de la Real Academia Española. Pero será, insistimos, en la ejecución de cartones para tapices donde habremos de encontrar sus más acertados y personales logros. Así, en los magníficos ejemplares que completaron la serie iniciada por Guillermo de Anglois para el dormitorio de Carlos III o las escenas de caza y pesca del dormitorio de Carlos IV, entonces príncipe de Asturias, en El Escorial.

En lo que se refiere a su interés por la obra gráfica, hay que destacar, en primer lugar, sus excelentes dotes de aguafortista, lamentándose el que no practicase más esta técnica, aunque nos dejó un excelente conjunto sobre pinturas de Lucas Jordán. Como autor de composiciones para ser grabadas, de cuyas láminas se encargaron los más importantes artífices de su momento, habrá que recordar diversas estampas sueltas, particularmente religiosas, de carácter devocional, así como sus colaboraciones en grandes series de la Calcografía, como las *Pinturas del Buen Retiro* o *Retratos de Españoles ilustres*, revelándose como excelente ilustrador de libros en su participación en *El Quijote* de la Academia.

#### *Aguafuertes realizados por José del Castillo*

1

LOS DISCÍPULOS DE EMAÚS (Fig. I).

Cobre, aguafuerte, 255 x 320 mm.

*Grabador:* José del Castillo.

*Leyenda:* "Matheo Zerezo lo pintó. Josef del Castillo; lo Gravó. / 1778 / El Quadro original está en el Refectorio de los P.P. Agustinos recoletos, de Madrid".

1778.

Realizada sobre la pintura de Mateo Cerezo que se encontraba en el convento de los Agustinos Recoletos de Madrid, hoy en paradero desconocido.

El dibujo preparatorio se conserva en la Biblioteca Nacional, lápiz y sanguina (BARCIA, 1906, 935).

La plancha fue adquirida por la Calcografía en 1790.

La venta de esta estampa se anunció en la *Gazeta de Madrid*, el 19 de enero de 1779.

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid.- Calcografía Nacional, Madrid, 3321.- Museo Municipal, Madrid, IN, 14861, 4849 y 15536.

*Exposiciones:* Madrid, 1996, núm. 103.

*Bibliografía:* CEÁN BERMÚDEZ, 1800, T. I, p. 286.- ALEGRE, 1968, p. 284.- PÁEZ RÍOS, 1881-1883, 462-1.- CARRETE y OTROS, 1985, 39-3 *Catálogo Calcografía*, 1987, 117, p. 30.- WILSON y SANTIAGO, 1996, p. 135.



Fig. I. 1. Los discípulos de Emaús. Aguafuerte de José del Castillo.

2

**HUÍDA A EGIPTO**

Cobre, aguafuerte, 323 x 234 mm.

*Grabador:* José del Castillo.*Leyenda:* "Pintado por Lucas Jordan. Gravado por Joseph del Castillo/ El Quadro original está en el oratorio del Rey del Palacio del Buen Retiro".  
H. 1778.

Realizada sobre una pintura de Lucas Jordán que se encontraba en el oratorio del rey del Palacio del Buen Retiro de Madrid y hoy en el Palacio Real de Aranjuez.

La plancha fue adquirida por la Calcografía en 1790.

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid.- Calcografía Nacional, Madrid, 3322.- Museo Municipal, Madrid, IN, 11689.

*Exposiciones:* Madrid, 1996, núm. 104.

*Bibliografía:* CEÁN BERMÚDEZ, 1800, T. I, p. 286.- ALEGRE, 1968, p. 284.- PAEZ, 1881-1883, 2.- CARRETE y OTROS, 1985, 39-1.- *Catálogo Calcografía*, 1987, 118, p. 30.- WILSON y SANTIAGO, 1996, p. 135.

3

**JESÚS EN LA BARCA (Fig. II).**

Cobre, aguafuerte, 108 x 193 mm.

*Grabador:* José del Castillo.*Leyenda:* "El quadro original en el oratorio del Rey del Palazio del B. Retiro".*Inscripciones:* "P. Jordan. G. por Castillo".

H. 1778.

Realizada sobre una pintura de Lucas Jordán que se encontraba en el oratorio del Rey del Palacio del Buen Retiro de Madrid.

La plancha fue adquirida por la Calcografía en 1790.

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid.- Calcografía Nacional, Madrid, 3323.

*Bibliografía:* ALEGRE, 1968, p. 284.- PÁEZ RÍOS, 1881-1883, 462-3.- *Catálogo Calcografía*, 1987, 119, p. 30.



Fig. II. 3. Jesús en la barca. Aguafuerte de José del Castillo.

4

YAVÉ SE APARECE A ABRAHAM, MANDÁNDOLE RECHAZAR A AGAR (Fig. III).

Cobre, aguafuerte, 113 x 186 mm.

*Grabador:* José del Castillo.

*Leyenda:* "P. por Jordan G. por Castillo. / El quadro original está en el oratorio del Rey, del palacio del B.<sup>n</sup> Retiro / su alto 2 pies, y 8 dedos: su ancho 6 pies, y 6 dedos".

H. 1778.

Realizada sobre una pintura de Lucas Jordán que se encontraba en el oratorio del rey del palacio de Buen Retiro, de Madrid.

La plancha fue adquirida por la Calcografía en 1790.

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid, 3324.- Museo Municipal, Madrid, IN, 11678.

*Bibliografía:* ALEGRE, 1968, p. 284.- CARRETE y OTROS, 1985, 39-2.- *Catálogo Calcografía*, 1987, 120, p. 30.



Fig. III. 4. Yavé se aparece a Abraham. Aguafuerte de José del Castillo.

5  
 RETRATO DE BLAS LOBO (Fig. IV).  
 Cobre, aguafuerte, 176 x 110 mm.  
*Grabador:* José del Castillo.  
 H. 1778.

Realizada sobre una pintura de Lucas Jordán que se encontraba en el oratorio del rey del palacio de Buen Retiro de Madrid.

La plancha fue adquirida por la Calcografía en 1790.

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid.- Calcografía Nacional, Madrid, 3325.

*Bibliografía:* PÁEZ RÍOS, 1966, 4929.- ALEGRE, 1968, p. 284.- PÁEZ RÍOS, 1981-1983, 462-4.- *Catálogo Calcografía*, 1987, 121, p. 30.



Fig. IV. 5. Retrato de Blas Lobo. Aguafuerte de José del Castillo.

*COMPOSICIONES PARA GRABAR. Estampas sueltas.*

6

NIÑO JESÚS PASIONARIO

Cobre, talla dulce, 198 x 331 mm.

*Grabador:* José Martínez de Castro.

*Leyenda:* "Verdadero Retrato de la Imagen del Niño Jesús con la Cruz acuestas que se ven<sup>a</sup> en la Hermita del Smo Christo del Prado, sita media legua de la villa de Provencio Diócesis de Cuenca".

*Inscripciones:* "Juan de Villanueva lo esculpió Josef del Castillo lo dibujó. Josef Martínez de Castro lo grabó á 73".  
1773.

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid.  
*Bibliografía:* PÁEZ RÍOS, 1981-1983, 1339-2.

7

### TOPOGRAFÍA DEL REAL SITIO DE ARANJUEZ

Cobre, talla dulce, 815 x 560 mm.

*Grabador:* Juan Antonio Salvador Carmona.

*Leyenda:* "Topografía del Real Sitio de Aranjuez. Por Don Domingo de Aguirre Capitán de Infantería Ingeniero Ordinario de los Reg. de P. y F. Año de MDCCLXXV. Dn. Juan Antonio Salvador Carmona de la R<sup>1</sup> Academia de S<sup>n</sup> Fernando Gravó el PLano y la Orla. Dn. Josef Castillo inventó la Comp<sup>cion</sup> de la figura y la Orla".  
1775.

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid.  
*Bibliografía:* PÁEZ RÍOS, 1981-1983, 1969-41 (por error lo coloca en la obra de Manuel Salvador Carmona).

8

### NIÑO DIOS

Cobre, talla dulce.

*Grabador:* Manuel Salvador Carmona.

1780.

Figura en el Libro de asientos de Manuel Salvador Carmona con el núm. 34. Se grabó para regalar a la mujer de Carmona.

Los dibujos preparatorios de Castillo en la Biblioteca Nacional (BARCIA, 1906, 1913 y 1914).

*Bibliografía:* CATÁLOGO, 1920, núm. 34.- NOTICIA, 1966, p. 163.-  
CARRETE PARRONDO, 1989, p. 121.

9

SAN LUIS GONZAGA

Cobre, talla dulce, 149 x 95 mm.

*Grabador:* Fernando Selma.

*Leyenda:* "HIJO MIO ENTRA EN LA COMPAÑIA DE JESUS// S. LUIS  
GONZABA PRNC. DE MANT".

*Inscripciones:* "Josef del Castillo lo dib. 1783- F. Selma lo gravó".  
1783.

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid, R-36367.

*Exposiciones:* Madrid, 1993, núm. 65; Valencia, 1993, núm. 65.

*Bibliografía:* PÁEZ RÍOS, 1881-1883, 2020-15.- CARRETE y VILLE-  
NA, 1993, p. 59.

10

BEATA MARIANA DE JESÚS

Cobre, talla dulce, 295 x 205 mm.

*Grabador:* Juan Fernando Palomino.

*Leyenda:* "V.<sup>ro</sup> R.<sup>to</sup> de la B.<sup>ta</sup> María Ana de Jesus Mercenaria descalza, y  
natural de Madrid, cuio Cuerpo incorrupto se venera/ en S.<sup>ta</sup> Barvara de esta  
Corte. Sacado por el Orijinal de Vicente Carducho, Pintor de Camara, del S.<sup>f</sup>  
Felipe IV / Varios Yll.<sup>mós</sup> Obispos an Condedido, 1040 días de Yndulgencia  
a todas las personas de ambos / sexsos, que rezaré un Padre Nuestro Ave  
Maria, y gloria patri, delante de esta estampa y de qualquiera otra de la / B.<sup>ta</sup>  
Maria Ana. y por otros S.<sup>res</sup> Obispos ai Condedidos 120 dias de Yndulgencia  
rezando un Ave Maria. / Beatificada por N.<sup>tro</sup> SS.<sup>mo</sup> Padre Pio VI en 18 de  
Enero de 1783. / Castillo la dibujó á de 1785. Palomino la Grabó".

1785.

*Localización:* Museo Municipal, Madrid, IN, 2778.

*Bibliografía:* CARRETE y OTROS, 1985, 115-4, p. 327.



11

VIRGEN DEL AMOR DE DIOS Y DE LOS SANTOS EJERCICIOS (Fig. V).  
Cobre, talla dulce, 354 x 250 mm.

*Grabador:* Fernando Selma.

*Leyenda:* "N.<sup>A</sup> S.<sup>a</sup> DEL AMOR DE DIOS Y SANTOS EJERCICIOS, / segun se venera en el Altar mayor de la Igl.<sup>a</sup> del R.<sup>1</sup> Cot.<sup>o</sup> de Niños Desamparad<sup>s</sup>/ de Madrid, por su piadosa Congreg.<sup>on</sup> de Indignos Esclavos, quien la dedica/ A la Exma Sra. D.<sup>a</sup> Rafela Laso de la Vega, Marquesa Viuda de Mortara, su Camar.<sup>ra</sup>".

*Inscripciones:* "Josef Salvador Carloma lo esculpió- José Castillo lo dibujó- Grabado p.<sup>r</sup> F. Selma, 1786".  
1786.

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid, R-30014.

*Exposiciones:* Madrid, 1993, núm. 100; Valencia, 1993, núm. 100.

*Bibliografía:* PÁEZ RÍOS, 1981-1982, 2020-19.- CARRETE y VILLENA, 1993, p. 67.

12

SAN FRANCISCO DE ASÍS (Fig. VI).

Cobre, talla dulce, 335 x 197 mm.

*Grabador:* Manuel Salvador Carmona.

*Leyenda:* "SAN FRANCISCO DE ASÍS, / que se venera en la Capilla de su V.<sup>e</sup> Orden tercera de Madrid. / Iul.<sup>n</sup> de S.<sup>n</sup> Martin lo esculpio. Joseph Castillo lo dibujò. M.S. Carmona lo grabó en 1788".

1788.

Realizado el dibujo sobre la escultura de Julián de San Martín. Se pagaron por esta lámina 50 doblones. El dibujo preparatorio se conserva en la Biblioteca Nacional (BARCIA, 1906, 1935). Figura en el Libro de asientos de Carmona con el núm. 219.

*Localización:* Museo Municipal, Madrid, IN, 16465.

*Exposiciones:* Madrid, 1989, núm. 248.

*Bibliografía:* OSSORIO, 1884, p. 196.- NOTICIA, 1966, p. 94.- CARRETE y OTROS, 1985, 149-31.- CARRETE PARRONDO, 1989, p. 150.



Fig. V. 11. Virgen del Amor de Dios y de los Santos ejercicios.  
Grabado sobre dibujo de José del Castillo.



Fig. VI. 12. San Francisco de Asís.  
Grabado sobre dibujo de José del Castillo.

13

**SAN FRANCISCO DE ASÍS**

Cobre, talla dulce, 210 x 153 mm.

*Grabador:* Manuel Salvador Carmona.

*Leyenda:* SAN FRANCISCO DE ASÍS, / que se venera en la Capilla de su v<sup>e</sup> orden tercera de Madrid/ S<sup>n</sup> Martín le esculpíó. Castillo le dibujó, M.S. Carmona le grabó 1788".

1788.

La lámina se conserva en el Archivo de la Orden Tercera de San Francisco en Madrid.

Figura en el Libro de asientos de Carmona, con el núm. 228. Se pagaron mil reales de vellón por la estampa. El dibujo preparatorio se conserva en la Biblioteca Nacional (BARCIA, 1906, 1935).

*Localización:* Col. Antonio Correa, Madrid, 3689.

*Exposiciones:* Madrid, 1989, núm. 249.

*Bibliografía:* Noticia, 1966, p. 136.- CARRETE PARRONDO, 1989, p. 151

14

#### VIRGEN DEL AMOR DE DIOS

Cobre, talla dulce, 116 x 76 mm.

*Grabador:* Fernando Selma.

*Leyenda:* "NRA. SRA. DEL AMOR DE DIOS Y SANTOS EXERCICIOS, / según se venera en el Altar Mayor de la Iglesia del / Real Colegio de Niños Desamparados de Madrid/ por su piadosa Congregación de Indignos Esclavos. F.S. lo grabo".

H. 1790.

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid.- Colección Antonio Correa, Madrid, 01946.

*Exposiciones:* Madrid, 1993, núm. 257; Valencia, 1993, núm. 257.

*Bibliografía:* PÁEZ RÍOS, 1981-1983, 2020-25.- CARRETE y VILLENA, 1993, p. 117.

15

#### AUGUSTO PROTECTOR DE LA PAZ Y DE LAS ARTES

Cobre, talla dulce, 90 x 160 mm.

*Grabador:* Moreno Tejada.

*Inscripciones:* "Castillo inv.<sup>t</sup> et del.<sup>t</sup> M<sup>no</sup> Tejada sc.<sup>t</sup>".

H. 1790.

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid.

*Bibliografía:* PÁEZ RÍOS, 1981-1983, 1447-73.

*Series e ilustraciones de libros.*

PINTURAS DEL CASÓN DE BUEN RETIRO

Por iniciativa del pintor y erudito Antonio Ponz, Secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 1777 se comenzaron a grabar una serie de láminas sobre las pinturas que se encontraban en el palacio de Buen Retiro de Madrid, grabándose las últimas en 1786. José del Castillo ejecutó 16 composiciones sobre *Los trabajos de Hércules* de Lucas Jordán y cuatro sobre *Las Partes del Mundo* del mismo artista.

16

HÉRCULES EN LA CUNA SOFOCANDO LAS SERPIENTES QUE LE ENVIÓ JUNO PARA QUE LE MATASEN (Fig. VII).

Cobre, talla dulce, 366 x 262 mm.

*Grabador:* Juan Barcelón.

*Leyenda:* "1. / Lucas Jordan lo Pintó á fresco en el Casón del R.<sup>1</sup> Sitio del buen Retiro. Jph Castilo lo dibuxó. J.<sup>n</sup> Barcelón lo Gravó en Mad.<sup>d</sup> Año 1779./ Hercules en la cuna sofocando las serpientes que le envió Juno para que le matasen".

1779.

La plancha ingresó en la Calcografía en 1789.

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid.- Calcografía Nacional, Madrid, 2989.- Museo Municipal, Madrid, IN, 11677 y 6563.

*Bibliografía:* CEÁN BERMÚDEZ, 1800, T. I, p. 286.- PÁEZ RÍOS, 1981-1983, 209-11.- CARRETE y OTROS, 1985, 13-1.- *Catálogo Calcografía*, 1987, 758. p. 62.

17

MERCURIO, PALAS Y VULCANO SUMINISTRAN A HÉRCULES ARMAS Y VALOR (Fig. VIII).

Cobre, talla dulce, 364 x 228.

*Grabador:* Juan Barcelón.

*Leyenda:* " 2. / Lucas Jordan lo Pintó á fresco en el Casón del RR<sup>1</sup> sitio del buen retiro. / Iph Castillo lo dibuxó. / Mercurio, Palas y Vulcano suministran á Hércules armas y valor. / J.<sup>n</sup> Barcelon lo Grabó".

H. 1779.

La plancha ingresó en la Calcografía en 1789.

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid.- Calcografía Nacional, Madrid, 2989.- Museo Municipal, Madrid, IN, 11684.

*Bibliografía:* CEÁN BERMÚDEZ, 1800, T. I, p. 286.- PÁEZ RÍOS, 1981-1983, 209-11.- CARRETE y OTROS, 1985, 13-2.- *Catálogo Calcografía*, 1987, 759, p. 62.



Fig. VII. 16. Hércules en la cuna sofocando las serpientes que le envió Juno para que le matasen. Grabado sobre dibujo de José del Castillo.



Fig. VIII. 17. Mercurio, Palas y Vulcano suministran a Hércules armas y valor. Grabado sobre dibujo de José del Castillo.

18

HÉRCULES MATA LA HIDRA DE LA LAGUNA LERNEA

Cobre, talla dulce, 364 x 226 mm.

*Grabador:* Nicolás Barsanti.

*Leyenda:* "3. / Lucas Jordan lo Pintó. Jph Castillo lo dibuxó. Nicolas Barsanti lo Grabó. / Hércules mata la Hidra de la Laguna Lernea".

H. 1779.

La plancha ingresó en la Calcografía en 1789.

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid.- Calcografía Nacional, Madrid, 2990.- Museo Municipal, Madrid, IN, 11680.

*Bibliografía:* CEÁN BERMÚDEZ, 1800, T. I, p. 286.- PÁEZ RÍOS, 1981-1983, 216-11. CARRETE y OTROS, 1985, 14-1.- *Catálogo Calcografía*, 1987, 760, p. 62.

19

HÉRCULES VENCE Y MATA A GERIÓN

Cobre, talla dulce, 373 x 229 mm.

*Grabador:* Juan Barcelón.

*Leyenda:* "4. / L.<sup>s</sup> Jordan lo Pintó á f.<sup>co</sup> / Iph Castillo lo dibuxó. / Hercules vence y mata á Gerien. / J. Barcelon lo Grabó en Mad.<sup>d</sup>".

H. 1779.

La plancha ingresó en la Calcografía en 1789.

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid.- Calcografía Nacional, Madrid, 2991.- Museo Municipal, Madrid, IN 11681.

*Bibliografía:* CEÁN BERMÚDEZ, 1800, T. I, p. 286.- PÁEZ RÍOS, 1981-1983, 209-11.- CARRETE y OTROS, 1985, 13-3.- *Catálogo Calcografía*, 1987, 761, p. 62.

20

HÉRCULES VENCE Y SE LLEVA MUERTOS A BERGION Y ALBION

Cobre, talla dulce, 358 x 185 mm.

*Grabador:* Nicolás Barsanti.

*Leyenda:* "5. / L. Jordan lo P.<sup>to</sup> Jph Castillo lo dibujó. Nicolas Barsanti lo Gravó. / Hercules vence y se lleva muertos á Bergion y Albion".

H. 1779.

La plancha ingresó en la Calcografía en 1789.

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid.- Calcografía Nacional, Madrid, 2992.- Museo Municipal, Madrid, IN, 11682.

*Bibliografía:* CEÁN BERMÚDEZ, 1800, T. I, p. 286.- PÁEZ RÍOS, 1981-1983, 216-1.- CARRETE y OTROS, 1985, 14-2.- *Catálogo Calcografía*, 1987, 762, p. 62.

21

HÉRCULES BAJA AL INFIERNO PARA SACAR A ALCESTES (Fig. IX).

Cobre, talla dulce, 360 x 260 mm.

*Grabador:* Juan Barcelón.

*Leyenda:* " 3. / L. Jordan lo Pintó. Jph Castillo lo dibujó. J. Barcelon lo grabó. / Hercules baxa al infierno para sacar á Alcestes".

H. 1779.

La plancha ingresó en la Calcografía en 1789.

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid.- Calcografía Nacional, Madrid, 2993.- Museo Municipal, IN, 11686.

*Bibliografía:* CEÁN BERMÚDEZ, 1800, T. I., p. 286.- PÁEZ RÍOS, 1981-1983, 209-11.- CARRETE y OTROS, 13-4. *Catálogo Calcografía*, 1987, 763, p. 62.



Fig. IX. 21. Hércules baja al infierno para sacar a Alcestes.  
Grabado sobre dibujo de José del Castillo.

22

HÉRCULES ENCADENA Y APARTA AL CAN CERBERO QUE LE  
IMPEDÍA EL INGRESO EN EL INFIERNO.

Cobre, talla dulce, 360 x 194 mm.

*Grabador:* Juan Barcelón.



*Leyenda:* " 7. / Lucas Jordan lo Pintó a fresco en el Cason del Real sitio del buen Retiro / Hercules encadena y saca al Can Cerbero que le ipedia / el ingreso al infierno. / Jph Castillo lo dibuxó. J.<sup>n</sup> Barcelon lo Grabó".  
H. 1779.

La plancha ingresó en la Calcografía en 1789.

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid.- Calcografía Nacional, Madrid, 2994.- Museo Municipal, Madrid, IN, 11688.

*Bibliografía:* CEÁN BERMÚDEZ, 1800, T. I., p. 286.- PÁEZ RÍOS, 1981-1983, 209-11.- CARRETE y OTROS, 1985, 13-5. *Catálogo Calcografía*, 1987, 764, p. 62.

23

HÉRCULES RESTITUYE A ALCESTES A SU MARIDO ADMETO  
(Fig. X).

Cobre, talla dulce, 369 x 230 mm.

*Grabador:* Juan Barcelón.

*Leyenda:* "8. / Lucas Jordan lo Pintó á fresco en el Cason de R.<sup>1</sup> sitio del buen retiro. / Hercules restituye á Alcestes á su marido Admeto".  
H. 1779.

La plancha ingresó en la Calcografía en 1789.

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid.- Calcografía Nacional, Madrid, 2995.- Museo Municipal Madrid, IN, 11688.

*Bibliografía:* CEÁN BERMÚDEZ, 1800, T. I, p. 286.- PÁEZ RÍOS, 1981-1983, 209-11.- CARRETE y OTROS, 1985, 13-6.- *Catálogo Calcografía*, 1987, 765, p. 62.



Fig. X. 23. Hércules restituye a Alcestes a su marido Admeto.  
Grabado sobre dibujo de José del Castillo.

24  
HÉRCULES MATA A LYCO  
Cobre, talla dulce, 370 x 190 mm.  
*Grabador:* Nicolás Barsanti.  
H. 1779.

La plancha ingresó en la Calcografía en 1789.

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid.- Calcografía Nacional, Madrid, 2996.

*Bibliografía:* CEÁN BERMÚDEZ, 1800, T. I., p. 286.- PÁEZ RÍOS, 1981-1983, 216-1.- *Catálogo Calcografía*, 1987, 766, p. 62.

25

HÉRCULES MATA LAS AVES ESTINFALIDES

Cobre, talla dulce, 360 x 257 mm.

*Grabador:* Juan Barcelón.

H. 1779.

La plancha ingresó en la Calcografía en 1789.

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid.- Calcografía Nacional, Madrid, 2997.

*Bibliografía:* CEÁN BERMÚDEZ, 1800, T. I., p. 286.- PÁEZ RÍOS, 1981-1983, 209-11.- *Catálogo Calcografía*, 1987, 767, p. 62.

26

HÉRCULES MATA AL BUITRE QUE SACABA LAS ENTRAÑAS A PROMETEO (Fig. 11).

Cobre, talla dulce, 360 x 262 mm.

*Grabador:* Juan Barcelón.

*Leyenda:* "11. /L. Jordan lo p.<sup>to</sup> Jph Castillo lo dibujó. J. Barcelon lo grabó. / Hércules Mata al Buitre que sacaba las entrañas a Prometeo".

H. 1779.

La plancha ingresó en la Calcografía en 1789.

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid.- Calcografía Nacional, Madrid, 2998.- Museo Municipal, Madrid, IN, 11683.

*Bibliografía:* CEÁN BERMÚDEZ, 1800, T. I., p. 286.- PÁEZ RÍOS, 1981-1983, 209-11.- CARRETE y OTROS, 1985, 13-7.- *Catálogo Calcografía*, 1987, 768, p. 62-63

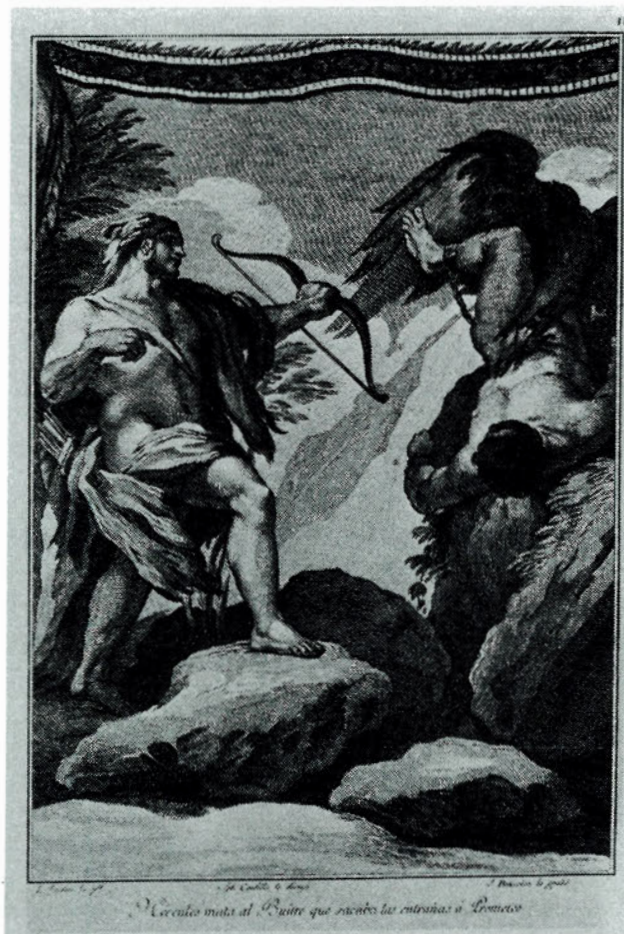


Fig. XI. 26. Hércules mata al buitre que sacaba las entrañas a Prometeo. Grabado sobre dibujo de José del Castillo.

27

HÉRCULES LLEVA VIVO AL JABALÍ DEL MONTE ERYMANTO

Cobre, talla dulce, 357 x 190 mm.

Grabador: Juan Barcelón.

H. 1779.

La plancha ingresó en la Calcografía en 1789.

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid.- Calcografía Nacional, Madrid, 2999.

*Bibliografía:* CEÁN BERMÚDEZ, 1800, T. I., p. 286.- PÁEZ RÍOS, 1981-1983, 209-11.- *Catálogo Calcografía*, 1987, 769, p. 63.

28

HÉRCULES ALCANZA AL CIERVO DE LOS PIES DE BRONCE Y ASTAS DE ORO

Cobre, talla dulce, 357 x190 mm.

*Grabador:* Juan Barcelón.

H. 1779.

La plancha ingresó en la Calcografía en 1789.

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid.- Calcografía Nacional, Madrid, 3000.

*Bibliografía:* CEÁN BERMÚDEZ, 1800, T. I., p. 286.- PÁEZ RÍOS, 1981-1983, 209-11.- *Catálogo Calcografía*, 1987, 770, p. 63.

29

HÉRCULES DOMA AL TORO DE CRETA

Cobre, talla dulce, 358 x 195 mm.

*Grabador:* Juan Barcelón.

*Leyenda:* "14. / Lucas Jordan lo Pintó a fresco en el Cason del R.<sup>1</sup> sitio del buen retiro. / Jph Castillo lo dibuxó / J.<sup>n</sup> Barcelon lo Grabó. / Hércules doma al Toro de Creta".

H. 1779.

La plancha ingresó en la Calcografía en 1789.

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid.- Calcografía Nacional, Madrid, 3001.- Museo Municipal, Madrid, IN, 11679.

*Bibliografía:* CEÁN BERMÚDEZ, 1800, T. I., p. 286.- PÁEZ RÍOS, 1981-1983, 209-11.- CARRETE y OTROS, 1985, 13-8.- *Catálogo Calcografía*, 1987, 771, p. 63.

30

HÉRCULES SOFOCA AL LEÓN DE LA SELVA NEMEA

Cobre, talla dulce, 351 x 186 mm.

*Grabador:* Juan Barcelón.

H. 1779.

La plancha ingresó en la Calcografía en 1789.

*Localización:* Biblioteca Nacional.- Calcografía Nacional, Madrid, 3002.

*Bibliografía:* CEÁN BERMÚDEZ, 1800, T. I., p. 286.- PÁEZ RÍOS, 1981-1983, 209-11.- *Catálogo Calcografía*, 1987, 772, p. 63.

31

HÉRCULES MATA AL DRAGÓN DEL HUERTO DE LAS HESPÉRIDES

Cobre, talla dulce

*Grabador:* Nicolás Barsanti.

*Leyenda:* " 16. / L. Jordan lo Pintó. Jph Castillo lo dibujó. Nicolás Barsanti lo grabó. / Hércules mata al Dragón del huerto de las hesperides".

H. 1778.

La plancha ingresó en la Calcografía en 1789.

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid.- Calcografía Nacional, Madrid, 3003.- Museo Municipal, Madrid, IN, 11685.

*Bibliografía:* CEÁN BERMÚDEZ, 1800, T. I., p. 286.- PÁEZ RÍOS, 1981-1983, 216-1.- CARRETE y OTROS, 1985, 14-3. *Catálogo Calcografía* 1987, 773, p. 63.

32

EUROPA

Cobre, talla dulce, 309 x 320 mm.

*Grabador:* Juan Barcelón.

H. 1780.

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid, 2546.

*Bibliografía:* *Catálogo Calcografía*, 1987, 774, p. 63.

33

## ASIA

Cobre, talla dulce, 308 x 313 mm.

*Grabador:* Nicolás Barsanti.

H. 1780.

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid, 2547.*Bibliografía:* CEÁN BERMÚDEZ, 1800, T. I, p. 286.- *Catálogo Calcografía*, 1987, 775,p. 63.

34

## ÁFRICA (Fig. XII).

Cobre, talla dulce, 312 x 308 mm.

*Grabador:* Juan Barcelón.

H. 1780.

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid, 2548.*Bibliografía:* CEÁN BERMÚDEZ, 1800, T. I, p. 286.- *Catálogo Calcografía*, 1987, 776, p. 63.

35

## AMÉRICA

Cobre, talla dulce, 313 x 310 mm.

*Grabador:* Juan Barcelón.

H. 1780

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid, 2549.*Bibliografía:* CEÁN BERMÚDEZ, 1800.- T. I., p. 286.- *Catálogo Calcografía*, 1987, 777, p. 63.



Fig. XII. 34. África. Grabado sobre dibujo de José del Castillo.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: *EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIXOTE DE LA MANCHA. NUEVA EDICION CORREGIDA POR LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA*. Madrid, Joaquín Ibarra, 1780.

36

DON MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA (Fig. XIII).

Cobre, talla dulce, 206 x 114 mm.

*Grabador:* Manuel Salvador Carmona.

*Leyenda:* MIGUEL DE CERVANTES/ SAAVEDRA/ Joseph del Castillo la inventó y dibuxó. Manuel Salvador y Carmona la grabó". 1779.



Se pagaron por esta estampa 50 doblones. Figura en el Libro de asientos de Carmona con el núm. 117.

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid.- Museo de Bellas Artes, Valencia.

*Exposiciones:* Madrid, 1989, núm. 181.

*Bibliografía:* CARDERERA, 1862, p. 47.- OSSORIO, 1884, p. 196.- VIÑAZA, 1894, II, p. 107.- SAMBRICIO, 1958, p. 20.- PÁEZ RÍOS, 1881-1883, 1969-49.- TOMAS y SILVESTRE, 1982, p. 323.- MORALES Y MARÍN, 1984, p. 178.- CARRETE PARRONDO, 1989, p. 123.- MORALES Y MARÍN, 1994, p. 223.



Fig. XIII. 36. Don Miguel de Cervantes Saavedra. Grabado sobre dibujo de José del Castillo.

37

DON QUIJOTE LEYENDO EN SU BIBLIOTECA (Fig. XIV).

Cobre, talla dulce, 208 x 144 mm.

*Grabador:* Manuel Salvador Carmona.

*Leyenda:* "Joseph del Castillo la inventó y dibujó. Manuel Salvador y Carmona la grabó"

1779.

Figura en el Libro de asientos de Carmona, con el núm. 134.

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid.- Col. Antonio Correa, 9670.

*Exposiciones:* Madrid, 1989, núm. 182.

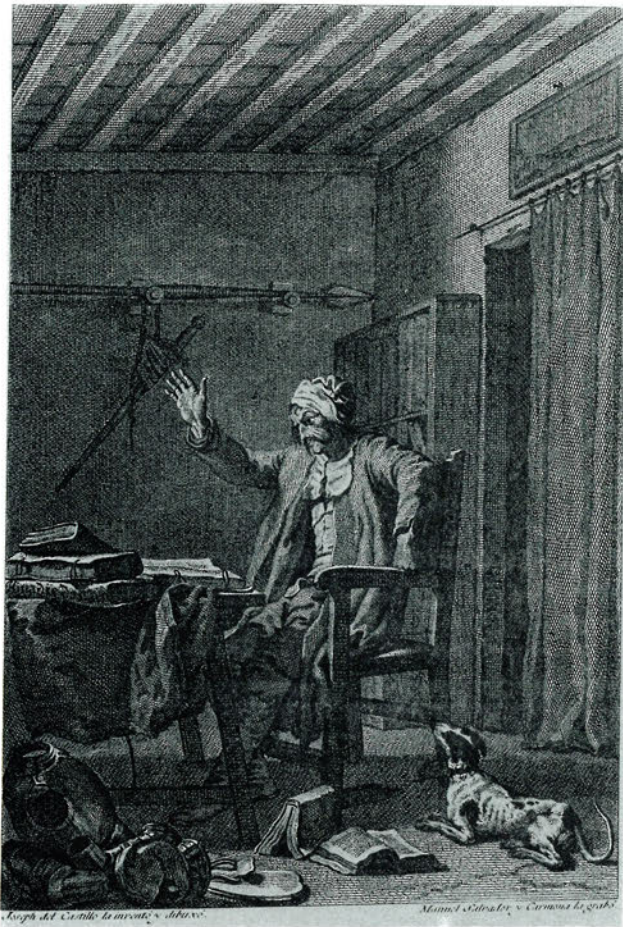


Fig. XIV. 37. Don Quijote leyendo en su biblioteca.  
Grabado sobre dibujo de José del Castillo.

*Bibliografía:* CARDERERA, 1862, p. 47.- OSSORIO, 1984, p. 195.- VIÑAZA, 1894, ii, P. 107.- NOTICIA, 1966, p. 130.- SAMBRICIO, 1958, p. 20.- PÁEZ RÍOS, 1881-1883, 1969-49.- MORALES Y MARIN, 1984, p. 178.- CARRETE PARRONDO, 1989, p. 123.- MORALES Y MARÍN, 1994, p. 223.

38

DON QUIJOTE ES ARMADO CABALLERO (Fig. XV).

Cobre, talla dulce, 300 x 225 mm.

*Grabador:* Gerónimo Antonio Gil.



Fig. XV. 38. Don Quijote es armado Caballero.  
Grabado sobre dibujo de José del Castillo.

*Inscripciones:* "Joseph del Castillo lo inventó y dibuxó. Gerónimo A<sup>o</sup> Gil la grabó".  
1779.

*Localización:* Biblioteca Nacional.

*Bibliografía:* CEÁN BERMÚDEZ, 1800, T. I, p. 285.- SAMBRICIO, 1958, p. 20.- PÁEZ RÍOS, 1881-1883, 877-17.- MORALES Y MARÍN, 1984, p. 178.- MORALES Y MARÍN, 1994, p. 223.

39

### DON QUIJOTE Y SANCHO PANZA EMPRENDEN EL CAMINO DE NOCHE

Cobre, talla dulce, 300 x 225.

*Grabador:* Fernando Selma.

*Inscripciones:* "José del Castillo la inventó y dibuxó - Fernando Selma la gravó en Madrid, 1779".  
1779.

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid, R. 32371.

*Exposiciones:* Madrid, 1993, núm. 29; Valencia, 1993, núm. 29.

*Bibliografía:* CEÁN BERMÚDEZ, 1800, T. I, p. 285.- SAMBRICIO, 1958, p. 20.- MORALES Y MARÍN, 1984, p. 178.- CARRETE y VILLENA, 1993, p. 49.- MORALES Y MARÍN, 1994, p. 223.

40

### DON QUIJOTE ARREMETE CONTRA UN FRAILE DE SAN BENITO (Fig. XVI).

Cobre, talla dulce, 208 x 144 mm.

*Grabador:* Manuel Salvador Carmona.

*Inscripciones:* "Joseph del Castillo la invt<sup>o</sup>, y dibuxo Manuel Salvador Carmona la grabo en Madrid 1777"  
1777.

Figura en el Libro de asientos de Carmona, con el núm. 135.

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid; Colección Antonio Co-  
rrea, Madrid.

*Exposiciones:* Madrid, 1989, núm. 183.

*Bibliografía:* CARDERERA, 1862, p. 46.- OSSORIO, 1884, p. 195.- VIÑAZA, 1894, II, p. 107.- SAMBRICIO, 1958, p. 20.- PÁEZ RÍOS, 1981-1983, 1969-49.- MORALES Y MARÍN, 1984, p. 178.- CARRETE PARRONDO, 1989, p. 124.- MORALES Y MARÍN, 1994, p. 223.



Fig. XVI. 40. Don Quijote arremete contra un fraile de San Benito.  
Grabado sobre dibujo de José del Castillo.

41

LA AVENTURA CON LOS YANGÜESES

Cobre, talla dulce, 300 x 225 mm.

*Grabador:* Pedro Moles.

*Inscripciones:* "Joseph del Castillo lo dibujó. P.P. Moles la Gravó".  
1779.

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid.

*Bibliografía:* CEÁN BERMÚDEZ, T. I, p. 285.- SAMBRICIO, 1958, p. 20.- PÁEZ RÍOS, 1881-1883, 1411-15.- MORALES Y MARÍN, 1984, p. 178.- MORALES Y MARÍN, 1994, p. 223.

42

DOROTEA EN SIERRA MORENA

Cobre, talla dulce, 300 x 225 mm.

*Grabador:* Joaquín Fabregat.

*Inscripciones:* "Castillo la inv. y dibujó.- J. Joaquin Fabregat la gravó".  
H. 1779.

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid, R-32372.- Col. Antonio Correa, Madrid, 09901.

*Exposiciones:* Madrid, 1990, núm. 41; México, 1990, núm. 41.- Valencia, 1990, núm. 41.

*Bibliografía:* CEÁN BERMÚDEZ, 1800, T. I, p. 285.- SAMBRICIO, 1958, p. 20.- MORALES Y MARÍN, 1984, p. 178.- CARRETE y VILLENA, 1990, p. 147.- MORALES Y MARÍN, 1994, p. 223.

43

EL CURA Y EL BARBERO DESCUBREN A LUSCINDA

Cobre, talla dulce, 300 x 225 mm.

*Grabador:* J. Joaquín Fabregat la gravó.

*Inscripciones:* "Joseph del Castillo la inventó y dibujó. J. Joaquín Fabregat la gravó".  
1779.

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid.

*Bibliografía:* CEÁN BERMÚDEZ, 1800, T. I, p. 285.- SAMBRICIO, 1958, p. 20.- MORALES Y MARÍN, 1984, p. 178.- MORALES Y MARÍN, 1994, p. 223.

44

DON QUIJOTE Y SANCHO DEVUELVEN AL VENTERO EL YELMO DE MAMBRINO Y LOS APAREJOS.

Cobre, talla dulce, 300 x 225 mm.

*Grabador:* Joaquín Ballester.

*Inscripciones:* "Joseph del Castillo la inventó y dibujó. Joaquín Ballester la Gravó".

1779

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid.

*Bibliografía:* CEÁN BERMÚDEZ, 1800, T. I, p. 285.- SAMBRICIO, 1958, p. 20.- PÁEZ RÍOS, 1981-1983, 195-17.- MORALES Y MARÍN, 1984, p. 178.- MORALES Y MARÍN, 1994, p. 223.

### *RETRATOS DE ESPAÑOLES ILUSTRES*

Esta serie vino a constituir la empresa más ambiciosa emprendida por la Calcografía. Se proyectó bajo las auspicios del Conde de Floridablanca en 1788, continuando el conde de Aranda y Godoy. Se contó para ello con los grabadores más significativos del momento. Se pagó 440 reales por cada dibujo y 3.000 por lámina. La colección ascendió a un total de 114 retratos, publicándose en cuadernillos de seis retratos. El primero se editó en 1791, con un prólogo a toda la obra de José de Castañeda. Con esta serie se propuso dar a conocer "los grandes hombres que en todo tiempo han precedido, y contribuye también a dar fomento a los grabadores por los retratos que se les encargan, perfeccionándose cada día más esta noble arte".

45

AMBROSIO DE MORALES

Cobre, talla dulce, 367 x 257 mm.

*Grabador:* Francisco Muntaner.

*Leyenda:* "AMBROSIO DE MORALES / de Cordova, continuador de la Crónica gral. de Es-/paña, y Autor de sus antigüedades; célebre Humanista, y consumado en su Lengua Patria. Nació en / 1513, falleció en 1591. / Josef del Castillo le dibuxó Francisco Muntaner le grabó añ. 1789".  
1789.

*Localización:* Calcografía Nacional, Madrid, 2768.- Museo Municipal, Madrid, IN, 12451.- Biblioteca Nacional, Madrid.

*Bibliografía:* CEÁN BERMÚDEZ, 1800, T. I, p. 285.- PÁEZ RÍOS, 1966, 6157-3.- CARRETE y OTROS, 1985, 106-7.- *Catálogo Calcografía*, 1987, 847, p. 75.

46

JUAN DE MARIANA

Cobre, talla dulce, 370 x 257 mm.

*Grabador:* Francisco Muntaner.

*Leyenda:* "El P. Juan de Mariana: nació en Talavera año 1536. Entró en la Compañía de Jesús, la ilustró con sus escritos y se hizo famoso con su Historia de España. Murió en 1623".

Inscripciones: "Josef del Castillo le dibuxó. Francisco Muntaner le grabó. añ. 1790".  
1790.

*Localización:* Biblioteca Nacional, Madrid.- Calcografía Nacional, Madrid, 2766.

*Bibliografía:* CEÁN BERMÚDEZ, 1800, T. I, p. 285.- BARCIA, 1901, 1137-1.- PÁEZ RÍOS, 1966, 5401-4.- *Catálogo Calcografía*, 1987, 850, p. 75.



## NOTAS

- (1) Una primera aproximación a la biografía y obra de José del Castillo, nos la dió Valentín de Sambricio en *José del Castillo*, col. Arte y Artistas (C.S.I.C.), Madrid, 1958.
- (2) Véase el apartado dedicado a la producción de cartones para tapices con destino a Santa Bárbara en el trabajo *Die Genrebilde der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas, Berlín, 1971*.
- (3) MORALES Y MARÍN, J. L., *Pintores cortesanos de la segunda mitad del siglo XVIII (Documentos VII)*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1991, documentos 197-261.

## EXPOSICIONES

MADRID, 1989.

*El grabado a buril, en la España Ilustrada: Manuel Salvador Carmona*, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre.

MADRID, 1990.

*Exposición Joaquín José Fabregat*, Madrid, 1990.

MADRID, 1993.

*Exposición Fernando Selma. El grabado al servicio de la Cultura Ilustrada*, Madrid, Calcografía Nacional, abril-mayo, 1993.

MADRID, 1996.

*Exposición Ydioma universal. Goya en la Biblioteca Nacional*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1996.

MÉXICO, 1990.

*Exposición Joaquín José Fabregat*, Madrid, 1990.

VALENCIA, 1990.

*Exposición Joaquín José Fabregat*, Madrid, 1990.

VALENCIA, 1993.

*Exposición Fernando Selma. El grabado al servicio de la Cultura Ilustrada*, Museo de San Pío V, junio-julio, 1993.

## BIBLIOGRAFÍA

ALEGRE NÚÑEZ, L.: *Catálogo de la Calcografía Nacional*, Madrid, 1968.

BARCIA, A.: *Catálogo de los Retratos de personajes españoles que se conservan en la sección de Estampas y Bellas Artes de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1901.

BARCIA, A.: *Catálogo de la Colección de dibujos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906.

CARDERERA, V.: "Manuel Salvador Carmona, *El Arte en España*, 1, 1862. Reeditado con prólogo de A. Rodríguez Moñino, Valencia, 1950.

CARRETE, J.: *El grabado a buril en la España ilustrada: Manuel Salvador Carmona*, Catálogo de la Muestra, Madrid, 1989.

CARRETE, J. y otros: *Catálogo del Gabinete de estampas del Museo Municipal de Madrid*, 2 vols. Madrid, 1985.

CARRETE, J. y VILLENA, E.: *Joaquín José Fabregat*, Catálogo de la Muestra, Valencia, 1990.

CARRETE, J. y VILLENA, E.: *Fernando Selma. El grabado al servicio de la Ilustración*, Catálogo de la Muestra, Madrid, 1993.

*Catálogo General de la Calcografía Nacional*, Madrid, 1987.

- CEÁN BERMÚDEZ, J.A.: *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800.
- Libro de asientos de las láminas grabadas por Manuel Salvador Carmona*, ms. AHN, Sec. Diversos, Bellas Artes, Leg. 22.
- MORALES Y MARÍN, J.L.: *Pintura y Escultura españolas del siglo XVIII*, vol. XXVII de la Col. Summa Artis, Madrid, 1984.
- MORALES Y MARÍN, J.L.: *Pintura en España. 1750-1808*, Madrid, 1994.
- Noticia de la vida de Don Manuel Salvador y Carmona*. Transcripción y edición de E. Sherman Font, "A Biography of Manuel Salvador Carmona" en *Homenaje al Prof. Rodríguez-Moñino*, II, pp. 219-221, Valencia, 1966.
- OSSORIO Y BERNARD, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1984.
- PÁEZ RÍOS, E.: *Iconografía Hispana. Catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional*, 1966.
- PÁEZ RÍOS, E.: *Repertorio de Grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1981-83.
- SAMBRICIO, V.: *José del Castillo*, Madrid, 1958.
- TOMÁS SANMARTÍN, A. y SILVESTRE VISA, M.: *Museo de Bellas Artes de Valencia. Estampas y planchas de la Real Academia de San Carlos*, Valencia, 1982.
- WILSON, J. y SANTIAGO, E.: *Ydioma Universal. Goya en la Biblioteca Nacional*, Catálogo de la Muestra, Madrid, 1996.
- VIÑAZA, Conde de la: *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, 1892-1895.

# ARQUITECTURA Y GEOMETRÍAS

Por

M<sup>a</sup> ANTONIA FRÍAS



La geometría euclídea ha tenido una relación secular con la arquitectura. Algo que parece sobradamente justificado si tenemos en cuenta que la arquitectura ordena los espacios en que se desarrollan las funciones de la vida humana y construye las formas volumétricas que las acogen. Sin embargo la relación más determinante de la arquitectura con la geometría no se ha dado a nivel funcional o constructivo, sino a nivel estético. Desde las proporciones clásicas hasta el minimalismo actual, la belleza arquitectónica ha tenido su base, de modo más bien injustificado, mas allá de lo racional, en ese cuerpo de relaciones formales y numéricas.

Y sin embargo esta geometría no es la única existente, ni la única inspiradora del orden y la unidad arquitectónica. Dando mayor cuerpo teórico a lo que estaba al alcance de cualquier observación, Luis Moya en fecha tan temprana como la de su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1), resaltó la relación de conjuntos arquitectónicos como la acrópolis de Atenas con la que llamó geometría visual pre-euclídea. Al hacerlo reivindicaba para ella la otra vía de acceso a la formalización estética, algo que como él mismo observa despertó la sospecha del clasicismo dorsiano. Nos detendremos un poco, por su interés, en este hecho.

En el discurso necrológico que escribió Luis Moya para leer en la sesión académica del 4 de octubre de 1954, por la muerte de Don Eugenio d'Ors y Rovira, hace referencia a los estudios hechos en su Cátedra de Ciencia de la Cultura de la Universidad Central sobre las zonas no racionales del pensamiento griego, en concreto de los Elementos de Euclides. Y apunta: "pero al tratar de la Arquitectura del tiempo de Pericles, sobre cuya geometría estaba trabajando como tema de mi discurso de ingreso en esta Academia, creí descubrir en ella, no una desviación ilógica e intuitiva de la geometría normal, o más exactamente, no un tanteo intuitivo y popular para



Lám. 1. Luis Moya y Eugenio D'Ors.

llegar a la geometría euclídea, posterior en medio siglo, sino otra geometría diferente, dotada de todo el desarrollo lógico propio de una verdadera rama de las matemáticas. Gran entusiasmo despertó en el Maestro esta inesperada derivación, pero no se mostró muy conforme con mi apresurada valoración de lo racional de tal Geometría no Euclídea. Hubiera preferido que, con prudencia, quedase en segundo término esta racionalidad, y se expu-

siese el tema como una desviación o un barroquismo *a priori*, como una geometría popular y naturalista previa a toda sistematización lógica. Pues esta última era el poder capaz de introducir, fatalmente, aquella Geometría pre-Euclídea en el Olimpo de las ideas intemporales, y esta entrada parecía, al Maestro, demasiado precipitada. Tal reserva la expresó claramente en su discurso de contestación, en el que recalcaba el lado lúdico de la teoría expuesta por el novel Académico, y la unía a otras cosas de juego,... (2).

No fue solamente esa geometría, que podríamos llamar visual o proyectiva la que Luis Moya, con su falta de prejuicios intelectual, asumía. En sus clases de estética disertó con frecuencia sobre las matemáticas de Lobatchewsky y Riemann, que dan lugar a otras tantas geometrías diferentes y posibles (podría constituir un bonito ejercicio descubrir en ellas la filiación de otras tantas arquitecturas). A estas matemáticas hacía también d'Ors referencia en su contestación al discurso mencionado, como matemáticas no euclidianas, calificándolas de tentación (y ya que no puede negarse su realidad, como la del diablo, recomendaba exorcizarlas). Estas matemáticas, que asumen en sus cálculos la noción de infinito, abstractas, no dibujables según dice, caen ya en el sentir dorsiano en el campo de lo cuantitativo, de la racionalidad perfecta, abstracta, a la que debe ser ajeno lo artístico. La arquitectura es vista por él, como arte que se mueve -que debe moverse- en cambio en el campo de la cualidad, de la intuición, de la sensible geometría, de la figuración en suma.

Si bien es común reconocer que el infinito no puede ser abarcado por los sentidos, y que por ello quedaba fuera del pensamiento clásico, desde la teorización de lo sublime le hemos dado entrada en la modernidad a través de la imaginación. Y si bien habitualmente tendemos a reconocer mayor realidad sensible a lo táctil, de modo que como indica Saumells (3) tendemos a dar forma sensible -táctil- a los conceptos matemáticos, no es menos cierto que también lo visual es algo sentido (aunque, rizando el rizo, también lo visual tendemos a imaginarlo como táctil). Efectivamente, Luis Moya había identificado como vimos la geometría pre-euclidiana como una geometría visual, mientras se refería a la euclídea como táctil. Que esa geometría visual encuentre en nosotros mayores resistencias para la representación, es solamente síntoma del menor desarrollo alcanzado por ese tipo de dibujo. Algunos autores por otra parte se han referido a cómo el infinito ha podido introducirse en las obras pictóricas (ser dibujado), ser



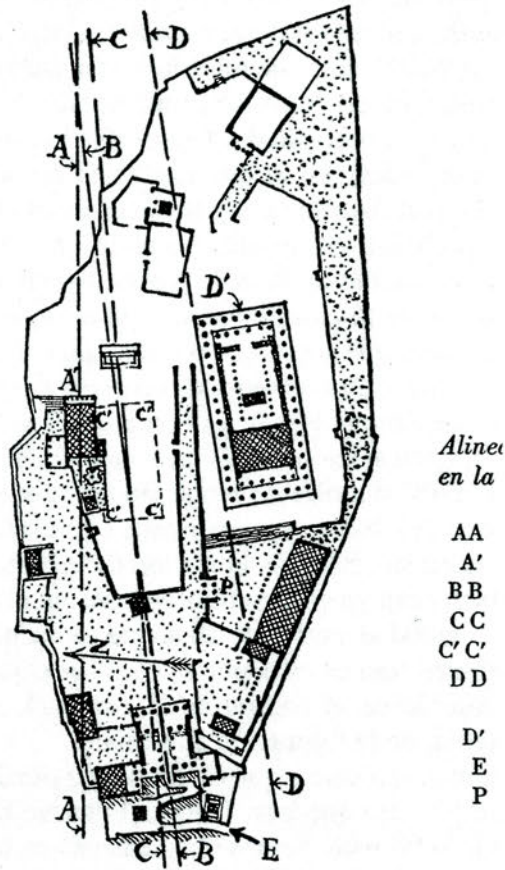


Fig. 1. Planta de la Acrópolis de Atenas. Dibujo de L. Moya.

incluso el centro del cuadro, a través del hallazgo, en la técnica de la perspectiva, del punto de fuga.

Parece pues fuera de duda que el campo de lo racional y de lo sentido es mucho más amplio de lo que pudo pensarse en un momento determinado, estando en un continuo desarrollo; al mismo tiempo que avanzan las ciencias de la naturaleza, se amplían ambos conceptos y aparecen nuevos campos posibles de metáfora en lo artístico.

Efectivamente, nuestro interés por estos temas, por el infinito y por las otras geometrías, está en este momento motivado por los nuevos descubrimientos científicos que rodean a la ciencia del caos. Un caos que ha resultado ser racionalizable, es decir, aquél en el cual -a despecho de su nombre- se ha descubierto su orden, haciendo que a partir de hoy sea preciso ya aclarar de qué caos estamos hablando. ¿Era éste el caos al que se refería d'Ors cuando afirmaba: "El caos está siempre alerta en las bodegas de la mansión del cosmos"? De cualquier modo el maestro no pudo sospecharlo siquiera.

Todo esto nos ha hecho pensar en qué si Luis Moya estuviera todavía entre nosotros, seguramente no tendríamos necesidad de escribir estas notas: hubiera asumido él personalmente la abierta acogida, en la teoría de la arquitectura, de la geometría fractal.

El avance informático de nuestros días ha permitido el desarrollo de lo que en el siglo XIX era casi un divertimento matemático, que imaginaba figuras extrañas. La velocidad de operación que permiten los ordenadores posibilita la aplicación de funciones hasta el infinito en pocos minutos, y lo que en la escala de los movimientos iniciales resulta caótico, aparece finalmente dotado de un orden: un orden complejo pero apreciable incluso visualmente, como nos lo muestra la pantalla del ordenador. Un orden "dibujado", como quería d'Ors.

Si figuras como la esponja de Menger en tres dimensiones, o la alfombra de Sierpinski en dos, alcanzan la paradoja de presentar en el infinito una superficie infinita para un volumen cero, o un perímetro infinito para una superficie cero, otras figuras están unidas a fenómenos físicos que muestran esta recurrencia al infinito (la configuración de una medusa se muestra similar a la figura que forman las gotas de tinta descendiendo en el agua, por ejemplo). Mediante la iteración de determinadas funciones puede obtenerse la configuración de una hoja de helecho y de los copos de nieve, o algo muy similar a la estructuración del sistema circulatorio humano.

Además, a través del ordenador es posible manipular esas formas, tomar un fragmento pequeño y aumentarlo, percibiendo una imagen de la misma estructura. Es más, podemos seguir realizando ampliaciones de escala sucesiva... hasta el infinito!. El vértigo de esta experiencia nos acerca a un concepto electrónico de lo sublime.

Desde los descubrimientos de los conjuntos de Julia y sobre todo de Mandelbrot, que engloba a todos los posibles, la belleza y complejidad de los

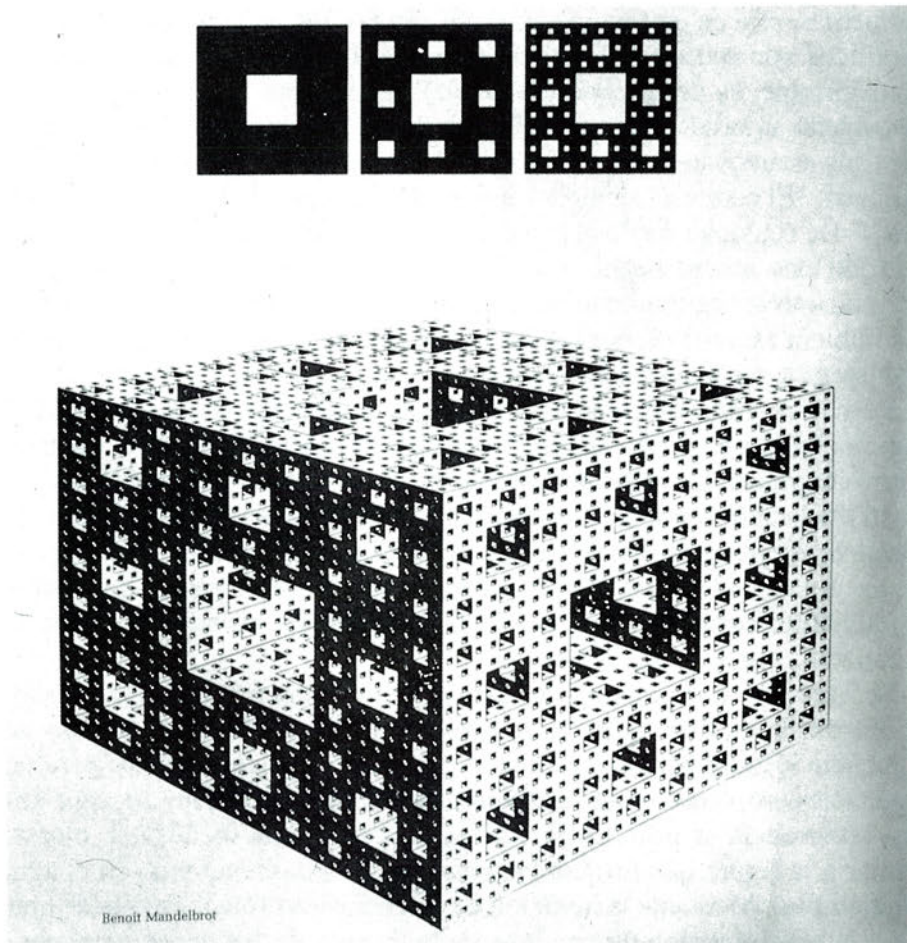


Fig. 2. Alfombra de Sierpinski y Esponja de Menger (de Benoit Mandelbrot, "The Fractal Geometry of nature" 1982).

dibujos obtenidos de ellos por ordenador ha llevado a muchos a pensar en una aplicación artístico-práctica de los fractales. Además de introducir fórmulas en el ordenador para divertirse con las formas que resultan, ahora es posible dada una forma natural compleja, buscar su fórmula fractal, con el fin de obtenerla electrónicamente reproducida sin esfuerzo en pocos minutos; este

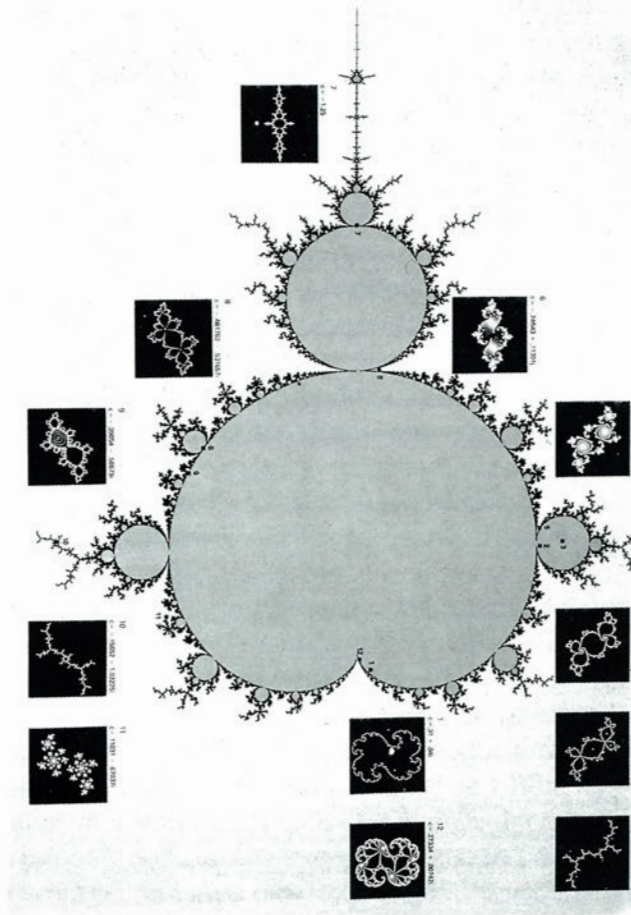


Fig. 3. Conjuntos Julia indicados sobre el conjunto de Mandelbrot.  
(de "The Beauty of Fractals" H.O. Peitgen & P.H. Richter.  
Springer-Verlag ed. New York).

papel de auxiliar de dibujo se incrementa con aplicaciones como la de ser productor de texturas con efectos naturales, incluso en tres dimensiones.

Pero nuestro interés estético por esta geometría va más allá de lo mencionado. Esta geometría presenta una ordenación y tiene unas propiedades que son coherentes con aspectos muy concretos del mundo y la cultura

actual. Nos referiremos a algunos, en esta primera aproximación, sin pretensiones de agotar un tema que todavía está en sus inicios.

Comenzaremos por hacer referencia a su propio nombre: fractal, por el adjetivo *fractus*, derivado del verbo *frangere*, romper, que Mandelbrot tomó del diccionario de latín de su hijo, estimando su idónea resonancia en los vocablos ingleses correspondientes. Término que es al mismo tiempo sustantivo y adjetivo. Que sugiere esa propiedad ya mencionada, por la cual en una fracción se encuentra siempre la misma estructura de la totalidad. "Fractal significaba, sobre todo, autosemejante. La autosemejanza quiere decir simetría dentro de una escala. Implica recurrencia, pauta en el interior de pauta (4). La fascinación por esta recurrencia que muestran muchos fenómenos naturales (Gleick cita los gráficos de ríos) y también económico-sociales (los gráficos de precios), ha tenido manifestaciones lúdicas e incluso artísticas (Gleick menciona el reflejo infinitamente interminable de una persona situada entre dos espejos, o la imagen de un pez que engulle a otro más chico y éste a otro, etc., etc.).

De esta propiedad se deduce inmediatamente una segunda: la independencia de la escala. "...las nubes, como los seísmos, -nos dice Gleick- son fenómenos escalares. Su irregularidad peculiar -descriptible en términos de dimensión fractal- no se altera sea cual fuere la escala en que se la observe" o también: "la física del comportamiento de un terremoto es casi independiente de ella (la escala). Uno intenso no es sino la versión ampliada de uno débil". Y sin embargo sabemos que no todo en la naturaleza es así: "Eso distingue los terremotos de los animales, por ejemplo: de éstos uno de un palmo de longitud ha de estructurarse de manera muy diferente de uno de dos centímetros, y uno de dos metros necesita una arquitectura distinta, para que su osamenta no rompa bajo el peso del aumento de masa (5).

Esta referencia a la arquitectura nos sugiere algo frecuentemente apuntado a propósito de la arquitectura clásica, la de los órdenes: su imitación de la naturaleza, entendiéndolo por ésta fundamentalmente la figura física de la persona humana o del animal. Si Vitruvio comparó la ordenación de la arquitectura -por las medidas de sus miembros- a la del cuerpo humano (6), Alberti habló de la estructura del edificio como la de un animal, con sus huesos de apoyo en número par como el de las patas de aquel (7). Y sin embargo la referencia a la escala estaba fuera de su sistema formal. Si el edificio era grande, se decía, deberán ser mayores sus miembros; incluso los ladrillos de los edificios mayores eran más grandes en la antigüedad, dirá Alberti. Como

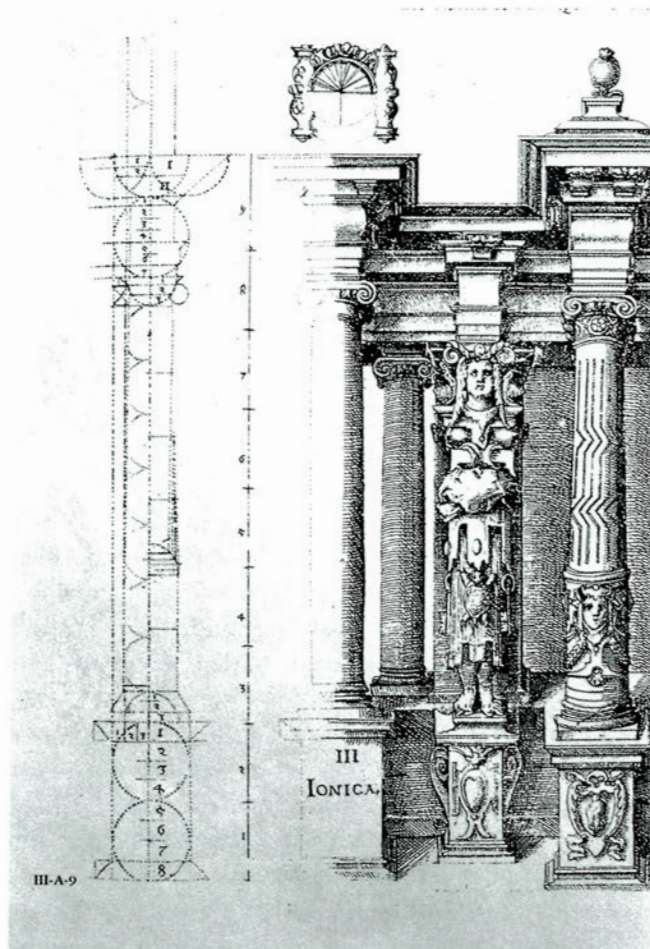


Fig. 4. Orden Jónico de Dieterlin: arquitectura medida con el diámetro de su columna.

prueba de esta indiferencia hacia la escala (o dicho de otro modo, de su preferencia por la proporción frente al tamaño), desde Vitruvio los edificios -y los órdenes- se miden en módulos, módulo que es una parte del propio edificio. Las medidas absolutas, en pies (hoy diríamos en metros), solamente aparecen en los Diez libros de Vitruvio cuando éste tiene que definir las deformaciones ópticas (8), ya que ellas sí dependen de la medida y no de la proporción. Hay

todavía otra excepción, que es expresamente justificada por su autor: al tratar de las máquinas, construidas en madera, nos dice que sus formas y mecanismos dependen de su tamaño, porque "con un taladro se hace fácilmente un agujero de medio dedo, de un dedo y de dedo y medio; pero si, siguiendo el mismo procedimiento, quisiéramos hacer uno de palmo, no habría medio de hacerlo, y si quisiéramos hacerlo de medio pie o más está claro que no hay ni siquiera que pensarlo (9). Pero las máquinas son en Vitruvio la arquitectura ínfima, y por ello ocupan el último libro.

La arquitectura clásica pretende, pues, (todavía más en la teoría que en la práctica) imitar las formas naturales del hombre y el animal, y sin embargo no tiene en cuenta -para definir estas formas- el tamaño real. Hace de ellas una abstracción como la de un objeto definido materialmente, es decir, por su definición táctil, y ésta en un sentido reducido (10). No considera otros aspectos físicos o fisiológicos que invalidarían esa forma cuando cambiara de tamaño. Por ello, a pesar de la defensa que hace del arte como mimesis, la arquitectura clásica basa su belleza en las proporciones: aritméticas, geométricas y músicas (ref. Alberti (11)). Esa geometría es en este caso Euclídea (Alberti cita las diagonales del cubo). Pero la geometría Euclídea, en el aspecto inmediato de sus figuras, se distancia mucho del aspecto de los cuerpos a los que contribuye a dar belleza, siendo sólo responsable de sus relaciones estructurales. El mundo natural que nos rodea no contiene a simple vista cubos, conos y esferas. De hecho Vitruvio recoge cómo Aristipo al ver tras un naufragio figuras geométricas trazadas en la arena de la playa exclamó: "¡...aquí encuentro huellas de hombres!" (12). Si sólo la mente humana es capaz de trazarlas, no son pues -al menos inmediatamente- naturales.

De este modo descrito, durante la época clásica, aun distinguiéndolas, Naturaleza y Razón se armonizaban en la estética artística apoyándose mutuamente. En la Modernidad, al contraponer Naturaleza y Razón, el equilibrio encontrado en el clasicismo ha sido roto. Tras el abandono de la arquitectura clásica, el camino recorrido por la arquitectura hacia una abstracción cada vez mayor, ha hecho hoy evidente una ruptura con su medio natural. El anuncio del descubrimiento de una geometría que da razón de otras formas naturales, mucho más complejas, puede suponer una esperanza de integración de la arquitectura y el medio ambiente. Y de hecho así ha sido visto por algunos autores contemporáneos. Aunque en realidad hay que afirmar que toda abstracción hecha por el hombre (y todas las posibles

geometrías son abstracciones) parte de algún aspecto de lo natural, fuente inagotable de inspiración para la inteligencia humana.

"Mandelbrot suele decir que las nubes no son esferas. Ni los montes conos. Ni el rayo fulmina en línea recta. La nueva geometría (fractal) refleja un universo áspero, no liso, escabroso, no suave. Es la geometría de lo picado, ahondado y quebrado, de lo retorcido, enmarañado y entrelazado. La comprensión de la complejidad de la naturaleza convenía a la sospecha de que no era fortuita ni accidental..." (13). En nuestra cultura moderna veníamos manteniendo que lo propio de la razón era el orden claro y simple, mientras correspondía a lo natural el espontáneo desorden. Se ha afirmado incluso, en la crítica a la modernidad, que la razón mostraba su impotencia al no ser capaz de asumir la complejidad de la vida contemporánea en todas sus esferas; aunque, claro está, se trataba de esa razón tal como la entiende el racionalismo moderno. La nueva geometría pone en evidencia que es posible una racionalidad compleja, no por ello menos racional: "...la obra de Mandelbrot era una reivindicación del mundo, la exigencia de que formas

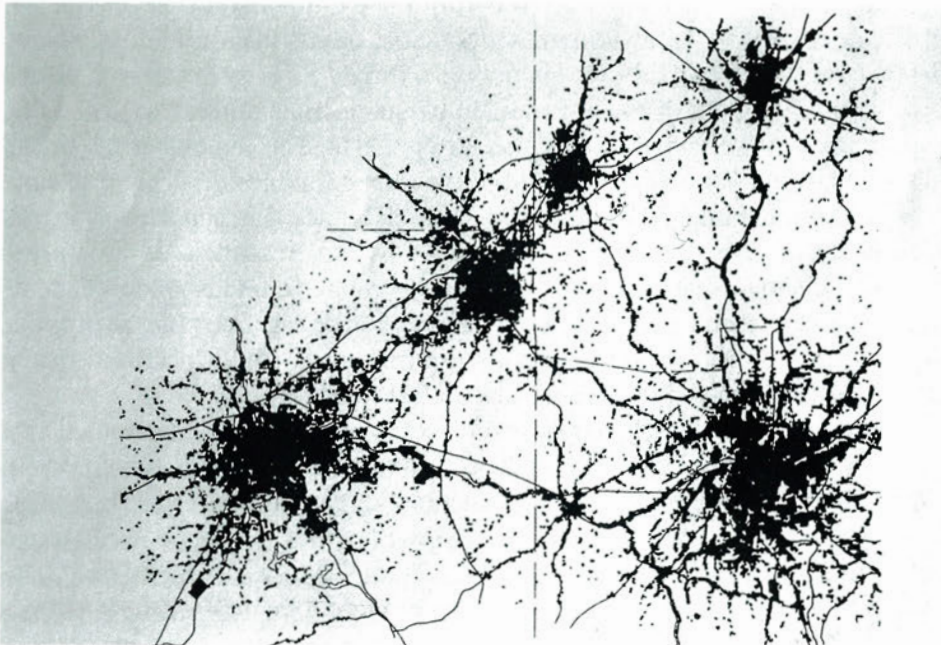


Fig. 5. Esquemas de crecimiento de ciudades (de Chapin, F.S. and Weis, S.F. *Urban Growth Dynamics: In a Regional Cluster of Cities*, John Wiley and Sons, New York 1962).



tan raras gozaban de significado. Los hoyos y marañas eran algo más que distorsiones que afeaban las figuras de la geometría euclidiana. Con frecuencia servían de clave de la esencia de una cosa" (14).

La estructura oculta del caos ha servido, pues, para desvelar una geometría de la complejidad, que supone el dominio del infinito y abre una vía de retorno a la naturaleza.

Esta geometría, compleja en su aspecto, tanto en su definición espacial como temporal, es sin embargo fácilmente manipulable con ayuda del ordenador. El conjunto de Mandelbrot "ha sido descrito como la *forma* matemática más complicada que se ha inventado jamás... A pesar de todo, podemos conseguir dibujarlo con un ordenador, con apenas diez líneas de programa. Esto arroja una nueva luz a la palabra 'complejidad'" (15). Abre también con ello la esperanza de que nuestro tiempo pueda ser de nuevo comprendido, con solamente aceptar un concepto más amplio para la razón humana, que incluya todas las extensiones que ésta ha sido capaz de producir.

Ahora bien, ¿qué puede suponer esta geometría para la arquitectura?. Por lo considerado hasta ahora puede ya intuirse la importancia que este descubrimiento reviste en el ámbito cultural y humanístico. Si ello es así, el arte debe ser uno de los primeros afectados, siendo la arquitectura, dentro de las artes plásticas, la que las acoge a todas. Si la geometría euclídea inspiró y sirvió para dar razón estética de sus formas durante siglos, es de esperar una influencia al menos similar para ésta. Pero en este tema, como en tantos, serán los actuales y futuros creadores quienes den la respuesta.

Por la complejidad de las configuraciones fractales, parecen adecuarse más fácilmente a las escalas mayores. Se habla ya con frecuencia de urbanismo fractal, especulándose con que el crecimiento caótico e incluso planificado de las ciudades, presenta a la larga una configuración de este tipo (16). Se propone también utilizar fórmulas fractales de diseño, como conformaciones físicas que se adaptan mejor a la irregularidad de los terrenos (17).

Pero la geometría fractal puede resultar en su aplicación arquitectónica muy fructífera, no tanto al tratar de un aspecto formal en concreto, cuanto de sus propiedades (del mismo modo que la geometría euclídea más que proporcionar edificios en forma de conos o esferas -que también los hubo- aportó temas como la divina proporción o proporción áurea). En este sentido podrían considerarse las consecuencias derivadas de las dos propiedades más evidentes, de que hablamos: la autorreferencia y su indiferencia a la escala.

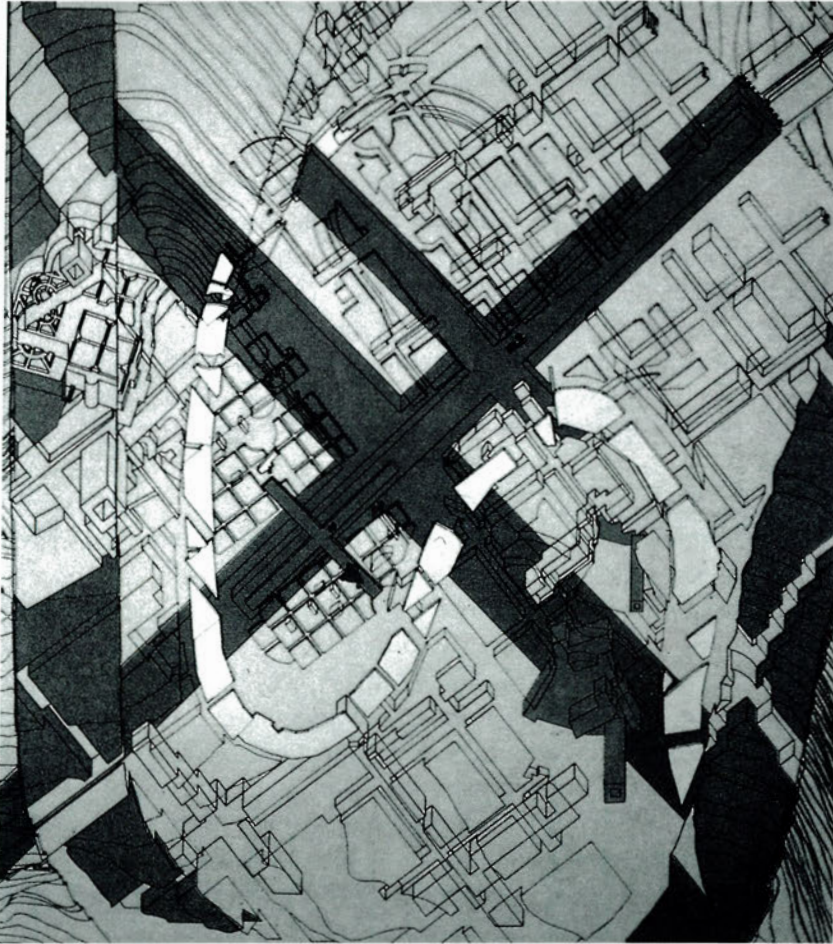


Fig. 6. Castillos de Romeo y Julieta. Peter Eisenman. Relación: Verona a dos escalas distintas de modo que el casino de Julieta se registra como una presencia activa sobre la tumba de Julieta en el Cementerio de Verona. (de *Arquitectura*, N° 270. Madrid, Enero-Febrero 1988).

En estos aspectos parece estar inspirado el trabajo de Peter Eisenman "Castillos de Romeo y Julieta" (18), o al menos permite establecer conexiones con ellos. Aunque no compartimos las implicaciones metafísicas que Eisenman supone, observamos que el concepto compositivo que denomina *scaling* presenta cualidades formales similares. El *scaling* presupone lo que

para él son tres agentes desestabilizadores: *discontinuidad*, *recurrencia* y *autosemejanza*. En sentido estricto, dice, discontinuidad, recurrencia y autosemejanza son aspectos interdependientes del *scaling*. Los mismos nombres de *scaling*, recurrencia y autosemejanza son sugerentes respecto a las mencionadas propiedades fractales.

"En su sentido estricto -afirma Eisenman- la *recurrencia* es la elaboración de formas idénticas a sí mismas. Por ejemplo, un cuadrado dividido en cuatro cuadrados divididos a su vez en otros cuatro" (19). Es decir, la aplicación iterada de la misma función, que como vimos, continuada al infinito, es fractal.

"Las recurrencias sólo confrontan la idea de origen -continúa Eisenman- cuando son autosemejantes. La *autosemejanza* se refiere a una repetición análoga...". Esta analogía evita una repetición literal, lo que ocurriría también en toda estructura fractal. "Es esta dimensión analógica la que libera al *scaling* de ser un proceso mecánico" (20), reconocerá también Eisenman.

El *scaling*, término que sugiere la idea de actividad, de movimiento, implica en este trabajo una manipulación formal por transposición de lugares y superposición de escalas; en este caso se realiza por tres veces, para revelar los temas reiteradamente dominantes en la historia de Romeo y Julieta. Podemos por tanto observar simultáneamente una misma configuración a escalas diversas, lo cual es -como vimos- una cualidad fractal.

Eisenman, considerándolos como efectivamente lo son "diferentes a los procesos y geometrías tradicionales en arquitectura", ve en ellos significados opuestos a "los principios organizativos de presencia y origen implícitos en el antropocentrismo" (21). De acuerdo con ello, su proyecto arquitectónico, considerado como texto, "se refiere internamente a su propia estructura... la narración deja de ser una teleología orientada desde un origen a un final verdadero y pasa a ser una serie infinita de superposiciones infinitas" (22).

Nosotros afirmaríamos más bien que se trata de principios compositivos diferentes de los del clasicismo, pero que en sí mismos no invalidan aquéllos ni se les oponen estrictamente, suponiendo en cambio una ampliación. Pensamos sin embargo que llevan en sí el germen de una metáfora que puede muy bien ser la de nuestro tiempo, permitiendo elaborar con ellos significados diversos, según la particular intención del creador. Requieren en todo caso una atención que se presente fructífera, atención que esperamos haber contribuido a despertar.

## NOTAS

- (1) Cfr. MOYA BLANCO. *La geometría*.
- (2) Citado según las notas mecanografiadas utilizadas. cfr. MOYA BLANCO, *Necrológica*, 307-313.
- (3) Cfr. SAUMELLS, *Fundamentos*.
- (4) GLEICK, *Caos*, 110.
- (5) GLEICK, *Caos*, 114.
- (6) VITRUVIO, *Los Diez libros*, 67-68 (Libro 3º cap. I).
- (7) ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, 280 (Libro 9º, cap. V).
- (8) VITRUVIO, *Los Diez Libros*, 75, 80 y 81 (Libro 3º cap. III, V y VI).
- (9) VITRUVIO, *Los Diez libros*, 291-292 (Libro 10º, cap. XXII): "En efecto, no todas las cosas se pueden tratar según los mismos procedimientos, puesto que si bien unas, ya en modelos pequeños, ya realizadas en grande, funcionan de una manera semejante, otras no admiten modelos reducidos, pero en cambio funcionan ejecutadas en grande. Las hay, en fin, que vistas en modelo parecen posibles, mas que en cuanto se hacen en el tamaño correspondiente no tienen efectividad".
- (10) Cfr. FRÍAS, *El significante*. El concepto de espacio sentido en su definición táctil abarca, además de la definición del objeto que se puede tocar, todo el campo de fuerzas y presiones.
- (11) ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, 280-290 (Libro 9º cap. V y VI).
- (12) VITRUVIO, *Los Diez Libros*, 137 (Libro 6º Introducción).
- (13) GLEICK, *Caos*, 101.
- (14) *Ibidem*.
- (15) STEWART, *¿Juega Dios?*, 239.
- (16) Cfr. FRANKHAUSER, *La fractalidad* y BATTY & LONGLEY, *Fractal cities*.
- (17) Cfr. HERNÁNDEZ PEZZI, "Los arquitectos".
- (18) EISENMAN, "Castillos", 66.
- (19) EISENMAN, "Moving arrows", 68.
- (20) EISENMAN, "Moving arrows", 69.
- (21) EISENMAN, "Moving arrows", 67.
- (22) EISENMAN, "Moving arrows", 79.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, *De Re Aedificatoria*, Trad. Francisco Lozano. Ed. Facsímil, Oviedo, Colegios Oficiales de Aparejadores y arquitectos Técnicos, 1975.
- BATTY, Michael & LONGLEY, Paul, *Fractal cities*, London, Academic Press, 1994.
- EISENMAN, Peter, "Castillos de Romeo y Julieta" y "Moving arrows, eros and other errors" en *Arquitectura* N° 270 Madrid (1988), 66-81.
- FRANKHAUSER, Pierre *La fractalité de structures urbaines*, París, Anthropos, 1994.
- FRÍAS, María Antonia, *El significante arquitectónico*, Pamplona, Servicio de Publicaciones Universidad de Navarra, 1990.
- GLECK, James, *Caos. La creación de una ciencia*, Seix Barral, 1988.
- HERNÁNDEZ PEZZI, Carlos, "Los arquitectos como diseñadores del vacío" en *Arquitectos* 131, N° 93/5, Madrid (1993), 54-63.
- MOYA BLANCO, Luis, *La Geometría de los arquitectos griegos pre-euclidianos*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1953.
- MOYA BLANCO, Luis, "Necrología. Don Eugenio d'Ors" en *Academia* 2º semestre de 1954, n° 4, Madrid, 307-313.
- SAUMELLS, Roberto, *Fundamentos de matemática y de física*, Madrid, Rialp, 1961.
- STEWART, Ian, *¿Juega Dios a los dados?. La nueva Matemática del caos*. Barcelona, Crítica, 1991.
- VITRUVIO, *Los Diez Libros de Arquitectura*, Trad. Agustín Blánquez, Barcelona, Iberia, 1985.

LA CORNISA DEL RECOLETO Y OTROS MOTIVOS  
MADRILEÑOS EN PUEBLA

Por

JOAQUÍN LORDA



## LAS PORTADAS DE LA CATEDRAL DE PUEBLA

“Señoreando el burgués alineamiento de manzanas y calles ... se yergue la catedral de Puebla. El enorme atrio le forma escenario. De no ser así, sería demasiada catedral, un exceso de catedral” (1). De este modo inicia Toussaint su descripción de la catedral poblana; y quería iniciar mi pequeña aportación sobre sus portadas.

La catedral tiene una compleja historia; pero en sus líneas generales está unida a la figura de su famoso obispo, Juan de Palafox Mendoza. Al llegar a Puebla, Palafox, entre otras muchas empresas pastorales, dirigió una extraordinaria campaña de construcciones religiosas, mostrando especial predilección por la catedral, que encontró retrasada, y desde 1640 construyó a marchas forzadas.

Pero el obispo fue llamado a España, y deseó consagrar la catedral, antes de embarcarse en Veracruz. La catedral se hallaba terminada en su volumetría exterior y estaba magníficamente dotada en su interior con el retablo mayor, el primer ciprés de América, y el de la Virgen de los Reyes. Se consagró en solemne ceremonia el 18 de abril de 1649. No obstante, restaban las portadas; en la principal, apenas se veía, según la crónica de la consagración, una ventana “artificiosamente volada”, sobre un vano de considerables dimensiones (2).

Tras un lapso notable de tiempo, en mayo de 1658, y gracias a la intervención del virrey, se encomendó la puerta principal del frente occidental, la Puerta del Perdón, a Vincenzo Barrocio Escaiola, apodado “el romano”. No es fácil valorar la actuación de este arquitecto de nombre italiano tan prometedor. Había sido nombrado en ese año maestro mayor de la catedral de Valladolid,



la actual Morelia, y había trabajado en la catedral de Oaxaca (3). Su estancia en Puebla debió ser breve, y su actuación se limitaría a la traza y, como mucho, los inicios de la obra (4). Según parece, regresó pronto a México, donde, en febrero de 1660, presentó “el mapa” de la catedral de Morelia; y cuatro meses después iniciaba la construcción de esa obra, que le ocupó el resto de sus días, con no pocos sobresaltos (5).

El cabildo encomendó la realización de las portadas de la catedral de Puebla al maestro Francisco Gutiérrez. Las fachadas se cubrieron con cantería “lauretana”, gris oscuro, que permite una labra uniforme y fina; y se eligió piedra de Villerías, una calidad blanca de mármol local, para relieves y esculturas, contrastando acertadamente con el fondo (6).

Si cabe atribuir la puerta del Perdón a Barrocio, hay que decir que se mostró como un diseñador experimentado. Sus proporciones son muy regulares; y probablemente su diseño sirvió de modelo, o al menos de precedente, a la muy notable portada principal de la catedral de México, la mejor composición clásica de la República, que se levantó poco después (7). Parece evidente que Barrocio manejaba tratados de arquitectura con una cierta soltura, por más que se le echó en cara no atender algunas de las indicaciones de Serlio al presentar la trazas de la catedral de Morelia (8).

El primer cuerpo tiene disposición de arco triunfal, con bases e impostas pasantes. El dórico del primer cuerpo es esbelto (más de 8 diámetros). Su diseño no corresponde a ningún tratado. Llamam la atención el festón de acantos que enmarca el vano, corriendo por arquivolta y jambas; el extraño zócalo del primer cuerpo, con un casetonado, casi una “labor de galleta”, que parece proceder de fuentes flamencas; el talón del arquitrabe, y el friso sin triglifos, con una especie de labor de ochos simplificada. El segundo cuerpo se resuelve con un jónico monumental con astrágalo, coronado por un entablamento raro, con cuatro *fasciae* y *pulvinatum*. Y el tercero repite el dórico. Ahí figura la fecha de 1664. La superposición de órdenes se acerca a las proporciones que pide Vitruvio al reducir un cuarto la altura del orden en cada piso. La fachada se encuadra por botareles, y se corona con una arcuación enriquecida con facetados, que tendrá una importante descendencia (Lám. I).

Una fachada, en fin, bien trabada, bien labrada, y compuesta con libertad y acierto.

## LAS PORTADAS DE SANTA ROSA Y SANTA TERESA DE LA CATEDRAL

Las portadas laterales del frente occidental se encargaron a Francisco Martínez Pinto. Se supone que no empezarán mucho después de la principal (9). Están dedicadas, y ostentan sendos relieves, a Santa Teresa y Santa Rosa. Estas santas fueron nombradas patronas de España y América respectivamente, Santa Rosa, en fecha tardía, 1670 y canonizada en 1672; Santa Teresa, mucho antes (10).

Francisco Martínez Pinto era quizás español, y debía tener alguna experiencia; se haría famoso por su intervención en la capilla del Rosario del convento de Santo Domingo de Puebla (11). Y en el folleto conmemorativo de la consagración de esa capilla se le proclamaba “artífice de ambos mundos”. Debió intervenir en su portada interna, y desde luego diseñó el altar central, a modo de baldaquino (12). La dicha capilla pudo comenzarse alrededor de 1650 y sabemos que se terminó en 1690 (13).

En las portadas de Santa Rosa y Santa Teresa del frente occidental de la catedral, Martínez Pinto siguió a grandes rasgos los lineamientos de Barrochio. Al menos, conservó la disposición en arco de triunfo con tres cuerpos superpuestos; aunque, por ser más estrechos los paños donde se alojaban, hubo de alterar algo el conjunto, empleando columnas emparejadas y una distribución de resaltos en los entablamentos distinta a la portada principal: friso continuo en el cuerpo bajo, resaltado sobre las custodias de columnas en el medio, y sobre la única columna del edículo en el superior (Lám. II).

Por lo demás, Francisco Martínez Pinto mostró independencia de criterio, e introdujo diferencias muy notables: la proporción de los cuerpos es netamente distinta, y son distintos los modelos que escoge para cada uno de ellos, que resultan variados y bien integrados. En primer lugar, el zócalo del cuerpo bajo parece evidente que se ha sacado de Vredeman de Vries, siendo muy cercano a su *Toscanische Postamente*, que publicó en 1578 (14). Sobre el zócalo de inspiración flamenca, la columna dórica conserva las proporciones de Vincenzo Barrochio, aunque en su forma Martínez Pinto se acerca claramente a los modelos de Vignola (15). El capitel corresponde sin duda al dórico de Vignola, con tres armillas escalonadas bajo el equino, aunque se simplifica la decoración y se alarga el collarino (16). Son de Vignola, desde luego, las molduras del pedestal y de las arquivoltas. Y de Vignola procede el friso, muy alto —como

los de este tratadista—, aunque tomado inesperadamente del orden jónico, según su modelo, si bien Martínez Pinto simplifica su decoración labrada: deja el friso liso, sólo interrumpido por unos adornos con rosetas y peltas, que se disponen sobre los ejes de las columnas y la ménsula central (17).

El segundo cuerpo de la portada presentaría dificultades para un desarrollo normal, por la poca altura que dejaba libre la ventana superior. Cualquier orden columnario, necesariamente chato, resultaría ridículo. Martínez Pinto resolvió inteligentemente este cuerpo a modo de friso intermedio. Apenas dejó pedestal, y confió el orden a unas voluminosas pilastras, cajeadas y enriquecidas con contarios; introdujo un gran relieve central, enmarcado lujosamente —como si se tratara de un verdadero marco de madera—, y lo acompañó a los lados de tarjas aparatosas. Concentró la decoración del orden en la parte superior: las pilastras soportan un rico capitel jónico de dos frentes, con collarino alto, abundantemente decorado. El volumen de las pilastras sorprende un tanto: recuerda imágenes antiguas, “áticas”, que se encuentran en Sagredo, o la traducción del Vitruvio de Urrea, copiadas éstas de Cesariano. Su capitel, un poco singular, puede venir de Serlio. En todo caso, sobre esta extraña solución, Martínez Pinto resolvió disponer un entablamento no menos raro: el friso se compone de una sucesión de modillones con cierto resalto, que marcan unos espacios, y en esos intervalos se alojan unos triglifos, coronados por una llamativa moldura. Se trata de la extraordinaria cornisa dibujada por Fray Lorenzo de San Nicolás en la segunda parte de su tratado de *Arte y Uso de la Arquitectura* (Lám. III). La Cornisa del Recoleta, como la llamó su inventor, está ingeniada para servir de terminación a paños sin andamiaje arquitectónico. Y parece que su inesperada presencia en este lugar obedece a la necesidad de rematar un orden un tanto peculiar; resultando que, si en el primer cuerpo se dispone un entablamento jónico sobre columnas dóricas, ahora, sobre las pilastras jónicas, aparecen elementos dóricos. En todo caso, la cornisa se exhibe mostrando todas sus posibilidades, al quebrarse para recoger las pilastras pareadas (Lám. IV). El único y curioso cambio con su modelo puede deberse a una defectuosa comprensión del grabado de Fray Lorenzo: la caja del modillón aparece relevada en lugar de rehundida. Fray Lorenzo llama a esta pieza “cartela”. Pero yo la llamaré modillón, por identificarla con una denominación menos confusa (18).

El tercer cuerpo, que incluye la ventana, también depara sorpresas. Se resuelve con un edículo de apariencia grácil, custodiado por dos flameros.

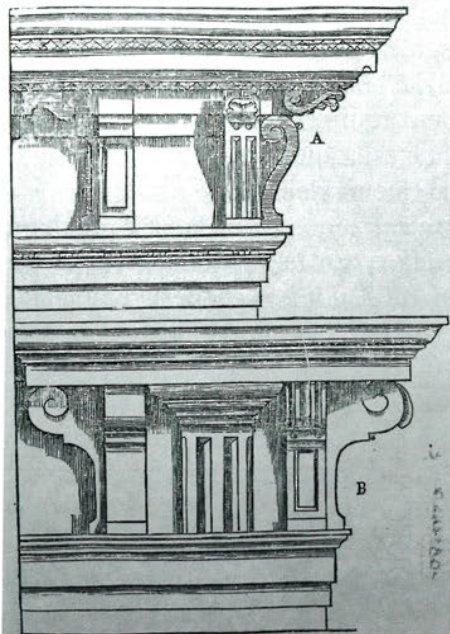


Lám. I. Portada del Perdón, catedral de Puebla.  
Foto Antonio Garza.



Lám. II. Portada de Santa Rosa, catedral de Puebla.  
Foto Antonio Garza.

123  
CORNISA DEL RECOLETO FR. LORENZO DE S. NICOLAS.



Lám. III. Cornisa del Recoleta. Fray Lorenzo de San Nicolás. *Arte y Uso de la Arquitectura, II.*



Lám. IV. Portada de Santa Teresa, catedral de Puebla, detalle de la cornisa del segundo cuerpo.  
Foto Antonio Garza.

El orden debía ser de menor altura todavía que el colocado en el segundo cuerpo; y Martínez Pinto, conforme a Vitruvio, lo redujo un cuarto; y empleó columnas corintias, con un entablamento gracioso y débil. Se remata todo con un frontón escarzano, que aloja en su tímpano una enorme tarja con inscripciones (19), que sigue el estilo auricular. Sobre el frontón, que resulta tangente a la cornisa de la fachada, se eleva otro pedestal con un arcángel. Ese pedestal y los pedestales de los flameros llevan una sencilla decoración, también inconfundible: la placa recortada que decora el catafalco de Felipe IV, que se publicó con sus honras, en 1666. El tercio inferior de las columnitas se exorna con un festón que también parece madrileño, aunque no pueda asegurarlo con certeza.

#### LA CORNISA DEL RECOLETO

La cornisa de Vignola está preparada para rematar edificios que no tengan órdenes. Vignola aseguraba en su tratado haberla empleado varias veces, obligándose a cumplir la proporción de uno a once con el resto del edificio. Muchos tratadistas posteriores la incluyen entre sus láminas, por ser verdaderamente acertada. No obstante, presentaba algunas dificultades. Un excelente compendio arquitectónico de fines del XVII, como el *Cours* de Daviler, la definiría como una “muy bella composición, una conjunción de corintio y dórico” (20). Y quizá esa mezcolanza disgustaba a los puristas; por esas fechas, François Blondel, que afirma en su *Cours* haberla visto en “varios edificios de consideración”, reconoce que existen arquitectos que rechazan variantes así porque “arruinan la belleza original de la arquitectura” (21). En el siglo XVIII se ofrecerán variantes numerosas de este modelo.

Fray Lorenzo de San Nicolás era un concienzudo profesional. Apreciaba las posibilidades de la cornisa de Vignola, y en la segunda parte de su tratado, *Arte y Uso de la Arquitectura*, en 1665, confiesa haberla empleado en el anillo de la cúpula de las monjas de San Plácido de Madrid; y ahí está en efecto, dispuesta en el anillo inferior de la cúpula.

No parece que preocupara a Fray Lorenzo que se mezclaran elementos dóricos y jónicos. En cambio, advertía que la cornisa con modillones de Vignola era incongruente: la concienzuda iteración de elementos proyectados, los modillones, troceaba las líneas de molduraciones, en abierta contradicción

con su función arquitectónica. Es verdad que, en la cornisa de Vignola, la ménsula se enrolla en la parte superior menguando ese efecto. Y en San Plácido, Fray Lorenzo simplificó la coronación del friso para impedir que el modillón cortara de ningún modo esa moldura. Posiblemente seguía al hermano Bautista, el arquitecto jesuita, que parece efectivamente preocupado por este punto, pues introduce continuas variaciones sobre Vignola, con curiosas tangencias en las cornisas de sus obras más señaladas; como muy tempranamente en la fachada e interior del Colegio Imperial de Madrid, San Ildefonso de Toledo, o por estas fechas, en la capilla del Cristo de los Dolores de la Venerable Orden Tercera de Madrid, todas ellas sobre órdenes clásicos, y la última, con alguna colaboración de Herrera Barnuevo (22).

En cualquier caso, el interés de Fray Lorenzo por este detalle no era simple erudición libresca. En el medio madrileño donde se movía, los entablamentos con ménsulas se hallaban en plena efervescencia (23).

“En esta Corte –asegura el agustino– algunos maestros, no usando bien de los preceptos de Vitruvio, han inventado, por echar cartelas en sus cornisas, las molduras que están debajo de la corona, como bocel, junquillo, y otras, las cortan el espacio que toma la cartela, y en su corte meten la cartela, topando estas molduras en la cartela de un lado y de otro: confieso que me he espantado de tal desacierto...” (24).

Y en efecto, pese a los supuestos preceptos de Vitruvio, otros diseñadores de la corte, entre los que habría que mencionar a Alonso Cano y sus seguidores, como Sebastián Herrera Barnuevo, con sus formas geométricas, y Pedro de la Torre, con sus modillones vegetales, seguían un camino diferente (25). Existía un gran interés por potenciar las líneas de remate de las composiciones clásicas. Añadir piezas en los entablamentos es un modo sencillo y muy efectivo de enriquecer: con ménsulas, un anodino estucado adquiere ritmo sin perder gravedad. Pero, particularmente, este expediente refuerza el impulso ascensional del conjunto, componiendo sobre las pilstras o columnas una especie de “segundo capitel”. La idea de “segundo capitel” precisa sajar con decisión el friso, y es evidente que fue captada por este grupo tempranamente, se desarrollaría y cobraría un especial protagonismo en el diseño de fines del XVII, conforme se afianza la costumbre de prescindir de fragmentos del entablamento en los intercolumnios.

Fray Lorenzo había criticado acerbamente la llegada a la corte de una nueva clase de diseñadores, pintores, escultores, y ensambladores en su

primera parte, ya en 1633. Parece que lo hizo en el seno de una polémica entre diseñadores y constructores (26). En el intervalo que media hasta la publicación de la segunda parte, bastaría mencionar a Cano para advertir hasta qué punto había triunfado el nuevo modo de diseñar. Según deja ver Fray Lorenzo en la introducción a la segunda parte, su tratado había recibido críticas por la pobreza de sus láminas, e incluso por cuestiones técnicas, en este último punto, por parte de Juan de Torija, que terminaría relacionándose con el grupo de Cano (27). Además es posible que se le acusara de no saber dibujar, pues se ve obligado a defender la suficiente aptitud para el dibujo de los profesionales españoles. En todo caso, en su segunda parte, Fray Lorenzo adoptó una actitud ambigua; la comparación entre las dos portadas de su tratado es elocuente: la primera, lastimosamente pobre, y la segunda, a la moda, incluso con la hoja de col, a la manera de Alonso Cano (28).

Pero, quizá no sin un punto de rabieta, planteó una escaramuza, en un tema que le parecería irrecusable, aún habiéndoselas con la autoridad de Vignola. Por eso, en una lámina de la segunda parte de su tratado, presenta, junto a la cornisa de Vignola, una opción, invención suya. Dispone unos modillones, ocupando toda la altura del friso, inclusive su capitel; los distancia para dejar metopas cuadradas, y en el intervalo, dispone unos triglifos con secciones del capitel encima. Es evidente que estaba satisfecho del hallazgo, pues lo denominó “Cornisa del Recoleta”. Además, avaloraba las posibilidades de su invención, asegurando que había usado esta cornisa en la ermita de Nuestra Señora del Prado de Talavera de la Reina, y en las Agustinas de Colmenar de Oreja (29). Curiosamente, en el caso de Talavera –que se conserva perfectamente–, no empleó el modelo en lo que tenía de más novedoso y chocante, suprimiendo en la cúpula los triglifos con su curioso capitel, y disponiendo un entablamento vulgar en la nave (30). Sí lo hizo en Colmenar, donde el motivo se exhibe completo (31). Sea como fuere, su tratado no menguó el atractivo de los modillones. En el momento en que la ofreció, su opción resultaba tan extrañamente contraria a la tónica general, que parece que apenas se difundió en España; en todo caso no frenó el auge de los modillones secantes, que terminarán por dominar el panorama, pocos años después.

## LA DIFUSIÓN DE LA CORNISA DEL RECOLETO EN PUEBLA

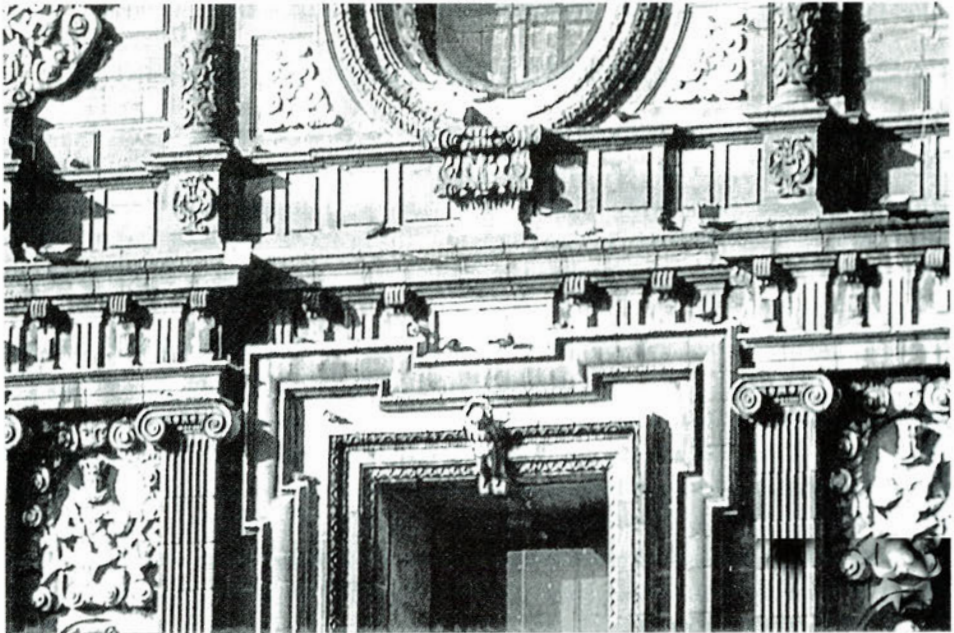
El tratado de Fray Lorenzo alcanzaría una gran difusión (32). Pero en Puebla la situación era diferente. Nada puede decirse de los propósitos de Martínez Pinto, pero debieron convencerle las ventajas de la Cornisa del Recoleta, y la adoptó en las portadas de Santa Rosa y Santa Teresa de la Catedral de Puebla, coronando el extraño orden que había elegido para el segundo cuerpo.

Además de las laterales del frente occidental, en Puebla restaban por edificar las del crucero. Y las dos acabarían luciendo, prolongada incluso en los respaldos, la Cornisa del Recoleta (Láms. V y VI). La portada del sur es muy sencilla. La del crucero norte, conocida también como Real o de San Cristóbal, es mucho más interesante. La inició, inspirándose en las de Martínez Pinto, Carlos García Durango, maestro mayor de la catedral, que ha sido considerado “el primer arquitecto francamente barroco” de la ciudad de Puebla (33). Es una figura relevante, que intervino en proyectos señalados, como, desde 1682, el Ochavo de la catedral. En 1684, poco antes de su muerte, hubo de ceder la obra de la portada a Diego de la Sierra, quien la culminó.

Diego de la Sierra es también una figura interesante, y ha merecido una monografía de la profesora Marta Fernández (34). En su *Probanza de méritos y servicios*, de 1685, Diego de la Sierra afirmó que había encontrado la portada de San Cristóbal con graves desplomes y yerros; y la había corregido. Proyectó y construyó el tercer cuerpo. Pero en 1689, otra inspección indicaba que, a su vez, la actuación de Sierra era deficiente, y por tanto, se precisaba otro arquitecto. Finalmente, la portada se acabó en 1689 ó 1690 (35).

Fuera de estas señaladas portadas, apenas cabe medir la influencia que tuvo Fray Lorenzo en Puebla, pues muchas iglesias poblanas rehicieron sus fachadas avanzado el siglo XVIII; o reprimaron más tarde sus interiores con un elegante neoclásico criollo, de gusto francés. Pero se advierte su presencia, al menos, en ciertas obras de Martínez Pinto y García Durango, que contribuyeron decisivamente a las nuevas corrientes del diseño poblanco a fines del siglo XVII. Ambos, por ejemplo, utilizaron la cornisa de Fray Lorenzo en una forma desconcertante, suprimiendo los modillones, y corriendo las molduras, destacándolas sobre los triglifos. Aunque los triglifos con su coronación en “ressaut”, ciertamente, no son invención de Fray Lorenzo, es seguro que en Puebla proceden de su cornisa; y se encuentran





Lám. V. Portada de San Cristóbal, catedral de Puebla, detalle de la cornisa del segundo cuerpo. Foto Joaquín Lorda.



Lám. VI. Portada sur, catedral de Puebla. Foto Joaquín Lorda.

en la portada de la capilla del Rosario de Puebla, relacionada con Martínez Pinto; o en la iglesia de San Juan del Río, atribuida a Carlos García Durango, donde se enriquecen inesperadamente con dentículos (36).

Sin embargo, en el caso del tercer gran diseñador poblano, Diego de la Sierra, puede asegurarse que, aunque no desconociera la experiencia constructiva contenida en el tratado, no utilizó manifiestamente las pocas aportaciones formales de Fray Lorenzo, ni en la catedral, ni en el resto de su obra. Precisamente, que figure la Cornisa del Recoleta en el segundo cuerpo de la portada norte, indicaría que conserva el diseño de García Durango, que habría sido respetado por Diego de la Sierra. Resulta, además, revelador que su *Probanza* mencionada, donde casi todos los dibujos se extraen de tratados españoles, del Serlio de Villalpando, del Vitruvio de Urrea, de 1582, y de un Alberti sin ilustraciones –probablemente de la traducción de Lozano de 1582–, nada contiene de Fray Lorenzo (37).

En resumen, con Fray Lorenzo o sin él, cabe asegurar que, en Puebla, a diferencia de Madrid, no se suscitó ningún entusiasmo por los modillones como segundo capitel en la cornisa; y, en cambio, la Cornisa del Recoleta dejó una singular descendencia, aunque hoy falten eslabones para exponer su desarrollo. Sólo así puede explicarse que ya en pleno siglo XVIII se encuentre, completa, con sus modillones al modo de Fray Lorenzo, y con el añadido de los dentículos, en la fachada de la bonita capilla de los Dolores, incluso con mejor proporción que en la catedral (38) (Lám. VII).

De poderlo sospechar, este triunfo inesperado habría sido un consuelo para Fray Lorenzo. Aunque un triunfo limitado; pues, al tiempo de labrarse esta fachadita, los mejores diseñadores novohispanos coronaban el primer cuerpo de las torres de la parroquia de Taxco –quizá la obra cumbre del barroco hispanoamericano– precisamente con la cornisa de Vignola (39), que pudieron tomar, entre otros lugares, del mismo tratado de Fray Lorenzo (40).

## LA PLACA RECORTADA Y EL RINCÓN DE CAJA

La placa recortada que se ha señalado en el pedestal de las figuras que coronan las fachadas de Martínez Pinto es sencilla, pero resulta evidente que se trata de un recurso plenamente asimilado que remite directamente a un modelo madrileño, y no algo fortuito. De hecho, se repite en los acrote-

rios de los antepechos que delimitan la caña de las torres en la fachada occidental, así como en los pedestales del segundo cuerpo de la portada del crucero sur. El precedente es claro: la coronación del suntuoso catafalco que se levantó en el real monasterio de la Encarnación de Madrid, para los funerales de Felipe IV, en 1665. El monumento fue diseñado por Sebastián Herrera Barnuevo, maestro Mayor del Rey, y construido por Pedro de la Torre. Los funerales merecerían una importante publicación en 1666, que incluiría la relación de los últimos momentos del rey, la crónica del funeral, con los sermones y responsos pronunciados, acompañados por una descripción de la decoración, ilustrada bellamente por grabados. Por ese libro se conocería en Puebla –y conocemos hoy– el catafalco, que se presenta en perspectiva, llenando el crucero de la iglesia. El túmulo lo grabaría Pedro de Villafranca, porbablemente sobre los dibujos de Herrera Barnuevo, de los que se conserva un esbozo de conjunto (41). No obstante, la perspectiva del grabado no posee la proverbial delicadeza de los diseños de este maestro; quizá Villafranca, competente grabador de portadas planas, mostraría menores aptitudes para representar cuerpos en profundidad (42).

El motivo que decora el pedestal en el vértice del catafalco viene a ser una especie de delantal liso, que cae desde la parte superior de un cajeadado, llenándolo en gran parte; deja en sus costados dos ranuras, y su remate inferior se escalona levemente; al último escalón se le roba en el centro un pequeño mordisco. Se trata de una de las disposiciones más sencillas, entre las muchas que diseñó Herrera Barnuevo de este tipo. Quizá el grabado simplifique un poco el modelo original. Pero remite a un modelo de indudable influencia de Cano (43). Los elementos son sencillos: la ranura, que llamaremos “rincón de caja”, el remate escalonado, que es propiamente un “tembanillo”; y finalmente el escaque, una “escotadura”, que proviene de una confluencia de varias ideas. Se trata, como es obvio, de un ancestro de la placa recortada, o guardamalleta (Lám. VIII).

En la medida de que la placa recortada o tembanillo es un desarrollo en gran parte español, también lo es la utilización consciente del rincón de caja. El tembanillo ha sido estudiado, aunque no su evolución, que culmina, incorporando nuevos recursos, en la placa recortada, o en el guardamalleta, como suele denominarse en México.

Parecerá exagerado prestar atención a algo tan pequeño. Y sin embargo, se demuestra que el mejor diseñador que ha tenido España, Alonso Cano,

tuvo gran interés por explotar las posibilidades de estos recursos menudos. No son caprichos, sino recursos efectivos; lo que llamaría Gombrich trucos del oficio, verdaderos descubrimientos, que están enraizados en su modo de operar, y explotará hasta donde pueda (44). El rincón de caja fue una manía del diseño de Alonso Cano. Aparece netamente en sus retablos, y en la fachada de la catedral de Granada; intuyó su relación con el goterón, que también usó frecuentemente (45). No podemos detenernos en trazar su historia, que dejaremos para otra ocasión.

Herrera Barnuevo aprendió de Cano a utilizar estos recursos, durante su estancia en Madrid entre 1638 y 1658. La presencia de un repertorio canesco se detecta en todas sus obras. Del rincón de caja, Herrera Barnuevo hace un uso peculiar y muy sabio. Casi todos sus marcos alargan sus codos o ancones exageradamente para conseguir que se dibuje, aprisionada por el cerco, una estrecha ranura. Esto sucede también, de hecho, en el mismo vano que presenta el catafalco en su segundo cuerpo, un diseño muy querido de Barnuevo. Nótese que se engrana con una placa recortada en forma de dos patas, o bien un faldón con escaque central. El marco que se diseña con el rincón de caja parece cobrar una especial calidad: pierde algo de su condición estática, y se presenta como una cinta delgada y plana, que sube, baja, y cambia de dirección con rapidez.

Herrera Barnuevo lo empleó muchas veces; también en composiciones arquitectónicas para frontispicios o portadas de libros; de los que Villafranca grabó algunos. Puede detectarse ya en 1653, y todavía en 1670.

## BALDAQUINOS Y CATAFALCOS

Hubo de ser después de 1664, recientemente acabada la portada del Perdón, cuando llegaron a Puebla oportunamente la Cornisa del Recoleta, y el rincón de caja. Pero las aportaciones del diseño madrileño sobre Puebla no corresponden sólo a este último y menudo nivel ornamental.

En efecto, precisamente el rincón de caja da una pista inconfundible. Martínez Pinto diseñó con ese motivo el baldaquino de la capilla del Rosario (Lám. IX). El baldaquino sufrió una reconstrucción importante en el siglo XVIII, que incorporó elementos de un diseño más avanzado. No obstante, conserva sin dudar el zócalo original de tecali; y en ese

zócalo, se labra con insistencia el mismo motivo de la catedral, extraído del catafalco de Felipe IV (Lám. X).

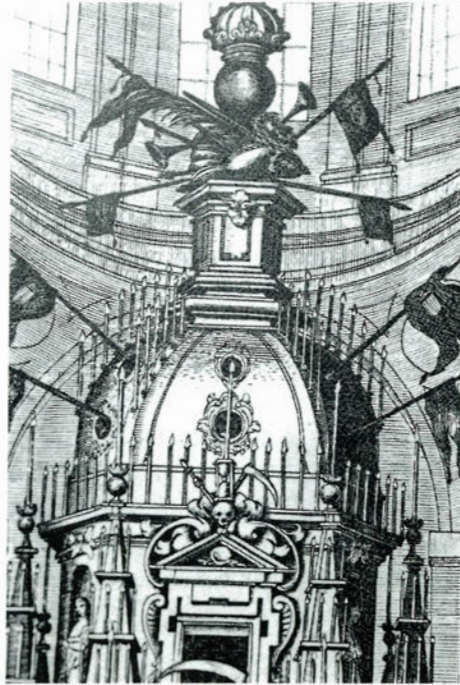
Hace muchos años, Antonio Bonet Correa intuyó la relación de este catafalco con monumentos de planta central, y expresamente altares, enhebrando obras fundamentales del barroco español (46). Recientemente se ha afirmado que este monumento efímero constituyó un punto de inflexión en el diseño de catafalcos (47). También hace muchos años, Bonet Correa indicó la relación de la serie de los retablos tabernáculo españoles con los retablos exentos mexicanos, y particularmente con los poblanos. En concreto, afirmó del retablo de la capilla del Rosario que “al igual que el tabernáculo de la catedral, hay que relacionarlo directamente con los retablos exentos españoles de la época” (48); incluso señaló que en el zócalo del retablo de la capilla del Rosario aparecían los motivos que he descrito: “en el zócalo las placas o guardamalletas son de un tipo de fines del XVII” (49). Pero no advirtió lo cerca que estaba de la verdad: el motivo está tomado exactamente de los grabados del baldaquino de Felipe IV.

Hay que decir que la idea de retablo exento no era de ningún modo una novedad en Puebla: existía el precedente del baldaquino de la catedral poblana (50). Se ha trazado recientemente con mucho acierto la historia de este tipo en América, como consecuencia de la nueva liturgia del concilio de Trento (51). Este retablo catedralicio lo había diseñado Pedro García Ferrer, el presbítero pintor, y hombre de confianza de Palafox, y estaba terminado cuando Palafox consagró la catedral, en 1649. Su diseño era muy avanzado. En esas circunstancias se explica que, al diseñar, por esos años, el retablo de la capilla del Rosario, su autor, Martínez Pinto, utilizara algunos recursos del catafalco de Felipe IV, con la esperanza de superar tan importantes precedentes.

La repristinación del siglo XVIII ha afectado grandemente al conjunto, pero su forma general coincide perfectamente con las descripciones del antiguo. Algunos elementos, como las columnas, parecen haberse respetado, y cabe hacer algunas consideraciones. El modelo general sigue de cerca, sin duda, el de la catedral. No obstante, el catafalco de Felipe IV pudo influir algo en la planta, un poco ochavada; o en la silueta de los cuerpos y, desde luego, en su cascarón y linterna (52); es seguro que los tragaluces que ostenta ahora el retablo son herederos (si no son los mismos) del retablo



Lám. VII. Capilla de los Dolores, Puebla.  
Foto Manuel Toussaint en  
*La catedral y las iglesias de Puebla.*



Lám. VIII. Catafalco de Felipe IV, detalle de  
la cúpula. Pedro de Villafranca en  
*Descripción de las Honras.*



Lám. IX. Baldaquino de la capilla del Rosario,  
Puebla, detalle de la cúpula. Foto Joaquín Lorda.



Lám. X. Baldaquino de la capilla del Rosario,  
Puebla, detalle del zócalo. Foto Joaquín Lorda.

anterior y recuerdan los del catafalco (53). Desde luego, Martínez Pinto no copió el catafalco de Herrera Barnuevo: su retablo poblano empleaba columnas salomónicas, fragmentaba los entablamentos, y probablemente arqueaba las cornisas sobre los arcos “que levantan más de las columnas”, como sucede con el actual. Debió resultar, como el actual, muy efectista. No puede olvidarse que, al diseñar su retablo, además del precedente catedralicio, contaba con la vista del inmediato retablo mayor de Santo Domingo, que construía en las mismas fechas (1688-90) Pedro Maldonado (quizá con alguna colaboración de Martínez Pinto), prodigando entablamentos fragmentados sobre columnas de diversas formas y texturas, y cornisas quebradas y arqueadas (54).

Sea como fuere, en un momento del siglo XVII, las corrientes del diseño de Madrid y Puebla, aunque tuvieran orígenes y metas diferentes, se cruzaron en un punto; como ya intuyó, entre otras muchas cosas, Antonio Bonet Correa. Hoy pasados muchos años, me alegro de corroborar su intuición.

## NOTAS

- (1) TOUSSAINT, *La catedral y las iglesias de Puebla*, 51.
- (2) TAMARIZ DE CARMONA, *Relación y descripción del Templo Real de la Ciudad de la Puebla*, 18.
- (3) Al parecer, en 1649; GONZÁLEZ POZO, “Catedral de Oaxaca”, 80.
- (4) El virrey le ordenó residir al menos un mes. RAMÍREZ MONTES, *La escuadra y el cincel*, 19-22.
- (5) En 1664, la obra había avanzado tan despacio, que se le acusó de impericia y dispendio, y se le rebajó el sueldo; acabaría en la cárcel de México por deudas. Pero prosiguió luego su maestría. En 1675 se denunció que no seguía sus propias trazas; y en 1678, que se ausentaba dolorosamente; no obstante, siguió al frente de la obra hasta su muerte, muy viejo, y con fama recobrada, en 1692; MAZÍN, “La Catedral de Valladolid”, 32-36.
- (6) MERLO, *La basílica catedral de Puebla*, 78-79.
- (7) Los autores de la portada fueron Luis Gómez de Trasmonte con Rodrigo Díaz de Aguilera, ambos sobradamente competentes. La hipótesis no es nada aventurada; el diseño de Puebla debió mostrarse al virrey en México; y ambos arquitectos, entre otros,

- participaron en el informe que hubo de hacerse de las trazas de la catedral de Morelia. FERNÁNDEZ, *Artifícios del barroco*, 33-36; y también FERNÁNDEZ, *Arquitectura y gobierno virreinal*, 97-98 y 197; además para Luis Gómez de Trasmonte, 259-261.
- (8) Los autores del informe aseguraron a Barrocio que su cúpula era arriesgada, y citaron, absurdamente, el libro IV de Serlio, donde se criticaba la enormidad y arriesgada disposición de la cúpula que Bramante diseñó para San Pedro. RAMÍREZ MONTES, *La escuadra y el cincel*, 65-67, que recoge el informe dentro del documento de aprobación expedido por el virrey el 2 de marzo de 1660. Curiosamente, Luis Gómez de Trasmonte y Rodrigo Díaz de Aguilera, al diseñar las portadas capitalinas, se inclinaron por los órdenes de Palladio.
- (9) “Las portadas” en MERLO, *La basílica catedral de Puebla*, 78-91.
- (10) Voz “Rosa, Santa” en *Gran Enciclopedia Rialp*. Santa Teresa había sido nombrada patrona por las Cortes de Castilla en 1617; canonizada en 1622; y ratificado su patronazgo por Urbano VIII en 1627. Luego hubo de sustituirlo por Santiago. Voz “Teresa, Santa” en *Gran Enciclopedia Rialp*. Con la inclusión de estos relieves, se respetaba el criterio iconográfico de la portada principal, donde figuran Santiago, patrono de España, y San José, patrono de la ciudad de Puebla, aunque no pueda decirse que obedezcan a un mismo plan.
- (11) Así opina MAZA, “La decoración simbólica”, 24, pero no cuenta con más datos que los mencionados de Gorozpe, al que comenta ampliamente.
- (12) RUBIAL GARCÍA, *Domus Aurea*, 111. La mención corresponde al opúsculo de GOROZPE, *Octava Maravilla del Nuevo Mundo en la Gran Capilla del Rosario...* Fray Diego Gorozpe, insigne dominico, llegaría a prior del convento, y obispo de la Nueva Segovia, y fue quien dirigió la conclusión de las obras.
- (13) RUBIAL GARCÍA, *Domus Aurea*, 37. Los detalles son confusos; pudo participar en la ejecución de la obra Francisco Martínez; véase también MEDEL, *Capilla del Rosario de Puebla*, 73; Medel aporta interesantes datos sobre la reconstrucción moderna de este monumento.
- (14) Debió ser una edición rara. Véase FORSSMAN, *Säule und Ornament*, 88-89, 158, Lámina 13. En las comunes que se editaron después con el nombre de Vredeman de Vries, como la de Jan de Vries, *Variae Architecturae Formae*, en Amberes en 1601, las soluciones se moderaron notablemente, y no aparece ese tipo de adornos. De todos modos, el motivo tuvo alguna fortuna en Puebla; se repitió poco después en el pedestal de la portada norte, rebajando su apariencia geométrica y acentuando su decoración; y se tomaría un siglo más tarde, algo simplificado, para ornar el ático de la contigua capilla de Aguadores.
- (15) Parece lógico pensar que utiliza el tratado de Vignola, quizá en la traducción española de Caxesi, con ediciones, al menos, en 1593, 1619 y 1651; algunos detalles se podrían extraer con dificultad de los complicados órdenes que propone Vries en los grabados que Martínez Pinto habría utilizado para el zócalo. Pero la posibilidad es más remota.
- (16) En la contigua Puerta del Perdón, Vincenzo Barrocio pone sólo dos armillas en el capitel; aunque su collarino es más estrecho, más canónico.



- (17) Martínez Pinto cambia el talón pequeño de la corona por un contario; pero las proporciones semejan las de Vignola. La fuente se sugiere en cita anterior. No parece proceder de Fray Lorenzo de SAN NICOLÁS, que no lo dibuja, pero lo describe, omitiendo las decoraciones que aparecen en el original y en la portada poblana: *Arte y Uso*, II, 120. En su primer libro, *Arte y Uso*, I, 73-75, Fray Lorenzo dibuja como jónico el de Vitruvio, pero cambia el cimacio de la cornisa, substituyendo la cima recta, o gola, por un caveto y un óvolo, separados por un filete; no obstante, al describirlo lo llama gola: véase *Arte y Uso*, I, 55. Es casi imposible que Pinto lo tomara de allí, advirtiera el cambio de molduras, y luego corrigiera las proporciones.
- (18) El diccionario de Rejón de Silva admite los dos términos. Prefiero respetar cartela para *tabula* o *cartouche*.
- (19) S.D.O. en la izquierda; y D.O.M. en la derecha. Han sido desde antiguo mal interpretadas: *Sacrum Dicatur Opus*, y *Deo Omnipotenti Matri*. La segunda es, por supuesto, *Deo Optimo Maximo*.
- (20) DAVILER, *Cours d'Architecture*, 128. Utilizo una edición tardía. La primera edición es de 1691.
- (21) BLONDEL, *Cours d'Architecture*, 130.
- (22) No puedo entrar en la discusión sobre si la cornisa exterior del Colegio Imperial pertenece o no al hermano Bautista, al hermano Sánchez, etc. TOVAR MARTÍN, *Arquitectura madrileña*, 265; y TOVAR MARTÍN, *Arquitectos madrileños*, 146-151.
- (23) TOVAR MARTÍN, *Arquitectos madrileños*, 55-58.
- (24) SAN NICOLÁS, *Arte y Uso*, II, 120.
- (25) Basta mencionar los retablos de los primeros para la urna de San Isidro de Madrid. No tienen fecha segura, pero son anteriores a la publicación de la segunda parte del *Arte y Uso*. Para Pedro de la Torre, una visión de conjunto en TOVAR MARTÍN, *Arquitectos madrileños*, 186-199. Interesan especialmente los perfiles de la iglesia de Nuestra Señora de Monserrat en Madrid, de Pedro de la Torre, fruto maduro de su colaboración con Herrera Barnuevo, diseñados cuando éste último había fallecido. Para su colaboración, una breve reseña en BARRIO MOYA, "Un monumento de Semana Santa", especialmente 12-14. Y para el conjunto de la retablistica de la época, el excelente resumen de PÉREZ SÁNCHEZ, "Retablos madrileños del siglo XVII", 59-75; y los comentarios de este autor, sobre el retablo mayor de la parroquia de Pinto, concluido antes de 1653, y mayor y laterales del convento de San Plácido de Madrid, fechados de 1658 a 1664, en CÁMARA MUÑOZ y CAMACHO VALENCIA, *Retablos de la Comunidad de Madrid*, 254-255 y 246-247.
- (26) RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "L'architecture baroque espagnole", 41-52, en especial, 48-51. Un lúcido compendio de esta situación en MARÍAS FRANCO, "De retablero a retablista", 102-108.
- (27) Dirigiría obras diseñadas por Herrera Barnuevo. Interesa su intervención mejor datada en la iglesia del Hospital de Monserrat, en Madrid, donde se aplican modillones manifiestamente cortantes, junto a otros recursos modernísimos. TOVAR MARTÍN, *Arquitectura madrileña*, 307-308 y Doc. 27. Probablemente Torija no diseñó las trazas; pero

- estaba muy influido por la nueva arquitectura, quizá a su pesar. Véase CRUZ VALDOVINOS, "Arquitectura barroca", 1246-1247.
- (28) Al menos, la misma que el retablo de San Andrés de Madrid de Cano; el grabador Pedro de Villafranca, autor de la portada de la segunda edición, la emplea con frecuencia; en ocasiones, acaso, con diseño de Sebastián Herrera Barnuevo. GARCÍA VEGA, *El grabado en el libro español, II*, 378-389.
- (29) SAN NICOLÁS, *Arte y Uso, II*, 121.
- (30) Véanse algunos datos en LÓPEZ GAYARRE, *Arquitectura religiosa*, 46-47; no menciona este detalle, obvio por lo demás.
- (31) BONET CORREA, *Iglesias madrileñas*, 36-37. Véase también CRUZ VALDOVINOS, "Fray Lorenzo de San Nicolás", 30, donde aparece una capilla anterior de la parroquia de la localidad, marcadamente distinta.
- (32) BONET CORREA, "Fray Lorenzo de San Nicolás (1595-1679), arquitecto, tratadista, agustino recoleto" y "Tratados de arquitectura y arte en Colombia", en *Figuras, modelos e imágenes*, 157-175.
- (33) FERNÁNDEZ, *Artificios del barroco*, 107.
- (34) FERNÁNDEZ, *Retrato hablado. Diego de la Sierra*.
- (35) FERNÁNDEZ, *Retrato hablado. Diego de la Sierra*, 98-99.
- (36) FERNÁNDEZ, *Artificios del barroco*, 108. Hay que añadir, probablemente, la cornisa del primer cuerpo de campanas de las torres de la catedral, donde también se observa una disposición semejante, aunque algo más compleja, por tener una dobladura, o doble resalto.
- (37) Diego de la Sierra ha copiado hasta las escalas y pequeños adornos, como compases o reglas. Parece que sólo dos dibujos son suyos: la planta de una casa de cinco huecos en fachada, y patio descentrado y porticado; y una iglesia de nave única, con crucero destacado. Toma del Serlio de Villalpando, los cuatro órdenes de la introducción del libro IV, 6; un compuesto con ménsulas del libro IV, ix, 64; un dintel despiezado, del libro IV, 17 vº; el puente Milvio del libro III, 45 vº; y una puerta corintia del libro IV, 54. De Urrea toma un arcaduz sobre un "muro anfructuoso", del libro VIII, vii, 109; un "fuerte para resistir las olas del mar", del libro V, *in fine* (Urrea equivoca la paginación), al que Sierra suprime el mar y añade una hilera de troneras, con una perspectiva lamentable; unos muros y torres, y aparejo de una torre circular—ininteligible—con dos dovelas tomados del libro I, v, 14 y 15; capitel jónico del libro III, iii, 44.; una cubierta, también ininteligible, del libro IV, ii, 50; la invención de Platón para medir el campo del libro IX, i, 111; y el teorema de Pitágoras, dispuesto de modo incomprensible, del libro IX, ii, 112. En fin, de la traducción de Alberti, parece ha tomado de la descripción de los arcos "disminuido", "recto" y "compuesto" del libro I, vii, 17-18, con la superposición que está sugerida en el libro III, xiii, 85, en las líneas 30-40. La falta de ilustraciones justificaría los defectuosos despieces que dibuja Sierra del arco apuntado nº 2, y del rebajado nº 4. Si esto es así, el arco trilobular que aparece a su lado, junto a una torre circular, puede ser una interpretación de la disposición de arcos contra arcos, que recomienda llamativamente Alberti para los cimientos de pórticos, los muros de las ciudades y los espigones de los puertos; por ejemplo, libro III, v. Eso

- explicaría el incomprensible despiece para un arco vertical. Véase una interpretación distinta en BÉRCHEZ, Joaquín, *Arquitectura mexicana*, 125-126.
- (38) TOUSSAINT, Manuel, *La catedral y las iglesias de Puebla*, 204-205.
- (39) Creo que es la primera vez que se advierte. La cornisa de Vignola alcanzó una considerable difusión, a través de muchos tratados importantes. La versión de Taxco se labró ligeramente simplificada, con una ménsula en ángulo, que Vignola seguramente reprobaría, pero resulta acertada. Para Santa Prisca, A. A. V. V., *Santa Prisca restaurada*.
- (40) Es una conjetura divertida, poco probable, pero nada fantástica. Cayetano de Sigüenza e Isidoro Vicente de Balbás conocerían el *Arte y Uso*. Las metopas de Taxco no siguen el complicado dibujo alegórico de la *Regola*, y de la mayor parte de sus divulgadores, sino otro de roleos, que parece invención propia; mientras que Fray Lorenzo las deja lisas; tampoco se encuentra en Taxco el diseño de fondos de cornisa que usa Vignola, que Fray Lorenzo no recoge; además, parece que en los estriados los diseñadores cometieron el mismo error cóncavo/convexo que en la catedral poblana, facilitado por la confusa grafía del agustino.
- (41) ORSO, *Art and Death*, 59-70; para Herrera Barnuevo 60-62 y 65-70.
- (42) El dibujo se conserva en el Archivo Histórico Nacional de Madrid; presenta el conjunto en alzado; es bonito y ágil, nada detallado, pero hecho sin vacilaciones; pudiera referirse directamente a la lámina que se gravó después. MARÍAS y BUSTAMANTE, "Apuntes arquitectónicos madrileños", 36-37. La perspectiva de Villafranca que se incluyó en la edición, debió tomar el dibujo de un alzado semejante, forzando luego las fugas defectuosamente, no sabiendo representar, a lo que parece, el entablamento que enlaza con las columnas del frente. Hay precedentes, en los catafalcos de Gómez de Mora, de estos alzados forzosamente perspectivados.
- (43) El mismo dibujo se presenta en los pedestales del segundo cuerpo de los retablos laterales de la parroquia de Santa María Magdalena de Getafe, en particular el destinado a la Virgen de la Paz; lo ejecutó Salvador Muñoz, en 1645; al menos la composición del cuerpo superior y del remate remiten sin duda al diseño de Cano, del consta que proporcionó, junto con Herrera Barnuevo, los lienzos principales. Véase el comentario de Alfonso E., Pérez Sánchez en CÁMARA MUÑOZ y CAMACHO VALENCIA, *Retablos de la Comunidad de Madrid*, 216-217.
- (44) GOMBRICH, *Topics of Our Time*, 23, 68 y 69, 97. También *El sentido de orden*, 35, 100, 194-195.
- (45) No es posible extenderse sobre este asunto. Véase, fruto de su influencia, la placa recordada de las calles laterales del primer cuerpo de los retablos laterales de San Plácido de Madrid, de Pedro de la Torre; los comenta Alfonso Pérez Sánchez en CÁMARA MUÑOZ y CAMACHO VALENCIA, *Retablos de la Comunidad de Madrid*, 246-248.
- (46) BONET CORREA, "El túmulo de Felipe IV", 285-296.
- (47) SOTO CABA, *Los catafalcos reales*, 31-33, 115-117, 124-5, 203-207.
- (48) BONET CORREA, "Retablos del siglo XVII en Puebla", 247.
- (49) BONET CORREA, "Retablos del siglo XVII en Puebla", 251.
- (50) BONET CORREA, "Retablos del siglo XVII en Puebla", 243-246.
- (51) RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Liturgia, culto y arquitectura", 288-293.

- (52) Que están tomados a su vez del catafalco de 1591 para Sixto V, de Domenico Fontana, con evidente alusión a la cúpula del Vaticano, que el pontífice había concluido. El catafalco se publicó de varios modos: podía encontrarse también en el tratado de Fontana.
- (53) Es seguro que había tragaluces en el diseño anterior. La descripción de Gorozpe menciona que los paños del cascarón lucen en su centro “un óvalo con adornos de talla calados”; véase MAZA, “La decoración simbólica”, 23.
- (54) TOUSSAINT, *La catedral y las iglesias de Puebla*, 113.

## BIBLIOGRAFÍA

- A. A. V. V., *Santa Prisca restaurada*, México, Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero, 1990.
- BÉRCHEZ, Joaquín, *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII*, México, Azabache, 1992.
- BLONDEL, François, *Cours d'Architecture enseigné dans l'Académie Royale d'Architecture*, París, Pierre Auboin, 1675-1683.
- BONET CORREA, Antonio, *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, Alianza, 1993.
- BONET CORREA, Antonio, *Iglesias madrileñas del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1961.
- CÁMARA MUÑOZ, Alicia y CAMACHO VALENCIA, Santiago (Coords.), *Retablos de la Comunidad de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1995.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, “Arquitectura barroca. Siglo XVII”, en MORALES MARÍN, José Luis (Dir.), *Historia de la arquitectura española, IV: Arquitectura barroca de los siglos XVII y XVIII, arquitectura de los Borbones y neoclásica*, Zaragoza, Planeta, 1986, 1218-1351.
- DAVILER, Charles Augustin, *Cours d'Architecture, qui Comprend les Ordres de Vignola avec Commentaires*, París, C. A. Jombert, 1756.
- FERNÁNDEZ, Martha, *Arquitectura y gobierno virreinal*, México, UNAM, 1985.
- FERNÁNDEZ, Martha, *Retrato hablado. Diego de la Sierra, un arquitecto barroco en la Nueva España*, México, UNAM, 1986.
- FERNÁNDEZ, Martha, *Artificios del barroco. México y Puebla en el siglo XVII*, México, UNAM, 1990.
- FORSSMAN, Erik, *Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den nordischen Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1956.

- GARCÍA VEGA, Blanca, *El grabado del libro español. Siglos XV-XVI-XVII (Aportación a su estudio con los fondos de la bibliotecas de Valladolid)*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1984.
- GOMBRICH, Ernst H., *El sentido de orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- GOMBRICH, Ernst H., *Topics of Our Time. Twentieth-century Issues in Learning and in Art*, London, Phaidon Press, 1994.
- GONZÁLEZ POZO, Alberto, "Catedral de Oaxaca. Nuestra Señora de la Asunción", en VALLÉS SEPTIÉN, Carmen (Coord.), *Catedrales de México*, México, CVS Publicaciones, 1993, 77-88.
- JUÁREZ BURGOS, Antonio, *La catedral de Puebla*, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1986.
- LÓPEZ GAYARRE, Pedro A., *Arquitectura religiosa del siglo XVII en Talavera de la Reina. Fray Lorenzo de San Nicolás y su influencia*, Talavera de la Reina, Ayuntamiento de Talavera de la Reina, 1989.
- MARÍAS FRANCO, Fernando, "De retablero a retablista", en CÁMARA MUÑOZ, Alicia y CAMACHO VALENCIA, Santiago (Coords.), *Retablos de la Comunidad de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1995, 97-109.
- MAZÍN, Oscar, "La catedral de Valladolid y su cabildo eclesiástico", en SIGAUT, Nelly (Coord.), *La catedral de Morelia*, Zamora (Mich.), El Colegio de Michoacán y Gobierno del Estado de Michoacán, 1991, 17-63.
- MEDEL, José V., *Capilla del Rosario de Puebla, su arte y su tradición*, Puebla, Editorial Puebla, 1940.
- MERLO, Eduardo, PAVÓN, Miguel, QUINTANA, José Antonio, *La basílica catedral de Puebla de los Ángeles*, Puebla, Litografía Alai, 1991.
- ORSO, Steven N., *Art and Death at the Spanish Habsburg Court. The Royal Exequies for Philip IV*, Columbia, University of Missouri Press, 1989.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., "Retablos madrileños del siglo XVII", en CÁMARA MUÑOZ, Alicia y CAMACHO VALENCIA, Santiago (Coords.), *Retablos de la Comunidad de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1995, 59-75.
- RAMÍREZ MONTES, Mina, *La escuadra y el cincel. Documentos sobre la construcción de la catedral de Morelia*, México, UNAM, 1987.
- RUBIAL GARCÍA, Antonio, *Domus Aurea. La Capilla del Rosario de Puebla*, México, Universidad Iberoamericana, 1990.
- SAN NICOLÁS, Fray Lorenzo de, *Arte y Uso de Arquitectura (1633 y 1667)*, Madrid, Plácido Barco, 1796 (edición facsímil: Zaragoza, Colegio de Arquitectos de Aragón, 1989).
- SIGAUT, Nelly (Coord.), *La catedral de Morelia*, Zamora (Mich.), El Colegio de Michoacán y Gobierno del Estado de Michoacán, 1991.

- SOTO CABA, Victoria, *Los catafalcos reales del barroco español. Un estudio de arquitectura efímera*, Madrid, UNED, 1991.
- TAMARIZ DE CARMONA, Antonio, *Relación y descripción del Templo Real de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, y su Catedral* (c. 1650), Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, 1991.
- TOUSSAINT, Manuel, *La catedral y las iglesias de Puebla*, México, Porrúa, 1954.
- TOVAR MARTÍN, Virginia, *Arquitectura madrileña del siglo XVII (datos para su estudio)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1983.
- TOVAR MARTÍN, Virginia, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1975.
- BARRIO MOYA, José Luis, "Un monumento de Semana Santa para la Real Capilla de Palacio", en *Reales Sitios*, XVIII, nº 70, Madrid (1981), 11-16.
- BONET CORREA, Antonio, "El túmulo de Felipe IV de Herrera Barnuevo y los retablos-baldaquino del barroco español" en *Archivo Español de Arte*, XXXIV, Madrid (1961), 285-296.
- BONET CORREA, Antonio, "Retablos del siglo XVII en Puebla", en *Archivo Español de Arte*, XXXVI, Madrid (1963), 233-52.
- CRUZ VALDOVINOS, Jose Manuel, "Fray Lorenzo de San Nicolás y la capilla de Nuestra Señora del Amparo en Colmenar de Oreja", en *Goya*, nº 45, Madrid (1978) 28-33.
- MARÍAS, Fernando y BUSTAMANTE, Agustín, "Apuntes arquitectónicos madrileños de hacia 1660", en *Archivo Español de Arte*, LVIII, Madrid (1985), 34-43.
- MAZA, Francisco de la, "La decoración simbólica de la capilla del Rosario en Puebla de los Ángeles", en *Anales del Instituto de Investigaciones Científicas*, XXIII, México (1955), 5-29. Este artículo ha sido publicado como monografía: *La decoración simbólica de la capilla del Rosario de Puebla*, Puebla, Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y material del Municipio de Puebla, 1987. No he podido disponer de ella.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, "L'architecture baroque espagnole vue à travers le débat entre peintres et architectes", en *Revue de l'Art*, LXX, París (1985), 41-52.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, "Liturgia, culto y arquitectura después del Concilio de Trento: La situación de México durante los siglos XVII y XVIII", en *Boletín del Museo e Instituto 'Camón Aznar'*, nº 48-49, Zaragoza (1992), 287-307.



LA EDAD MEDIA Y LOS DISCURSOS DE  
ARQUITECTURA EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS  
ARTES DE SAN FERNANDO

Por

M<sup>a</sup> ÁNGELES SÁNCHEZ DE LEÓN FERNÁNDEZ





Uno de los aspectos menos conocidos pero de gran interés para el Arte Medieval y para la propia Academia son los fondos documentales y artísticos que conserva esta Institución.

Tanto los Discursos (espléndida fuente bibliográfica), como los dibujos de Monumentos así como las obras representativas de Pintura, Escultura y también de Dibujo que escenifican de forma más o menos verosímil sucesos sobre la Reconquista, permiten ofrecer un enfoque moderno del concepto académico sobre la Edad Media.

Los Discursos consultados comprenden, desde 1752 hasta 1994, más de quinientos. Han sido seleccionados aquellos por cuya aportación adquieren la importancia suficiente, como para marcar los precedentes de la futura elaboración de la Teoría del Arte y de diversos aspectos dentro de la evolución del gusto por la Edad Media.

En el siglo XVIII la exaltación medievalista como valor histórico y propagandístico de la monarquía hispánica, caracterizó buena parte de la actividad académica (Lám. I).

El siglo XIX se decantó por la arquitectura en la búsqueda de los orígenes del arte árabe y la identificación de un estilo nacional hispánico, bajo la doble vertiente de la defensa del Mudéjar y el triunfo de la estética del Gótico clásico.

Así lo expresa Ángel Isac en su obra sobre el *Eclecticismo y el Pensamiento Arquitectónico en la segunda mitad del siglo XIX*:

*"Desde un punto de vista histórico la serie de discursos académicos nos ofrece la posibilidad de restituir las preocupaciones más intensas del pensamiento arquitectónico, manifestadas por destacados profe-*

*sionales e investigadores. Son por otra parte, valiosos testimonios para completar el conocimiento de la personalidad de aquellos arquitectos cuya obra construida ha comenzado a ser investigada y valorada merecidamente durante la última década...*

*...Este fenómeno de resurgimiento venía favorecido por el auge que en estas fechas comenzaban a tener planteamientos que buscaban la base de un estilo artístico que pudiera considerarse como genuina aportación española a la historia del arte occidental...el mudéjarismo se convierte (a partir del discurso de José Amador de los Ríos en 1859) en la obligada cita histórica para la arquitectura que opta por representar lo español" (1).*

Frente a la retórica emblemática del siglo XVIII, los discursos del siglo XIX, diseñados con un espíritu más práctico, fueron constituyendo paulatinamente la base teórica de la arquitectura decimonónica. Los ofrecidos durante el siglo XX, en cambio, han ido formando parte de la investigación historiográfica y artística, dirigida a la orientación docente y a la conservación y restauración de los Monumentos y el Patrimonio. Son los presentados por Sánchez Cantón, Gómez Moreno, Azcárate etc...

Tanto para Marcelino Menéndez Pelayo como para Carlos Sambricio, según recoge Ángel Isac y frente a su opinión, los discursos del siglo XIX no responden a una base teórica de formalización de una futura estética sino que constituyen una expresión cultural que marca unos objetivos reformísticos:

*"Los discursos del siglo XVIII son una muestra de la situación cultural del momento, del gusto, de la moda, de los tópicos culturales..., en ningún momento se deben entender como textos teóricos ni como puntos de partida...Sólo son capaces de interpretarse como reflejo de una crítica erudita, culturalista a la manera que pudieron desarrollar Ponz o Jovellanos" (2).*

Ángel Isac en cambio añade lo siguiente:

*"Los discursos de recepción de la Academia de San Fernando son todos discursos historiográficos de gran interés por dos motivos. En primer lugar nos muestran el estado de lo que podemos entender como criterios académicos sobre la utilidad presente del pasado. En segundo lugar ofrecen la oportunidad de comprobar la puesta en vigor de*



Lám. I.- Nº inv. 327. Alegoría de la Fundación de la Academia. L. 2,60 x 2,22 m.

Antonio González Ruiz.

En la zona alta del lienzo un ángel trompetero muestra el retrato del rey Fernando VI, alegorizando la imagen triunfante del monarca promotor y fundador de la Academia, frecuentemente identificado en los discursos académicos con Fernando III el Santo.

*metodologías empíricas o explicaciones deterministas, que eran las configuraciones del pensamiento historiográfico europeo. Así por ejemplo serán abundantes las reflexiones sobre el carácter modélico del gótico y las concepciones de la arquitectura como reflejo de distintas sociedades" (3).*

Realmente, sí fueron enfocados para la formación de una respuesta artística e ideológica. Prueba de ello son, por ejemplo, las Oraciones que aluden a la necesidad de representar en lienzos y relieves las glorias nacionales o las palabras elocuentes que ofrece en 1781 el propio Gaspar Melchor de Jovellanos en su elogio a la catedral gótica:

*"...sobre todo es admirable en los templos ¡Que suntuosidad! ¡Que delicadeza! ¡Que seriedad tan augusta no admiramos en las célebres iglesias de Burgos, Toledo, León y Sevilla!*

*Parece que el ingenio de aquellos artistas apuraba todo su saber para idear una morada digna del Ser Supremo. Al entrar en estos templos el hombre se siente penetrado de una profunda y silenciosa reverencia, que apoderándose de su espíritu, le dispone suavemente a la contemplación de las verdades eternas...*

*...Pero examinad las partes de estos inmensos edificios á la luz de los principios del Arte. ¡Que multitud tan prodigiosa de delgadas columnas, reunidas entre sí para formar los apoyos de las altas bóvedas! ¡Que profusión, que lujo en los adornos! ¡Que menudencia, que nimiedad en el trabajo! ¡Que laberinto tan intrincado de capiteles, torrecillas, pirámides, templetos, derramados sin orden, y sin necesidad por las partes del templo!*

*¡Que desproporcion tan visible entre su anchura y su elevacion! ¡entre las partes sostenidas y las que sostienen! ¡entre lo principal y lo accesorio! (4).*

El siglo XIX también debe la iniciativa de volver a la prospección del pasado histórico (como reconoce el propio Isac), a la tarea emprendida por especialistas como el francés Arcisse Caumont:

*"Los discursos de recepción de la Academia de San Fernando muestran una significativa tendencia a tratar sobre temas de arquitectura medieval, consecuencia del gran desarrollo alcanzado por los estu-*

*dios medievales desde que, en 1830, Arcisse Caumont estableciera los primeros cursos de arqueología medieval en Francia". (5).*

La salvaguardia del Patrimonio Monumental, cuidadosamente recogida a lo largo de los discursos del siglo XX, se complementa con los ofrecidos también en este siglo por los Catedráticos historiadores: Azcárate en 1974 con *El Protogótico Hispánico*, auténtico archivo de datos con los que abrir nuevas líneas de investigación sobre los orígenes, influencias, fuentes, determinación de estilos etc...; Sánchez Cantón con su pormenorizado estudio sobre la *Iconografía de San Francisco* o el más reciente del arquitecto Manzano Martos en 1994 con un precioso y exhaustivo análisis sobre las raíces arquitectónicas de *La Qubba o Aula Regia Hispano-Musulmana*.

La dialéctica de los discursos permite establecer una aproximación variada a la mentalidad surgida dentro del ámbito de la Ilustración, a su evolución hacia el liberalismo del siglo XIX, protagonizado por una sociedad de clase media acomodada que valoraba el Gótico por su belleza y simbolismo cristiano por encima de cualquier otra tendencia estética y a la consolidación de una Historia del Arte clarificada y clasificada. Oraciones como la del erudito Jovellanos reflejan un intento de teorizar sobre cuál debía ser el estilo arquitectónico reinante. A pesar de ello, el gótico tuvo que debatirse entre las preferencias de los nostálgicos que apoyaban la estética de lo bello, frente a los más inquietos hispanistas como José Amador de los Ríos que se decantaban por el Arte Mudéjar como símbolo reivindicativo de la existencia de un arte estrictamente nacional. Algo similar, dicho sea de paso, a lo que muchos años después justificará Azcárate en el mencionado discurso de 1974.

La revalorización del gótico clásico reunía varios condicionantes positivos:

1.- Continuidad estilística que viene a conectar por su propio concepto con el mundo clásico antiguo. Supone el segundo renacimiento de lo clásico en la Edad Media. El primero tuvo lugar, como dijo Velázquez Bosco, con el reinado de Carlomagno. Estéticamente, el Gótico se establece como la manifestación artística perfecta que expresa el concepto de la belleza formal y espiritual.

2.- El hecho de ser un arte simbólico y representativo de la fe.

3.- El siglo XIII es el siglo de San Fernando, por lo tanto es el siglo, no sólo del esplendor artístico, sino también histórico, ya que durante su reinado se produjo el impulso decisivo de la *Reconquista*.

La figura de San Fernando llegó a ser tan representativa para la Academia que, por la trascendencia de esta figura histórica, se la bautiza con su nombre y se identifica la santidad de este rey con la de Fernando VI. Así lo manifiestan los discursos de los primeros años de vida académica y la carta que en 1747 escribe Fernando Triviño a José de Carvajal y Lancaster el 30 de mayo, día en el que falleció el rey santo y la Academia celebra su festividad. (6) (Lám. II):

*"Exm Sr/Pongo en manos de V.E./para su comunicación, y/ su censura, hoy dia del/Santo Rey Dn. Fernando, la minuta que/en virtud de Reales/ordenes he formado/para el establecimiento/de la Real Academia/de Pintura, Escultura,/y Arquitectura, la que/propongo, y deseo se/intitule del nombre del mismo Santo pues/si la Real Academia/de paris se intitula/de la Virtud, esta puede/mejor apadrinarse/con las muchas, y sin/gulares virtudes del/Bienaventurado/Monarca Español,/a que se añade la nota/ble circunstancia de/tener su nombre el/Rey ntro Sr y supli/co â V.E. que luego/que la haya visto, y/en caso de que merezca/su aprobación, mande/se me restituya para/comunicarla â la Junta preparatoria/de la Academia, en la/ que es necesario se/examine y concuerde/ a fin de que con este/requisito se la remita yo/ â V.E. par que/facilitando la Real/aprobación de S.M./se pueda poner en ejecución. Dios os guarde/a V.E. como os de/seo y he menester. Ma/drid 30 de Mayo de 1747/Exmo.Sr./Fernando Triviño/Exmo.Sr. Dn José de Carvajal y Lancaster".*

Jovellanos, Académico de reconocido prestigio e intensa labor en la Corporación, hombre erudito, clásico y producto categórico de la Ilustración borbónica, protagonizó el debate entre la defensa del gótico -que él mismo definía como "estilo ultramarino"- y la crítica hacia el arte altomedieval. Su teoría forma parte de la transición estética entre finales del siglo XVIII y el primer tercio del XIX. Critica el "barbarismo" de los pueblos germánicos, término con el que define el arte visigodo, el asturiano, incluso el románico:



Lám. II.- Nº inv. 722. Retrato de D. José de Carvajal y Lancaster con Mariano Sánchez niño.  
L. 1,26 x 1,02 m.  
Andrés de la Calleja.  
El documento 3-75/1 del Archivo de la Academia conserva el legajo de la carta de 1747 de Fernando Triviño a José de Carvajal y Lancaster, proponiéndole el nombre “de San Fernando” para la Real Corporación.



Lám. III.- Nº inv. 563. Retrato de D. José Amador de los Ríos.  
L. 0,59 x 0,47 m.  
Federico de Madrazo. Retrato de uno de los exponentes más carismáticos de la Academia por su erudición y defensa del Arte Mudéjar como arte nacional netamente hispánico.



*"...Parece que esta arquitectura representa el caracter de los tiempos en que fue cultivada. Grosera, sólida y sencilla en los Castillos y Fortalezas: seria, rica y cargada de adornos en los templos: ligera, magnífica y delicada en los Palacios, retratada en todas partes la marcialidad, la supersticion y la galanteria, que distinguió a los nobles de los siglos caballerescos" (7).*

Asimismo, esta tendencia del gusto hacia lo oriental y exótico le llevó a elogiar y buscar los orígenes del propio estilo gótico y del arte árabe. Contribuyó en este sentido, como señaló Fernández de Navarrete en agradecimiento a Jovellanos en su discurso de 1808, a que se llevara a cabo la publicación de *Antigüedades Arabes de Granada y Córdoba*, primer intento de la Academia de un estudio "in situ" del arte monumental hispanomusulmán.

Navarrete recuerda la actitud de Jovellanos cuando estuvo preso en el Castillo de Bellver en Palma de Mallorca, desde cuyo alto pudo contemplar y describir la belleza de los monumentos bajomedievales: la Catedral, el Palacio de la Almudena y la Lonja, entre otros:

*"Aun en medio de sus penalidades durante la arbitraria prision que sufrió heroicamente en el castillo de Bellver (conducido desde Gijón en 1801) por espacio de siete años halló dulces lenitivos de su amor a las buenas letras y á la bellas artes. La descripción artística e histórica de aquella antigua y suntuosa fortaleza, las que hizo de los bellos edificios de la Santa Catedral, de los conventos de Santo Domingo y San Francisco, de la Lonja y casas del Ayuntamiento de la ciudad de Palma: su carta de Philoultramarino sobre la arquitectura inglesa y la llamada gótica que escribió á su amigo el Señor Ceán, para auxiliarle en la bora que trabajaba relativa á la arquitectura española y á sus mas insignes profesores. Otras descripciones dirigió á Ponz de San Marcos de León, de la catedral de Oviedo y otros edificios que á la par del delicado tino para descubrir las bellezas del Arte, el estilo de los artistas y la época en que estos florecieron, brilla aquella dulzura de expresión, aquel language puro y castizo, aquella imaginacion variada y agradable que todo lo embellece, todo lo anima y á todo da interes y dignidad" (8).*

Un antecedente artístico-literario de primer orden en la revalorización del gótico lo constituye el *Viaje de España* de Antonio Ponz, en cuyo itinerario el fin era, como decía el propio autor, llevar a cabo el "alumbramiento del legado artístico nacional". De la obra nos habla en homenaje a este autor José Ramón Mélida en su discurso de recepción de 1925-1926:

*"...cuando contempla la catedral de Toledo escribe: La Arquitectura de este templo es la que comunmente llaman Gótica, en la cual ha tenido siempre mucho que admirar, considerando su proporción, su firmeza, lo genial de sus miembros y sus adornos, con ser todo tan diverso a los principios que en Grecia e Italia se encontraron...Esta Arquitectura Gótica nadie puede decir que falta en majestad y en decoro, al contrario, parece inventada para dársela a los templos y casas del Señor" (9).*

José de Hermosilla planteó un nuevo concepto en la revalorización de la Baja Edad Media. Enfocada como fase inicial del Renacimiento, su especial inclinación por el siglo XVI se relaciona con su también particular interés por el Arte Hispano-Musulmán, especialmente por la Alhambra de Granada, que tanto estudió junto con los arquitectos Juan Pedro Arnal y Juan de Villanueva a través de las *Antigüedades Arabes de Granada y Córdoba*:

*"...vio la Europa que los españoles tenían no menor vigor, no menos aptitud para el ejercicio de las Artes, que para el manejo de las armas. Antes de esta gloriosa época habían dado ya las nobles Artes entre nosotros pasos muy veloces hacia la perfección. Las pinturas que aún duran en el magnífico Palacio Arabe de Granada, sus delicadísimos adornos y coloridos, el mismo soberbio edificio, y los fragmentos que aun se registraban de otros, manifiestan que en aquellos tiempos ninguna Provincia de la Europa excedía a España en la teórica y práctica de la Pintura y Arquitectura" (10).*

El paréntesis de la *Guerra de la Independencia*, ya entrado el siglo XIX, detuvo la actividad académica hasta 1832.

Fue a partir de 1859 cuando se produce el cambio radical del pensamiento estético y en consecuencia el de la orientación de los discursos, más preocupados por el Arte español, por su conservación, restauración y ordenación cronológica y estilística con vistas a una mayor difusión pública.

Los Discursos del siglo XIX dan comienzo en 1859 con el ofrecido por José Amador de los Ríos que analiza, como hemos apuntado anteriormente, *El Estilo Mudéjar en Arquitectura*. Contribuyó de manera decisiva en la búsqueda de un arte que reflejara una entidad artística nacional y el interés que debía despertar la conservación y restauración de monumentos. Puso en tela de juicio el origen de un nuevo estilo hasta el momento desconocido y que denominó "mudéjar" (Lám. III).

En contestación, Federico de Madrazo (Lám. IV) sentó la base que defendía la existencia de otro estilo paralelo y también netamente hispánico: el "mozárabe". Lo que todavía no estaba del todo claro era, qué monumentos pertenecían a cuál de los dos, excepto casos excepcionalmente claros, como las torres de Toledo o de Sevilla, que paralelamente fueron interpretadas en los dibujos preparatorios para Monumentos Arquitectónicos.

Amador de los Ríos puso el origen del estilo mudéjar en el reinado de Alfonso VI, con la simbiosis de razas que se concentró en la ciudad de Toledo.

Con frecuencia insistían los eruditos en el estudio de los orígenes de la arquitectura árabe y la arquitectura cristiana. En cuanto a la primera, algunos situaban su foco de arranque en Oriente, mientras otros preferían afinar más patrióticamente localizándolo en la España visigoda. Por lo que a la segunda se refiere unos lo precisaban también en Oriente a través de los cruzados, aspecto que ya había indicado Jovellanos, mientras que otros preferían defender una de las teorías entonces más expandidas que fijaba el origen de la estructura y esbeltez del gótico en Occidente, inspirado en la estilizada tipología de los árboles de los bosques de Alemania.

Leopoldo Ponte de la Hoz en 1859, paralelamente a Amador de los Ríos y Madrazo, planteaba en su discurso los orígenes del arte árabe, que a su juicio se halla en la naturaleza: en las cuevas del Yemen, donde estaría el origen de la bóveda de mocárabes, en las palmeras de Palestina en donde se encontraría el de la bóveda de crucería gótica y en los cestillos de flores el de los capiteles vegetales. Francisco Enríquez y Ferrer no estaba de acuerdo y añadía que el resultado de esa arquitectura era producto de un profundo conocimiento matemático y que, por lo tanto, la base de inspiración en la naturaleza carecía de justificación.

Juan Facundo Riaño en 1880 declaraba que el origen del arte árabe estaba en Bizancio, pero el problema que planteaba era más complicado: ¿dónde se encuentra el eslabón que une la transición del arte califal español con el

granadino del siglo XIII?. ¿Es el arte almohade, y por tanto se consolida a mediados del siglo XIII con San Fernando y la conquista de Sevilla, que obliga a trasladar a todos sus ciudadanos a Granada?. La duda aun está ahí. Pedro de Madrazo, que no compartía esta opinión, fundamentó el origen del arte árabe en la teoría hispanista que defendía la existencia del arco de herradura visigodo como punto de partida del de herradura califal, pero lo que aún no había percibido fue que también lo romanos lo habían empleado anteriormente, como así lo demuestran diversos hallazgos arqueológicos.

Adolfo Fernández Casanova en 1892 ponía la fuente en Siria y en las laudas visigodas.

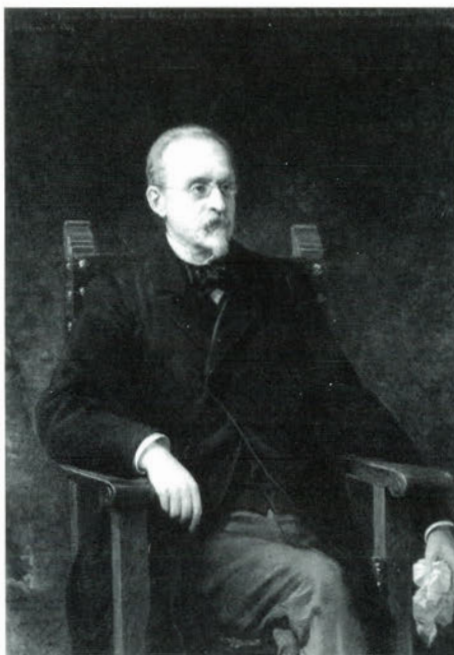
Ricardo Velázquez Bosco en 1894 prefería dividir el origen de la arquitectura y el de la escultura, situando el de aquella en Oriente y el de ésta en Occidente, concretamente en el norte de Europa (Alemania y Países escandinavos).

Otro problema que planteaban, una vez dilucidado el de los estilos, era el del origen de determinados elementos arquitectónicos estructurales, tales como la entonces bautizada bóveda de "ogiva".

Las teorías de Velázquez Bosco fueron siempre ampliamente reconocidas, a partir de su papel relevante en la restauración de la Catedral de León en 1870 y otros edificios medievales, entre ellos algunos del prerrománico asturiano.

Ello le permitió permanecer en contacto con distintos aspectos que despertaron su curiosidad. Realizó varios viajes a Oriente donde encontró algunos detalles que complicaban bastante el origen de nuestra arquitectura. Producto de estos viajes son los Cuadernos de Campo que conserva el Museo de la Academia con numerosísimos bocetos, apuntes y notas de distintos elementos arquitectónicos. A la biografía y trabajos de este arquitecto, restaurador e historiador dedicó parte de su discurso Modesto López Otero en 1926.

En 1909 y como consecuencia del constante esfuerzo por el estudio del arte español y en contestación al discurso de Guillermo de Osma, Velázquez Bosco centró el análisis de la arquitectura árabe en la Mezquita de Córdoba. Para él, la primera etapa de su construcción fue la que aportó mayor número de vestigios visigodos (capiteles, columnas y elementos ornamentales). Por primera vez se hacía referencia en los discursos al aprovechamiento de los capiteles visigodos para elementos sustentantes bajo los arcos de herradura y se certificaba la teoría de la existencia del arco de



Lám. IV.- Nº inv. 564. Retrato de D. Federico de Madrazo.

L. 1,35 x 0,92 m.

Copia de Luis de Madrazo por Salvador Martínez Cubells. Perteneciente a la gran dinastía de los Madrazo, Federico destacó, además de por su maestría como pintor de retrato oficial, por su interés en buscar el origen del Arte Mudéjar y Mozárabe.



Lám. V.- Nº inv. E-107. Retrato de D. Manuel Gómez-Moreno.

Bronce. 0,29 x 0,20 x 0,25 m.

Enrique Pérez Comendador.

Busto de uno de los más emblemáticos Historiadores del Arte Español, redactor del Catálogo Monumental en los primeros años de nuestro siglo, investigador, director de las obras de restauración de la Alhambra de Granada y maestro de varias generaciones de Académicos historiadores.

herradura anterior al califato, gracias a un hallazgo sucedido durante las excavaciones en la Plaza del Mercado con motivo de la restauración de la Catedral de León. Encontró una lápida visigoda con el arco de herradura y la trasladó al Museo Arqueológico Nacional. También obtuvo estas conclusiones a partir de las excavaciones llevadas a cabo en Medina Azahara, como señaló Amalio Jimeno en un discurso posterior. Los hallazgos suponen para el especialista -según dice- "*una emoción estética al permitir encontrar datos que puedan establecer la conexión con los eslabones perdidos*". Este era el verdadero interés que tenían para los investigadores los hallazgos a principios de siglo. Jimeno al mismo tiempo recogía la romántica opinión de Dubufe:

*"Los materiales augustos, grandes piedras, mármoles sagrados de los templos son materia muda donde vive adormecida el alma de tantos recuerdos, deseos y residuos del arte que son polvo de la verdad"* (11).

En contestación a Urrés en 1905, Velázquez Bosco establecía que la originalidad de los estilos, en general, se encontraba en su propia espontaneidad e insistía en que el problema no era esa espontaneidad lo importante, sino la búsqueda de los vestigios que favorecieran su desarrollo. Entre esos vestigios se hallaba la tesis lanzada por él mismo, que certificaba la existencia de una iglesia visigoda bajo los cimientos de la Catedral de Toledo.

Narciso Sentenach unos años más tarde afirmaba que la Mezquita de Córdoba era oriental, pero no cabía duda alguna de la existencia de un trasfondo real hispánico con intervención de artistas españoles. Por otro lado, como ya hemos apuntado anteriormente, el origen de la bóveda de crucería era y sigue siendo en ocasiones una asignatura pendiente en la investigación historiográfica del arte. Manuel Gómez Moreno en 1931 declaraba, con su especial aprecio hacia el Arte Hispano-Musulmán, que la bóveda de crucería gótica cristiana tenía su origen en la de crucería califal (Lám. V).

Por lo que al tema de conocimiento, conservación y restauración de monumentos concierne, la Academia se hizo responsable de su custodia. El primer gran proyecto fue las *Antigüedades Arabes de Granada y Córdoba* y el segundo los *Monumentos Arquitectónicos de España*. En 1859 cuando ya se había iniciado la práctica de los dibujos en la Escuela Especial de Arquitectura, siempre bajo la supervisión de la Academia, con las entonces frecuentes "expediciones artísticas" de los alumnos a las provincias de

España, Leopoldo Ponte de la Hoz planteó la necesidad de valorar el arte medieval de alguna manera. Para ello propuso su conservación con medios que por aquel entonces eran absolutamente innovadores: la fotografía, el dibujo y el grabado, opinión que apoyó Antonio Ruiz de Salces en su discurso de 1871, un año antes de que *Monumentos Arquitectónicos* pasara a ser de total competencia de la Academia (Lám. VI).

En 1866 José M<sup>a</sup> Huet propuso la creación de una *Comisión de Monumentos* que se dedicara a preservar su conservación. Animaba, en este sentido, a que se publicara la serie de *Monumentos Arquitectónicos*, considerada como la publicación que podía proporcionar el mayor apoyo documental para su inspección, además de constituir evidentemente un nuevo intento de Catálogo Monumental por provincias y en consecuencia, un primer intento de Historia Ilustrada de la Arquitectura Española:

*"...quiera Dios que llegue pronto el día en que la holgura del Erario público permita que una Comisión de Profesores de esta Academia recorra nuestra Península, visite los puntos donde existían obras y preciosidades artísticas, y con un bien meditado plan, empezando por acudir a remediar lo que fuere menester, allegue y ordene el caudal de noticias que para distintos fines no conviene. Así podrá algún día escribirse completamente la Historia del Arte en España...*

*...ved aquí demostrada la mayor importancia actual de la Corporación honrada desde su origen con el nombre del Santo rey conquistador de Murcia y de Jaen, de Córdoba y de Sevilla..." (12).*

Federico de Madrazo corroboró años después esta idea en su discurso de 1876 con la redacción de las *Memorias de la Real Academia del trienio 1872-1875*.

La labor de restauración emprendida por Oliver y Hurtado en la Alhambra de Granada y en el Monasterio de Irache en Navarra fue de gran trascendencia. El Museo de la Academia conserva un conjunto de dibujos sin firmar ni anotaciones sobre este monasterio. Madrazo en 1881 en contestación a Oliver mencionaba la existencia de unos dibujos pero no se ha localizado aún referencia alguna que indique se trate de los mismos.

Muy relacionado con el apoyo a la restauración estuvo Antonio Cánovas del Castillo. Respaldó las efectuadas en los Monasterios de Poblet, Ripoll y Santas Creus, labor encomiástica y muy elogiada por Amós Salvador en



Lám. VI.- Nº inv. 598. Retrato de D. Antonio Ruiz de Salces.  
0,73 x 0,57 m.

R.G. de Salces.

Arquitecto que, entre otros, fomentó como medida necesaria para la conservación de los Monumentos Arquitectónicos, el dibujo, la fotografía y el grabado.



Lám. VII.- Nº inv. 604. Retrato de D. Amós Salvador y Rodríguez.  
0,95 x 0,62 m.

José Moreno Carbonero.

Siempre interesado por las labores de restauración de los monumentos medievales, elogia el papel asumido por Antonio Cánovas del Castillo, quien respaldó las obras efectuadas en los monasterios de Poblet, Ripoll y Santas Creus.



su discurso de 1898 y por Repullés y Vargas en 1906, en agradecimiento también a la intervención que hizo en favor de las iglesias del prerrománico asturiano y en la catedral de León en 1887 (Lám. VII).

Vicente Lampérez en 1922 dedicó un homenaje a José Amador de los Ríos y Federico de Madrazo por su esfuerzo en la conservación de los monumentos españoles; recordaba lo mejor de su aportación a la historia del arte y su intervención en la elaboración de la obra *Museo Español de Antigüedades y Monumentos Arquitectónicos*.

Juan Moya en 1923 reiteró la incondicional necesidad de conservar los monumentos. En este sentido justificaba la idea de reproducirlos para eternizarlos y protegerlos. Lamentablemente no dio los frutos deseados, por lo que invitó al gobierno a que elaborase un proyecto legislativo que determinara y puntualizara todo lo relacionado con la conservación del Patrimonio.

Aunque centraba su interés en los pueblos de Úbeda y Jaén, se hacía extensible al resto del territorio nacional.

A partir de ahí se desarrolló todo un plan de protección que bajo la *Declaración de Monumento Histórico-Artístico* la Academia garantizaba su cobijo legal.

Recientemente este aspecto fue recordado por José Luis Alvarez, cuando en 1993 exponía en su discurso de ingreso la trayectoria del mecanismo legal que permitió la elaboración de medidas que amparasen la salvaguardia del Patrimonio Monumental.

A principios de siglo la restauración de monumentos pasaba desafortunadamente en ocasiones por actuaciones poco controladas y sin el rigor exigible. Sobre ello hablaba Luis Bellido en 1925 solicitando la necesidad de aplicación en ella de un proyecto científico y técnicamente solvente. Conocía el tema porque fue auxiliar de Demetrio de los Ríos en la restauración de la Catedral de León y colaboró en *Monumentos Arquitectónicos*.

Pero fue más adelante el peso del rigor profesional del arquitecto Luis Menéndez Pidal y Alvarez en 1965, quien despertó la alerta sobre los descuidos que se estaban produciendo. Figura trascendental para la Academia, tan historiador como arquitecto se preocupó por la conservación de monumentos medievales desde una doble perspectiva: cobijarlos como recuerdo histórico y brindarles un sentido práctico para evitar su anquilosamiento arquitectónico.

En su opinión, la clave de una buena restauración radica en dar al edificio una utilidad, no privarle de su entorno, respetar los elementos originales

sin alterarlos y, como ya había señalado Ruiz de Salces en 1871, hacer un estudio pormenorizado "in situ" del Monumento y una selección rigurosa del personal colaborador.

Destacó este arquitecto por la restauración del Monasterio de Guadalupe en 1924, cuyos planos conserva la Real Academia.

*"Las ruinas arqueológicas y bellas ruinas conviene mantenerlas dentro de su estado, procurando realizar en ellas la obra mínima para atender a su consolidación. Es donde mejor cabe emplear el rigorismo arqueológico. Si algo más se hace en ellas, debe ser realizado con tal discreción y medida para que dichas obras no perturben en nada, pasando desapercibidas, pero diferenciando claramente la obra nueva de la vieja, para evitar confusión y que tal diferenciación no perturbe el aspecto general de las ruinas" (13).*

El Museo conserva asimismo dos preciosas acuarelas con vistas de detalle del mismo monasterio (Nº inv. 1141, 1142 del Segundo Inventario de Pinturas). También trabajó Menéndez Pidal en la restauración de las iglesias prerrománicas asturianas, pero no ha sido localizado ningún dibujo en la Academia.

## NOTAS

- (1) ISAC, *Eclecticismo*, 48, 57.
- (2) SAMBRICIO, "Oraciones", 431-466.
- (3) ISAC, *Eclecticismo*, 52.
- (4) JOVELLANOS, *Elogio*, 43-45.
- (5) ISAC, *Eclecticismo*, 63.
- (6) Carta citada por Bédar y cuyo legajo localicé en el Archivo de la Academia y publiqué en 1992. (A.S.F.) 3-75/1.
- (7) JOVELLANOS, *Elogio*, 42-43.
- (8) FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, *Elogio a Jovellanos*, 56.
- (9) MÉLIDA, *Elogio a Antonio Ponz*, 13.
- (10) HERMOSILLA, *Discurso*, 37-38.
- (11) GIMENO, *Hallazgo*, 10.
- (12) HUET, *Importancia del Instituto Académico*, 69.
- (13) MENÉNDEZ PIDAL Y ÁLVAREZ, *El Arquitecto y su obra*, 54.

## BIBLIOGRAFÍA

## 1.- GENERAL DEL TEMA

- AZCUE BREA, Leticia: "Inventario de las Colecciones de Escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando". En *ACADEMIA*. Bol. R.A.B.A.S.F. 1er semestre. Madrid, 1986.
- La Escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y Estudio*. R.A.B.A.S.F. Madrid, 1994.
- ISAC, Ángel: *Ecléctico y Pensamiento Arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos. 1846-1919*. Granada, 1987.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso: "Inventario de las Pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando". En *ACADEMIA*. Bol. R.A.B.A.S.F. Madrid, 1964.
- PIQUERO LÓPEZ, M<sup>a</sup> Ángeles: "Segundo Inventario de las Colecciones de Pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando". En *ACADEMIA*. Bol. R.A.B.A.S.F., Madrid, 1985.
- SAMBRICIO, Carlos: "Las Oraciones de la Academia de San Fernando". En *Revista de Ideas Estéticas*, XXXIV, Madrid 1976.

## 2.- DISCURSOS DE ARQUITECTURA CON TEMÁTICA MEDIEVAL LEÍDOS EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO DESDE 1778 HASTA 1994

1778.

IRIARTE, Bernardo: *Crítica al Arte medieval*. RABASF, Madrid, 1778.

1781.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de: *Elogio de las Bellas Artes*. Contiene aspectos del clasicismo gótico como paradigma del buen gusto. RABASF, Madrid, 1781.

1784.

HERMOSILLA, José de: *El clasicismo gótico como ensayo del renacimiento*. RABASF, Madrid, 1784.

1808.

FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, Martín: *Elogio a Jovellanos* para el fomento de la publicación de *Antigüedades Árabes de Granada y Córdoba* y sus escritos sobre la arquitectura gótica. RABASF, Madrid, 1808.

1859.

AMADOR DE LOS RÍOS, José: *El Estilo Mudéjar en Arquitectura*. RABASF, Madrid, 1859.

1859.

ENRÍQUEZ Y FERRER, Francisco: *Originalidad de la Arquitectura Árabe*. RABASF, Madrid, 1859.

1866.

HUET, José M<sup>a</sup>: *Conservación y protección de Monumentos*. RABASF, Madrid, 1866.

1868.

ESCRIVÁ DE ROMANÍ, José M<sup>a</sup>: *Importancia del Cristianismo en la Arquitectura de los siglos medios y del Arte Ojival como esencia del Arte Cristiano*. RABASF, Madrid, 1868.

1870.

CUBAS, Francisco de: *La Arquitectura como reflejo del Estado de la Cultura de las Naciones*. RABASF, Madrid, 1870.

RUIZ DE SALCES, Antonio: *Conocimientos que debe reunir el Arquitecto en la consecución de la Obra de Arte*. Importancia de los estudios científicos, artísticos y arqueológicos. RABASF, Madrid, 1870.

1871.

ÁVALOS AGRA, Simeón de: *Libertad e Idealismo entre los siglos IV al XV*. RABASF, Madrid, 1871.

1876.

MADRAZO, Federico de: *Trabajos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el Trienio 1872-1875*. Importancia de la publicación *Monumentos Arquitectónicos de España*. RABASF, Madrid, 1876.

1880.

RIAÑO, Juan Facundo: *Los Orígenes de la Arquitectura Árabe, su transición en los Siglos XI y XII y su florecimiento inmediato*. RABASF, Madrid, 1880.

JAREÑO, Francisco: *Importancia de la arquitectura en relación con las demás Bellas Artes. La catedral gótica*. RABASF, Madrid, 1880.

1881.

FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, Francisco: *Influencia de lo Real y lo Ideal en el Arte*. Sobre las fuentes de la naturaleza que inspiraron la catedral gótica. RABASF, Madrid, 1881.

1883.

ÁLVAREZ CAPRA, Lorenzo: *Influencia de las Artes en la Civilización de los Pueblos*. Sobre la catedral gótica como templo de Dios y templo del Arte. RABASF, Madrid, 1883.

1887.

CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio: *Concepto de la estética en la Arquitectura, Escultura y Pintura medieval*. RABASF, Madrid, 1887.

1890.

FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo: *Evolución del Arte Naval*. Sobre la influencia de algunos elementos náuticos en la arquitectura gótica. RABASF, Madrid, 1890.

1892.

HERNÁNDEZ AMORES, Germán: *Transformaciones del Arte a través de la Historia*. RABASF, Madrid, 1892.

FERNÁNDEZ CASANOVA, Adolfo: *Los Elementos Generadores del Potente Arte Mauritano*. RABASF, Madrid, 1892.

1894.

VELÁZQUEZ BOSCO, Ricardo: *Consideraciones sobre el Arte Monumental correspondiente a aquel fecundo y siempre oscuro período de los Siglos Medios*. RABASF, Madrid, 1894.

1898.

SALVADOR Y RODRIGÁÑEZ, Amós: *Elogio a Antonio Cánovas del Castillo por su apoyo en la labor de restauración de monumentos medievales*. RABASF, Madrid, 1898.

ARBÓS Y TREMANTI, Fernando: *Transformaciones más culminantes de la Arquitectura Cristiana*. RABASF, Madrid, 1898.

1899.

AZNAR Y GARCÍA, Francisco: *Renovación en el Arte*. Importancia del discurso de contestación de Rodrigo Amador de los Ríos que refleja el perfil biográfico de Francisco Aznar y su papel en la obra Monumentos Arquitectónicos de España. RABASF, Madrid, 1899.

MÉLIDA Y ALINARI, Francisco: *Causas de la decadencia de la Arquitectura y medios para su regeneración*. Importancia de gótico flamígero en la era de la arquitectura del hierro. RABASF, Madrid, 1899.

1905.

LANDECHO Y URRÍES, Luis: *Originalidad en el Arte*. Sobre el aspecto científico de la arquitectura bizantina, gótica y árabe. RABASF, Madrid, 1905.

1906.

LÁZARO, Juan Bautista: *Las Artes Decorativas*. Importancia por las referencias a su labor de restauración en la catedral de León así como las alusiones a la vidriera. RABASF, Madrid, 1906.

1909.

OSMA, Guillermo J. de: *La Asociación histórica como factor determinante de la obra de Arquitectura*. Sobre la importancia interactiva de la arquitectura cristiana medieval y la mezquita de Córdoba. RABASF, Madrid, 1909.

JIMENO, Amalio: *Hallazgos y descubrimientos arqueológicos. Medina Azahara y la importancia de constatación con dibujos y la labor de conservación y restauración*. RABASF, Madrid, 1909.

1922.

LAMPÉREZ, Vicente, BALLESTEROS, Antonio y MAURA, Antonio: *Elogio a Pedro de Madrazo y José Amador de los Ríos*. Dedicación un homenaje a ambos por su dedicación al estudio y fomento del Arte Medieval en España. RABASF, Madrid, 1922.

URIESTE Y VELADA, José: *La catedral como centro del protagonismo social y religioso en las ciudades medievales*. RABASF, Madrid, 1922.

SENTENACH, Narciso: *Elogio a Mateo Inurria* por su labor en la restauración de iglesias medievales cristianas y de la mezquita de Córdoba. RABASF, Madrid, 1922.

1923.

MOYA E IDÍGORAS, Juan: *Valoración del Patrimonio Artístico Monumental y la necesidad de conservarlo*. Aspectos legislativos sobre "Declaración de Monumento Nacional". RABASF, Madrid, 1923.

1925.

BELLIDO, Luis: *La Insinceridad constructiva como causa de la decadencia de la Arquitectura*. Trata sobre la importancia de algunos trabajos como elementos cualificados en la restauración de monumentos. Elogio a la labor historiadora de Vicente Lampérez. RABASF, Madrid, 1925.

1926.

MÉLIDA, Arturo: *Elogio a Antonio Ponz: Importancia del Viaje de España*, exponente ilustrado más destacado que precedió a la futura idea de elaboración del Catálogo Monumental de España por provincias. Sesión Inaugural. RABASF, Madrid, 1926.

LÓPEZ OTERO, Modesto: *Ricardo Velázquez Bosco y su labor en la arquitectura medieval*. RABASF, Madrid, 1926.

1931.

GÓMEZ-MORENO Y MARTÍNEZ, Manuel: *La Estela de la Sociedad a través del gusto*. La esencia de la arquitectura árabe en España. RABASF, Madrid, 1931.

1932.

FLÓREZ Y URDAPILLETA, Antonio: *La Arquitectura como Arte*. Análisis de las fases que constituyen un estilo, siendo el siglo XIII el del esplendor y el de la transformación de base en la estética y la organización social. RABASF, Madrid, 1932.

1934.

OVEJERO, Andrés: *Concepto de Museo Artístico a través de la evolución de la idea de los Museos de Arte en la Historia de la Cultura*. Sobre la iglesia medieval como conservadora de obras de Arte y por tanto, en su origen, su función de Museo. RABASF, Madrid, 1934.

1938.

D'ORS, Eugenio: *Teoría de los Estilos*. Trata sobre la arquitectura gótica neomedieval como reflejo de connotaciones políticas liberales. RABASF, Madrid, 1938.

1940.

CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, Juan (Marqués de Lozoya): *Teoría de las Artes Plásticas en el siglo XIX*. El romanticismo de la arquitectura gótica. RABASF, Madrid, 1940.

1951.

LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Fundamentos y problemas de la Historia del Arte*. Importancia del análisis del conjunto de lo histórico, literario y artístico para la ordenación de la arquitectura medieval. RABASF, Madrid, 1951.

1954.

BRAVO SANFELIÚ, Pascual: Trata sobre la Enseñanza de proyectos de Arquitectura en base al estudio de la arquitectura medieval. RABASF, Madrid, 1954.

1956.

MENÉNDEZ PIDAL Y ÁLVAREZ, Luis: *El Arquitecto y su obra en el cuidado de los Monumentos*. Importancia de la labor de restauración de la arquitectura medieval y sus fases. RABASF, Madrid, 1956.

1975.

AZCÁRATE Y RISTORI, José M<sup>a</sup>: *El Protogótico Hispánico*. RABASF, Madrid, 1975.

1985.

NIETO GALLO, Gratianiano: *Arqueología y Modernidad*. Arquitectura medieval y modernidad de sus elementos constructivos y decorativos. RABASF, Madrid, 1985.

1991.

GÓMEZ-MORENO, M<sup>a</sup> Elena: *La Real Academia de San Fernando y el Origen del Catálogo Monumental*. RABASF, Madrid, 1991.

1993.

ÁLVAREZ ÁLVAREZ, José Luis: *España, Sociedad y Estado de Cultura*. Sobre la legislación y el papel histórico del Patrimonio Arquitectónico Español. RABASF, Madrid, 1993.

1994.

MANZANO MARTOS, Rafael: *La Qubba, Aula Regia en la España Musulmana*. RABASF, Madrid, 1994.

## DOCUMENTOS

Archivo San Fernando (A.S.F.) 3-75/1: Carta de Fernando Triviño a José de Carvajal y Lancaster.

## ÍNDICE DE TERMINOS DE ARQUITECTURA CITADOS EN LOS DISCURSOS

AJIMEZ: Del árabe “ach-chimese”. Ventana compuesta por dos arcos gemelos incluídos dentro de otro arco y separados por una columna. Característico de la arquitectura árabe, pero no exclusivo de ella. Se aprecia también en el románico del siglo XII y en el arte mudéjar.

ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO-AMERICANA. Cien tomos. ESPASA CALPE, Madrid, 1979, Tomo III, 852.

CERVERA VERA, Luis: *Voces y términos técnicos de Arquitectura recogidos por Ceán Bermúdez en sus adiciones a las noticias de Eugenio Llaguno*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1982, 36.

Término citado en: AMADOR DE LOS RÍOS, 1859, 19-26; ENRÍQUEZ Y FERRER, 1859, 218; FERNÁNDEZ CASANOVA, 1892, 10.

ALARIFE: Del árabe “Al-arif”, maestro arquitecto. Nombre con el que se conocía al maestro de obras de edificios árabes. ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO-AMERICANA. Cien tomos. ESPASA CALPE, Madrid, 1979, Tomo IV, 37.

CERVERA, Op. cit. *Voces y términos...*, 30: “El sabio en las artes mecánicas y el juez de las obras de albañilería. De aquí en Granada Jeneralife



que decían los árabes Jene-el-Arife, huerto del maestro, del arquitecto que lo fue Jucef Nazar”.

Término citado en: AMADOR DE LOS RÍOS, 1859, 3-18; ENRÍQUEZ Y FERRER, 1859, 207.

ALBOAIRE: Del árabe “Al-boheir”, lagunar. Arcos colgantes, elementos pinjantes propios de la arquitectura decorativa árabe de las cubiertas.

Op. cit. ENCICLOPEDIA UNIVERSAL, Tomo IV, 170.

CERVERA, *ibidem Voces y términos...*, 31: “Laguna, marisma, lago. De aquí albaera, albufera y albuhera, que es lo mismo, y todo de albahar, mar”.

Término citado en: FERNÁNDEZ CASANOVA, 1892, 13.

ALFARJE: Del árabe “farx”, entarimar. Artesón de madera.

Op. cit. ENCICLOPEDIA UNIVERSAL, Tomo IV, 567.

CERVERA, *ibidem Voces y términos...*, 32: “El artesonado de los techos, enriquecido con delicadas labores. En árabe “labor”, cosa alegre y vistosa. Significa hoy también el pie de piedra o de ladrillo, sobre el que se coloca una cama, asiento u otra cosa; y se toma por la misma cama”.

Término citado en: AMADOR DE LOS RÍOS, 1859, 19-24; ENRÍQUEZ Y FERRER, 1859, 233.

ALHAMA: Aljama, del árabe “Al-chamaá”, reunión. Alusivo a la mezquita más importante según la tradición de orden.

Op. cit. ENCICLOPEDIA UNIVERSAL, Tomo IV, 660-662.

CERVERA, *ibidem Voces y términos...*, 33: “Fortaleza y casa real de los moros en Granada. Unos quieren que traiga su etimología del Rey Alhama, que la mandó construir; y otros de dar-alhama, casa real, casa de los Amires, de los príncipes, la basílica regia y el real”.

Término citado en: AMADOR DE LOS RÍOS, 1859, 15 y MADRAZO (contestación al anterior), 1859 53.

ALHENIA: Del árabe “Al-henna”, astrología referente a la estrella de géminis.

CERVERA, *ibidem Voces y términos...*, 33: “Alcoba o dormitorio. También significa el hueco en la pared con puertas o ventanas y en este caso es lo mismo que alacena”.

Término citado en: AMADOR DE LOS RÍOS, 1891, 21 y ss.

ALHÓNDIGA: Del árabe “Al-fondac”, edificio público en el que se efectuaba la compra-venta de trigo.

Op. cit. ENCICLOPEDIA UNIVERSAL, Tomo IV, 684.

CERVERA, *ibidem Voces y términos...*: Igual definición, 33.

Término citado en: ENRÍQUEZ Y FERRER, 1859, 198.

ALICER: Antiguamente alizar. Friso de azulejos que decora la zona de zócalos de los muros interiores del arte árabe y mudéjar. Cada una de las piezas que

- constituyen el alicatado.  
Op. cit. ENCICLOPEDIA UNIVERSAL, Tomo IV, 702.  
Término citado en: AMADOR DE LOS RÍOS, 1859, 28.
- ALMOCÁRABE: Del árabe "almocarabec". Adorno esculpido en forma de lacería para decorar alfarjes o artesones.  
Op. cit. ENCICLOPEDIA UNIVERSAL, Tomo IV, 849.  
CERVERA, ibidem *Voces y términos...*: "Almocarbe o Almorarbe", 34.  
Término citado en: AMADOR DE LOS RÍOS, 1859, 26.
- AMIZATE: Pieza localizada en los artesones de madera.  
Término citado en: AMADOR DE LOS RÍOS, 1859.
- ANGRELADO: Adorno arquitectónico en forma de pico u honda que rodea los arcos árabes. Característico del arte nazarí.  
Op. cit. ENCICLOPEDIA UNIVERSAL, Tomo V, 567.  
Término citado en: AMADOR DE LOS RÍOS, 1859, 26; MARQUÉS DE MONISTROL, 1868, 44.
- ÁRABE-BIZANTINO: Una de las denominaciones en el siglo XIX de etapa califal del Arte Hispano-musulmán. También se conocía como árabe primario. La etapa granadina se conocía como árabe-nazerita o árabe terciario.  
Término citado en: AMADOR DE LOS RÍOS, 1859, 15; MADRAZO, Federico (Contestación al anterior), 52; MADRAZO, Pedro (Contestación a Riaño), 1890, 37.
- ARRABÁ: Del árabe "arrabaá". Alfiz. Adorno en forma de marco rectangular que, en estilo árabe, circunscribe el arco de las puertas y ventanas.  
Op. cit. ENCICLOPEDIA UNIVERSAL, Tomo V, 375.
- ATAURIQUE: Del árabe "atauric", foliáceo. Labor de modelado en yeso o estuco formando ramas, hojas y flores que ornamenta el panel de forma entrelazada. Modalidad típica de decoración vegetal.  
Op. cit. ENCICLOPEDIA UNIVERSAL, Tomo V, 867.  
CERVERA, ibidem *Voces y términos...*: Similar definición, 36.  
Término citado en: ENRÍQUEZ Y FERRER, 1859, 209.
- AXARACA: Ajaraca, axazaca. del árabe "axaruca", nudo o lazo de ornamentación arquitectónica árabe.  
Op. cit. ENCICLOPEDIA UNIVERSAL, Tomo III, 827.  
CERVERA, ibidem *Voces y términos...*: Similar definición, 36.  
Término citado en: AMADOR DE LOS RÍOS, 1859, 17-26.
- AZOGUE: CERVERA, ibidem *Voces y términos...*, 36: "plaza donde se venden los comestibles. De aquí azoguejo, plazuela como la que hay con este nombre en Segovia".

- BOTAREL:** Del francés “bouter”, apoyar. Cuerpo de fábrica que sirve de apoyo al arbotante contrarrestando el empuje de la bóveda. Aparecen con el gótico, sustituyen a los machones del románico de base cuadrada. Al principio servían de arranque a dos o tres arbotantes superpuestos.  
Op. cit. ENCICLOPEDIA UNIVERSAL, Tomo IX, 299.  
Término citado en: PONTE DE LA HOZ, 1859, 157.
- CANASTILLO:** Definición con la que se apuntó ya en el siglo XIX la tipología del capitel corintio.  
Término citado en: CAVEDA (Contestación a ENRÍQUEZ Y FERRER), 1859, 218.
- CIMERA:** Crestería que recorre la parte superior de un arco formando coronamiento.  
Op. cit. ENCICLOPEDIA UNIVERSAL, Tomo XIII, 240-241.
- CONFESIO:** Iglesia paleocristiana. Recinto bajo las catacumbas donde se celebraba el culto cristiano primitivo.  
Término citado en: MARQUÉS DE MONISTROL, 1868, 15.
- CORREA:** Madero o viga horizontal de un cuchillo a otro asentado en los pares y en el que se clavan los contrapares. También se denomina a la pieza que enlaza con los cuchillos de una cimbra para asegurar el asentamiento de un bóveda. Para evitar su flexión se refuerzan los pares con jabalcones.  
Op. cit. ENCICLOPEDIA UNIVERSAL, Tomo XV, 863.
- CRISTÍCOLA:** Del latín "Christus, i", cristiano.  
Op. cit. ENCICLOPEDIA UNIVERSAL, Tomo XV, 342.  
Término citado en: MADRAZO, Federico (Contestación a AMADOR DE LOS RÍOS), 1859, 58.
- CRYPTAE:** Del griego Krypte. Cripta, catacumba. Lugar de enterramiento excavado de origen paleocristiano. Capilla subterránea.  
Op. cit. ENCICLOPEDIA UNIVERSAL, Tomo XVI, 199.  
Término citado en: MARQUÉS DE MONISTROL, 1868, 15.
- ESCAMA:** Decoración que recuerda la hojuela dura y delgada de algunos peces y reptiles. Muy característico de la arquitectura del románico de Poitiers y en España del protogótico de Salamanca, Toro y Zamora. Op. cit. ENCICLOPEDIA UNIVERSAL, Tomo XXII, 638.
- FESTONEADO:** Tipo de arco en el que el hueco del vano está acabado en la parte superior en arcos formando una combinación de ondulaciones convexas.  
Op. cit. ENCICLOPEDIA UNIVERSAL, Tomo XXIII, 1.121.  
Término citado en: FERNÁNDEZ CASANOVA, 1892, 8.
- FLORENZADO:** Definición en el siglo XIX del estilo que corresponde al gótico terciario del siglo XV, actualmente conocido como gótico flamígero. También era conocido así al arco conopial propio del estilo hispano-fla-

menco.

Término citado en: AMADOR DE LOS RÍOS, 1859, 26-31; MARQUÉS DE MONISTROL, 1868, 42-47.

FRONDARIOS: Tema decorativo utilizado en el arte gótico cuya extremidad se encorva. Las frondas del siglo XIII se denominan cayados vegetales. En el siglo XV se utilizan para decorar la herbadura de los gabletes o campanarios.

Op. cit. ENCICLOPEDIA UNIVERSAL, Tomo XXIV, 1.367.

HERRADURA: Tipo de arco que a partir del arco de medio punto prolonga a la altura del riñón del mismo, un tercio del radio en el intradós y trasdós, en el caso del arco árabe y un sexto del radio en el intradós, únicamente en el caso del arco visigodo, cayendo recto el trasdós a la altura del riñón.

Op. cit. ENCICLOPEDIA UNIVERSAL, Tomo XXIII, 1.253.

Término citado en: MADRAZO, Pedro (Contestación a RIAÑO), 1890, 43.

HISPANO-MAHOMETANO: También Hispano-Mauritano, Hispano-Magrebite e Hispano-Sarraceno. Todos términos utilizados frecuentemente en los discursos del siglo XIX y principios del XX. Distinguían tres etapas: árabe primario o árabe-bizantino (actual período califal y época de los Reyes Taifas, S. VIII-XI), árabe secundario o hispano-mauritano (actual período almorávide y almohade, S. XII) y árabe terciario o nazerita (actual período nazarí o granadino, S. XIII, XIV, XV.).

Término citado en: AMADOR DE LOS RÍOS, 1859, 8, 16-20; FERNÁNDEZ CASANOVA, 1892, 7 y 1894, 43.

JABALCÓN: Pieza inclinada de madera gruesa que, colocada oblicuamente, hace de tornapunta entre un pie derecho y uno carrera para sostener la carga de un par. Pieza de armadura que sirve para reforzar una viga maestra.

Op. cit. ENCICLOPEDIA UNIVERSAL, Tomo XXVIII, 2.315.

CERVERA, *ibidem Voces y Términos...*: similar definición, 40.

Término citado en: AMADOR DE LOS RÍOS, 1859.

LATINO-BIZANTINO: Nomenclatura con la que en el siglo XIX definían el Arte Prerrománico español visigodo y asturiano.

Op. cit. ENCICLOPEDIA UNIVERSAL, (Voz Bizantino), Tomo VIII, 1.006.

Término citado en: AMADOR DE LOS RÍOS, José, 1859, 8-9; CUBAS, 1870, 12; AMADOR DE LOS RÍOS, Rodrigo, 1891, 46.

LUCILLO: De latín "loculus, i", nicho o féretro. En arquitectura monumental urna o sepulcro de piedra. Se aplica a los adosados a los muros y cobijados bajo arcosolium. Op. cit. ENCICLOPEDIA UNIVERSAL, Tomo XXXI, 493.

- MAZÓN:** Maestro de obras. También conocido como latomus.  
Op. cit. ENCICLOPEDIA UNIVERSAL, Tomo XXXIII, 1.391.  
Término citado en: OLIVER Y HURTADO, 1881, 11.
- MEKA:** Meca. Santuario de la Kaaba en Arabia.  
Op. cit. ENCICLOPEDIA UNIVERSAL, Tomo XXXIII, 1.417.  
Término citado en: VELÁZQUEZ BOSCO, 1894, 10.
- MERLÓN:** Del francés “merlon”, en fortificaciones cada una de las partes de parapeto comprendidas entre dos cañoneras.  
Op. cit. ENCICLOPEDIA UNIVERSAL, Tomo XXXIII, 964.  
CERVERA, *ibidem Voces y términos...*: similar definición, 41.
- MONUMENTO:** La definición más extensa que se da en torno al término dice que es cualquier obra científica, literaria o artística que es o debe ser venerada en la posteridad. En este sentido durante el siglo XIX y principios del siglo XX, monumento era considerada toda obra de arquitectura, escultura, pintura y literatura que fuera digna de reconocimiento. Por ello en series como *Monumentos Arquitectónicos de España* incluyen en la selección de sus reproducciones sepulcros, pinturas murales, piezas de orfebrería y artes aplicadas.  
Op. cit. ENCICLOPEDIA UNIVERSAL, Tomo XXXVI, 820.  
Término citado en: OLIVER Y HURTADO, 1881, 15-20.
- MUDÉJAR.** Del árabe “mudechan”. Tributario. Mahometano que habiendo sido conquistado su territorio quedaba, sin convertirse, en calidad de vasallo de los cristianos. También eran así llamados los árabes procedentes de Castilla y Granada, que huyeron de los cristianos al norte de Africa. Desde el punto de vista artístico, es el resultado de la aplicación de elementos decorativos y técnicas musulmanas con el empleo fundamental del ladrillo, por ser más económico al arte cristiano español. Estilo arquitectónico netamente hispánico.  
Son varias las opiniones en torno al término. Sebastián de Covarrubias fue el que dio la definición de vasallo de los cristianos y Luis de Carvajal dice que son aquella población árabe, sectarios originarios de Mahoma, es decir musulmanes que estando en territorio reconquistado fueron contra los propios de su religión y fueron llamados “mudegelim” (de Degel que significa anticristo). Pone el origen de los mudéjares en la conquista de Toledo (1085 con Alfonso VI). Según estas premisas había dos tipos de mudéjares, por un lado musulmanes vasallos en territorio cristiano y musulmanes convertidos para liberarse de impuestos etc...

Cuando los primeros fueron obligados a la conversión en 1499 se les denominó “moriscos”, expulsados poco después definitivamente.

Op. cit. ENCICLOPEDIA UNIVERSAL, Tomo XXXVII, 24.

Término citado en: AMADOR DE LOS RÍOS, José, 1859, 4, 12-13; ARBÓS Y TREMANTI, 1898, 37.

**MUSLÍMICO:** Término con el que en el siglo XIX definían al que profesaba la religión musulmana.

Op. cit. ENCICLOPEDIA UNIVERSAL, Tomo XXXVII, 746.

Término citado en: ENRÍQUEZ Y FERRER, 1859, 195; VELÁZQUEZ BOSCO, 1894, 10.

**MUZÁRABE:** Mozárabe. Del árabe “mostareb”. Mozárabe. Cristianos sometidos que incorporaron al arte islámico características visigodas.

Op. cit. ENCICLOPEDIA UNIVERSAL, Tomo XXXVII, 806.

Término citado en: AMADOR DE LOS RÍOS, José, 1859, 3-6; MADRAZO, Federico (Contestación al anterior), 1859, 44, 69-69.

**OJIVA:** Procede del latín bajo, que significa aumentar la fuerza de la bóveda. Con el nombre de bóveda de ojiva figuró en el arte bajomedieval, en aplicación al sentido estricto de reforzamiento de la bóveda mediante el cruzamiento de los arcos, pero perdió esta definición en el siglo XVI, quedando el término ojival para el arco apuntado y el de ogiva con “g” para definir el tipo de crucería que se aprecia en el arte cisterciense y cuya diferencia con respecto de la crucería gótica estriba en la sección gruesa, y en ocasiones cuadrada, del nervio empleado en aquel arte, mientras la crucería, además de utilizar nervios mucho más finos, se embute en el plemento. Nomenclatura para definir en el siglo XIX y parte del siglo XX a la bóveda de crucería gótica.

El origen de la crucería anteriormente llamada ojiva parece estar en oriente. Los ejemplos así lo demuestran: en Egipto en las galerías de las tumbas de la llanura de Menfis, en las cúpulas de Avidós, en Asiria en los subterráneos de Korsabad, en Persia la arquitectura sasánida, incluso en Grecia el Tesoro de Atreo, a cuyo sistema parecen responder esquemas como la necrópolis de Carmona. Los árabes lo utilizaron en Ibn-Tulún en el siglo IX y en Sakhra en Jerusalén en el XI, teniendo la particularidad de presentarse en forma de arco tumido, es decir de herradura apuntado, propiamente árabe: Mezquita de Amrú en el siglo XI. En España aparece con Alhaquen y más claramente con Almanzor en el siglo X. En Francia se ve en Périgueux en el siglo XI y es en el siglo XIII cuando adquiere su máximo desarrollo.

Op. cit. ENCICLOPEDIA UNIVERSAL, Tomo XXXIX, 899.

Término citado en: CAVEDA, (Contestación a ENRÍQUEZ Y FERRER), 1859, 218; MARQUÉS DE MONISTROL, 1868, 30 y ss; VELÁZQUEZ BOSCO, 1894, 43.

**OJIVAL:** Estilo ojival, así definían los eruditos del siglo XIX y principios del XX al Arte gótico. Distinguían en él tres fases: ojival primario (siglo XIII), ojival secundario (siglo XIV), ojival terciario o florenzado (siglo XV). Al parecer el primero que empleó el término “gótico” fue Rafael según un documento dirigido al Papa León X y también lo empleó Vasari con sentido peyorativo en odio a los invasores de Italia. De ahí que la tradición negativa del término llegara hasta nuestros ilustrados, y hombres como Jovellanos prefirieron definirlo como “estilo ultramarino”. Op. cit. ENCICLOPEDIA UNIVERSAL, Tomo XXXIX, 900.

Término citado en: AMADOR DE LOS RÍOS, José, 1859, 15-16, 26-32; ENRÍQUEZ Y FERRER, 1859, 208; MADRAZO, Pedro (Contestación al MARQUÉS DE MONISTROL), 1868, 70; RADA Y DELGADO (Contestación a VELÁZQUEZ BOSCO), 1894, 65, FERNÁNDEZ CASANOVA, 1899, 33.

**PIEDRA EN DÉLIT:** talla o corte a contralecho.

Término citado en: MADRAZO, Pedro (Contestación al MARQUÉS DE MONISTROL), 1868, 118.

**POLILOBULADO:** (voz LOBULADO).

Tipo de arco característico del arte árabe. Constituido por diversos arquillos que circundan el intradós. También aparece en la arquitectura medieval cristiana. Los tipos de arcos lobulados pueden ser: trilobulados, pentalobulados etc., pero siempre con número impar de lóbulos en el arte árabe, mientras que en el cristiano pueden aparecer pares.

DICCIONARIO ILUSTRADO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. Espasa Calpe. Madrid, 1972, 1.195.

**QUBBA:** Aula Regia.

“Espacio carismático compuesto de dos formas volumétricas, un basamento cúbico y una cubierta hemiesférica, enlazados por cuatro trompas angulares como elementos de transición entre la base cuadrangular y el arranque circular de la cúpula. Muy importante en la arquitectura islámica española y del Magreb con profundas raíces en el Oriente mesopotámico y en la arquitectura romana”. MANZANO MARTOS, 1994, 13.

**RETROSPECTIVO:** Durante el siglo XIX y principios del XX los discursos lo mencionan frecuentemente aludiendo al Arte medieval.

Op. cit. ENCICLOPEDIA UNIVERSAL, Tomo L, 1.325.

**RONDAS:** Espacio entre el muro interior y las casas de una plaza fuerte.

Op. cit. ENCICLOPEDIA UNIVERSAL, Tomo L, 1.454.

- SAETINES: Listón en el alero de madera que queda entre las tocaderas de los canecillos.  
Op. cit. ENCICLOPEDIA UNIVERSAL, Tomo L, LII, 1.210.
- SARRACENO: Del latín “saraceni” y este del árabe “xarquiin”, Oriental. Natural de la Arabia Feliz. En la Edad Media era considerado el arte de Siria, Palestina, Árabe, Bereberia. Más tarde se aplicó a selyúcidas y turcos.  
Op. cit. ENCICLOPEDIA UNIVERSAL, Tomo L, LIX, 622.  
Término citado en: HERMOSILLA, José, 1784, 38.
- TARBEA: Del árabe “Tarbf”, cuadrado. Sala grande.  
Op. cit. ENCICLOPEDIA UNIVERSAL, Tomo L, LIX, 605.  
CERVERA, ibidem *Voces y términos...*: “Sala cuadrada en edificios árabes”, 42.  
Término citado en: AMADOR DE LOS RÍOS, José, 1859, 27; AMADOR DE LOS RÍOS, Rodrigo, 1891, 19.
- TUDESCO: Término con el que a finales del siglo XVIII y principios del XIX intentaba definirse el entonces más conocido como “estilo ojival”.  
Término citado en: FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, 1808, 52.





PALACIOS REALES EN LOS PLANOS DE LA  
REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO  
(1ª Parte)

Por

SILVIA ARBAIZA BLANCO-SOLER  
ASCENSIÓN CIRUELOS GONZALO



## INDICE (\*)

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

(\*) El presente artículo aparecerá publicado en dos números consecutivos del *Boletín de la Academia*. En este número se incluyen los capítulos I y II y la primera parte del III. Al abarcar el catálogo las obras de los autores por orden alfabético queda dividido en dos partes, correspondiendo a esta publicación los diseños de los artistas cuyos apellidos se encuentran comprendidos entre la A y la L. La siguiente publicación recogerá la información contenida en el resto de los capítulos. Ambos artículos contarán con sus respectivas tablas, notas y bibliografía.

## I. Introducción

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando cuenta entre sus fondos con una importante colección de planos de arquitectura, resultado de la enseñanza de esta disciplina en la Corporación desde su fundación en el siglo XVIII hasta el traslado de la sección a la Escuela Especial de Arquitectura a mediados del XIX.

Fundada por Fernando VI en 1752, la idea de su creación fue concebida por su antecesor Felipe V, para difundir los nuevos conceptos de la docencia y centralizar la actividad artística. Al igual que las Academias de Roma, París, o Florencia, la de Madrid pretendió formar alumnos con el fin de evitar la importación de artistas extranjeros. A pesar de ello, los miembros que formaron parte de la Junta Preparatoria de 1744 eran foráneos y, en su mayoría, ligados a los Sitios Reales.

La orientación de la enseñanza tendió hacia modelos de corte italiano, pero a partir del siglo XIX se dirigió también hacia París. Sin embargo, las influencias extranjeras no calaron tan rápido como en otros países.

La disciplina de arquitectura planteó más problemas que las del resto de las secciones debido a su mayor complejidad de organización. "Ocupóse, pues, la Academia constante y asiduamente en el mejoramiento de las enseñanzas: mejoróse la condición de los profesores, regularizóse su asistencia y la de los alumnos, organizáronse los premios, pensiones, y ayudas de costa, declarándose reglas fijas para optar á estas últimas a fin de cortar algunos abusos que se habían ido introduciendo, y que al fin concluyeron por obligar à la Academia a suprimirlas completamente en 1792, hiciéronse continuas menciones y propuestas para la creación de nuevas enseñanzas indispensables"(1). Se tardó en conseguir un programa de estudios idóneo pero finalmente se logró dando cabida a clases de principios, perspectiva, geometría, matemáticas, etc.

Durante el proceso de aprendizaje, los alumnos podían consultar en la biblioteca los libros ilustrados con estampas, cuya procedencia era diversa: donación real, regalo de particulares o compra por parte de la Institución. Entre éstos, abundaban los relacionados con ruinas de la antigüedad clásica, tratados de órdenes de arquitectura - Vitruvio, Vignola, Palladio, Serlio, Alberti,... -y matemáticas - Camús, Joanes Baptistae Scorella, Robert Smith, Tomás Vicente Tosca, Benito Bails, etc. También fueron empleados

regularmente moldes de fábricas arquitectónicas y elementos constructivos aislados, realizados en yeso, como arcos, bóvedas y columnas, para el estudio de cortes de cantería y monte.

Con el objeto de incentivar a los alumnos y gratificarles por su superación, se convocaron pensiones ( en Madrid o en el extranjero) y premios (generales o ayudas de costa).

Las pensiones en Madrid fueron concebidas para costear la formación de aquellos que no disponían de medios económicos y en ausencia de los cuales hubieran visto truncado su futuro profesional; sin embargo, terminaron siendo copadas por los más aventajados. Paralelamente a las de la Corte coexistieron otras para el extranjero, siendo la más importante la de Roma, ciudad en la que los pensionados repetían y profundizaban lo aprendido en Madrid, pero con la ventaja de tener la vivencia inmediata de la arquitectura clásica.

Los premios generales se convocaron por vez primera en 1753, siendo anuales hasta 1757. A partir de este momento y hasta 1808 pasaron a ser trienales, siendo su última convocatoria en 1831. En algunas ocasiones, y por diversas circunstancias, unas económicas como en 1775 y otras políticas, en el periodo comprendido entre 1809 y 1830, dichos concursos no se llevaron a efecto. Dependiendo del grado de dificultad, las pruebas se dividían en 1ª, 2ª y 3ª Clase para las distintas Artes, optando los alumnos a ellas de forma progresiva, según su adelantamiento (2). Los premios mensuales, más conocidos como ayudas de costa, fueron normalizados en 1768 como sustitutivos de las pensiones en Madrid. Su dotación económica se dividió en cuatro ayudas para cada arte, destinándose las de menor cuantía a Principios y Perspectiva, y las de mayor, a 1ª y 2ª Clase de Arquitectura. Al no cumplirse el objetivo para el que fueron creados, se suprimieron en 1792.

La Academia, como órgano decisorio en todo lo referente a la Arquitectura, además de impartir su enseñanza, tenía la potestad de expedir los diferentes títulos: Maestro de Obras, Maestro Arquitecto y el de Académico, en sus distintos grados.

Como norma general, para acceder a los diferentes premios, títulos (3), oposiciones y pensiones, el aspirante debía superar dos ejercicios prácticos: uno de repente, a modo de prueba rápida, ejecutado en la Academia en pocas horas, y otro de pensado, de mayor tamaño y en detalle, que debía ser realizado en un máximo de seis meses fuera de la Corporación. En el caso de aspirar a los diferentes títulos y grados de académico, se exigía al

opositor aprobar además un examen teórico sobre matemáticas, geometría y otros fundamentos de la arquitectura. Para graduarse de Maestro de Obras y Arquitecto, a partir de 1795 se estableció como requisito imprescindible la elaboración de otra prueba demostrativa, denominada arte de la montea o corte de cantería, consistente en dibujar el despiece de arcos, bóvedas, cúpulas, etc., o trabajar un modelo en yeso o madera de alguna estancia ( capilla, salón...).

En 1767 se creó una comisión mixta de arquitectura y matemáticas con la finalidad de que cada profesor se encargase de un grupo de alumnos: uno de ellos formado por los discípulos que estudiarían geometría para ser oficiales y otro, por los que pretendían ser arquitectos. Esta comisión pasará a ser exclusiva de arquitectura en 1786, integrando a los arquitectos académicos. Su misión, además de examinar los proyectos de los aspirantes, consistía en supervisar, vigilar, censurar y decidir la construcción de cualquier obra que se edificara en territorio español.

De lo expuesto se deduce que los fondos de dibujos arquitectónicos de la Academia corresponden, en su mayor parte, a pruebas de examen para la obtención de los distintos premios, títulos y cargos académicos, siendo menos numerosos los relativos a construcciones de nueva planta y de reforma de edificios ya existentes, por cuanto éstos eran remitidos a sus artífices o corporaciones de origen.

En los primeros años, los asuntos de examen preferidos fueron las edificaciones de tipo palaciego (4), motivo de este estudio, de los que hay abundantes muestras en los fondos de la Corporación madrileña. A comienzos del siglo XVIII, tanto en España como en el resto de Europa, parecían existir tan sólo dos clases de edificios, los domésticos (desde palacios hasta pabellones de jardín) y los religiosos ( monasterios, capillas, ermitas, iglesias, catedrales...). Mediada la centuria se produce una revolución en la construcción edilicia motivada por la aparición de nuevas tipologías.

El interés en los proyectos aparece centrado en la exhibición exterior, relegando a un segundo término la funcionalidad del edificio. Se concede escasa importancia al uso al que se destinan sus diversas partes buscando, ante todo, el desarrollo simétrico de la construcción y el resultado agradable a primera vista. Frente a este panorama académico, algunos arquitectos defenderán, desde sus escritos, una nueva visión más acorde con los planteamientos modernos. Un buen ejemplo es la figura de Diego de Villanue-

va, quien en su carta IV "Sobre la conveniencia en los artificios", recogida en la *Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de arquitectura*, defiende la "conveniencia en los edificios" (5), tanto en su ubicación, como en la distribución interna de sus estancias, haciendo hincapié en la simplicidad de adornos, postulados que demuestran la capacidad y talento del buen arquitecto. Este mismo debate será planteado en 1779 en la École des Beaux-Arts de París, en la que se determinará que nadie podrá diseñar de manera adecuada un edificio sin haber estudiado previamente las exigencias propias del mismo.

## II. Concepción de la tipología de palacio real en los fondos de la Academia

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII se opera un cambio en el arte español, coincidente con los aires innovadores importados por los monarcas franceses. La construcción del nuevo Palacio Real fue determinante en la renovación de la concepción arquitectónica y se convierte en el auténtico generador de la transformación edilicia de la Corte. Durante el siglo XIX decrece el interés hacia esta tipología arquitectónica, aunque no llega a desaparecer, tomando el relevo nuevas edificaciones, principalmente de carácter social.

Antes de ofrecer un sucinto análisis de las distintas plantas, fachadas, escaleras, capillas y otras dependencias, como teatros, jardines, salones y gabinetes artísticos de los palacios reales, hay que señalar que en su mayoría responden a pruebas para la obtención del título de Maestro Arquitecto, seguidas de las ayudas de costa, y una minoría a premios generales, ejercicios para Maestro de Obras, Académicos de Mérito y encargos de la Academia u otros organismos (6).

### - Plantas

Generalmente las plantas obedecen a un esquema cuadrangular simple, a excepción del Palacio para un virrey de México, de Francisco de Paula Vega y Pérez, en el que sobresalen dos alas a ambos lados de la fachada principal. Siguiendo este modelo, pero con la variante de cuatro pabellones,



uno en cada esquina, cabe citar el *Palacio Real* de José Casas. La distribución de las habitaciones, en torno a uno o varios patios centrales, se realiza conforme a las distintas plantas, general, subterránea-baja y principal (7).

### **-Fachadas**

De formato horizontal, e influencia italiana, la mayor parte de ellas constan de dos o tres pisos. Esta influencia es propia del gusto imperante en la época y fue importada por los alumnos que viajaban a Italia para estudiar y conocer las obras más importantes de la antigüedad y de otros períodos clasicistas. Una de las excepciones dentro de este panorama la constituye la fachada del Palacio de Aranjuez, obra anónima inspirada en modelos franceses. En ella puede apreciarse la reforma que hizo Carlos III en 1770, en la que se unían las dos alas con dos pisos en los extremos de la fachada principal, conformando el patio de armas. El remate del cuerpo central de las fachadas se asemeja al de la puerta principal de la Armería del Palacio Real. Los áticos, de influencia francesa, fueron característicos en la arquitectura académica española del siglo XVIII.

La horizontalidad de las fachadas se rompe, generalmente, con un cuerpo vertical coincidente con el eje del edificio y se corresponde con el remate o cúpula de la capilla. Del mismo modo se trunca mediante la disposición de cuerpos en las esquinas y otros retranqueados, como en los proyectos de Manuel Cabrera y Francisco de Paula de la Vega y Pérez, abiertos en arquerías. La utilización de columnas y pilastras en la portada principal aligera la composición.

Estos palacios aparecen rematados, a veces, por balaustradas decoradas con estatuas, como puede apreciarse en las obras de Domingo Antonio Lois y la de Manuel Machuca.

### **- Capillas**

La llegada de los Borbones no supuso ruptura alguna con el pasado religioso español pues se seguirá protegiendo a la Iglesia y a las órdenes religiosas.

La misa era un acto diario en la vida de palacio y a ella asistían tan sólo el monarca, los príncipes y los grandes servidores. No es de extrañar por tanto, que la tradición española exigiese para la capilla una posición desta-

cada en el eje fundamental del edificio. En el antiguo Alcázar no estuvo exactamente centrada con la fachada debido a la falta en planta de una simetría rigurosa, pero ocupaba el cuerpo situado entre los dos patios y su cúpula acentuaba la entrada principal. La importancia concedida a la capilla en tiempos pasados contrasta con la disposición que tuvo en el proyecto realizado por Juvara para el Palacio Real de Madrid. Eran muchas las conexiones entre este palacio y el de Versalles, ya que en ambos se otorgaba a la capilla una posición lateral, aunque se recalcase y dignificase su carácter religioso por medio de una cúpula.

En los planos estudiados este recinto aparece, indistintamente, formando parte de proyectos completos, o bien, siendo objeto de un tratamiento individualizado. Entre los primeros cabe destacar las obras de José Casas y Francisco Martín del Horcajo Vidal, en las que la capilla aparece situada en el centro del edificio, y la de Domingo Antonio Lois y Monteagudo, ocupando el lado opuesto a la entrada principal. En el segundo grupo de planos, al ser señalada la capilla de forma independiente, resulta imposible saber su ubicación exacta y la importancia que se la concedía dentro del edificio.

Las capillas aisladas obedecen, a excepción de la del Palacio de Caserta, obra de Antonio Fernández, a un esquema de planta centralizada inscrita en un cuadrado, como las de Blas Cesáreo Martín y Jacinto San Martín. La capilla de Antonio Fernández está formada por una sola nave y capillas laterales, separadas por dobles columnas corintias, con presbiterio semicircular y cubierta de bóveda de cañón con lunetos, decorada con guirnaldas. Las de Jacinto San Martín y Blas Cesáreo Martín mantienen una misma disposición en cuanto a distribución de espacios y cubiertas, aunque este último desarrolla un proyecto más elaborado al incluir diferentes plantas y secciones. En el piso principal se aprecian accesos en todos los laterales que ponen en contacto, en tres de sus lados, los patios con las galerías, haciéndose una distinción entre los de la familia real y el pueblo. Se reseña también el lugar reservado a las distintas dependencias como sacristía, coro, tribuna para el rey y demás familia, altar mayor, órgano y los destinados a la Epístola y Evangelio. En las secciones destaca la gran cúpula sobre pechinas decorada con pinturas, que cubre el espacio central, y las semicúpulas con casetones que la sirven de contrarresto. Siendo el retablo un elemento decorativo de primer orden, sorprende que tan sólo aparezca recogido en este pro-

yecto. Cabe citar a este respecto que "A partir de 1777, por una circular dirigida a todos los prelados de la diócesis, fechada en San Lorenzo del Escorial el 25 de noviembre de 1777, se recomienda que los retablos no se hiciesen en adelante de madera dorada y policromada, sino de mármoles y jaspes o, en todo caso, de estucado jaspeado, conforme a modelos sencillos aunque nobles, habiéndose de someter previamente su diseño al dictamen de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando" (8).

Resulta extraño la inexistencia de capilla en el palacio para un Príncipe de Manuel Cabrera, dada la importancia que se confería a dicha dependencia en este tipo de edificaciones.

### **- Escaleras**

Se ha conferido un papel destacado al estudio de las escaleras por cuanto aparecen en numerosos proyectos, lo que demuestra la gran importancia que se les concedía como prueba de la pericia y creatividad de los arquitectos.

En los palacios reales, al igual que en edificios de inferior categoría, se otorgará a la escalera un lugar privilegiado en cuanto a su ubicación. "Se les debe señalar un lugar propio, y particular, para que no estorben á los demas lugares, ni los demas lugares sean impedidos de las escaleras" (9). Su construcción plantea múltiples problemas al tener que fundir varios cuerpos del edificio en un espacio único, salvando desniveles y amortiguándolos con rampas uniformes y poco pronunciadas de fácil acceso. Un ejemplo de esta dificultad aparece, como ya es sabido, en el Palacio Real de Madrid, para cuya realización hubo que recurrir a la convocatoria de varios concursos.

La escalera no es solamente un elemento funcional, sino que proclama la grandeza del señor, la dignidad y autoridad del rey o príncipe. Adquiere un desarrollo monumental, confiriendo al espacio múltiples puntos de vista y posibilidades creativas, y un marcado carácter escenográfico. Adoptan formas muy diferentes, aunque las cuadradas y rectangulares son consideradas las "mejores", siendo las primeras las más numerosas en el fondo de dibujos arquitectónicos de la Academia.

Entre los proyectos aislados de escaleras, cabe destacar la complejidad de alguna de ellas: con doble arranque las de Isidro García Blanco y Juan de Milla; de tres tiros la escalera de Martín Sureda. El modelo

presentado por Francisco de Paula Acosta es de todos, el que presenta una traza más sencilla.

Existen varios tipos de escaleras en función de la categoría de las diferentes plantas y su disposición en el edificio: principales, particulares dentro de las habitaciones, para uso del teatro, subida a los coros, las que desembocan en galerías, las de jardín, cocinas y repostorías, etc.

En los edificios importantes es indispensable la existencia de muchas escaleras principales, ubicando las medianas o de desahogo de modo que no interrumpan a las anteriores, en aquellos espacios destinados a lugar de estado y respeto.

Un elemento a tener en cuenta es la luz. La iluminación cenital era considerada la más apropiada al posibilitar una dispersión equilibrada de los niveles de luz en todos los tiros; por ello la abertura de ventanas y lunetos es una constante en la mayor parte de los proyectos estudiados, destacando sobremanera en los planos de Manuel Machuca y Juan de Milla. Estas aberturas eran colocadas de forma que cuadrasen con la disposición exterior del edificio, de ahí la dificultad para su correcta ubicación.

En los edificios de cierta entidad era conveniente conceder a la escalera una bella decoración de modo que quienes entrasen por ella se formasen una idea de la magnificencia del dueño. Los materiales utilizados eran de buena calidad: piedra y mármoles de diferentes tonalidades. La decoración en estos proyectos suele ser austera, y desprovista de escultura. Predominan los ornatos de estucos dorados, jaspes y mármoles, aplicados desde el suelo hasta el arranque de la bóveda, decorada generalmente con pinturas y lunetos. En casi todos los proyectos las escaleras aparecen rematadas con balaustrada, elemento que aligera su diseño.

Podemos observar concomitancias entre la escalera real de José María Guallart y la del Palacio de Aranjuez, así como una cierta similitud entre la decoración de las escaleras de Milla y la de Sachetti para el Palacio Real de Madrid, fechada en 1745.

Una escalera, por tanto, estará bien construída cuando consiga aunar la distribución interior y exterior del edificio, cuando sea clara y con mucha luz, ancha y cómoda en su función y permita albergar bajo sus arcos otros enseres necesarios.

### **- Gabinetes artísticos. Teatros. Salones**

Los reyes españoles habían dado muestra a lo largo de la historia, de su afición por el coleccionismo de obras de arte para la decoración de sus dependencias y su atesoramiento en cámaras destinadas a tal fin. Antes de la creación de los museos tal como hoy los concebimos, invención del siglo XIX, se exponían en los palacios objetos artísticos pertenecientes a las colecciones reales.

El gabinete artístico o museo ocupa una amplia superficie en los proyectos de Francisco Martín del Horcajo Vidal y José Casas, en los que aparece contiguo a la biblioteca. En el primero se concibe a modo de galería (10) cubierta recorriendo la fachada que da al jardín; en el segundo se estructura en diversas salas en torno a un patio, al lado de la capilla, configurando un espacio cuadrado.

La idea de asociar galería con biblioteca será aplicada por el arquitecto Simón Louis Dury, en Kassel, para Federico II de Hesse, y dedicada desde sus comienzos para recreo público. Este planteamiento puede observarse en los dos proyectos mencionados, sin embargo resulta imposible conocer el desarrollo de sus interiores al no aparecer reflejados en ninguno de los planos y carecer de sus secciones correspondientes.

El teatro-coliseo, aunque recogido tan sólo en el proyecto de Francisco Martín del Horcajo Vidal, era un elemento esencial dentro del palacio. Se sitúa en el mismo eje que la capilla y se representa en las plantas subterránea, destinada al foso, baja, correspondiente a tablado, vestuarios, guardarpapas y archivos para la comedia, y la principal, a gabinetes, antealcobas, miradores, dormitorios y retretes.

Aunque se consolide en época borbónica, el teatro existía en tiempos de Felipe IV, quien gustaba de la poesía, comedias y toda clase de esparcimientos literarios. Tanto en el antiguo Alcázar de Madrid como en otros Sitios Reales, se representaban comedias en aposentos particulares del rey y su familia, y debido a que tenían capacidad para poco público, fue necesaria su construcción dentro del recinto palaciego.

A comienzos del siglo XVIII se distinguían dos tipos, el de corte, de carácter privado, y el público. El cortesano formaba parte del complejo palacial, construido a cuenta de la corona, de modesto tamaño y con techos decorados pictóricamente. El público se insertaba dentro del espacio urba-

no y tenía mayor capacidad de aforo, convirtiéndose, a mitad de siglo, en un espectáculo que gozaba del aprecio popular. Será menos refinado y elegante que el primero, pero ambos presentan el mismo tipo de planta, aunque a distinta escala. Pierde su carácter eminentemente decorativo y se convierte en un espacio arquitectónico real y unitario.

Los salones de palacio eran muchos y suntuosos, obedeciendo a las categorías de principales y secundarios: salón de embajadores, audiencia, baile, biblioteca, juego y recreo, etc. En ellos se acumulaba una rica ornamentación a base de cuadros, muebles, tapices, arañas, relojes y otras alhajas. Aparecen como elementos aislados en los proyectos de José de San Martín, Santiago Estévez, José Mellado y Leocadio de Pagasartundua.

Denominados indistintamente salón del trono o de embajadores, suelen ser los más importantes dentro del palacio real, por su riqueza, dimensiones y ubicación. Su esquema, en planta, es rectangular, aunque en los casos de Estévez y San Martín se dibuje un espacio semicircular correspondiente al trono.

Esta estancia, en la obra de San Martín, es un claro exponente del barroco clasicista tardío, entremezclándose elementos de gran sobriedad, esculturas y columnas, junto a motivos muy recargados como el baldaquino, con cortinaje teatral, y la decoración pictórica de las cubiertas, a base de cúpulas en el cuerpo central y abovedamientos en el resto de la sala. En el plano de Estévez, el salón está desprovisto de elementos decorativos, destacando únicamente las dieciseis columnas de orden corintio. El proyecto de José María Mellado presenta una decoración claramente renacentista, basada en motivos de candelieri, medallones con retratos y esculturas de reyes en hornacinas. El diseño correspondiente a Leocadio de Pagasartundua responde al mismo prototipo renacentista, aunque en este caso se compartimenta el espacio a base de columnas pareadas. El acceso al trono, rematado al modo de los púlpitos, y soportado por cariátides, está flanqueado por dos leones, símbolo característico de la monarquía española.

## **- Jardines**

El jardín estará destinado a los reyes, príncipes y nobles, y su escala se reducirá según la categoría del propietario, aunque el planteamiento sea el mismo en todos los casos. Para su creación se recurrirá a un nuevo artista:

"el diseñador de jardines". En algún diseño, dada la destreza de su autor, la composición adquirirá la categoría de obra de arte.

A principios del siglo XVIII, Felipe V importa el estilo clásico-francés de Le Notre, que tendrá larga vigencia al ser los principales diseñadores de jardines de esta centuria artistas de su escuela o parientes suyos. Llegan a España un buen número de jardineros extranjeros entre los que destacan la familia de los Bautélou, Loinville, Jusepe Lumachi y Pietro Picciolo entre otros, contando con la colaboración de españoles que pasarán a ocupar los cargos más importantes en el reinado de Carlos IV. Estos artistas propusieron la creación de las primeras escuelas de jardinería, bajo patrocinio real y tutela de la Real Academia de San Fernando, a las que asistirán alguno de los alumnos para aprender dibujo, además de otras materias.

Al jardín francés se le ha censurado de geométrico, frío y simétrico en el tratamiento formal por su marcada corrección. A pesar de estas críticas se concibió como lugar para vivir, lleno de luz, movimiento y colorido.

Como en el resto de Europa, la trasposición del jardín francés se hace en España a través de técnicas que siguieron inspirándose en sus mismos tratados, pero se llevan a cabo transformaciones y nuevos jardines con arreglo al barroquismo español, con caracteres especiales según las regiones.

La llegada de Carlos III supuso la introducción del nuevo gusto italiano más acorde con nuestra indiosincracia. El neoclasicismo, con influencias francesas e italianas, se mantiene entrado el siglo XIX, momento en que decae el sentido arquitectónico de los jardines, siendo sustituido por una renovadora concepción paisajista de moda en Inglaterra.

Entre las obras analizadas tan sólo tres delimitan el espacio para jardines: el de Francisco de Paula Vega y Pérez, destinado a un virrey de México, el de Manuel Cabrera para un príncipe, y el de Francisco Martín del Horcajo Vidal, para un rey. En el primero se observa una gran parte del terreno destinado a esta función, ubicándose detrás de las dependencias del virrey, en eje con la sacristía y rodeado de una galería semicircular. Su decoración no está suficientemente detallada y apenas se ha esbozado su compartimentación. Siguiendo las mismas pautas en cuanto a falta de decoración, pero en esquema rectangular, el jardín de Manuel Cabrera se encuentra delimitado por un mirador, galerías y cuadras en su fachada principal, invernaderos, galerías y glorietas en las laterales, y utensilios de jardinería y otras galerías en la posterior.

Más interesante resulta el dibujo de Francisco Martín del Horcajo Vidal por el estudio detallado que se hace del jardín. Éste se localiza en la parte posterior de la fachada del palacio, rodeada por una galería dedicada a estatuas, pinturas y gabinete de historia natural. Aparece organizado en torno a un eje axial con división de parterres a ambos lados. La decoración más minuciosa se halla próxima al palacio y en los espacios cercanos al eje, diluyéndose hacia los laterales y el fondo. Los parterres centrales presentan similitudes con los de André Mollet y Vanvitelli en Caserta, de 1756, imitando motivos vegetales. En los de la zona de entrada al jardín, dispuestos a modo de orla, marcando la fachada posterior de palacio, encontramos concomitancias con los del tratado de Dezallier d'Argenville, que presentan una decoración en candelieri muy llamativa y coloreada. Al fondo, se divisa una zona de arbolado perfectamente delimitada, siguiendo un orden establecido.

Este mismo esquema lo podemos encontrar en el jardín del Palacio de Boadilla, con la diferencia de que la arboleda se sitúa aquí a ambos lados de la fachada trasera. Los parterres laterales son más geométricos y compartimentados, denotando la influencia de los distintos proyectos para jardines del Palacio Real de Madrid.

Puede advertirse la inspiración francesa en la proliferación de fuentes y fuentecillas, dentro de un montaje hidráulico muy sofisticado, que culmina en una cascada con fuentes situada en el eje central del jardín y que recibe sus aguas de un gran estanque.

En el centro de cada uno de los laterales se incluyen dos cenadores circulares con ocho columnas y otros tantos pilares, conforme a la tendencia y gusto de la época.

### **III. Catálogo de los proyectos de palacios reales**

#### **ACOSTA, Francisco de Paula**

Natural de Málaga, ingresó en la Real Academia de San Fernando el 18 de julio de 1801, con más de 25 años (11). Se presenta en agosto de 1803, junto a Manuel Ángel de Chávarri para conseguir el título de Maestro Arquitecto (12), realizando como ejercicio de pensado el proyecto de *Una Aduana para un puerto de mar* (A-1041 - A-1044), aprobado en la Junta



ordinaria del 4 de septiembre de 1803 (13). Un año más tarde ejecuta el diseño de *Atrio y Escalera para un Palacio Real* (A-5219), pero es reprochado por la Academia, tanto en la práctica, como en la teoría de este arte. Vuelve a presentar nueva obra de repente el 7 de octubre de 1805 titulada *Casa-tienda* (A-1418); sin embargo es desestimada por tercera vez su candidatura en Junta ordinaria de 10 de noviembre de 1805 (15).

Nº inv. A-5219. *Atrio y escalera para un palacio real. Planta y sección.*

Prueba de repente para Maestro Arquitecto, año 1805.

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

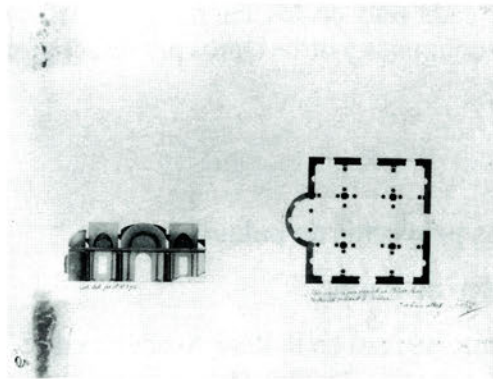
Papel verjurado con marca de agua: "D & C BLAUW". 511 x 666 mm.

En el ángulo inferior derecho, a tinta sepia: "[Escala gráfica de] 50 pies".

Notas manuscritas a tinta sepia: "Corte dado por el nº 1 y 2". "Atrio magnifico, para ingreso de un Palacio Real/ Planta, y Corte indicando la Escalera".

Fecha, firmado y rubricado en el ángulo inferior derecho: "7 de Enero de 1805 Acosta". En el ángulo inferior izquierdo otra rúbrica. En el superior derecho, a lápiz rojo, el número "2".

En la planta se señala con números la sección.



**Lám. I.** A-5219. Francisco de Paula Acosta.  
*Atrio y escalera para un palacio real.*  
Planta y sección.

**AGUIRRE, Domingo de**

Nº inv. A-1697. *Palacio de Aranjuez. Vista general.*

Diseño para grabar, año 1773.

Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tintas gris, negra y sepia. Aguadas negra y gris.

Papel verjurado. 538 x 749 mm.

Notas manuscritas, a lápiz negro, : "Palacio de Aranjuez". En el ángulo inferior derecho: "dib. orig/ de ...". "200. Rs.". "73".

Observaciones: Existe una estampa idéntica a este dibujo en la Calcografía Nacional de Madrid, reproducida en el catálogo de 1984 (15), que contiene la siguiente leyenda: "D. Manuel Salvador y Carmona, Pensionado de S.M y Grabador del Rey de Francia, lo gravó en Madrid./ Palacio Real de Aranjuez./ Vista desde la calle del Medio que pasa entre los Cuarteles de Guardias de Infantería./ Por D. Domingo de Aguirre Capitan de Infantería Ingeniero Ordinario de las R.E. plazas y F./ Delineado en el año 1773".

Domingo de Aguirre dibujó diez vistas de Aranjuez grabadas en 1773 por diferentes artistas: Jerónimo Antonio Gil, Juan Minguet, José Joaquín Fabregat, Manuel Salvador Carmona... En 1789, año en que ingresaron todas las láminas del Real Sitio de Aranjuez, se hizo una nueva estampación incluyéndose las innovaciones que se habían producido en dicho lugar. Estas últimas fueron llevadas a cabo por Domingo de Aguirre y Manuel Salvador Carmona.



**Lám. II.** A-1697. Domingo de Aguirre.  
*Vista general del palacio de Aranjuez.*

## CABRERA, Manuel

Natural de El Escorial. Aprobado Maestro Arquitecto el 14 de agosto de 1825, a la edad de 29 años (16), con el ejercicio de pensado de *Un palacio para un príncipe* (del A- 1653 al A- 1655) y la prueba de repente (A-5735) fechada el 21 de junio de 1825. En febrero de 1842 presenta el proyecto de una *Cárcel para una ciudad de provincia*, suplicando poder acceder a los ejercicios para Académico de Mérito (17). Es admitido en la Junta ordinaria del 6 de marzo de 1842 (18), consiguiendo el título el 17 de julio de este mismo año (19).

*Palacio para un príncipe.*

Prueba de pensado para Maestro Arquitecto, año 1825.

Contiene 3 planos:

Nº inv. A-1653. *Planta de sótanos.*

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

Papel avitelado. 514 x 660 mm.

Al pie, a tinta negra : "Escala [gráfica] de 600 ps. Cs."

Notas manuscritas, a tintas negra y sepia: "Planta de un palacio para un Príncipe, con todas las oficinas necesarias de dependencia y servidumbre = Las cocinas, reposterías, y demas piezas correspondientes a esta clase estan en los/ sótanos". "Explicacion/ Nº. 1. Vestibulo/ 2º. Yngreso./ 3º. Escalera principal./ 4º. Cuerpo de Guardia./ 5º. Oficial de guardia./ 6º. Porteria./ 7º. Galeria qe. pasa à Caballerizas./ 8º. Patios de luces./ 9. Oficinas./ 10. Escaleras particulares./ 11. Piezas de paso./ 12. Galeria interior./ 13. Entrada à el Jardín./ 14. Para criados mayores./ 15. Pasillos./ 16. Mirador./ 17. Entrada Prâl. à Cavallerizas./ 18. Oficinas de dichas./ 19. Pieza de paso./ 20. escalera./ 21. Cocheras./ 22. Cuadras./ 23. Jardín./ 24. Fuente./ 25. Ymbernaculos./ 26. Galerías./ 27. Glorietas./ 28. Entradas particulares./ 29. Avitacion para Jardin./ 30. Para utensilios del Jardin/ Las cocinas y demas piezas corespondientes à dichas se/ contienen en los sótanos".

Fechado, firmado y rubricado en el lateral derecho: "Madrid 3 de Junio de 1825 Manuel Cabrera".

En la planta se señala con letras mayúsculas la sección AB, y con números la ubicación de cada dependencia.

Nº inv. A-1654. *Planta principal.*

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

Papel avitelado. 482 x 652 mm.

Al pie, a tinta negra: "Escala [gráfica] de 450 Ps. Casts."

Notas manuscritas, a tintas negra y sepia: "Planta Principal de un Palacio para un Príncipe o Potentado". "1. Pabellón principal del Principe y su familia./ 2. Grupos de abitaciones de familia".

Fecha, firmado y rubricado en el lateral derecho: "Madrid 3 de Junio de 1825 Manuel Cabrera".

En la planta se señala con letras mayúsculas la sección AB.

Nº inv. A-1655. *Alzado de las fachadas principal y lateral, y sección AB.*

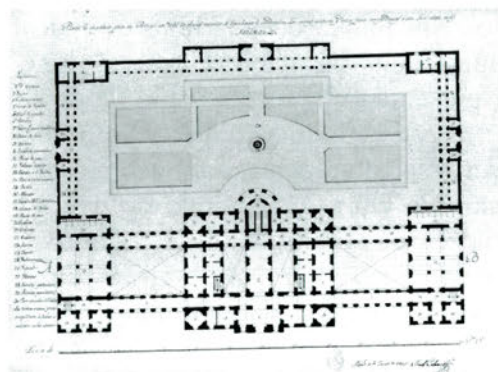
Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta china negra. Tinta negra y aguadas de colores.

Papel avitelado, con marca de agua: "WHATMAN 1820". 472 x 652 mm.

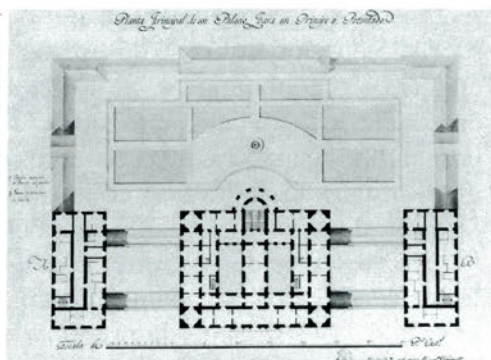
Al pie, a tinta negra: "Escala [gráfica] de 450 Ps. Casts."

Notas manuscritas, a tinta negra: "Fachada del Costado del Palacio". "Sección dada por la línea AB de las plantas". "Fachada principal del Palacio de un Príncipe".

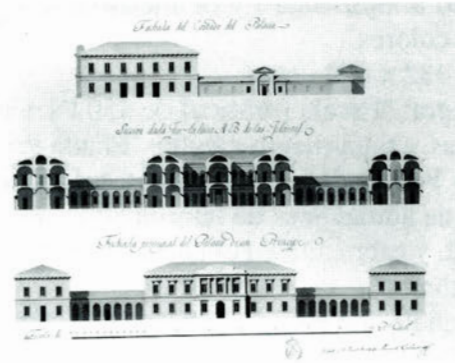
Fecha, firmado y rubricado en el lateral derecho: "Madrid 3 de Junio de 1825 Manuel Cabrera".



**Lám. III.** A-1653. Manuel Cabrera.  
*Palacio para un príncipe.* Planta de sótanos.



**Lám. IV.** A-1654. Manuel Cabrera.  
*Palacio para un príncipe.* Planta principal.



Lám. V. A-1655. Manuel Cabrera. *Palacio para un príncipe*. Alzados de la fachada principal y lateral, y sección AB.

## CASAS, José

Nació en Madrid hacia 1816. En abril de 1842 opta al título de Maestro Arquitecto remitiendo como prueba de pensado el proyecto del *Palacio real* (del A-1672 al A-1674), que le fue reprobado en la Junta ordinaria del 16 de mayo de este mismo año (20). Vuelve a presentar nueva prueba de pensado en el mes de agosto, en esta ocasión los diseños de un *Hospital* (del A-2549 al A-2552), que le son aprobados. Sin embargo, en la Junta ordinaria de 25 de septiembre se desestimó su instancia solicitando el resto de los ejercicios reglamentarios, al no haber presentado la certificación de dos cursos de matemáticas aprobados (21). Es en la Junta ordinaria del 6 de noviembre cuando es admitido a los ejercicios de repente, aunque en esta ocasión para ser admitido como Maestro de Obras (22), título de rango inferior al que primeramente había optado. Una vez sorteados los asuntos, le tocó en suerte demostrar el de *Una casa de campo rural* (A-1873), que le fue reprobado, por cuanto que en la Junta ordinaria del domingo 15 de enero de 1843 se acuerda proponerle nuevos programas de repente (23). Tras realizar este ejercicio práctico, consistente en un *Cuartel de prevención* (A-3179), fue aprobado Maestro de Obras en la Junta ordinaria del 19 de febrero de 1843, a la edad de 27 años (24).

En noviembre de 1845 se pasó a censura de la Academia un plano y su presupuesto, realizado por este autor, relativo a la construcción de una nueva cárcel en Cabrerros (provincia de Ávila), o la reforma de la que existía. La comisión, tras examinar el proyecto, advirtió que José Casas, al no ser titulado de Arquitecto, como así se hacía llamar, no tenía facultades de dirección y ejercicio de una obra pública. Al ser tan sólo Maestro de Obras, quedó relegado como segundo ejecutor de la misma (25).

*Palacio real.*

Prueba de pensado para Maestro Arquitecto, año 1842.

Contiene 3 planos:

Nº inv. A-1672. *Planta baja.*

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

Papel avitelado. 656 x 964 mm.

Al pie, a tinta negra: "Escala [gráfica] de 500 Pies Castellanos."

Notas manuscritas, a tinta negra: "PLANTA BAJA DE UN PALACIO REAL". "Explicacion de la Plant./ 1. Portico de la Fachada Principal./ 2. Portico de la Fachada del Testero./ 3. Porticos de las fachadas de los Costados./ 4. Cuadros de Porteros./ 5. Escaleras Principales./ 6. Escaleras Ynteriores./ 7. Galerias./ 8. Patios./ 9. Cuerpos de Guardia de Alabarderos y Tropa de servicio interior./ 10. Portico de la Capilla./ 11. Ynterior de la Capilla./ 12. Tribunas bajas y Presbiterio./ 13. Piezas al servicio de los Tribunos./ 14. Piezas ò deposito de enseres de la Capilla./ 15. Sacristia y piezas agregadas./ 16. Cozina./ 17. Reposteria y Ramillete./ 18. Despensa General./ 19. Tesoreria./ 20. Contadurias./ 21. Archivo General./ 22. Comunes de todo el Edificio./ 23. Habitacion de Hospederia del Cuerpo diplomático./ 24. Habitacion de Hospederia de Embajadores./ 25. Oficinas de los Ministerios de Estado, Gracia y Justicia, Hacienda, Governacion, Marina./ 26. Almacenes de deposito de Muebles y demas enseres del palacio.// Explicacion de los Pabellones./ A. Pabellon destinado à Quartel de Ynfanteria, de dos Armas./ a. Vestibulo ó Entrada./ b. Cuerpos de Guardia./ c. Cuartos de Señores Oficiales y Gefe de Paradas./ d. Cuadros pa. la Tropa./ e. Cuartos de Sargentos./ f. Comunes./ y. Piezas pa. Retenes ó dobles guardias./ B. Pabellon destinado à Quartel de Caballeria de dos Armas./ h. Vestibulo ó Entrada./ j. Cuerpos de Guardia./ 1. Cuartos de Señores Oficiales./ m. Cuadras pa. la Tropa./ n. Cuadras pa. los

Caballos./ o. Cuarto de Sargentos./ p. Pajar y Granero./ q. Guarda arnes y demas./ r. Comunes./ C. Pabellon destinado à Cocheras./ s. Vestivulo ò Entrada./ t. Talleres de Coches y Herrerias./ v. Habitaciones de los encargados./ x. Cocheras./ y. Guarda arnes y piezas segregadas de los Coches./ z. Comunes./ D. Pabellon destinado à Caballerizas./ á. Vestibulo./ b. Abitaciones de Portero. Palafreneros. y Caballerizo./ d. Pajares y Graneros./ c. Comunes./ f. Guarda arnes y Picadero".

Fecha, firmado y rubricado, en el ángulo inferior derecho: "Madrid. 15 de Abril de 1842./ José casas".

En la planta se señala con números y letras minúsculas la ubicación de cada dependencia, y con letras mayúsculas las secciones AB y CD, al igual que las plantas de los pabellones AB y CD.

Nº inv. A-1673. *Planta principal.*

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

Papel avitelado. 655 x 969 mm.

Al pie, a tinta negra: "Escala [gráfica] de 500 Pies Castells."

Notas manuscritas, a tinta negra: "PLANTA PRINCIPAL DEL PALACIO". "Esplicacion/ 1. Salon de Embajadores./ 2. Salon de Baile./ 3. Salones de Audiencias (ó Teatro)./ 4. Escaleras Principales./ 5. Mesillas generales o Antesalas./ 6. Galerias de los patios y de comunicacion./ 7. Patios./ 8. Cuerpo de Guardia de las personas./ 9. Salones de guardia de Exentos. y Garsones./ 10. Ante tribunas./ 11. Tribunas principales y reservadas./ 12. Ynterior de la Capilla./ 13. Salon de Capitulo perteneciente al Cabildo, de la Capilla./ 14. Escaleras interiores.// Esplicacion/ 15. Salon para Biblioteca./ 16. Salon para Museo./ 17. Comedor general de Reyes y Familia. 7 18. Aparador y Servidumbre./ 19. Salones de juego y recreo./ 20. Comunes./ 21. Abitacion de los Reyes./ 22. Abitacion del Principe ó Princesa./ 23. Abitacion de Ynfantes./ 24. Abitacion de Familia./ 25. Gavinetes de ciencias naturales./ A.B.C.D. Plantas de tejados de los pabellones".

Fecha, firmado y rubricado en el ángulo inferior derecho: "Madrid 15 de Abril de 1842/ José Casas".

En la planta se señala con números la ubicación de cada dependencia, y con letras mayúsculas las secciones AB y CD, al igual que las plantas de los pabellones A.B.C.D.

En el ángulo superior derecho, a lápiz azul: "3"

Nº inv. A- 1674. *Alzado de las fachadas principal y de costado, y las secciones AB y CD.*

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

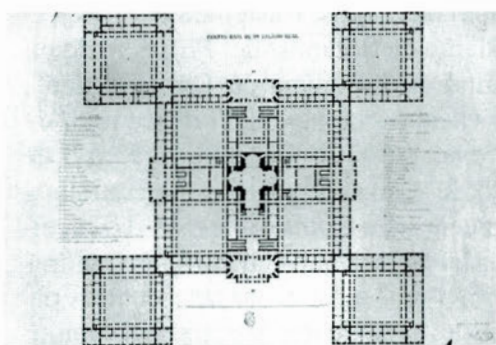
Papel avitelado. 639 x 1018 mm.

Al pie, a tinta negra: "Escala [gráfica] de 500 Pies Castellanos".

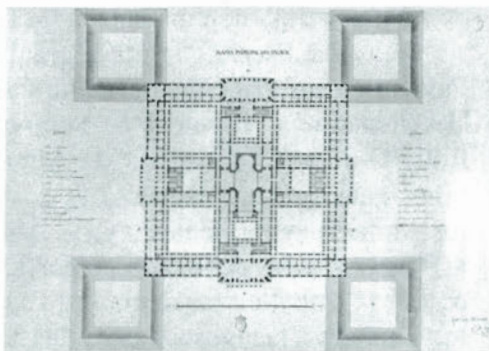
Notas manuscritas a tinta negra: "Proyecto de un Palacio Real". "Sección por la línea C.D.". "Fachada de Costado". "Sección por la línea A.B.". "Fachada Principal".

Fecha, firmado y rubricado en el ángulo inferior derecho: "Madrid 15 de Abril de 1842./ José Casas".

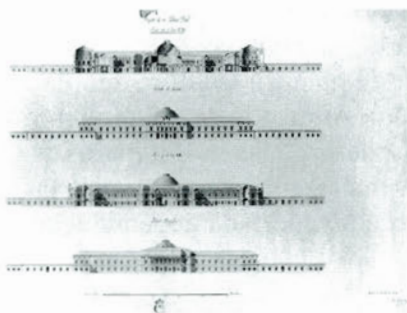
En el ángulo superior derecho, a lápiz azul: "3".



**Lám. VI.** A-1672. José Casas. *Palacio real.*  
Planta baja.



**Lám. VII.** A-1673. José Casas. *Palacio real.*  
Planta principal.



**Lám. VIII.** A-1674. José Casas. *Palacio real.*  
Alzado de las fachadas principal y de costado,  
y las secciones AB y CD.



**CEBALLOS, Pedro de**

Natural de Cubas (Santander). Aprobado Maestro de Obras el 22 de marzo de 1846, a la edad de 29 años (26), previa presentación del *Palacio para un príncipe* (del A- 1675 al A- 1679), correspondiente a la prueba de pensado, y una *Iglesia* (A- 4065), como ejercicio de repente.

*Palacio para un príncipe.*

Prueba de pensado para Maestro de Obras, año 1845.

Contiene 5 planos:

Nº inv. A- 1675. *Planta de sótanos.*

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

Papel avitelado con marca de agua: "J. WHATMAN TURKEY MILL, 1843". 566 x 823 mm.

Al pie, a tinta negra: "Escala [gráfica] de 230 ps. Castellanos".

Notas manuscritas a tinta negra: "Planta de Sótanos/ del Proyecto de un Palacio de un Príncipe, para una Capital de Provincia de Tercer Orden". "Esplicacion/ a,, Escalera/ b,, Sotanos vaciados de bajo del Portico prâl/ c,, Entrada á los Almacenes,,/ d,, Almacenes de vinos Comunes,,/ e,, Yd de vinos generosos del Reyno,,/ f,, g,, Yd de vinos extranjeros,,/ h Entrada á los Almacenes siguientes,,/ y,, l,, Almacenes pa. Comestibles,,/ Yd de aceite,,/ n,, Vaciados debajo de los porticos laterales,,/ p.p Bajada á las Cuadras &,,/ q.q,, Caballerizas de mulas, Caballos &,,/ o,, guarnes,,/ r,, cuartos pa. los Cocheros, lacayos y mozos de Cuadra,,// Esplicacion/ r,, pzas. de comunicacion con los patios,,/ s. Cuartos pa. almacen de cebada,,/ t,, Grandes pajeras,,/ u,, patios con fuentes,,/ u,, Escaleras de comunicacion con los departamtos. citados/ u,, Yd de bajada á las Cocinas,,/ v,, Cocinas,,/ z,, Hornos,,/ z,, Reposterias,,/ y,, Despensas,,/ v,, Grandes almacenes anejos à la Cocina,,/ t,, Guarda-muebles &,,/ s,, Vaciado de las Galerias,,/ k,, Patio grande, debajo de esta planta à la altura del plan-terreno,,".

Fecha, firmado y rubricado en el lateral inferior derecho, a tintas negra y sepia: "Madrid 7,, de Julio de 1845,, Pedro de Ceballos".

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

Nº inv. A- 1676. *Planta baja.*

Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta china negra. Tinta china negra y aguadas crema y gris.

Papel avitelado, con marca de agua: "J. WHATMAN TURKEY MILL, 1843". 555 x 820 mm.

Al pie, a tintas negra y sepia: "Escala [gráfica] de 230 Pies Castellanos".

Notas manuscritas, a tinta negra: "Planta Baja/ del Proyecto de un Principe, para una Capital de Provincia de Tercer Orden". "Esplicacion,/ a,, Gran Vestibulo/ b,, Escalera principal/ c,, Cuarto de la derecha/ destinado pr. uno de los Mi-/ nistros; se compone de las piezas siguientes; 1. Recibimiento; 2= Salas de transi-/ to y de descanso; 3= Antecama-/ra; 4= Despacho; 5= Crto. del Secretario; 6= Alcoba; 7= An-/ te Sala; 8= Sala; 9= Gabinete;/ 10= Alcoba prâl; 11. Retrete// 12= Sala pa. los Ayudas de camara/, 13,, Dormitorios pa. los mismos/, 14,, Sala de estancia pa. la Señora/ 15,, Tocador= 16: Alcobas pa. las/ Doncellas= 17= Sala de estas,/, 18,, Oratorio; 19=Comedor/, 20; Cto. reservado; 21= Aparador/ y comunicn. con la escalera part./ 22= Cocina: 23; Cuarto pa. el cocinero; 24= Dispensa/, 25= Comun,, 26. Cto pa. un Criado,./ El cuarto de la izqda. esta nu-/merado lo mismo, pr. tener/ igual destino y distribucion,./ Nota,/ las letras que determinan las habitaciones ó departa-/mentos, qe. están numerados se hallan en las puertas de entrada,./ Esplica-/cion,./ e,, Oficinas de los dos Minis-/terios, qe. se supone acompañan/ al Principe, cuando tenga la re-/sidencia en este punto; Se com-/pone de las piezas Sigtes. ; 1. Por-/teria; 2, Partes; 3, Salas pa./ oficiales: 4. Pza. de paso; 5= Antedes-/pachos de / los Sub-Secretarios: 6,./ Despachos de estos; 7,, Salas de/ Audiencia; 8.= Antedespachos de/ los Ministros; 9,,Despachos de/ estos,, 10= Archivos= 11. Pzas. de desao-/go; 12. Guardarropas; 13. Comun,./ 14; Cuarto pa. escobas &/ y : Escaleras particulares,./ 1; vestibulos de los costados,./ f,, Habitaciones de una como-/da distribucion pa. el Medi-/co y Cirujano Mayor,./ g: Habiatcion del Yntendente ó/ Mayordomo Mayor; Se compo-/ne de lo sigte.; 1 Recibto.; 2. Dormits.,./ 3. Pza. de transiro y de descanso,./ 4. Ante-despacho; 5= Despacho,./ 6. Pza. de labor; 7= Ante-Sala con/ su Gabi-/nete; 8. Sala; 9= Gabinete/ 10= Alcoba prâl; 11. Comdor. ; 12. Dormits.,./ 13. Pza. de transito; 14. Cocina; 15. Dispa.,./ 16. Sala de criados; 17. Dormits. de doncellas=/ h,, Habitacn. del Caballerizo Mayor,./ m: Zaguanes de paso; n. cocheras,./ o. galerias; p: Almacen; q. patios/ r. patio-Jardin,".

Fecha, firmado y rubricado en el lateral inferior derecho, a tintas negra y sepia: "Madrid 7., de Julio de 1845 Pedro de Ceballos".

En la planta se señalan con letras mayúsculas las secciones AB y CD, y con números la ubicación de cada dependencia".

Nº inv. A-1677 *Planta principal*.

Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta china negra. Tinta negra y aguadas crema y gris.

Papel avitelado, con marca de agua: "J. WHATMAN TURKEY MILL 1843". 565 x 830 mm.

Al pie, a tinta sepia: "Escala [gráfica] de 230 ps. Castellanos".

Notas manuscritas, a tinta sepia: "Planta principal". "Esplicacion/ 1. Escalera prâl. y mesilla gral./ 2. Antecamara./ 3. Salon de Embajadores./ 4. Antecamara pa. el interior./ 5. Zaguantes./ 6. Piezas de comunicacion./ 7. Yd. de respeto./ 8. Yd. de Portereros./ 9. Sala de Ugieres./ 10. Yd. de descanso y comunicn./ 11. Ante-Cámaras particulares./ 12. Piezas de paso./ 13. Ante-Salas./ 14. Salones principales./ 15. Gabinetes./ 16. Alcobas./ 17. Retretes./ 18. Sala de los Ayudas de Cámara./ 19. Dormitorios de estos./ 20. Salas reservadas y tocador./ 21. Laboratorios./ 22. Salas de las Azafatas de Servicio./ 23. Alcobas de estas/ 24. pzas. de comunicacion./ 25. Guardarropas./ 26. Comedores./ 27. Aparadores./ 28. Salones de desago y recreo./ 29. id. de entrada a estos./ 30. Pzas. de comunicación./ 31. Salas de descanso pa. los Ugieres de Servicio./ 32. Alcobas de estos./ 33. Salones de Saraos y Biblioteca./ 34. Ante-camaras./ 35. Sala de los departamtos de la servbre./ 36. Gabinetes./ 37. Alcobas./ 38. Salas de labor./ 39. id. Comedores./ 40. id. Salas de transito./ 41. Guardarropas./ 42. Alcobas./ 43. Pzas de croiados./ 44. Dormitorios./ 45. Salas de las azafatas./ 46. Gabinetes y alcobas./ 47. Pzas de entradas./ 48. Salas de recreo y reuniones./ 49. id. de labor./ 50. Alcobas./ 51. Alcobas./ 52. Retretes./ 53. Escaleras de comunicn./ 54. Recibimto. ò entrada à las/ habitas. del Medico y capellanes./ 55. Salas de estos departamtos./ 56. Despachos./ 57. Gabinetes./ 58. Alcobas./ 59. Retretes./ 60. Guardarropas./ 61. Comedores./ 62. Alcobas en estos y dormitorios./ 63. Pasillos de comunicacion./ 64. Cocinas./ 65. Despensas./ 66. Comunes./ 67. Capilla./ 68. Sacristías./ 69. Galerías./ 70. Patios pequeños./ 71. id. principal./ Nota Las habitaciones de las/ demas servidumbre se colocan en las buardillas".

Fecha, firmado y rubricado en el lateral derecho, a tintas sepia y negra: "Madrid 7 de Julio de 1845 Pedro de Ceballos".

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

Nº inv. A- 1678 *Alzado de la fachada principal y sección AB.*

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

Papel avitelado, con marca de agua: "J. WHATMAN TURKEY MILL, 1843". 560 x 813 mm.

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

Notas manuscritas a tinta sepia: "Fachada principal". "Seccion dada por la linea AB".

Fecha, firmado y rubricado, en el lateral inferior derecho, a tintas negra y sepia "Madrid 7., de Julio de 1845., Pedro de Ceballos".

Nº inv. A-1679 *Alzado de la fachada lateral y sección CD.*

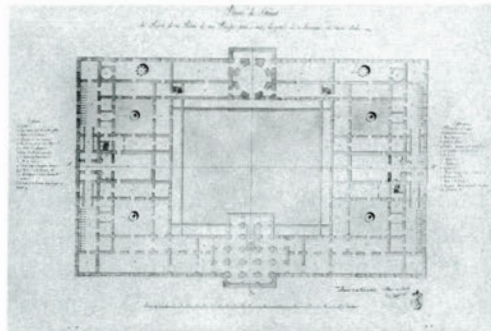
Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta china negra. Aguadas de colores.

Papel avitelado, con marca de agua: "J. WHATMAN TURKEY MILL, 1843". 564 x 822 mm.

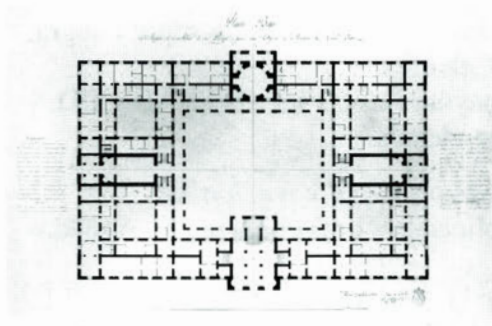
Al pie, a tintas negra y sepia: "Escala [gráfica] de 230 ps. Castellanos".

Notas manuscritas a tinta sepia: "Fachada de Costado". "Seccion dada por la linea CD".

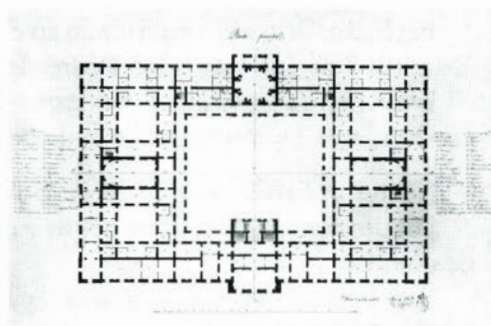
Fecha, firmado y rubricado, en el lateral inferior derecho, a tintas negra y sepia: "Madrid 7., de Julio de 1845., Pedro de Ceballos".



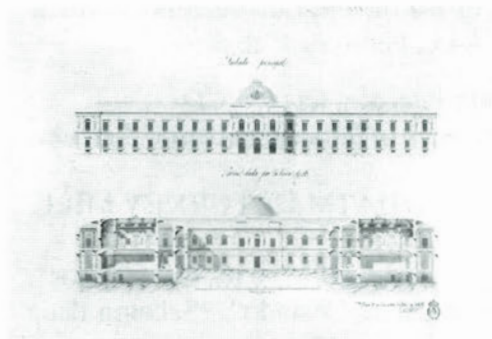
**Lám. IX.** A-1675. Pedro de Ceballos. *Palacio para un príncipe.* Planta de sótanos.



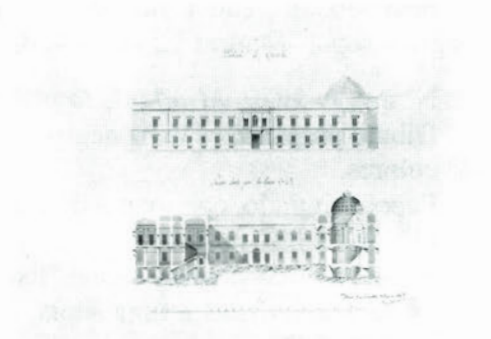
**Lám. X.** A-1676. Pedro de Ceballos. *Palacio para un príncipe*. Planta baja.



**Lám. XI.** A-1677. Pedro de Ceballos. *Palacio para un príncipe*. Planta principal.



**Lám. XII.** A-1678. Pedro de Ceballos. *Palacio para un príncipe*. Alzado de la fachada principal y sección AB.



**Lám. XIII.** A-1679. Pedro de Ceballos. *Palacio para un príncipe*. Alzado de la fachada lateral y sección CD.

## ESTÉVEZ, Santiago

Natural de Entrimo (Galicia). Aprobado Maestro Arquitecto el 24 de abril de 1831, a la edad de 33 años (27). De este mismo autor se conservan en la Real Academia tres planos de un *Edificio para custodia y venta de por mayor de toda especie* (de A-2315 al A-2317), prueba de pensado reprobada por la comisión el 19 de septiembre de 1830 (28), y otros tres de una

*Universidad para Salamanca* (del A-641 al A-643), segunda prueba de pensado con la que obtuvo la titulación solicitada.

Nº inv. A-5155 *Salón de embajadores. Planta y secciones.*

Prueba de repente para Maestro Arquitecto, año 1831.

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

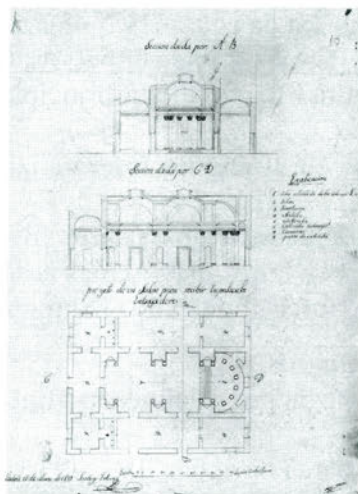
Papel verjurado. 656 x 486 mm.

Notas manuscritas a tinta negra: "Proyecto de un Salon para recibir Enpa-lacio los/ Embajadores". "Sección dada por AB". "Sección dada por CD". "Esplicacion/ 1 Sitio adonde Se debe colocar S.M./ 2 Salon/ 3 Secretaria/ 4 Archibo/ 5 antesala/ 6 Entrada principl. / 7 Comunes/ 8 pieza de entrada".

Fecha, firmado y rubricado en el lateral izquierdo: "Madrid 18 de Marzo de 1831 Santiago Estevez". Rúbricas en el ángulo superior izquierdo e inferior derecho; y en el superior derecho a lápiz azul el número: "10".

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

Al dorso, en la parte inferior, a tinta sepia: "Aprobado de Maestro Ar-quitecto en Junta ordinaria de 24 de Abril de 1831".



**Lám. XIV.** A-5155. Santiago Estévez.  
*Salón de embajadores.*  
Planta y secciones.

### **FERNÁNDEZ BERTONI, Antonio**

Hijo de Miguel Fernández, nació en Madrid hacia 1761 (29). Siendo discípulo de la Academia optó desde 1776 a 1783 a las distintas ayudas de costa en sus diferentes clases: 1ª y 2ª de Arquitectura, y Perspectiva (30). En 1784 gana el 1er. premio de 1ª Clase del concurso general con el proyecto de una *Casa de campo* (del A-1723 al A-1727), correspondiente a la prueba de pensado y una *Portada de tres arcos* (A-4978), como ejercicio de repente (31). Cuatro años más tarde solicitó ser Individuo de la Academia en Junta ordinaria del 4 de mayo de 1788 (32), presentando los dibujos de una *Colegiata* (del A-4083 al A-4087), con los que obtuvo el grado de Académico de Mérito, por todos los votos, en la Junta ordinaria de 7 de septiembre de 1788 (33).

#### *Capilla para el Palacio Real de Caserta.*

Ayuda de costas del mes de diciembre por la 2ª de Arquitectura, año 1777. Contiene 2 planos:

#### Nº inv. A- 4303 *Planta principal.*

Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta china negra. Aguada gris. Papel verjurado con marca de agua: "IV". 488 x 705 mm.

Al pie, a tinta negra: "[Escala gráfica de] 70 Ps. Castnos."

Notas manuscritas a tinta negra: "Plan principal de la Capilla del Rl. Palacio de Caserta".

Fechado y rubricado, en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "Dicre. 1 de 1777".

En el ángulo inferior derecho, a lápiz negro: "B. 28".

En la planta se señala con letras mayúsculas la sección AB".

Al dorso, en el ángulo inferior derecho: "Antonio Fernandez pa 2".

#### Nº inv. A- 4304 *Sección AB.*

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

Papel verjurado con marca de agua: "IV". 493 x 705 mm.

Al pie, a tinta negra: "[Escala gráfica] de 70 Pies Castellanos".

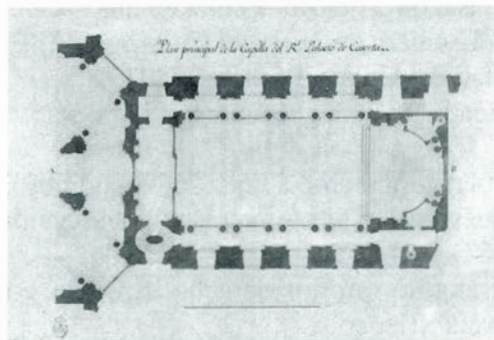
Notas manuscritas a tinta negra: "C". "Corte por la línea AB de la Capilla del Rl. Palacio de Caserta".

Fecha y rubricado en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "Diz-re. 9 de 1777", y en lápiz azul: "10".

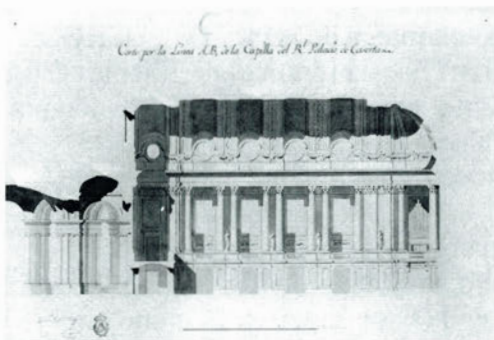
En el ángulo inferior derecho, a lápiz negro: "B, 28".

Al dorso, firmado y rubricado en el ángulo inferior derecho: "Antonio Fernandez à 2".

Observaciones: los dos planos de la *Capilla para el Palacio Real de Caserta*, de Antonio Fernández Bertoni, podrían ser copias sacadas de los diseños del libro de Luigi Vanvitelli *Dichariazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta* (34), dado que en abril de 1758 se incorporó a la Biblioteca de la Real Academia. Se trataba del Palacio que estaba construyendo en Caserta el rey de Nápoles, Carlos III. Vanvitelli murió sin acabarlo en 1773 y le sucedió su hijo Carlos en la dirección de las obras.



**Lám. XV.** A-4303. Antonio Fernández Bertoni. *Capilla para el palacio real de Caserta*. Planta principal.



**Lám. XVI.** A-4304. Antonio Fernández Bertoni. *Capilla para el palacio real de Caserta*. Sección AB.



## **GARCÍA BLANCO, Isidro**

Natural de Madrid, ingresó en la Real Academia en enero de 1770, a la edad de 12 años (35). En su etapa formativa obtiene, de 1778 a 1784, numerosas ayudas de costa por la 1ª y 2ª de Arquitectura, y Perspectiva (36).

### *Escalera para un palacio real.*

Ayuda de costas del mes de octubre por la 1ª de Arquitectura, año 1782. Contiene 2 planos:

#### Nº inv. A-5204 *Planta del piso bajo y principal.*

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

Papel verjurado con marca de agua: "IV". "J. KOOL". 468 x 708 mm.

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

Notas manuscritas a tinta negra: "Planta de una escalera para un Palacio Real". "Planta dela Escalera del piso del Cuarto pral E.F.G.H.". "Planta de otra Escalera del piso del Cuarto Bajo A.B.C.D.".

Fechaado y rubricado en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "Octubre 8 de 1782".

En el ángulo superior derecho, a lápiz rojo el número, "5".

En la planta se señalan con letras mayúsculas la sección I.J. y los ángulos de la escalera: ABCD y EFGH.

Al dorso, en el ángulo inferior derecho, firmado y rubricado, a lápiz negro: "Ysidro Garcia/ Blanco".

#### Nº inv. A-5205 *Sección I.J.*

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

Papel verjurado con marca de agua: "IV". "J. KOOL". 473 x 703 mm.

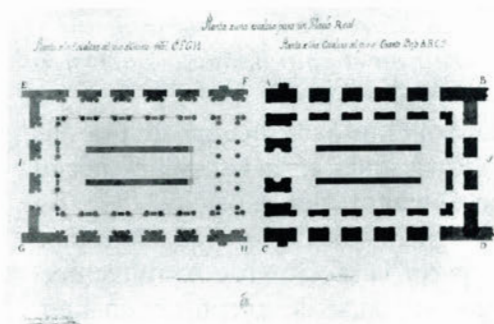
Al pie, a tinta gris: "Escala [gráfica] de 100 pies Castellanos".

Notas manuscritas a tinta negra: "Corte ô Sección por la linea I.J. de las Plantas de dicho Palacio".

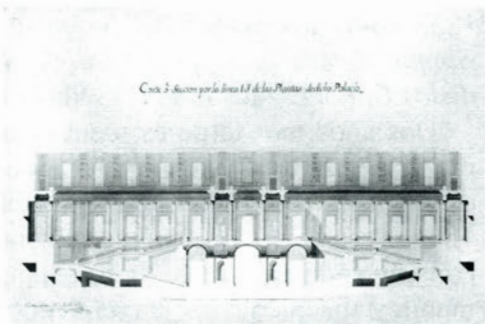
Fechaado y rubricado, en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "Octubre 15. de 1782".

En el ángulo superior derecho, a lápiz rojo: "5".

Al dorso, firmado en el ángulo inferior derecho, a lápiz negro: "Ysidro Garcia/ Blanco" y en la parte superior: "Octubre de 1782".



**Lám. XVII.** A-5204. Isidro García Blanco.  
*Escalera para un palacio real.*  
Plantas baja y principal.



**Lám. XVIII.** A-5205. Isidro García Blanco.  
*Escalera para un palacio real.* Sección IJ.

## GUALLART, José María

Nacido en Madrid hacia 1801 (37). Fue admitido a los ejercicios para Maestro Arquitecto en Junta ordinaria del 12 de agosto de 1827 (38), consiguiendo el título en la del 9 de septiembre de este mismo año (39) con los proyectos de una *Iglesia parroquial* (del A-3846 al A-3849), correspondiente a la prueba de pensado, y una *Escalera para un palacio real* (A-5220), como ejercicio de repente. Siendo Maestro Mayor de la ciudad de Guadalajara, presenta y son aprobados sus diseños para la reedificación del *Puente y camino de Armunia (Guadalajara)* (40). En enero de 1832 es admitido a los ejercicios para Académico de Mérito junto a Julián Sánchez Gra y Juan Merlo y Fransoy (41).

Al año siguiente se le aprueba su proyecto de la *Nueva Torre para la parroquial de Almonaci de Zurita* (42) y junto a Pedro Zengotita hace la exposición sobre la construcción de una *Fuente pública para la plaza principal de Alcalá*, encargada su ejecución a un cantero de dicho ayuntamiento (43). En agosto de 1842 remite a la Academia los diseños de un *Liceo artístico y literario* (44), proyecto en el que la Corporación debió advertir alguna anomalía, por cuanto que en noviembre José María Guallart solicita le sean indicados los defectos en que hubiera incurrido (45). En

1853 envía los planos del proyecto de un *Murallón de sostenimiento y rampas de descanso que se han de construir en el sitio llamado Barranco de los Cañones*, al sur de la ciudad de Sanroque (46).

Dos años más tarde es rechazada su solicitud para ocupar una de las plazas de catedrático que habían quedado vacantes en la Escuela Especial de Arquitectura, dado que éstas debían obtenerse por oposición (47). En 1856 presenta a censura confidencial los planos del *Teatro* que se estaba construyendo en la calle de Jovellanos, pero "la sección [de Arquitectura] manifestaba que no había creído oportuno ocuparse de su censura en atención a lo avanzada que se hallaba la obra y a que las correcciones a que pudiese dar lugar, o no se había de llevar a efecto, o habían de perder el carácter confidencial..." (48). Tras remitir el 4 de julio de 1858 el proyecto de la *Casa Ayuntamiento* para Alcalá de Henares y rectificar los errores cometidos, (49) es aprobado el 9 de septiembre (50). Su nombre aparece en la lista de los arquitectos propuestos para cubrir la vacante de Académico de número (51), pero no consta que fuera elegido.

Nº inv. A-5220 *Escalera para un palacio real. Planta y sección AB.*

Prueba de repente para Maestro Arquitecto, año 1827.

Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta china negra. Tinta negra y aguadas rosa y gris.

Papel verjurado. 660 x 495 mm.

Al pie, a tinta negra: "Escla. [gráfica] de 50 Ps. Castellanos".

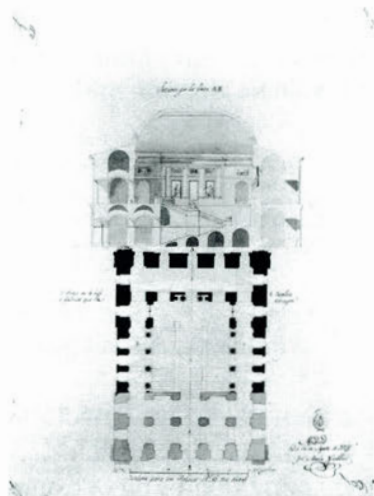
Notas manuscritas a tinta negra: "Sección por la línea AB". "1. Portico en lo bajo/ 2. Escalera/ 3. Galerías que la circuyen". "Escalera para un Palacio Rl., de tres tiros".

Fecha, firmado y rubricado, en el ángulo inferior derecho, a tinta negra: "Madrid/ Día 16 de Agosto de 1827/ José Maria Guallart". Rúbrica en cada uno de los ángulos.

En el ángulo superior derecho, a lápiz rojo: "6".

En la planta se señala con los números 1, 2, y 3 el pórtico, escalera y galería, y con letras mayúsculas la sección AB.

Al dorso, en el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: "Aprobado de Mtro. Arquitecto en / Junta ordinaria de 9 de Sepre. de 1827".



Lám. XIX. A-5220. José María Guallart.  
*Escalera para un palacio real.*  
 Planta y sección AB.

### HORCAJO VIDAL, Francisco Martín del

Natural de Madrid. Siendo discípulo de la Academia optó, de 1784 a 1789, a las diferentes ayudas de costa por la 1ª y 2ª de Arquitectura, y Perspectiva (52). En agosto de 1789 solicita con un memorial ser admitido a los ejercicios para Maestro de Obras (53). Con este fin realiza como prueba de pensado el proyecto de *Un peso real para Madrid* (del A-2365 al A-2367), siendo aprobado en la Junta ordinaria del 13 de septiembre de ese mismo año (54). En junio de 1791 pide ser examinado para Académico de Mérito, proponiéndosele como asunto a demostrar, en un plan general, varias plantas, alzados y perfiles, "*un palacio con capilla publica suntuosa, abitaciones con todas comodidades, jardines con juegos de aguas, etc. situado el edificio del modo mas conveniente para su mejor y mas temple*" (del A-1624 al A-1629) (55). La Junta reunida el 3 de febrero de 1793 no le consideró con méritos suficientes para obtener el grado solicitado (56), por lo que Horcajo, en junio de este mismo año, eleva otro memorial solicitando nuevo título, en atención a los ejercicios ya realizados. En esta misma junta aparece reflejada la concesión al aspirante del grado de Maestro de Obras (57), pero en vista de que ya le había sido otorgado en 1791,

le conceden el 4 de agosto, junto con Padura y Echanove, el título de Arquitecto (58). Siete años más tarde vuelve a solicitar el grado de Académico de Mérito (59), pero no tenemos constancia documental de la fecha en que le fue concedido.

*Palacio real.*

Ejercicio para Académico de Mérito, año 1792.

Contiene 6 planos:

Nº inv. A-1624 *Plan general.*

Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta gris. Aguadas de colores. Papel verjurado. 896 x 624 mm.

Notas manuscritas a tinta negra: "Plan General de un Palacio Real./ 1. Palacio./ 2. Plazuela./ 3. entrada à Otrà./ 4. entrada à los Jardines./ 5. Jardines./ 6. Fuentes./ 7. Cenadores./ 8. Cascada con Fuentes en el estanque./ 9. estanques para pesca./ 10. Paseos de Arboledas./ 11. Estanque para depósito de agua para/ la Cascada./ 12. edificios qe. circundan el palacio donde/ se pueden colocar, los tribunales; Biblioteca, Armeria, y Quarteles de guardia./ 13. Galerías para estatuas Pinturas y Gabinete de Historia Natural./ 15. Calles de la Corte./ 16. Fuentes. Publicas.."

Fecha, firmado y rubricado a tintas negra y sepia: "En la Real Academia de San Fer-/nando: à 18. de diciembre de 1792./ Francisco Martin Vidal = ".

En la planta se señala con números la ubicación de cada dependencia, y en la parte inferior la estrella de los vientos.

Nº inv. 1625 *Planta subterránea.*

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

Papel verjurado. 629 x 898 mm.

Al pie, a tinta negra: "Escala [gráfica] de 300 Pies Castellanos".

Notas manuscritas a tinta negra: "Planta subterránea de un Palacio Real, en la que se hallan colocadas, las Cocinas, Reposterías, Confiterías y demás Oficinas". "Explicación./ 1. Escaleras principales./ 2. Escaleras particulares dentro delas Abitaciones./ 3. Escaleras para la servidumbre del Teatro./ 4. Galerías y pasos interiores./ 5. Cocinas con su chimenea./ 6. Piezas para trabajar los Cozineros, con ornillos./ 7. Fregaderos con fuentes./ 8. Despensas provisionales, de las Cocinas./ 9. Piezas para guardar la plata dela

Servidumbre diaria./ 10. Ornos para las Cozinas./ 11. Piezas para trabajar las Masas./ 12. Reposterías con sus ornillos./ 13. Piezas para trabajar los reposteros./ 14. Fregaderos con fuentes./ 15. Piezas para guardar la Plata dela serbidumbre diaria./ 16. Piezas para hacer el Ramillete./ 17. Despensas provisionales de las reposterías./ 18. Piezas para hacer las bebidas./ 19. Confiterías./ 20. Piezas para el Gefe de guarda-Mangier./ 21. Piezas para trabajar los confiteros, con ornillos./ 22. Piezas para guardar el azucar, almíbar, &./ 23. Ornos para las Confiterías./ 24. Piezas para trabajar los confiteros las masas./ 25. Panadería./ 26. Sansería./ 27. Frutería./ 28. Necesarias./ 29. Cererías./ 30. Tapicerías./ 31. Para las Alfombras./ 32. Piezas para guardar las Colgaduras de verano./ 33. Carboneras y leñeras probisionales./ 34. Caba para los frascos y Arcas./ 35. Foso del Teatro./ 36. Despensa para Abes y Carnes./ 37. Fuentes./ 38. Caba Francesa./ 39. Pozos delos Sumideros de los Patios./ Explicación de las Oficinas correspondientes a cada Persona Real = / Rey y Reyna: A. Cocina y demas oficinas que la corresponden.../ B. Repostería./ C. Confitería./ D. Panadería y Sansería./ E. Frutería./ F. Carería./ G. Tapicería./ H. Oficinas correspondientes à el Tapicero mayor/ príncipes: Y. Cocina./ J. Repostería./ K. Confitería./ L. Panadería y Sansería./ M. Frutería./ N. Cerería./ O. Tapicería./ P. Tapicero mayor./ Q. Cocina./ R. Repostería./ S. Confitería./ T. Panadería, &./ V. Frutería./ X. Cerería./ Y. Tapicero mayor./ Z. Tapicería./ Estado: a. Cocina./ b. Repostería./ C. Confitería./ d. Panadería &."

Fecha, firmado y rubricado, en el ángulo inferior derecho, a tintas negra y sepia: "En la Real Academia de San Fernando./ à 2 de Junio del año de 1792./ Franco. Martín Vidal".

En la planta se señala con números y letras mayúsculas, a tinta negra, la ubicación de cada dependencia, y con letras mayúsculas, a tinta roja, las secciones AB y CD.

Nº inv. A-1626 *Planta baja*.

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

Papel verjurado con filigrana. 630 x 896 mm.

Al pie, a tinta negra: "Escala [gráfica] de 300 Pies Castellanos".

Notas manuscritas a tinta negra: "Planta vaja de un Palacio Real, en la que estan colocados; Capilla, Coliseo, Cuerpo de Guardia, Quartos, para

los señores con destino en Palacio; &". "Explicacion./ 1. Zaguanes ò Bes-tibulos/ 2. Entrada magnifica à las escaleras./ 3. Escaleras principales./ 4. Escaleras particulares./ 5. Escaleras interiores./ 6. Escaleras para subir à los Coros./ 7. Escaleras para uso del Teatro./ 8. Patios./ 9. Galerías y pasos de comunicación./ 10. Piezas para qe. los coches den la vuelta./ 11. Canceles de la Capilla./ 12. Capilla./ 13. Antesacristía y laboratorio./ 14. Sacristia./ 15. Piezas para guardar Ropas y alajas de la Capilla./ 16. Salon de baile./ 17. Entrada y Coliseo./ 18. Tablado. del Coliseo./ 19. Vestuarios, Guarda Ropas y archibos para las Comedias./ Secretarias./ 20. Porteria./ 21. Salas para los Oficiales./ 22. despacho para el Ministro./ 23. Retretes./ A. Secretaria de Estado./ B. Secretaria de Azienda./ C. Secretaria de Yndias y Marina./ D. Secretaria de Guerra./ E. Secretaria de Guerra./ F. Secretaria de Gracia y Justicia./ Oficina del Controlador./ 24. Pieza para el Oficial mayor de Controlador./ 25. Para los oficiales de Otra./ 26. Retrete con vertedero./ 27. Pasos./ 28. Pasos para los patios delas fuentes./ 29. Comunes./ 30. Cuerpo de Guardia de Alabarderos./ Explicacion delos quartos delos señores./ Abitacion del Capitan de Guardias./ 31. Porteria./ 32. Salas de paso./ 33. Ante camara de Lacayos./ 34. Salas./ 35. Pasos./ 36. Despacho./ 37. Dormitorios./ 38. Gabinete./ 39. Alcoba y Retrete./ 40. Sala para serbir la Mesa de estado./ 41. Oratorio./ H. Quarto del Sumiller de Corps./ I. Las mismas piezas qe. el del Capitan./ y Abitacion del Caballerizo Mayor./ J. Abitacion del Patriarca./ K. Abitacion del Mayordomo Mayor./ L. Abitacion del Confesor del Rey".

Fecha, firmado y rubricado, en el ángulo inferior derecho, a tintas negra y sepia: "En la Real Academia de San Fernando./ à 14 de agosto del año de 1792./ Franco., Martin Vidal".

En la planta se señala con números y letras mayúsculas, a tinta negra, la ubicación de cada dependencia, y con letras mayúsculas, a tinta roja, las secciones AB y CD.

Nº inv. A- 1627 *Planta principal*.

Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta china negra. Aguada gris. Papel verjurado. 635 x 899 mm.

Al pie, a tinta negra: "Escala [gráfica] de 300 Pies Castellanos".

Notas manuscritas a tinta negra: "Diseños que demuestra la Planta, del piso principal, en la que estan colocadas, las Abitaciones delos Reyes,

Principes, Ynfantes y demas pertenecientes, à la familia y Serbidumbre." "Explicacion./ 1. Escaleras principales./ 2. Escaleras interiores, para la serbidumbre./ 3. Escaleras particulares que desembocan en las Galerias./ 4. Galerias y pasos de comunicacion con otras./ 5. Piezas Circulares con comunicacion a las Galerias./ 6. Cuerpo de Guardia general./ Abitacion del Rey./ 7. Cuerpo de Guardia de Corps./ 8. Quarto para el Esento./ 9. Sala para recibir los Embajadores el Yntroductor./ 10. Magnifico Salon para dar el Rey Audiencia./ 11. Portería./ 12. Primera Antecamara./ 13. Sala de Caballeros./ 14. Sala para celebrar el Consejo de estado./ 15. Pieza de Secretos de otro Consejo./ 16. Sala para los Monteros de Espinosa./ 17. Gabinete ó Ante- Alcoba./ 18. Alcoba./ 19. Retrete./ 20. Pieza para el mozo de retrete./ 21. Estudio./ 22. Oratorio y Sacristia./ 23. Despacho privado del Rey./ 24. Despacho Universal para los Ministros, dan cuenta à el Rey./ 25. Salas de estrado./ 26. Retretes./ 27. Pasos, ó transitos./ 28. Sala pa. los Jefes dela Cerería, Tapicería y Bugieles./ 29. Sala pa. los Subalternos de otros, Barrenderos, ./ 30. Sala pa. los de la Furriera./ 31. Dormitorios./ 32. Sala de Paso./ 33. Aparador de la Mesa./ 34. Sala para comer./ 35. Despacho para el Secretario de estampilla/ 36. Archibo de otra secretaria./ 37. Sala para los Ayudas de Camara./ 38. Sala para los Gentiles Ombres./ 39. Guarda Joyas del Rey y dela Reina./ 40. Sala para el controlador y Mayordomo de Semana./ 41. Sala pa. el Mayordomo, Caballerizo, y Camarero, mayor y Sumiller de corps./ 42. Cuerpo de Guardia de Corps./ 43. Porteria./ 44. Primera Antecamara, ó Sala de Caballeros./ 45. Sala de Asamblea./ 46. Sala para la Camarera Mayor./ 47. Gabinete ó Ante-Alcoba./ 48. Alcoba./ 49. Retretes./ 50. Tocador./ 51. Oratorio./ 52. Sacristia./ 53. Pasos o transitos./ 54. Despacho o estudio./ 55. Salas para las Camaristas./ 56. Sala para los Mayordomos de Semana y Gentiles Ombres./ 57. Sala para el Mayordomo y Caballerizo Mayor./ 58. Dormitorios./ 59. Sala para los de la Furriera./ 60. Sala para los Gefes de la Cereria, Tapiceria y Bugieles./ 61. Sala para los Subalternos de otros./ 62. Sala para comer./ Abitacion del Príncipe y Princesa./ 63. Cuerpos de Guardia de Corps, y quarto para el exento./ 64. Porteria./ 65. Sala para los Mozos de oficio./ 66. Sala para los de la Furriera./ 67. Sala pa. los Gefes de la Cerreria, Tapiceria y Bugieles./ 68. Sala para los Mayordomos de Semana y Gentiles Ombres./ 69. Sala para los Ayudas de Camara./ 70. Sala para el Aparador./ 71. Sala para comer./ 72. Pasos ó transitos./ 73. Salas para las Camaristas y Camarera Mayor./ 74. Sala de



Paso./ 75. Dormitorios./ 76. Retretes./ Explicacion./ 77. Oratorios y Sacristias./ 78. Antecamara./ 79. Segunda Antecamara./ 80. Sala de Caballeros./ 81. Sala para los Mayordomos y Caballerizos mayores./ 82. Sala de paso./ 83. Salas de Estado./ 84. Gabinetes ó Ante Alcobas./ 85. Alcobas./ 86. Sala para el Tocador./ 87. Despacho para la Princesa./ 88. Despacho y estudio del Príncipe./ Abitacion para seis Ynfantes, è Ynfantas./ 89. Cuerpo de Guardias de Corps./ 90. Quartos para los esentos./ 91. Porterias. 92. Salas para los Subalternos de los Gefes y mozos de oficio./ 93. Pasos ò transitos./ 94. Salas para los Gefes de la Cereria, Tapiceria y Bugieles./ 95. Sala de paso./ 96. Sala pa. los Mayordomos de Semana, Gentiles Ombres y Ayudas de Camara./ 97. Salas para comer./ 98. Gabinetes ò Ante- Alcobas./ 99. Alcobas./ 100. Salas para el Tocador./ 101. Despachos o estudios./ 102. Salas de estrados, y de paso./ 103. Sala pa. los Mayordomos, y Caballerizos mayores./ 104. Salas para las Camareras Mayores./ 105. Salas para las Camaristas./ 106. Oratorio y Sacristias./ 107. Dormitorios./ 108. Retretes./ Capilla./ 109. Hueco de la capilla./ 110. Tribuna Real./ 111. Tribunas particulares./ 112. Coros./ 113. Piezas para los organos./ 114. Piezas para guardar alajas./ Salon de Bayle y Coliseo./ 115. Hueco de Salon./ 116. Galeria qe. le circunda./ 117. Pieza para el Café./ 118. Hueco de Coliseo./ 119. Mirador Real./ 120. Miradores particulares./ 121. Pasos o transitos./ 122. Comunes".

Fecha, firmado y rubricado, en el ángulo inferior derecho, a tintas negra y sepia: "En la Real Academia de San Fernando, a 29 de/ Septiembre de 1792 y./ Franco., Martín Vidal".

En la planta se señala con números, a tinta negra, la ubicación de cada dependencia, y con letras mayúsculas, a tinta roja, las secciones AB y CD.

Nº inv. A- 1628 *Alzado de la fachada principal que mira al Mediodía, y sección AB.*

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

Papel verjurado con marca de agua: "J. WHATMAN". 627 X 900 mm.

Al pie, a tinta negra: "Escala [gráfica] de 300 Pies Casts."

Notas manuscritas a tinta negra: "Corte dado por la línea AB. delas Plantas". "Fachada principal que mira à el Medio-día".

Fecha, firmado y rubricado, en el ángulo inferior derecho, a tintas negra y sepia: "En la Real Academia de Sn. Fernando à/ 18 de diciembre de 1792./ Franco. Martin Vidal".

Nº inv. A- 1629 *Alzado de la fachada de costado que mira a Poniente, y sección CD.*

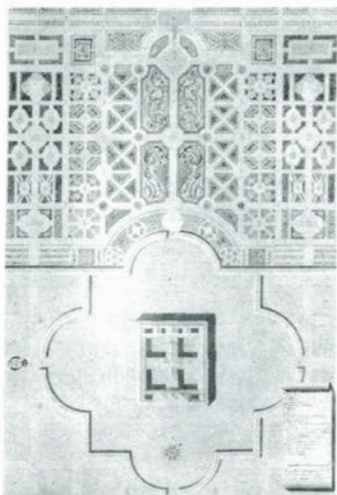
Dibujo preparado a lápiz negro y delineado a tinta china negra. Aguadas de colores.

Papel verjurado con marca de agua: "J. WHATMAN". 623 x 900 mm.

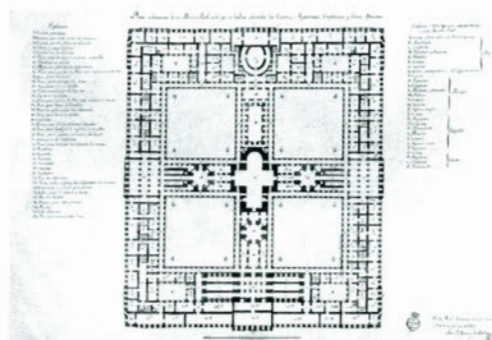
Al pie, a tinta negra: "Escala [gráfica] de 300 Pies Casts."

Notas manuscritas a tinta negra: "Corte dado por la Línea CD. delas Plantas". "Fachada del Costado que mira à Poniente".

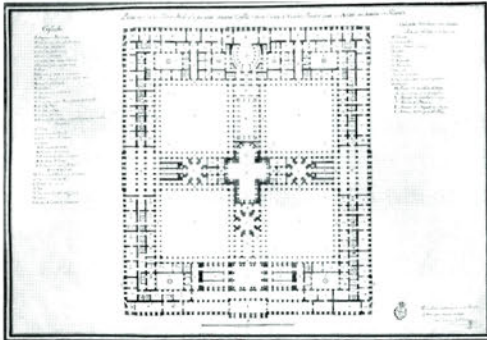
Fecha, firmado y rubricado, en el ángulo inferior derecho, a tintas negra y sepia: "En la Real Academia de San Fernando/ à 18 de diciembre de 1792./ Franco., Martin Vidal".



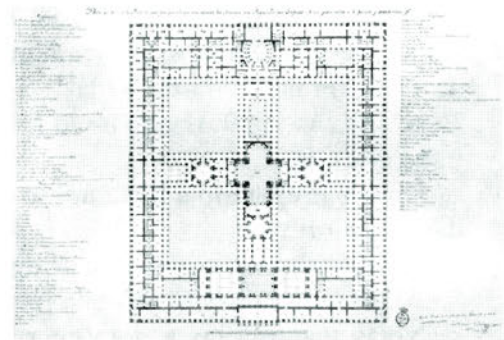
**Lám. XX.** A-1624. Francisco Martín del Horcajo Vidal. *Palacio real.* Plan general.



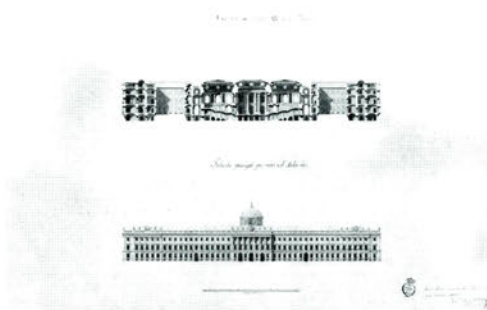
**Lám. XXI.** A-1625. Francisco Martín del Horcajo Vidal. *Palacio real.* Planta subterránea.



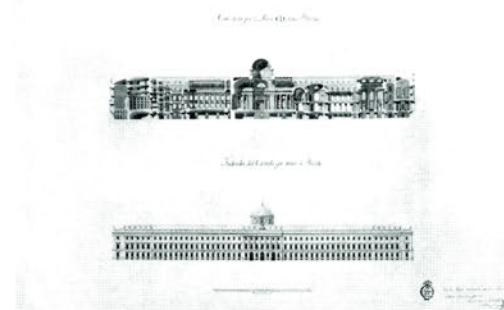
**Lám. XXII.** A-1626. Francisco Martín del Horcajo Vidal. *Palacio real*. Planta baja.



**Lám. XXIII.** A-1627. Francisco Martín del Horcajo Vidal. *Palacio real*. Planta principal.



**Lám. XXIV.** A-1628. Francisco Martín del Horcajo Vidal. *Palacio real*. Alzado de la fachada principal que mira al mediodía, y sección AB.



**Lám. XXV.** A-1629. Francisco Martín del Horcajo Vidal. *Palacio real*. Alzado de la fachada de costado que mira al poniente, y sección CD.

## LOIS Y MONTEAGUDO, Domingo Antonio

Nace en 1723 en Alen (Arzobispado de Santiago), hijo de Juan Antonio y de Elena Gamayo. Ingresa en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 23 de octubre de 1752 (admitido el 16 de noviembre), a la edad de 29 años (60). En 1744 concurre a los "estudios públicos" de la Junta Preparatoria, continuando su formación arquitectónica al lado de Ventura

Rodríguez, quien fue designado Director de Arquitectura en 1747. Con motivo de la apertura de la Academia, celebrada el 13 de junio de 1752, realizó, junto con siete alumnos, una prueba consistente en *Un intercolumnio dórico* (61). En 1753 obtiene el 1er. Premio de 2ª Clase, a la edad de 30 años, con los proyectos de una "*Capilla magestuosa con cupula: planta, elevación del Altar, y Sección interior de un lado, todo geométrico*" (A-4294 y A-4295), y "*Planta, y sección interior de una escalera de caracol sujeta a medidas dadas*", pruebas de pensado y repente, respectivamente (62). Al año siguiente vuelve a presentarse a la convocatoria de los premios generales obteniendo el 2º premio de 1ª Clase con un "*Palacio Real con capilla, atrios, y escalera. Planta para el cuarto baxo, y otra para el principal: Fachada y sección interior todo geométrico*" (del A-1607 al A-1609), correspondiente a la prueba de pensado (63). En 1756 se le concede el 1er premio de 1ª clase, que había quedado vacante en 1754, tras elaborar los asuntos de pensado y repente: "*Edificio para la Academia de las tres Nobles Artes...*" (del A-137 al A-140) y "*... Portada de iglesia de Orden Jónico.*" (A-135) (64). Desde 1758 a 1765 fue pensionado en Roma (65), junto con Juan de Villanueva, consiguiendo la plaza de arquitectura en la Junta ordinaria del 11 de junio de 1758 (66), con la obra "*Una Casa de campo de un Grande con jardines, y las oficinas adyacentes de su servicio, la Planta General, particulares, fachada y corte*" (A-136) (67). De regreso a España, y tras haber sido nombrado Académico de Mérito de la Academia de San Luca de Roma, el 21 de diciembre de 1764, (68) presenta los planos de un *Palacio* para la obtención del mismo grado por la de San Fernando. Al no ser del agrado de la Academia, le conceden dicho título con la condición de que presente, en el plazo de un año, nuevos proyectos (69). Fue director de las obras de la Catedral de Santiago de Compostela, de cuyo Cabildo era arquitecto desde abril de 1765. En 1772 solicita ser nombrado Director de Perspectiva, cargo que se le deniega, y desde esta fecha, hasta 1786, año de su muerte, proyectará una *Capilla* para el Pardo y un *Edificio* para la Universidad de Granada, y dirigirá obras proyectadas por Ventura Rodríguez como la *Colegiata de Santa Fe* y la *Iglesia parroquial de Loja*.

*Palacio real.*

2º premio de 1ª Clase del concurso general, año 1754.

Contiene 3 planos:

Nº inv. A- 1607 *Plantas baja y principal.*

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

Papel verjurado con filigrana. 727 x 652 mm.

Al pie, a tinta negra: [Escala gráfica] "200 Pies Castellanos".

Notas manuscritas, a tinta negra: firmado y rubricado en el ángulo inferior derecho: "domingo Antonio Lois y Monteagudo Yn vent; y delin." En el lado izquierdo "esta Mitad vaxa" y en el derecho "Mitad principal".

Al dorso, en la parte superior, a tinta sepia: "Dn. Domingo Antonio Lois/ primera Clase = premio 2º = año 1754", y en la inferior: "N 17".

Nº inv. A- 1608 *Alzado de la fachada principal.*

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

Papel verjurado con filigrana. 261 x 701 mm.

Al pie, a tinta china negra: [Escala gráfica] "100 Pies Castellanos".

Notas manuscritas, a tinta negra: firmado y rubricado en el ángulo inferior derecho: "Domingo Antonio; Lois y Monteagudo; Yn vent; y de lin".

Al dorso: "N-17".

Nº inv. A- 1609 *Sección.*

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

Papel verjurado con filigrana. 266 x 720 mm.

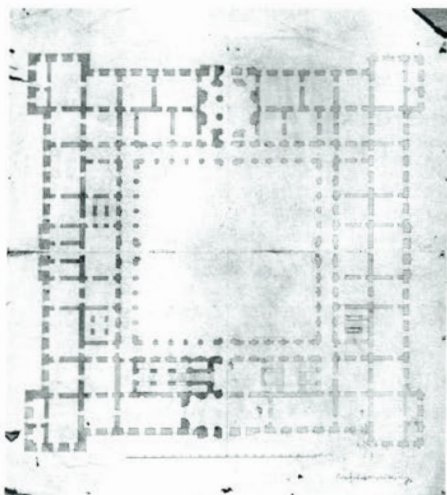
Al pie, a tinta negra: [Escala gráfica] "100 Pies Castellanos".

Notas manuscritas, a tinta negra: firmado y rubricado en el ángulo inferior derecho: "Domingo, Antonio Lois, y Monteagudo; Ynvent; y delin."

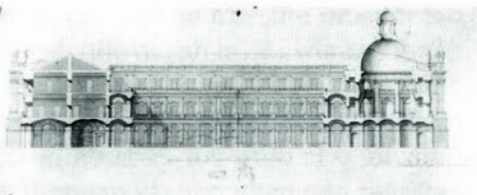
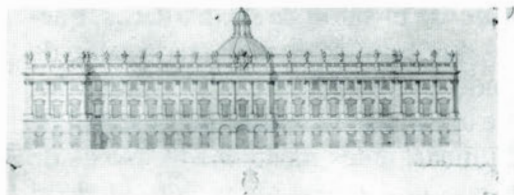
Al dorso: "N-17".

Observaciones: La primera reflexión al abordar el estudio de este proyecto, es destacar su similitud con el del *Palacio Real de Madrid*, tanto en planta como en alzado. Respecto a su planimetría, presenta un esquema casi cuadrado, con un patio central y cuatro torres que, sin destacar en altura, si se manifiestan en planta, al modo del alcázar español tradicional, tal como lo concibiera Sachetti después de haber transformado el proyecto de Juvara. La distribución de las habitaciones casi coincide, en cuanto a ubicación y número, con la del *Palacio Real* madrileño, y la capilla, de forma centralizada, ocupa, en ambos casos, el mismo lugar, a eje con el gran salón del trono y de Alabarderos. En cuanto a la escalera principal, la planta actual

del Palacio muestra un sólo arranque desde el salón de Alabarderos, quedando paralizado el desarrollo del otro, que culmina en el llamado salón de columnas. En el proyecto de Monteagudo, por el contrario, observamos dos escaleras: una de ellas correspondiente al espacio ocupado por la actual de Palacio, y la otra, por el salón de columnas, antes mencionado. No es de extrañar que haya tantas concomitancias entre ambas obras, sobre todo si tenemos en cuenta que Lois trabajó "asistiendo a la Grande obra del Real Palacio", aunque desconozcamos la misión que se le encomendó. Es de suponer que interviniera en las obras de Palacio durante bastante tiempo, después de 1742 y antes de 1750. En alzado, la fachada de Lois sigue el mismo esquema que la norte del *Palacio Real*, recogida por Antonio Ponz en su *Viaje a España*. Las similitudes pueden apreciarse tanto en la disposición general, como en los elementos estructurales y decorativos. Ambas fachadas tienen dos cuerpos: el bajo, con sillares grandes, al modo de los palacios italianos, y vanos rectangulares adintelados; y el principal, con ventanas adinteladas, rematadas en alternancia de frontones triangulares y semicirculares, y barandillas en sus balcones. En los cuerpos se incluye otro de dimensiones más reducidas y sin decoración alguna. El último de ellos está rematado por una balaustrada decorada escultóricamente. En el proyecto de Monteagudo la decoración es de estatuas, mientras que en el que recoge Ponz es de jarrones. Unas y otros se combinan en la actual balaustrada del *Palacio Real*. Rompe la horizontalidad de la fachada un cuerpo vertical correspondiente a la cúpula de la capilla.



Lám. XXVI. A-1607. Domingo Antonio  
Lois y Monteagudo. *Palacio real*.  
Plantas baja y principal.



**Lám. XXVII.** A-1608. Domingo Antonio Lois y Monteagudo. *Palacio real.*  
Alzado de la fachada principal.

**Lám. XXVIII.** A-1609. Domingo Antonio Lois y Monteagudo. *Palacio real.* Sección.

<b>AUTORES</b>	<b>OBRAS</b>	<b>Nº inv.</b>	<b>AÑO</b>
ACOSTA	<i>Atrio y escalera para un palacio real :</i> Planta y sección.	A-5219	1805
AGUIRRE	<i>Vista general del palacio de Aranjuez.</i>	A-1697	1773
CABRERA/O	<i>Palacio para un príncipe:</i> -Planta de sótanos. -Planta principal. -Alzado de las fachadas principal y lateral, sección AB.	A-1653 A-1654 A-1655	1825
CASAS	<i>Palacio real:</i> -Planta baja. -Planta principal. -Alzado de las fachadas principal y de costado, y las secciones AB y CD.	A-1672 A-1673 A-1674	1842
CEBALLOS	<i>Palacio de un príncipe para una capital de provincia de tercer orden:</i> -Planta de sótanos. -Planta baja. -Planta principal. -Alzado de la fachada principal y sección AB. -Alzado de la fachada lateral y sección CD.	A-1675 A-1676 A-1677 A-1678 A-1679	1845

ESTÉVEZ	<i>Salón de Embajadores:</i> Planta y secciones.	A-5155	1831
FERNÁNDEZ	<i>Capilla para el Palacio Real de Caserta:</i>		1777
	-Planta principal.	A-4303	
	-Sección A.B.	A-4304	
GARCÍA	<i>Escalera para un palacio real:</i>		1782
	-Plantas baja y principal.	A-5204	
	-Sección I.J.	A-5205	
GUALLART	<i>Escalera para un palacio real:</i> Plan- ta y sección AB.	A-5220	1827
HORCAJO	<i>Palacio real:</i>		1792
	-Plan general.	A-1624	
	-Planta subterránea.	A-1625	
	-Planta baja.	A-1626	
	-Planta principal.	A-1627	
	-Alzado de la fachada principal que mira al mediodía y sección AB.	A-1628	
	-Alzado de la fachada de costado que mira al poniente y sección CD.	A-1629	
LOIS	<i>Palacio real:</i>		1754
	-Plantas baja y principal.	A-1607	
	-Alzado de la fachada principal.	A-1608	
	-Sección.	A-1609	



## NOTAS

- (1) PONTE DE LA HOZ Y RODRÍGUEZ, T., *Discurso*, sp.
- (2) Para una mayor información sobre el tema véase el catálogo de la exposición *Hacia una nueva idea de la Arquitectura*.
- (3) Desde su fundación, la Academia concedió los títulos de Maestro de Obras y Académico de Mérito, surgiendo posteriormente el de Maestro Arquitecto por aprobación real el 18 de septiembre de 1796. Mientras que el grado de Maestro de Obras sufrió diversas variaciones, incluso llegando a ser abolido en 1796 y restablecido en 1814, el de Maestro Arquitecto se mantuvo inamovible y de rango superior al anterior.
- (4) Sirvan de ejemplo: *Palacio real con capillas, atrios y escalera* (1ª Clase del Concurso de Premios Generales, 1754), *Patio de un palacio adornado de los tres órdenes y Portada de un palacio* (2ª Clase del Concurso General de Premios Generales, 1756), *Palacio para un jardín* (Ejercicio para Académico de Mérito, 1763), *Altar de la capilla real del Nuevo Palacio Real* (3ª Clase del Concurso de Premios Generales, 1766), *Capilla circular para un palacio real* (1ª Clase del Concurso de Premios Generales, 1766), *Patíbulo o capilla sepulcral dedicada a una real familia* (Ayuda de Costa del mes de diciembre por la 1ª de Arquitectura, 1776), *Capilla del Real Palacio de Caserta* (Ayuda de Costa del mes de diciembre por la 2ª de Arquitectura, 1777), *Palacio real* (Ejercicio para Académico de Mérito, 1792), *Palacio para el Virrey de Mexico* (Prueba para Maestro Arquitecto, 1804), *Salón regio* (Perspectiva del Concurso de Premios Generales, 1805), *Palacio para un príncipe* (Prueba para Maestro Arquitecto, 1825).
- (5) VILLANUEVA, D., *Colección de diferentes papeles críticos*, 35, 40, 41.
- (6) Los proyectos estudiados responden a los siguientes apartados: 11 (Maestros arquitectos), 4 (Ayudas de costa), 2 (Premios generales), 2 (Maestros de Obras), 2 (Académicos de Mérito) y 2 (encargos de la Academia u otros organismos).
- (7) Sirva, a modo de ejemplo, este esquema:

**Planta general:**

Jardines y anexos - Tribunales - Biblioteca - Armería (puede también encontrarse en la planta principal) - Galería para estatuas, pinturas y gabinete de historia natural (localizada en ocasiones en la principal) - Cuarteles de Guardia - Edificios para regalada, cocheras, cuadras y casas de oficio - Cuartel de alabarderos.

**Planta subterránea-baja:**

Cocinas - Piezas para guardar la plata diaria, reposterías con hornillos, despensas, panaderías, carboneras, leñeras... - Foso del teatro-coliseo - Cuartos para los señores con destino en palacio - Salón de baile - Distintas secretarías: estado, guerra, hacienda, gracia y justicia... - Cuerpo de guardia para alabarderos - Capilla y sacristía. Oratorio - Habitación del caballero mayor - Habitación del mayordomo mayor - Habitación del confesor del rey - Audiencia, cárcel y juzgado - Despacho para el ministro - Retretes.

Cuando en un proyecto no existe la planta general, aparecen sus dependencias ubicadas en la planta baja o subterránea.

**Planta principal:**

Habitaciones de reyes, príncipes, infantes, demás familia real y su servidumbre - Cuerpo de guardia general - Salón de embajadores - Salón de Audiencia - Sala para celebrar el Consejo de Estado - Sala para los Monteros de Espinosa, una de las tres guardias de palacio - Pieza para el mozo de retrete - Oratorio y sacristía para los reyes - Despacho del rey - Despacho para los ministros - Sala para los de la furriera: guardallaves y muebles - Salas para comer - Salones de juego y recreo - Cuerpo de Guardia de Corps - Guarda-joyas de los reyes - Retretes.

- (8) PONZ, A., *Viaje de España*, prólogo al tomo XVII, Madrid, 1947, 1470, en *El Real Sitio*, 202.
- (9) BAILS, B., *De la arquitectura civil*, 71.
- (10) "Las galerías son piezas de gran importancia en los edificios magestuosos, siendo de cuatro tipos: las del piso bajo que sirven de salas de entrada; otras que sirven en los Palacios Reales de comunicación entre grandes habitaciones; otras de librería o para guardar pinturas, y por último las que sirven de Monetarios o gabinetes de historia natural". BAILS, B., *Op. cit.*, 85-86.
- (11) PARDO CANALÍS, E., *Los registros de matrícula*, 289.
- (12) "Junta ordinaria del 7 de agosto de 1803", en *Juntas ordinarias, generales y públicas. 1803-1818*, sig. 3/87, fol. 25.
- (13) "Junta ordinaria del 4 de septiembre de 1803", sig. cit., fol. 40, "Junta ordinaria del 2 de febrero de 1805", sig. cit., fol. 145 y "Junta ordinaria del 10 de noviembre de 1805", sig. cit., fol. 207.
- (14) "Junta ordinaria del 10 de noviembre de 1805", sig. cit., fol. 207.
- (15) *Real Calcografía de Madrid*, 39.
- (16) *Registro de maestros arquitectos. 1818-1900*, sig. 3/154, fol. 6v., nº 34.
- (17) "Junta ordinaria del 6 de febrero de 1842", en *Juntas ordinarias, extraordinarias, generales y públicas. 1839-1848*, sig. 3/90, fol. 80.
- (18) "Junta ordinaria del 6 de marzo de 1842", sig. cit., fol. 81 v.
- (19) "Junta ordinaria del 17 de julio de 1842", sig. cit., fol. 94.
- (20) "Junta ordinaria del 16 de mayo de 1842", sig. cit., fol. 88.
- (21) "Junta ordinaria del 25 de septiembre de 1842", sig. cit., fol. 100v.
- (22) "Junta ordinaria del 6 de noviembre de 1842", sig. cit., fol. 102.
- (23) "Junta ordinaria del domingo 15 de enero de 1843", sig. cit., fol. 106.
- (24) *Registro de Maestros de Obras. 1818-1886*, sig. 3/156, fol. 21v., nº 175.
- (25) "Junta ordinaria extraordinaria del 16 de noviembre de 1845", en *Juntas ordinarias...1839-1848*, sig. cit., fol. 189.
- (26) *Registro de maestros de obras. 1818-1886*, sig. 3/156, fol. 25v., nº 205.
- (27) *Registro de maestros arquitectos*, sig. 3/154, fol. 14, nº 111.
- (28) "Junta de la comisión del 14 de septiembre de 1830", en *Actas de la sección de Arquitectura. 1824-1831*, sig. 3/141.
- (29) *Distribución de los premios de 1784*, 28.
- (30) -1776. Diciembre: "Un templo por el estilo antiguo" (del A-4500 al A-4502).  
-1777. Marzo: "Templo por el estilo antiguo" (del A-4509 al A-4511).

- Junio: "Escalera" (A-5201 y A-5202).  
 Diciembre: "Capilla principal del palacio de Caserta" (A-4303 y A-4304). Ayuda de costa por la 2ª de Arquitectura, concedida en junta ordinaria del 18 de enero de 1778.
- 1778. Enero: "Puerta de entrada en perspectiva" (A-5359 y A-5360)  
 Octubre: "Una iglesia con habitación para cura y sacristán" (del A-4516 al A-4518).
- 1779. Marzo: "Pórtico del templo de la Rotonda en Roma" (A-4995 y A-4996). Ayuda de costa por la 1ª de Arquitectura, concedida en junta ordinaria del 11 de abril o en la junta extraordinaria del 26 de abril de 1779.  
 Abril: "Interior de un jardín en perspectiva" (A-5365). Ayuda de costa por la perspectiva, concedida en junta ordinaria del 2 de mayo de 1779.  
 Mayo: "Templo de la Paz" (del A-4527 al A-4529).
- 1782. Noviembre: "Templo de la sibila Faustina" (A-4588).
- 1783. Mayo: "Fachada de un templo en perspectiva" (A-5377). Ayuda de costa por la perspectiva, concedida en junta ordinaria del 1 de junio de 1783.  
 Noviembre: "Templete o cenador para la entrada de un jardín en perspectiva" o "Vista de un jardín" (A-5379). Ayuda de costa por la perspectiva, concedida en junta ordinaria del 7 de diciembre de 1783.
- (31) *Distribución de los premios de 1784*, 28.
- (32) "Junta ordinaria del 4 de mayo de 1788", en *Juntas ordinarias, generales y públicas. 1786-1794*, sig. 3/85, fol. 73.
- (33) "Junta ordinaria del 7 de septiembre de 1788", en *Juntas ordinarias, generales y públicas. 1786-1794*, sig. cit., fol. 84v. (34) VANVITELLI, L. "Dichariazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta", en QUINTANA, A. *La arquitectura*, 117.
- (34) VANVITELLI, L. "Dichariazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta", en QUINTANA, A. *La arquitectura*, 117.
- (35) PARDO CANALÍS, E. *Los registros de matrícula*, Op. cit, 44.
- (36) -1778. Octubre: "Casa-palacio construída por Andrés Paladio en la ciudad de Údine Metropolitana del Frioul, para un caballero floriano Antonini" (A-1355(a) y A-1355(b)). Ayuda de costa por la 2ª de Arquitectura, concedida en junta ordinaria del 29 de noviembre de 1778.
- 1781. Abril: "Templo pseudoperíptero según Vitruvio" (A-4580 y A-4581). Ayuda de costa por la 1ª de Arquitectura, concedida en junta ordinaria del 6 de mayo de 1781.  
 Mayo: "Varios cuerpos sólidos geométricos sobre un plano en perspectiva" (A-5370). Ayuda de costa por la Perspectiva, concedida en junta ordinaria del 3 de junio de 1781.  
 Noviembre: "Sala egipcia según Palladio en el libro 2º, capítulo 10, folio 110 y también en otro libro, capítulo VII, folio 102" (A-5128 y A-5129). Ayuda de costa por la 1ª de Arquitectura, concedida en junta ordinaria del 2 de diciembre de 1781.
- 1782. Octubre: "Escalera para un palacio real" (A-5204 y A-5205). Ayuda de costa

por la 1ª de Arquitectura, conc edida en junta ordinaria del 3 de noviembre de 1782.

- 1784. Octubre: "Casa-palacio propia para un caballero de conveniencias en un paralelogramo de 200 pies de fachada por 300 de costado" (A-1365 y A-1366). Ayuda de costa por la 1ª de Arquitectura, concedida en junta ordinaria del 7 de noviembre de 1784.
- (37) *Registro de maestros arquitectos. 1818-1900*, sig. 3/154, fol. 9, nº 56.
- (38) "Junta ordinaria del 12 de agosto de 1827", en *Juntas ordinarias, generales y públicas. 1819-1830*, sig. 3/88, fol. 172.
- (39) "Junta ordinaria del 9 de septiembre de 1827", sig. cit., fol. 177v.
- (40) "Junta ordinaria del 27 de noviembre de 1831", sig. 3/89, fol. 27v.
- (41) "Junta ordinaria del 22 de enero de 1832", en *Juntas ordinarias, generales y públicas. 1831-1838*, sig. 3/89, fol. 31.
- (42) "Junta ordinaria del 10 de marzo de 1833", sig. cit., fol. 68.
- (43) "Junta ordinaria del 29 de septiembre de 1833", sig. cit., fol. 88.
- (44) "Junta ordinaria del 21 de agosto de 1842", en *Juntas ordinarias, generales y públicas. 1839-1848*, sig. 3/90, fol. 95.
- (45) "Junta ordinaria del 6 de noviembre de 1842", sig. cit., fol. 10v.
- (46) "Junta general del 6 de febrero de 1853", en *Juntas ordinarias, generales y públicas. 1848-1854.*, sig. 3/91, fol. 175.
- (47) "Junta general del 6 de mayo de 1855", en *Juntas generales, ordinarias, extraordinarias y públicas. 1855-1861*, sig. 3/92, fol. 17v.-18.
- (48) "Junta general del jueves 1 de mayo de 1856", sig. cit., fol. 80.
- (49) "Junta general del 4 de julio de 1858", sig. cit., fol. 149v.
- (50) "Junta general del domingo 9 de septiembre de 1858", sig. cit., fol. 156v.
- (51) La lista de los arquitectos y académicos no profesores, propuestos para ocupar la vacante de académico de número, recoge los nombres de:  
*Arquitectos*: Juan José Sánchez Pescador, Mariano Calvo, Francisco Jareño y Alarcón, Jerónimo de la Gándara, Juan de Madrazo, José Mª Guallart, y Francisco Enriquez.  
*Académicos no profesores*: Teodoro Ponte de la Hoz, José Amador de los Ríos, José de Salamanca, Marqués de San Gregorio, José Mª Guet, y Aureliano Fernández Guerra y Orche.  
 "Junta del domingo 6 de febrero de 1859", sig. cit., fol. 167v.
- (52) -1784. Febrero: "Partes del templo de la Sibila de Tíbole según Desgodetz" (A-5540 y A-5541). Ayuda de costa por la 2ª de Arquitectura, concedida en junta ordinaria del 7 de marzo de 1784.
- 1785. Octubre: "Ornato en grande del Primer Orden de la Sala Egipcia según Palladio" (A-5551). Ayuda de costa por la 2ª de Arquitectura, concedida en junta ordinaria del 6 de noviembre de 1785.
- 1786. Enero: "Partes en grande del templo circular de Baco que trae Palladio". Ayuda concedida en junta ordinaria de 5 de febrero de 1787. Este proyecto no se conserva entre los fondos de la Academia.
- Abril: Se presenta en abril por la 2ª de Arquitectura y obtiene la ayuda de costa

en junta ordinaria del 7 de mayo de 1786. Se desconoce el enunciado del tema y la localización de la obra al no encontrarse en la Academia.

-1788. Enero: "Portada principal de la casa de un Grande, con balaustrada de piedra sobre la cornisa y ornamentos de ventanas" (A-4990). Ayuda de costa por la Perspectiva, concedida en junta ordinaria del 3 de febrero de 1788.

Septiembre: "Magnífico cenador circular para un jardín de orden corintio y de 21". Ayuda de costa por la 1ª de Arquitectura, concedida en junta ordinaria del 9 de noviembre de 1788. Este proyecto no se conserva entre los fondos de la Academia.

Diciembre: Se presenta a la ayuda de costa por la 1ª de Arquitectura, realizando el proyecto de un "Magnífico sepulcro para una persona real", pero consigue el premio Alonso Rodríguez en la junta ordinaria del 4 de enero de 1789.

- (53) "Junta ordinaria del 9 de agosto de 1789", en *Juntas ordinarias, generales y públicas. 1786-1794.*, sig. 3/85, fol. 104v. y 105.
- (54) "Junta ordinaria del 13 de septiembre de 1789", sig. cit., fol. 107.
- (55) "Junta ordinaria del 5 de junio de 1791", sig. cit., fol. 160.
- (56) "Junta ordinaria del 3 de febrero de 1793", sig. cit., fol. 228v.
- (57) "Junta ordinaria del 2 de junio de 1793", sig. cit., fol. 243v. También en *Registro de maestros arquitectos. 1818-1900.*, sig. 3/154, fol. 4, nº 8.
- (58) "Junta ordinaria del 4 de agosto de 1793", sig. cit., fol. 257-257v.
- (59) "Junta ordinaria del 6 de junio de 1802", en *Juntas ordinarias, generales y públicas. 1795-1802*, sig. 3/86, fol. 182v.
- (60) PARDO CANALÍS, E. *Los registros de matrícula*, 61.
- (61) CERVERA VERA, L. *El arquitecto gallego*, 13.
- (62) *Distribución de los premios de 1753*, 6, 10, 19.
- (63) La prueba de repente que realizó el opositor y que responde al enunciado "En sesenta pies de línea formar el plano y elevación geométrica de un atrio de columnas del género Eústilo y orden Corintio con relación á un Templo", no se encuentra en los fondos de la Academia. *Hacia una nueva idea de la Arquitectura*, 181.
- (64) Op. cit., 49.
- (65) Durante su periodo romano, entre 1759 y 1764, elabora su obra *Libro de varios adornos*, cit. en CERVERA VERA, L. *El arquitecto gallego*, 73, 289.
- (66) "Junta ordinaria del 11 de junio de 1758", en *Juntas ordinarias, generales y públicas. 1757-1770*, sig. 3/82.
- (67) CERVERA VERA, L. *El arquitecto gallego*, 17.
- (68) Recibe el diploma el 1 de enero de 1765. Op. cit., 26.
- (69) "Junta ordinaria del 14 de abril de 1765", en *Juntas ordinarias, generales y públicas. 1757-1770*, sig. 3/82, fol. 299v.

## BIBLIOGRAFÍA

- BAILS, Benito, *De la Arquitectura Civil*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1983. Tomo II.
- BERMÚDEZ PAREJA, Jesús, *El Palacio de Carlos V y la Alhambra cristiana*, Alcaicín, Sadea, 1969. (Forma y Color. Los grandes ciclos del Arte, nº 55).
- Carlos III: Alcalde de Madrid: 1788-1988*, Madrid, Ayuntamiento, 1988. Catálogo de exposición.
- Catálogo general de la Calcografía Nacional*, Madrid, R.A.B.A.S.F., 1987.
- CAVEDA, José, *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando: desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1967. Tomo I.
- CERVERA VERA, Luis, *El Arquitecto gallego Domingo Antonio Lois y Monteagudo (1723-1786) y su Libro de Barrios Adornos*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1985.
- Estudio sobre Ventura Rodríguez*, Madrid, R.A.B.A.S.F., 1985.
- DELEITO Y PIÑUELA, José, *El Rey se divierte*, Madrid, Alianza, 1988.
- Distribución de los premios concedidos por el Rey nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando*, Madrid, R.A.B.A.S.F., de 1752 a 1832.
- Hacia una nueva idea de la Arquitectura: Premios Generales de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)*, Madrid, R.A.B.A.S.F.; Comunidad, 1992.
- Historia de la Arquitectura Española: Arquitectura barroca de los siglos XVII y XVIII, arquitectura de los Borbones y Neoclásica*, Zaragoza, Planeta, 1986.
- Historia del Arte. La Arquitectura del barroco a nuestros días*, Barcelona, Carragio, 1986. Tomo IV.
- LEÓN, Aurora, *El museo: Teoría, praxis y utopía*, Madrid, Cátedra, 1988.
- LÓPEZ SERRANO, Matilde, (et. al). *El Palacio Real de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1975.
- Madrid y los Borbones en el siglo XVIII: La Construcción de una Ciudad y su Territorio*, Madrid, Comunidad, Consejería de Cultura, Deportes y Turismo, 1984. Catálogo de exposición.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973.
- *Un palacio romántico. Madrid 1846-1858*, Madrid, El Viso, 1982.
- *Palacios madrileños del siglo XVIII*, Madrid, Ayuntamiento, 1978. Ciclo de conferencias sobre Madrid en el siglo XVIII, nº 1.

- PARDO CANALÍS, Enrique, *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando 1752 a 1815*, Madrid, Consejo de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1967.
- PLAZA, Francisco J. de la, *El Palacio Real Nuevo de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1975.
- PONTE DE LA HOZ Y RODRÍGUEZ, Teodoro, *Discurso leído ante la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando*, Madrid, Imprenta del Colegio de Sordomudos y Ciegos, 1859.
- PONZ, Antonio, "Viaje a España", prólogo al tomo XVII, Edición de Casto M. del Rivero. Madrid, 1947, en *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, Madrid, Comunidad, Patrimonio Nacional, 1987.
- QUINTANA, Alicia, *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*, Madrid, Xarait, 1983.
- Real Calcografía de Madrid. Goya y sus contemporáneos*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1984.
- Real Sitio de Aranjuez y el Arte cortesano del siglo XVIII*, Madrid, Comunidad, Patrimonio Nacional, 1987. Catálogo de exposición.
- ROSENTHAL, Earl E., *The Palace of Charles V in Granada*, Princeton, New Jersey, University, 1985.
- SAMBRICIO, Carlos, *La Arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España y del Instituto de Estudios de Administración Local, 1986.
- SATHOU CARRERES, Carlos, *Palacios Monumentales y Palacios Reales de España: su pasado y su presente*, Valencia, 1953.
- SUMMERSON, John, *The Architecture of the Eighteenth Century*, London, Thames and Hudson, 1986.
- VANVITELLI, Luigi, *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta*, Napoli, Stamperia regia, 1756.
- VILLANUEVA, Diego de, *Colección de diferentes papeles críticos sobre todas las partes de arquitectura*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1979. Ed. facs.
- WINTHUYSEN, Javier de, *Jardines clásicos de España: Castilla*, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, 1930.

MÚSICA Y TRADICIÓN: ANOTACIONES SOBRE  
LA MECÁNICA DE LOS PROCESOS DE CAMBIO  
EN LAS SOCIEDADES URBANAS

Por

JOAQUINA LABAJO





Hace ya más de veinte años, Gregory Bateson, antropólogo, casado con Margaret Mead e hijo del biólogo genetista William Bateson, sugería en su obra *Mind and Nature* (1), que todas las proposiciones científicas, relativas a las creaciones de la mente humana, debían basarse en relaciones y no en objetos.

En esta reflexión, me gustaría reclamar la atención hacia ciertos problemas que hoy se están poniendo de relieve en el estudio de los fenómenos musicales que tienen lugar en nuestras sociedades urbanas y que, por su naturaleza, tal vez deberían ser no sólo tratados desde estudios estáticos, puntuales y perfectamente delimitados, sino también abordados desde una revisión “en movimiento”. Es decir, desde una observación de la danza que las interrelaciones de sus elementos ponen en juego.

Cualquier comunicación que hoy se presente dentro de un seminario de estudios que –desde la etnomusicología o la antropología de la música– trate de atender a los modos de expresión musical ciudadana, raramente escapará a la referencia de campos conceptuales tales como los relativos a *cambio, tradición, identidad, integración, apropiación, preservación, diálogo de culturas, nacionalismo, manipulación, etc...*, todos ellos semánticamente incapaces de explicarse a sí mismos sobre una circunstancia de presente o sobre un espacio geográfico puntual y autosuficiente. Partamos de un ejemplo relativamente reciente que pueda servirnos de punto de partida clarificador.

Con motivo de la realización en 1989 del XVIII Congreso Nacional de Actividades Flamencas, Jose Luis Ortiz Nuevo, director de la Bienal de Arte Flamenco en Sevilla, se expresaba en los siguientes términos: *Al igual que Demófilo, Falla, Lorca...* –y otros intelectuales de hoy, habría que

añadir— *no han tenido con el flamenco la misma capacidad y tolerancia que tienen para con su obra estética. Ven el flamenco desde arriba, desde una postura pequeño burguesa... Si ahora alguien dice que el flamenco está en peligro o que corre serias amenazas de desvirtuarse, estamos ante la misma visión ciertamente estrecha de considerar que algo, cuando se va de los moldes establecidos, está condenado a la muerte* (2).

La crítica a la negación de la libre creación dentro del arte tradicional, como es el flamenco en este caso, era el eje de esta pública y atrevida denuncia. Los recursos, sin embargo, con que Ortiz desarrolla su discurso subrayan dos importantes cuestiones, de carácter más amplio y de gran interés para centrar el esquema de este comentario:

a) La revelación, dentro de la expresión musical, de la existencia —en el marco del pensamiento intelectual de este siglo— de una doble y contradictoria actitud, de apología y rechazo.

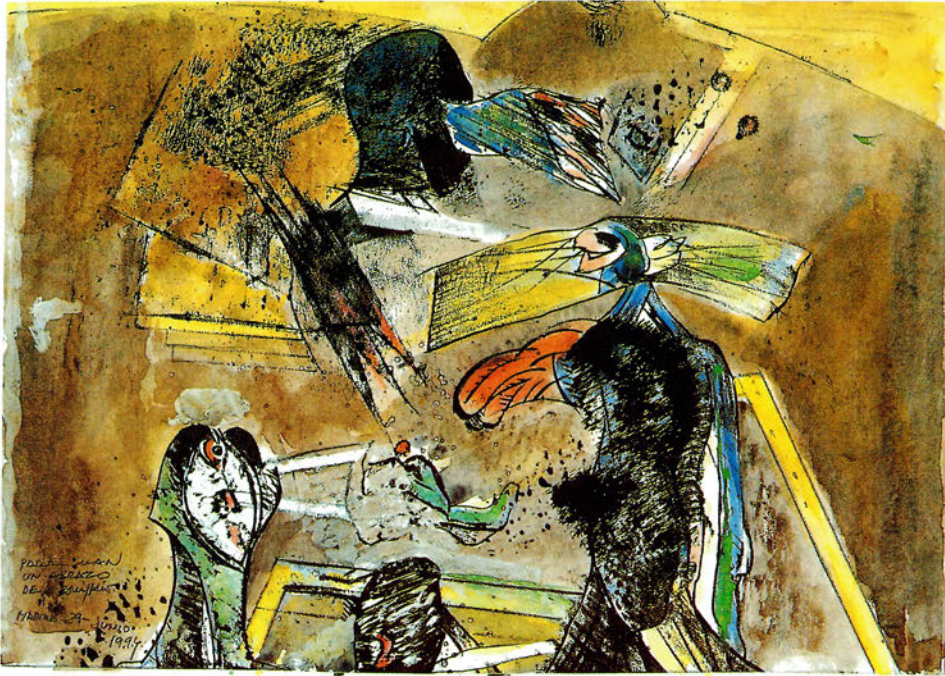
b) La asociación, fácilmente consentida, del concepto de “cambio” con el de desaparición o “muerte de una tradición”.

*1— no han tenido la misma capacidad y tolerancia que tienen para su obra estética.*

La percepción por parte de Ortiz de un cierto aristocratismo, practicado desde la pluma de algunos intelectuales españoles, para intentar apartar el “arte flamenco” de otras expresiones populares de “mal gusto”, está encontrando eco hoy en otros especialistas de fuera de la Península. Así lo pone de manifiesto William Washabauh, en su comentario a la reciente aparición de dos contribuciones anglófonas al estudio histórico-social del flamenco: *the Spanish literature is frequently driven by elitist desires to sequester the high art of flamenco from the noisy rabble*, (3). No es cuestión de apreciaciones. Blas Vega lo acaba de manifestar también, sin rubor alguno, al recordar la figura de Vicente Escudero, a quien su inquietud vitalista —dice— *le llevó hacia caminos culturales, a veces en encontrada oposición a sus códigos vanguardistas, al motivar toda una ideología de defensa y dignificación flamenca* —que se vería incluso reforzada por la firma del manifiesto de compromiso de veinticinco pintores de vanguardia, entre los que se contaban Vázquez Díaz, Viola, Cossío, Saura, Millares, Tàpies y Miró, y

que rezaba en los siguientes términos: *llevar a toda España la rigurosa autenticidad del baile flamenco en sus esencias más puras* (4).

No es, sin embargo, mi objetivo en este momento, tratar de plantear esta cuestión de modo específico sobre el terreno del cante flamenco, sino de elevar a partir de ella una pregunta de carácter más amplio. Si entendemos el término “cambio” en el sentido de apropiación e integración de elementos extraños a un sistema, ¿existe, o ha existido, una doble y contradictoria actitud, según se trate de la música tradicional o de la denominada “música culta”?



BONIFACIO ALFONSO: “Fandango”

Sabemos, en efecto, que manifestaciones fervientes de temores a la perversión del legado tradicional se han distribuido prolíficamente en Europa durante todo el siglo. En 1922, Lorca declaraba: *¡Señores, el alma música del pueblo está en gravísimo peligro. El tesoro artístico de toda una raza va camino del olvido! Puede decirse que cada día que pasa, cae una hoja del admirable árbol lírico andaluz, los viejos se llevan al sepulcro tesoros inapreciables de las pasadas generaciones, y la avalancha grosera y estúpida de los cuplés enturbia el delicioso ambiente popular de toda España* (5). En 1931, Bartók se despachaba también en parecidos términos cuando escribía: *Las masas ciudadanas y urbanizadas semicultas tienen necesidad de un artículo de masa: conformémonos entonces con que, por lo menos dentro de la música, prefieran los artículos de masa fabricados en casa, antes que las mercancías de desecho extranjeras* (6). En nuestros días, son aún muchos nuestros colegas y amigos, algunos de ellos compositores, los que intentan cerrar seminarios, coloquios y publicaciones a la presentación o difusión de estudios en torno al fenómeno de la “World Music”, o que, en el menor de los casos, trabajan ignorando su existencia. Convenir, de modo simple, en que su actitud se debe a que “ven la música tradicional desde arriba”, me parece hartamente insatisfactorio aunque, probablemente, no pueda negarse en ello la apreciación de Ortiz de que *no tienen* (para con ella) *la misma tolerancia que para su obra estética*. Pero..., ¿por qué?

Desconfío que sean idénticas las razones que motivan el sostenimiento de esta actitud por parte de los investigadores de la primera como de los de la segunda mitad del siglo. No obstante, existe una razón sustancial que merece una cuidadosa atención: su compartida consideración de la música tradicional como “no objetual”. Mientras que detrás de la obra de un compositor se considera, vulgarmente, que no hay sino la expresión de una abstracción particular y personal del mundo, detrás del legado cultural de una colectividad se reconoce la identidad de un pueblo. Cuando Debussy cita cómicamente a Wagner, en el “cake walk” de su *Children’s Corner*, descalifica toda una estética colectiva del momento, no sólo alemana sino occidental. Y, cuando Schumann en su *Carnaval de Viena* esconde entre renglones los compases de “La Marsellaise”, testimonia en secreto su adhesión personal al gobierno liberal y democrático de Luis Felipe en Francia; pero en ningún caso ambos se consideran, ni son considerados, como responsables de una trayectoria colectiva nacional. La canalización de su pen-

samiento a través de un lenguaje internacionalizado les permite crear y creer en partituras cerradas, sin repercusión directa sobre la cultura popular. Es ésta, incluso, la misma posición que adoptan los compositores enrolados en las escuelas nacionalistas. De modo consciente o inconsciente, los compositores son concedores del desarraigo que sufren los elementos populares al entrar a formar parte funcional de la estructura de sus obras. Dentro de un lenguaje estandarizado, romántico o vanguardista, estos elementos se convierten en símbolos infértiles fuera del nuevo sistema.

La mental y subjetiva conversión en objeto de una expresión sonora o de alguno de sus elementos no es una dinámica simple, y sus grados de resolución y abstracción parece que puedan ser absolutamente diversos en cada caso. Sin embargo, hay una ley general que parece erigirse sobre todos ellos: a mayor grado de abstracción formal de una muestra de un determinado paisaje sonoro, a mayor desvinculación de sus valores en relación con su contexto, mayores son también sus posibilidades y su propensión a integrarse en otros sistemas sonoros. Se diría, en términos de mecánica clásica, que el proceso de abstracción conlleva una pérdida de peso específico, que permite a los elementos una mayor disposición a la movilidad. De acuerdo con esta proposición, el compositor podría desvincular quirúrgicamente un elemento de un sistema social y dotarlo de otras funciones dentro de su obra. De hecho, a lo largo de este siglo hemos podido asistir a toda una escalada de sucesivas vanguardias ante el asombro y el estupor popular. El oyente “no adoctrinado” encontraba elementos sonoros familiares asociados a tratamientos y contextos inhabituales que convertían el discurso en ininteligible. Así, el piano percusivo de Bartók, olvidando sus connotaciones de instrumento de salón, dejaba desorientados a la mayor parte de sus compatriotas, mientras que el *Concierto para Clave* de Manuel de Falla, despojado también de su ejecución tradicional, aunque cargado de citas del acervo tradicional (como sus evocaciones al Corpus de Granada, a la canción popular polifónica o a organistas y clavecinistas como Cabezón, Scarlatti o el P. Soler), sería, en cualquier caso, considerado –en palabras de Federico Sopena– como *la obra hasta ahora menos popular de Falla*, a lo que el musicólogo añadía: *Nunca fue popular el clave y menos uno como éste*” (7).

Y bien, ¿por qué, pese a la ruptura de comunicación de estos compositores con una gran parte de su público natural, su obra no sólo no es cuestionada como un peligro o una amenaza a la tradición sino que, contrariamente, con

respeto, se protege su carácter misterioso y novedoso como un valor cultural?. Todos sabemos que en la Rusia de Stalin, Igor Stravinsky o Serge Prokofiev no gozaron de la misma comprensión de un régimen más consecuente con estos hechos. En la Europa Occidental de este siglo, la libertad creativa se ha erigido como un valor y como un baluarte, pero..., ¿de todos?.

En nuestros días, el desarrollo de los medios de comunicación y de la industria del disco ha posibilitado que, desde la misma cultura popular, hayan surgido espontáneamente lenguajes internacionales con amplia implantación popular, en mayor o menor grado, en las poblaciones de todos los continentes. Lenguajes que permiten vehicular patrimonios locales popularmente objetualizados y, por tanto, ampliamente consensuados en cada lugar. ¿Es moralmente admisible, desde tales supuestos, justificar su ilegitimidad para protagonizar libremente cambios y evoluciones desde su arraigo e identificación con sus culturas locales? ¿Se trata de que, sin graduarse en academias y conservatorios, los músicos del mundo no pueden afrontar hoy el protagonismo del cambio a escala planetaria? ¿O la cuestión se limita a que son los métodos de trabajo de los investigadores los que no se encuentran a punto para abordar esta nueva realidad social?.

Cuando, en el Tercer Simposio Internacional sobre “Teaching World Music” (Rotterdam 1995), se establecía en términos reales que “irremisiblemente la globalización de la música es un hecho en nuestros días”, Ki Mantle Hood observaba entonces que la desaparición de estructuras y el advenimiento de otras es un proceso que viene teniendo lugar desde hace cientos de años y que, quiérase o no, una música sólo puede devenir tradicional a través de un proceso de constantes renacimientos y cambios (8). En este sentido, es de valorar que la Unesco haya propuesto ya un cambio en el tratamiento de la tradición, sustituyendo los conceptos de “preservación” y “protección” de un patrimonio considerado objetual, por el de “mantenimiento de las condiciones de creatividad”, nueva dimensión que permite dar paso a una más clara aceptación de la creatividad y del cambio como un proceso inseparable de la expresión musical en la realidad de su contexto.

Desde un plano, por otra parte, más amplio de nuestra cultura, la difusión a lo largo de todo este siglo, –cada vez con mayor penetración en todas las esferas–, de algunos de los postulados más fácilmente comprensibles de la Mecánica Cuántica, nos reclama también hacia una revisión global de los fenómenos musicales de nuestro entorno.

Tal vez se hace urgente comprender que, cuando John Blacking justificaba, hace unas décadas, la necesidad de una ciencia musicológica para la investigación de lo musical –señalando que la música no puede seguir considerándose como un objeto y que la investigación musicológica permite poner de manifiesto que las relaciones extramusicales que los sonidos mantienen con cada entorno sociocultural es preferente al papel que, como tales, los sonidos juegan dentro de cada correspondiente sistema sonoro (9)–, lo hacía en un contexto indiferenciado de la expresión musical, válido tanto para el mundo tradicional y popular como para el denominado “occidental” o “culto”, y lo hacía, también –citando a Mantle Hood, quien en los últimos seminarios del ESEM (European Seminar in Ethnomusicology) ha tratado de organizar la creación de un grupo de estudio de QTM (Quantic Theory Music) capaz de abordar los *Untalkables of Music* (10)–, desde una posición en que las expresiones recogidas en el marco de las denominadas “música culta” y “música popular” no parecen comportarse como sistemas genéticamente diferentes.

Pero vayamos a la segunda cuestión que planteaba el discurso de Ortiz al expresar que:

*2– cuando algo se va de los moldes establecidos está condenado a la muerte.*

Planteado el “cambio” como un hecho irreversible y connatural a la propia continuidad, la aceptación de “la muerte de moldes establecidos” parece que no debiera requerir el anuncio de funerales ni de pesarosos llantos de intelectuales. Sin embargo, por la rapidez misma del proceso, el problema se presenta hoy, curiosamente, como extremadamente amenazante, en la medida en que las ciencias sociales continúan contribuyendo a vehicular nociones y proposiciones hoy trasnochadas e indemostrables, tales como que: a) cada cultura es perfecta en sí misma y no tiene necesidad de ser modificada; b) todos los individuos considerados como normales, en una cultura dada, la asimilan de manera homogénea; c) los cambios sociales son traumatizantes para todos; d) la migraciones transnacionales son factores de angustia; e) el individuo en contacto con muchas culturas pierde su identidad.



No obstante, como afirma Magoroh Maruyama, epistemólogo americano: “si bien es cierto que en cada cultura, un cierto modo de pensar tiende a convertirse en dominante, a influenciar, modificar o suprimir a otros, ninguna cultura termina por ser homogénea y la mayor parte de los modos de pensamiento quedan presentes en cada una, aunque ello sea de modo escondido, enmascarado o reprimido” (11). En apoyo de Magoroh, la ciencia de nuestros días, lejos de convenir con Platón en la equivalencia de “estabilidad = equilibrio” –lo que al filósofo griego le llevaría a velar contra la alteración de las manifestaciones musicales dentro de la polis (12)–, se apoya, por el contrario, en las nuevas posiciones de la epistemología moderna. Ilya Prigogine, premio Nóbel de química, señala que, “*en la proximidad del equilibrio, las estructuras se destruyen*” (13), para añadir que, en la ciencia clásica, “*la vida, fenómeno irreversible, la cultura y sus avatares, no podían constar sino como extrañas al mundo físico. En las concepciones actuales, lo casual y lo irreversible desempeñan un papel a todos los niveles*” (14).

Se impone, por tanto, la revisión de estas nociones desde nuestros ámbitos de trabajo. Pero, además, puede ser también clarificador abordar paralelamente otra cuestión no menos relevante, como es la de los elementos implícitos en la propia definición del concepto de “molde establecido”. Una “estructura de referencia” es un concepto abstracto y carente de realidad concreta, con el que el pensamiento del analista musical necesita establecer procesos de selección, a partir de variaciones que le permitan etiquetar el mundo que ante él se ofrece sin referencias. Sin embargo, esta actitud, de la cual como seres pensantes no podemos prescindir, nos lleva a su vez –y es preciso saberlo– a la incertidumbre, en la medida en que cada etiquetado simplifica la realidad que escuchamos y nos aleja, por tanto, de ella misma. Por otra parte, dentro del concepto de los procesos de cambio que tienen lugar en la expresión musical, parece lógico que, a una mayor eficacia en el etiquetado de formas y estructuras, debamos acudir, consiguientemente, a mayor número de muertes conceptuales. Volviendo a la literatura sobre el cante flamenco –que nos servía de punto de partida– resultan expresivamente paradigmáticas las reflexiones que, por ejemplo, respecto al cante por tangos, manifiestan Ricardo Molina y Antonio Mairena. Tras intentar una precisa clasificación de los mismos, geográfica e incluso personalmente, según el saber-hacer de algunos intérpretes, su extenso y profundo conocimiento de variables les lleva a coincidir, al mismo tiempo, en la

inutilidad de dichas clasificaciones: “*el factor personal* –dicen– es, pues, decisivo, y ha superado a tal punto al geográfico, que la inmensa mayoría de los tangos que hoy se cantan difícilmente pueden identificarse con centros o con comarcas originarias” (15).

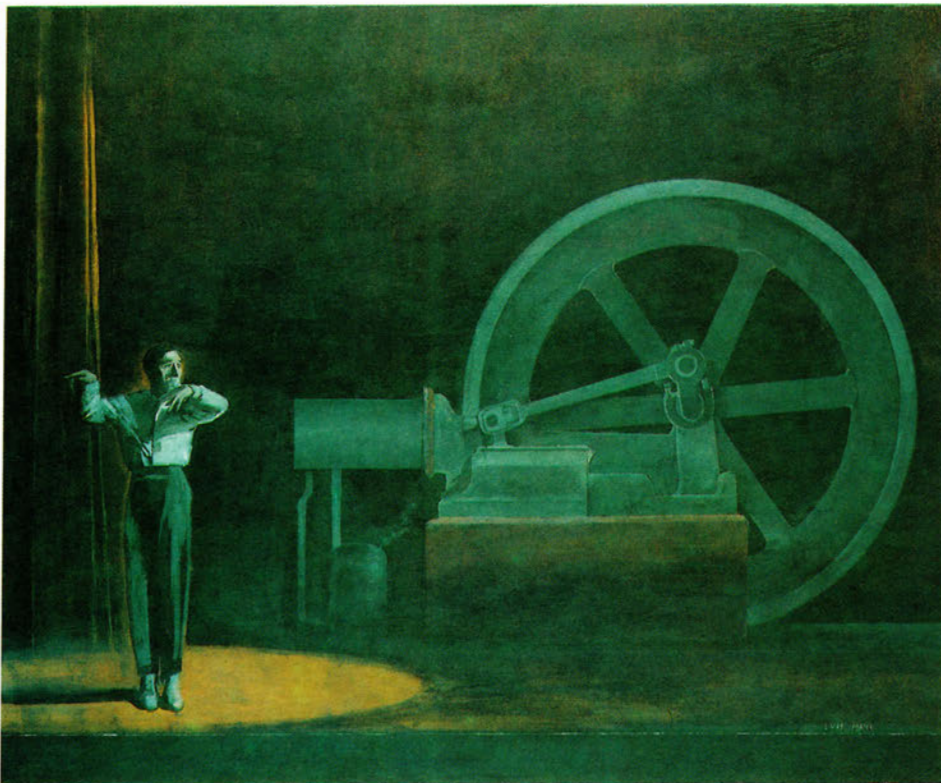
En la medida en que la globalización de la música constituye ya un hecho que cada día adquiere mayor alcance, ¿es posible considerar que los ahora viejos géneros –entre los que se encuentra el flamenco, y cuya implantación, hace ya años, ha desbordado no sólo el territorio andaluz sino el de toda la Península–, pueden continuar estudiándose y explicándose a sí mismos desde una tradición local y autosuficiente? En 1979, Molina y Mairena, aunque aceptaban la evidencia de una deslocalización del cante más allá de algunas provincias andaluzas, cuidaban, al mismo tiempo, de cercar y circunscribir su arraigo limitándolo a la Baja-Andalucía, afirmando: “*Hoy el tango es, más que gaditano o sevillano, un cante bajo-andaluz*” (16).

Sin que la presión de los medios de comunicación y del mercado del disco jugaran aún papel alguno, multitud de elementos, estructuras y formas etiquetadas bajo el término de “flamenco” han sido manufacturadas, desde hace largo tiempo, no sólo en gran parte de la Península Ibérica sino también fuera de ella. La deuda con África, con América, y muy especialmente con Cuba –epicentro de encuentros–, podría ser hartamente demostrada. Resulta curioso, por ejemplo, comprobar que las agudas apreciaciones que Gerard Béhague (17) realiza a propósito de la vecindad y derivaciones del tango cubano respecto a otras rítmicas –como la guajira o la habanera– se corresponden también dentro de la guitarra flamenca. Sin embargo, raramente se ha estudiado la identidad y los modos de transformación de estas procedencias, y menos aún se ha valorado su importancia en la fertilidad y desarrollo del sistema expresivo.

Tardío y escaso ha sido el reconocimiento de aportaciones árabes a la música española en su conjunto. Recordemos que las afirmaciones de Pedrell en este sentido crearon escuela en la España de este siglo (18): *la música, pues* –señalaba el folklorista y compositor catalán en su *Cancionero*–, *no debe nada esencial a los árabes ni a los moros. Existía antes de que ellos invadieran el suelo ibérico*” (19). Hoy, desde los Estados Unidos, se ha manifestado la necesidad de reconocer dentro del Museo de la Fundación de Flamencología en Jerez un espacio a las figuras que, como Al

Dimeola, Chick Corea y otros, han contribuido desde el jazz al desarrollo actual de la historia del flamenco. Desde el otro lado del Atlántico, se reprocha que “The robust Spanish ego” ha hecho ya a algunos denegar la importancia de esta contribución y se comenta literalmente: *They claim that the musical notes and scales were always there and that they just found them* (20). En mi opinión, no es todo “ego” en estas posiciones, en la medida en que, para adoptar determinadas trayectorias en un sistema, es previamente necesario que éstas formen ya parte de los estados accesibles a dicho sistema. No obstante, la comprensión, en parte, de estas posiciones no justifica, de ningún modo, ni la negación, ni la minusvaloración de la crucial importancia que la presencia y disponibilidad de tales elementos han tenido en la revitalización de la tradición musical; en este caso, que nos sirve de espejo, del género flamenco.

Resumamos ya el sentido de esta reflexión señalando que la defensa de las patentes de géneros y estilos no podrá ya, probablemente, sostenerse por mucho más tiempo desde posiciones nacionalistas, salvo desde artificiosos presupuestos políticos y comerciales. Creo, sin embargo, que, al mismo tiempo, están surgiendo ante nosotros nuevos marcos de trabajo para el reconocimiento y la apreciación, más precisa y rigurosa, de la genialidad local con que, en cada “paisaje sonoro”, tienen lugar los procesos de selección, variación y adaptación de elementos, formas y dinámicas. Tal vez en nuestros días se nos está convocando hacia un “*pensamiento complejo*”, lo que, en términos de Edgar Morin (21), significa un pensamiento capaz de unir, contextualizar y globalizar, al tiempo que de reconocer lo singular y lo concreto. En consecuencia, es tiempo ya de precisar con rigor y justicia, desde marcos más amplios, las mutuas prestaciones que en el pasado y en el presente han tenido y tienen lugar en géneros ya “no-territorializados”. En el flamenco, por ejemplo.



LUIS MAYO: "Vicente Escudero bailando al ritmo de dos motores en la sala Pleyel"

## NOTAS

- (1) BATESON, *Mind and Nature*, 8.
- (2) CALVO y GAMBOA, *Historia-Guía del Nuevo Flamenco*, 17.
- (3) WASHABAUH, "Essay Review", 365.
- (4) BLAS VEGA, "Vicente Escudero y la vanguardia flamenca", 17.
- (5) GARCÍA LORCA, "Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado "Cante Jondo"", 50.
- (6) BARTOK, "¿Música gitana?, ¿música húngara?", 116.
- (7) SOPEÑA, *Concierto para clave, flauta, óboe, clarinete, violín y violoncello*.
- (8) SCHIPPERS, *Teaching World Music*, 1.
- (9) BLACKING, *Le sens commun*, 34.
- (10) HOOD, "The untalkables of music", 137-142.
- (11) MARUYAMA, "Dis-moi comment tu penses", 32.
- (12) FUBINI, *L' estetica musicale dall' Antichità al settecento*, 33.
- (13) PRIGOGINE, *¿Tan sólo una ilusión?*, 24.
- (14) PRIGOGINE, *Idem*, p. 50.
- (15) MOLINA, R. y MAIRENA, A., *Mundo y formas del cante flamenco*, 230.
- (16) MOLINA, R. y MAIRENA, A., *idem*.
- (17) BEHAGUE, *La música en América Latina*, 152-156.
- (18) LABAJO, "Política y usos del folklore en el siglo XX español", 1988-1997.
- (19) PEDRELL, *Cancionero Musical Popular Español*, 87.
- (20) SALAZAR, "Salad Dressing".
- (21) MORIN, E.: *Introduction a la pensée complexe*.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARTOK, B., "¿Música gitana?, ¿música húngara?" (1931), *Escritos sobre música popular*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1979.
- BATESON, *Mind and nature*, New York, Bantam Books, 1980.
- BEHAGUE, G., *La música en América Latina*, Venezuela, Monte Avila Editores, 1983.
- BLACKING, J., *Le sens commun*, París, Minuit, 1980.
- BLAS VEGA J., "Vicente Escudero y la vanguardia flamenca", *La Caña*, Madrid, Febrero, 1996, 12-19.

- CALVO, P. y GAMBOA, J.M., *Historia-Guía del Nuevo Flamenco*, Madrid, La Encrucijada, 1994.
- FUBINI, E., *L'estetica musicale dall' Antichità al settecento*, Torino, Einaudi, 1979.
- GARCÍA LORCA, F., "Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado «Cante Jondo»" 1922, *Conferencias I*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- HOOD, M., "The untalkables of music", *Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell' Accademia nazionale di Santa Cecilia*, I, Roma, Libreria Musicale Italiana, 1993, 137-143.
- LABAJO, J., "Política y usos del folklore en el siglo XX español", (*Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología 1993*), *Revista de Musicología*, Madrid, vol. XVI, nº 4, 1993.
- MARUYAMA, M., "Dis-moi comment tu penses", *Le Courier de L'Unesco*, París, Février, 1996, 31-35.
- MOLINA, R. y MAIRENA, A., *Mundo y formas del cante flamenco*, Sevilla, Librería Al-Andalus, 1979.
- MORIN, E., *Introduction a la pensée complexe*, París, ESF, 1990.
- PEDRELL, F., *Cancionero Musical Popular Español*, Tomo I, Barcelona, Boileau, 1958.
- PRIGOGINE, I., *¿Tan sólo una ilusión?*, Barcelona, Tusquets, (Matemas 3), 1993.
- SALAZAR, G., "Flamenco Articles: Salad Dressing", *Flamenco Guitar Home Page*, 1995, (Internet):[www.teleport.com/~jdimick/fg/nwest/nw.html](http://www.teleport.com/~jdimick/fg/nwest/nw.html).
- SCHIPPERS, H., *Teaching World Music*, Netherlands, 8, 1995.
- SOPEÑA, F., "Concierto para clave, flauta, óboe, clarinete, violín y violoncello", Madrid, Hispavox S.A., HH10-279.
- WASHABAUH, W., "Essay Review", *Popular Music*, Cambridge, 14, 3, 1995, 365-371.



LA MAQUETA DEL TRONO DE LA VIRGEN DEL  
SAGRARIO DE LA CATEDRAL DE TOLEDO

Por

JUAN NICOLAU CASTRO





El trono de la Virgen del Sagrario es pieza señera de la platería barroca española y cima de la toledana. Aunque sobre él se ha publicado mucho, no se ha hecho aun el minucioso estudio que pieza tan magnífica reclama. La obra fue sumamente compleja y larga y lo publicado hasta el momento se reduce a una farragosísima serie de noticias que arrancan del padre carmelita Fray Antonio de Jesús María, Ponz, Cean Bermúdez, Llaguno y un largo etcétera y que se repiten con los mismos o parecidos errores hasta nuestros mismos días (1) y la noticia del contrato para su realización por el platero florentino Virgilio Faneli (2). Pero una obra de la que se comienza a tratar en los documentos en 1647 y que no se culmina hasta 1674, tiene una elaboración compleja que algún día quisiéramos dar íntegramente a conocer.

Como primera piedra de ese complejo entramado documental, en este artículo vamos a intentar poner orden en los datos publicados y exponer el definitivo estado de la cuestión sobre la maqueta que para la obra se hizo y que siempre se guardó en la Catedral (3). Hay una salvedad que, sin embargo, queremos dejar clara: para este trabajo hemos revisado minuciosamente los libros de Actas Capitulares y los de Obra y Fábrica de la Catedral que es lo que en estos momentos se puede consultar, pero la documentación del siglo XVII está apenas catalogada y cuando estos documentos, que viven una especie de limbo amontonados en distintos lugares, vean de nuevo la luz pueden aportar novedades aunque no creemos modifiquen la línea documental que ahora aportamos.

Según los datos antiguos por tantos autores citados la maqueta es obra que sigue el diseño de Sebastián Herrera Barnuevo (4) y cuya autoría pone

en entredicho por vez primera Wethey (5), pues no ve en él los característicos detalles innovadores de este artista; ya el mismo autor apunta a Pedro de la Torre como el posible artífice de la maqueta.

Examinada detenidamente la documentación hemos podido constatar, entre otras cosas, que la obra del trono se realiza al mismo tiempo que se están dando los pasos definitivos para la terminación de la obra del Relicario u Ochavo y para ello vienen, casi siempre de Madrid, los más acreditados artistas y esto ha llevado a más de una confusión, al interpretar la venida de éstos que trabajan en el Relicario y no en el trono de la Virgen.



Fig. 1. Juan Noor. Grabado de la Maqueta del Trono de la Virgen del Sagrario. Toledo. Madres Capuchinas.



Fig. 2. Francisco Bautista y Pedro de la Torre: Maqueta del trono de la Virgen del Sagrario. Toledo, Catedral.

Desde siempre se viene precisando que la obra del trono comienza a gestarse en 1646 y que ese año presenta trazas el platero madrileño Juan de Pallarés. Pues bien, la fecha está erróneamente tomada; en realidad el proyecto se presenta al año siguiente de 1647, exactamente el 28 de junio, en el que se le paga cierta cantidad “por su viaje a Madrid que vino llamado y trujo unas trazas para el trono de Nuestra Sra.” (6). También es erróneo el nombre propio del platero, el documento dice clarísimamente Joaquín, no Juan como se ha venido repitiendo hasta la saciedad.

Ese mismo año, el día 28 de diciembre, se paga a Pedro de la Torre “por hacer la traza y dibujo del Santuario de Ntra. Sra.” (7). Bastantes años antes de lo que hasta ahora se ha venido publicando.

Es curioso reseñar también la interesante noticia de que el 12 de agosto del mismo 1647 se pagaban al Padre Francisco Bautista “arquitecto”, a Pedro de la Torre “arquitecto” y a su hijo Juan de la Torre “tracista” por haber venido de Madrid a Toledo “a ajustar la traza y disposición con que se a de executar la obra de esta Sta. Iglesia que llaman del ochavo” (8). No hay, sin embargo, mención documental de la participación del Padre Bautista en la traza del trono aunque, como seguidamente veremos, existió.

La noticia de la traza de Sebastián Herrera Barnuevo es muy posterior a la de Pedro de la Torre, se fecha el 14 de febrero de 1655 en que se le paga “por la ocupación que ha tenido en hacer una traza para el trono de Nuestra Señora” (9) y de alguna manera este dato nos deja con una cierta perplejidad, pues ya en esa fecha se había aceptado la traza del Padre Bautista y Pedro de la Torre e incluso se había refrendado ante escribano la obligación de labrarlo Virgilio Faneli siguiendo las trazas de los maestros anteriores (10). Aunque sí se aporta una novedad que aparece seguidamente, pues se especifica que la traza de Herrera Barnuevo se hará “en oposición de la que hicieron Pedro de la Torre y el P<sup>e</sup> Baptista” (11).

Muchos autores hablan también de la intervención en el trono de Alonso Cano, pero ello también parece debido a un error de interpretación, pues a lo que viene Alonso Cano es a inspeccionar las obras del Ochavo como arquitecto reputado que era en la Corte. El 17 de marzo de 1650 cobraba 1000 rs. “por los pareceres y trazas que dexo en orden a las obras del Sagrario” (12).

La solución definitiva al confuso entramado documental publicado hasta la fecha y la constatación de que la maqueta de la Catedral es obra segura de Pedro de la Torre conjuntamente con el Padre Bautista nos vino por una



Fig. 3. Francisco Bautista y Pedro de la Torre:  
*Maqueta del trono de la Virgen del Sagrario*  
(detalle). Toledo, Catedral.



Fig. 4. Francisco Bautista y Pedro de la Torre:  
*Maqueta del trono de la Virgen del Sagrario*  
(detalle). Toledo, Catedral.

vía indirecta, a través de un grabado que localizamos en el Monasterio de Madres Capuchinas realizado por el grabador flamenco afincado en Madrid, Juan de Noor, en el año 1649 (13). En el lado inferior izquierdo del grabado se lee “Francisco Bautista, de la Compañía de Jesús, y Pedro de la Torre arquitectos reales lo realizaron”. Desgraciadamente el grabado se encuentra repintado y casi deshecho lo que hace prácticamente imposible su reproducción fotográfica.

En otros documentos que también hemos localizado y que no se han citado hasta ahora encontramos que el 24 de septiembre de 1649 se pagaba cierta cantidad de dinero a Francisco Valderrábanos para “el gasto de mil estampas de Nra. Señora del Sagrario q se tiran en Madrid” (14), que sin duda se refieren al grabado citado.

Al año siguiente, el 12 de febrero, se paga a Juan Ortiz, platero y vecino de Madrid, una respetable cantidad “que son de la costa de las mil estampas que se tiran en Madrid de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> del Sagrario” (15).

Este mismo año, el 14 de julio, se entrega al Maestro Mayor de la Catedral, Felipe Lázaro de Goiti, cierta cantidad para que con ella “pague a Juan Ortiz ... la costa del resto y imprenta de tres estampas de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> que el Cardenal mi S<sup>or</sup> embio a Roma con cien (?) papeles de columnas salomónicas” (16).

Y para complicar aun más la cosa, el 2 de agosto del mismo año 1650 se paga al pintor toledano Miguel Vicente “por las copias que hizo para enviar a Roma del trono de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup>” (17).

El platero Juan Ortiz, a quien como vemos se alude repetidamente, será sin duda el Juan Ortiz de Rivilla o Revilla que en 1670 firma, en compañía de Virgilio Faneli, un documento de compañía para terminar el trono de la Virgen (18).

Bastantes años después, el 14 de junio de 1657, se pagan 200 rs. de plata a Juan de Gandía “arquitecto”, “por la ocupación de venir de Madrid nombrado pro parte de la Obra p<sup>a</sup> tasar la traza y dibujo en grande del trono de Nra. Sra.” (19).



Fig. 5. Francisco Bautista y Pedro de la Torre: *Maqueta del trono de la Virgen del Sagrario* (detalle). Toledo, Catedral.

Hemos localizado otro dato que muy bien se pueda referir a este dibujo y que nos daría una pista sobre cómo se había hecho y era usado. El 20 de mayo de 1655, dos años exactamente antes, se pagaban a Alonso de Ortega por un tablero “para pegar una estampa del trono de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup>” (20). Y más aún, en la segunda de las condiciones para la realización del trono se exige a V. Faneli realizar su diseño en un tablero que se ha de ajustar a las medidas del sitio en que iba a ir la imagen (21).

Y la última referencia que aparece sobre este asunto en los libros de Obra y Fábrica se fecha el 15 de julio de 1659. Ese día se pagan 12.966 rs. a Pedro de la Torre “q. se le restaban de el último ajustamiento de la obra de cantería del ochavo y modelos y traza q ha echo p<sup>a</sup> la dha obra y trono de Ntra. Sra. del Sagrario” (22). Lo que nos indica que el pago de las obras se fue dilatando años y años.

La maqueta del trono sigue con bastante fidelidad a la obra definitiva, y las novedades son más bien elementos decorativos que Faneli irá variando durante su realización. La mayor novedad viene dada por la decoración que presenta en su frente la peana, que en la obra definitiva lo ocupa una hermosa composición de la Virgen imponiendo la casulla a San Ildefonso, el tema del escudo catedralicio, y que en la obra de Pedro de la Torre aparece presidida por un retrato en relieve de los Reyes, Felipe IV en la parte delantera, y Doña Mariana de Austria en la posterior. Tema, al parecer, impuesto o al menos insinuado por el propio Cardenal Sandoval y Rojas (23).

La figura real es muy expresiva, inspirada en los muchos retratos o grabados del Rey. En el momento de realizarse este pequeño retrato, Felipe IV contaba en torno a 43 años y ésa es con bastante precisión la edad que aquí representa, de facciones realistamente trabajadas y una mirada ensimismada. Peina largas patillas y ligero tupé dejando despejada una frente abombada, usa bigote con puntas vueltas hacia arriba y breve perilla. Viste golilla, manto y vestido ricamente policromado. Las manos juntas en oración se despegan ampliamente de la figura y son lo más flojo de la talla. La parte posterior representa en igual actitud orante a una jovencísima Reina Mariana de Austria (24).

Sobre la figura del Rey, adosada a la cornisa superior del trono, se ha colocado una de esas formas cactáceas o de cuero recortado de la que pende una típica guirnalda de frutas de Pedro de la Torre.

A derecha e izquierda, la gran peana se curva de forma cóncava y se adorna con paneles con formas de “cogollos” de relieve un tanto más plano de lo que



Fig. 6. Francisco Bautista y Pedro de la Torre: *Maqueta del trono de la Virgen del Sagrario* (detalle). Toledo, Catedral.



Fig. 7. Francisco Bautista y Pedro de la Torre: *Maqueta del trono de la Virgen del Sagrario* (detalle). Toledo, Catedral.

estamos acostumbrados a ver en las grandes obras de Pedro de la Torre. Estos paneles también rematan en frisos con formas de cueros recortados.

Pieza especialmente hermosa es la pequeña peana sobre la que directamente iría la imagen. En ella se mezclan las formas de cuero recortado, los cogllos, diminutos manojos de frutas y tres deliciosas cabecillas de angelillos con cabelleras tratadas a mechones ensortijados unos y lacios otros. Sus pequeños rostros resultan en especial expresivos y se animan con unas alitas de rica policromía azul y rojo. Sobre esta peana se yergue hoy una figura de Inmaculada que no parece de la misma mano y algo posterior en el tiempo (25).

Sobre la peana se alzan ocho columnas de fuste acanalado y capitel compuesto que sostienen un friso adornado con mensulillas de rico claroscuro. De la cornisa de este entablamento arranca el arco que se adorna con varias molduras, alguna trabajada con finas hojas de acanto, y en el arran-





Fig. 8. Francisco Bautista y Pedro de la Torre: *Maqueta del trono de la Virgen del Sagrario* (detalle). Toledo, Catedral.

que del intradós dos cabecillas de serafines enriquecen el conjunto. Al arco se adhieren rayos ondulados y una especie de peinetas. Todo remata en una pieza circular engalanada de cueros recortados y roleos y en su parte inferior se adhiere una cabecilla de serafín y la paloma del Espíritu Santo. En el interior de la pieza se yergue el Padre Eterno que eleva una de sus manos bendiciendo y con la obra sostiene un globo terráqueo. Una cabellera larga y rizada y una venerable barba que le cae hasta la parte media del pecho.

La maqueta resulta pieza hermosa y en ella se muestran en su pequeñez todas las más características formas e invenciones de la arquitectura de Pedro de la Torre (26). Más difícil resulta ver la aportación del Padre Bautista.

Resulta obligado comparar esta traza con la obra final que saldrá de los cinceles de Virgilio Faneli, pero para poder entenderla antes es necesario compararla con el grabado en que se reproduce, y en éste se ven piezas muy bellas que no contiene hoy la maqueta pero que muy bien las pudo contener y hoy, debido a su pequeñez y a lo fácil de su transporte, han desaparecido. La figura del Rey en el grabado resulta más joven y por ello más atractiva que el relieve definitivo y una pareja de angelillos muestran unas características formas decorativas bajo él. A los lados, dos hermosos ángeles mancebos tocan instrumentos musicales ocupando las zonas cóncavas con fondo de roleos. Bajo las columnas, en un saliente, también aparecen una serie de angelillos

juguetones. Y por último otra serie de ellos descansan sobre la cornisa en el arranque del arco y circundan el intradós del mismo. Opino que estas piezas se debieron hacer y hoy han desaparecido. Y es gran desgracia que no se hayan conservado pues, dado el primor de las cabecillas angélicas existentes y la gracia del abarracado movimiento de Dios Padre, nos podrían ofrecer una deliciosa obra del arte escultórico de Pedro de la Torre.

La obra definitiva evidentemente resulta más rica en decoración llegando a invadir gran parte de la excepcional pieza. Son elementos añadidos el medallón de San Ildefonso que sustituye a la efigie real, el basamento sobre el que se alzan las columnas con lo que se realza la elegancia de las proporciones y tal vez lo que más influye es la riqueza del arco en sí, sobre el que se han multiplicado los angelillos y que remata en la Trinidad en pleno.

Y finalmente una última e interesantísima cuestión queda por abordar. Como hemos visto hay datos más que suficientes en la documentación que indican que las trazas del trono fueron enviadas a Roma, ya lo comenta Fray Antonio de Jesús María (27) y a él sigue Pérez Sedano (28), aunque nos gustaría disponer de noticias más precisas sobre esta cuestión, que no hemos localizado en documentos; todo nos indica que la gestión se llevó a cabo. El Cardenal Moscoso y Sandoval estuvo en Roma entre 1629 y 1633 y es lógico pensar que el ambiente allí vivido le impresionara, de ahí el interés del envío de la traza. Pero, ¿quién vio ésta y opinó sobre ella?, es una interesante noticia que nos gustaría conocer y que tal vez duerme entre los papeles amontonados del archivo de la Catedral. Tenemos, no obstante, un dato preciso que nos apunta directísimamente al mundo romano de ese momento y que hoy apenas se tiene en cuenta. El trono, tal como salió de las manos de Virgilio Faneli, tenía un aire muy distinto al actual pues sus columnas no eran de fuste acanalado como hoy las vemos, sino de fuste salomónico adornado de hojas de vid. El estado actual del trono procede de una restauración del tiempo del Cardenal Lorenzana en la que se volvió a la traza original de Pedro de la Torre y el Padre Bautista más acorde con la estética neoclásica del momento (29). Pero en el contrato se cita expresamente, en la segunda de las cláusulas, que el platero hará un dibujo de la traza definitiva en la que quedarán fijadas las novedades que se introduzcan para su mejora “y en particular a de dibuxar las columnas que sean salomónicas y rebestidas de oxas”. Ante ello no podemos por menos que pensar en la apoteosis romana de esta columna que utilizaría Bernini en el baldaquino de San Pedro.

## NOTAS

- (1) JESÚS MARÍA, Fray Antonio de, *D. Baltasar de Moscoso y Sandoval*, párrafos 1346, 1356, 1448, 1662 y 2466.  
 PONZ, Antonio, *Viage de España*, T. I, pág. 115.  
 CEAN BERMÚDEZ, J. Agustín, *Diccionario Histórico...*, T. II, pág. 77.  
 LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio, *Noticias de los Arquitectos y Arquitecturas...*, T. IV, págs. 4 y 58.  
 PÉREZ SEDANO, Francisco, *Datos documentales...*, págs. 104 y 134.  
 ZARCO DEL VALLE, Manuel R., *Datos documentales...*, pág. 333.  
 RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael, *Estudios sobre la M<sup>a</sup> de la Orfebrería Toledana*, pág. 128.  
 CEDILLO, Conde de, *Catálogo Monumental de la Catedral de Toledo*, con introducción y notas de Matilde Revuelta Tubino.  
 WETHEY, Harold, "Decorative Projects of Sebastián Herrera Barnuevo".  
 WETHEY, Harold, "Sebastián de Herrera Barnuevo".  
 TOVAR MARTÍN, Virginia, "El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre.
- (2) Al parecer el primero en publicar íntegramente el contrato del trono fue el Comandante García Rey. Ver Ricardo S. Midalgo, "El trono de la virgen del Sagrario".
- (3) La maqueta estuvo colocada en muy distintos lugares de la Catedral, lo que hace difícil su localización en el tiempo. En el siglo XVIII se conservaba al fondo de la Sacristía Mayor presidiendo un retablo dedicado a la Inmaculada a la derecha del que albergaba el Expolio, antes de que Ignacio Haan los sustituyese por los actuales. Ricardo S. Hidalgo lo sitúa en el vestuario de la Sacristía en 1924. Wethey lo vio, en los años 50, en la capilla de la Trinidad. Modernamente se encuentra en los nuevos museos de la Catedral cerrados al público muy poco después de su inauguración.
- (4) De este parecer son, entre otros, E. Llaguno y Amírola, F. Pérez Sedano y el Conde de Cedillo.
- (5) WETHEY, Harold, "Decorative Projects of Sebastián Herrera Barnuevo" pág. 40.
- (6) Archivo Catedral de Toledo, Libro de Obra y Fábrica de 1647, fol. 79.
- (7) A.C.T., Ibidem, fol. 82.
- (8) A.C.T., Ibidem, fol. 80.
- (9) A.C.T., Libro de Obra y Fábrica de 1655, fol. 168. Desde el citado artículo de Wethey en "Burlington Magazine" se viene considerando el dibujo de Herrera Barnuevo, "Virgen en un trono", del Museo del Prado como el que el pintor realizara para el de la Virgen del Sagrario. Nosotros tenemos ciertas dudas al respecto basadas, entre otras razones, en la iconografía de la Virgen, muy fija ya en el caso de la Virgen del Sagrario y que no coincide con la del dibujo. Por otra parte José Luis Barrio Moya ha demostrado como S. Herrera Barnuevo hizo otras trazas para trono de la Virgen. Ver Alfonso E. Pérez Sánchez, *Catálogo de dibujos del Museo del Prado...*, pág. 97 y lám. 43 y José Luis Barrio Moya, "Sobre un dibujo de Herrera Barnuevo para un trono de plata", pág. 409.

- (10) Archivo Histórico Provincial, Protocolo 3156 de Rodrigo Alonso de Hoz, fol. 84.
- (11) A.C.T., Libro de Obra y Fábrica de 1655, fol. 168.
- (12) A.C.T., Libro de Obra y Fábrica de 1659, fol. 86.
- (13) Mide aproximadamente 0,83 x 0,48 ms. La noticia de este grabado y su autor está en la obra citada de Fray Antonio de Jesús María, párrafo 1448. Este autor da también la noticia de que el Cardenal Sandoval mandó imprimirlo sobre raso y lo entregó a Felipe IV “q lo recibio con especial estimación”.  
Sobre Juan Noor se pueden ver algunas breves noticias en Cean Bermúdez, o.c., T. III, pág. 236 y en Juan Ainaud, T. XVIII de *Ars Hispaniae* sobre Grabado y Encuadernación, pág. 297.
- (14) A.C.T., Libro de Obra y Fábrica de 1649, fol. 89.
- (15) A.C.T., Libro de Obra y Fábrica de 1650, fol. 80. La cantidad que se le paga es exactamente 2.427 rs.
- (16) A.C.T., Idem, fol. 82.
- (17) A.C.T., Ibidem, fol. 136.
- (18) Archivo Histórico Provincial, Protocolo 177 de Eugenio de Valladolid, fol. 529.
- (19) Libro de Obra y Fábrica de 1657, fol. 169. Por Cean Bermúdez y Virginia Tovar nos enteramos de que Juan de Gandía era “gran perspectivista y arquitecto” o “pintor arquitecto”, lo cual encaja con el hecho de que se le llamara para tasar un dibujo. Ver Virginia Tovar, *Arquitectos madrileños...* pág. 179.
- (20) A.C.T., Libro de Obra y Fábrica de 1655, fol. 155.
- (21) A.H.P. Protocolo 3156 de Rodrigo Alonso de Hoz, fol. 95.
- (22) A.C.T., Libro de Obra y Fábrica de 1659, fol. 158.
- (23) JESÚS MARÍA, Fray Antonio de, o.c., párrafo 1356.
- (24) Debido a la colocación del trono, apoyado contra una pared de la sala en que se exhibe, nos ha sido imposible ver este relieve y sólo lo conocemos muy parcialmente por fotografía en el artículo de Wethey, en la que podemos percibir a una Reina Mariana de Austria extremadamente joven. Hay que tener en cuenta que Doña Mariana posiblemente no había llegado aun a la península cuando se realiza este pequeño relieve, en cuyo caso los autores se servirían de algún retrato o grabado.
- (25) Esta Inmaculada era con toda probabilidad la que recibía culto en retablo lateral de la cabecera de la Sacristía Mayor y todo indica que allí estaba colocada en la maqueta que estudiamos, exactamente como ahora la vemos.
- (26) TOVAR MARTÍN, Virginia, os. cs. y Priscila E. Muller, “El retablo mayor del Santuario de la Fuencisla...”, págs. 245-254.
- (27) JESÚS MARÍA, Fray Antonio de, o.c., párrafo 1356.
- (28) PÉREZ SEDANO, F., o.c., pág. 104.
- (29) A.C.T., Libro de Obra y Fábrica de 1789, fol. 168. Son muy abundantes en iglesias y conventos de Toledo, incluso en lugares muy distantes como Virginia Tovar ha demostrado, lienzos de la Virgen del Sagrario con el trono original de columnas salomónicas. En la cercana villa de Camarena su patrona, Ntra. Sra. de la Caridad, recibe culto en antiguo trono inspirado en el de la Virgen del Sagrario que ha mantenido las columnas salomónicas originales y, como dato curioso, la Virgen de los Ojos Grandes de la

Catedral de Lugo fue colocada en 1655 en un trono inspirado en el toledano, con columnas salomónicas y con la particularidad de presentar también en su frente una efigie real, en este caso la del Rey Alfonso el Casto.

## BIBLIOGRAFÍA

- AINAUD DE LASARTE, Juan, *Miniatura, Grabado y Encuadernación*, Madrid, Ed. Plus-Ultra, 1962.
- ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE TOLEDO:  
 “Libro de Obra y Fábrica de 1647”  
 “Libro de Obra y Fábrica de 1649”  
 “Libro de Obra y Fábrica de 1650”  
 “Libro de Obra y Fábrica de 1655”  
 “Libro de Obra y Fábrica de 1657”  
 “Libro de Obra y Fábrica de 1659”  
 “Libro de Obra y Fábrica de 1689”
- ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE TOLEDO:  
 “Protocolo 3156 de Rodrigo Alonso de Hoz”  
 “Protocolo 177 de Eugenio de Valladolid”
- BARRIO MOYA, José Luis, “Sobre un dibujo de Herrera Barnuevo para un trono de plata”, *Archivo Español de Arte*, N° 224, Madrid (1983), 409-410.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1809.
- CEDILLO, Conde de, *Catálogo Monumental y Artístico de la Catedral de Toledo*, Toledo, IPIET, 1991.
- JESÚS MARÍA, Fray Antonio de, *D. Baltasar de Moscoso y Sandoval*, Madrid, por Bernardo de Villa-Diego, 1680.
- LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio, *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su Restauración*, Madrid, Ed. Turner, 1829.
- MULLER, Priscila E., “El retablo mayor del Santuario de la Fuencisla: sus autores según una relación de 1662”, *Archivo Español de Arte*, N° 167, Madrid (1969), 245-254.

- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Catálogo de dibujos del Museo del Prado. Dibujos Españoles. Siglos XV-XVII*, Madrid, Seix y Barral Mnos. S.A., 1972.
- PÉREZ SEDANO, Francisco, *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte Español*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1914.
- PONZ, Antonio, *Viage de España*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1787.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael, *Estudio sobre la Historia de la Orfebrería Toledana*, Toledo, 1915.
- SÁNCHEZ HIDALGO, Ricardo, "El trono de la Virgen del Sagrario", *El Castellano*, Número Extraordinario con motivo de la coronación de la Virgen del Sagrario, Toledo (1926), sin paginación.
- TOVAR MARTÍN, Virginia, "El arquitecto-ensamblador Pedro de la Torre", *Archivo Español de Arte*, N° 183, Madrid (1973), 261-297.
- WETHEY, Harold E., "Decorative Projects of Sebastián de Herrera Barnuevo", *The Burlington Magazine*, XCVIII, Londres (1956), 41-46.
- WETHEY, Harold E., "Sebastián de Herrera Barnuevo", *Anales del Instituto de Arte Americano y de Investigaciones Estéticas*, XI, Buenos Aires (1958), 13-42.
- ZARCO DEL VALLE, Manuel R., *Datos documentales para la Historia del Arte Español*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1916.



EL JARDIN EN LOS PROYECTOS DE EDIFICIOS DE  
CARÁCTER CULTURAL Y EN LOS DE LAS VIVIENDAS  
PRIVADAS EXISTENTES EN LA REAL ACADEMIA  
DE SAN FERNANDO DE MADRID

Por

CARMEN ARIZA MUÑOZ





Todas las características que hemos aplicado a los jardines estudiados en el artículo publicado en *Academia*, núm. 82, primer semestre de 1996 págs. 547-569, son atribuibles a los que acompañan a las tipologías arquitectónicas que veremos seguidamente.

Esto es, la plena concordancia estilística que presentan con respecto a los edificios clasicistas que complementan y su clara subordinación hacia ellos, ya que fundamentalmente van a servir para su adorno y también para recreo de sus habitantes, no siendo tan manifiesta otra de las funciones que puede desempeñar el jardín: la higiénica. Por contra, en algunas construcciones de carácter cultural la zona verde que las complementan desempeñan un nuevo papel: el científico, ya que sirven tanto para el estudio (como sucede en la Escuela Normal que diseñara J. Foquet) o para su exposición, tal y como indica A. Anduiza en un Museo de Bellas Artes.

Así, el jardín estará realizado a base de líneas rectas, aunque, excepcional y puntualmente, pueda aparecer un trazado más barroco, como se ve en un Colegio de Cirugía hecho por G. Roxo, en un museo ideado por M. J. de Lascurain o en la casa de campo que ejecutara A. Cuervo. En otros trabajos, se puede observar alguna zona de diseño que utiliza líneas curvas, como se muestra en el colegio que presentara J. Pastor, en el mencionado museo o en algunos laberintos, aunque estos suelen mantener la ordenada cadencia elíptica.

Como dijimos en el mencionado artículo, al igual que sucede en los edificios, las formas de los jardines suelen repetirse para cualquiera que sea el tipo de construcción que acompañen, ya que, salvo alguna importante excepción, sigue siendo un simple relleno de una determinada superficie, como son los patios o el espacio semicircular colocado en la parte posterior

NOTA: Los planos que se citan en el texto (entre paréntesis y en letra cursiva) se encuentran en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en la Sección de Dibujos de Arquitectura.

de los mismos, viéndose esta característica tanto en palacios, como en museos o en casas de campo.

Tampoco suelen describirse con detalles las partes que componen los jardines (salvo algún caso, como la casa de campo que hiciera J.A. de Olaguíbel y que analizaremos más adelante), ni las plantas que aparecen en ellos. Sin embargo, en los dibujos se puede observar que obedecen a un trazado ortogonal o bien cruciforme, siguiendo el esquema que hemos denominado básico; esto es, el tradicional "char-bagh" persa, obedeciendo a los principios de la simetría, la compartimentación y la geometría, a los que se someten todos los elementos que lo componen: estanques, etc. Sin embargo, en ocasiones, el diseño es más complicado, como aparece en la biblioteca hecha por C. Huerta o el colegio que dibujara J. Blas Molinero.

Un capítulo importante de estos jardines son las pequeñas arquitecturas que los complementan. Entre ellas no suelen faltar las casas de los jardineros, a veces de gran belleza. Entre ellas podemos citar la que F. Domínguez pone en su Universidad para La Coruña, o las cuatro que A. Fernández señala para una casa de campo. También se pueden ver cuadras, cocheras y otras construcciones de servicios; así como casas de aves, de las que mencionamos las dos de planta rectangular dispuestas al lado de otro par de ellas destinadas a encerrar distintas clases de animales, que P. Garrido hiciera para una casa de campo.

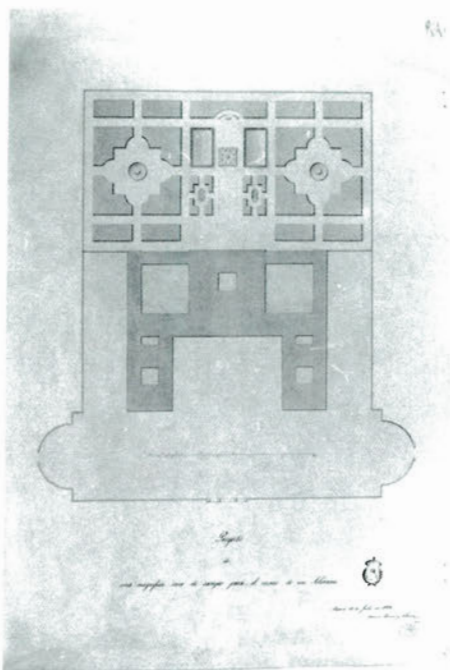
Asimismo, aparecen con cierta frecuencia los paseos porticados, que rodean las zonas verdes, tal y como puede observarse en diversas casas de campo.

Aunque no sean muy numerosos, sí hemos encontrados algunos cenadores de estilo clasicista, como el de planta cuadrada realizado, en 1790, por J. de Troconiz en el centro del jardín de una casa de campo; o el de planta circular, rodeado de fuente, hecho por Pedro Garrido; además de otros que mencionaremos más adelante.

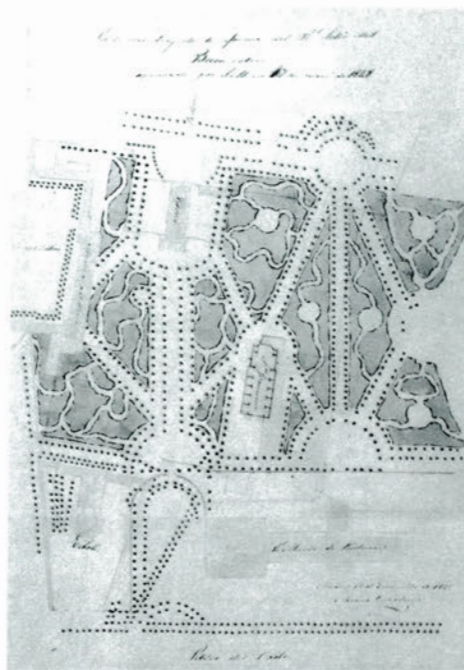
Más abundantes son los invernaderos, del tipo "Orangerie" o de fábrica, ya que consisten en cerrar una de las crujías de un espacio porticado y dedicarlo a invernáculo, tal y como se observa en el colegio de Farmacia que diseñara E. Mínguez en 1829; o el de la casa de campo de Blas Beltrán; así como los de algunos museos, como el del mencionado Lascurain; además del que aparece en la escuela de Agricultura que Cirilo Ulibarri realizara en 1852. Más originales son los dos que Alfonso Sánchez hiciera para un gabinete de Historia Natural.

Todas las características reseñadas están en consonancia con la arquitectura a la que se supeditan y con la institución a la que se someten los proyectos para ser aprobados: la Academia. Resulta curioso observar como, con mucha frecuencia, el arquitecto emplea un distinto lenguaje según vaya dirigido el proyecto a esta institución o a cualquiera otra, tal y como sucedió al mismo Goya, según dijimos en el mencionado artículo.

Éste es también el caso de Narciso Pascual y Colomer, quien, al diseñar en 1833 una casa de campo con el fin de obtener el título de arquitecto, ejecutó una planta en forma de U, a la vez que colocaba en la parte posterior un jardín regular no muy dilatado (*Plano A-1774*). Sin embargo, cuando ya trabajaba para la Corona, haría, en 1848, un proyecto encaminado a ajardinar la zona del Real Sitio del Buen Retiro comprendida entre el Museo del Ejército, la actual calle de Alfonso XII (antes, de Granada), el Museo del Prado y el Jardín Botánico, a base de paseos rectos arbolados, que unían los citados edificios, aunque en su interior aparecen trazados curvos, que denotan una mayor mo-



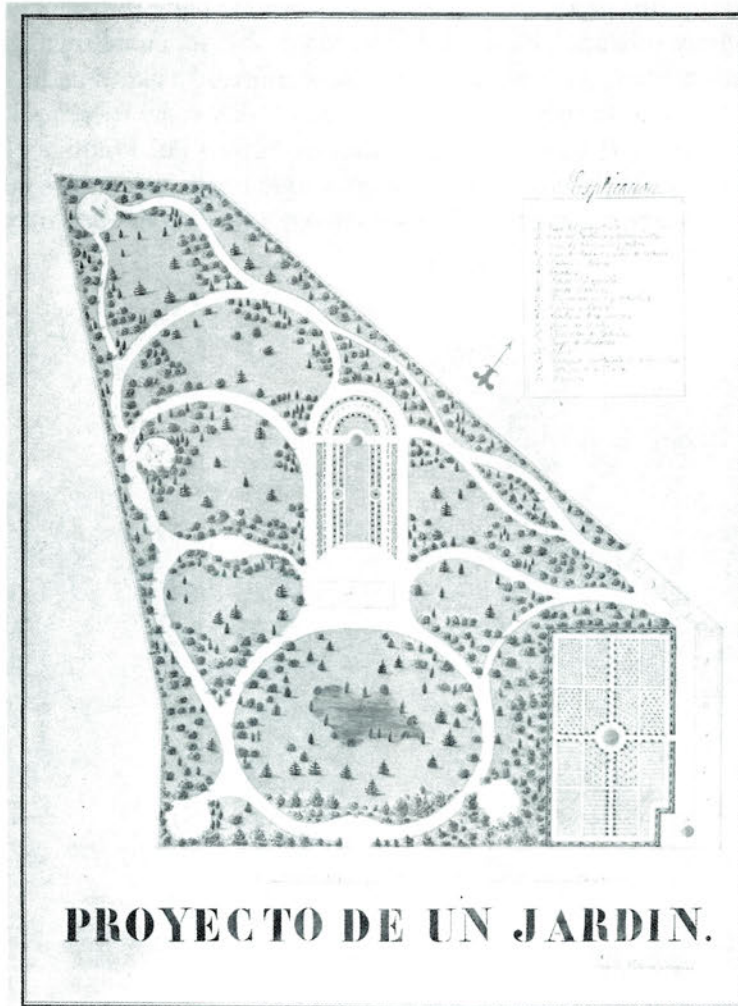
Lám. 1.- Casa de campo ejecutada en 1833 por Narciso Pascual y Colomer. (A.R.A.B.A. San Fernando, Madrid: A-1774).



Lám. 2.- Proyecto de Narciso Pascual y Colomer, realizado en 1848, para ajardinar parte del Buen Retiro. (ARCHIVO GENERAL DE PALACIO, Madrid).

dernidad (1). Característica ésta muy utilizada en la Escuela Normal de Jardineros Horticultores, que él mismo junto con el jardinero francés Francisco Viet fundaran, bajo el auspicio de Isabel II.

En este último centro, aunque sin olvidar el diseño regular, se utilizaría en mayor medida el trazado paisajista, tal y como puede verse en los proyectos presentados por sus alumnos, muchos de los cuales están en la línea de la obra que realizara, en 1820, Gabriel Thouin, denominada "Plans Raisonnés de toutes les espèces de jardins".



Lám. 3.- Proyecto de Casa de Campo realizada a mediados del siglo XIX por J. Gutiérrez, alumno de la Escuela Normal de Jardineros Horticultores (ARCHIVO GENERAL DE PALACIO, Madrid: Plano 1420).

Contrariamente a lo que pasa en otras tipologías arquitectónicas, las que vamos a ver seguidamente sí presentan jardín en la mayoría de los proyectos existentes en la Academia, entre ellos se encuentran los museos y diversos edificios destinados a exponer tanto obras de arte como interesantes muestras de la naturaleza, a los que añadimos los dedicados a la enseñanza, y, lógicamente, los palacios, pero sobre todo las casas de campo.

De los *ARCHIVOS* nos referiremos al trabajo hecho por José Soler, el 26 de julio de 1841, bajo el nombre de Archivo General del Reino, consistente en un gran edificio de planta rectangular, con resaltes en las esquinas, basamento llagueado y vanos adintelados tanto en el piso bajo como en el noble, exhibiendo la fachada principal un pórtico hexástilo dórico. Salvo esta zona central todo el edificio aparece rodeado de jardines cuadrangulares, que circundan cuatro estanques, dos circulares y los otros mixtilíneos (*Plano A-838*). En los alzados pueden verse, a ambos lados del edificio, unas masas de árboles situadas detrás de las verjas que limitaban todo el conjunto.

Tampoco las *BIBLIOTECAS* solían hacerse con jardines. Sin embargo, hay tres proyectos en los que la materia objeto de nuestro interés adquiere gran desarrollo. Uno de ellos es el de Melchor de Prado, ejecutado en julio de 1795, con tres patios y otros tres grandes espacios ajardinados, con complicados diseños, limitados con pórtico, formados por columnas (*Plano A-751*).

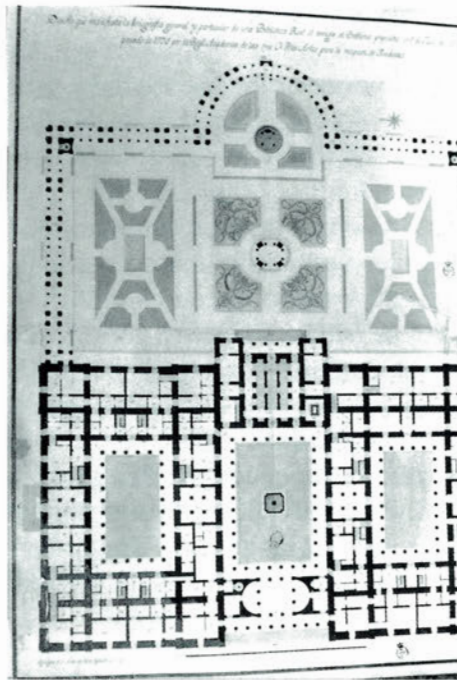
Otro de los trabajos es el de Salvador Amador, quien presentó en 1834 un edificio de planta cuadrada, a la que se le superponía una cruz griega, apareciendo como resultado cuatro patios, tal y como, ya en el siglo XV, Filarete había concebido el Hospital Mayor de Milán. El centro geométrico del edificio estaba ocupado por una rotonda, cubierta con cúpula decorada con casetones y sostenida por columnas, mientras que las fachadas principales estaban presididas por sendos pórticos octástilos.

Por los otros dos lados la biblioteca aparece flanqueada por dos grandes y simples jardines, consistentes en una fuente central, rematada por un obelisco y rodeada por los consabidos parterres rectangulares. Sin embargo, éste es uno de los pocos casos en que se detallan las clases de árboles, viéndose entre ellos palmeras, pinos, cipreses, etc. (*Plano A-787*).

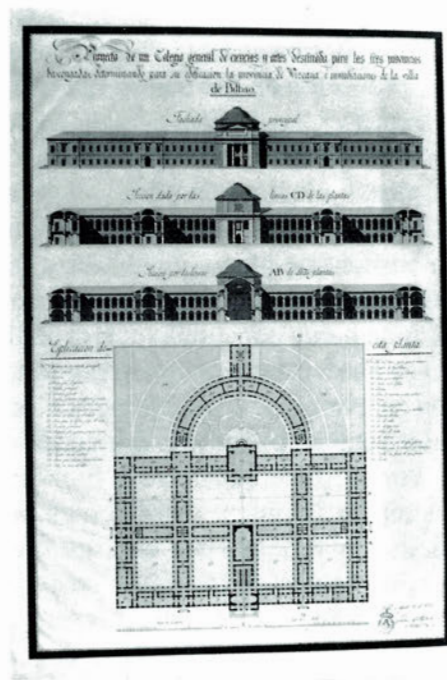
También el proyecto de Cristóbal de La Huerta mostraba dos amplios jardines, de complicado diseño, ya que se mezclan el círculo, el cuadrado y las diagonales (*Plano A-833*). Las zonas verdes se completaban con pequeños parterres que rodeaban el resto del edificio.

Un capítulo importante para el jardín es el de los edificios dedicados a la enseñanza, en los distintos niveles, tanto los destinados al aprendizaje de las ciencias, las artes e incluso a la actividad física, así como a las enseñanzas especiales.

En primer lugar nos referiremos a los *COLEGIOS*. Curiosamente, el que hiciera en 1832 Julián de Pastor, denominado de "Ciencias y Artes para las tres provincias Vascongadas" (*Plano A-571*) con un gran edificio de siete patios y con un pórtico "in antis" rematado por un pequeño frontón, sería otra de las excepciones, ya que, aunque el trazado general obedece a las pautas geométricas, en su interior se ven paseos curvos. Unas construcciones, ocupadas por bodegas, depósitos de leña, etc., lo separan de la huerta, diseñada radialmente (2).



Lám. 4.- Biblioteca Real ideada por Melchor de Prado en 1795. (A.R.A.B.A. San Fernando, Madrid: A-751).



Lám. 5.- "Colegio de Ciencias y Artes para las tres provincias Vascongadas" ejecutado en 1832 por Julián de Pastor. (A.R.A.B.A. San Fernando, Madrid: 571).

El de Cirugía, Farmacia y Medicina, que está sin fechar y es obra de Joaquín García Roxo (*Plano A-549*), presenta una planta rectangular, formada por la zona construída y la ajardinada a base de parterres barrocos, con una fuente en el centro y limitada por galerías.

Tampoco está fechado el Colegio de Farmacia, hecho por Aquilino Rueda, quien ajardinaría regularmente uno de los patios, en los que había cuatro fuentes con pilones elípticos y uno circular (*Plano A-583*).

De 1845 y con el mismo nombre es el ejecutado por Justo de Arechavala, que diseñaría un jardín en uno de los muchos patios de la gran planta del edificio, utilizando el esquema básico, del cual su autor solamente menciona : "...la crujía del testero separada de las anteriores por un jardín y dos patios..." (3).

En la misma línea está el Colegio Industrial de Ciencias y Artes, hecho, en 1845, por Francisco de Paula Orueta, que ajardinaría dos patios con el mismo esquema (*Plano A-373*). El que Francisco Javier Berbén denominara de Medicina, Cirujía y Farmacia también tenía un patio ajardinado, con un esquema semejante, aunque con un diseño más barroco y perfiles bordeados con una hilera de árboles, completándose con una crujía destinada a estufas (*Plano A-546*).

De otro Colegio para Sordo-Mudos, ideado por Fermín Ilera, que había nacido en Valladolid en 1802, sólo conocemos lo que su autor menciona en la memoria "... galería con jardín..." (4).

Algo más original era la Casa de Educación de la Principal Nobleza, hecha en 1808 por Juan de Blas Molinero, que consiste en una planta cuadrada dividida en varios patios que dejan en el centro un espacio ocupado por un jardín con tres fuentes en el centro, rodeadas de parterres regulares de complicados trazados (*Plano A-556*).

Entre los edificios destinados a *ESCUELAS*, comenzamos por una de Ingenieros de Montes, realizada por José Moreno de Monroy en 1853, puesto que es la menos detallada, ya que se trata de un simple dibujo a lápiz sin acabar, en el que sólo se adivina el perfil del edificio y las dos estufas de planta en forma de L (*Planos A-398 a A-400*).

De las Escuelas Normales, las que presentan jardín son las que idearan en 1841 Bruno Barnoya y Juan Foguet. La primera consiste en ajardinar cuatro patios por medio de estrechos setos rodeándolos, mientras que los tradicionales parterres, en torno a un estanque central circular, están susti-

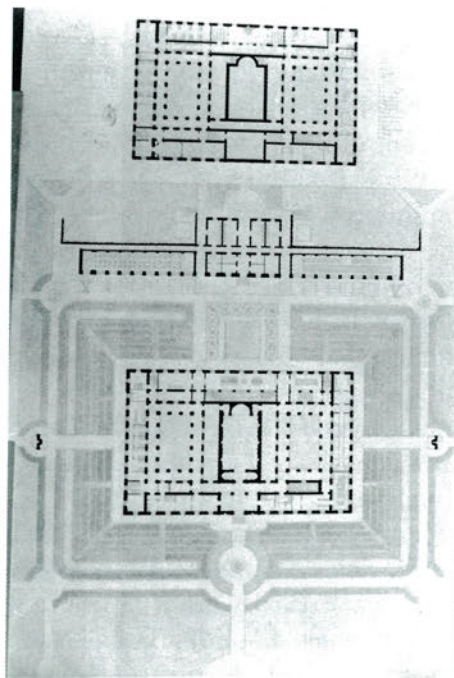


tuídos por una hilera de árboles (*Plano A-360*); a la vez que el autor indica en su memoria: "En la parte posterior coloco un Jardín Botánico, que queda indeterminado para poderle dar la extensión que permita el local en que este edificio se funde" (5). La segunda Escuela Normal es la realizada por Juan Foguet y Vallduví, nacido en Reus en 1822 y que estudiara en las Academias de Bellas Artes de Madrid y de Barcelona; él dice en su memoria: "...la necesidad de un jardín que contenga arbustos, árboles y plantas para las lecciones del estudio de la Botánica...Por eso hemos dado el nombre de Jardín Botánico, dividido en varios compartimentos y una fuente en medio..." (6). En la parte gráfica aparecen varios patios ajardinados, estando uno de ellos hecho a base de paseos circulares inscritos y cruzados por otros radiales (*Plano A-356*).

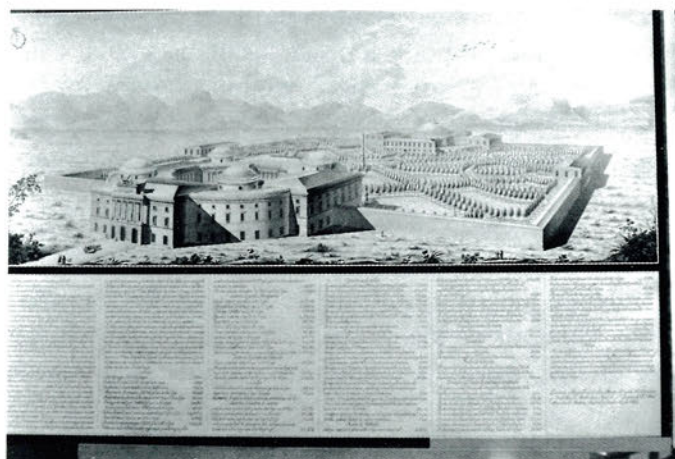
Ocupando buena parte de la superficie de una Escuela de Medicina, ejecutada en 1846 por el madrileño Carlos Gondorff, que había estudiado en esta Academia, se veía el que llama jardín botánico, de diseño regular (*Plano A-326*), aunque en la memoria ni lo menciona (7).

Aún más dilatadas son las zonas verdes que rodean los edificios que componen una Escuela de Agricultura y otra de Natación. La primera hecha en 1852 por Cirilo Ulibarri, en cuyo centro puso un edificio rectangular: "...colocando a su alrededor las estufas, semilleros,...el edificio...hallarse más elevado para establecer a su altura un estanque (*para plantas acuáticas*) que provoca el riego del semillero y demás accesorios...Más allá del edificio y espuestas a Medio-día coloco las estufas...al abrigo del terraplén"(8). Como se observa en los planos (*Plano A-383*), éstas constan de un basamento rústico, mostrando en su centro cuatro pilastras que soportan un entablamento, además de vanos rectangulares con el lado superior semicircular, siendo su cubierta a dos aguas. No faltan tampoco establos, graneros, así como otras construcciones. La Escuela de Natación, ideada por Francisco Daura y García (*Planos A-401-404*) pensaba su autor situarla "...en el centro de un jardín provista de las aguas necesarias"(9).

Nos referimos a continuación a un *GIMNASIO*, que Joaquín San Martín proyectara en 1804 para Alumnos de la Grandeza de España, con sus ayos y catedráticos, ubicado en Madrid en el camino de San Bernardino, entre la puerta del mismo nombre y la del Conde Duque. De las construcciones destaca el edificio principal, de estilo neoclásico fernandino y de planta rectangular con un basamento llagueado, dos alturas, además de varias



Lám. 6.- Escuela de Agricultura hecha en 1852 por Cirilo Ulibarri. (A.R.A.B.A. San Fernando, Madrid: A-383).



Lám. 7.- Gimnasio para alumnos de la Grandeza de España por Joaquín San Martín, 1804.(A.R.A.B.A. San Fernando, Madrid: A-470).

cúpulas en las cubiertas, a la vez que presenta en su fachada principal un balcón con seis columnas dóricas. El amplio jardín se desarrolla en un cuadrado, ocupado por caminos rectos y semicirculares arbolados, viéndose también una fuente central y un obelisco (*Planos A-469 y A-470*).

De los *INSTITUTOS*, destacamos el que de J.B. Aranzamendi diseñara en 1846 llamado Económico y Científico para el País Vasco y del que el autor diría: "En el patio del centro hay una desahogada galería no solo con el objeto de servir de comunicación, sino también para verificar la importante exposición de flores y frutos que tan poderosamente ha influido en el adelanto de la Horticultura" y cuando describe el edificio dice: "...con comunicación al jardín de ensayos" (10).

Diez años antes, el murciano J.J. Belmonte y Almela hacía un Instituto Sociedad Económica (*Plano A-339*), con jardines que flanqueaban el edificio, aunque no los menciona en su memoria .

Una más completa descripción de las zonas que componen los jardines que flanquean el *LICEO* de Ciencias Naturales, Gabinete Zoológico, Mineralógico y Botánico (*Plano A-293*) nos la da en 1832 el donostiarra Benito de Picabea, del que dice lo siguiente: "El jardín Botánico debe contener un invernáculo capaz de poner á cubierto de la intemperie en las estaciones de extremo, calor y frio, un gran número de objetos como árboles, arbustos, plantas ó flores, que por su delicadeza estan expuestos en su inflorescencia á perder cuando menos el fruto. Este invernáculo deve ser con multiplicados vanos cerrados por cristales que puedan facilitar la comunicación con el aire exterior cuando sea necesario, y como su fachada deve mirar siempre al medio dia, suelen además estar cubiertos por esteras en las horas de más calor.

Así mismo deve tener este invernáculo algunas separaciones con estufas para mantener á la temperatura combeniente, las plantas exóticas que lo exijan. Un jardín botánico siendo bastante capaz puede contener una porción de plantas medicinales cultivadas para uso del público indigente.

La Agricultura y Jardinería deve tener un local destinado particularmente con las Cátedras necesarias para su ensenanza...los árboles, los arbustos, las plantas, las matas, las flores, frutos y semillas se contienen en otras cuatro salas...los espacios de los jardines de Agricultura y Botánica...

El Jardín Botánico que ocupa la derecha tienen una gran fuente en el centro con su distribución de tránsito y una galería que lo circunda alrededor de la cual se halla una crujia, cuya distribución es la siguiente.

En la parte contigua al Museo un invernáculo general...Hacia la parte del testero una Cátedra de Anatomía y Fisiología Vegetal...En la línea lateral exterior de dicho jardín hemos colocado dos salas, la una para semillero y la otra para estudio de las semillas...

El otro jardín que puede considerarse de recreo, puesto que se ha de cultivar en él la Jardinería, está dedicado al cultivo también y por esta razón teniendo la misma disposición y distribución que el precedente comprende la escuela de Jardinería, otra de Meteorología, escuela de mecánica aplicada á la agricultura, una cátedra de Agricultura, talleres, etc". (11).

Contrariamente a lo que sucede en las tipologías arquitectónicas mencionadas, las que vamos a tratar a continuación sí presentan jardín en la mayor parte de los proyectos existentes en la Academia. Entre ellos están los museos y diversos edificios destinados a exponer, tanto obras de arte como muestras de la naturaleza, u otros dedicados a la enseñanza, así como también los hospitales, y lógicamente los palacios, pero sobre todo, las casas de campo.

Comenzamos por los *MUSEOS* y otros edificios destinados a exponer objetos de interés, tanto desde el punto de vista artístico como científico, ya que quizás sean los que menos jardines presentan.

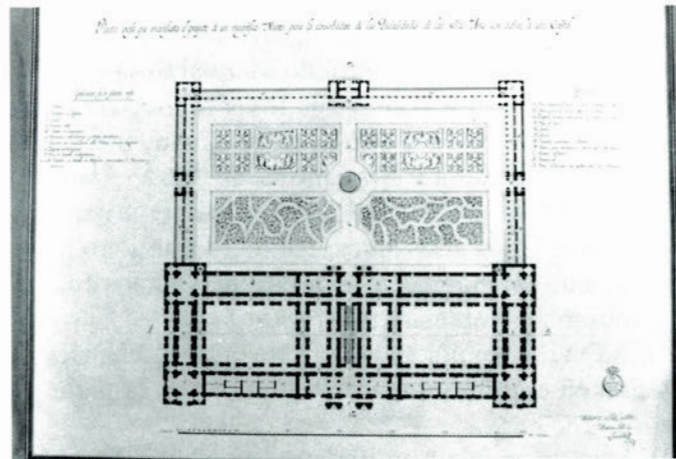
Entre los destinados a mostrar obras englobadas dentro de las *BELLAS ARTES*, podríamos enumerar una serie de proyectos semejantes, en los que el jardín aparece rellenando uno o más patios. Este es el caso del Conservatorio de Artes, que realizara el madrileño Manuel Roja en 1830 ajardinando, con el esquema básico, dos grandes patios (*Plano A-260*), aunque ni los menciona en la memoria. En 1841 y 1846, respectivamente, también ponían jardín en sus patios José Roca y Mariano de la Vega (*Plano A-531*). Este último año, Juan José García Parra colocaba un esquema parecido en cuatro patios (*Plano A-208*). Unos años antes, Santiago Baglietto hacía el mismo diseño, aunque con un estanque central mixtilíneo, en los cuatro patios que componían su museo de Nobles Artes (*Plano A-8*).

Si bien la zona verde seguía siendo de trazado geométrico, Juan Pedro Ayegui la situaría en el gran semicírculo ubicado en la parte posterior del edificio (*Plano A-285*).

Aunque el Conservatorio de Arte que ideara, en 1845, Anastasio de Anduiza tenga dos grandes patios ajardinados regularmente, lo tratamos aparte porque los dibujos que presentan sus parterres son más complicados (*Plano A-*

281) que, en cierto modo, recuerdan a algunos que aparecen en el "Tratado de Arquitectura" que Sebastiano Serlio hiciera en 1537. En su memoria el autor señala: "Entre las crujías perpendiculares á las fachadas y las laterales ó de costado se hallan situados dos espaciosos jardines botánicos para berificar en ellos las esposiciones públicas de plantas y flores" (12).

Si bien no es un museo de Bellas Artes, ponemos en esta apartado el "Conservatorio de preciosidades con destino á una capital" realizado en 1818 por Mariano José de Lascurain, que consiste en una planta rectangular, dividida en dos partes. Una ocupada por el edificio con una entrada *in antis* y la otra por la zona ajardinada, rodeada por pórticos, formado por pilares y arcos de medio punto, uno de los cuales se dedica a invernáculo. En el centro de esta zona aparece un estanque circular, que se ve rodeado por cuatro parterres rectangulares, dos de los cuales presentan en su interior dibujos barrocos y los otros dos están constituídos por líneas curvas, que dejan en su centro zonas de bosquetes (*Plano A-1*). Estos últimos constituyen otra excepción en el trazado habitual de los proyectos de la Academia y recuerda bastante a una parte del trabajo que Juan Cominges presentara, en 1854, a la Escuela Normal de Jardineros Horticultores.



Lám. 8.- Museo para la Conservación de Preciosidades, obra de Mariano José de Lascurain, 1818. (A.R.A.B.A. San Fernando, Madrid: A-1).

Entre los *MUSEOS*, Gabinetes o Academias de *HISTORIA NATURAL*, u otros de carácter científico, citamos el que hiciera en 1805 Miguel Ángel de Uría, disponiendo los jardines en varios patios, en este caso laterales (*Plano A-238*). Lo mismo sucede en la Academia que diseñara en 1844 Pedro Campo ajardinándolos con el esquema básico ya mencionado. Más importante es el que dibujara, en la parte posterior del edificio, Alfonso Sánchez, formando varias figuras geométricas, además de constar de varios estanques circulares y de dos originales invernaderos (*Planos A-79 y siguientes*).

Un capítulo importante para el jardín es el de los edificios dedicados a la enseñanza, en los distintos niveles, tanto los destinados al aprendizaje de las ciencias, las artes e incluso a la actividad física, así como a las enseñanzas especiales.

Dos proyectos de *UNIVERSIDAD CON COLEGIO* exhiben zonas verdes. Uno de ellos es el que Melchor Cano hiciera en 1819, rellenando dos de sus patios con sendos jardines, compuestos por diagonales, una cruz griega y un paseo circular, que dejan en el centro un estanque de igual forma (*Plano A-60*). El que realizara Fernando Sánchez Pertejo presenta también un jardín en algunos de los patios de su edificio, añadiendo además una huerta con un estanque mixtilíneo (*Plano A-607*).

Con la denominación de *UNIVERSIDAD* llevaron a cabo sus trabajos algunos aspirantes a arquitectos. Uno de ellos fue el que Francisco Domínguez diseñara en 1841 y del que solamente menciona: "...sus patios y un jardín, ...en este hay dos habitaciones para el encargado de su cuidado y conservación" (13).

Un año más tarde, José Picornell ponía en dos grandes patios de su edificio rectangular unos sencillos jardines con el denominado esquema básico (*Plano A-648*).

El mismo trazado daba Faustino Domínguez a su Universidad para La Coruña, ubicándolo en el espacio resultante entre las alas de la construcción de planta en U (*Plano A-669*).

Más sorprendente me ha resultado la ausencia de las zonas verdes en casi la totalidad de los *ZOOLÓGICOS* proyectados, siendo únicamente destacable el que realizara en 1854 Eduardo García Pérez sobre un enorme plano (que se encuentra en muy mal estado de conservación), que se ve ocupado por amplios jardines geométricos, dispuestos entre numerosos patios y construcciones (*Plano A-4750*).

Gran importancia da su autor a la abundancia de agua en el hipotético lugar en que estaría ubicado, tal y como se puede ver en la memoria: "Para estar alimentado de tantas aguas como necesita para un estanque, sus fuentes y sus baños habría que colocarse en la inmediación de un río, de un canal, o en un terreno de abundantes manantiales, que puedan abastecerles, siendo el terreno así mismo á propósito para la vegetación abundante que un Jardín necesita...". Y continúa diciendo "La forma del Jardín es la de un paralelogramo rectangular de 600 metros por 2800 y cerrado tres de sus lados con muros y el otro con verja, á fin de que pueda disfrutarse en parte de sus vistas desde el exterior. En el centro de este lado está el ingreso principal... que da á una plaza, en cuyo centro se halla la estatua de Buffon... Calle principal que conduce á los pabellones que forman el cuerpo del edificio...se desemboca en una plazuela" (14).

Al contrario de lo que sucede en las viviendas suburbanas, en las que el desarrollo del jardín es muy importante, las *CASAS DEL CASCO URBANO* no solamente no suelen igualarlas, si no que la mayoría carecen de ellos. Esto se refleja en los trabajos que hemos estudiado, si bien aparece en algunos de ellos, obedeciendo la mayor parte al ya mencionado esquema que hemos denominado básico, que ocupa un patio; solución que recuerda los proyectos de viviendas que Sebastiano Serlio muestra en su "Tratado de Arquitectura", al que nos hemos referido.

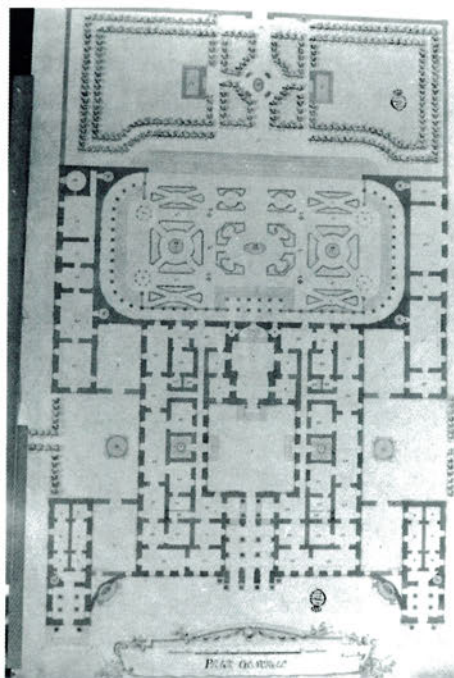
Entre los proyectos de este tipo presentados a la Academia, mencionaremos los siguientes: uno anónimo, hecho en 1823 y denominado "Casas de Pedro Velasco en Vitoria" (*Plano A-1425*), el que Antonio Lisandra diseñara en 1832 con el título "Casa para un caballero" (*Plano A-1482*); o la sencilla casa particular de dos alturas que Manuel Leocadio Mateg realizara cuatro años más tarde (*Plano A-1516*); además del de Francisco Jover de 1839 (*Plano A-1524*), o el que Manuel Pomar ejecutara dos años después (*Plano A-1529*).

De trazado más barroco fueron dos pequeños parterres destinados a un patio, que Ventura Rodríguez ideara en 1772, para la casa del marqués de Astorga, situada en la calle de San Bernardo.

Por contra, llama la atención el proyecto llevado a cabo en 1757 por Julián Sánchez Bort y denominado "Casa a la italiana". El original edificio, de planta triangular, responde al estilo barroco, ya que se observa un marcado movimiento en los muros. Los espacios traseros, resultantes entre las

construcciones y sus cerramientos, aparecen ocupados por regulares parte-  
rres, a la vez que se deja alguna superficie para huerta (*Plano A-1343*).

Sin embargo, el dibujo más llamativo es el presentado por Manuel Bradí,  
quien situó en la parte posterior del edificio una zona elíptica porticada presi-  
dida por un pórtico hexástilo. Esta forma se asemeja a la que puede verse en  
la Aduana, que realizara Manuel Muela en 1793, aunque en este caso sin  
jardín. Lo cual viene a confirmar lo ya expuesto: la continua repetición de las  
formas arquitectónicas; en este caso referida a los patios que pueden o no  
aparecer con jardín. Lo que hizo Bradí fue ajardinar geoméricamente esta  
zona elíptica, a la vez que la comunicaba con otro recinto, pero en este caso,  
a base de rectas hileras de árboles (*Plano A-1356*).



Lám. 9.- Planta de una casa realizada  
por Manuel Bradí.  
(A.R.A.B.A. San Fernando, Madrid: A-1356).



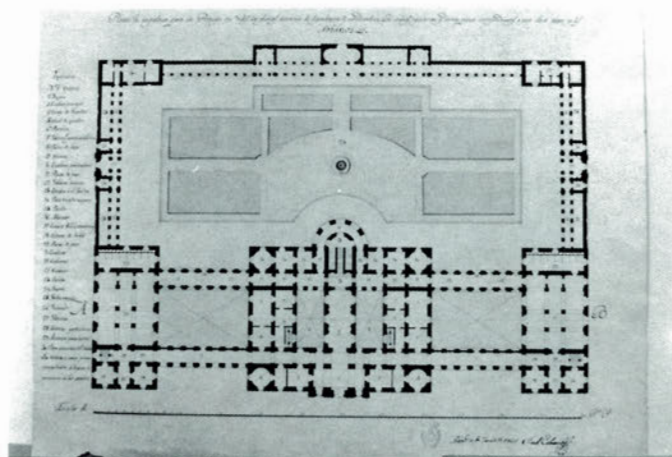
Contrariamente a lo que cabría suponer, no existen en la Academia demasiados planos del tema de *PALACIOS* en los que se señale el jardín, siendo, por contra, muy numerosos los alzados, secciones, etc. de los edificios.

Sin embargo, en los pocos que hemos encontrado, aparecen unos grandiosos jardines, como sucede en un proyecto anónimo y sin fechar (*Plano A-1610*), que refleja la tradicional planta cuadrada palaciega con resaltes en las esquinas y un patio central, junto a la cual, y separada de ella, casi con un sentido medieval, se ve un amplio jardín rectangular, constituido por diversos parterres, que dejan en el centro un estanque y un cenador circular.

El resto de las zonas ajardinadas las encontramos en la parte posterior de los edificios. Así, en 1792, Francisco Martín Vidal disponía un dilatado jardín con estanques rectangulares y mixtilíneos, además de otros adornados con cenadores, que flanqueaban un palacio con cuatro patios en su interior (*Plano A-1624*).

El palacio para un príncipe, que Manuel Cabrero hiciera en 1825 exhibe un gran parterre posterior flanqueado por invernaderos (*Plano A-1653*).

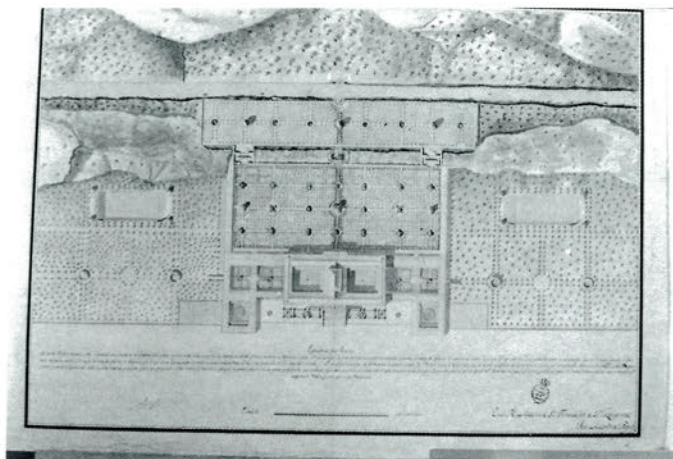
Aún más importante es el jardín, realizado en 1796 por Juan Antonio de Pagola. En efecto, además de cuatro patios ajardinados situados en la zona



Lám. 10.- Palacio para un príncipe, ideado en 1825 por Manuel Cabrero. (A.R.A.B.A. San Fernando, Madrid: A-1653).

palaciega, en la parte posterior se puede observar un amplísima zona verde dispuesta en distintos niveles, que va desde el alto, ubicado junto a un río, donde también aparece un embarcadero. Esta zona está unida a otra más baja por una escalera elíptica, decorada con la escultura del príncipe, dueño del palacio. Ésta es la parte más amplia del jardín, en la que se ven numerosas fuentes y estanques, de las más diversas formas geométricas situados en el cruce de los paseos dispuestos ortogonalmente. En uno de sus lados hay una ampliación, distinguiéndose además palomares, gallineros, casas de fieras y de vacas, así como otras construcciones propias de estos recintos (*Plano A-1642*).

Pablo Díaz del Río, nacido en 1820 en la localidad navarra de Valtierra y que había estudiado en Madrid con Wenceslao Gaviña, hacía en 1845 su proyecto de palacio con jardín, del que decía : "Fachada del cortijo de noble aspecto...La fachada que mira al jardín, expresa un tipo risueño, cual conviene, producido principalmente por su centro, que es un semicilindro entrante, en el cual está adaptada una escalinata de forma elizoide que da ascenso al piso principal. En esta escalinata está trasdosada una fuente, en la que se ha colocado á la diosa Cibeles, sobre un pedestal, y al pie de este



Lám. 11.- Palacio diseñado en 1796 por Juan Antonio de Pagola.  
(A.R.A.B.A. San Fernando, Madrid: A-1642).

dos estatuas, vertiendo agua en representación de los ríos Ebro y Guadiana, la cual se recoge en el estanque para riego del jardín"(15).

Otros trabajos no detallan tanto el diseño de las zonas ajardinadas, como ocurre en el realizado en 1804 por Francisco de Paula de la Vega, que lo titula como "Palacio para un virrey en México" ubicando la zona verde en el círculo posterior (*Plano A-1649*).

Llegamos, por fin, al capítulo más importante, como son las *CASAS DE CAMPO*, la mayor parte de las cuales contienen su zona ajardinada, más o menos amplia, y que obedece al habitual trazado regular. Sin embargo, resulta curioso comparar estos proyectos con uno existente en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en Valencia, fechado en 1843 y realizado por Vicente Marzo, quien rodearía la casa de campo con parterres regulares, mientras que en la zona posterior trazaría una superficie rectangular con paseos curvos en su interior, lo que suele ser excepcional en estos ámbitos académicos (16).

Como hemos hecho en otros apartados, estudiaremos estos jardines, agrupándolos según el lugar del edificio en que están ubicados, ya que el estilo es muy similar para todos ellos.

Algunos aparecen flanqueando la construcción, como es el caso del trabajo que hiciera Fernández Rodríguez en 1794, o el de J.V. Llorent (*Plano A-1841*); los dos colocan sendos esquemas básicos. Igualmente, el proyecto realizado en 1835 por el alavés Lorenzo Hidalgo (*Plano A-1784*), quien, como suele suceder en ocasiones, no alude al jardín, aunque sí se ve interés por el "sitio elegido, en terreno amplísimo, tendría presente las reflexiones y doctrinas de Vitrubio con relación á su despejo, ventilación y abrigo de aires nocivos" (17); en este caso, como no suele ser habitual, el dibujo es un alzado, en el que se muestra el arbolado.

Otras veces, la zona ajardinada rodea el edificio, tal y como lo presenta José Rafuls, en 1842, en un incompleto dibujo a lápiz, pero en el que se adivina el habitual diseño ortogonal (*Plano A-1810*). También aparece alrededor de la casa de campo que Antonio de Gandarias ejecutara, un año después, para situarla extramuros de Guernica (*Plano A-1808*).

Más abundantes son los proyectos de la Academia que colocan el jardín en la parte posterior del edificio, algunos de los cuales acaban en el ya mencionado semicírculo. Así son los siguientes: el dibujo de repente de Manuel Alvarez de Sorribas, que situaba en el semicírculo una galería

porticada cobijando un estanque semicircular, además de otros estanques circulares, a la vez que se ven en las esquinas invernaderos triangulares (*Plano A-1762*). Semejantes son los trabajos de Juan Dano, hecho en 1831 (*Plano A-1772*) o el del segoviano Mariano Sánchez, ideado tres años después (*Plano A-1792*). En 1844, José Gutiérrez Solano ejecutaba otro en la misma línea (*Plano A-1823*).

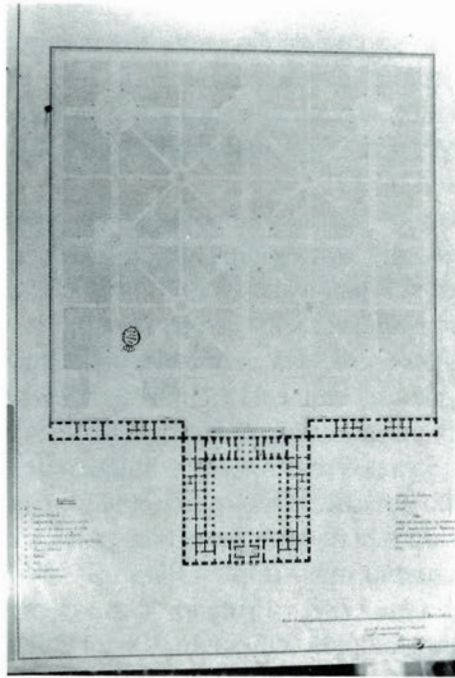
Muy numerosos son los jardines que ocupan las zonas posteriores, cuadradas o rectangulares, siendo algunos de ellos tan simples como es el sencillo diseño básico; si bien hay otros más amplios, aunque siempre con el característico estilo académico de trazado regular.

De estos, citaremos los siguientes: el que ejecutara Juan Domingo de Arpe (*Plano A-1839*); o el que realizara en 1833 Narciso Pascual y Colomer en la zona posterior de una planta en forma de U, adornado con estanques circulares y rectangulares y al que ya nos referimos al comienzo de este artículo.

De semejante diseño aunque de mayor extensión, son diversos trabajos, entre los que se encuentran el de José Seterrade, con varias zonas cuadradas ajardinadas con el esquema más simple (*Plano A-1844*); o el de Lorenzo Alonso, llevado a cabo en 1788 y titulado "Casa de Recreo para un gran señor", que presenta una fachada semejante a la del Palacio Real de Madrid, a la vez que coloca invernaderos de planta rectangular a uno y otro lado de la misma, ubicando un gran jardín cuadrado de trazado ortogonal a continuación de ellos. También es de semejante estilo el de Nicolás Pascual Díez, con un edificio de parecida estructura al de la Casita del Príncipe de El Pardo o del mismo Museo del Prado, teniendo detrás el jardín, que se ve dibujado con poco detalle (*Plano A-1815*).

Aún más dilatado, aunque compuesto por diversos esquemas básicos, es el jardín ideado en 1829 por Francisco Vila, adornado con cenadores circulares, que recuerdan los tholos y los templos de Vesta romanos; la casa, de sabor palladiano, está en la línea de la villa Bárbaro en Maser (*Plano A-1766*).

Si bien nos falta la parte gráfica, en 1827 Antonio de Armona, nacido en Bilbao en 1802 y alumno de Antonio Goicoechea, hacía una casa de campo, de la que decía: "En la parte norte una gran plazoleta circular destinada en ella las habitaciones de jardineros, pajareras, gallineros, caballerizas, etc. y en medio un arco triunfal, adornado con cuatro columnas dóricas rematando un frontón con las armas del Sr. y además con dos estatuas alegóricas...Su fachada principal corresponde mirar a un gran jardín situado a mediodía" (18).

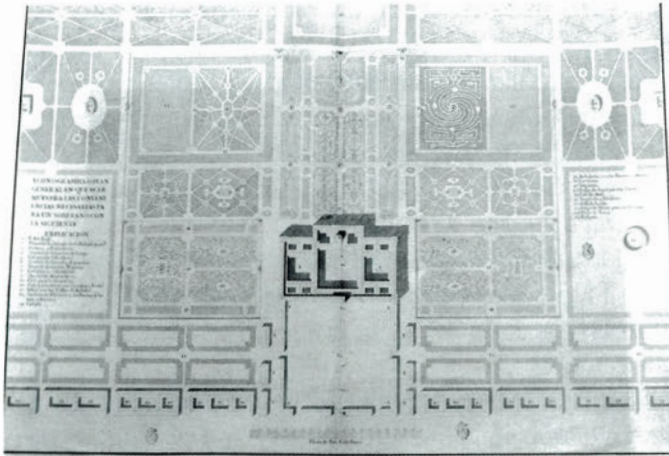


Lám. 12.- "Casa de Recreo para un gran señor",  
realizada en 1788 por Lorenzo Alonso.  
(A.R.A.B.A. San Fernando, Madrid: A-1732).

Hemos dejado para el final las casas de campo que presentan un jardín más importante, rebasando incluso en tamaño a la misma vivienda.

Entre ellas, podemos incluir el que J.A. de Olaguíbel realizara en 1781 destinada a un soberano, siguiendo las consignas de la Junta Ordinaria de la Academia, con el fin de conseguir el primer premio de Arquitectura: "podría ser bueno (*el tema*) que se ha dado el mes de septiembre en la Sala de Arquitectura solo con ampliarlo, esto es, que lo que había de ser Casa de Campo para un caballero particular fuese un Sitio Real y Palacio Magnífico para un Soberano con Jardines y lo demás que corresponde" (19).

Por ello, tanto al jardín como a la vivienda le da una mayor importancia que al concebido para una casa de campo de un señor, como ya hemos visto. Frente a la modestia constructiva de ésta, para dicho palacio, el vitoriano planteó un



Lám. 13.- Planta de una Casa de campo realizada en 1781 por J.A. de Olaguibel. (A.R.A.B.A. San Fernando, Madrid: A-1706).

enorme edificio con una planta semejante a la que el italiano Juvara ideara para el nuevo Palacio Real de Madrid y que, poco tiempo después, su discípulo Sachetti reduciría casi a la cuarta parte. También las fachadas están dentro del estilo barroco clasicista italiano o francés, que recuerda las obras de Bernini (sobre todo su proyecto no plasmado en la realidad para la fachada oriental del Palacio del Louvre en París) o la que da al jardín en el palacio de Versalles, que llevara a cabo J.H. Mansart, presentando ésta incluso el balcón central, que Olaguibel remata con un ático.

Muy amplio e interesante es el jardín que plantea a distintos niveles, ya que la zona exterior en U cobija la central situada en un plano más bajo, a la vez que rodea el edificio, que aparece flanqueado por jardines de flores. Todo él obedece a una clara disposición simétrica con un eje que pasa por el centro del palacio y conduce al habitual parterre posterior, así como a la escalera de agua (característica de los jardines renacentistas italianos), para llegar al gran estanque o depósito de agua, ubicado en alto y destinado a regar y a abastecer al resto de los elementos acuáticos (como otros estanques rectangulares y diversas fuentes).

La gran zona ajardinada se estructura según un plano ortogonal, que configura una serie de jardines cuadrangulares, cuyos trazados se repiten a un lado

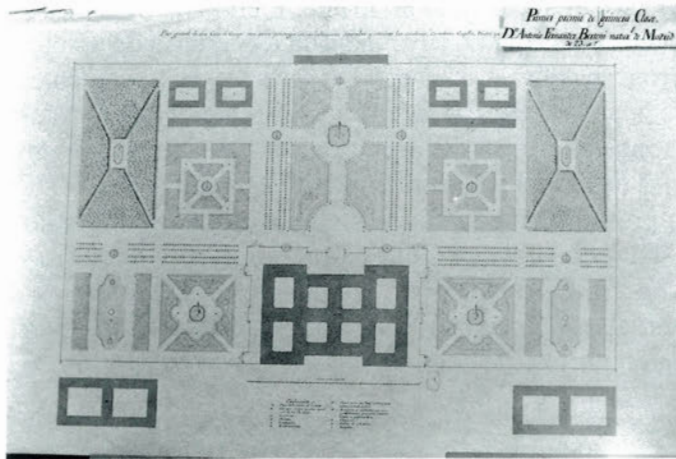
y a otro del eje principal, siguiendo los pasos de la misma Villa D'Este, o de muchos jardines barrocos e incluso de algunos diseños de Gabriel Thouin, quien, en su ya mencionado "Plans Raisonnés de toutes les espèces de jardins", expone uno compartimentado de este estilo para un palacio, utilizando, por contra, el moderno diseño irregular para otro tipo de jardines.

El trazado de los recuadros obedece a formas geométricas, más o menos complicadas, entre las que destacamos un laberinto, u otras que recuerdan a las que A.J. Dézailleur D'Argenville dió en "La Théorie et la pratique du Jardinage". Salpicados por toda amplia una superficie ajardinada, aparecían esculturas, casas de aves, juegos, etc. y hasta una pequeña plaza de toros (*Plano A-1704*).

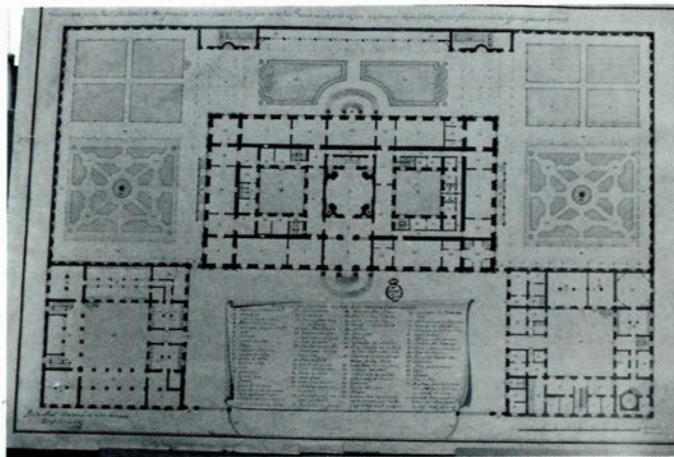
También Dámaso Santos Martínez hizo en 1781 una casa de campo para un soberano, en la que se veían varios patios y una fachada principal semejante a la del Palacio Real de Madrid, compuesta por un basamento llagueado, dos alturas alternando pilastras con los vanos y rematada por una balaustrada con esculturas. En la parte posterior se ve un jardín, dispuesto ortogonalmente, con parterres de complicado diseño, que cobijaba algunos estanques. Al fondo, se observan zonas de calles arboladas y bosquetes (*Plano A-1710*).

El madrileño Antonio Fernández Bertoni recibía el Primer Premio de Primera Clase por su "Casa de Campo para cuatro personajes" con la fachada principal similar a la anterior, así como con diversos patios. Igualmente, el jardín posterior es rectangular y se divide en una zona central con un barroco parterre, completado con estanque y surtidor mixtilíneo, que se ve rodeado por cuatro hileras de árboles a cada lado. En las zonas laterales, aparecen jardines cuadrados también con estanques, así como bosquetes, además de sencillas casas para los jardineros y dos invernaderos de alargadas plantas rectangulares (*Plano A-1723*).

En forma de U, rodeando la parte trasera y en un nivel más bajo que el edificio de sencilla fachada, es el jardín ideado por Blas Beltrán como "Casa de Campo para un señor grande", que la flanquea por los consabidos jardines de flores de planta cuadrada y atravesada por paseos diagonales. En la parte posterior se ven otros de la misma clase, además de zonas arboladas y dos estanques, que dejan entre ellos un alargado invernáculo. Quizás, la nota más original es que en los laterales aparecen unos planteles de hortalizas (*Plano A-1737*).



Lám. 14.- Casa de campo diseñada por Antonio Fernández Bertoni y por la que obtendría el Primer Premio de Primera Clase. (A.R.A.B.A. San Fernando, Madrid: A-1723).

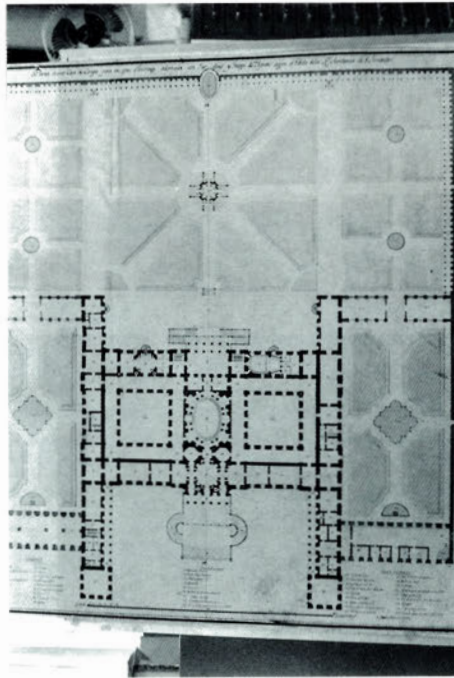


Lám. 15.- "Casa de campo para un gran señor", realizada por Blas Beltrán. (A.R.A.B.A. San Fernando, Madrid: A-1737).

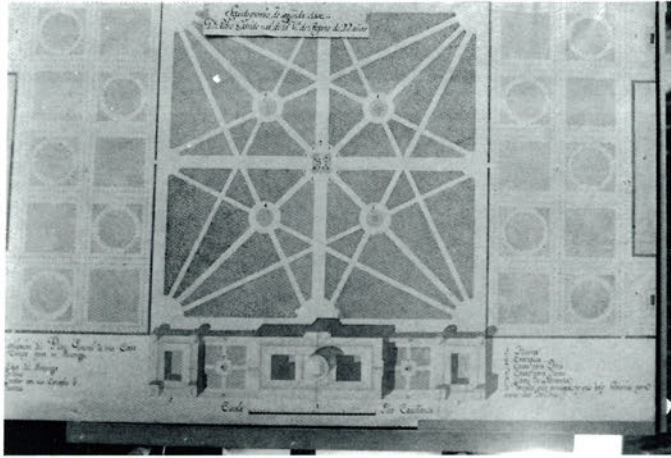


En junio de 1790, José Joaquín de Troconiz hacía una "Casa de Campo para un personaje", por el que recibía un Primer Premio de Segunda Clase, con un edificio de planta en forma U, cuya fachada recuerda la del Panteón de Roma, a la vez que rodeaba tres de sus lados con jardines. Extrañamente, los laterales muestran irregulares perfiles, viéndose cerrados por un par de estufas cada uno. Desde ellas se accede a un jardín posterior, configurado por parterres regulares, que dejan en el centro un cenador de planta cuadrada (*Plano A-1739*).

También presenta un cenador (de planta circular y rodeado de fuentes) en el centro del jardín ubicado en la parte posterior del edificio y compuesto por paseos en cruz y diagonales, además de zonas laterales dedicadas a huertas (*Plano A-1741*), el proyecto que concibiera Pedro Garrido y por el que recibiría un premio de segunda clase.



Lám. 16.- Casa de campo para un personaje, obra de J.J. de Troconiz y por la que obtuvo en 1790 en Primer Premio de Segunda Clase. (A.R.A.B.A. San Fernando, Madrid: A-1739).



Lám. 17.- Casa de campo, llevada a cabo por Pedro Garrido y por la que conseguiría el Segundo Premio de Segunda Clase.  
(A.R.A.B.A. San Fernando, Madrid: A-1741).

El mismo galardón obtendría la casa de campo hecha en 1781 por Juan Antonio Cuervo, quien realizó un amplísimo jardín que se extiende en dos niveles. El más alto, que deja en su centro el original edificio, se compone de pequeños parterres de "broderie" situados entre alineaciones de árboles. El plano bajo tiene en su centro un gran parterre, que cobija varios estanques unidos por una gran cadena de agua, además de otras zonas ajardinadas geométricamente, pero de más sencillo trazado (*Plano A-1721*).

Como conclusión, no cabe si no repetir la ya hecha para el jardín que aparece en las tipologías arquitectónicas estudiadas en el artículo mencionado al principio, y es el predominio del diseño regular y geométrico, de acuerdo con el estilo clasicista de los edificios, quedando al margen de las nuevas corrientes jardinísticas, de moda en estos años a los que nos hemos referido: la segunda mitad del siglo XVIII y la primera de la siguiente centuria.

## NOTAS

- (1) ARIZA MUÑOZ, *Los Jardines del Buen Retiro*, I, 121.
- (2) *Archivo de la R.A.B.A.S.F.*, 9-7/2.\*
- (3) *Ibidem*, legajo 14-1/2.
- (4) *Ibidem*, legajo 9-7/2.
- (5) *Ibidem*, legajo 11-4/2.
- (6) *Ibidem*, legajo 11-4/2.
- (7) *Ibidem*, legajo 14-1/2.
- (8) *Ibidem*, legajo 14-3/2.
- (9) *Ibidem*, legajo 14-5/2.
- (10) *Ibidem*, legajo 13-3/2.
- (11) *Ibidem*, legajo 9-7/2.
- (12) *Ibidem*, legajo 14-1/2.
- (13) *Ibidem*, legajo 11-3/2.
- (14) *Ibidem*, legajo 14-6/2.
- (15) *Ibidem*, legajo 13-4/2.
- (16) BÉRCHEZ y CORELL, *Catálogo de Diseños*, 255.
- (17) *Archivo de la R.A.B.A.S.F.*, legajo 4-6/2.
- (18) *Ibidem*, legajo 8-2/2.
- (19) LARUMBE MARTÍN, "Justo Antonio", 389.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARIZA MUÑOZ, Carmen, *Los Jardines del Buen Retiro*, Barcelona, Lunwerg Editores, 1990, 2 tomos.
- BÉRCHEZ, Joaquín y CORELL, Vicente, *Catálogo de Diseños de Arquitectura de la Real Academia de BBAA de San Carlos de Valencia 1768-1846*, Valencia, Xarait Editores, 1981.
- DÉZALLIER D'ARGENVILLE, A.J., *La Théorie et la Pratique du Jardinage*, Paris, 1709.
- LARUMBE MARTÍN, María, "Justo Antonio de Olaguíbel en la Academia de BBAA de San Fernando de Madrid" en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid*, 77, Madrid, (1993), 383-402.
- SERLIO, Sebastiano, *Trattato di Architettura*, Venezia, 1537.
- THOUIN, Gabriel, *Plans Raisonnés de toutes les espèces de Jardins*, Paris, L'Imprimerie de Lebègue, 1820.

\* Los documentos del archivo de la R.A.B.A.S.F. corresponden a la Sección de Arquitectura y Arquitectos.

GRABADOS ALEMANES Y FLAMENCOS: LOS  
MODELOS DE JUAN DE JUNI Y SU ESCUELA EN LEÓN

Por

ARANTZAZU ORICHETA GARCÍA



## LA ESCUELA JUNIANA

La llegada a León en torno a 1532-33 de toda una serie de escultores de origen francés para trabajar en la fábrica catedralicia y en el convento de San Marcos, fue el núcleo a través del cual va a penetrar no sólo un estilo formal determinado, que se caracterizará por seguir unos patrones comunes, sino también toda una serie de grabados, estampas y dibujos que usados como modelos iconográficos por estos artífices, se difundirán y emplearán en la mayoría de las obras escultóricas leonesas que realicen en esta centuria.

La denominada “escuela juniana”, estuvo formada por un amplio grupo de escultores, imagineros y entalladores en cuya cabeza sobresalía Juan de Juni, maestro de gran formación artística, y bajo cuya órbita trabajaban otros oficiales como Guillén Doncel, Juan de Angers, Juan de Miao, Antonio de Remesal, etc (1). Todos ellos eran oriundos posiblemente de la zona franco-borgoñona y desarrollaron una producción escultórica paralela, de manera que es posible verles trabajando coetáneamente en algunas fábricas como es el caso de la sillería coral de San Marcos de León (2). En esta obra coral, cuya ejecución debió iniciarse en torno a 1533-34, sabemos que participaron todos ellos (3); es éste, posiblemente, el primer trabajo -junto a la fachada del mismo convento santiaguista- realizado en tierras leonesas por estos artistas y en el que comenzaron a hacer uso de toda una serie de estampas y grabados que poseían.

El empleo del grabado y la estampa como fuente iconográfica fue algo habitual en la práctica artística de esta centuria como en posteriores; la facilidad, la rapidez de su difusión y el desarrollo de la imprenta, permitía el que todos los maestros poseyeran si no un corpus, sí una serie de estampas sueltas, que empleaban constantemente en sus obras pese a caer en una

escasa capacidad inventiva y en repeticiones iconográficas constantes. No podemos calificar por tanto a esta escuela de innovadora en cuanto a modelos se refiere ya que tras el análisis detallado de sus obras, se observa el empleo sistemático de la misma fuente; no se trata pues de que estos artistas “copien”, como muchos investigadores apuntan, los tipos empleados por primera vez en la sillería coral de San Marcos, sino de un uso continuo de los mismos grabados. No se explica de otro modo el hecho de que los apóstoles tallados en el banco del retablo de Carbajal de la Legua (León), realizado por Juan de Angés y Antonio de Remesal en 1548, repitan con asombrosa fidelidad y detalles a los representados en la sillería conventual; o que muchas de las escenas de la predela del retablo también leonés de Valencia de Don Juan, ejecutada a partir de 1543 posiblemente por Juan de Angés, sigan con fidelidad a algunas de esta misma sillería (4).

A lo largo del siglo XVI, el arte era entendido como una imitación de la naturaleza y se debía representar fielmente lo real. En este caso que nos ocupa, este grupo de escultores lo que hace es reproducir, copiar, imitar toda una serie de estampas grabadas, e incluso en algunos casos, elegir algunos elementos determinados de una lámina y sintetizarlos en sus composiciones. Si bien en el renacimiento se advertía contra la imitación de otros maestros debido a que originaba cierta pobreza de ideas y falta de autonomía artística, el hecho de copiar dibujando y de emplear estampas, era incluso aconsejado como método de estudio (5). La mimesis no era considerada como un plagio puesto que la misma idea de un artista era un valor subjetivo. Además, los propios maestros vendían sus grabados conociendo perfectamente que su fin sería tanto el ser empleados como modelos iconográficos por numerosos artistas como el ser copiados e imitados por otros muchos, proceso mediante el cual, sus composiciones se difundirían y conocerían por numerosos países.

Sabemos que Juan de Juni poseía numerosas estampas flamencas e italianas a través de las relaciones de bienes efectuadas tras su muerte. J. Martí y Monsó recoge el inventario de los objetos que el escultor poseía en su taller de Medina de Rioseco, entre los que cita: “zincos estampas flamencas... una caja con unos papeles dibuxados destampa... un libro grande de dibuxos destampa...”(6). M<sup>a</sup>.A. Fernández del Hoyo da cuenta de otro inventario en el que aparecen: “un papel grande del juicio de Micael Angel ... 889 papeles de estampas de ystorias chicos y grandes...un libro de quarto

de pliego de figura de nuestro señor y de los apóstoles..... otro libro de la misma suerte.... dos librillos de las figuras de la pasión en estampa pequeños.... otros dos librillos de medallas antiguas .... un caxon de papeles destampas que estaba en rrioseco...” (7). Estos datos nos están demostrando el continuo recurso de Juan de Juni a estampas o grabados como modelos en su producción escultórica, algo que sin duda hicieron también el resto de los escultores franceses que trabajaron en León en esas mismas fechas.

La inmensa mayoría de los grabados empleados por la escuela juniana en sus obras leonesas son de origen centroeuropeo, concretamente flamencos y alemanes. Este hecho es algo frecuente si tenemos en cuenta la proximidad e influencia que estas zonas ejercieron en la Francia del Norte y las relaciones frecuentes entre artistas de ambos países. Un buen número de ellos corresponde a dos autores de gran fama y reconocimiento: Alberto Durero y Lucas Van Leyden. Son sobre todo los grabados de Durero los más empleados por este grupo de artífices afincados en León. La razón de esta presencia está relacionada con la contemporaneidad de su obra, la gran difusión que adquirió en ese momento empleándose sus estampas en los talleres de pintores y escultores y la enorme variedad de temas y modelos, lo que propició la inclinación de los escultores de esta escuela por ella. La producción gráfica de Leyden se emplea en menor proporción, pero está muy cercana temáticamente a la del alemán, siendo los modelos iconográficos en muchos casos similares, como veremos. Llama la atención sin duda la elección de estos grabadores centroeuropeos como fuente inspiradora de las composiciones de estos artistas franceses, más si tenemos en cuenta que son muchos los investigadores que sostienen la hipótesis de una formación italiana de Juan de Juni (8). Es probable que ese conocimiento del arte italiano, que es patente en parte de sus trabajos, lo hubiera recibido de manera indirecta y muy posiblemente a través del estudio de estampas y dibujos. El empleo de los grabados de Durero tanto por parte de Juni como de toda su escuela, les acerca más a la estética y presupuestos formales del arte alemán, comparable en cuanto expresividad y estilo al arte borgoñón, que se manifiesta en mucha de la obra juniana.

Lo que no podemos precisar es la vía a través de la cual estos grabados pasan a formar parte del repertorio iconográfico de la escuela juniana. Son varias las hipótesis que al respecto se nos plantean: en primer lugar, que todos estos escultores, en sus años de formación inicial en talleres, repro-



dujeran o copiasen esta serie de estampas, cuyo uso era habitual en los mismos, tanto como medio iconográfico como de conocimiento de la práctica del dibujo, y al trasladarse a España, las trajeran consigo; una segunda opción es que fuera el mismo Juni el encargado de difundir a sus discípulos estos grabados que poseía bien a través de su compra o de copias, y finalmente, en tercer lugar, que obtuvieran las estampas a través de impresores alemanes afincados en España que traen sus planchas desde su país de origen. A finales del siglo XV y principios del siglo XVI son muchos los impresores extranjeros que traen variado material tipográfico que luego servirá tanto para artistas como para grabadores españoles. Se sabe por ejemplo que un grabado de Durero realizado en 1504 ilustró *De Cultu Adorationis* de P. Gabriel Vázquez, impreso en Alcalá de Henares en 1594, viajando la plancha original hasta España (9). A principios del siglo XVI el desarrollo de la imprenta en León es espectacular. No conocemos sin embargo a ningún impresor de origen alemán o flamenco, y los establecidos en León se ocuparán principalmente de encargos de carácter litúrgico o jurídico (10). Por todo ello nos inclinamos más por cualquiera de las dos primeras opciones.

No se puede por tanto entender gran parte del trabajo de estos escultores francoborgoñones sin comprender antes, la técnica, obra gráfica y el estilo de los maestros grabadores centroeuropeos que les sirven como modelo.

#### ALBERTO DURERO Y LUCAS VAN LEYDEN. OBRA Y ESTILO

Albrecht Dürer o Duerer nació en Nuremberg el 21 de mayo de 1471 y allí mismo falleció en 1528. Hijo de Alberto el Viejo, orfebre, aprendió de éste el mismo oficio. Pintor, dibujante, grabador y teórico, se inició en 1486 en el taller de Michael Wolgemut donde conoció la técnica del grabado en madera y la obra del Maestro del Dietario, que influyó en su estilo inicial (11). En 1490 viaja a los Países Bajos (12); en 1492 estuvo en Colmar donde conoce la obra grabada de Martin Schongaeuer, lo que le acerca al naturalismo flamenco y en 1494 y 1505 acude a Venecia donde estudia los grabados de Mantegna. A partir de 1500, tras la llegada a Nuremberg del pintor veneciano Jacopo de Barbari, comienza a preocuparse por la teoría del arte y por el estudio de las

proporciones. En 1512 trabaja para el Emperador Maximiliano y entre 1520-21 realiza un segundo viaje a los Países Bajos (13).

En todo este tiempo, Durero realiza una amplia producción pictórica, pero será a través de su obra grabada en el momento en que logre obtener un gran éxito profesional, difundiéndose toda su producción con gran rapidez. A partir de 1492 comienza sus trabajos xilográficos: *El caballero de Tum*, *La barca del Bufón* de Sebastian Brandt, 140 dibujos para la serie de *Las comedias de Terencio*, etc. En 1498 se publican quince grabados en madera con el tema del *Apocalipsis* en dos diferentes ediciones en forma de libro: una con el texto latino de la *Vulgata* y la otra con texto alemán que Durero tomó de la Biblia de Koberger de 1483, publicándose en 1511 una segunda edición en latín. En 1504, realiza *La Caída del hombre*. En 1511 se publican las veinte láminas grabadas en entalladura y cobre de *La Vida de la Virgen* -ejecutadas entre 1509-1510-; en 1512 lo hacen, *La Pasión Albertina*, *La Pequeña Pasión* -con treinta y siete láminas- *La Pasión Verde* -once láminas fechadas hacia 1504- y *La Gran Pasión*. Esta última, constituida por once láminas y una escena de portada, fue realizada a partir de 1498 y se completó con cuatro estampas más en 1510. Con toda esta temática sacra, Durero muestra su gran preocupación por los acontecimientos religiosos, sentimiento que perdurará muchos años y que reflejará en su trabajo. Serán estas últimas series las más empleadas por estos escultores franceses en toda su producción escultórica. En 1513-1514 realiza los grabados en cobre de *El caballero, la muerte y el diablo*, *Melancolía* y *San Jerónimo en el estudio*; entre 1512-1519 se emplea en la obra grabada en madera del *Arco de Triunfo de Maximiliano* (14).

Durero hace uso de dos tipos de técnicas de grabado: el grabado en cobre que trabaja con buril o a punta seca (composiciones que en la Real Colección de Estampas de El Escorial se denominan talla dulce), incluso el aguafuerte y el grabado en madera, en el que generalmente actúa como diseñador, dibujando los modelos, mientras que una serie de artesanos entalladores como H. Resch, H. Glaser, etc., denominados *Formschneider*, tallaban la matriz (15). El estilo de sus dibujos es fuerte, de líneas marcadas y precisas; los contornos de las figuras están perfectamente limitados y en ellos manifiesta un perfecto estudio de los contrastes de luces y sombras. Durero en contadas ocasiones retrotrae a los personajes en el tiempo, mostrando casi siempre figuras, objetos

y ciudades contemporáneos a él mismo, lo que le acerca mucho más al espectador del momento.

Respecto a su mentalidad, Durero fue un artista muy humanista, perfecto conocedor de las ideas platónicas y de los escritos de Marsilio Ficino tras sus estancias en Italia. Estuvo vinculado personalmente a Willibald Pirckheimer, miembro del Consejo de Nuremberg desde 1423 y destacado humanista alemán poseedor de una de las mejores bibliotecas del país, relacionado con eruditos italianos y alemanes, quien instruyó al maestro en las nuevas corrientes de pensamiento y a través del cual Durero tuvo noticia de la obra de Leonardo. También fue íntimo amigo de Lorenz Beheim, mayordomo del papa Alejandro VI, por el cual conoció el maestro la corrupción de la corte papal. Afín a las ideas de Lutero, cuando éste fue apresado en 1521, Durero lanzó un estremecedor lamento y comparó los sufrimientos de Lutero con los de Cristo; es entonces cuando ve en la persona de Erasmo al nuevo mártir, al Caballero de Cristo debido sin duda a la obra de éste, *Enchiridion militis christiani*, en la que Erasmo predica el cristianismo dentro del espíritu humanista (16). También conoció a Felipe Melancton, humanista cabeza de la Reforma alemana tras Lutero, del que hizo varios retratos.

Este artista alemán ejerció de forma libre sin tener bajo su dirección ningún taller profesional, viviendo de lo que la propia venta de sus grabados le reportaba (17). Tras su muerte, legó una obra inmensa, con más de 300 bocetos de xilografías atribuidos, unas 350 xilografías, 100 grabados en cobre, 1200 dibujos, 120 cuadros, junto a acuarelas, ilustraciones de libros y escritos. Su trabajo fue tomado como modelo por numerosos artistas de fin del siglo XVI y principios del siglo XVII y las copias fueron cuantiosas; entre los maestros grabadores que copian parte de sus estampas destacan Albrecht Altdorfer, Hieronymus y Lambrecht Hopfer, Georg Pencz, H. Schäufolein, Montagna, Hieronymus y Jean Wierix, W. de Haen, Jean Goossens, Zoan Andrea, Binck, Marcantonio, Israel Van Meckenem, Aldegrever, Zoan Andrea, Nicoletto Rosex de Modena y Giovanni da Brescia y entre los que ven en sus grabados un modelo de inspiración, Veit Stoss, Pieter Jode y Jacob Cornelisz Van Oostsanene.

Lucas Damesz o Lucas Van Leyden nació en 1489 o 1494 en Leyden, lugar donde falleció en 1533. Hijo de un pintor de vidrieras, quien le inicia en la pintura, ejerció de grabador y pintor y fue considerado en su momento como un niño prodigio por su disposición artística. En 1508 entra en el taller del

pintor Cornelius Engelbrechtsz, año en el que graba la plancha de *Mahoma y el monje Sergio*. En 1509, graba una serie en formato circular de *La Pasión* que consta de nueve estampas. Entre 1511 y 1520 trabaja como ilustrador de libros, realizando un gran número de entalladuras para ellos. De 1511 data la serie compuesta de catorce láminas de *Cristo y los Apóstoles*, de 1512, *La Vida de José*, formada por cinco láminas, y de 1518 la serie de los *Cuatro Evangelistas*. Leyden conoció a Durero cuando éste visitó los Países Bajos en 1521, manifestándose a partir de entonces una corriente de influencias mutuas entre ambos grabadores que se reflejan en la serie de *La Pequeña Pasión*, fechada en ese mismo año y en la que es patente el espíritu de Durero y la huella de la misma serie del artista alemán. En 1521-1522, Lucas residió en Amberes; en 1527 viajó por Flandes y Brabante empezando a partir de 1530, año del que son las series de *Las Virtudes* y la *Historia de Adán y Eva*, a declinar su producción artística (18).

Este artista flamenco al igual que Durero empleó el grabado a buril sobre cobre, al aguafuerte y la entalladura. Los temas de sus obras son variados: sacros, profanos y apócrifos. En cuanto a estilo, Leyden trabaja una figura humana de gran fuerza expresiva en la que muestra un perfecto dibujo de trazo suave y ligero; da un gran valor al paisaje, a la captación de la luz y a la perspectiva aérea. Como el maestro alemán, no dejó taller o escuela directa.

## EL USO DE LOS GRABADOS DE DURERO Y LEYDEN EN OBRAS DE LA ESCUELA JUNIANA LEONESA

La producción escultórica de la escuela juniana leonesa fue muy fecunda, ello ha permitido que se conserven una considerable cantidad de obras entre las que destacan principalmente retablos y sagrarios. Algunas de ellas están constatadas documentalmente y conocemos a sus autores, otras muchas, de las que apenas existen referencias, por sus rasgos formales y estilísticos podemos afirmar que corresponden a los desarrollados por dicha escuela y por tanto las estudiamos como tales. Un hecho que hay que tener en cuenta antes de proceder a analizar aquellos trabajos en los que se manifiesta el influjo de la obra gráfica de Durero y Leyden, es que en algunas ocasiones, en una misma pieza se emplean indistintamente estampas de los dos artistas, e incluso a veces se toman elementos pertenecientes

a dos láminas para constituir, en la representación escultórica, una sola escena, lo que pone de manifiesto que el grupo de escultores franceses poseía el corpus de grabados de ambos maestros y los usaba continuamente jugando incluso con las composiciones originales en un intento de otorgarles una impronta personal. En primer lugar estudiaremos aquellas obras en las que se manifiesta el empleo de los grabados de Alberto Durero, por ser éstas más numerosas, para finalizar con aquellas otras que encuentran en los grabados de Lucas Van Leyden su fuente iconográfica. Entre ellas destacan algunos estalos de la sillería coral de San Marcos de León y otras piezas de diversas localidades de la provincia como: las tablas del retablo de Nava de los Oteros, un fragmento de retablo procedente de Villavidel, el sagrario de Mansilla Mayor, el sagrario de Pedrosa del Rey, el sagrario de Toldanos, el sagrario de Villamoros, el retablo de Carbajal de la Legua, el retablo de la iglesia del Salvador en Valencia de Don Juan, el retablo del antiguo convento de Trianos, hoy en san Lorenzo de Sahagún y la tabla con la escena de la Flagelación en el Museo de León.

#### *a) La influencia de Durero*

Desde los primeros trabajos llevados a cabo por este grupo de artistas en tierras leonesas se usan ya los grabados de Durero. Será sobre todo en los respaldares de los sitiales de la sillería coral de San Marcos de León donde se aprecie esta clara influencia. Esta sillería fue realizada entre 1534 y 1543 para la iglesia que se levantó en el nuevo convento santiaguista, cuya reconstrucción arquitectónica se inició en 1515 (19). Sabemos que en ella trabajaron Juan de Juni, Guillén Doncel, Esteban Jamete y Juan de Miao, y posiblemente Juan de Angés como se deriva del análisis estilístico de parte de la obra (20). Tres respaldares de la sillería alta y un panel calado, que actúa como cerramiento del coro superior, reflejan el uso de los grabados de Durero, mientras que en un respaldar alto se ha tomado como modelo una estampa de Leyden. Estos cuatro ejemplos no debieron ser los únicos en los que se recurrió a la utilización de estampas de origen centroeuropeo. Con toda probabilidad su uso se hizo extensivo a otros temas ya que muchos de los modelos que aparecen en esta sillería se repiten posteriormente en las distintas tallas de este grupo artístico, lo que nos induce a pensar que su grabado original lamentablemente se ha perdido.

El primer indicio que nos demuestra la búsqueda de las estampas de Dürero como fuente de inspiración es la titulada *Martirio de san Sebastián* (21). La imagen del santo, tallada posiblemente por Juan de Angés en el panel del lado de la epístola de la sillería, repite, al revés, la misma figura del san Sebastián que aparece en la lámina (22); el mártir, atado a un tronco nudoso y cubierto con el paño suprafemoral, se dispone en contraposto levantando uno de sus brazos, dotando a su figura con este movimiento, de una bella línea sinuosa (Lám.1- Fig.1a). El único elemento que se elimina en el altorrelieve son las flechas que atraviesan su cuerpo por las dificultades de ser talladas. Respecto a los sitiales mencionados, el situado en el tambor de la Epístola en el cual se talla la imagen de la Virgen con el Niño, copia exactamente la lámina titulada *María con el Niño Jesús sobre un creciente y coronada de estrellas* realizada por Dürero sobre cobre en 1508 (23). En ella se representa a María coronada



Lám. I. Sillería coral de San Marcos de León. Cerramiento del coro alto. *San Sebastián*.



Fig. 1a. *Martirio de san Sebastián*. A. Dürero o seguidores.

como reina de los cielos sobre la media luna, ofreciéndole al niño una manzana, escena muy habitual en la obra gráfica de los maestros alemanes a principios del siglo XVI (24) (Fig.2). La talla de la sillería, es un fiel trasunto del grabado, si bien Juni, a quien creemos se debe, se permite la libertad de variar ligeramente los gestos del infante y conferir mayor juego de plegados y contraste de luces y sombras en el manto de la Virgen a la que dota de un rostro ensañador de belleza clásica, distante ligeramente de las facciones alargadas que Durero presenta en su lámina (Lám. 2a). Una imagen muy similar a ésta, es la conocida como Virgen de la Flor, realizada entre 1565-1571 por Juan de Angés para el retablo que esculpe en la localidad leonesa de Palanquinos; la estampa que usa en este caso es la titulada *Virgen sobre Creciente*, obra de Durero fechada en 1499 (25).



Fig.II. *María con el Niño Jesús sobre un creciente y coronada de estrellas.*  
A. Durero. 1508.



Lám. IIa. Sillería coral de San Marcos de León.  
Respaldar del coro alto.  
*Santa María con el Niño.*

Los otros dos sitials en los que se emplean modelos durerianos son los situados en el tambor del lado del Evangelio en los cuales se representa la escena de la Anunciación. El respaldar del lado izquierdo lo ocupa la figura del arcángel Gabriel, mientras el de la derecha se reserva para la imagen de la Virgen (Láms. 3-3a). María aparece como una joven que se encuentra en oración apoyada en un reclinatorio y arrodillada sobre el suelo, al ser sorprendida por el Mensajero divino, gira su cuerpo volviendo a él su rostro y une sus manos al pecho. El arcángel la bendice mientras sostiene en su mano un cetro envuelto con una filacteria. La escena se completa con un gran telón de fondo dispuesto en forma triangular a la derecha, mientras al lado contrario aparece el Espíritu Santo que desciende en forma de paloma, siguiendo un rayo oblicuo de luz que roza la cabeza de la Virgen, sugiriendo el momento de la concepción de María. Esta escena, con pequeñas varia-



Lám. III. Sillería coral de San Marcos de León.  
Respaldar del coro alto. *Arcángel Gabriel*.



Lám. IIIa. Sillería coral de San Marcos de León.  
Respaldar del coro alto. *María*.



ciones copia el grabado de la Anunciación correspondiente a la serie de *La Pequeña Pasión* (26); la disposición del ángel y la Virgen es la misma, incluso los pequeños detalles como los puños de la túnica o los mechones del cabello de María siguen con exactitud la estampa, pero Juni, quien posiblemente esculpe la imagen de la Virgen, ha procedido a eliminar algunos elementos superfluos con el fin de potenciar las imágenes y a incrementar el movimiento y juego de paños que confieren mayor volumen a las figuras (Fig. 3b). La misma lámina, volverá a ser empleada en la Anunciación esculpida en medio relieve en el banco del retablo de la iglesia del Salvador de Valencia de Don Juan (León), ejecutado posiblemente por Juan de Angés; en este caso, se respeta en mayor grado el grabado original. Así, podemos observar que aparece en el ángulo superior la imagen de Dios como majestad celestial -que no se encontraba en el ejemplo anterior-, el búcaro con azucenas a los pies de la Virgen y el dosel que cubre la estancia.

En uno de los sitios del tramo central en el que se esculpe la imagen de San Juan, nos encontramos sin embargo con el empleo de una estampa de Lucas Van Leyden, titulada *San Juan el Evangelista* de la serie *Cristo y los Apostoles*, realizada en torno a 1511 (27). El evangelista, que creemos



Fig. IIIb. *La Anunciación*. Serie *La Pequeña Pasión* de A. Dürero. 1509-1511.

se debe a Juni, se dispone frontalmente, en suave contraposto, y adquiere la misma actitud y rasgos fisionómicos que la figura del grabado (Lám.4-Fig.4a). La talla de la sillería varía ligeramente la posición de las piernas y el plegado de los paños es más suave y modelado que en la estampa, pequeñas diferencias debidas en parte a la propia talla, si bien, los paralelismos entre ambas representaciones son manifiestos.

En el siguiente conjunto en el que hemos constatado la utilización de estampas durerianas por parte de este grupo artístico es en las siete tablas del retablo de Nava de los Oteros, actualmente en el Museo Catedralicio Diocesano de León (28). No conocemos datos documentales que confirmen su autoría pero basándonos en los rasgos formales de sus tallas, podemos decir, sin duda, que este retablo se debe a la escuela juniana y



Lám. IV. Sillería coral de San Marcos de León. Respaldo del coro alto. *San Juan Evangelista*.



Fig. IVa. *San Juan el Evangelista*. Serie *Cristo y los Apóstoles* de L. van Leyden. 1511.

que posiblemente fue realizado en torno a 1550, momento de gran expansión de este grupo escultórico. En la talla de sus relieves apreciamos al menos dos manos; una, de peor destreza técnica que realiza unas figuras toscas, carentes de expresividad y de naturalismo y caracterizadas por su rigidez que intenta compensar con un suave y modelado tratamiento de los paños. Este artista ejecuta las tablas con las escenas de *El Nacimiento de María*, la *Presentación de la Virgen en el templo* y el *Nacimiento de Jesús*. La segunda mano, a quien se le deben las tablas de la *Última Cena*, *La Resurrección*, *Noli me tangere* y *La Transfiguración*, destaca por una mayor calidad y un estilo basado en unas figuras proporcionadas, de rostros finos y delicados y movimientos naturales, con una gran exquisitez en el tratamiento de los plegados de los paños. Este escultor demuestra poseer un conocimiento de los efectos de perspectiva y emplea en sus fondos unas arquitecturas adinteladas que se decoran con florones y volutas, lo que nos pone en contacto con otros trabajos debidos a Juan de Angés en la diócesis de León como el retablo de Palanquinos o el banco del retablo de Valencia de Don Juan.

El relieve que representa *La Última Cena* del retablo de Nava de los Oteros se basa en un grabado de Dürero correspondiente a la serie de *La Pequeña Pasión* (29). La escena muestra el momento en el que Cristo anuncia la traición; no hay cáliz sobre la mesa y el Señor ofrece el trozo de pan a Judas ante la pregunta de los desconcertados discípulos: *Señor ¿quién es? Es ese a quien le voy a dar este trozo de pan mojado* (Jn. 13:26). El escultor ha tomado como base esta estampa, para realizar en ella pequeñas modificaciones (Lám.5-Fig.5a). El espacio es el mismo: una pequeña habitación cerrada sin apenas profundidad donde el suelo, techo y paredes están perfectamente limitados. En el centro se sitúa Cristo en cuyo regazo se encuentra dormido san Juan, mientras, los doce apóstoles se distribuyen de igual manera: tres en el fondo a la izquierda del espectador, cuatro a la derecha y otros cuatro repartidos dos a dos sentados en los bancos, todos ellos en animada charla, tal y como se representa esta escena en el renacimiento. Se cierra de este modo una composición circular que se estructura entorno a la mesa, redonda como en el grabado, y repleta de viandas. Incluso Judas, el traidor, se encuentra situado el primero, con la bolsa de monedas en la mano, con el fin de que sea fácilmente reconocible por el espectador.



Lám. V. *La Última Cena*. Tabla procedente del retablo de Nava de los Oteros. Museo Catedralicio Diocesano de León.



Fig. Va. *La Última Cena*. Serie *La Pequeña Pasión* de A. Dürero. 1509-1511.

En la tabla en la que se talla la *Resurrección* (Lám. 6), se toman como modelos referenciales dos grabados con el mismo título perteneciente uno a la serie *La Gran Pasión* y fechado en 1510 (30), y el otro a un grabado realizado en 1512 en talla dulce (31). El artista que talla este tablero reduce y acota la escena centrándose en la imagen de Cristo de pie sobre el sepulcro y los cuatro guardias que lo custodian, tal y como se muestra en ambos grabados, y prescindiendo del paisaje (Figs. 6a-6b). Del mismo modo, varía la situación del sepulcro, que dispone de costado, por problemas derivados de la perspectiva. Los haces luminosos que parten de la cabeza del Resucitado, se transforman en el relieve en un gran resplandor que cubre completamente el fondo; Cristo adquiere la misma actitud solemne portando el estandarte, mientras los guardias unos dormidos, otros sorprendidos y cegados por la aureola, se distribuyen siguiendo las pautas marcadas en el grabado, dos delante y dos detrás a ambos lados del sepulcro. El escultor interpreta libremente la disposición del sudario que envuelve a Jesús, trata-

do con mayor simplicidad de líneas y menor ampulosidad. Estas mismas láminas se usan igualmente como modelos en la Resurrección esculpida en bulto en el mencionado retablo del Salvador de la iglesia de Valencia de Don Juan y en los relieves con el mismo tema de las puertas de los sagrarios de los retablos leoneses de Carbajal de la Legua -concertado en 1548- y de Mansilla Mayor. En estos otros tres ejemplos, debidos posiblemente a la mano de Juan de Angés como parece derivarse de sus rasgos estilísticos, se juega con la distribución de los guardias como punto central de alteración compositiva. Así, en el sagrario de Carbajal de la Legua, sólo aparecen tres y situados detrás de Cristo, mientras en la Resurrección del retablo de Valencia de Don Juan y del sagrario de Mansilla Mayor, tres se colocan en el fondo de la escena, y uno delante, semirrecostado (Lám. 6c).



Lám. VI. *La Resurrección*. Tabla procedente del retablo de Nava de los Oteros.



Fig. VIa. *La Resurrección*. Serie *La Gran Pasión* de A. Dürero. 1510.



Fig. Vlb. *La Resurrección*.  
A. Dürero. 1512.



Lám. VIc. *La Resurrección*. Puerta del  
sagrario leonés de Mansilla Mayor.

Pero es sin duda la escena del *Noli me tangere* del retablo de Nava de los Oteros (Jn., 20,14-28) la que más fielmente sigue el grabado de Dürero titulado *Cristo se aparece a María Magdalena*, de la serie *La Pequeña Pasión* (32). Tanto en el relieve como en la estampa podemos ver a Cristo, envuelto en un manto, con el torso semidesnudo y con la cabeza cubierta con un sombrero de hortelano portando una pala al hombro, que se aparece a la Magdalena, arrodillada a sus pies con el cántaro, a quien extiende la mano (Lám.7- Fig.7a). En esta composición existe un evidente respeto al esquema del grabado original, si bien la perspectiva frontal, que caracteriza la talla, hace que la visión de la mujer varíe un poco respecto de la mostrada en la estampa. Así, podemos ver que el tipo de plegados amplios y marcados del manto de Cristo y su musculatura es la misma, la Magdalena se cubre con igual toca y luce unos vestidos similares, siendo la disposición del manto idéntica, e incluso se detallan las



Lám. VII. *Noli me tangere*. Tabla procedente del retablo de Nava de los Oteros.



Fig. VIIa. *Cristo se aparece a María Magdalena*. Serie *La Pequeña Pasión* de A. Durero. 1509-1511.

llagas de los pies y las manos de Cristo, tal y como se muestra en el grabado. Se vuelve a prescindir de los fondos que llenan los espacios originales para sustituirlos por otros liberados de elementos superfluos en los que destaquen las figuras representadas.

El resto de las tablas que completan este conjunto escultórico de Nava de los Oteros, no denotan demasiados paralelismos con los grabados que se conocen de Durero, aunque sí ciertos detalles formales análogos. En la escena del *Nacimiento*, tan sólo encontramos algunos motivos concretos que se copian de *La Adoración de los Magos* del alemán, perteneciente a la serie de *la Vida de la Virgen* y fechada por distintos autores en 1500 o 1505 (33); por ejemplo el modelo de los tres ángeles que soportan la cartela en la que se anuncia el nacimiento del Mesías y la vaca y el buey que pacen en el establo. El hecho de que en el retablo de Valencia de Don Juan se esculpa esta misma

escena, nos hace pensar, que su origen es un grabado que hoy día desconocemos. Lo mismo sucede con la escena de la *Transfiguración del Señor* esculpida también, aunque con algunas variantes, en el retablo de Valencia de Don Juan e inspirada posiblemente en la estampa con el mismo tema de la serie de *La Pequeña Pasión* (34). El resto de los relieves del retablo de Nava de los Oteros: *El Nacimiento de la Virgen*, *La Anunciación de María* y la *Presentación de la Virgen en el templo*, se repetirán, si bien enriqueciendo la composición con más figuras y mayor detallismo, en el retablo realizado por Juan de Juni en Santa María la Antigua de Valladolid con lo que vemos que este grupo de escultores usa siempre los mismos modelos a lo largo de su producción artística difundidos por distintas zonas castellanas.

La siguiente pieza en la que se siguen fidedignamente los grabados de este artista alemán, es el Sagrario de Pedrosa del Rey -en el Museo Catedralicio Diocesano de León-. Esta custodia policromada de planta trapezoidal, de clara estética juniana, presenta en sus cinco frentes escenas de la Vida y Pasión de Cristo; en el primer relieve por la izquierda, se representa el *Lavatorio de los Pies* y la *Oración en el Huerto*, la puerta central se reserva para la escena del *Calvario* y en el lateral derecho, se sitúa *Jesús con la cruz a cuestas* y la *Lamentación por Cristo muerto*. El *Lavatorio de los Pies*, copia un grabado de la *Pequeña Pasión* (35). La composición se estructura en dos grupos; en un primer plano, Cristo, arrodillado y con un lienzo ceñido en la cintura tal y como narra Juan 13, 1, que lava los pies de Pedro, quien sentado en un banco, se lleva una mano a la frente con cierta expresión de estupor (Lám. 8- Fig. 8a). Mientras, el resto de los apóstoles dispuestos en un segundo plano al fondo de la habitación, rodean al Señor; Juan, porta la jarra de agua y el paño, y los demás charlan entre sí comentando la acción. La talla es exacta a la representación de la estampa, no sólo son las mismas figuras, con idénticas actitudes y vestiduras, sino que incluso es el mismo espacio: una pequeña habitación cerrada construida con arquitecturas clásicas y cubierta con un gran arco peraltado dispuesto de forma oblicua, con el fin de crear sensación de perspectiva; las velas llameantes de la lámpara que cuelga del techo contribuyen a potenciar la sensación de intimismo de la escena. Una vez más, encontramos repetido el modelo del anterior grabado en la escena del *Lavatorio* del retablo de Valencia de Don Juan, relieve que por rasgos formales, parece corresponder a Guillén Doncel, quien contrató dicho retablo.





Lám. VIII. *Lavatorio de los pies*. Sagrario de Pedrosa del Rey. Museo Catedralicio Diocesano de León.



Fig. VIIIa. *Lavatorio de los pies*. Serie *La Pequeña Pasión* de A. Dürero. 1509-1511.

El tema de la Oración en el Huerto, (Mat, 26, 36) se encuentra ampliamente desarrollado en la obra grabada de Dürero; son numerosas y variadas las escenas que representan al Señor orando en el Monte de los Olivos junto a sus discípulos. Posiblemente el relieve del mismo motivo en el sagrario de Pedrosa copiase directamente un grabado similar, que no hemos encontrado. Pese a ello, existen estrechas concomitancias con otro, fechado en torno a 1500 y perteneciente a la serie de la *Gran Pasión* (36). En este grabado Cristo, centro de la composición, aparece arrodillado en un paraje agreste elevando las manos para rehusar el cáliz que le presenta un ángel del Señor, tal y como se muestra en la talla (Lám. 9- Fig. 9a). En un primer término, dormidos, se sitúan Pedro, Juan y Santiago, ajenos a la oración de Jesús, quienes varían ligeramente sus posiciones y actitudes respecto a las de la estampa. Al fondo del relieve entre los árboles, surgen otros persona-

jes, que sin duda se corresponden con Judas y el pueblo armado con lanzas, prestos a detener a Jesús. Volvemos a encontrar de nuevo este mismo tema con la misma disposición y tratamiento en el retablo de Valencia de Don Juan, en una tabla reaprovechada en un retablo barroco de la localidad leonesa de Valle de Mansilla y en un relieve policromado procedente de un retablo desaparecido de Villavidel, hoy en el Museo Diocesano de León y también perteneciente a la misma escuela, que fechamos en torno a 1560 (Lám. 9b). La única variación que encontramos en estas tallas respecto a la anterior reside en el atributo que porta el ángel del Señor: una cruz que anuncia la Pasión en lugar de un cáliz; pero la gran variedad de láminas en las que Durero representa al ángel con uno y otro atributo es enorme, así lo podemos ver por ejemplo en una estampa de 1508 perteneciente a la serie de *La Pasión*.



Lám. IX. *Oración en el Huerto*.  
Sagrario de Pedrosa del Rey.



Fig. IXa. *Cristo en el Huerto de los Olivos*.  
Serie *La Gran Pasión* de  
A. Durero. Hacia 1498.



Lám. IXb. *Oración en el Huerto*. Tabla procedente de Villavidel.  
Museo Catedralicio Diocesano de León.

La *Crucifixión* o *Calvario*, esculpida en la puerta del sagrario, toma como modelos dos estampas (Lám. 10); la primera titulada *Cristo en la cruz con la Virgen y San Juan* y fechada en 1510 y la segunda, *Cristo en la Cruz* de 1516, modificando ligeramente la disposición de las figuras (37) (Figs. 10a-10b). Así, la Virgen, cuya actitud se toma fundamentalmente de la primer lámina, y san Juan, figura más cercana a la representada en la segunda lámina, se encuentran en contraposto, siguiendo una posición muy característica de las figuras realizadas por la escuela juniana. El mayor paralelismo reside en la imagen de Cristo, que gira las piernas de manera que su cuerpo dibuja una marcada S, situándose a sus pies la calavera de Adán, imagen de la purificación simbólica del pecado del primer hombre. La misma escena tallada en esta custodia, se repite en la puerta del sagrario de Toldanos, en el Museo Diocesano de León, perteneciente a esta escuela (Lám. 10c).

Respecto al resto de las escenas del sagrario, *Cristo con la Cruz a cuestras* y la *Lamentación por Cristo*, no hemos hallado ningún grabado similar, pero sin duda debió existir como lo demuestra el hecho de que el Cristo con la Cruz vuelva a aparecer siguiendo idéntico modelo en el retablo de Valencia de Don Juan y en otra tabla localizada en el actual retablo del Valle de Mansilla; por su parte la *Lamentación por Cristo*, se repite de nuevo en el retablo de Valencia de Don Juan. Juan de Juni además, usará



Fig. Xa. Cristo en la Cruz con la Virgen y San Juan. A. Durero. 1510.

Lám. X. La Crucifixión. Puerta del sagrario de Pedrosa del Rey.

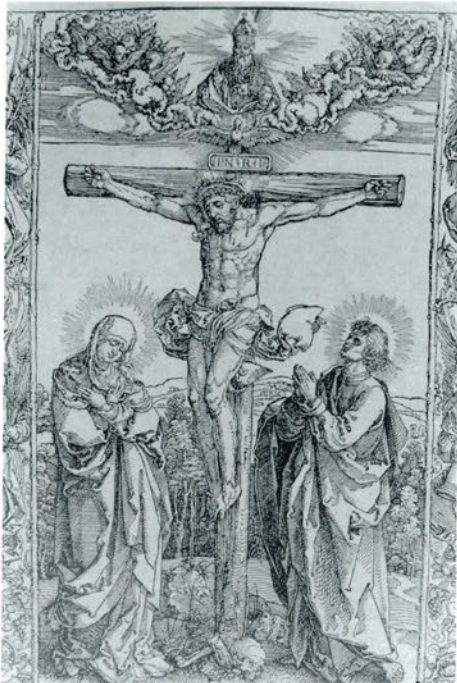


Fig. Xb. Cristo en la Cruz. A. Durero. 1516.



Lám. Xc. La Crucifixión. Puerta del sagrario de Toldanos. Museo Catedralicio Diocesano de León.

la estampa de la Lamentación en su obra del sepulcro del Arcediano Don Gutierrez de Castro en la Catedral Nueva de Salamanca, realizado en 1540.

Otra obra en la que se emplean modelos de grabados del artista alemán, como ya hemos visto en parte, es el retablo de la iglesia del Salvador de Valencia de Don Juan realizado por Guillén Doncel y posiblemente también por Juan de Angés. Además de los relieves y tallas en bulto ya analizados, existen otras dos composiciones en las que encontramos una clara influencia de estampas grabadas. La primera de ellas es la escena trabajada por Guillén Doncel en medio bulto del *Juicio Final*, situada en el primer cuerpo de dicho retablo (Lám. 11). En ella se representa a Cristo Majestad sentado con la bola del mundo a sus pies, rodeado de las cortes celestiales; bajo él, se desarrolla la escena del Juicio en la que el arcángel san Miguel, en el centro, pesa las almas, colocándose a su derecha a los piadosos y a su izquierda a los impíos que están siendo devorados por un monstruo marino (Job, cap. 41). La lámina empleada en la ejecución de esta composición, se titula *El Último Juicio* y pertenece a la serie de la *Pequeña Pasión* (38) (Fig. 11a). La diferencia fundamental que existe entre esta estampa y el relieve



Lám. XI. *El Juicio Final*. Escena central del retablo de la iglesia del Salvador en Valencia de Don Juan (León).



Fig. XIa. *El Último Juicio*. Serie *La Pequeña Pasión* de A. Dürero. Hacia 1509-1511.

leonés es la eliminación que se produce en éste de algunos personajes, como María y san Juan, debido probablemente a razones técnicas que dificultarían la ejecución de esta talla. Por lo demás, se sigue el esquema planteado en el grabado: Cristo sedente como figura central con el brazo derecho en alto y los dedos índice y corazón unidos en actitud de bendecir y semidesnudo; la mano izquierda en la escena del grabado original toca levemente la cabeza de san Juan, pero aquí, al eliminar esta figura, se coloca en ella un libro cerrado. Las pequeñas figuras que están siendo juzgadas siguen una idéntica distribución en la base inferior, si bien en el relieve se les otorga una mayor importancia.

La segunda escena que se inspira en grabados de Dürero, es *La Flagelación* (Lám.12), que en este caso toma como referencia dos láminas con el mismo tema; una pertenece a la *Pequeña Pasión* (39) y otra -fecha en 1512- a la serie de *La Pasión* (40) que fue realizada sobre cobre a partir de 1507 (Figs.12a-12b). Posiblemente debió de existir otro grabado con mayores pa-



Lám. XII. *La Flagelación*. Retablo de la iglesia del Salvador en Valencia de Don Juan.



Fig. XIIa. *La Flagelación*. Serie *La Pequeña Pasión* de A. Dürero. 1509-1511.



Fig. XIIIb. *La Flagelación*. Serie *La Pasión* de A. Dürero. 1512.

ralelismos ya que en un dibujo realizado por Dürero en 1502, encontramos una composición similar (41). En este grupo escultórico que denota la gubia de Doncel, Cristo, caracterizado por su serena actitud, aparece como figura central atado a una gran columna dórica, rodeado por tres sayones, de los cuales dos le flagelan mientras el tercero le mantiene asido con fuerza a la columna. Los paralelismos con ambos grabados son si duda manifiestos; del primero toma la imagen de Cristo, que varía en disposición para lograr su mayor visión, y el sayón de la izquierda, como se observa en los ropajes de éste caracterizados por el pantalón abombachado y la camisa de gran escote lo que le permite mostrar un hombro. Del segundo grabado se toma la figura del sayón de la derecha, así se manifiesta en la posición de este personaje, en contraposto y empuñando la vara de abedul en alto, en sus ropajes, y en su aspecto físico, que se respetan con fidelidad.

La primera de las estampas, perteneciente a la *Pequeña Pasión* se usó posteriormente en la pequeña escena de formato circular que corona el retablo del monasterio de Trianos contratado por Guillén Doncel y Juan de Angés en 1545 (42), hoy en San Lorenzo de Sahagún. Otra lámina, muy similar a las

anteriores debió ser la empleada en el relieve de la Flagelación, realizado posiblemente por Guillén Doncel, que hoy se conserva en el Museo de León (Lám. 13). Puede que la estampa tomada como modelo, fuese la Flagelación efectuada en 1504 para la *Pasión Verde* (43) con la que halla grandes concomitancias (Fig. 13a). La composición central, la disposición de los personajes y la propia estructura arquitectónica es en ambos casos similar; así, los sayones se sitúan de dos en dos a cada lado de Cristo, tres azotándole y uno sujetando las ataduras, mientras otro esbirro -dos en el relieve-, sentado sobre el suelo ata los flagelos, personaje éste último muy arraigado en la tradición nuremberguesa. El lugar donde se desarrolla el acto, un interior palaciego, es semejante: la columna es el eje central, situada en primer término, mientras al fondo dos grandes ventanales amplían ópticamente el espacio, tal y como se observa en la tabla. La única diferencia reside en la imagen del Cristo de esta talla, que sigue muy de cerca la representada en la Flagelación de la serie de *La Pequeña Pasión* de Lucas Van Leyden, ejecutada en 1521 siguiendo los modelos de la serie de Durero (Fig. 13b), con lo que vemos que la escuela juniana es muy proclive a combinar varias estampas y a emplear más de un modelo para realizar sus trabajos (44).



Lám. XIII. *La Flagelación*. Tabla conservada en el Museo de León.





Fig. XIIIa. *La Flagelación*. Serie *La Pasión Verde* de A. Dürero. 1504.



Fig. XIIIb. *La Flagelación*. Serie *La Pequeña Pasión* de L. van Leyden. 1521.

Hemos podido ver, cómo en la puerta del sagrario del retablo de Carbaljal de la Legua, en la que se sitúa la escena de la Resurrección, se hacía uso de una estampa de Dürero que tuvo una gran difusión entre estos artistas franceses que la emplearán casi constantemente como motivo central de la puerta de las custodias de sus retablos. En esta obra se manifiesta además el uso de otra lámina del mismo grabador en la imagen de san Sebastián, que copia la estampa *Martirio de san Sebastián atado a un árbol*, realizada en talla dulce hacia 1497-1498 (45). Las similitudes son enormes si volvemos el grabado original del revés; el cuerpo del mártir en marcado contraposto y con una excesiva torsión en la imagen de la estampa, hace que el peso del cuerpo no caiga directamente en la pierna de apoyo, lo que se ha intentado solucionar en la talla del retablo en la que el santo adopta una postura más lógica y equilibrada y una expresión más dolorosa en su rostro (Lám.14- Fig. 14a).



Lám. XIV. San Sebastián. Banco del retablo de Carbajal de la Legua (León)



Fig. XIVa. *Martirio de San Sebastián atado a un árbol*. A. Dürero. 1497-1498.

Otro grabado de Dürero que inspira algunas de las tallas ejecutadas por esta escuela es *El Descendimiento de la Cruz de la Pequeña Pasión* (46); el grupo central de esta composición: Cristo muerto cuyo cuerpo inerte está siendo descendido de la cruz por Nicodemo, situado en una escalera y por José de Arimatea, quien soporta el peso del cuerpo inerte mediante sábanas, aparece en una de las tablas del retablo de Trianos, en san Lorenzo de Sahagún, debida posiblemente a Juan de Angés y en una de las puertas del sagrario de Villamoros, que también se puede adscribir a este grupo escultórico (Fig. 15- Lám. 15a). En ambos casos vemos grandes concomitancias con la lámina original sobre todo en la disposición y distribución de los personajes que actúan en el Descendimiento e incluso en pequeños detalles como en la corona de espinas dispuesta en el travesaño de la cruz. El grupo se completa con otras figuras que no aparecen en el grabado: la Virgen,



Fig. XV. *Descendimiento de la Cruz.*  
Serie *La Pequeña Pasión* de A. Dürero.



Lám. XVa. *Descendimiento de la Cruz.*  
Sagrario de Villamoros (León).

desmayada en el suelo y reclinada sobre san Juan, la Magdalena, que en un gesto de dolor eleva la mano intentando tocar el cuerpo del Señor y María, esposa de Cleofás, presente en la Crucifixión (47).

La última talla que posiblemente se inspiró en una estampa de este grabador alemán es el *Cristo con la Cruz a cuestras* del retablo de Trianos. Existe un dibujo (48) con el mismo tema muy similar a esta figura, cuyo origen inicial debió ser el servir de base a un grabado, que lamentablemente hoy no conocemos (Lám.16- Fig. 16a). En ambos ejemplos, Cristo, tocado con la corona de espinas y vestido con una amplia túnica soporta sobre su hombro el peso de la cruz; vuelve el rostro en sentido contrario al de su propia marcha y avanza a grandes pasos con el cuerpo ligeramente encorvado y las rodillas semiflexionadas debido al gran esfuerzo de la acción.



Lám. XVI. *Cristo con la cruz a cuestras.*  
Retablo del monasterio de Trianos,  
hoy en San Lorenzo de Sahagún (León).



Fig. XVIa. *Cristo con la cruz.* Dibujo de  
A. Dürero. Hacia 1522-1525.

Algo característico que esta escuela juniana manifiesta en su producción pese a tomar como modelos los grabados de Dürero, es la expresión de los rostros de los efigiados; mientras las figuras del artista alemán se caracterizan por unos rostros delgados y de facciones alargadas, se transformarán en manos de estos escultores franceses, en rostros más llenos, de contornos suaves y redondeados y de expresiones, sobre todo en las figuras femeninas, más dulces y delicadas.

#### *b) La influencia de L. van Leyden*

En relación a los grabados de Lucas Van Leyden empleados por estos escultores franceses, su número es muy escaso si los comparamos con la gran proporción de estampas de Dürero de las que toman sus modelos de inspira-

ción. Una de las obras en la que hemos podido comprobar que se usan como referencia fundamental láminas de Leyden, es en algunos tableros del retablo del convento de Trianos, en San Lorenzo de Sahagún (49). La escena de la Oración en el Huerto copia la talla dulce con el mismo título de la serie *La Pequeña Pasión* (50) (Lám.17- Fig. 17a); Cristo, arrodillado ante el ángel con el cáliz -sustituido en el relieve por una cruz-, ora al Padre rodeado de Pedro, Juan y Santiago, dormidos en primer término. Las figuras de Jesús, Pedro y Santiago -del que sólo se muestra su cabeza apoyada en una roca-, siguen exactamente a las de la lámina tanto en disposición como en actitudes y rasgos fisionómicos; sin embargo Juan, aparece en el relieve con la cabeza inclinada sobre las rodillas, alejándose de la representación del grabado original pero siguiendo el modelo de una estampa de la *Pequeña Pasión* de Durero (51), en la que san Juan se muestra de esta forma -serie que inspira la misma que con idéntico título realiza el grabador flamenco-.



Lám. XVII. *Oración en el Huerto*.  
Retablo del monasterio de Trianos,  
hoy en San Lorenzo de Sahagún.



Fig. XVIIa. *Oración en el Huerto*.  
Serie *La Pequeña Pasión* de  
L. van Leyden. 1521.

Otro de los relieves que sigue de cerca un grabado de Leyden es el de la figura de san Mateo, situado en un medallón del banco de este retablo, que copia fidedignamente la lámina que representa a san Marcos perteneciente a la serie de *Los Cuatro Evangelistas* realizada sobre cobre en 1518 (52). Existe pues, una alteración de la identificación del personaje, empleando la misma estampa. Como podemos observar, las similitudes son manifiestas, es una transposición prácticamente literal del modelo grabado (Lám. 18- Fig. 18a); lo único que cambia es el símbolo del evangelista, que en el caso del relieve, al tratarse de san Mateo, es un ángel que le dicta el escrito, y los lentes, que no aparecen en la talla. El resto de los evangelistas que aparecen en este retablo, siguen otros modelos, si bien existen pequeñas semejanzas con la serie de los evangelistas de Leyden; por ejemplo el atril en el que escribe san Marcos, es idéntico al de san Lucas en la lámina grabada y la disposición y rasgos fisiológicos del san Lucas del retablo, se asemejan bastante a los de san Mateo perteneciente a dicha serie.



Lám. XVIII. *San Mateo*. Retablo de Trianos, hoy en San Lorenzo de Sahagún.



Fig. XVIIIa. *San Marcos*. Serie *Los Cuatro Evangelistas* de L. van Leyden. 1518.

c) *Otros grabadores: Georg Pencz*

Además del patente influjo de la obra gráfica de Durero y Leyden, hemos hallado el uso de una estampa realizada por otro maestro alemán: Georg Pencz (1500-1550) (53). Se trata de la lámina titulada *El Sacrificio de Isaac*, de la serie *La Historia de Abraham* (54), que es empleada en la misma escena esculpida en el sitial central del coro bajo de la sillería de San Marcos (Lám.19- Fig.19a). Los paralelismos son enormes; las figuras centrales de Abraham e Isaac, semiarrodillado sobre un ara en actitud suplicante, siguen a las del grabado; el patriarca, incluso adopta idéntica postura con el paso avanzado dispuesto a cometer el sacrificio variando ligeramente la posición de la mano derecha en la que porta la espada. El ángel y el cordero, se sitúan igualmente a la izquierda de la composición bajo unos árboles y el paraje rocoso y agreste, sigue muy de cerca al de la lámina.



Lám. XIX. Sillería coral de San Marcos de León. Respaldar del estalo central del coro bajo. *Sacrificio de Isaac*.



Fig. XIXa. *Sacrificio de Isaac*. Serie *La Historia de Abraham* de Georg Pencz.



## CONCLUSIONES

Con todo ello, podemos precisar que la escuela juniana poseía un abundante repertorio de grabados y estampas de origen flamenco y alemán de las que se servía continuamente en sus trabajos y que pasaron de generación en generación como se observa en el caso de Juan de Angés el Viejo y su hijo Juan de Angés el Mozo e incluso del discípulo del primero, Bautista Vázquez, posiblemente a través de copias que ellos mismos realizaban de los grabados originales. La serie más empleada es la *Pequeña Pasión* de Durero, y en menor proporción la misma realizada por Leyden. Esto se puede deber a variadas y diversas razones: la primera, el pequeño formato de las estampas que las componen, muy manejables y su considerable número por lo que los artistas encontraban en ellas una gran cantidad de modelos que no existía en otras series más reducidas; en segundo lugar, el estilo de las mismas, muy depurado, sencillo en cuanto a aspectos técnicos y de gran expresividad y fuerza emotiva lo que las diferencia de las demás estampas, más complejas en ejecución y sobrecargadas de toda una serie de elementos superfluos que dificultarían su plasmación escultórica; en tercer lugar, el hecho de que a partir de la edición tanto de ésta como de las restantes series de Durero, se van a fijar toda una serie de pautas estéticas y muchos tipos iconográficos, que seguirán una gran cantidad de artistas del momento. Hay que tener en cuenta, además, que todas las láminas están imbuidas de una profunda espiritualidad, cercana incluso a la manifestada en el mundo medieval, que en cierto sentido se pone en paralelo con las propias inquietudes reformistas que están patentes en estos momentos.

Otro aspecto que hay que destacar es el marcado proceso de mimesis que se está produciendo por parte de esta escuela respecto a la producción gráfica de estos artistas nórdicos. El hecho de que la obra de Durero y de Leyden sea la utilizada por este grupo de artistas franceses, pone de manifiesto la afinidad estilística de estos escultores con la producción de estos dos grabadores; puede incluso que el mismo sentimiento humanista y la emoción religiosa que invadían la producción plástica y el pensamiento de Durero, fueran compartidos por Juan de Juni, Guillén Doncel, Juan de Angés, Juan de Miao, etcétera, hombres sin duda plenamente formados y conocedores de las corrientes ideológicas del momento, quienes vieron en la obra gráfica de este maestro, tanto un medio canalizador de su producción escultórica como el reflejo fiel de sus propias ideas e inquietudes.

## NOTAS

- (1) Sobre todos estos artistas, véase, MARTÍN GONZÁLEZ, *Juan de Juni. vida y obra y "Guillén Doncel y Juan de Angés"*, 344-350. TUCART, *Etienne Jamet*. ARIAS MARTÍNEZ, *La sillería del coro, 12-14*. ORICHETA GARCÍA, *La sillería coral*, 71-113.
- (2) MARTÍN GONZÁLEZ, "La sillería de San Marcos", 279-284. ARIAS MARTÍNEZ, *La sillería de coro, 13-14*; ORICHETA GARCÍA, *La sillería coral*, 54.
- (3) CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA Y ORICHETA GARCÍA, "El convento de San Marcos de León", (en prensa).
- (4) A pesar de que el retablo fue contratado por Guillén Doncel, parece evidente, como se deriva del estudio estilístico, que el banco del mismo fue realizado por Juan de Angés. El contrato se conserva en el Archivo de la Catedral de León. *Escrituras Públicas*, doc. nº 10.911, fol. 95-97v.
- (5) PANOFKY, *Idea*, 45-49.
- (6) MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios histórico-artísticos*, 483.
- (7) FERNÁNDEZ DEL HOYO, "Datos para la biografía", 333-340.
- (8) MARTÍN GONZÁLEZ, *Juan de Juni*, 32. Este investigador apunta una formación italiana de Juni en Florencia y Milán. Quizá, como hemos apuntado, pudo conocer el arte italiano a través de otros escultores italianos afincados en Francia o mediante estampas y grabados italianos que se difundieron profusamente por aquel país a principios de la decimosexta centuria. En el Pleito sobre el retablo de la Antigua, en el que Juni se enfrenta a Giralte, parece confirmarse esta hipótesis a través de las declaraciones que apoyan la obra del primero. Así, el pintor Miguel de Barreda dice que, mientras Francisco Giralte había aprendido con maestros conocedores de lo italiano, Juni tenía una formación francesa. Del mismo modo opina el pintor Jerónimo Vázquez. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios histórico-artísticos*, 333-334.
- (9) GARCÍA VEGA, *El Grabado del libro español*, 112-114.
- (10) CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *El Arte del Renacimiento en León*, 23-24.
- (11) Sobre la vida y la obra de este grabador, BARTRUM, *German Renaissance Prints*, cap. I, 17.
- (12) PANOFKY, *The Life and Art*, 15-38.
- (13) *Ibidem*, cap. II-VII.
- (14) WINZINGER, *Durero*, 50, 71, 102 y ss.
- (15) GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *Real Colección de Estampas*, t. IV, 63-71.
- (16) WINZINGER, *Durero*, 143 y ss.
- (17) GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *Real Colección*, 63.
- (18) FRIEDLÄNDER, *Lucas van Leyden*, 13 y ss.
- (19) CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, *Juan de Badajoz*, 193 y ss.
- (20) ORICHETA GARCÍA, *La sillería coral*, 51-55.
- (21) Los distintos investigadores no se ponen de acuerdo respecto a la autoría de esta lámina puesto que no aparece con el monograma característico de Durero, por lo que para muchos es obra de un imitador que plagia un dibujo de Durero; existen copias del

- mismo grabado fechadas en 1497-1498 que si aparecen con el monograma. Las principales influencias de la estampa son de Pollaiuolo y Mantegna. KURTH, *The Complete Woodcuts*, 17-18, lám. 90.
- (22) En el panel calado del lado de la Epístola, se esculpe la imagen de San Roque. San Sebastián y San Roque son los protectores contra la peste, por lo que en ocasiones se les representa juntos. Conocemos algunos dibujos de Durero en los que así aparecen: HERRSCHING, *Albrecht Dürer*, 175.
- (23) GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *Real Colección*, t. IV, 85, lám. 8 (1357). En las observaciones aparecen reflejadas las distintas denominaciones que se le dan a esta estampa. Panofsky la titula *Virgen sobre la media luna* y Bartsch, quien señala la existencia de tres copias, *La Virgen coronada de estrellas*.
- (24) Es bastante frecuente encontrar tanto en la obra de Durero como en la de otros grabadores como Lucas Van Leyden o Lucas Cranach, imágenes de la Virgen ofreciéndole una manzana al niño, como fruta simbolo del Conocimiento que alude al Niño como Redentor de la humanidad que la liberará del pecado original. Esta estampa fue copiada posteriormente por Hieronymus Hopfer; BARTSCH, *The Illustrated*, t. 17, 208, lám. 6 (507).
- (25) BARTSCH, *The Illustrated*, t. 10, 27. LLAMAZARES RODRÍGUEZ, "Juan de Angés el Viejo", 123 y ss.
- (26) BARTRUM, *German Renaissance*, lám. 29c. / KURTH, *The Complete Woodcuts*, lám. 225. /y/ Durero, Catálogo de la Exposición, lám. 79.
- (27) HOLLSTEIN, *Dutch and Flemish Etchings*, 121 /y/ BARTSCH, *The Illustrated*, t. 12, 223, lám. 90 (388).
- (28) Agradezco personalmente al director del mismo, D. Máximo Gómez Rascón su amabilidad y disposición al facilitarme el acceso para fotografiar todas las tablas, alguna de las cuales se encuentra en los fondos del Museo en espera de una pronta restauración.
- (29) KURTH, *The Complete Woodcuts*, lám. 230.
- (30) *Ibidem*, lám. 218. /y/ Durero, Catálogo, cit., lám. 44. Esta estampa es la última xilografía de la *Gran Pasión*, una de las cuatro que se agregaron en 1510 para completar la serie comenzada a finales de 1498.
- (31) GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *Real Colección*, t. IV, 82, lám. 3.15 (1351). Panofsky señala que la figura de Cristo sigue el modelo del Apolo Belvedere; PANOFSKY, *Vida y Arte*, 158, nota 124.
- (32) KURTH, *The complete Woodcuts*, lám. 253.
- (33) *Ibidem*, lám. 185.
- (34) Una composición con bastantes similitudes con la del retablo de Nava, se encuentra en un grabado conservado en la Albertina, recogido en HERRSCHING, *Albrecht Dürer*, 503.
- (35) KURTH, *The complete Woodcuts*, lám. 231.
- (36) *Ibidem*, lám. 121.
- (37) *Ibidem*, láms. 208 y 302. /y/ Durero, Catálogo, lám. 75.
- (38) KURTH, *The complete Woodcuts*, lám. 258.
- (39) *Ibidem*, lám. 239.

- (40) GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *Real Colección*, 77, lám. 3.6 (1341). De esta estampa fue realizada una copia por Lambrecht Hopfer: BARTSCH, *The Illustrated*, t. 17, 272.
- (41) PANOFSKY, *The Life and Art*, lám. 145.
- (42) Archivo Histórico Diocesano de León, *Protocolo Pedro de Argüello*, Año 1545-1546, sign. 4, caja 2, fol. 293-294v.
- (43) HERRSCHING, *Albrecht Dürer*, 348.
- (44) GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *Real Colección*, t. VII, 119, lám. 15.8 (2853). El título original del grabado es *El Ecce-Homo*.
- (45) *Ibidem*, t. IV, 96, lám. 27 (1380). BARTSCH, *The Illustrated*, t. 10, 50. De esta estampa se realizaron varias copias por Montagna, Hieronymus Wierix y por los monogramistas S y MF.
- (46) KURTH, *The complete Woodcuts*, lám. 248.
- (47) La imagen de la Virgen desmayada en los brazos de san Juan, es un tratamiento habitual en el tema del Descendimiento antes de la Contrarreforma; después del Concilio de Trento (1545-1563), la Virgen se representará de pie en actitud de resignación, por lo que creemos que la obra del sagrario de la iglesia de Villamoros, se realizaría en torno a 1545-1550, momento de gran expansión de la producción escultórica de la escuela juniana.
- (48) HERRSCHING, *Albrecht Dürer*, 1072.
- (49) En otros relieves de este mismo retablo como la Flagelación, el Descendimiento o la anteriormente analizada de Cristo con la Cruz a cuestas, los modelos que se siguen proceden de Durero.
- (50) GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *Real Colección*, t. VII, 118, lám. 15.2 (2847), fechada en 1521.
- (51) *Durero*, Catálogo, lám. 82.
- (52) BARTSCH, *The Illustrated*, t. 12, 233 /y/ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *Real Colección*, t. VII, 123, lám. 24.1 (2868).
- (53) BARTRUM, *German Renaissance*, cap. IV, 115-122.
- (54) BARTSCH, *The Illustrated*, t. 16, 85.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARIAS MARTÍNEZ, Manuel, *La sillería del coro de San Marcos de León*, León, 1995.
- BARTRUM, Giulia, *German Renaissance Prints. 1490-1550*, London, The Trustees of the British Museum, 1995.
- BARTSCH, Adam von, *The Illustrated Bartsch*, t. 10 y t. 12 "Sixteenth Century German Artists", New York, Walter L. Strauss, 1980, t. 16 y t. 17 "Early German Masters", New York, Walter L. Strauss, 1981.

- CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M<sup>a</sup> Dolores, *El Arte del Renacimiento en León. Las vías de difusión*, León, Lancia, 1992.  
*Juan de Badajoz y la arquitectura del Renacimiento en León*, León, edit. Universidad de León, 1993.
- CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M<sup>a</sup> Dolores y ORICHETA GARCÍA, Arantzazu, “El convento de San Marcos de León. Nuevos datos sobre el proceso constructivo en el siglo XVI”, en *Anuario de Arte*, Madrid (1996). (En prensa).  
*Dürero*, Catálogo de la exposición. Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, marzo de 1971.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, M<sup>a</sup> Antonia, “Datos para la biografía de Juan de Juni”, en *B.S.A.A.*, LVII, Valladolid (1991), 333-340.
- FRIEDLÄNDER, Max J., *Early Netherlandish Painting*, vol. X, “Lucas Van Leyden and other Dutch Masters of his time”, Leyden, La Connaissance, 1973.  
*Lucas Van Leyden, Meister der Graphik. Band XIII*, Leipzig, Verlag von Klinkardt und Biermann, 1924.
- GARCÍA VEGA, Blanca, *El Grabado del libro español. Siglos XV-XVI-XVII*, I, Valladolid, Instit. Cultural Simancas, 1984.
- GEISBERG, Max, *The German Single-Leaf Woodcut: 1500-1550*, 2 vols., New York, Walter L. Strauss, 1974.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús M<sup>a</sup>, *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, Vitoria-Gasteiz, Ephialte, t. IV (1993) y t. VII (1994).
- HERRSCHING, O.J., *Albrecht Dürer. 1471 bis 1528. Das gesamte graphische Werk Handzeichnungen*, Verlag Rogner und Bernhard GmbH., München, 1983.
- HOLLSTEIN, Friedrich W. H., *German Engravings, Etchings and Woodcuts, C.A. 1400-1700*, vol. V-VI-VII, Amsterdam, K.G. Boon and R.W. Scheller, s/f. *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, c.a. 1450-1700*, vol. X, Amsterdam, Menno Hertzberger, s/f.
- KURTH, William, *The Complete Woodcuts of Albrecht Dürer*, New York, Dover, 1963.
- LLAMAZARES RODRÍGUEZ, Fernando, “Juan de Angés el Viejo: su obra en Palanquinos”, en *Tierras de León*, XXIX, n<sup>o</sup> 75, León (1989), 123 y ss.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Juan de Juni. Vida y obra*, Madrid, 1974.  
“Guillén Doncel y Juan de Angés”, en *Goya*, 47, Madrid (1962), 344-350.  
“La sillería de San Marcos de León”, en *Goya*, 29, Madrid (1959), 279-284.
- MARTÍ Y MONSÓ, José, *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid, 1898-1900, edic. facsímil, Valladolid, 1992.
- ORICHETA GARCÍA, Arantzazu, *La sillería coral del convento de San Marcos de León*, Memoria de Licenciatura, León, 1995 (en prensa).

- PANOFSKY, Erwin, *Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, Princeton University, 1971.  
*Idea*, Madrid, Cátedra, 1985.  
*Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza Forma, 1995.
- TUCART, Andrés, *Etienne Jamet, alias Esteban jamete, sculpteur français condamné par l'Inquisition*, París, Picard, 1994.
- WINKLER, Friedrich, *Albrecht Dürer. Leben und Werk*, Berlin, Verlag Gebr. Mann, 1957.
- WINZINGER, Franz, *Durero*, Barcelona, Salvat, 1985.



# ESTETICISMO Y AUTONOMÍA DEL ARTE

Por

FRANCISCO J. FALERO





“El que posee ciencia y arte tiene religión. Al que carece de las dos primeras, le deseo, porque la necesita, la religión:”.

J. W. GOETHE

La construcción de la *Modernidad* se determina como la insignia cultural del proyecto ideológico de las sociedades burguesas triunfantes de los procesos revolucionarios del siglo XVIII, en cuyo seno el desarrollo de lo artístico adquiere la significación de una verdadera estrategia ideológica: la de su autonomía.

La configuración de la matriz ideológica burguesa tiene su fundamento en la búsqueda de una alternativa al *modelo de saber* instaurado por la matriz feudal, basado en la imagen unitaria de explicación de la globalidad de la realidad que representa la figura de Dios (lo “Uno” de la metafísica neoplatónica): de ahí el carácter ancilar de la Filosofía con respecto a la Teología durante la Edad Media. Frente al discurso religioso el Humanismo renacentista opondrá la figura del Hombre como fundamento de su discurso ideológico, constituyendo en la posibilidad de la experiencia humana su *modelo de saber*. De esta manera se va delineando el discurso científico como alternativa capaz de suplantar al religioso, cuyo *corte epistemológico*, como ha señalado Michel Pécheux, es introducido por Galileo (1). Durante todo este proceso el Arte permaneció unido a la ciencia, emancipándose de esta forma del ritual al que estaba adherido bajo el predominio de la religión feudal.

Ahora bien, el discurso científico resultará por sí mismo insuficiente en las pretensiones de la matriz burguesa de suplantación. En este sentido, en el siglo XVIII se producirán tres fenómenos de capital importancia para las determinaciones de la hegemonía de la ideología burguesa. En primer lu-

gar, la ocupación del poder político por parte de la burguesía revolucionaria (cuyo hito lo constituye la Revolución Francesa); en segundo lugar, la introducción del saber científico en las relaciones de producción (lo que la historiografía ha denominado Revolución Industrial); y en tercer lugar, el surgimiento del movimiento ilustrado como articulador ideológico. Y es aquí donde se produce un segundo *corte epistemológico* introducido por Kant en la construcción de un saber estético como filosofía de la autonomía del Arte. Con ello se establece un *modelo de saber* desdoblado frente al modelo unitario feudal para garantizar los dos polos en que se articula la matriz ideológica burguesa: lo objetivo y lo subjetivo –y sus correlatos: lo público y lo privado; lo racional y lo sentimental–; frente a lo universal lo objetivo, pero también lo subjetivo universal tan sagazmente ideado por Kant a partir del empirismo inglés. Por lo que no sólo el saber científico sino que además el saber estético se erige frente al discurso religioso.

La construcción de este ámbito especial del saber, la Estética, ha sido posible por la tendencia en las sociedades burguesas desde sus mismos albores a emancipar los objetos artísticos del ritual religioso primero, como hemos dicho, ligándolos a la ciencia y, posteriormente, estableciendo su entidad autónoma al tener que ser extraídos de la esfera de la cientificidad una vez que ésta se ha implicado directamente en el proceso productivo.

La *autonomía del Arte* se entiende, pues, como un escisión del Arte de las actividades prácticas orientadas hacia la racionalidad de los fines, característica de la organización económica de las formaciones sociales burguesas.

Nos parece más que plausible para nuestras argumentaciones la distinción establecida por Peter Bürger entre “institucionalidad” y “contenido del arte”: “Para construir la historia del subsistema artístico me parece necesario distinguir la *institución arte* (que funciona según el principio de la autonomía) del *contenido de las obras concretas*. Sólo esta distinción permite comprender la historia del arte en la sociedad burguesa como historia de la superación de la divergencia entre la institución y el contenido” (2).

Pues bien, lo que a fines del siglo XVIII se habrá conseguido es dicha institución, “[Las] condiciones estructurales institucionales que establecen muy claramente la función de la obra [de arte]” (3). Éste es el sentido de la ruptura epistemológica kantiana, en tanto que sella ideológicamente un largo proceso institucional, señala un punto de no retorno: el de la ideología estética burguesa.

Sin embargo, que se haya alcanzado este desarrollo no quiere decir que se haya consumado el proyecto de autonomía del Arte, sino que a través de los contenidos se sigue contradiciendo a ésta, en el sentido de que remiten a las actividades sociopolíticas, a la “praxis vital”, para emplear los términos de Bürger. De este modo, el mencionado autor dice: “Pues incluso cuando la institución del arte autónomo está completamente formada, todavía actúan dentro de ella contenidos de carácter político que se oponen a su principio de autonomía. Sólo en el momento en que los contenidos pierden su carácter político y el arte desea simplemente ser arte, se hace posible la autocrítica del subsistema social artístico. Este estadio se alcanza al final del siglo XIX con el esteticismo” (4).

Por tanto, el *Esteticismo* supone una reconducción introspectiva de los contenidos –y quizá habría que hablar mejor de las poéticas– hacia el arte mismo, hacia una valorización exclusiva de lo formal como esencia del Arte: un Arte que se remite a sí mismo. En este sentido, Simón Marchán Fiz define el *Esteticismo* como “...una radicalización del Absolutismo estético decimonónico y de la autonomía del arte, así como una acumulación de los contenidos reales y sociales en beneficio de la *forma*; glorifica el arte desde una concepción que ve en lo estético el valor supremo y el objeto final de toda cultura, al que tienen que subordinarse la religión, la moralidad y la ciencia” (5).

No obstante, mediante esta exposición de la utopía artística bajo el *Esteticismo* se ha venido ocultando el carácter de estrategia ideológica de la *autonomía del Arte*. El rasgo revanchista del esteticismo finisecular contra la ciencia, la moral y la religión –pero sobre todo contra la ciencia– desde sus inicios en la tendencia de *l’Art pour l’Art* nos ha transmitido una imagen falseada de un enfrentamiento radical entre Arte y Ciencia, cuando en realidad no son sino los dos saberes indispensables de la matriz ideológica burguesa que se enfrentan, sí radicalmente, a la Religión. Si se produce el divorcio entre el Arte y la Ciencia es debido a su carácter antitético –en sentido estricto– pero no excluyente, sino antes bien convergente, ya que aquel matrimonio establecido desde el Renacimiento no resulta eficaz en el momento en que las condiciones históricas habían desarrollado el proceso productivo mediante la implicación del conocimiento científico en la economía, materializada en la tecnología (aplicación de las técnicas bajo el código racionalizado del saber científico). Así se forja la utopía, concomitante con la esteticista, del progreso objetivo del maquinismo: la tecnifica-

ción de la vida que devolvería al hombre la felicidad perdida tras la condena bíblica del trabajo. En este contexto, el enfrentamiento real se establece entre la tecnología frente al Arte/Religión, desde el momento en que se forma la *Religión del arte*, que debe entenderse en un doble sentido contradictorio: como subyugación del discurso religioso a la subjetividad y, también, como autodefensa de dicho discurso ante el acoso científico. Pero en el momento en que el poder absolutista-feudal es derrotado, este enfrentamiento se mantiene como ficción para neutralizar la crítica al sistema enredándola en una alternativa polarizada que sirve como sistema ideológico de contrapeso ante los excesos de uno de los polos.

En este sentido, la tecnología se enfrenta al Arte en cuanto la primera no puede agotar los medios del Arte, es decir, el espacio de subjetividad donde el trabajo se reintroduce como actividad cuya finalidad no son las necesidades objetivas de la sociedad –lo público–, sino las potencialidades del individuo –lo privado–. La revalorización del artesanado por el movimiento de las *Arts and Crafts* tiene su plena manifestación en la teorización estética dentro de la vía idealista Croce-Collingwood, donde se podría imaginar a un pintor sin manos a través de la tematización de la *creatividad*. Por otra parte, nos parece importante destacar, en relación con lo que venimos exponiendo, las consideraciones de Giulio Carlo Argan referidas a la pintura realista: “Pintar significa dar a la cosa pintada un peso y un valor mayores que la cosa vista; [...] ¿cuál es la separación y la distancia entre la cosa vista, que desaparece en seguida, y la misma pero pintada, que permanece? Nada más que el trabajo del artista (Marx habría dicho, la fuerza-trabajo). Así el trabajo del artista se transforma en paradigma del *auténtico* trabajo humano, entendido como presencia activa del hombre en la realidad. El artista es prototipo del trabajador que no obedece a la iniciativa ni sirve los intereses del patrono, que no se somete a la lógica de la máquina. Es, en suma, el *tipo de trabajador libre*, que declara la libertad en la praxis del trabajo mismo” (6).

Todo ello nos indica que no podemos considerar el conjunto de este proceso de desarrollo de la *autonomía del Arte* como un movimiento lineal, ni mucho menos pendular, entre esencias irreconciliables. Más bien debe ser entendido como un proceso dialéctico que expresa la confrontación de las ideologías. Así, no sólo el movimiento romántico estaba llevando a cabo la ocupación de la *Religión por el Arte*, sino que el Positivismo además de

presentarse como un materialismo cientifista aspiró a una nueva teología con culto a la Virgen incluido: Clotilde de Vaux. Por ello, el Positivismo fracasó allí donde no podía ofrecer una alternativa eficaz para la ideología burguesa al pretender instituir una metafísica –al margen de las anécdotas teológicas–. Pero, así mismo, tampoco el *Esteticismo* fue capaz de ofrecer por él mismo tal alternativa mediante una refundación de la Teología en el Arte; una *teología estética* en estrecha relación con la “*teología política*” –de que hablara Carl Schmitt– en que se transformó el nacionalismo burgués en el último tercio del siglo XIX.

En efecto, los estados laicos –constitucionalmente rubricados– modernos necesitaban de un elemento cohesionador una vez extinguido el referente religioso. De este modo, la ideología romántica –burguesa– encontró en el nacionalismo el sustituto ideológico del *siervo* por el *sujeto político* –sujeto al estado–: el ciudadano, cuya fuente de derecho es de origen natural frente a la autoridad de origen divino. Esta forma de ocupar el espacio subjetivo por el nacionalismo político establece una suerte de vasos comunicantes con lo estético al constituir el Arte la quintaesencia del subjetivismo burgués, lo que conducirá a no tardar a esa estremecedora estetización política que fundamenta el fascismo, según dijera Walter Benjamin (7). Se trata, sin duda, de respuestas irracionales a la progresiva racionalización burguesa, pero su relación dialéctica fundamenta la matriz ideológica burguesa.

Aquello por lo que el Positivismo resultó insatisfactorio (su pretensión de *Verdad metafísica*) desembocó en una transformación del pensamiento científico a finales del siglo XIX, apareciendo lo que se conoce como Neopositivismo el cual postuló, parafraseando a Henri Poincaré, que las teorías científicas no son ni verdaderas ni falsas sino sencillamente útiles (8). El pensamiento científico reaccionaba así a la virulencia de los ataques del irracionalismo expresado en el *Esteticismo*, apostando por un “racionalismo moderado” dando cumplimiento a una *razón escéptica*. La definitiva renuncia de la razón por la *Verdad* dejaba el camino expedito para su búsqueda por otras vías. Pero lo cierto es que se trata de una *Verdad* perdida y que se sabe irrecuperable; del mismo modo que como ha señalado Simón Marchán Fiz al hablar del “Orden Clásico” que actúa como un referente nostálgico revisitado de forma periódica, después de su sustitución por el “Orden Natural”, precisamente en los momentos en que se reconduce una poética hacia la universalidad ilustrada, pero que se muestra imposible (9).

Esta constante de la *modernidad* detectada del lado de las poéticas artísticas ilumina el carácter del inconsciente cultural burgués que se asienta en un sentimiento de culpabilidad del magnicidio divino perpetrado por Hegel y, no siendo *composable* su palingenesia, desemboca en el freudiano “malestar de la cultura”, nacido en un ambiente tan significativamente *fin-de-siècle* como la Viena estudiada por Schorske (10).

Alain Badiou, quien apuesta por un pensamiento fuerte (“gesto platónico”), ha descrito el desarrollo del pensamiento filosófico –entendido como posibilidad de la *verdad*– después de Hegel como un proceso de sucesivas suturas, a saber, a la condición científica, a la condición política y, posteriormente con el Esteticismo –después de la Comuna de París que supuso la clausura de una condición: la política– sutura con la condición poética –“verdad de los poetas”– (11). Aquí se muestra cómo la Filosofía en la *modernidad* transfiere su imperativo –la *verdad*– desde la Teología –*modelo de saber* medieval– a las condiciones del saber contemporáneas, la Ciencia y la Política. Badiou nos habla de cómo el “poema” (puede leerse Estética) acomete en la *modernidad* los imperativos de la Filosofía ante la impotencia de ésta debido a sus condiciones de sutura científico/política hasta llegar al final del siglo XIX donde desde Nietzsche a Heidegger se produce la sutura al “poema” (12).

Por tanto, a fines del siglo XIX se constituyen la dualidad de dominios que operan en la contemporaneidad, la posibilidad del pensamiento escindido entre Epistemología y Estética. Una dualidad cuyos extremos utópicos son cada cual más inquietante: si por un lado la utopía científico-técnica amenaza con la total destrucción del individuo, por otro lado la estético-política no la amenaza en menor grado, y en ambos casos el reverso –*lado oscuro*– compromete la propia existencia: deja entrever el genocidio.

Pero no debemos perder de vista la tematización que actúa en esa dicotomía utilidad *versus* inutilidad. En efecto, si el *Neopositivismo* encontró por fin su función lógica en *ser útil*, condenó al mismo tiempo a la Estética a la inutilidad, esto es, innecesaria en el sistema de producción económica. De ahí que a partir de esta época se le procure el espacio del ocio a la cultura en las sociedades modernas. No es extraño, todo lo contrario, que la obra de arte sea imposible de valorar económicamente, es decir, traducirse en dinero (abstracción de la extracción de la *plusvalía*) precisamente porque su trabajo escapa a la lógica técnico-científica, en el sentido que ya hemos visto. Y, en última instancia, esta

dicotomía transfiere una afirmación y una negación, puesto que mientras lo técnico-científico se afirma –su utilidad es incuestionable–, lo estético se niega –es superfluo–. En consecuencia, cuando la Vanguardia cuestione la misma institución arte en su intento de devolver al Arte a la “praxis vital” (momento de la “autocrítica” –Bürger–) introducirá la máquina no sólo como contenido, sino como objeto estético, negando así la inutilidad del Arte, esto es, afirmándose el Arte en la “praxis vital” (13).

Aún debemos volver sobre el tema del *Esteticismo* para aclarar, si cabe, su relación con la Religión, y tal vez sería mejor decir con la Teología, porque pudiera llevar a equívoco (14). En este sentido, Sergio Givone ha creído conveniente señalar que: “...en el esteticismo es el arte el que se eleva hasta la religión, se pone a su servicio, traduce sus ideales y contenidos, *se hace*, en suma religión; y no a la inversa, como sucede en el concepto originario, donde era la religión la que se hacía arte” (15).

Aunque cierto, no deja de ser retórico. El proceso de secularización iniciado con la Ilustración será irreversible, bien a través de la vía del deísmo que somete la divinidad a la razón, es decir, a la crítica, bien a través de la vía kantiana de una moral sin dogma –ética formal–. Lo importante es destacar que el hombre se ha convertido en sujeto libre frente a la condición de siervo y que, por consiguiente, la cuestión religiosa pasa al ámbito de lo privado. Que en el Romanticismo la religión sea transformada en arte describe la correlación de fuerzas en la enconada lucha frente al modelo absolutista; se trata de arrebatar la legitimidad de un sistema, pero definitivamente derrotado tras el paréntesis restauracionista, de ningún modo el poder aristocrático supondrá un peligro al nuevo estado burgués; el peligro viene por otro lado como lo mostraron las revoluciones del 48. A partir de aquí la operación es distinta, ya no se trata de derribar el fundamento de una ideología sino de legitimar la suya propia, de hacerla operativa. Por ello que el *decadentismo* y *Esteticismo* finiseculares eleven el Arte al *status* de Religión describe a una Teología que ha sido desideologizada mediante la política y asume el carácter a que Marx se refería cuando hablara del “opio del pueblo”, es decir, de alienación. De la misma manera, la aceptación social de los modos aristocráticos por parte de la gran burguesía a finales del siglo XIX no quiere decir que se haya producido una sumisión de ésta con respecto a los valores aristocráticos, sino que “...la piedra de toque de los



valores aristocráticos pasó a ser cada vez más un estilo de vida disoluta y lujosa que exigía por encima de todo *dinero* no importa de donde procediera. Por tanto el dinero se convirtió en su principio básico” (16).

Como advierte Bürger, la resacralización del Arte en el *Esteticismo*, donde el artista se convertiría en un especie de santo laico, “...presupone [...] su total emancipación respecto a lo sagrado, y en ningún momento puede ser equiparada con el carácter sagrado del arte medieval” (17).

En resumen, el fin de siglo se constituye como el período conclusivo del proceso de conformación de la *autonomía del Arte* en las sociedades burguesas, en las que se supera la divergencia entre institucionalidad y contenidos, volcándose el Arte hacia lo formal –recuérdese que por estos años se acuñó la expresión “pintores literarios” para referirse despectivamente a aquellos pintores excesivamente preocupados por el asunto–, donde se producirá el agotamiento de la concepción de “el Arte como representación” y el surgimiento de la concepción de “el Arte como experimentación”, recogiendo de esta manera un expediente romántico cuyo origen no es otro que la estética del sentimiento del empirismo ilustrado, como ha mostrado Rosario Assunto” (18).

## NOTAS

- (1) PÉCHEUX, “Ideología e historia de las ciencias”, en FICHANT y PÉCHEUX, *Sobre historia*, 15-46.
- (2) BÜRGER, *Teoría*, 65.
- (3) *Ibidem*, 48.
- (4) *Ibidem*, 69.
- (5) MARCHÁN FIZ, *La estética*, p. 208.
- (6) ARGAN, *El arte*, I, 29.
- (7) BENJAMIN, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos*, 18. Sobre estas argumentaciones véase a GUTIÉRREZ GIRARDOT, “Los supuestos”, 39; donde dice: “...la absolutización del arte o culto al artista como Dios o soberano, o de los dos como fundamento de un nuevo reino y el recurso a las diversas corrientes ocultistas como legitimación de su desafiante marginalidad [...] prefiguraron al dictador y a la dictadura de diversos acentos: al individuo carismático o al pueblo carismático”.

- (8) Vid. HOBBSAWN, *La era*, 256-257.  
 (9) MARCHÁN FIZ, *La estética*, 21.  
 (10) Vid. SCHORSKE, *Viena*.  
 (11) Nos referimos al último Badiou; vid. BADIOU, *Manifiesto*.  
 (12) Para Badiou *saber y verdad* no son lo mismo; podemos decir que el *saber* es la ideologización de la *verdad*.  
 (13) Vid. LE BOT, *Pintura*.  
 (14) Es importante porque sobre este pilar es sobre el que se ha desarrollado la Filosofía contemporánea, como venimos diciendo. En sentido estricto: la Epistemología no es una disciplina filosófica como lo es la Estética, sino que indica una dirección del pensamiento en la línea idealista; por lo que sería riguroso decir metodología.  
 (15) GIVONE, *Historia*, 111-112.  
 (16) HOBBSAWN, *La era*, 117.  
 (17) BÜRGER, *Teoría*, 73.  
 (18) Vid. ASSUNTO, *Naturaleza*.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARGAN, Giulio Carlo, *El arte moderno*, Valencia, Fernando Torres editor, 1975.  
 ASSUNTO, Rosario, *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, Madrid, Visor, 1989.  
 BADIOU, Alain, *Manifiesto por la Filosofía*, Madrid, Cátedra, 1990.  
 BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1992.  
 BÜRGER, Peter, *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.  
 FICHANT, Michel y PÉCHEUX, Michel, *Sobre la historia de las ciencias*, México, Siglo XXI, 1978.  
 GIVONE, Sergio, *Historia de la Estética*, Madrid, Tecnos, 1990.  
 GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, "Los supuestos social-históricos del modernismo", en *Ínsula*, nº 485-486, Madrid (1987), 38-39.  
 HOBBSAWN, Eric, *La era del imperio*, Barcelona, Labor, 1989.  
 LE BOT, Marc, *Pintura y maquinismo*, Madrid, Cátedra, 1979.  
 MARCHÁN FIZ, Simón, *La estética en la cultura moderna*, Madrid, Alianza, 1987.  
 SCHORSKE, Carl, *Viena Fin-de-siècle. Política y cultura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.



UN ARTÍCULO INÉDITO DEL ARQUEÓLOGO JOSÉ  
RAMÓN MÉLIDA SOBRE EL PINTOR ZACARÍAS  
GONZÁLEZ VELÁZQUEZ

Por

JOSÉ MANUEL DE LA MANO



En un archivo particular madrileño se conserva un borrador y algunas notas para un artículo que el arqueólogo José Ramón Mélida y Alinari (1) iba a publicar sobre el artista Zacarías González Velázquez. La recuperación de un texto olvidado, casi un siglo después de su redacción, resulta siempre enormemente atrayente. Pero en esta ocasión el hallazgo posee un importante valor añadido al permanecer aún inéditas algunas de las noticias allí recopiladas por el historiador acerca de este pintor.

Mélida, en los primeros momentos de su carrera profesional, colabora con diferentes publicaciones de ahí que se desconozca el diario que le confirió la realización de este estudio. No obstante intuimos que este artículo formaba parte de un proyecto mucho más ambicioso, que englobaba el tratamiento de una amplia selección de materias de carácter artístico (2).

El manuscrito original consta de dos apartados. En el primero, a modo de introducción, se exponen las razones que motivaron su interés hacia esta época, para pasar a continuación a analizar la biografía del pintor. La transcripción íntegra de las cuartillas iniciales resulta sin duda de gran utilidad, al constituir una interesante visión de la pintura de las últimas décadas del XVIII y en transición al XIX, desde la perspectiva de un historiador español de finales del siglo pasado.

### Biografías. D. Zacarías González Velázquez

Es por demás útil y provechosa la relación de las vidas de los artistas que ya no existen, acompañadas de la noticia y juicio de sus obras, por que sobre el atractivo que tiene siempre seguir el hilo de la vida de un individuo que se ha señalado sobre los demás, hay que agregar la importancia que alcanzan esos datos en el terreno artístico, historicamente considerados.

Estas razones nos han decidido á nosotros á consagrar una de las secciones de nuestro periódico á tan ameno como fructífero trabajo. Pero para que estos requisitos reuna, preciso es ante todo que tenga novedad, esto es, que sólo publiquen biografías inéditas, ó que presente enriquecida con datos nuevos, ó apreciaciones distintas de las que el público conoce, las de todos aquellos artistas que han sido escritas antes de ahora. Porque sino ¿Qué utilidad prestaríamos á la historia ni á la crítica artística repitiendo los datos ó las observaciones que la publicidad ha difundido?. En esta atención nos hemos decidido á empezar por un periodo que, aunque el más cercano á nosotros es tal vez el menos estudiado. Nos referimos á los principios del presente siglo.

En el eterno monumento que levantó á la historia de nuestras Artes D. Juan Agustín Cean-Bermúdez, cuyo nombre debe pronunciarse con gratitud y respeto por todos los artistas y aficionados, terminó con el siglo que precedió al nuestro su eruditísimo trabajo, y desde entonces acá solo existen, que nosotros sepamos, sobre los artistas muertos después de esa época, los escasísimos datos puramente biográficos publicados por la Academia de Nobles Artes de S. Fernando en sus Memorias, que únicamente alcanzan hasta el año 1.834, y alguna que otra rara biografía contenida en periódicos de índole análoga al nuestro.

Se nos dirá tal vez que en ese periodo nuestras artes estaban muy lejos de hallarse en su esplendor y que por lo tanto no merece el trabajo que nosotros vamos á tomar para darlo á conocer. Ciertamente que el gusto de la época por un lado y las teorías de escuela por otro impidieron, con cortas excepciones, á los talentos que entonces florecieron, colocarse á la altura que sus facultades exigían, pero también no lo es menos que su importancia es muy grande como precedente del arte contemporáneo. Es el eslabón que une el arte antiguo con el arte moderno. Y bajo este punto de vista, su importancia es muy grande á los ojos de la crítica, importancia que no perdería, aunque los artistas que le componen fueran de mucha menor valía.

Además no vemos hoy tender los estudios artísticos á desentrañar no solamente las épocas en que el arte apenas se adivina, sino todas aquellas producciones que no le reconocen. No son infinitas las personas que dedican toda su actividad é inteligencia á conocer manifestaciones del arte que no tienen otro mérito que el del largo espacio que las separa de nosotros. ¿Y esto por qué? Porque ahora se quiere conocerlo todo, tener lo pasado delante de los ojos, saber á cuanto asciende la herencia que la humanidad nos ha ido legando en cada una de sus evoluciones. De aquí la inmensa importancia que la historia ha adquirido.

Hay otra razón. Las noticias que hoy podemos tener de nuestros abuelos son de adquisición fácil pero esta facilidad se irá perdiendo á medida que el tiempo pase. Otra generación más, y lo que hoy podemos saber con certeza, tendremos que adivinarlo por conjeturas. El trabajo habrá aumentado y la recolección habrá disminuido.

No se crea sin embargo que siguiendo estos principios venimos á parar en las biografías contemporáneas. No, nosotros queremos estudiar al hombre y al artista y si el primer conocimiento nada puede mejor proporcionárnoslo que su trato, para adquirir el segundo necesitamos que el tiempo haya pronunciado su fallo, que no existan las influencias que durante su vida puedan haber extraviado la opinión.

Ignoramos la fecha exacta de redacción de estas páginas (3), pero como comenta Mérida la información a su alcance en estos años era casi inexistente. Las primeras noticias sobre el pintor son las ofrecidas en 1868 por Manuel Ossorio y Bernard en su “Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX” (4). Un par de décadas más tarde el Conde de la Viñaza inserta también una breve reseña sobre este artista en su “Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez” (5), aunque sin aportar muchos más datos.

Ninguno de estos dos historiadores brindaron en sus trabajos una información tan completa como la recopilada por el arqueólogo. La explicación puede residir en que ambos consiguieron los datos con toda certeza en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, mientras que José Ramón Mérida recabó directamente el testimonio de sus descendientes.

La introducción que hemos reproducido con anterioridad estaba enteramente concluida. No obstante la biografía de González Velázquez no había recibido todavía una redacción definitiva. Afortunadamente han llegado hasta nuestros días custodiadas también en este archivo, dos cartas remitidas al arqueólogo por la familia del artista, con todos los comentarios necesarios para su investigación.

En la primera de estas misivas se le facilitan al historiador toda una serie de notas biográficas. Mérida, como ya apuntaba en su introducción, estaba no obstante más interesado en ofrecer una visión del artista desde una perspectiva humana que en abrumar al lector con una avalancha de datos. Esto motivó con toda seguridad que este memorial ya se acompañara con algunas anotaciones y anécdotas sobre su carrera que todavía permanecían vivas en la memoria de sus herederos. No obstante la información de carácter personal facilitada era mas bien escasa en comparación con las abundantes referencias a sus obras. Después de leer esta primera carta, Mérida les remite una serie de preguntas mucho más concretas con el fin de puntualizar algunos aspectos de su vida (6).

En el presente artículo no hemos querido limitarnos a la transcripción de este conjunto epistolar, sino emplearlo como punto de partida de nuestra investigación. A los datos facilitados por esta documentación hemos querido incorporar otros localizados en diversos archivos. Todo ello con la finalidad de esbozar una breve biografía de este todavía desconocido artista.



### Aproximación a la biografía de ZACARÍAS GONZÁLEZ VELÁZQUEZ

La primera de las misivas remitida por los descendientes de González Velázquez a José Ramón Mélida facilitando información para sus indagaciones comienza: “Nació por el año de 1.762“. A pesar de que algunas de estas noticias no parecen ser del todo exactas (7), en conjunto este epistolario presenta un gran interés al brindar testimonios muy directos sobre la existencia del pintor. En referencia a su formación por ejemplo se manifiesta que “los estudios que hizo independientes de su Profesion, son los mismos que en una educacion regular se procura instruir á la juventud, como son leer escribir, contar, y gramática latina“ (8).

Zacarías viene a nacer en el seno de una vasta dinastía de artistas, siendo este entorno familiar el que influya de forma decisiva en el temprano arranque de su carrera pictórica. Su nombre ya aparece entre los alumnos matriculados en las aulas de San Fernando el 4 de mayo de 1777 (9). Al año siguiente y a pesar de su juventud González Velázquez comparece a la convocatoria de los premios de dicha Academia dentro de la segunda categoría. El 11 de julio de 1778 y tras presentar su dibujo “El Gran Capitán ante el Papa Alejandro VI“ (10), se procede a comunicarle el asunto para la “prueba de repente“. El joven pintor comienza hacia las diez y cuarto de la mañana a trabajar sobre una escena de Aníbal tomada de las “Décadas“ de Tito Livio. Transcurridas cerca de dos horas y a la vista de ambas obras, los académicos resuelven concederle el primer premio (11).

El primer testimonio de una pintura suya al óleo del que se tiene constancia se encuentra entre las notas facilitadas al arqueólogo: “Estudió la profesión bajo la dirección de su Padre, prosperando tanto en adelantamiento que á la edad de 17 años se le encargó un cuadro, en tabla, figuras del tamaño natural, que representaba los Desposorios de Sta. Catalina con el niño Jesús; ejecutado de su propia composición“ (12). No obstante en la actualidad el primer cuadro localizado, es su “Alegoría del nacimiento del Infante Carlos Eusebio” con el que comparece al concurso de la Academia de 1781. Para esta convocatoria el tema asignado a los opositores para el segundo ejercicio por Francisco Bayeu será el de “Teresa Enríquez atendiendo a los enfermos” (13).

A lo largo de estos años el artista va obteniendo sucesivas ayudas de costa para su mantenimiento. A pesar de ello la aparición del reconocimien-

to oficial no se produce hasta el 7 de noviembre de 1790 con la concesión del rango de académico de mérito. Sus múltiples obligaciones no le permitían concurrir a los ejercicios precisos para su aceptación. De ahí que el artista solicite la exención de estas pruebas y su comparecencia ante la Junta únicamente con dos obras “de su invención”. Las pinturas en cuestión eran de grandes dimensiones y habían sido realizadas por comisión particular para fuera de la Corte, “uno con la imagen de Nro. Redentor crucificado, y otro con la de Sta. M<sup>a</sup>. Magdalena” (14). Todo artista que alcanzaba esta distinción se comprometía a ejecutar un cuadro con destino a los fondos artísticos de la Academia. Esta entrega sin embargo no se lleva a efecto hasta fechas mucho más tardías, cuando Zacarías haga donación de un retrato de su padre (15).

Inmediatamente el pintor emprende una colaboración mucho más activa con las actividades docentes de la Academia. En 1791 Zacarías comienza ya a trabajar supliendo a un Teniente Director de Pintura “en calidad de ayudante á la corrección de los Discípulos de las salas de principios” (16). En estas clases los alumnos se iniciaban copiando dibujos de diferentes partes del cuerpo humano, como primer escalón en su aprendizaje. Al mismo tiempo González Velázquez prosigue asistiendo a las aulas como alumno obteniendo numerosos premios de los concedidos cada mes a los discípulos con el ánimo de motivarles. El artista destacará en uno de sus memoriales con gran satisfacción como “en la Sala del Natural solamente ganó catorce consecutivos” (17).

En febrero de 1792 el artista se casa con Juana Fernández Ginés. El pintor deja constancia de que su esposa “no aportó a nuestro matrimonio bienes, efectos, ni dinero de entidad, sino algunas ropas de su uso, por cuya causa, no formalicé á su favor carta de dote” (18). No obstante si que se procede a la tasación de todos los bienes y efectos existentes en la vivienda del pintor (19). La acción de 90.000 reales impuesta en los Cinco Gremios Mayores que poseía González Velázquez (20), evidencia cómo el artista gozaba ya en estos años de una posición social bastante acomodada tras algún tiempo al servicio real (21).

Lo más significativo de este documento es el elevado número de obras, “cuias pinturas son echas de mano del otorgante” (22). Esta circunstancia nos permite adivinar ya a esta altura de su carrera artística, un taller totalmente desvinculado del de la dinastía familiar. Esta apreciación viene asi-

mismo reforzada por las palabras de su padre: “no sólo los noventa mil reales explicados son propios de su hijo Dn. Zacarías, sino tambien todos los demas bienes y pinturas referidos en este capital, como adquiridos por sí, por su industria arte de su propia profesion de Pintor”.

La profusión de copias de pinturas de Murillo, Rafael y Van Dyck conservadas en su taller, ratifica la información facilitada años más tarde por la familia sobre sus inclinaciones en cuestiones artísticas: “Su afición en Arte, fué siempre por las Escuelas de más realidad, como Murillo, Diego Velázquez, Claudio Coello, Vandiet, Rubens...” (23). Estos grandes maestros ciertamente constituyeron los cimientos de su estilo, eso sí siempre bajo la atenta supervisión de su padre. Sin embargo simultáneamente existieron otros factores decisivos en la configuración definitiva de su técnica. Uno de ellos fue sin duda la gran vinculación con su cuñado Mariano Salvador de Maella en los primeros momentos de su carrera. Nuestro artista trabajará de diversos modos bajo la dirección del valenciano. A partir de sus bocetos en la ejecución de los cartones para tapices en la Real Fábrica de Santa Bárbara (24), o en una colaboración mucho más directa en labores al fresco como los de la casa del Labrador en Aranjuez (25).

A pesar de ser su padre el Director de Pintura de mayor antigüedad en San Fernando y su cuñado una personalidad de gran relevancia dentro del panorama artístico madrileño, la suerte no le acompaña en sus primeras peticiones tanto en la Academia como al servicio real. En 1794, Mariano Maella asciende a la dignidad de Director de Pintura vacante tras el fallecimiento de su suegro Antonio González Velázquez, quedando de este modo además disponible su plaza de Teniente Director. Para cubrirla comparecen la totalidad de los académicos de mérito, y entre ellos Zacarías, no obstante “habiendose procedido á la votación secreta, segun Estatuto, se halló en el escrutinio que Ramos tuvo á su favor diez y ocho votos, Velazquez nueve y Camaron cinco. En atencion al numero de votos de cada uno se acordó proponer á S.M. en primer lugar á Ramos, en segundo á Velazquez y tercero á Camaron, para que nombrase para dicha tenencia al que fuese de su Rl. agrado” (26). El artista no desiste en su empeño y en abril de 1797 repite su solicitud para este grado (27), libre en ese momento por la dimisión de Goya, aunque de nuevo sin excesiva fortuna.

En febrero de 1798 eleva un memorial, en esta ocasión a Carlos IV, enumerando todos los encargos ejecutados para el monarca y mostrando su

interés por la obtención de los honores de Pintor de Cámara. Entre las pinturas allí mencionadas se encontraban las llevadas a cabo para el claustro bajo del convento de San Francisco el Grande (28), cuyos bocetos mantuvo el artista en su propio taller. En el oratorio del Caballero de Gracia había decorado al temple la media naranja, y realizado los dos cuadros que adornaban los altares colaterales (29). También lienzos de grandes dimensiones eran la pareja creada con destino a los altares de la capilla del Sagrario de la Catedral de Jaén (30), pinturas que antes de ser alojadas en su emplazamiento definitivo se expusieron al público en las salas de La Academia de San Fernando en 1793 (31). Para la catedral de Valladolid se concibió igualmente un gran cuadro con el asunto de la Asunción de la Virgen (32). A pesar de avalar todas estas obras su trayectoria profesional y de los informes favorables remitidos por el duque de Frías a Gaspar de Jovellanos (33), Zacarías verá nuevamente desvanecerse sus ilusiones al denegarse esta instancia (34).

Esta circunstancia no impide que se le prosigan confirmando nuevos cometidos, fruto en opinión de sus descendientes del especial aprecio que el Monarca manifestaba hacia nuestro artista: "... para prueba de lo mucho que lo quería Carlos 4º sucedía que cuando había que ejecutar alguna obra de pintado, un jefe superior de la Real Casa, llamado Dn. Felipe Viergot, le decía a S.M. Sr. hay que hacer esta pintura, quiere V.M. que llame a Maella (cuñado de Velázquez, y entonces Primer pintor de Camara), respondía el Rey, No, a Velázquez que ese lo hace pronto, y bien" (35).

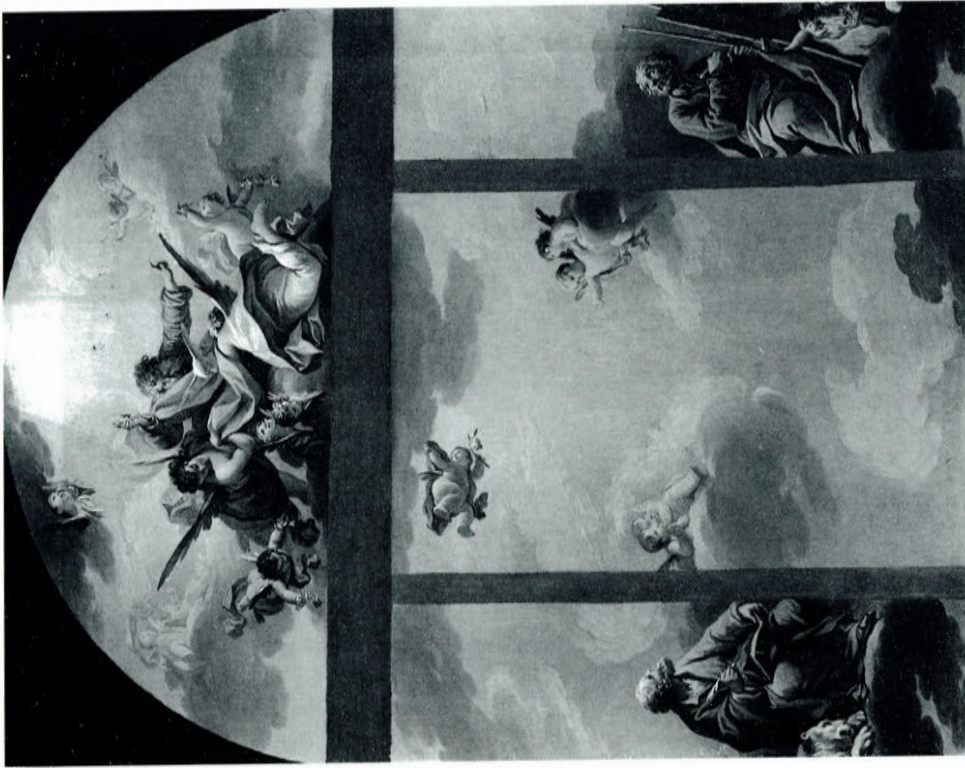
En su publicación, José Ramón Mélida no aspiraba a recoger todas las comisiones de Zacarías González Velázquez, sino reunir únicamente las más significativas. Un amplio número de las pinturas que detallaremos a continuación son obras sobradamente conocidas dentro su producción y ya recogidas en las monografías actuales. Pero la aportación más atractiva que ofrece la recuperación de esta documentación, radica en la presentación de abundantes noticias que permanecen aún inéditas en nuestros días (36).

El capítulo de mayor importancia dentro de la producción de este continuador de la dinastía González Velázquez lo constituyen sus creaciones de temática religiosa, siendo algunas iglesias madrileñas su destino final. En el convento de los Padres dominicos de N<sup>a</sup> Sra. de Atocha decoró el cascarón y el testero del altar mayor de la Virgen, representando a Dios Padre sobre un grupo de ángeles mancebos flanqueado por los evangelistas san Marcos y san Lucas (37). También en un convento, el de Mínimos y Hospital de San Juan

de Dios situado en la plazuela de Antón Martín, pintó en una de sus bóvedas hacia 1807 cuatro grandes escenas con pasajes de la vida de dicho santo. En la capilla de la casa de San Isidro Labrador, perteneciente a la condesa de Paredes, ejecutó los frescos existentes actualmente y nueve cuadros con asuntos de su vida con destino al camarín y la sacristía. En uno de los altares de la iglesia de los Santos Justo y Pastor se dispuso un lienzo suyo con el tema de san Joaquín y santa Ana con la Virgen niña. Un cuadro de 30 pies de altura sería el ejecutado para el desaparecido convento de agustinos de San Felipe el Real simbolizando a San Agustín destruyendo la Herejía (38). Para el altar mayor de la Capilla del Embarcadero del Canal de Manzanares desarrolló una obra con la temática de la aparición de la Virgen en la mezquita de Sevilla a san Fernando (Lámina II) (39).

Muy numerosos fueron también los compromisos de esta naturaleza aunque procedentes de lugares más apartados de la Corte. La decoración del Oratorio de la Santa Cueva de Cádiz la compartió con Francisco de Goya, representando en uno de los lunetos las Bodas de Caná. Además sus familiares aluden a la existencia de pinturas de su mano en otras localidades como el Ferrol, para donde pintó una “Venida del Espíritu Santo de veinte pies de alto” (40). Hacia 1807 y con destino al altar mayor de San Nicolás de Bari en Toledo también se le confió reproducir el santo titular de la parroquia. Por comisión del Juzgado de Iglesias realizó varias obras para diversas localidades de Extremadura. En la iglesia de Villanueva de la Serena por ejemplo existían tres cuadros, uno en el altar mayor de 12 pies de alto de María Magdalena en el desierto y dos emplazados en los colaterales. Aunque no se cita su ubicación definitiva el artista llevó a cabo otros con los asuntos de la conversión de san Guillermo Duque de Aquitania de 10 pies de alto, de Santiago en la batalla de Clavijo de 15 pies de alto y del martirio de San Bartolomé de similares dimensiones.

Los frescos ejecutados para diversos Reales Sitios, en su mayor parte de temática mitológica, constituían uno de los capítulos más significativos dentro de su producción (41). No obstante éste fue quizás el apartado tratado con menor detenimiento por sus descendientes. En el epistolario se alude a los dos pasajes de la historia de Rebeca para la Real Casa de Campo de la Moncloa o a las pinturas ejecutadas para los techos de la Alcoba y Ante-Alcoba del piso bajo del Casino conocido como del Portillo de Embajadores (42). Igualmente se le confía el ornato de la bóveda de la Sala



Lám. I. Zacarías González Velázquez. Dios Padre flanqueado por san Marcos y san Lucas. (Madrid, colección particular).



Lám. II. Zacarías González Velázquez. Aparición de la Virgen a san Fernando. (Valladolid, Capilla de la Academia Militar de Caballería).

Primera de Gobierno del Supremo Consejo de Indias, así como el Santo Cristo que presidía este salón (43). González Velázquez no permanece tampoco ajeno al intercambio artístico mantenido en estos años con las provincias de Ultramar, al ser un mercado con una enorme demanda de pinturas. En torno a 1797 concluye a petición de Ángel Moscoso y Pérez obispo de Tucumán, varios cuadros con “figuras del tamaño del natural” reproduciendo a san Jerónimo y san Pedro Apóstol en el desierto y asuntos de N<sup>a</sup> Sra. de Nieva.

Además de los numerosos retratos y obras de pequeño formato (44) que el artista realizó, los descendientes también señalan aunque de forma muy fugaz su participación en otro tipo de actividades: “Pintó tres telones de Embocadura para teatros, tanto en la Corte, como de los Rls. Sitios; Para Arcos de Triunfo, en fiestas Reales y en los catafalcos de las Reynas D<sup>a</sup>. M<sup>a</sup>. Isabel de Braganza y D<sup>a</sup>. María Josefa Amalia de Sajonia” (45).

Durante todos estos años y discurriendo en paralelo a sus tareas como artista al servicio del Monarca, Zacarías prosigue desempeñando una valiosa *labor docente en las aulas de San Fernando*. Entre sus contribuciones académicas se encuentra la de comparecer a las salas con algunas de sus pinturas. En 1793 expone una Sagrada Familia realizada por encargo del duque de Medinaceli (46), siendo esta circunstancia aprovechada por ciertos alumnos para copiarla (47). En enero de 1807, al quedar vacante una plaza de Teniente Director de Pintura a raíz de la marcha de Cosme Acuña, Zacarías solicita su puesto “y pasa á poner en su alta comprehension que en tres vacantes que ha habido desde que tuvo el honor de ser creado Academico de merito ha sido propuesto á S.M. por esta Real Academia dos veces en segundo lugar para Plaza de Teniente Director” (48). Finalmente en la Junta Ordinaria del 15 de febrero el artista obtiene esta dignidad “haviendo dejado de votar los Sres. Dn. Mariano Maella, y dn. Antonio Aguado por el parentesco con uno de los propuestos. Hecho el escrutinio se halló que dn. Juan Navarro tuvo cinco votos, dn. Josef Enguidanos ocho y dn. Zacarias Velazquez, catorce” (49).

Transcurre un tiempo hasta que el artista pueda aspirar a la plaza de Director de la Academia en la sección de Pintura. Será en febrero de 1812 tras el fallecimiento de Gregorio Ferro la ocasión de presentar a la Junta a Zacarías González Velázquez y a su compañero Francisco Ramos para este cargo. La candidatura de nuestro pintor se verá nuevamente desestimada, pues “se hizo la votacion del empleo de Director absteniendose de ejecutarlo segun estatuto



Lám. III. Zacarías González Velázquez. Dios Padre acompañado por ángeles portando los símbolos de la Pasión. (Madrid, colección particular).



Lám. IV. Zacarías González Velázquez. Adoración de los Reyes Magos. (Madrid, colección particular).



el Sr. Ramos que se retiró de la Sala. Se halló en el escrutinio que dho. Sor. Ramos tubo todos los once votos que habia” (50). Esta dignidad la alcanza finalmente en 1819, al ocupar la vacante producida por la muerte de Maella, ya que al deliberar “resultó haber sacado 18 votos Dn. Zacarias Velazquez contra dos que tubo á su favor Dn. José Maea” (51). Dentro de la rotación que cada trienio sufría la Dirección General de la Academia entre los Directores de Arquitectura, Pintura y Escultura, González Velázquez obtiene esta distinción el 19 de marzo de 1828.

La llegada de Fernando VII y la incorporación del pintor valenciano Vicente López a la corte madrileña supuso para Zacarías su desplazamiento en muchos de los cometidos palatinos. A pesar de ello la retirada de los franceses y la reinstauración de los Borbones en el trono no tendrá consecuencias tan desgraciadas como para su cuñado Maella. Sus descendientes recuerdan como durante estos años “se constituyó en su casa, divirtiéndose en la ejecución de una colección de cuadros, sobre la Historia del Quijote; cuya colección consta de 14 cuadros originales” (52). Con la Guerra de la Independencia se produce indudablemente un brusca caída en el número de encargos oficiales y particulares. Es ahora cuando el artista, más desvinculado de las exigencias de sus comitentes, puede dedicarse a la realización de obras sin tantas ataduras temáticas. Sin dejar de lado la idea de que la ejecución de estas escenas cervantinas tiene un importante factor de afirmación nacionalista en un momento de ocupación extranjera.

La realización de sus encargos exigió a menudo la colaboración de distintos pintores, hallándose siempre entre sus discípulos más destacados Bartolomé Montalvo (53). Desde muy pronto se entabla entre ambos artistas una profunda relación de amistad. En agosto de 1799 ya aparece como testigo ante el escribano Joseph Domingo Montero en un “Poder recíproco para testar” que se otorgan González Velázquez y su esposa (54). Del mismo modo entre los papeles de Mérida se menciona la anécdota: “...tuvo otros varios Discipulos que salieron excelentes Profesores, entre ellos el famoso paisajista Dn. Bartolomé Montalvo, que tan preciosas obras ha dejado; sobre este discípulo sucedió, que estando Velázquez pintando una bóveda en Aranjuez, se hallaba Montalvo, al pie del andamio dibujando, llegó el Rey Carlos 4º a ver pintar a Velázquez, como tenia de costumbre, y dijo á Velázquez, ¿Oyes Zacarías, y éste se aplica?, a lo que Velázquez contestó Sr. hace lo que puede, y el Rey replicó “Si, Si, que se aplique

porque sino le pondré a servir al Rey” Velázquez volvió la cabeza, y S.M. le sonrió... (55)”

Entre las consultas efectuadas por el arqueólogo había una relativa a sus viajes, a la que su familia contestó que “cuasi son nulos, pues no hizo ninguno ni por estudio ni por recreo, y el mas largo fue á Salamanca á tomar los Baños de Ledesma por una afección Erpética; la que andando el tiempo fué la que le condujo al sepulcro” (56). Esta breve crónica acerca de la vida de Zacarías se concluye por sus descendientes “... y falleció en Madrid el 31 de Enero de 1834; Casi pobre, como todos los grandes ingenios en España, á los 72 años de edad” (57).

## NOTAS

Clave de abreviaturas:

A.A.S.F. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

A.G.P. Archivo General de Palacio.

A.H.P.M. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid.

- (1) El arqueólogo madrileño José Ramón Mélida y Alinari fue elegido miembro de la Academia de San Fernando el 13 de febrero de 1899. Su recepción pública se produjo el 25 de marzo entrando a ocupar la vacante ocasionada por el fallecimiento de Pedro de Madrazo. En 1901 accede a la dirección del Museo de Reproducciones Artísticas, hasta tomar posesión el 9 de marzo de 1916 del cargo de director del Museo Arqueológico Nacional. Miembro de la Academia de la Historia desde 1906, perteneció también al Instituto Arqueológico romano-germánico, a la Sociedad de Anticuarios de Londres y a la Hispanic Society de Nueva York. De entre sus monografías, memorias y artículos el grupo más conocido es el conectado con el mundo de la arqueología, no obstante también realizaría algunas incursiones en la historia del arte. En este campo sus obras más significativas son: *Los Velázquez de la casa de Villahermosa* (1905), *un recibo de Velázquez* (1906), *Goya y la pintura contemporánea* (1907), *significación del Greco y su influencia en la Pintura española* (1914), *El arte antiguo y el Greco* (1915). A.A.S.F. 274-6/5 y Álvarez, *Notas biográficas*.
- (2) En una cuartilla el arqueólogo anota: “Artículos para el periódico: Sobre el Reglamento de la Exposición, La propagación de la enseñanza del dibujo, biografía de D. Zacarías G. Velázquez, Galerías Particulares, Fijar el sentido de diferentes voces técnicas del arte, Reforma del Real Museo. Catálogo, Crear un Museo Arqueológico, El Gobierno

- y el público su relación con los artistas, Exposición de Bayona, La pintura histórica y la de Género en España, Monumentos Públicos”.
- (3) No aparece fecha alguna en el manuscrito, pero el papel utilizado por Mélida aparece timbrado “Pliego 25 Céntimos. Isabel 2ª P L C D D V L C Reina de las Españas. Oficio año 1863”.
  - (4) Este historiador, al igual que Mélida, incide en el escaso interés que había por su obra en esa época: “Llegó a ser Académico de la de San Fernando y pintor de Cámara, y a ejecutar numerosas obras con general aplauso; pero en tan calimosa época para las artes, que hoy día es ya casi desconocido y nada apreciado”. OSSORIO, *Galería biográfica*, 304.
  - (5) VIÑAZA, *Adiciones al Diccionario*, 239-240.
  - (6) Estas indagaciones también recibirán contestación mediante una segunda misiva, con noticias incluso relativas a su modo de ser: “su carácter fue constantemente honrado, franco, muy vivo y penetrante, tan propio de un artista estudioso é iluminado; siendo su única inclinación la afición á la caza”. Ninguna de las dos misivas aparece fechada por lo que a partir de ahora cuando reproduzcamos algún párrafo de alguna de estas cartas, las citaremos como Carta Primera y Carta Segunda.
  - (7) Recientemente se ha publicado como fecha del nacimiento de Zacarías Joaquín la del 5 de noviembre de 1763, fruto del matrimonio del pintor Antonio González Velázquez y Manuela Tolosa. MORALES, *Mariano Salvador Maella*, 167.
  - (8) Carta Segunda.
  - (9) PARDO, *Los Registros*, 52.
  - (10) A.A.V.V. *Historia y Alegoría*, 136.
  - (11) “Para la segunda clase hubo catorce vocales habiendose abstenido de votar el Sor. Velazquez, padre de uno de los concurrentes: se hizo la votación por las pruebas de repente, y la Y tuvo ocho votos, la F seis: cotejadas estas letras en la lista del Sor. Viceprotector, se halló que la Y correspondía á dn. Josef Ximeno, y la F á dn. Zacarias Velazquez: se confrontaron las mismas con las obras de pensado, y habiendose votado segunda vez, la F tuvo nueve votos, y la Y tres, y la G dos; y por consiguiente se adjudicó el primer premio á dn. Zacarias Velazquez; y el segundo á dn. Josef Ximeno”. (A.A.S.F. Juntas ordinarias, generales, extraordinarias y públicas. “Junta General 11 de julio de 1778”, sig. 3/ 84, fol. 87).
  - (12) Carta Primera.  
Esta obra es seguramente la “tabla de dos varas de alto y cinco de ancho”, que encabezará años más tarde el inventario de los cuadros existentes en su taller. Apéndice (Documento I).
  - (13) “Para la primera clase de Pintura hubo diez vocales habiendose abstenido de votar los señores Velazquez, y Maella, por concurrir un hijo del primero, cuñado del segundo, de los diez vocales uno estuvo por la letra C dos por la letra A y siete por la letra B; que correspondia, la C á Josef Maea, la A á Cosme Acuña, y la B á Zacarias Velazquez á quien se asignó el premio. Los mismos vocales hubo para el segundo de la primera clase, uno estuvo á favor de la C dos votaron por la B y siete por la A: la C pertenecia á José Maea, la B á Zacarias Velazquez, y la A á Cosme Acuña, a quien se adjudicó el premio” (A.A.S.F. “Junta General 5 de julio de 1781”, sig. 3/86, fol. 183).

- (14) A.A.S.F. "Junta Ordinaria 7 de noviembre de 1790", sig. 3/87, fol. 141v.
- (15) "El Director de pintura Dn. Zacarías Velazquez en cumplimiento de lo que tenia ofrecido desde su admision de Academico de merito presentaba á la Academia el retrato que habia hecho de su padre Dn. Antonio Gonzalez Velazquez Pintor de Camara de S.M. y Director de este Rl. Cuerpo; y la Academia acordando se contestase el recibio expresando haber parecido bien dicho retrato por lo que representa y por su desempeño; resolvió tambien se recordase esta obligacion a los que no han contestado todavia" (A.A.S.F. "Junta Ordinaria 9 de septiembre de 1827", sig. 3/90, fol. 178).
- (16) A.A.S.F. "Junta Ordinaria 3 de abril de 1791", sig. 3/87, fol. 156. Al repasar las actas de las Juntas celebradas en la Academia, constatamos como muy rara vez descuidaría el artista sus obligaciones en San Fernando, salvo "por falta de salud" o por permanecer fuera de la Corte trabajando para el Monarca.
- (17) Carta de Zacarías González Velázquez, fechada en Madrid el 30 de abril de 1797. (A.A.S.F. sig. 44-6/1).
- (18) Por el contrario su hermano Cástor González Velázquez en sus dos matrimonios redacta ante escribano las siguientes:

"Carta de Dote, que otorgó dn. Castor Velazquez de estado soltero en favor de d<sup>a</sup> Theresa Marigomez del mismo estado ambos vecinos de esta villa" el 28 de junio de 1794 ante el escribano Manuel Braulio García. (A.H.P.M. prot. 21.214, ff. 241 a 247v).

"Carta de pago y recibo de dote importante 20.058 Rs y 13 mrs. otorgada por Dn. Castor Gonzalez Velazquez á favor de D<sup>a</sup> Manuela Valdes" el 18 de junio de 1798 ante el escribano Joseph Domingo Montero. (A.H.P.M. prot. 21.800, ff. 134 a 139v).

"Carta de pago otorgada por Dn. Castor Gonzalez Velazquez á favor de Dn. Manuel del Barco de diferentes bienes. (como tutor y curador de la misma D<sup>a</sup> Manuela Valdes)" el 10 de septiembre de 1798 ante el escribano Joseph Domingo Montero. (A.H.P.M. prot. 21.800, ff. 200 a 201v).

"Carta de pago de 6.266 Rs. y 17 maravedis por Dn. Castor Gonzalez Velazquez a favor de Dn. Ramon Montejano (Padre Político de D<sup>a</sup> Manuela Valdes)" el 17 de septiembre de 1798 ante el escribano Joseph Domingo Montero. (A.H.P.M. prot. 21.800, ff. 202 y 202v).
- (19) "Capital de Bienes otorgado por d<sup>a</sup> Juana Fernandez, á favor de su futuro esposo dn. Zacarias Velazquez" el 20 de febrero de 1792 ante el escribano Francisco Joseph Rubio. (A.H.P.M. prot. 21.965, ff. 35-39).

Este documento aparece citado por NÚÑEZ, "Zacarías", 29.
- (20) "Una acción de Noventa mil Reales impuesta en los Cinco Gremios maiores de esta Corte, en nueve de Febrero de mil setecientos noventa y uno, por quatro años con reditos de tres por ciento en cada uno librada á favor del otorgante por dn. Josef Perez Roldan, y dn. Francisco Antonio Pérez, Diputados Directores tomada razon por dn. Gregorio Santibañez y dn. Gregorio Zorraquin, Número quatro mil quatro cientos treinta y uno y sellada con su sello". (Ibidem).
- (21) Entre los enseres inventariados figuraban desde los colchones o una cama con cabecero de color porcelana, hasta algunos objetos de valor entre los que sobresalían un juego

- de plata sobredorada francés, tres pares de hebillas labradas en plata y dos relojes uno de ellos francés de oro realizado por Lebecret y otro en plata inglés de Gout.
- (22) Hemos querido transcribir íntegramente este inventario de cuadros, comparándolo asimismo con el de su hermano Cástor. (Apéndice. Documento I y II).
- (23) Carta Segunda.
- (24) HELD, *Die Genrebilder*, 170-174.
- (25) “Hermano y Sr. deseo aya sido con felicidad el viaje y que en esa su casa no ayga novedad en salud. Continuando Vm. bueno igualmente.  
He de merecer de mi que quando haga su regreso se trayga una libra de Bermellon y para el pago asi del carmin como el dho. Bermellon tendra la bondad de pasar en casa de Trapaga y dejando esta esquila le satisfagan a Vm. para que lo ponga en la quenta... procure Vm. pasarlo bien y mande mis expresiones a Dña. Juanita y niños con los demas de su casa” (A.G.P. Caja 17.560).  
Esta carta dirigida a Zacarías por su cuñado Maella y fechada en Aranjuez en 1798, cuando ambos artistas trabajaban conjuntamente, viene a confirmar que el trato entre ambos pintores era bastante cordial.
- (26) A.A.S.F. “Junta Ordinaria 2 de febrero 1794”, sig. 3/87, fol. 280v.
- (27) Memorial de Zacarías González Velázquez, fechado en Madrid el 30 de abril de 1797. (A.A.S.F. sig. 44-61).
- (28) GARCÍA BARRIUSO, *San Francisco*, 490-505.
- (29) Años más tarde también realizará una Última Cena para el altar mayor. ROSCALES, “Noticias sobre la Pintura”, 438-441.
- (30) GALERA, *Arquitectura*, 343-355.  
ULIERTE, “La decoración del Sagrario”, 65-89.
- (31) “Tambien estuvieron expuestos en las salas,...: Un quadro de miniatura, copia de Na. Sra. del Pez de Rafael, del Sor. Dn. Eugenio Ximenez de Cisneros, Académico de mérito y Pintor de Camara de S.M. y dos quadros grandes para la Catedral de Jaén, del Sor. Dn. Zacarias Velázquez, Académico de Mérito. Todas estas obras se mandó que permaneciesen expuestas en los dias que se abriese la Academia para el publico” (A.A.S.F. “Junta Pública 20 de agosto de 1793”, sig. 3/87, fol. 263).
- (32) Recientemente se ha localizado un boceto para esta pintura. URREA, “Un boceto del pintor Zacarías”, 127-130.
- (33) Carta del Duque de Frías a Gaspar de Jovellanos, fechada en Aranjuez el 17 de abril de 1798. (A.G.P. Carlos IV (Cámara), Leg. 14).
- (34) El título de Pintor de Cámara no se le concederá hasta el 9 de agosto de 1801. MORALES, *Mariano Salvador Maella*, 168.
- (35) Carta Primera.
- (36) Esta información no aparece ordenada cronológicamente, pues al arqueólogo no se le facilitó dato alguno acerca de las fechas de realización de todas ellas.
- (37) El boceto para este fresco se encuentra en una colección particular madrileña. Es un óleo sobre lienzo con las dimensiones de 53 x 42,5 cms. (Lámina I).

- (38) En el Museo del Prado con el número 1.403 del inventario de la Trinidad se encuentra un cuadro de similares dimensiones titulado "El triunfo de San Agustín". *MUSEO DEL PRADO. Inventario General*, 412.
- (39) Esta pintura se encuentra en la actualidad en la capilla de la Academia Militar de Caballería de Valladolid, junto con otro cuadro de José Maea que representa a Tobías y el Ángel.  
URREA, *Guía histórico-artística*, 108.  
A.A.V.V. *Museo*, 55.
- (40) Esta obra también estuvo expuesta al público en las salas de la Academia de San Fernando en 1794.
- (41) Muchas de estas pinturas aparecen estudiadas en: JUNQUERA, *La decoración y el mobiliario*.
- (42) A pesar de la desaparición de este edificio, estas pinturas se conservaron y se encuentran actualmente depositadas en el Museo Romántico. Lo que si que se perdió fue el fresco que representaba a Dios Padre acompañado por ángeles portando los atributos de la Pasión que decoraba la cúpula de su capilla. El boceto es un óleo sobre lienzo que mide 64 x 52 cms. y se encuentra en una colección particular madrileña (Lámina III).
- (43) Esta pintura también fue expuesta en la Academia en el año de 1796.
- (44) En una colección particular madrileña hemos localizado un pequeño lienzo de 39 x 29 cms. con el tema de la Adoración de Magos. Al dorso de la pintura en el bastidor está el número "39" que probablemente responde a algún inventario (Lámina IV).  
Una dolorosa y un retrato de su familia aparecen atribuidos a este artista en: DÍAZ-JIMÉNEZ, "El Arte", 313.
- (45) Carta Primera.
- (46) "Tambien estuvo expuesto un quadro pintado por el Academico de merito Dn. Zacarias Velazquez, que representa la Sacra Familia; y todos reconocieron los adelantamientos de este Profesor benemerito" (A.A.S.F. "Junta Ordinaria 8 de septiembre de 1793", sig. 3/87, fol. 265v).
- (47) "Los discipulos Pensionados Dn. Manuel Esquivel y Dn. Juan Pio de la Cruz, presentaron el primero un diseño de una mesa en perspectiva, y el otro un dibuxo de un quadro de la Sacra Familia pintado por el Academico Dn Zacarias Velazquez" (A.A.S.F. "Junta Ordinaria 10 de noviembre de 1793", sig. 3/84, fol. 273v).
- (48) Carta de Zacarías González Velázquez, fechada en Madrid el 31 de Enero de 1807. (A.A.S.F. sig. 44-6/1).
- (49) A.A.S.F. "Junta Ordinaria 15 de febrero de 1807", sig. 3/89, fol. 299.
- (50) A.A.S.F. "Junta Ordinaria 5 de febrero de 1812", sig. 3/89, fol. 411.
- (51) A.A.S.F. "Junta Ordinaria 19 de septiembre de 1819", sig. 3/90, fol. 24v.
- (52) La recuperación de este manuscrito de José Ramón Mélida podría fechar hacia estos años las pinturas que con esta temática atribuyó Juan Martínez a este artista. Madrid, Galería Caylus, 204-209.
- (53) Fue Pintor de Cámara de S.M. y nombrado individuo de mérito de la Academia de San Fernando el 7 de abril de 1814. Entre 1815 y 1816 es designado para asistir por temporadas a la corrección de discípulos de la sala 3ª de Principios. El 3 de febrero de

1819 solicita el título de Teniente Director de Pintura, vacante por el fallecimiento de José Camarón. El 1 de enero de 1820 entró a servir con este cargo en el estudio de la calle Fuencarral con 3.000 reales anuales de sueldo.

- (54) "Poder recíproco para testar otorgado por dn. Zacarias Gonzalez Velazquez y d<sup>a</sup> Juana Fernandez" el 7 de agosto de 1799 ante el escribano Joseph Domingo Montero. (A.H.P.M. prot. 21.801, ff. 257 a 260v).

Unos días más tarde, el 29 de agosto, y también ante el mismo escribano su hermano Cástor otorgará el mismo poder en favor de su esposa D<sup>a</sup> Manuela Valdés (A.H.P.M. prot. 21.801, ff. 283 a 287v).

- (55) Carta Primera.

- (56) Carta Segunda.

- (57) Carta Primera.

## APÉNDICE

### Documento I

Una tabla de dos varas de alto y cinco pies de ancho, q<sup>e</sup>. representa los Desposorios de S<sup>ta</sup>. Catalina con su marco dorado. (167 x 139 cms.)

Dos Países de cuatro pies de ancho y tres de alto. (84 x 112 cms.)

Dos tablas compañeras, de tres cuartas y media de ancho y dos y media de alto, que representan; La una el Entierro de Nro S<sup>or</sup>. Jesucristo, y la otra la Oración del Huerto, con sus marcos dorados. (53 x 74 cms.)

Otras dos tablas compañeras de tres pies de alto, y dos cuartas y media de ancho, q<sup>e</sup>. representan, la una el Nacim<sup>to</sup>. del Niño de Dios, y la otra la Encarnación de Nra. S<sup>r</sup>. ambas con marcos dados de color con filetes dorados. (84 x 53 cms.)

Otras dos tablitas de un pie y tres dedos en quadro, q<sup>e</sup>. representan, la una un descanso de la Huida a Egipto, y la otra S<sup>n</sup>. Joaq<sup>n</sup>. y S<sup>ta</sup>. Ana con Nra. S<sup>r</sup>., la una con marco y la otra sin el. (34 x 34 cms.)

Cinco Bocetos compañeras de un pie de alto y una cuarta de ancho que representan los cuatro, las Estaciones del año, y el otro la Aurora, sin marcos. (28 x 21 cms.)

Dos floreros compañeras de dos cuartas y tres dedos de alto, y un pie y cuatro dedos de ancho. (48 x 35 cms.)

Otros dos Fruteros compañeras de dos cuartas de ancho y una de alto sin marcos. (21 x 42 cms.)

Dos bocetos compañeras que representan cada uno la Purísima Concepcion, de dos cuartas de alto y un pie y cuatro dedos de ancho, sin marcos. (42 x 35 cms.)

Un retrato de d<sup>n</sup>. Bern<sup>do</sup>. Belluga de tres pies de alto y dos de ancho, sin marco. (84 x 56 cms.)

Otro retrato de Bandik q<sup>e</sup>. representa la Fundadora de las Salesas S<sup>ta</sup>. Juana Fran<sup>ca</sup>. Fremiota, de tres cuartas y media de alto, y dos y cuatro dedos de ancho, con marco dorado. (74 x 50 cms.)

Otro Boceto de dos cuartas de alto y un pie y cuatro dedos de ancho, q<sup>e</sup>. representa S<sup>ta</sup>. María Magdalena penitente, sin marco. (42 x 35 cms.)

Un bocetito de dos cuartas de alto y una de ancho q<sup>e</sup>. representa la Comberción de Guillermo Duque de Aquitania por S<sup>n</sup>. Bernardo sin marco. (42 x 21 cms.)

Otro dos quadritos de quarta y media de alto y una de ancho que representa el uno unas sardinas en un plato, y el otro unas alondras, con una frasquera, una naranja y un vaso, con marcos dados de color. (32 x 21 cms.)

Un florero de pie y medio de ancho y quarta y media de alto, sin marco (32 x 42 cms.)

Dos quadritos compañeros en tabla, de una quarta de ancho, y un pie de alto, q<sup>e</sup>. representan el uno la cayda de Nro. S<sup>or</sup>. con la cruz á cuestas, y el otro una Dolorosa, con marcos dados de color. (28 x 21 cms.)

Otros dos quadritos de a dos cuartas de alto, y un pie de ancho, q<sup>e</sup>. representan dos cavezas, de estatura del natural, sin marcos. (42 x 28 cms.)

Un SS<sup>mo</sup>. Cristo con la cruz á cuestas de quatro pies de alto y tres de ancho, sin marco. (112 x 84 cms.)

Una Virgen de la Concep<sup>on</sup>., copia de Murillo de tres pies de alto y tres cuartas de ancho, sin marco. (84 x 63 cms.)

Doce bocetos de los quadros de la Vida de S<sup>n</sup>. Fran<sup>co</sup>. q<sup>e</sup>. tiene pintada en el Claustro Bajo de dho combento, sin marcos.

Dos quadritos iguales su alto tres cuartas y cinco dedos, y ancho cerca de tres cuartas, que representan el uno Ecce-Homo y el otro una Dolorosa. (72 x 63 cms.)

Otro quadrito q<sup>e</sup>. representa un S<sup>n</sup>. Josef, su alto dos pies y ancho media bara. (56 x 42 cms.)

Una tablita de una copia de Rafael de una Virgen con un Niño, su alto una quarta es casi cuadrada. (21 x 21 cms.)

Una copia de Rafael en tabla, q<sup>e</sup>. representa la Adoración de los Pastores su alto pie y medio, y ancho dos pies menos dos dedos. (42 x 52 cms.) ; cuias Pinturas son echas de mano del otorgante.

"Capital de Bienes, otorgado por d<sup>a</sup> Juana Fernandez a favor de su futuro esposo dn. Zacarias Velazquez" ante el escribano Francisco Joseph Rubio el 20 de febrero de 1.792. (A.H.P.M. Protocolo 21.965, ff. 35 a 39)



## Documento II

## Pinturas:

Treinta y dos pinturas las mas de Historia con muchas figuras de tres quartas de alto y dos y media de ancho a ciento y ochenta reales cada una importan todas cinco mil setecientos y sesenta r <sup>s</sup> . v <sup>n</sup> . (63 x 53 cms.)	5.760
Dos quadros de tres quartas de alto y media vara de ancho que representan el uno la institucion de S <sup>n</sup> . Genaro y el otro la nueva orden de Carlos tercero a cien r <sup>s</sup> . cada uno hacen doscientos de v <sup>n</sup> . (63 x 42 cms.)	200
Otros dos de vara de ancho y tres quartas de alto que representan dos Virtudes Teologales, el uno en ochenta r <sup>s</sup> . y el otro en cien r <sup>s</sup> . que ambos hacen ciento y ochenta. (63 x 84 cms.)	180
Otro del nacimiento de nuestra Señora de media vara en quadro en quince reales vellon. (42 x 42 cms.)	15
Un florero de vara y dos tercias de ancho y una vara de alto en treinta reales v <sup>n</sup> . (84 x 139 cms.)	30
Otro de tercia de alto y quarta de ancho que es la huida de Egipto en quatro r <sup>s</sup> . (28 x 21 cms.)	4
Una tablita que representa a S <sup>n</sup> . Luis Rey de Francia en treinta y cinco reales.	35
Un quadro de San Antonio con su niño de tres quartas de alto y su correspondiente ancho con marco dorado en quarenta reales.	40
Otro de David con la cabeza del Gigante en veinte y cinco reales.	25
Una copia de Guido Reni de dos varas y media de ancho por dos varas de alto que representa quando adoró San Andres el Arpa en setecientos reales vellon. (168 x 209 cms.)	700
Otro que representa un Ecce Homo de tres quartas de ancho y lo correspondiente de alto en cinq <sup>ta</sup> . r <sup>s</sup> .	50
Un quadro de dos tercias de alto y media vara de ancho que representa la Adoracion de los Santos Reyes en sesenta reales. (56 x 42 cms.)	60
Otro de un retrato de vara de alto y tres quartas de ancho en nov <sup>ta</sup> . r <sup>s</sup> . (84 x 63 cms.)	90
Una tabla de media vara en quadro que representa la Virgen con el Niño en veinte reales. (42 x 42 cms.)	20
Una concepcion de vara de alto y tres quartas de ancho en sesenta y cinco reales vellon. (84 x 63 cms.)	65
Un boceto de dos varas que representa la venida de Colon a España en tres mil reales vellon.	3.000

Un florero con marco dorado de vara y dos tercias de ancho y una vara de alto en treinta reales. (84 x 140 cms.)	30
Una Purissima Concepcion de tres varas de alto y vara y tres cuartas de ancho con marco dorado en mil y ochocientos reales. (251 x 147 cms.)	1.800
Otra Purissima Concepcion de vara y media de alto y lo correspondiente de ancho en trescientos r <sup>s</sup> .	300
Otra mas pequeña en ciento y sesenta r <sup>s</sup> .	160
Dos retratos de Rey y Reyna de cuerpo entero de tres cuartas de alto y lo correspondiente de ancho en trescientos veinte r <sup>s</sup> .	320
Nueve miniaturas que representan varios retratos y alegorias con sus marcos dorados en dos mil ochocientos y ochenta r <sup>s</sup> . v <sup>n</sup> .	2.880

"Capital de bienes por D<sup>a</sup> Manuela Valdés a favor de Don Castor Velazquez su marido, vecinos de esta corte" ante el escribano Joseph Domingo Montero el 29 de octubre de 1.798. (A.H.P.M. Protocolo 21.800, ff. 226 a 239v).

## BIBLIOGRAFÍA

- A.A.V.V. *Museo de la Academia de Caballería*. Valladolid, Graf. Andrés Martín, 1990.
- A.A.V.V. *Historia y Alegoría: Los concursos de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994.
- ALVÁREZ-OSSORIO Y FARJÁN DE LOS GODOS, Francisco de P. *Notas biográficas y bibliográficas del Excmo. Sr. D. José Ramón Mélida y Alinari*. Madrid, Tipografía de Archivos Olozaga, 1934.
- DÍAZ-JIMÉNEZ Y MOLLEDA, Eloy. "El Arte en España. Tres cuadros desconocidos, que pintaron D. Zacarías y D. Vicente Velázquez" en *Erudición Ibero-Americana*, I, (Abril 1930), 309-315.
- GALERA ANDREU, Antonio. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*. Granada, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad, 1977.
- GARCÍA BARRIUSO, Patrocinio. *San Francisco El Grande de Madrid. Aportación documental para su historia*. Madrid, Ed. Gráficas Letra, 1975.

- HELD, Jutta. *Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas*. Berlín, Gebr. Mann Verlag, 1971.
- JUNQUERA MATO, Juan José. *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*. Madrid, Organización Sala Editorial, 1979.
- MADRID, Galería Caylus. *Tres siglos de pintura*. 1995.
- MORALES Y MARÍN, José Luis. *Mariano Salvador Maella*. Madrid, Ed. El Avapiés, 1991.
- MUSEO DEL PRADO. *Inventario General de Pinturas II. El Museo de la Trinidad (Bienes Desamortizados)*. Madrid, Espasa Calpe, 1991.
- NÚÑEZ VERNIS, Bertha. "Zacarías González Velázquez: Nuevos retratos familiares y otras obras inéditas", en *Goya*, 247-248, Madrid (1995), 26-32.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel. *Galería biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*. Madrid, 1868.
- PARDO CANALÍS, Enrique. *Los Registros de Matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*. Madrid, C.S.I.C., 1967.
- ROSCALES OLEA, Graciliano. "Noticias sobre la Pintura del Real Oratorio del Caballero de Gracia", en *Academia*, 79, Madrid (1994), 438-441.
- ULIERTE VÁZQUEZ, María Luz de. "La decoración del Sagrario de la catedral de Jaén", en *Boletín del Instituto de Estudios Gienenses*, 105, Jaén (1981), 65-89.
- URREA, Jesús. *Guía histórico-artística de la Ciudad de Valladolid*. Valladolid, Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1982.
- URREA, Jesús. "Un boceto del pintor Zacarías González Velázquez", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid*, 29, Valladolid (1994), 127-130.
- VIÑAZA, Conde de la. *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Madrid, 1889.

DRAMA Y MISTERIO DEL PINTOR  
Y ACADÉMICO VILLEGAS  
(En el Centenario del comienzo de su “Decálogo”)

Por

JOSÉ MARÍA DE MENA



Mi admirado y querido amigo don Antonio de la Banda, Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Catedrático de la Universidad Hispalense, y una de las primeras autoridades en historia de la pintura sevillana de todos los tiempos, había manifestado su preocupación y disgusto por la situación de los doce cuadros del “Decálogo” que pintó el célebre Villegas, por los años de 1910. Yo le oí más de una vez al profesor de la Banda lamentarse de que aquellos cuadros hubieran ido a parar a un almacén en vez de estar dignamente en un salón de arte. Un almacén de cerámica, según escribió José Molleja en el diario ABC, el 14 de marzo de 1972, había sido su primer lugar de olvido.

Y he aquí que cierta tarde de primavera, saliendo de mi casa a la calle Santa Clara, veo un camión y unos hombres sacando del Real Monasterio de San Clemente unos grandes cuadros. ¡Vaya por Dios! pensé. Ya están estas pobres monjas vendiendo sus cuadros, para subsistir, como lo han hecho las de otros conventos de Sevilla y de toda España; comunidades empobrecidas por el tiempo, encerradas en clausura tienen que satisfacer su hambre física de pan y lentejas, sacrificando su hambre espiritual de murillos y zurbaranes.

Con estos pensamientos me acerqué a curiosear qué cuadros estaban cargando los hombres en el camión, cuando se me acercó un señor y me saludó por mi nombre. Era el Conde de Cabra y Marqués de Ayamonte, don Francisco López de Solé, el cual me dijo: “Estamos sacando nuestros cuadros del Decálogo de Villegas, que teníamos recogidos en el guardamuebles de las monjas”. Menos mal, pensé, que no están vendiendo las monjas su patrimonio artístico, sino que se ayudan alquilando alguna habitación para almacén de muebles ajenos. A Dios gracias.

No exajero si digo que el corazón me dió un vuelco de alegría al escuchar aquellas palabras, puesto que me daban noticia del “DECÁLOGO” de Villegas. Meses atrás había escrito mi libro “ARTE E HISTORIA EN EL CEMENTERIO DE SEVILLA” en el que dediqué unas páginas a la persona del pintor Villegas, cuya tumba está en la calle principal a mano derecha, casi al principio, tumba que llama la atención por tener una estatua de mujer ataviada al estilo de las grandes damas del Renacimiento, y sobre el tapamento de la tumba, en mármol, la paleta y los pinceles del pintor. En fin, Villegas y sus cuadros me apasionaban y más aún desde que el Profesor De La Banda me había unido a sus lamentaciones de que el “Decálogo” pareciera estar en paradero desconocido.

El Conde de Cabra, un hombre encantador, cultísimo, me dió una curiosa noticia: “La dama que en estatua figura en la tumba de Villegas es “La Dogaresa” esposa del Dux de Venecia en los finales del siglo XIV, y que protagoniza uno de los mejores cuadros de Villegas, pintado en Roma, y que se titula “El triunfo de la Dogaresa”. Esta estatua es obra del escultor G. Amaya labrada en 1926.

En agradecimiento a la noticia que me daba el Conde de Cabra, y contento al saber que los cuadros del “Decálogo” salían de la oscuridad del almacén guardamuebles para ir a un destino más digno, en la casa de la finca “Los Montes” en la Puebla del Río, cerca de Sevilla, propiedad del Conde de Cabra, edificio restaurado por el gran arquitecto Rafael Manzano, me dediqué a investigar algo sobre la vida del pintor y sobre su obra, de lo que encontré algunos datos poco conocidos, que me apresuré a enviar al Conde de Cabra por si le eran de utilidad.

En nuestra correspondencia posterior, el ilustre prócer me informó del propósito del director del Museo de Sevilla de exponer el “Decálogo”. La exposición se ha celebrado, en efecto, patrocinada por la Junta de Andalucía, el Real e Ilustre Colegio de Médicos de Sevilla, y las empresas Amado Miguel Transportes, Winterthur, Andal Brok, Caudal Seguros y Stal Servicios Técnicos de Aseguramiento Integral, en un alarde de generosísimo mecenazgo, que Sevilla y el arte deben agradecer. Pero sobre todo la cesión de los cuadros para exponerlos por su propietario el Conde de Cabra don Francisco López de Solé y Martín de Vargas, quien ha escrito un erudito y bello artículo biográfico y crítico en el lujoso Catálogo publicado con prólogo del doctor Isacio Sigüero Zurdo, presidente del Colegio Médico. La



La tumba de Villegas en el Cementerio de Sevilla, con la estatua de la Dogaresa Foscarini, copiada de su famoso cuadro.



exposición en los meses de febrero y marzo de 1996 en los salones bajos del Museo de Bellas Artes de Sevilla, no solamente ha constituido un éxito, sino un brillante ejemplo para que quienes posean obras de arte de excepcional mérito no las mantengan ocultas para su individual recreo, sino que las expongan al público facilitando su conocimiento y disfrute, en beneficio de la Cultura; como ha hecho el Conde de Cabra.

El Conde de Cabra, además del estudio publicado en el Catálogo, está escribiendo un libro sobre Villegas y su obra, que constituirá una aportación valiosísima para el conocimiento del pintor Villegas y de una importante etapa de la pintura española.

Por mi parte en estas líneas solamente quiero divulgar un aspecto de la vida del pintor Villegas, incluyéndole aquí entre los personajes misteriosos de la historia de Sevilla, por el misterio de los cuadros de su “Decálogo” que en su momento fueron juzgados controvertidamente, y calificados como inspirados por el movimiento filosófico-religioso denominado *emanantismo* o *teosofía*.

#### VILLEGAS Y SU DECÁLOGO (Un suceso que conmovió a Sevilla)

El pintor José Villegas Cordero es uno de los más grandes pintores de la España del final del siglo XIX y comienzos del XX. Nació en Sevilla, y en la parroquia del Salvador encontramos su partida de bautismo, que dice que *fue bautizado a 28 de Agosto de 1844, siendo hijo legítimo de matrimonio de Don José Villegas, de profesión peluquero y natural de Sanlúcar de Barrameda, y su esposa doña Antonia Cordero, natural de esta ciudad. Administró el Sacramento del Bautismo el sacerdote Don José María Crespo, del Oratorio de San Felipe Neri.*

Desde temprana edad, Villegas se inició en el arte de la pintura, siendo discípulo de José María Romero, y luego de Eduardo Cano. A los diecinueve años de edad marchó a Madrid, sin medios económicos y subsistió haciendo copias de Velázquez y Tiziano en el Museo del Prado, y dos años después marchó a Roma.

Su primer cuadro dado a conocer fue “*El descanso de la cuadrilla*” escena que además del dominio del retrato de los personajes, demuestra su innato sentido de la composición y en que aparece como marco un sector

de la plaza de toros de la Real Maestranza de Sevilla. Siguieron a este numerosos cuadros de temas costumbristas y de temas historicistas, que le valieron gran estimación y uno de ellos, adquirido por el también pintor entonces famoso Benito Mercader, que lo colgó en su estudio de París, fue visto y admirado por críticos parisinos que desearon conocer a su autor. Uno de sus admiradores fue Mr. Stuart y Zamacois que se desplazó expresamente a Roma, donde residía Fortuny, quien se encargó de presentarle a Villegas, y esto valió a nuestro biografiado numerosos encargos.

La clientela empezó a aumentar y el rey de Sajonia le compró "*Unos tanto y otros tan poco*", cuadro de tema social, y el príncipe de Wurtemberg también le adquirió "*En la misa*", y la reina Marguerita de Italia otro titulado "Los primeros frutos". A partir de ese momento puede considerarse a Villegas como el pintor de moda en las cortes de Europa.

Junto a estos temas costumbristas pintó asuntos históricos como "*Alfonso X el Sabio escribiendo Las Partidas*", "*Don Juan de Austria y Felipe II*", "*La paz de las Damas o de Cambray*" y temas históricos italianos como "*El triunfo de la Dogaresa*", "*El Dogo Marino Faliero condenado a muerte por los Veinte Patricios*", y "*Pinturricio presenta al Papa Borgia los proyectos de decoración del Vaticano*".

La fama de Villegas se ha extendido por Europa. En Berlín tras ganar la Medalla de Oro en la exposición internacional es condecorado por el Kaiser. Y sus cuadros de temas sevillanos como "*La Torre del Oro*", "*Un bautizo en Sevilla*", "*Murió el maestro*" de tema taurino, "*El paseo de las Delicias*", y "*El locutorio del convento*", sirven para despertar en los extranjeros el deseo de conocer Sevilla, favoreciendo así notablemente la corriente turística hacia nuestra ciudad.

A los honores obtenidos en toda Europa se suman los de España. La reina María Cristina, madre de Alfonso XIII, encarga a Villegas un retrato del Papa León XIII, y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando le nombra Académico Numerario, otorgándole la Medalla número 4 que estaba vacante por fallecimiento del académico don José Caveda, quien había muerto en 1882, y le nombra Director de la Academia de Bellas Artes española en Roma. En 1896 José Villegas se encuentra en la cima del triunfo. Y es entonces cuando la suerte le asenta un golpe terrible. Su hermano Ricardo, dos años menor que él, había vivido a su lado desde los diecinueve años, había sido su discípulo, y era casi como un hijo suyo. José

había hecho de su hermano un gran pintor, casi tan magistral como él mismo, tanto que en la Exposición Internacional celebrada en Munich obtuvo el primer premio y fue condecorado con la Cruz de Primera Clase de la Orden de San Miguel de Baviera. Seguidor de José en los temas costumbristas hizo famosos algunos de sus cuadros como “*Andalucía*” y los temas historicistas como “*Colón ante los Reyes Católicos*”.

Pues bien, Ricardo, el hermano querido y discípulo amado, muere trágicamente ahogado en el naufragio de un barco de recreo en aguas del Guadalquivir, catástrofe ocurrida el 8 de noviembre de 1896.

La muerte de Ricardo causó en José una conmoción espiritual espantosa, y durante varios meses permaneció inactivo entregado a la pena y a la desolación. Y el fruto de aquella etapa de reflexión ante la muerte fue el que pensase en los temas trascendentales, y decidiera acometer la gigantesca tarea de pintar en diez cuadros una interpretación de los Diez Mandamientos, la colección titulada el “Decálogo”.

Inició este proyecto a poco de la muerte de su hermano Ricardo, en 1896, y trabajó febrilmente en su estudio de Roma, haciendo infinidad de bocetos, y al decir de algunos, tantos como los que Rosales hizo para su cuadro del “Testamento de Isabel la Católica”, varios centenares.

Según don Francisco López de Solé, Conde de Cabra, el Papa León XIII enviaba al cardenal Merry del Val al estudio de Cordero para que viera el progreso de este trabajo, pues quería seguirlo paso a paso, día a día.

Cuando tuvo los bocetos dispuestos empezó el primer cuadro, que fue “El Séptimo Mandamiento”. El mismo Conde de Cabra explica este cuadro como una alusión a la pérdida de Cuba por los españoles, al sernos arrebatada la perla de las Antillas por los norteamericanos. “No hurtarás”. También el desastre colonial afectó profundamente a Villegas.

En 1902 Villegas, por acuerdo del gobierno que presidía Sagasta y del que era ministro de Instrucción Pública el Conde de Romanones, es nombrado Director del Museo del Prado, y traslada su residencia a Madrid.

En Madrid trabaja con ahínco en su gran obra, y van naciendo los demás cuadros del “Decálogo”, que despiertan el entusiasmo de quienes los ven, en su estudio. El periodista y escritor Mario Méndez Bejarano, que reside en Madrid, reúne en el estudio de Villegas a los más conspicuos miembros de la Liga Hispanoamericana, Rubén Darío, Moret, Vargas Vila y Salvador

Amós, y se publican artículos sobre Villegas y su obra en periódicos y revistas de España e Hispanoamérica.

Trabaja con ahinco porque ya tiene el primer aviso de su grave enfermedad de la vista, un glaucoma progresivo.

Por fin en 1916 termina el “Decálogo” que no son diez cuadros, sino doce, pues ha añadido uno como introducción titulado “La Creación” y otro como epílogo, titulado “La Muerte”. Pero no se refiere a la muerte tal como la pintó Valdés Leal para la iglesia de la Santa Caridad, con huesos y gusanos, sino una muerte con interrogación que parece referirse a la gran duda de lo que vendrá detrás de la muerte.

La exposición de los cuadros en Madrid en la primavera de 1916 fue un gran acontecimiento artístico, tanto más esperado cuanto que además de la importancia de los cuadros representaba la exposición de una tendencia. El discurso de ingreso de Cordero en la Real Academia de Bellas Artes el 1 de Marzo de 1903 había versado sobre un tema candente, que presentaba matices políticos y filosóficos de tremenda actualidad: “El estado actual de confusión en las Artes”. Así que no sólo despertó curiosidad y admiración sino también enconadas polémicas. Hubo encendidos elogios pero también críticas acerbas, referidas al estilo pictórico.

Y unos meses después, el día 15 de noviembre del mismo año 1916, se presentó con todos los honores el “Decálogo” en el salón alto del Ayuntamiento de Sevilla (que todavía no se llamaba Salón Colón).

El entonces arzobispo de Sevilla Cardenal Almaraz visitó la víspera de inaugurarse la exposición, y si bien le puso algunos reparos a los desnudos que figuraban en algunos cuadros, no escatimó elogios, y alabó el esfuerzo del pintor por realizar tan gran obra inspirada en un tema religioso. Al día siguiente de la inauguración, el diario católico, propiedad del arzobispado, “EL CORREO DE ANDALUCÍA” publicó un encomiástico artículo firmado por Fray Telesforo Belloso, considerando la obra como “un compendio de la Ley Divina y monumento de idealidad como no se ha visto ninguno”.

Muy pocos días después, cuando Sevilla entera desfilaba por la exposición, en el mismo periódico apareció un artículo de Don José Sebastián Bandarán, que aumenta el elogio calificando la obra como “la Teología de los Preceptos”. Y Virgilio Mattoni, pintor y catedrático, define esta colección como “sublime”.

Sin embargo, inesperadamente sorprendió a toda Sevilla el rumor de que la Autoridad Eclesiástica había puesto el veto a la obra de Villegas. Un mes más tarde el Fiscal General del Arzobispado don Federico Roldán publica con carácter oficial, un folleto, ilustrado con las fotografías de los cuadros, en que calificaba el DECÁLOGO como “no genuino y ortodoxo, sino como uno nuevo, adulterado y heterodoxo” acusando a Villegas de no seguir las líneas rectas del catolicismo sino haber pintado una representación de los mandamientos *teosófica* y *herética*. El folleto, titulado “EL DECÁLOGO DE VILLEGAS EN SU EXPRESIÓN IDEOLÓGICA” planteó no sólo la cuestión teológica sino que dividió a la opinión pública sevillana en dos bandos, uno el eclesiástico y religioso, y otro el teosófico y libre pensador.

Poco después y como desagravio a Villegas, y al mismo tiempo como un aprovechamiento interesado para hacer bandería política del asunto, se pronunciaron conferencias y se publicaron artículos por parte de “*La Rama Fraternidad de la Sociedad Teosófica de Sevilla*”, en la que militaban entre otros el anticuario don José Fernández Pintado, y socios o meros simpatizantes, los médicos don Jaime Casas, don Manuel Brioude, don Manuel Olmedo Serrano, el pintor Guillermo Gómez Gil, los políticos don Diego Martínez Barrio y don Hermenegildo Casas, y los señores don Rafael Pavón, don Federico Blardoni, don Enrique García Cotta, don Juan Jaggi y otros, según figura en el librito “Una pinacoteca sevillana” que escribió don Alejandro Guichot en 1922.

Un artículo especialmente agresivo fue publicado por el sacerdote don Manuel Serrano y Ortega, en el que acusa a Villegas de haber pintado una obra en la que “su simbolismo es mezcla de ideas naturalistas y deístas, de atributos y emblemas, detalles cabalísticos, cuyos cuadros deberían titularse Cuadros Simbólicos de la Ley natural, y no Decálogo de Moisés”. Y señala que la Teosofía mira a Jesucristo como a un teósofo adepto suyo, equiparándolo a Pitágoras, Licurgo, Orfeo, Homero, Buda, Mahoma, Platón, etc. y que el cuadro del epílogo exalta el verbo de la doctrina teosófica y la reencarnación.

Lo que había empezado siendo una cuestión artística, pictórica, se ha convertido en una cuestión religiosa y política. Si nos fijamos en los nombres de quienes participan en favor de Villegas veremos entre ellos a significados políticos de la izquierda, como Diego Martínez Barrios que llegó a ser presidente de la República y Hermenegildo Casas, Presidente de la

Diputación en la época de la Segunda República, y en el bando adverso a Villegas, los teólogos más conservadores como Roldán, Serrano Ortega, y el párroco de San Isidoro, Don Nicolás Fraile Díaz, quien el 26 de noviembre pronunció una homilía condenando el “Decálogo” y censurando a Mattoni y a Bandarán por haberlo defendido.

Villegas recibió tal disgusto de todo ello, sintiéndose manipulado por unos y otros, que empeoró su vista en tal forma que perdió el ojo izquierdo y gran parte de la visión del derecho, pues como es sabido los disgustos y emociones elevan la presión del líquido intraocular en los enfermos de glaucoma.

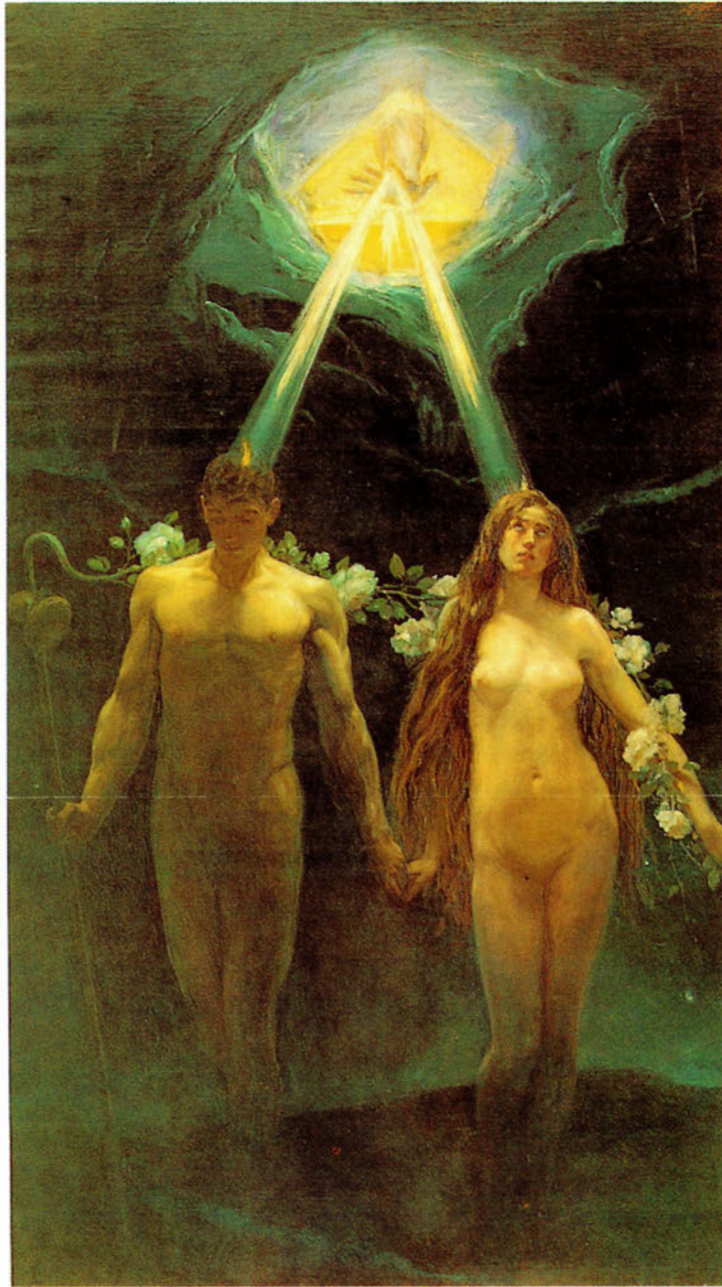
No sabemos si por auténtica convicción religiosa o si por presiones sociales y familiares, el caso es que Villegas se reconcilió con la Iglesia, abjurando de lo que pudiera haber de heterodoxo en su obra.

No es cierto lo que dice Méndez Bejarano en su “Diccionario” que el gran disgusto por el robo del Tesoro de Guarrazar, efectuado en 6 de abril de 1921, tesoro formado por las célebres coronas visigóticas, que aunque estaban depositadas en la Armería Real, pertenecían al Museo del Prado, fuera la causa de su dimisión del cargo de Director de dicho Museo, y la agravación de su enfermedad. En realidad lo que había acabado con Villegas era el asunto del “Decálogo”. La Iglesia a pesar de su reconciliación desconfiaba de él y la sociedad conservadora y católica seguía mirándole como a un heterodoxo; pero los teósofos y los izquierdistas desconfiaban de él considerándole como una especie de traidor a la causa de ellos, por haberse reconciliado con la Iglesia. Esta situación le convertía en un auténtico apátrida en el ambiente de la cultura.

Dimitido, se encerró en su casa, y asistió mes tras mes al fracaso de la policía que no consiguió recuperar el Tesoro de Guarrazar, que sólo fue encontrado veintidós años después de su muerte, en el extranjero, donde lo vendieron los ladrones.

Ciego ya por completo, y casi abandonado por sus amigos, murió el 9 de noviembre de 1921 a la una de la tarde.

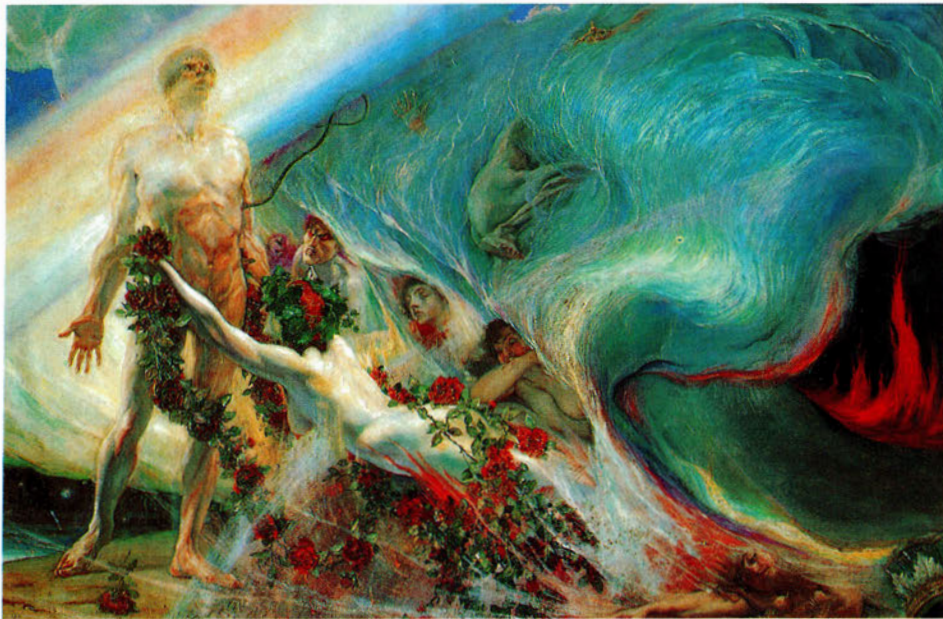
Y aquí queda el misterio. José Villegas Cordero, acusado de Teósofo e incluso de Masón por algunos. ¿Su amistad personal con el Papa León XIII antes de que ese fuera Papa, cuando solamente ostentaba el cargo de Cardenal, y también con el español Cardenal Merry, garantiza su adhesión total a la ortodoxia católica?. ¿Pudo Villegas, al mismo tiempo que esas amistades personales, profesar unas ideas distintas de las de sus amigos?.



PRÓLOGO  
*La Creación*



PRIMER MANDAMIENTO  
*Yo soy el Señor tu Dios. No antepongas a Mí otro dios.*  
MUERE LA MATERIA, NO EL ESPÍRITU



SEGUNDO MANDAMIENTO  
*No pronuncies Mi nombre en vano*  
LOS MALES NOS CIRCUNDAN Y ABRAZAN





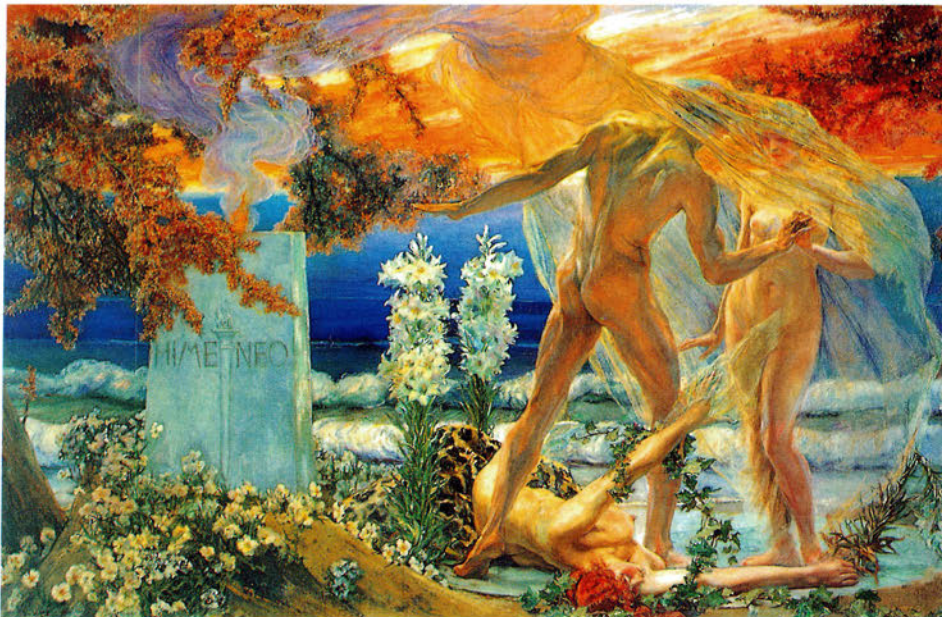
TERCER MANDAMIENTO  
*Acuérdate de santificar las fiestas*  
DESCANSO



CUARTO MANDAMIENTO  
*Honra a tu padre y a tu madre*  
AYUDA A TU MADRE



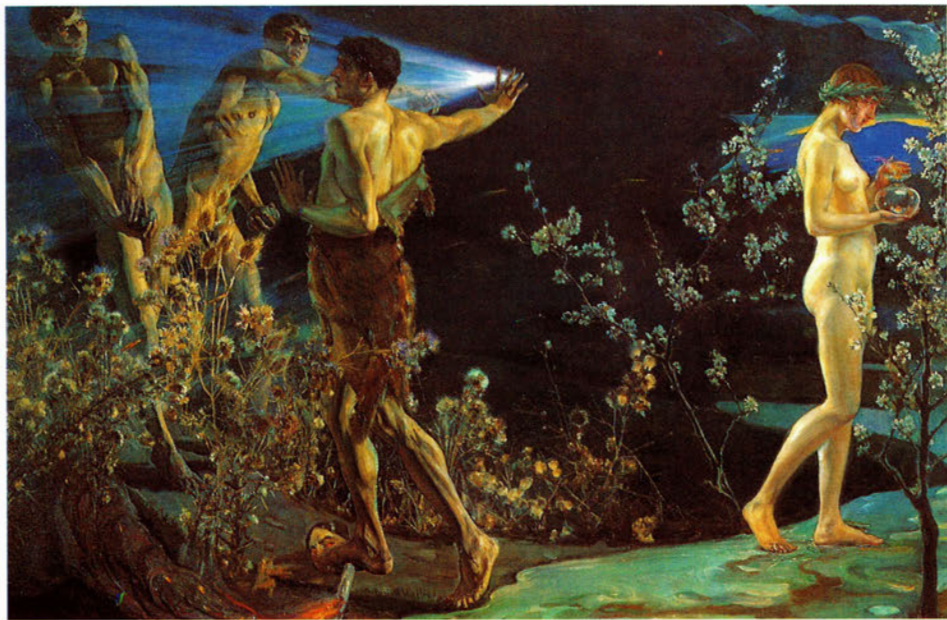
QUINTO MANDAMIENTO  
*No matarás*  
PERDONA A TU PRÓJIMO



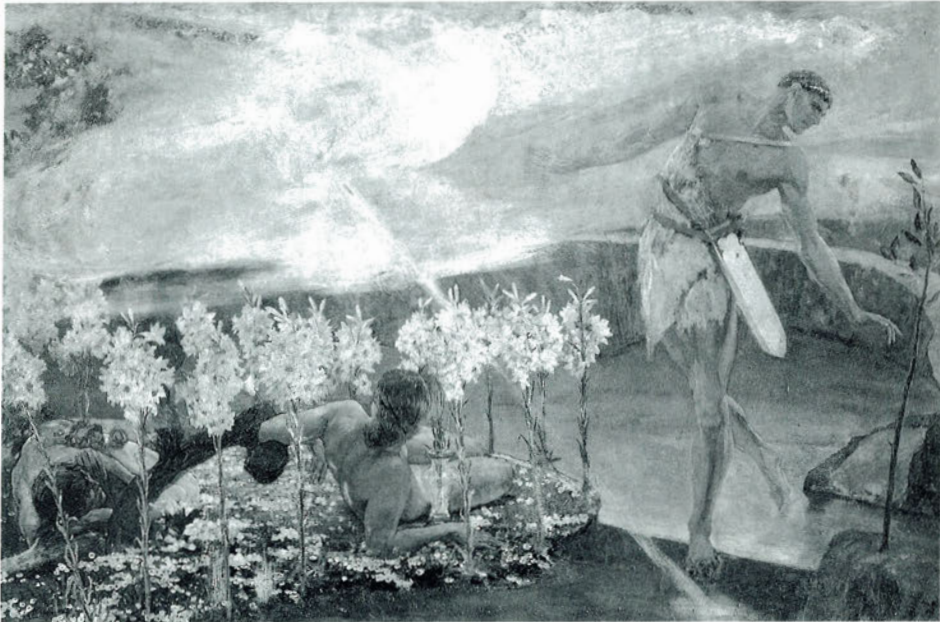
SEXTO MANDAMIENTO  
*No fornicarás*  
ÚNETE A LA QUE ELEGISTE POR COMPAÑERA DE TU VIDA



SÉPTIMO MANDAMIENTO  
*No hurtarás*  
EL TRABAJO ILUMINA EL CAMINO DE LA FORTUNA



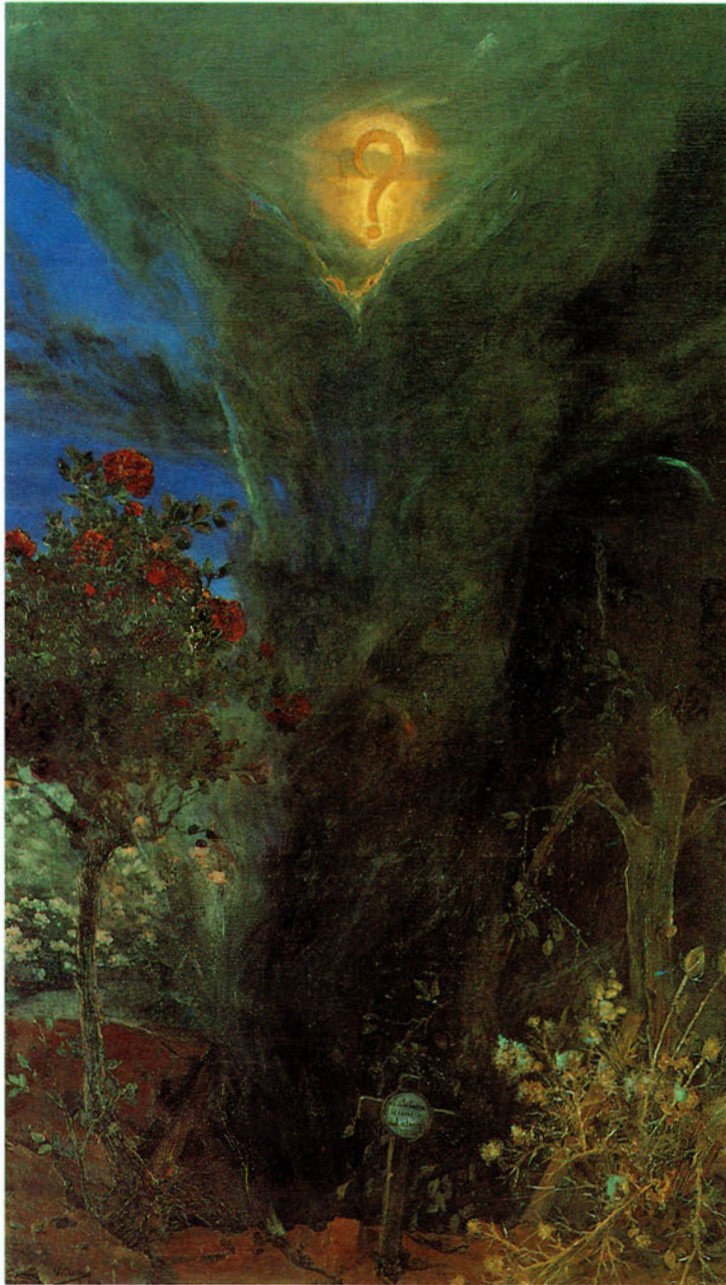
OCTAVO MANDAMIENTO  
*No levantes falso testimonio*  
HAZ LUZ QUE SALVE AL INOCENTE



NOVENO MANDAMIENTO  
*No desearás la mujer de tu prójimo*  
APARTA DE TI TODA TENTACIÓN QUE DAÑE A TU PRÓJIMO



DÉCIMO MANDAMIENTO  
*No codiciarás los bienes ajenos*  
BENDICE EL PAN QUE PRODUCE TU FATIGA



EPÍLOGO  
*La Muerte*

Cada cuerpo que se disgrega es una nueva fuente de energía y de Vida nueva.

¿Pudo tener durante su larga permanencia en Italia contactos con el mundo teosófico y llegó a identificarse con su filosofía?.

En cualquier caso, le hemos dedicado este artículo porque le consideramos como uno de los personajes misteriosos de la Historia de Sevilla y del Arte.

### PEQUEÑA BIOGRAFÍA DE VILLEGAS

Académico Numerario de la de Bellas Artes de San Fernando, Director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma y Director del Museo del Prado son los principales jalones en la brillante carrera artística del pintor don José Villegas y Cordero, nacido en Sevilla el 26 de agosto de 1844 y fallecido en Madrid el 10 de noviembre de 1921.

Fue discípulo de Romero, de Eduardo Cano, de Eduardo Rosales y de Mariano Fortuny. su vida de pintor fue meteórica, pues a los dieciséis años de edad recibió nada menos que el encargo de ilustrar el libro HISTORIA DE LA VILLA Y CORTE DE MADRID que acababa de escribir Amador de los Ríos. Poco después de los veinte años el éxito de sus cuadros en Roma le convierte en pintor de moda, y el multimillonario Vanderbilt paga nada menos que 150.000 francos por su obra “El bautizo”. Y “El triunfo de la Dogaresa Foscari” es adquirido por Anderson para su colección de Washington.

El Papa León XIII le distinguió con su amistad, y le permitió retratarle en varios cuadros; y la reina de España doña María Cristina le encarga varias obras.

Villegas consigue en vida ver muchos de sus lienzos en los principales museos del mundo, desde la Galería degli Uffizzi de Florencia, la Pinacoteca de Munich y el Museo de Veracruz, a los españoles de Sevilla y Bilbao.

Su serie el DECÁLOGO, objeto de este artículo, consta de doce cuadros, diez correspondientes a los diez mandamientos y dos más, uno el prólogo “La Creación” y otro el epílogo “La muerte”. Esta serie de cuadros de gran formato, tres metros por dos, constituye un prolongado esfuerzo del pintor durante diez años, y le supuso desgraciadamente un conflicto humano y social que precipitó su muerte. Al cumplirse este año 1996 el centenario del comienzo del DECÁLOGO hemos querido traer al Boletín de la Academia su recuerdo, página importante en la historia de la pintura española.



LOS PROYECTOS DE MUSEOS QUE CONSERVA LA  
REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO

Por

ROSA M<sup>a</sup> ARIZA





## 1. INTRODUCCIÓN

En el siglo XVIII y sobre todo en el XIX se crean la mayoría de los grandes museos que hoy día recogen las colecciones de obras de arte más importantes que existen. Es una época de cambios trascendentales en todos los órdenes de la sociedad y la cultura. El hombre emerge como individuo, y con derechos y posibilidades de desarrollar sus capacidades en el entorno donde vive. El museo deja de ser un lugar en que se depositan los objetos de valor que un particular posee para convertirse en una institución pública e instructiva.

Dentro de los muchos aspectos interesantes que posee esa época, nos hemos fijado especialmente en el de la arquitectura de museos, a través del estudio de los proyectos que se conservan en la Academia de San Fernando. Correspondientes en su mayoría a los diseños elaborados por los aspirantes a obtener el título de arquitecto, constituyen una aproximación al conocimiento de la teoría arquitectónica museográfica y al concepto de museo del período que abarca desde finales del siglo XVIII, cuando surge la idea de museo como institución pública y por tanto comienzan a construirse los primeros edificios destinados a este fin, hasta la creación de la Escuela Especial de Arquitectura en 1840, momento en que los estudiantes pasan a obtener el grado de arquitecto en esa institución. Aunque por Real Decreto de 17 de mayo de 1848 los discípulos de la Escuela de Arquitectura deben ser examinados en la Academia, la importancia de ésta va disminuyendo paulatinamente, hasta el punto de que los últimos proyectos de que se tiene constancia que han sido aprobados son de 1855.

Debido a que el número de diseños de museos que se conservan es bastante elevado, la investigación se ha centrado sólo en cinco casos, que pueden considerarse representativos tanto de los esquemas arquitectónicos vigentes en España y otros países, como de la mentalidad museológica de la época.

## 2. EL MUSEO DE LOS SIGLOS XVIII Y XIX

El concepto de museo tal y como hoy lo conocemos, es decir como el lugar donde se exhiben y custodian objetos para el disfrute de todos los ciudadanos y de finalidad esencialmente pedagógica, nace en el siglo XVIII al amparo de las ideas ilustradas, la “Enciclopedia” y sobre todo por imposición de la Revolución Francesa.

Así, según el profesor Luis Alonso Fernández, “el siglo XVIII puede considerarse como el creador del concepto moderno del museo, el museo público, que tendría su consolidación en el siglo XIX y su máximo desarrollo en el siglo XX” (1).

Para Henri Focillon, “el museo es una creación exclusiva del Siglo de las Luces, bien es verdad que continuando la tradición renacentista de los gabinetes de curiosidades y antigüedades”. Según otros autores como Andrés Ovejero, el museo es una creación de la crítica alejandrina que se engrandeció con la erudición humanista y se abrió al pueblo gracias a la Revolución Francesa (2).

En su creación influyeron estos factores y otros también muy importantes como la labor de Diderot, que se explicará más adelante, y la publicación de algunos libros de enorme repercusión ideológica como la “Crítica del Juicio” (1790) de Kant, la “Aesthetica” (1750-1758) de A.G. Baumgarten, o la “Historia del Arte en la Antigüedad” (1764) de Winckelmann que es la primera Historia del Arte escrita.

### 2.1. El Siglo XVIII

En el siglo XVIII se desarrolla una concepción racionalista del mundo, gracias al espíritu enciclopedista. Los valores culturales, políticos y pedagógicos del museo se empiezan a considerar importantes y además la exhibición de la colección como elemento que da prestigio a su propietario empieza a quedar relegada para tomar más interés la exaltación de los valores históricos de cada país. De la misma manera que la historia se estudia con criterios cronológicos más estrictos, la exhibición de las piezas en el museo busca criterios cronológicos encaminados, al mismo tiempo, a instruir a los visitantes. Estas ideas enlazan directamente con las de la Ilustración cuyos defensores consideraban que el pueblo era capaz de apre-

ciar las obras de arte y de aprender con ellas. Ejemplo de esto tenemos en el proyecto elaborado por Diderot en 1765 de un programa museológico para el Louvre por medio del cual pretendía crear una institución instructiva a la que tuvieran acceso incluso los escolares.

Germain Bazin afirma que en el siglo XVIII los museos se pusieron de moda y cita la definición de museo que L.S. Mercier hizo en su “Cuadro de París” publicado en Amsterdam en 1783: “Establecimientos nuevos que algunos particulares se esfuerzan en propagar entre nosotros. Les costará mucho triunfar, ya que goza de poca libertad en nuestro régimen para que cada cual exponga sus particulares puntos de vista, y la capital, más que sentir un afecto real y constante por las ciencias y las artes, prefiere los caprichos y las fantasías” (3).

El panorama museológico de este siglo ha sido estudiado por Bazin (4) quien destaca como más importantes los siguientes aspectos:

Por una parte el papel fundamental que adquieren las academias, no sólo como lugares donde se imparten enseñanzas artísticas sino también como recopiladoras y expositoras de obras que sirven de modelo a los alumnos y que con el tiempo constituirán núcleos museológicos de carácter público. La Academia Carrara de Bérgamo, creada en 1780, poseía una colección de 1.500 pinturas cuando su fundador, el conde de Carrara, la legó a la ciudad de Bérgamo en 1796.

Los fondos de numerosas escuelas de dibujo que se crearon en Francia entre 1748 y 1785 constituyen en la actualidad museos municipales.

Las universidades serán también instituciones favorables al nacimiento de museos en su ámbito de competencia. El museo universitario más antiguo es el de Basilea, de mediados del siglo XVII, aunque el honor de haber poseído el primer gran museo organizado como institución pública de carácter pedagógico le corresponde a Oxford. Será el Ashmolean Museum, abierto al público en 1683, con las colecciones reunidas por la familia de los Tradescant.

Entre 1712 y 1750 las ciudades de Bolonia, Turín y Ferrara conocieron también la creación de museos dentro de sus universidades.

Se produce en el siglo XVIII el nacimiento del primer museo de carácter nacional que no debe su fundación a un monarca o aristócrata. En 1753, el Parlamento británico vota la adquisición de la biblioteca y colecciones de Sir Hans Sloane para constituir con ella un museo público. Nace así el British Museum, cuyos estatutos y normas de uso lo definen como un

establecimiento nacional, fundado por el Parlamento, destinado principalmente a los eruditos y estudiosos ingleses o extranjeros, para ayudarles en sus investigaciones en todos los campos del conocimiento o en el dominio de cualquier rama del saber.

Este concepto de institución creada preferentemente para la investigación permanece a lo largo de toda su historia, incluso hasta la actualidad. Las incomparables colecciones arqueológicas que lo enriquecen a lo largo del tiempo fueron admitidas como “curiosidades”.

El progreso de los estudios arqueológicos durante el siglo XVIII dió origen a la creación de numerosas sociedades culturales que organizaban excavaciones y con los objetos hallados formaban museos, como es el caso de la Academia Etrusca de Cortina, fundada en 1726. En el terreno de la arqueología es fundamental el descubrimiento de las ciudades de Herculano y Pompeya, que convertirán al reino de Nápoles en uno de los mayores focos museológicos de Europa. En Capodimonte existían importantes colecciones procedentes de la familia Farnesio, pero, tras las excavaciones de las dos ciudades sepultadas por el Vesubio, Nápoles se encontrará con tal riqueza de antigüedades que puede competir con Roma.

También a lo largo del setecientos se va a producir un importante proceso de estatalización y musealización de las colecciones reales. Tal vez la muestra más importante sea la apertura al público de las obras maestras que poseía la Corona de Francia. Ya en la época de Luis XIV se concedían permisos para visitar el castillo de Versalles y con Luis XV los artistas podían contemplar libremente las obras en la célebre Galería de Orleans. En 1750 se abrió al público en el Palacio de Luxemburgo una exposición de 110 cuadros de propiedad real que podían visitarse dos días por semana. Ahora bien, ninguno de ellos tenía puesto el nombre del autor, ni un número de referencia para, a juicio de la persona que realizó el catálogo, “dejar a los aficionados esclarecidos la ventaja de adivinarlo” (5). Era evidente, por tanto, que esta muestra sólo se dirigía a los entendidos y carecía de carácter pedagógico.

La idea de crear una galería que permitiese estudiar el desarrollo de la pintura desde sus orígenes fue expuesta por Vasari en sus “Vite” de 1550, pero no se puso en práctica hasta 1770 en el “Gabinetto di antichi quadri” de la Galleria degli Uffizi por el abate Lanzi. Éste escribió también un tratado con una clasificación de pintura que será válido para el siglo XIX, e incluso para el XX.

Uno de los más fervientes partidarios de que se expusieran los cuadros de los soberanos franceses en público fue Diderot. En un artículo denominado “Louvre”, que recoge el tomo IX de la “Enciclopedia” publicado en 1765, expone un proyecto para hacer del Louvre algo análogo a lo que había sido el Museion de Alejandro. Su idea era crear en este palacio un gran templo de las Artes y las Ciencias, donde además de las salas de pintura y escultura se instalaran allí las sociedades eruditas dedicadas al estudio y los fondos de otros organismos parisinos como el Gabinete de Medallas, el Gabinete de Historia Natural o la Biblioteca Real.

Su proyecto en principio no tuvo éxito aunque su idea tomó posteriormente impulso en el reinado de Luis XVI y con el auspicio del Conde D’Angiviller, director general de Construcciones del reino y verdaderamente interesado por la política oficial de Bellas Artes. Este funcionario real comenzó las obras para convertir el Louvre en un gran museo ayudado por una comisión de nueve miembros que le asesoraron en las cuestiones más complejas o polémicas, como en la iluminación del espacio expositivo, cuestión que estuvo sometida a una fuerte controversia.

También hizo D’Angiviller una intensa labor de restauración de las pinturas y de enmarcado de las mismas en el que se hacía constar el nombre del autor y el título del cuadro. Su importante trabajo se vió cortado por la explosión de la Revolución de 1789.

Pero no sólo Francia se preocupa por mostrar las colecciones reales al público, también Austria se verá influida por este fenómeno. La galería de cuadros de la corte de Viena constituye un ejemplo de la transformación de una colección principesca en museo, dentro del siglo XVIII. Fue realizada por el suizo Chrétien Mechel en 1778, bajo las órdenes del Canciller Kaunitz. Mechel ordenó cronológicamente y por escuelas las obras, agrupando las del mismo autor. En el prólogo de su catálogo, publicado en 1784, defendía la importancia de que esto se hiciese así porque “se aprendía muchísimo más que contemplándolos sin orden ni concierto” y porque “una gran colección pública de este género se destine preferentemente a la instrucción antes que a los placeres efímeros” (6).

La clasificación metódica de Mechel desencadenó una fuerte polémica en Austria, entre los partidarios de su gusto evidentemente de acuerdo con la lógica que caracteriza la “Edad de la razón” y los que preconizaban una colocación de las pinturas según su colorido, composición o expresión espiri-

tual. Esta segunda corriente de opinión fue ardientemente defendida por Von Ritterhausen en su escrito publicado en 1785, "Betrachtungen über die Kaiserlich-Königliche Bildergalerie zu Wien". En el ámbito alemán se convertirán en museos públicos las galerías de Düsseldorf, Baviera, Cassel y Dresde.

En Italia la Galleria degli Uffizi se convirtió en patrimonio nacional por voluntad de la familia Médicis. También se transforman en museos muchas de las colecciones que poseía esta familia.

En Roma las colecciones papales se reunieron en el Museo Pío-Clementino, abierto al público en 1772, y cuya arquitectura neoclásica servirá de norma a los museos de arte antiguo, al menos durante medio siglo.

## 2.2 La Revolución Francesa y los primeros años del siglo XIX

Aunque el proceso de conversión de grandes colecciones reales en museos públicos se perfila claramente al final del siglo XVIII, el cambio radical se produce con la Revolución Francesa. En los días de la Convención en 1791 se plantea la creación de un Museo de la República, con obras de arte de la colección real, de los nobles desaparecidos o emigrados, de las requisadas a los conventos o de compras a particulares con fondos del erario público. Su finalidad de instrucción de los ciudadanos, su uso público y su organización estaban a cargo de una comisión de sabios y artistas.

El impulso que en todos los ámbitos sociales y culturales supuso la Revolución Francesa se propagó en los países ocupados por Francia entre finales del siglo XVIII y 1814.

Europa adoptará muchas innovaciones y formas de la Revolución. El museo se convertirá en una de las instituciones fundamentales de los estados modernos, porque la revolución hizo un enorme consumo de obras de arte que se encontraban disponibles por millares. Las obras de aristócratas o conventos se nacionalizaban, con lo cual era necesario buscar un lugar para su custodia y posterior exposición y disfrute público.

La Galería del Louvre se abrió definitivamente al público el 14 de julio de 1800, con obras recogidas en Francia y en los diversos países europeos donde habían reinado las armas francesas.

A lo largo del siglo XIX el espacio museal se extiende por toda Europa y América. Se creará el Museo del Hermitage en San Petesburgo, las primeras construcciones de la Isla de los Museos de Berlín (el Altes Museum se inau-

gura en 1830; el Neues Museum se inaugura en 1859). En Estados Unidos se crea la Smithsonian Institution en 1846, fundación que reunirá importantes museos de todo tipo de disciplinas y será un centro de investigación.

En 1853 se inaugura el “Germanische National Museum” de Nuremberg y el Museo Nacional de Praga. La National Gallery de Londres se funda en 1834, y en 1850 había ya cincuenta y nueve museos en Gran Bretaña.

### 2.3. El caso español

Entre los proyectos museológicos de nuestro siglo XVIII, sobresale, en el plano teórico, el expresado por Anton Rafael Mengs en una carta a Antonio Ponz, en 1775: “Desearía yo que en este real palacio se hallasen recogidas todas las preciosas pinturas que hay repartidas en los demás Sitios Reales, y que estuviesen puestas en una galería digna de tan gran monarca, donde fuesen conocidas y estudiadas de los inteligentes” (7).

Por tres años la Real Academia de San Fernando, en su recién estrenado local de la calle de Alcalá, abre las puertas al público determinados días para que pueda contemplar su colección de dibujos y pinturas, aumentada tras la expulsión de los jesuitas.

Influido, sin duda, por los acontecimientos de Francia, el ministro Urquijo hace traer en 1800, desde Sevilla, los más famosos cuadros de Murillo conforme, afirma, “a la práctica observada en todas las naciones cultas de Europa, de formar en la Corte escuelas y museos que no se pueden mantener en las provincias” (8).

Pero habrá que esperar a la ocupación francesa para que se dé el paso definitivo hacia la creación de un museo público con criterio moderno y revolucionario. José I, asesorado por Urquijo y otros ministros liberales, decidió seguir el modelo francés y crear en Madrid, por decreto de 20 de diciembre de 1809, un museo de pintura, el Museo Josefino, con los fondos de los conventos suprimidos por Napoleón y otros tomados de los palacios o de otros establecimientos públicos. Un decreto del año siguiente especificaba que el local que debía albergarlo era el Palacio de Buenavista. Su fin sería que no permaneciesen más encerrados en claustros o almacenes obras que eran gloria de la pintura española y que sirvieran para el estudio o el disfrute del público.



Este proyecto de museo público, que no llegó a realizarse por la brevedad del reinado de su promotor, fue retomado por su sucesor, Fernando VII, que le dió su interpretación personal. En principio encargó su ejecución a la Academia de San Fernando, para lo cual le cedió el Palacio de Buenavista como había previsto José I. Pero la Academia no quiso afrontar el proyecto y el rey se cuestionó dedicar a museo público de pintura el edificio construido por Villanueva en 1785 con destino a Museo de Ciencias Naturales, convertido durante la invasión napoleónica en cuartel de caballería.

Como señala Pérez Sánchez no deja de ser sorprendente el que un personaje tan odioso en muchos aspectos como Fernando VII sea el fundador de un museo tan importante como el del Prado, que creó y desde luego sostuvo por su iniciativa y con su dinero privado. Es posible que se viese obligado a ello por la influencia de ciertos consejeros ilustrados, por la mediación de su esposa Isabel de Braganza y sobre todo porque ofrecía a su país lo que desde la creación del Louvre parecía en Europa una necesidad política general. En este sentido parece inclinarse la opinión de Gaya Nuño que ve la decisión inserta en la normal preocupación de la Europa romántica por establecer museos y dar al pueblo algo de lo que jamás había disfrutado.

No es tan favorable hacia el monarca la opinión de Richard Ford, quién en su "Handbook for travellers in Spain", publicado en 1847, afirma que habiendo hecho quitar el rey los lienzos de los salones de palacios para revestir éstos de papel al modo francés, "la reina, bien aconsejada, juzgó que era una lástima tenerlos abandonados a la intemperie y expuestos a ser robados en comedores y desvanes donde se habían ido arrumbando". En cualquier caso, y aunque se ha discutido mucho sobre ello, parece que fue muy importante el papel de Isabel de Braganza, hasta el punto de que en un cuadro se la presenta como la verdadera fundadora del museo.

La realidad es que, independientemente de las razones que llevaran a ello, el Prado se inauguró en 1820 y pasó a ser propiedad nacional en 1868.

Las dificultades por las que atraviesa nuestra magnífica pinacoteca durante las primeras décadas de su existencia, han sido muy bien estudiadas por Pérez Sánchez y merece la pena resaltar algunas de ellas porque son muy ilustrativas de la realidad con que debían enfrentarse todos los museos del siglo XIX, creados con verdadero entusiasmo bajo ideales pedagógicos e ilustrados.

En 1820, apenas inaugurado el museo, un periódico madrileño “La crónica artística” comentaba: “Al entrar en las salas, lo primero que busca el espectador es el orden cronológico de los cuadros, para venir en conocimiento de los progresos o decadencias de la pintura en la Escuela Española, pero se halla burlado al ver las obras confusamente hacinadas como lo estarían en un gabinete particular o en una prendería. En efecto, parece que se han complacido en colocar los cuadros de un modo extravagante, buscando sólo la eurytmia o simetría para complacer al ignorante, dejando al inteligente en la precisión de adivinar las diferentes épocas del arte en nuestra España”.

Unos años más tarde, en 1847, el viajero inglés ya citado, Richard Ford, dedicó en su “Handbook for travellers in Spain” duras críticas acerca de las técnicas de restauración empleadas en el Prado, del abuso de los barnices y excesivos repintes y del caos de la ordenación que no responde “a criterio alguno conocido”. La familia Madrazo, entonces directora de la Pinacoteca, se sintió fuertemente ofendida y en las sucesivas ediciones del catálogo desde 1850 responden con contundencia a sus críticas.

Pero sin embargo se sabe que el desconcierto en la organización del Museo era creciente, que las visitas se limitaban, existían estudios y talleres particulares de los pintores-directores dentro del propio museo y que la habilitación de viviendas en su recinto era una práctica común, con el grave riesgo que esto implicaba.

Esta situación se mantiene, desde luego, hasta finales del siglo XIX. En 1887, Ceferino Araujo, historiador a quien se debe la primera reseña crítica de los museos de España, publicada en 1885, pronunciaba una conferencia en el Ateneo que iniciaba con las siguientes palabras: “Hoy es mi objeto llamar vuestra atención sobre el estado de desorden y abandono en que se encuentra un establecimiento de enseñanza tan notable como el Museo del Prado. Grande ha de ser vuestra sorpresa al oírme hablar de esta manera cuando se os ha dicho y repetido cien veces que teníamos el mejor museo de pinturas del mundo. Quizá os parezca que hay exageración en lo que vaís a oír, no lo creáis así y mucho menos que me impulsa otro móvil que el buen deseo de que la decantada superioridad –que no es más que ilusión– se aproxime a la realidad”.

Ya en la última década del siglo, concretamente el 25 de noviembre de 1891, el periodista Mariano de Cavia en el periódico “El Liberal” publicaba una dura crítica contra el museo en un artículo titulado “La catástrofe de

anoche: España está de luto. Incendio en el museo de pinturas”. En este texto se describía un incendio que había destruido en una noche todo el tesoro nacional. “Parece ser que el fuego se inició en uno de los desvanes del edificio ocupados, como es sabido, a ciencia y paciencia de quien debiera evitarlo, por un enjambre de empleados y dependientes de la casa. Allí se guisaba, allí se prendía fuego para toda clase de menesteres caseros, allí se olvidaba en fin que una sola chispa podía bastar para la destrucción de riquezas incalculables. Inmensa debiera ser la responsabilidad para los que no han querido cortar los abusos a tiempo y conjurar peligros oportunamente, pero, ¿qué es en España la responsabilidad?. Una palabra vana”.

Estas palabras sorprendieron y alarmaron a la opinión pública y a los responsables del museo, y al menos esta siniestra noticia ficticia sirvió para que a partir de entonces salieran los ocupantes del museo y se construyesen unos pabellones especiales para viviendas de los subalternos. También se llevó a cabo una revisión completa del edificio. De todas maneras Pérez Sánchez nos recuerda que hasta 1962 no se concluyó la sustitución de todos los materiales combustibles del museo.

La realidad de estos museos de los siglos XVIII y XIX no debía ser muy diferente de unos a otros. Nacidos para disfrute y enseñanza del pueblo se convirtieron en verdaderos “templos del saber” y eran escasamente visitados.

### 3. LA ARQUITECTURA DE LOS MUSEOS DE LA ILUSTRACIÓN

#### 3.1. Generalidades

El movimiento artístico que domina en la época en que se sitúa nuestro estudio es el Neoclasicismo. Surge a mediados del siglo XVIII en Francia e Inglaterra y su origen radica en el complejo proceso intelectual que vive Europa desde principios de ese siglo. Según Honour “el Neoclasicismo es el estilo de fines del siglo XVIII, de la fase revolucionaria en que culmina ese gran estallido de la indagación humana que conocemos como Ilustración”. Puede afirmarse, por tanto, que el Neoclasicismo es el arte de la Ilustración (9).

Existen dificultades a la hora de limitarlo cronológicamente, ya que si para algunos autores se extiende desde la década de 1750-1760 hasta me-

diados del siglo XIX, englobando de alguna manera el Romanticismo, para otros, el Neoclasicismo ocuparía sólo las últimas décadas del siglo XVIII y las dos o tres primeras del siglo XIX. Hay quienes incluso opinan que muere asfixiado por el Imperio Napoleónico.

Es bien cierto que el Neoclasicismo perdió frescura con el tiempo y fue cayendo en formalismos y convenciones, especialmente a partir de la caída de Napoleón. A ello hay que unir las rígidas normas que imponían las Academias, que coartaban en numerosas ocasiones la libertad personal del artista.

Estas últimas han contribuido bastante a la mala fama que el Neoclasicismo ha soportado durante décadas. Tradicionalmente se ha tenido un concepto de este movimiento como de un arte imitativo, falto de ideas renovadoras, exclusivamente interesado en la recuperación de la Antigüedad. Se decía que era el último estilo histórico de Europa. Hoy día se ha revisado radicalmente este concepto y se acepta que se trata precisamente del primer movimiento artístico moderno, ya que pone en cuestión todos los valores considerados hasta ese momento intocables. Constituye un reflejo de las ideas que convulsionaron el mundo político y social del siglo XVIII.

Una de las causas fundamentales de la aparición del Neoclasicismo es la reacción de los artistas contra el arte Barroco, dominante en la primera mitad del siglo XVIII. A juicio de éstos, la arquitectura, especialmente, había caído en un estado de degeneración que le había llevado a perder los principios de seriedad, dignidad y armonía. Las formas tan complicadas y caprichosas que se utilizaban habían convertido el arte de edificar en una fantasía y un disparate donde la exuberante ornamentación ocultaba la verdadera arquitectura.

Reaccionaban también los ilustrados contra el Rococó, arte de moda en los salones de las cortes europeas del siglo XVIII. Deseaban recuperar la solidez, la disciplina y la grandeza, en una palabra la razón. En muchas ocasiones los arquitectos de esta época consideran su actividad como “la arquitectura de la razón” o “la arquitectura de las luces”, que recupera el rumbo perdido. En busca de sus valores perdidos, el hombre ilustrado dirige su interés hacia las fuentes originales: el mundo antiguo y la arquitectura grecorromana. Según Francastel los artistas volvían a las fuentes directas del arte antiguo porque así se hallaban en presencia de las normas eternas de toda belleza (10).

Pero los artistas no imitan mecánicamente el arte de la Antigüedad sino que buscan en él inspiración para hacer una arquitectura fresca, recia y pura, y lo hacen con una actividad erudita. El culto a la arquitectura helénica, principalmente, procede del saber y en consecuencia proliferarán los edificios públicos destinados a este fin: museos de arte y ciencias naturales, bibliotecas, teatros, observatorios astronómicos, etc.

Los artistas neoclásicos, en general, se sentían hombres de su siglo y trabajaban con unos fines claramente sociales. Contrariamente a los del Renacimiento, también preocupados por la recuperación de la Antigüedad, pero ligados a mecenas o príncipes, los neoclásicos entienden su tarea como una aportación de progreso social. Esto guarda una relación intrínseca con las ideas de la Ilustración.

Este interés por la Antigüedad que caracteriza al hombre ilustrado, y que se viene produciendo de una manera paulatina a lo largo del siglo XVIII, se verá impulsado en gran medida por el descubrimiento, y posterior excavación, de las ciudades de Herculano (1719) y de Pompeya (1748). El material de primera mano que proporcionarán y la puesta en conocimiento de aspectos de la sociedad romana desconocidos hasta entonces, ejercerán una influencia decisiva en arquitectos y otros artistas.

Respecto a las características de la arquitectura neoclásica, indicaremos como más importantes las mencionadas por Hidalgo Monteagudo en su obra sobre el Neoclasicismo en Madrid:

- \* Autonomía entre los diferentes cuerpos que integran la totalidad de la composición arquitectónica.
- \* Preferencia por la utilización de formas geométricas puras, que potencian la personalidad de los volúmenes.
- \* Yuxtaposición de los volúmenes en altura.
- \* Subordinación de la ornamentación a la expresión plástica de la estructura.
- \* Transparencia de interrelación entre alzados exteriores y espacios interiores.
- \* Integración armónica de las arquitecturas con el paisaje.
- \* Utilización de los órdenes dórico, jónico y corintio como vertebración estructural y no como mero adorno.
- \* Racionalidad en el proyecto y funcionalidad del resultado.

\* Utilización de las luces y sombras como moldeadores plásticos de las masas y espacios arquitectónicos.

\* Fusión de “utilidad, abstracción y forma pintoresca” (11).

### 3.2. Casos representativos

Proyectar edificios destinados especialmente para museos, a pesar del apoyo que a estas instituciones daban las teorías ilustradas, constituía un trabajo muy extraño. Existen notables excepciones que repasaremos a continuación, pero la práctica normal era rehabilitar o acondicionar las dependencias de edificios ya existentes para situar en ellos las colecciones museísticas. El museo, como ya se ha expuesto en el capítulo anterior, es una institución que se pone de moda en las postrimerías del siglo XVIII y sobre todo en el siglo XIX, pero aún no se considera imprescindible crear a propósito un edificio dotado de las medidas necesarias y los requisitos convenientes tanto para almacenar como para exponer sus fondos.

Esto no quiere decir que no existan ejemplos, evidentemente muy interesantes, tanto de proyectos teóricos como de importantes edificaciones. La Academia de Arquitectura de Francia, entre 1778 y 1780, estableció para el Prix de Rome varias veces el tema de un museo. Uno de los primeros premios recayó en Guy de Gisors (1778) y otro en Jacques-François Delannoy (1779).

Ambos proyectos consisten en un cuadrado con cuatro patios formando los brazos que los separan una cruz griega. Las fachadas carecen de ventanas pero en su lugar hay pórticos y galerías de columnas. La mayor parte de las salas tenían bóveda semicircular y en los centros de los lados aberturas tipo Panteón.

De gran importancia es también el proyecto planeado por Boullée en 1783 que se conserva en la Biblioteca Nacional de París. La idea consiste en un cuadrado con una cruz griega en su interior, una rotonda en la intersección de los brazos y unos amplios pórticos semicirculares en el centro de cada uno de los cuatro lados del cuadrado. La rotonda central debía ser “un templo de la fama destinado a albergar las estatuas de los grandes hombres” mientras que el museo propiamente dicho se situaría en los cuatro brazos y los cuatro lados del cuadrado (12). Este proyecto, mucho más avanzado que otros posteriores, tendrá gran influencia en los arquitectos del futuro. La cúpula se levanta directamente desde el suelo, completamente

lisa, sin sobresalir al exterior y apareciendo solamente un tambor rodeado de columnas.

Entre 1802 y 1809 J-N.L. Durand publica su “Précis des leçons”, un libro con diseños de arquitectura, que solían tener en su biblioteca los arquitectos de la época. El “Précis” recoge un proyecto para museo consistente en un ancho cuadrado en el que se inscribe una cruz griega cuyos cuatro brazos salen de una rotonda central tipo Panteón. Esta sala es la zona de reunión, tres de los brazos de la cruz están destinados a objetos de Bellas Artes y el cuarto queda reservado para exposiciones. Todos ellos llevan una nave central y dos laterales. La iluminación la proporcionaban unas ventanas semicirculares situadas en lo alto de la pared. No se conoce con exactitud el destino de estas naves laterales, aunque podría ser el de estudios. La existencia de cuatro fachadas monumentales puede deberse a la idea del arquitecto de que el museo es una “casa-tesoro-pública” donde pueden exponerse obras de diversos tipos y por ello debe tener distintas entradas (13).

Aunque el proyecto de museo de Durand sigue muy fielmente a Boullée conservando de éste su pasión por la simetría y las grandes columnas, sus esquemas son más factibles por lo que la influencia ejercida sobre los arquitectos más jóvenes será muy notable.

El último proyecto no realizado, que merece la pena destacar por su originalidad y especiales características, es el elaborado por Pierre-Adrien Paris en 1810 para el museo de Bellas Artes de Besançon. El diseño, que incluía una biblioteca además de las salas para exponer objetos de arte, está considerado por Pevsner como el de más altos vuelos de la época. Consta de un patio circular del que parten dieciseis galerías radialmente y otra galería que circunda estas últimas y de la que parten cuatro brazos cortos. Todo el conjunto se inscribe en el cuadrado con las esquinas en muesca.

En cuanto a los museos construidos destaca por lo temprano de su realización el Museo Pío-Clementino. Encargado por los papas Clemente XIV y Pío VI a los arquitectos Michelangelo Simonetti y Giuseppe Camporesi, su ejecución se llevó a cabo entre 1773 y 1780 en estilo completamente neoclásico. Sus salas estaban inspiradas en los palacios y baños de la antigua Roma. La rotonda era la zona reservada para las esculturas más importantes y causará una profunda impronta en obras de arquitectura posteriores.

Muy importante por ser el primer edificio realizado ex profeso para albergar una galería de cuadros es la Galería Dulwich, construida entre 1811 y 1814 por sir John Soane.

Entre los grandes museos que se construyen en la primera mitad del siglo XIX destaca la Gliptoteca de Munich, subvencionada y encargada por el príncipe Luis de Baviera. Para realizar este museo dedicado a escultura, y que por deseo de su promotor debía ser “del más puro estilo griego”, presentan proyectos los arquitectos Karl von Fischer, Karl Freiherr von Hallerstein y Leo von Klenze. Tras una intensa controversia entre ellos resultó ganador el trabajo de este último, y su ejecución comenzó en 1816. La grandiosa fachada del museo presenta un pórtico octástilo de columnas jónicas lisas y dos alas laterales sin ventanas, pero con hornacinas dedicadas a albergar estatuas.

Algunos años después, concretamente en 1825, K.F. Schinkel construye el Altes Museum de Berlín. Su diseño está claramente inspirado en el proyecto de museo de Durand que antes se ha mencionado. La zona más importante es la que ocupa la rotonda central, considerada por su diseñador el santuario del edificio.

Este elemento se abre a dos salas laterales cuadradas y una rectangular al fondo. La fachada del museo presenta una gran galería de dieciocho columnas jónicas acanaladas. Esta larga columnata influirá directamente en el proyecto de Sir Robert Smirke para el Museo Británico de Londres, construido entre 1823 y 1847.

Gracias al Altes Museum de Berlín, la gran cúpula central, inspirada en Durand, se convertirá en el motivo preferido de los museos que se construyan con posterioridad.

### 3.3. El Museo del Prado

La construcción del Museo del Prado forma parte de la realización de un conjunto urbanístico que pretendía acondicionar la zona madrileña del Prado de San Jerónimo, muy descuidada en el siglo XVIII. A este fin se acometieron diferentes obras, siendo una de las más ambiciosas la edificación de un gabinete de Historia Natural, que el rey Carlos IV encarga a Juan de Villanueva, en el que se reunirían colecciones de antropología, etnografía y arqueología.



Villanueva realiza un primer proyecto en 1785, que se conserva en el Museo Municipal de Madrid, mediante el cual pretende realizar el edificio y además influir en la ordenación del paseo. Para ello concibe un proyecto que desarrolla en paralelo al eje del Prado y cuya distribución espacial consiste en una gran sala hipóstila central, de doble altura, y dos alas paralelas al paseo desde las que se accede a un conjunto de salas situadas a lo largo del eje. La fachada principal no está definida, y en su lugar coloca un dispositivo de columnas que avanza sobre el paseo potenciando el espacio existente. Para Carlos Sambricio (14) este primer proyecto de Villanueva refleja unos conocimientos eruditos, una valoración de la historia y un interés por la arquitectura de su momento que no se había conocido en ningún otro arquitecto anterior.

El segundo y definitivo proyecto de Villanueva data de 1787 y es mucho más sobrio que el anterior. Si el primero es un ejercicio casi teórico, donde las propuestas de transformar el paseo deben entenderse más desde el testimonio del conocimiento erudito que desde las posibilidades reales de llevarlo a cabo, el segundo proyecto que el arquitecto concibe refleja su esfuerzo por ajustar su razonamiento y programa a una realidad menos ambiciosa y más económica.

Tras eliminar la columnata exterior concibe un edificio de unos 200 metros de largo, dividido en cinco cuerpos aparentemente autónomos, pero que se articulan entre sí:

- 1) Una rotonda vestíbulo, en el lado norte, realizada en un clasicismo muy severo.
- 2) Una sala alargada, de dimensiones similares en longitud al elemento anterior.
- 3) Un cuerpo alargado en sentido transversal al anterior, que termina en un prolongado ábside y que sirve para marcar el centro del museo y el culmen de su nobleza. Es el elemento que Chueca Goitia define como el Templo.
- 4) Otra sala rectangular idéntica a la nº 2.
- 5) Un cuerpo de planta cuadrada simétrico al vestíbulo rotonda y cuya estructura podría recordar a la de un palacio independiente. De hecho, una vez inaugurado el Museo, algunas estancias quedaron reservadas al servicio del Rey y de su familia.

Como afirma Gaya Nuño existe un gran contraste entre el carácter compacto de los pabellones norte y sur y la agilidad de las estructuras

que los unen (15). También es importante la solemnidad del cuerpo central que se prolonga hacia el exterior en una columnata dórica y un ábside, constituyendo algo así como un “Templo de la Ciencia”. Esta idea, muy relacionada con el espíritu de la Ilustración, parece muy apropiada para albergar un gabinete que debía reunir lo que entonces se sabía de las ciencias, aunque posteriormente se viese desvirtuado al dedicarse a museo de pinturas.

Para Chueca el Museo del Prado es una de las construcciones más innovadoras que se pueden encontrar en Europa para la fecha de su ejecución, y lo que le caracteriza como edificio es su vigoroso claroscuro, consecuencia de sus diversos cuerpos entrantes y salientes. Ciertamente el museo es muy rico en puentes ópticos que producen un efecto escenográfico al que contribuye en buena parte la combinación de diversos materiales: el granito gris, la piedra blanca de Colmenar y el ladrillo rojo. Debido a las profundas sombras que arrojan sus cuerpos sobre otros, Chueca lo considera el edificio más romántico de Villanueva, y desde luego uno de los más románticos de todo el neoclasicismo (16).

El edificio perdió mucho con los estragos que le produjo su utilización, durante la invasión francesa, como caballerizas. Afortunadamente de ellos quedó a salvo la rotunda de la entrada norte, que es una creación espléndida de Villanueva y que tendrá gran repercusión en edificios posteriores como la Syon House de Robert Adam, o en el Altes Museum de Schinkel, aunque en ninguno de ellos alcance la perfección de la del Prado.

#### 4. LOS PROYECTOS DE MUSEOS QUE SE CONSERVAN EN LA ACADEMIA

Su procedencia fundamentalmente es la siguiente:

\* Exámenes para obtener el título de maestro de obras, arquitecto o académico de mérito.

\* Obras presentadas a premios generales.

\* Proyectos de alumnos que están pensionados en Roma y envían a Madrid sus diseños para justificar su trabajo.

En cuanto a los proyectos de museos, se conservan:

\* 3 diseños del siglo XVIII (Ignacio Haan, Juan de Villanueva y Gutiérrez de Salamanca).

\* 27 diseños del siglo XIX. De ellos 20 corresponden a pruebas de examen para obtener el título de arquitecto. Se tiene además constancia documental de la aprobación por parte de la Academia de otros 3 proyectos más de museos, pero de los que no se conserva dibujo alguno.

Si tenemos en cuenta que entre 1800 y 1855 el total de obras de arquitectura que aparecen en el registro de profesores aprobados de arquitectos asciende a 476, podemos considerar elevada la cifra de las que se dedican a museo, sobre todo si se tiene presente que es una institución muy joven en esos momentos.

En todos ellos se siguen las directrices, desde el punto de vista estético, propias del neoclasicismo, que aparecen recogidas en los manuales de arquitectura y que la Academia difunde desde su posición de institución oficial. Sus logros y peculiaridades dependen de la genialidad y de la formación de cada arquitecto aunque, como afirma Sambricio, a medida que avanza el siglo la megalomanía se va haciendo presente en la docencia de San Fernando (17).

Debido al elevado número de proyectos así como a las grandes similitudes que existen entre unos y otros, en este trabajo vamos a estudiar solamente cinco casos que pueden considerarse representativos de todos ellos. Se seguirá un orden cronológico que abarca desde 1785, año del diseño de Ignacio Haan, hasta 1845, momento en que la Academia está en pleno declive debido a la creación, varios años antes, de la Escuela Especial de Arquitectura. A partir de entonces los conflictos de competencias en el ámbito de la enseñanza son frecuentes entre ambas instituciones, hasta que la resolución del conflicto se decante por la prevalencia de esta última. El último proyecto de museo del que se tiene noticias es el elaborado por Francisco Aparisi en 1855 para un Museo Anatómico. En ese mismo año concluye el Registro de las obras de profesores de Arquitectura aprobados de maestros arquitectos (18).

Los diseños que nos han parecido más representativos son los siguientes:

HAAN, Ignacio (1756-1810)

“Diseño de una biblioteca con tres museos de pintura, escultura y arquitectura”. Roma, 10 de agosto de 1785.

Ignacio Haan nace en Alicante en 1756 e ingresa en la Academia a la edad de 12 años, según consta en el registro de matrículas de esa institución (19). En Madrid es discípulo de Sabatini y de Arnal, y en 1778 obtiene, junto a Manuel Mateo, el Primer Premio de la Segunda Clase, tras lo cual se le concede una beca para estudiar en Roma adonde marcha junto al arquitecto Guillermo Casanova.

En Roma Haan amplía su formación clasicista y realiza su diseño de “Biblioteca con tres museos”, que presenta para ser nombrado Académico de Mérito en 1786, lo que consigue tras la Junta del 2 de julio del mismo año por 21 votos contra 3. (20) Según Sambricio este proyecto (figura 1)

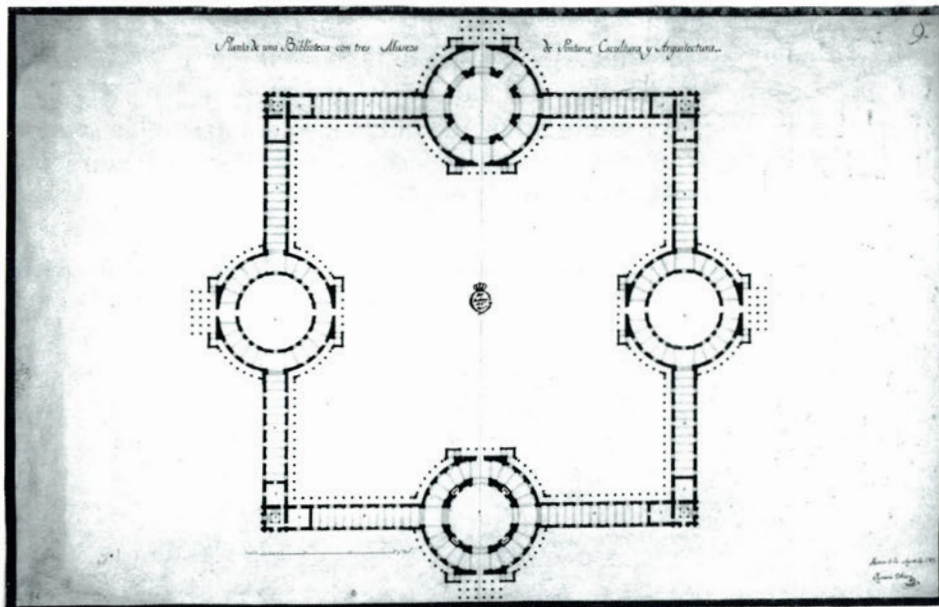


Fig. 1. Ignacio Haan. “Planta de una Biblioteca con tres Museos de Pintura, Escultura y Arquitectura”, 1785. R.A.B.A.S.F. A-102.

supone un conocimiento de los problemas arquitectónicos mayor del que tenía en Madrid y destila claras influencias francesas tanto en la solución de los aspectos formales como en su concepción tipológica (21).

Es innegable el conocimiento que este arquitecto tiene de Palladio, que con seguridad estudió tanto en España como en Italia. Las cuatro rotondas en el centro de las galerías se comunican con el exterior por un pórtico, recordando el esquema de algunas villas palladianas. También los alzados (figura 2), que muestran largos pabellones horizontales rematados con balaustradas y estatuas, así como los patios y pórticos de esbeltas columnas son herederos del concepto estético del Renacimiento.

Desconocemos el destino que pensaba dar a las distintas dependencias, pues el proyecto carece de explicación y no se ha localizado la memoria del mismo. Probablemente las galerías se dedicarían a salas de exposición, dejando las rotondas para las obras más sobresalientes, según el gusto imperante en ese momento. La presencia de un pórtico que rodea el gran patio hace pensar que esta zona podría haberse dedicado a la colocación de esculturas u otros objetos menos perecederos que las pinturas, además de servir de área de descanso y recreo.

El sistema de iluminación se consigue, como en la mayoría de los museos coetáneos, mediante grandes ventanales a un lado y otro de las alargadas salas. No tenemos constancia de que se tuvieran en cuenta otros aspectos ligados a la organización del museo como son las salas de almacén y depósito de piezas no expuestas, laboratorio de restauración, porterías, área administrativa, etc.



Fig. 2. Ignacio Haan. "Fachada y corte de una Biblioteca con tres Museos de Pintura, Escultura y Arquitectura", 1785. R.A.B.A.S.F. A-103.

Este diseño de museo, realizado por Haan el mismo año en que Villanueva presenta sus dibujos para el Gabinete de Historia Natural, es sin duda una propuesta ideal del tema, pero también es la más atrevida y hermosa de las que se encuentran en la Academia, excepción hecha de la mencionada de Villanueva para el Prado.

Para los estudiosos de esta época de la Arquitectura Haan es, junto a Silvestre Pérez, Juan de Villanueva y Guillermo Casanova, uno de los arquitectos de mayor prestigio de los años finales del siglo XVIII y también uno de los que realiza mayor número de obras.

Aunque desarrolla su obra más importante en Toledo (el Hospital de los Locos de 1789 y la Universidad de 1790) y su diócesis (interviene en la construcción de las iglesias de Polán, Seseña, Esquivias y Yunclos), su actividad profesional se extiende también por otras zonas de España. A través de las Actas de la Comisión de Arquitectura de los años 1786 a 1806 podemos seguir su actividad por Madrid, Sevilla, Cuenca y Ávila.

MARICHALAR, Miguel Antonio de

“Proyecto de una Casa de Estudios y Museo de Ciencias y Bellas Artes”.  
Madrid, 1 de Diciembre de 1807.

Este arquitecto nace en Berástegui (Guipúzcoa) en 1799 e ingresa en la Academia de San Fernando a la edad de 19 años, según consta en el registro de la institución (22).

Sabemos por las Actas de Arquitectura que el 3 de diciembre de 1807 presenta cinco diseños de un “Museo de Ciencias con estudio de Bellas Artes” para conseguir el título de maestro arquitecto mediante esta prueba. Acompañaba su proyecto un informe con el cálculo de su coste, que ascendería a 58.874 reales. Consiguió la aprobación de la Junta el 3 de enero de 1808 (23).

Los dibujos mencionados constan de dos plantas (figuras 3 y 4) y tres fachadas: posterior, de costado y principal del edificio (figura 5).

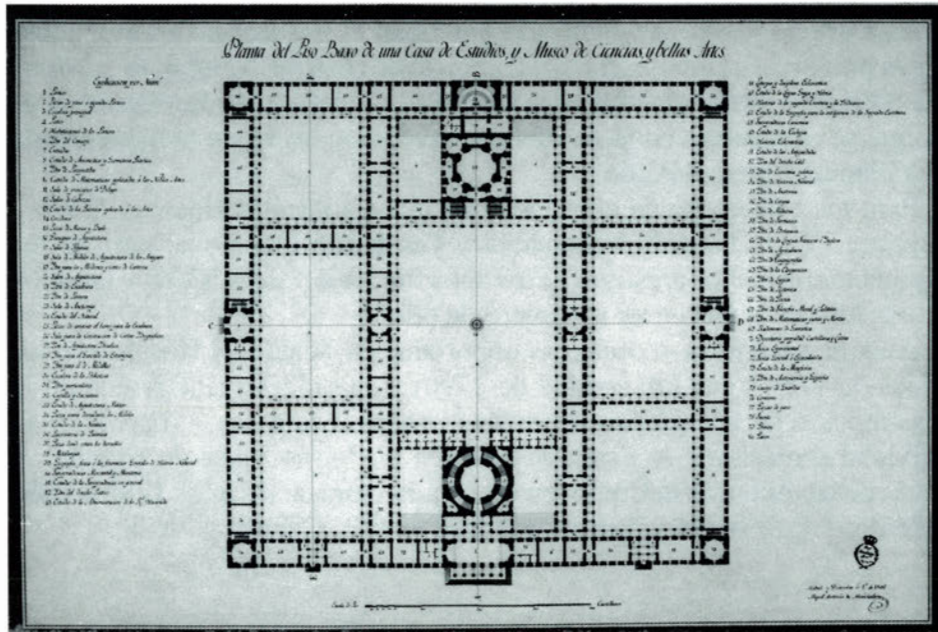


Fig. 3. Miguel Antonio de Marichalar. "Planta de una Casa de Estudios y Museo de Ciencias y Bellas Artes", 1807. R.A.B.A.S.F. A-93.

La explicación que acompaña a la planta del piso bajo es la siguiente:

1. Pórticos
2. Piezas de paso o segundos pórticos
3. Escalera principal
4. Patios
5. Habitaciones de los porteros
6. Idem del conserje
7. Entradas
8. Estudio de Aritmética y Geometría prácticas
9. Idem de Perspectiva
10. Cátedra de Matemáticas aplicadas a las Nobles Artes
11. Sala de principios de dibujo
12. Sala de cabezas

13. *Estudio de Química aplicada a las artes*
14. *Corredores*
15. *Piezas de Música y Baile*
16. *Principios de Arquitectura*
17. *Salas de Figuras*
18. *Salas de Modelos de Arquitectura de los Antiguos*
19. *Idem para los modernos y cortes de cantería*
20. *Salón de Arquitectura*
21. *Idem de Escultura*
22. *Idem de Pintura*
23. *Sala de Anatomía*
24. *Estudio del Natural*
25. *Piezas de amasar el barro para la escultura*
26. *Sala de construcción de cartas ydrográficas*
27. *Idem de Arquitectura Ydraulica*
28. *Idem para el Gravado de Estampas*
29. *Idem para el de medallas*
30. *Escalera de la Biblioteca*
31. *Idem particular*
32. *Capilla y sacristías*
33. *Estudio de Arquitectura Militar*
34. *Pieza para desnudarse los modelos*
35. *Estudio de la Nautica*
36. *Lavoratorio de Química*
37. *Pieza donde están los hornillos*
38. *Metalurgia*
39. *Geografía Física o los Fenómenos Generales de Historia Natural*
40. *Jurisprudencia mercantil y marítima*
41. *Estudio de la Jurisprudencia en general*
42. *Idem de Derecho Latino*
43. *Estudio de Administración de la Rl Hacienda*
44. *Liturgia y Disciplina Eclesiástica*
45. *Estudio de la Lengua Griega y Hebrea*
46. *Historia de la Sagrada Escritura y la Predicación*
47. *Estudio de la Escritura para la Inteligencia de la Sagrada Escritura*
48. *Jurisprudencia Canónica*



49. *Estudio de la Teología*
50. *Historia Eclesiástica*
51. *Estudio de las Antigüedades*
52. *Idem del Derecho Civil*
53. *Idem de Economía Política*
54. *Idem de Historia Natural*
55. *Idem de Anatomía*
56. *Idem de Cirujía*
57. *Idem de Medicina*
58. *Idem de Farmacia*
59. *Idem de Botánica*
60. *Idem de Lengua francesa e inglesa*
61. *Idem de Agricultura*
62. *Idem de Taquigrafía*
63. *Idem de Elocuencia*
64. *Idem de Lógica*
65. *Idem de Retórica*
66. *Idem de Poesía*
67. *Idem de Filosofía Moral y Política*
68. *Idem de Matemáticas Puras y Mixtas*
69. *Rudimentos de Gramática*
70. *De sintaxis propiedad castellana y Latina*
71. *Física experimental*
72. *Física General o Especulativa*
73. *Estudio de la Metafísica*
74. *Idem de Astronomía y Geografía*
75. *Cuerpo de Guardia*
76. *Comunes*
77. *Piezas de paso*
78. *Fuente*
79. *Prisión*
80. *Pasos*

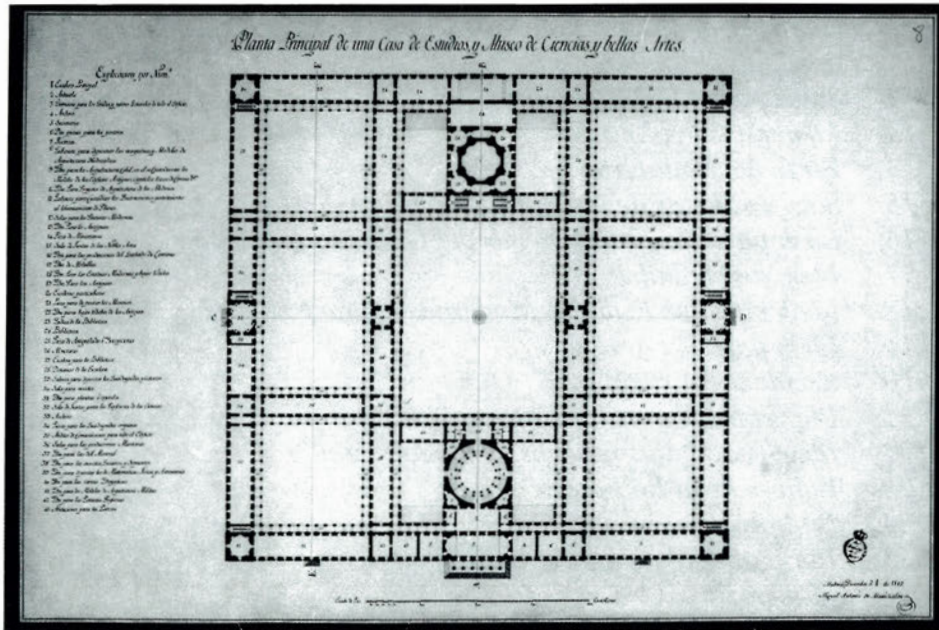


Fig. 4. Miguel Antonio de Marichalar. "Planta Principal de una Casa de Estudios y Museo de Ciencias y Bellas Artes", 1807. R.A.B.A.S.F. A-94.

La planta superior consta de 43 salas:

1. *Escalera principal*
2. *Antesala*
3. *Gimnasio para los grados y Juntas Generales de todo el edificio*
4. *Archivo*
5. *Secretaria*
6. *Dos piezas para los porteros*
7. *Retretes*
8. *Gabinete para depositar las máquinas y modelos de Arquitectura Hidráulica*
9. *Idem de Arquitectura Cibil, en el que se custodian los modelos de los Edificios Antiguos, capiteles, trozos de cornisa*
10. *Idem de Arquitectura de los Modernos*

11. *Gabinete para custodiar los Instrumentos pertenecientes al leban-  
tamiento de Planos*
12. *Salas para las Pinturas Modernas*
13. *Idem para las Antiguas*
14. *Pieza de Miniaturas*
15. *Sala de Juntas de las Nobles Artes*
16. *Idem para las producciones del Grabado en Láminas*
17. *Idem de Medallas*
18. *Idem para las Estatuas Modernas y bajo Reliebes*
19. *Idem para las Antiguas*
20. *Escaleras particulares*
21. *Pieza para depositar los mosaicos*
22. *Idem para bajos relieves de los Antiguos*
23. *Indices de la Biblioteca*
24. *Biblioteca*
25. *Pieza de Antigüedades e Inscripciones*
26. *Monetario*
27. *Escalera para la Biblioteca*
28. *Descanso de la Escalera*
29. *Salones para depositar los Quadrúpedos y Cetáceos*
30. *Salas para insectos*
31. *Idem para plantas o vegetales*
32. *Sala de juntas para los profesores de las Ciencias*
33. *Archivo*
34. *Sala para los Quadrúpedos ovíparos*
35. *Anbitos de comunicación para todo el edificio*
36. *Sala para las producciones Marítimas*
37. *Idem para las del Mineral*
38. *Idem para los Insectos, Gusanos y Serpientes*
39. *Idem para depositar los de Matemáticas, Física y Astronomía*
40. *Idem para las Cartas Hidrográficas*
41. *Idem para los modelos de Arquitectura Militar*
42. *Idem para las Pinturas profanas*
43. *Abitaciones para los porteros*

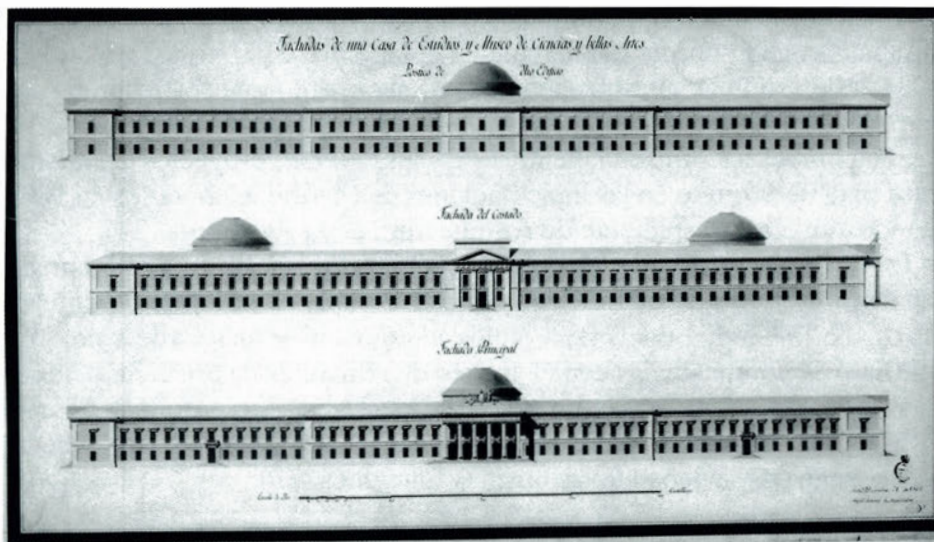


Fig. 5. Miguel Antonio de Marichalar. "Fachadas de una Casa de Estudios y Museo de Ciencias y Bellas Artes", 1807. R.A.B.A.S.F. A-95.

Este ambicioso proyecto que reúne en un solo edificio un centro de enseñanza y un museo, dedicados a las Ciencias, las Letras y las Bellas Artes, se desarrolla mediante un sistema de cuadrados para responder a la necesidad de dar cabida a tan variada temática. La planta baja está dedicada a áreas de estudio, mientras que en el piso superior se sitúa el museo propiamente dicho. Recoge claramente este diseño la idea ilustrada de que el museo debe ser un lugar de educación.

Cuenta este edificio con numerosas salas dedicadas a servicios o actividades comunes: biblioteca, capilla, prisión, sala de juntas, laboratorios, almacenes, porterías, además de las específicas de cada materia que se imparte o sala donde se exponen las obras relacionadas con un determinado tema.

El esquema de parrilla que elige para las plantas sólo queda interrumpido por la rotonda a la que se accede por la entrada principal y la que simétricamente coloca en el lado opuesto. El alzado muestra la desnudez decorativa del edificio y recuerda que la máxima preocupación del arquitecto es su funcionalidad, quedando relegada la decoración a un lugar secundario.

La única concesión que permite en esta rigurosa fachada es el pórtico de entrada coronado por la gran cúpula en el lado principal, transformado en los laterales en unas pilastras adosadas al paramento que sostienen un sobrio frontón. Todo ello dentro de la más pura estética neoclásica.

Son grandes las similitudes entre éste y los diversos proyectos del mismo autor para un lazareto en las inmediaciones de Madrid, elaborados en 1805 cuando aún era un estudiante de Arquitectura de la Academia (24).

De Miguel Antonio de Marichalar sabemos que solicita ser nombrado Académico de Mérito en Diciembre de 1817 y que en 1819 era Arquitecto Mayor de la Ciudad de Toledo donde algunos años más tarde tendrá un conflicto de competencias con el gremio de Albañiles de esa ciudad, motivado por las prerrogativas que concede la Academia a los arquitectos frente a otros gremios o profesiones que no tienen un título oficial, pero que de hecho están desempeñando las mismas funciones (25).

#### LASCURIAÍN, Mariano José

“Proyecto de un magnífico Museo para la conserbación de las Preciosidades de las vellas Artes con destino a una Capital”.

Madrid, 23 de julio de 1818.

Nace en Motrico (Guipúzcoa) en 1787 y consigue titularse de arquitecto el 18 de octubre de 1818 (26). Aunque en el Registro de las obras de Profesores de Arquitectura aprobados de Maestros Arquitectos desde 1793 a 1855 no conste el tema con que superó la prueba este arquitecto, la proximidad de la fecha de ésta y la del proyecto que ahora tratamos, hace pensar que es precisamente este diseño el que presentó para obtener el mencionado título (27).

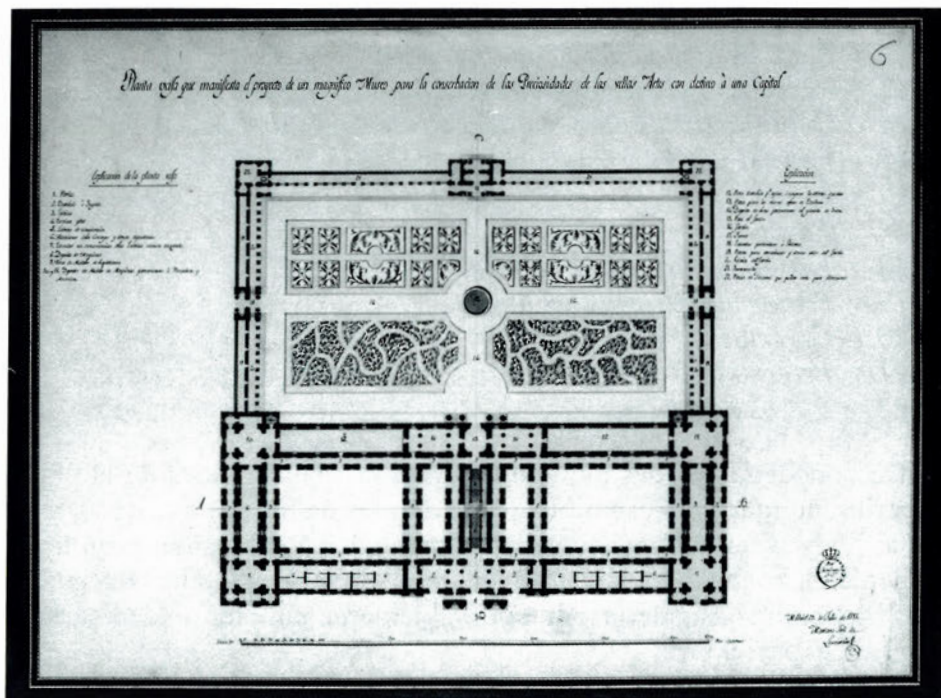


Fig. 6. Mariano José de Lascuriain. "Planta de un Museo de Bellas Artes", 1818. R.A.B.A.S.F. A-1.

En la explicación que acompaña al diseño se da cuenta del destino otorgado a cada dependencia:

1. *Pórtico*
2. *Vestíbulo o zaguán*
3. *Galerías*
4. *Escalera principal*
5. *Galerías de Comunicación*
6. *Habitaciones para conserjes y demás dependientes*
7. *Entradas con comunicación a las galerías de artistas del museo*
8. *Depósito de máquinas*
9. *Pieza de modelos de Arquitectura*
10. *Depósitos de Máquinas*

11. *Depósitos de Máquinas*
12. *Pieza destinada para copiar cuadros*
13. *Pieza para el mismo fin en escultura*
14. *Depósito de las obras pertenecientes al grabado*
15. *Paso al jardín*
16. *Jardín*
17. *Fuente*
18. *Entradas particulares o jardines*
19. *Piezas para trastos del jardín*
20. *Galerías del jardín*
21. *Invernadero*
22. *Piezas de descanso*

Desconocemos el destino que tendrían las habitaciones de la planta superior, aunque es presumible que serían las dedicadas a la exposición de las obras de arte. La planta baja, tal como deja explicado el arquitecto, se dedica a zona de copias, almacenaje y servicios con unas dependencias (denominadas galerías) que probablemente también se dedicarían a salas de exposición.

La disposición de las estancias en torno a patios permite la abundante entrada de luz natural, y la presencia de una larga galería alrededor del jardín hace pensar en una zona expositiva especialmente idónea para la escultura o simplemente para disfrutar de la contemplación del jardín, que en este caso adquiere una importancia sobresaliente en el conjunto y está lejos de ser una mera pieza decorativa.

La planta del edificio puede ponerse en relación con las ya mencionadas de Guy de Guisors y Delannoy, pero sobre todo con el proyecto de museo de Durand, en el que introduce algunas modificaciones como sustituir los patios posteriores por el jardín y duplicar la galería central que en este caso queda dividida por la escalera que comunica con el piso superior.

Todo el proyecto muestra el gusto de Lascuriaín por la Arquitectura del Renacimiento, tanto por la utilización del jardín cerrado que tiene claros antecedentes en las villas y palacios del siglo XVI, cuanto por el tratamiento de los paramentos que recuerdan algunas obras de Vignola y de Alberti.

No podemos pasar por alto que la alternancia de grandes arcos y nichos que se corresponden con los intercolumnios del piso superior, es una solución que

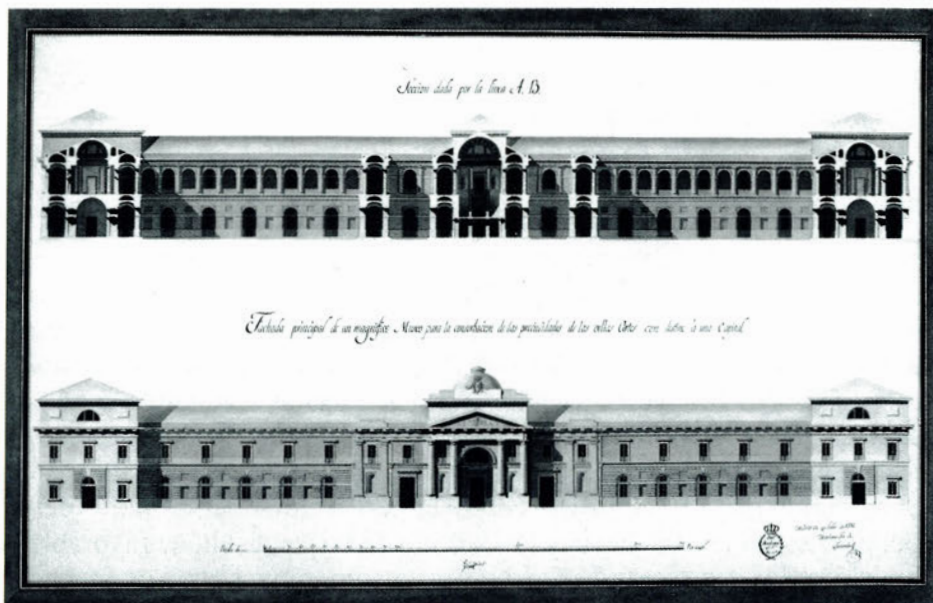


Fig. 7. Mariano José de Lascuriaín. “Sección y fachada principal de un Museo de Bellas Artes”, 1818. R.A.B.A.S.F. A-3.

utiliza Juan de Villanueva en el Museo del Prado, terminado tan sólo unos años antes y que debió impresionar fuertemente a los arquitectos del momento.

En 1829 Mariano José Lascuriaín presenta, para su recepción de Académico de Mérito, una “Disertación sobre la historia de la Arquitectura, demostrando su utilidad, necesidad que hay en toda republica bien ordenada de edificios correctos, cuales son indispensables, y qué carácter y orden requieren” (28). Dentro de los edificios considerados de utilidad pública sitúa a los museos, junto a universidades, bibliotecas, academias y observatorios. La referencia que hace a los museos es la siguiente:

“Esta clase de edificios debe manifestar un carácter elegante, indicando ser el almacén de las preciosidades, por lo que en general, podrá reinar el orden jonico” (29).

La vieja consideración del museo como almacén donde se guardan las obras de arte está presente en la mentalidad del arquitecto, como probablemente lo estaba en la mayoría de la sociedad.



## GUTIÉRREZ, Francisco Pablo

“Proyecto de un Museo para las tres nobles Artes”.  
Madrid, 19 de agosto de 1839.

Francisco Pablo Gutiérrez nace en Madrid en 1814. En la Junta del 10 de septiembre de 1839 se notifica que “esponiendo a la Academia ser discípulo y considerándose en aptitud de aspirar a la graduación de arquitecto solicita su admisión a los ejercicios que acordados al efecto presentándola los diseños de un edificio de su composición que destina a Museo de las Tres Nobles Artes y acompaña del Informe facultativo y cálculo detallado, así como de la certificación de práctica que le libra su maestro particular Dn Francisco García Martínez partida bautismal y testimonio de buena conducta; y la comisión con detenido examen de la obra y demas documentos procedió a la votación secreta de la que resultó el favorable de admisión a los ejercicios de prueba y examen por la mayoría de tres votos favorables contra uno que se halló de negativa” (30).

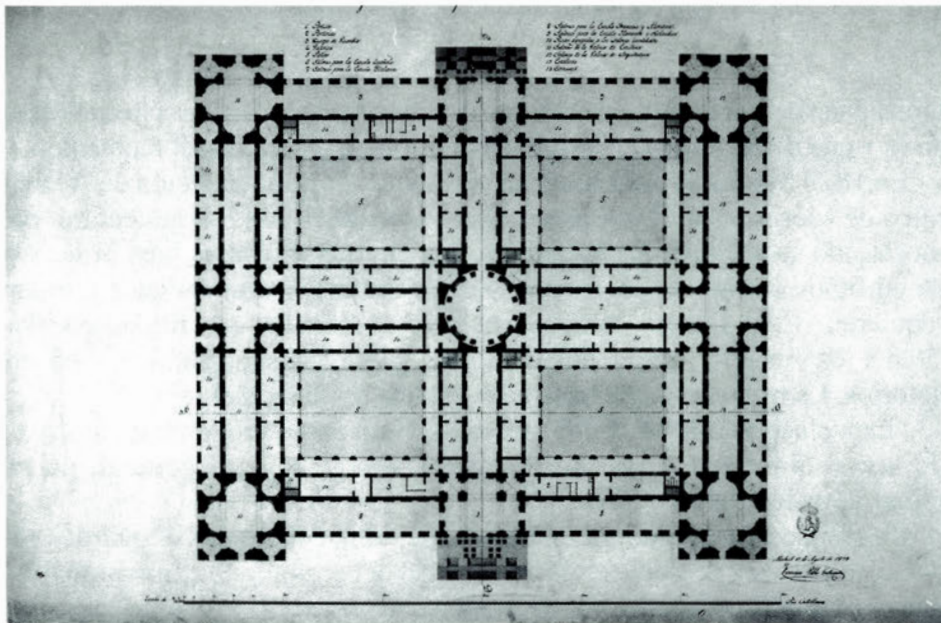


Fig. 8. Francisco Pablo Gutiérrez: “Planta de un Museo de Arte”, 1839. R.A.B.A.S.F. A-12.

En la explicación que acompaña a sus diseños el arquitecto hace saber el destino de las distintas dependencias:

1. *Pórticos*
2. *Porterías*
3. *Cuerpo de Guardias*
4. *Galerías*
5. *Patios*
6. *Salones para la Escuela Española*
7. *Salones para la Escuela Italiana*
8. *Salones para la Escuela Francesa y Alemana*
9. *Salones para la Escuela Flamenca y Holandesa*
10. *Piezas agregadas a los salones inmediatos*
11. *Salones de la Galería de Esculturas*
12. *Salones de la Galería de Arquitectura*
13. *Escalera*
14. *Comunes*

En este proyecto de museo aparece una novedad muy importante respecto a los anteriores; la separación de las colecciones según su procedencia: pintura italiana, española, holandesa, etc. Esta condición constituye un gran avance porque implica que las obras deben estar expuestas con un criterio. A propósito de esto recordaremos las críticas que en 1820, apenas inaugurado el Museo del Prado, hacía un cronista de la época sobre la colocación por tamaños y sin lógica alguna que tenían en él las obras. (Ver apartado 2.3.) Los diecinueve años que han pasado desde esa fecha hasta la elaboración de este diseño han podido servir al arquitecto para conocer los problemas reales de funcionamiento de esta joven institución, tener consciencia de sus necesidades y actuar en consecuencia.

Conviene señalar también la presencia de un cuerpo de guardias a la entrada del edificio, para vigilar su seguridad. Esta previsión también la encontrábamos en el proyecto de Marichalar, aunque no aparece en ninguno de los otros. No están pensadas, en cambio, otras estancias necesarias como depósitos y almacenes, aunque la presencia de unas habitaciones adosadas a las salas grandes que él denomina “piezas agregadas a los salo-

nes inmediatos" (n<sup>o</sup> 10), hace pensar que pudieran tener ese fin u otros diferentes como exposición de obras menores, salas de copia, grabado, etc.

Estas piezas intermedias reciben la luz de los patios interiores, mientras que algunas de las salas más importantes, como las número 6 y 7 dedicadas a la Escuela Española e Italiana respectivamente, tienen una iluminación cenital, lo que permite disponer de una zona de exposición mucho mayor que la que ofrecen las paredes constantemente interrumpidas por ventanales.

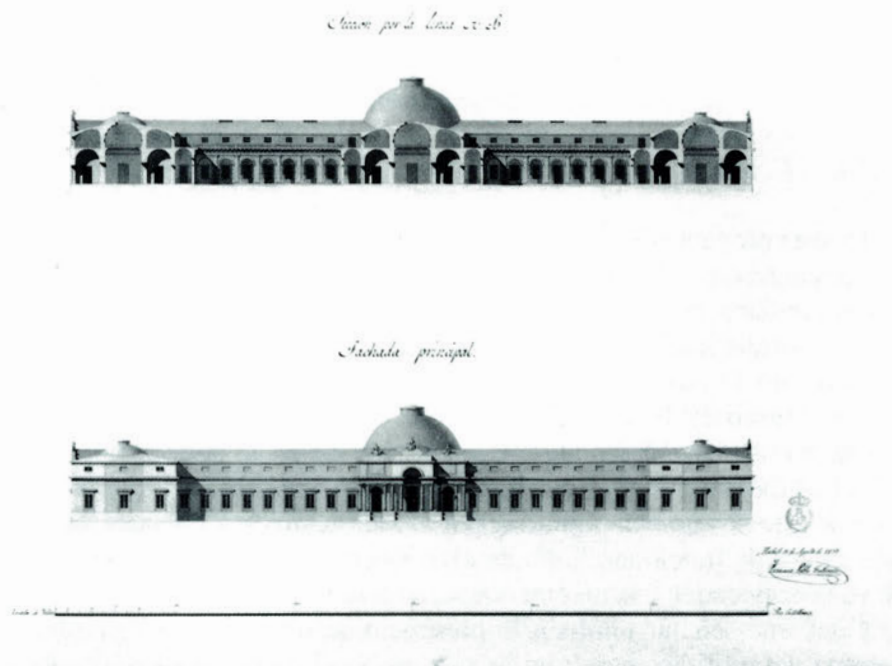


Fig. 9. Francisco Pablo Gutiérrez: "Sección y fachada principal de un Museo de Arte", 1839. R.A.B.A.S.F. A-13.

En cuanto al esquema arquitectónico que elige, puede afirmarse que es prácticamente una copia literal del proyecto de museo de Durand, que probablemente conocería a través del *Précis*, libro de uso corriente entre los estudiantes de Arquitectura. En él introduce algunas modificaciones: sustituye las grandes columnatas que éste proponía para las cuatro fachadas por un sencillo pórtico de entrada. En las esquinas del edificio sitúa nuestro arquitecto unas salas con forma de capillitas en lugar de las sencillas dependencias de Durand, y además los patios están porticados. Por lo demás es casi un calco: cuatro grandes patios separados por una cruz griega donde estarían las salas de exposición, que también llevan adosadas unas pequeñas habitaciones a sus costados.

Este diseño es heredero de la arquitectura hospitalaria del Renacimiento y del Barroco, así como de las grandes construcciones palaciales de esas épocas, buena muestra de las cuales pudo conocer y admirar Gutiérrez en El Escorial.

Con respecto a la fachada (figura 9), destaca su horizontalidad y sobriedad en la que sólo sobresale el pórtico, de gran regusto clásico, coronado por la gran cúpula que domina toda la composición.

## ROM, Juan

“Proyecto de un Museo dedicado a la enseñanza de las ciencias mas elevadas”. Madrid, 24 de marzo de 1845.

Nacido en Tarragona, se presenta a la prueba de arquitecto a los veinticinco años, acreditando sus estudios en la Escuela de Barcelona. Su obra de examen es un estudio de museo dedicado a la enseñanza de las ciencias, al que acompaña un informe práctico y facultativo así como el avance del costo y la certificación de práctica que le proporciona el arquitecto Fonse-ret. Acredita también sus estudios de primero y segundo año de Matemáticas y la asistencia a la Academia de Barcelona (31). Consigue ser aprobado por cinco votos contra dos negativos el 25 de mayo de 1845, según consta en el Registro de las Obras de Profesores de Arquitectura aprobados de Maestros Arquitectos desde 1793 hasta 1855.

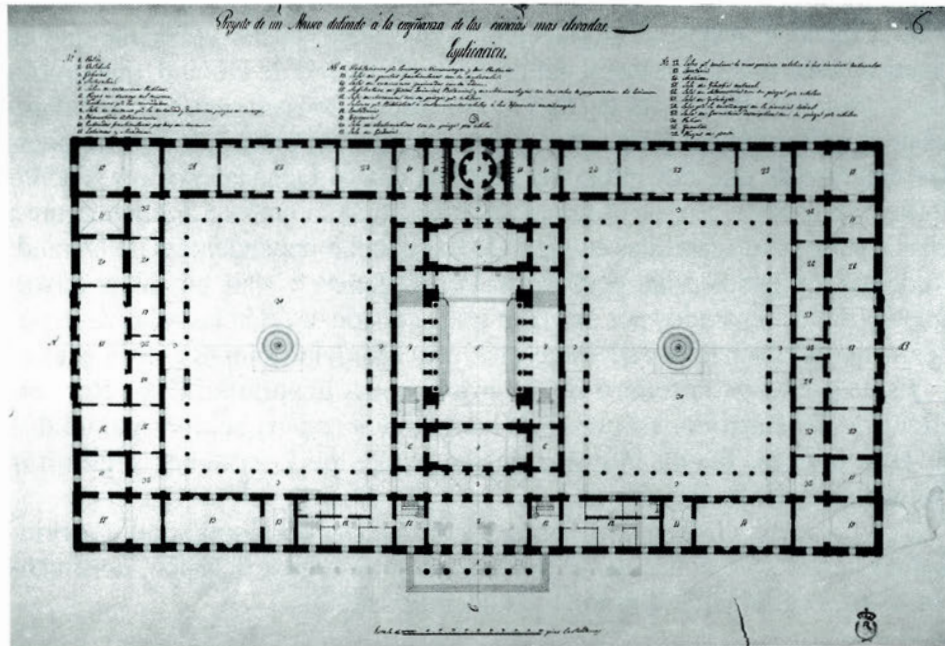


Fig. 10. Juan Rom: "Planta de un Museo dedicado a la enseñanza de las Ciencias", 1845. R.A.B.A.S.F. A-65.

La explicación que acompaña al proyecto nos da cuenta de la dedicación de las distintas salas:

1. *Pórtico*
2. *Vestíbulo*
3. *Galerías*
4. *Antesalón*
5. *Salón de exámenes públicos*
6. *Piezas de desahogo del mismo*
7. *Tribunas para los examinados*
8. *Salas para la autoridad y director. Son piezas de desahogo*
9. *Observatorio astronómico*
10. *Entradas particulares*
11. *Letrinas y meaderos*
12. *Habitaciones para Conserjes*
13. *Sala de juntas particulares con su antesala*

14. *Sala de exposiciones privadas*
15. *Anfiteatros de Físicas, Químicas, Botánica*
16. *Sala de Mecánica*
17. *Salones para Biblioteca e instrumentos para las diferentes enseñanzas*
18. *Contaduría*
19. *Termesia*
20. *Sala de Geodesia*
21. *Salas para contener lo preciso relativo a las Ciencias Ilustradas*
22. *Secretaría*
23. *Archivo*
24. *Sala de Filosofía Natural*
25. *Sala de Astronomía con sus piezas para útiles*
26. *Sala de Fisiología*
27. *Salas de enseñanza de la Ciencia Social*
28. *Salas de Geometría Descriptiva con sus piezas por estilos*
29. *Patios*
30. *Fuentes*
31. *Piezas de paso*

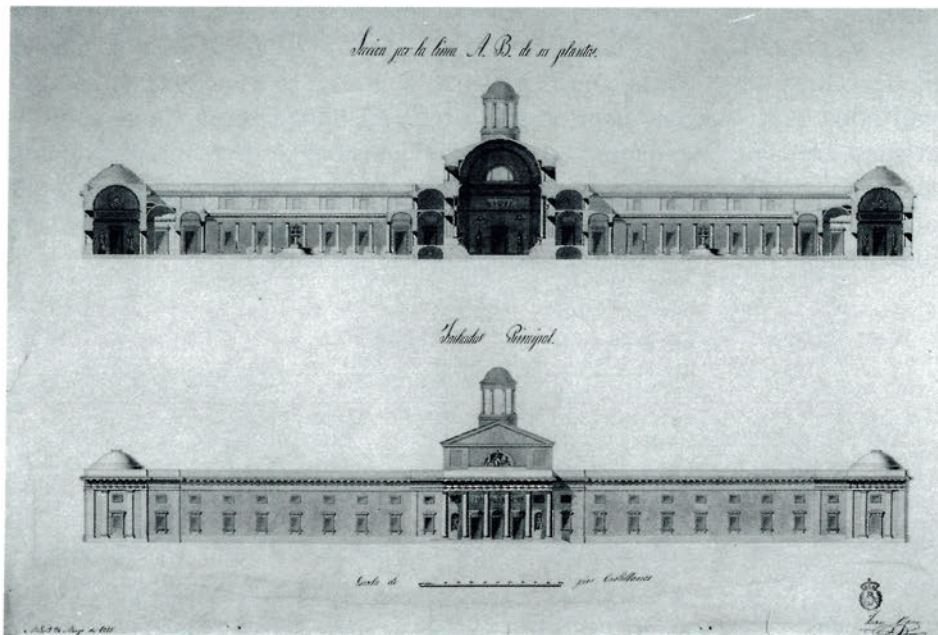


Fig. 11. Juan Rom: "Sección y fachada principal de un Museo dedicado a la enseñanza de las Ciencias", 1845. R.A.B.A.S.F. A-66.

Nos encontramos aquí con un claro ejemplo de exaltación de los valores didácticos del museo, ya que en él se combina un centro de enseñanza con un lugar de exposición, como ocurría en el caso del de Marichalar. El centro del edificio está dominado por el salón de exámenes y los pabellones que se levantan alrededor de los patios se dedican a salas de trabajo y exposición de objetos relacionados con las materias científicas que se tratan y que probablemente se enseñan.

Desde el punto de vista arquitectónico presenta una gran similitud con el diseño del Altes Museum de Berlín, aunque Rom sustituye la gran rotonda central de este por el salón de actos, y cambia su alargada columnata exterior por una fachada lisa en la que sólo destaca el pórtico hexástilo, que puede estar inspirado en el del Museo del Prado.

Este diseño, a pesar de ser de mediados del siglo XIX, mantiene al pie de la letra las consignas neoclásicas de la Academia: seguir las directrices de los autores clásicos, realizar las obras dentro de las normas del buen gusto, así como edificar con claridad compositiva, con sencillez y rehuyendo las exageraciones. Sus parámetros de belleza se ajustan a lo que mandan los cánones: regularidad, orden, simetría y proporción.

Es un proyecto, como lo eran los anteriores, que responde a condicionantes puramente teóricos y estéticos y, por eso mismo, nos habla de una realidad ideal. Virginia Tovar explica la existencia de un “Madrid soñado” que se puede reconstruir a través de numerosos diseños arquitectónicos que no fueron realizados, pero que entrañan en sí mismos un impagable valor histórico y artístico. De la misma manera nosotros podemos hablar de una “Arquitectura de museos soñada”, que puede servir para acercarnos a conocer un poco mejor la historia de una institución que hoy día encontramos cotidiana, necesaria y que de alguna manera se ha integrado en nuestras vidas.

## NOTAS

- (1) ALONSO FERNÁNDEZ, *Museología*, 70.
- (2) Idem, 80
- (3) BAZIN, *El tiempo de los museos*, 158.
- (4) Idem, 141-168.
- (5) Idem, 151.
- (6) Idem, 159.
- (7) PÉREZ SÁNCHEZ, *Pasado presente y futuro*, 12.
- (8) Idem, 12.
- (9) HONOUR, *Neoclasicismo*, 53.
- (10) FRANCASTEL, *La reacción clásica*, 285.
- (11) HIDALGO MONTEAGUDO, *Madrid Neoclásico*, 28.
- (12) PEVSNER, *Las Academias*, 142.
- (13) Idem, 146.
- (14) SAMBRICIO, *La arquitectura española*, 256.
- (15) GAYA NUÑO, *Historia del Museo del Prado*, 57.
- (16) CHUECA GOITIA, *El Museo del Prado*, 28.
- (17) SAMBRICIO, *La arquitectura española*, 173.
- (18) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Signatura: 3/155.
- (19) PARDO CANALÍS, *Los registros de matrícula*, 55.
- (20) A.R.A.B.A.S.F. Legajo 43/1.
- (21) SAMBRICIO, *La arquitectura española*, 176.
- (22) PARDO CANALÍS, *Los registros de matrícula*, 319.
- (23) A.R.A.B.A.S.F. Actas de Arquitectura de 1806 a 1823. 3/140. Junta nº 25.
- (24) *PROPUESTAS para un Madrid soñado*, 534-539.
- (25) A.R.A.B.A.S.F. Actas de Arquitectura de 1806 a 1823. 3/140. Juntas 86, 91 y 108.
- (26) Registro de Maestros Arquitectos aprobados por la Real Academia de San Fernando desde 1818 hasta 1900. Folio 3º.
- (27) A.R.A.B.A.S.F. Signatura 3/155. Pág. 16.
- (28) A.R.A.B.A.S.F. Manuscrito 325/3.
- (29) LASCURIAÍN, *Disertación*, 32.
- (30) A.R.A.B.A.S.F. Actas de Arquitectura 3/142. Hoja 207.
- (31) A.R.A.B.A.S.F. Actas de Arquitectura 3/143. Hoja 129.
- (32) *PROPUESTAS para un Madrid soñado*, 36.



## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, *Museología. Introducción a la Teoría y Práctica del Museo*, Madrid, Istmo, 1993.
- BAZIN, Germain, *El tiempo de los museos*, Madrid, Daimon, 1969.
- BÉDAT, Claude, *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid. 1744-1808: contribution à l'étude des influences stylistiques et de la mentalité artistique de l'Espagne du XVIIIe siècle*, Toulouse, Association des Publications de l'Université de Toulouse, 1974.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Las Academias artísticas en España*. Epílogo de la obra de Nikolaus Pevsner *Las Academias de Arte*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 209-239.
- CALVO SERRALLER, Francisco y GONZÁLEZ, Ángel. "Arte e ilustración". *Historia 16. Extra VIII, Madrid (Diciembre 1978)*, 113-114.
- CAVEDA, José, *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*, Madrid, 1867.
- CHUECA GOITIA, Fernando, *El Museo del Prado*, Universidad de Granada, 1952.
- FOCILLON, Henri, *La vida de las formas*, Madrid, Xarait, 1983.
- FRANCASTEL, P., "La reacción clásica en los siglos XVIII y XIX", en *El Arte y el Hombre*. Tomo III. Madrid, Planeta, 1977.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Historia y Guía de los Museos de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968. 2ª edición.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Historia del Museo del Prado (1819-1969)*, León, Everest, 1969.
- GAYA NUÑO, *Historia de la Crítica de Arte en España*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1975.
- HENARES CUÉLLAR, I.L., *La Teoría de las Artes Plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*, Universidad de Granada, 1974.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, *Manual de Museología*, Madrid, Síntesis, 1994.
- HIDALGO MONTEAGUDO, Ramón y otros, *Madrid Neoclásico*, Madrid, Ediciones La Librería, 1991.
- HONOUR, H., *Neoclasicismo*, Madrid, Xarait, 1982.
- JUAN DE VILLANUEVA, *Arquitecto. (1739-1811)*. Catálogo de la Exposición. Madrid, Museo Municipal, Febrero-Marzo 1982.
- LASCURIAÍN, Mariano José de, *Disertación sobre la Historia de la Arquitectura, demostrando sus utilidades, necesidad que hay en toda república bien*

*ordenada de edificios correctos, cuales son indispensables, y qué carácter y orden requieren*, Madrid, 1829.

LORENTE JUNQUERA, Manuel, "Don Ignacio Haan", en *Revista Nacional de Arquitectura*, Madrid (1948), 362.

MADRID, *testimonios de su historia hasta 1875*. Catálogo de la Exposición. Madrid, Museo Municipal, Diciembre de 1979-Febrero de 1980.

MIDDLETON, Robin, *Arquitectura Moderna*, Madrid, Aguilar, 1979.

MORÁN, Miguel y CHECA, Fernando, *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Ensayos de Arte Cátedra, 1985.

MOYA BLANCO, Luis, *Ideas en la arquitectura madrileña de la época de Napoleón*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *Arquitectura y arquitectos del siglo XIX*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973.

PARDO CANALÍS, Enrique, *Los registros de matrícula de la Real Academia de San Fernando de 1752 a 1815*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1967.

PARDO CANALÍS, Enrique, *La Real Academia de San Fernando*, Madrid, Aula de Cultura del Ayuntamiento, 1989.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*, Madrid, Fundación Juan March, 1977.

PEVSNER, Nikolaus, *Historia de las tipologías arquitectónicas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

PEVSNER, Nikolaus, *Las Academias de Arte*, Madrid, Cátedra, 1982.

*PROPUESTAS para un Madrid soñado: de Texeira a Castro*, Catálogo de la exposición. Madrid, Centro Cultural de Conde-Duque, Noviembre de 1992-Enero 1993.

RICO, Juan Carlos, *Museos, Arquitectura, Arte. Los espacios expositivos*, Madrid, Sílex, 1994.

RIVIÈRE, Georges Henri, *La Museología*. Curso de Museología: textos y testimonios. Madrid, Akal, 1989.

SAMBRICIO, Carlos, *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1986.



LA CATALOGACIÓN DE UN DIBUJO DE LA  
BIBLIOTECA NACIONAL ATRIBUIDO A ALONSO  
CANO Y POSTERIORMENTE A TEODORO ARDEMANS,  
DEL ARQUITECTO VASCO MIGUEL DE IRAZUSTA

Por

MARÍA ISABEL ASTIAZARAIN ACHABAL



Hasta hace pocos años, la bibliografía sobre el dibujo y el diseño español ha sido, desdichadamente, escasa. Los pocos que lo abordaron se expresaron con afirmaciones y términos que la crítica actual ha tenido que comenzar por revisar, al emprender el camino de catalogación y estudio. La tarea es todavía ardua, pues aún no está hecho el inventario general de muchas instituciones, ni se han actualizado los de algunas importantes colecciones de las más notables; manejándose los investigadores, al hacerse referencias, por los compendios editados en el siglo anterior. En los últimos años se han organizado exposiciones y publicado Catálogos de las más señaladas colecciones públicas españolas. Sin embargo aún queda mucho por hacer en este terreno.

Lo mismo ocurre en el campo de la conservación, aunque el coleccionismo español del siglo XVIII, sembrado de interesantes diseños, los ha cuidado mejor por su curiosidad erudita, y su valoración didáctica. Así, el uso funcional del dibujo, que se impuso a lo largo de los s. XVII y XVIII, termina por triunfar plenamente, convirtiéndolo en asignatura en las aulas de las Escuelas y Academias; pasando por ellas tanto pintores y escultores como arquitectos.

Una de las razones de este mal conocimiento del diseño radica, a mi modo de ver, en el escaso estudio del panorama general artístico nacional; y la ignorancia, la falta de valoración, interés, e incluso desdén de los artistas que trabajaron en los centros o núcleos alejados de la Corte. De tal forma que, cuando se trata de encontrar autor a alguno de los más hermosos planteamientos, es frecuente la designación errónea de su autoría, a las figuras representativas del panorama nacional o a las que están al servicio de la nobleza o monarquía.

La Biblioteca Nacional de Madrid, que constituye uno de los fondos más capitales y ricos de nuestro acervo documental, está trabajando mucho en este sentido, pero aún no ha llegado a completar la catalogación de los fondos del siglo XVIII. Por esta razón, con el fin de resolver alguna de estas inexactitudes o confusas atribuciones, me propongo hacer la revisión de uno de sus proyectos gráficos anónimos.

Entre los diseños españoles, conservados en peor estado que los italianos, frecuentemente repintados o rotos, existen ejemplos muy estimables por su perfecto estado y excelente calidad. Tal es el caso de la traza de un retablo mayor inventariado por Barcia con el nº 709 (1) (Fig. nº 1). El ejemplar, realizado a pluma en tinta china y sombreado en aguada gris, es de sorprendentes dimensiones 60'2 x 95'5 cm. en su base, siendo irregular la anchura superior que cuenta con 59 cm., medidas que no corresponden a las dadas por Barcia, y está realizado en papel agarbanzado. Fue catalogado incorrectamente como obra del círculo de Alonso Cano, a pesar de moverse el autor de nuestro dibujo en esquemas organizativos espaciales destacadamente más avanzados, y contar con un repertorio decorativo rococó. Posteriormente la Biblioteca lo atribuiría a Ardemans, consideración también equivocada, pues las estructuras arquitectónicas proyectadas por el Arquitecto Real de Felipe V siguen una tipología de raíces castizas y marcado acento barroco, siendo su fuente de inspiración, en lo que se refiere a sus morfologías tumulares, los valores plásticos netamente manieristas y la fuerza del decorativismo naturalista transmitida por Herrera Barnuevo.

La autoría de la traza hay que conferírsela al arquitecto guipuzcoano Miguel de Irazusta que la confeccionó para la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Segura (Guipúzcoa), contratándose el 22 de junio de 1743, casi cuatro meses después de su fallecimiento, con Diego Martínez de Arce (2). El encargo al artista fue hecho por don Martín de Lardizábal y Elorza, perteneciente al Consejo Supremo de su Majestad de Indias, natural de Segura. Hombre erudito, catedrático del Código en la Universidad de Salamanca, alcalde de Madrid, y Comandante General de Caracas. Se le conoce igualmente como fundador de una Obra Pía destinada a doncellas pobres, para la que legaría 12.000 pesos en su testamento; que otorgó en el lugar de Huarte Araquil (Navarra), donde falleció. Este mecenas mostró gran interés por el progreso en la cultura de su pueblo natal, costeando, además de este retablo mayor, los altares del Santo Cristo y del Rosario de



Fig. 1. Miguel de Irazusta. Dibujo para el Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Segura (Guipúzcoa).

la misma parroquia; reformándose bajo su patrocinio la fábrica de una de sus bóvedas en 1690 (3).

El estudio del dibujo arquitectónico se puede enfocar bajo el punto de vista instrumental, o como obra de arte describiéndolo en términos estéticos. El diseño de Miguel de Irazusta, se debe considerar en primer lugar como una herramienta al servicio de la arquitectura, pues responde a un proyecto de retablo mayor presentado para su aprobación a los comitentes que sirvió de pauta al ejecutor material de la obra. Por otra parte, su alto contenido instrumental no impide que posea una capacidad expresiva, pues en general los arquitectos piensan dibujando, por ello la expresión gráfica



estuvo al servicio de su pensamiento e imaginación; en consecuencia, nuestro dibujo fue un utensilio para hacer viable la materialización física de sus ideas arquitectónicas, ofreciéndonos esta representación la estética de las formas, contenidos y técnicas artísticas que el autor estimaba, como parte de su producción artística.

Si prescindimos, por el momento, de si Miguel de Irazusta aporta o no una frescura y espontaneidad en su dibujo, y dirigimos nuestra reflexión a la estructura general de su arquitectura, tenemos que señalar que el artista depende en su morfogénesis de otras manifestaciones artísticas, pues reproduce con bastante fidelidad un prototipo de mueble litúrgico creado ya por el arquitecto José de Churriguera. Nos referimos al Retablo Mayor de la iglesia del Convento de San Basilio el Magno de Madrid, delineado y firmado por el artista en 1717, cuyo dibujo, muy reproducido (4); se conserva en la Real Academia de San Fernando de Madrid (Fig. nº 2); manufactura que se concluye en 1720 por el hijo de José Benito, Nicolás de Churriguera, y destruido posteriormente en el siglo XIX (5). El planteamiento madrileño, a medio camino entre el retablo compuesto para la Merced y el de las Calatravas de Madrid, se ha considerado obra póstuma rococó (6); calificándolo Ponz de "extravagante invención" (7).

Los conceptos fundamentales de disposición son análogos en ambas experiencias: cuatro grandes columnas estriadas compuestas, con superposiciones decorativas; y calle central amplísima, que irrumpe en el cascarón de remate anulando el entablamento y creando un arco central, que acoge como en Segura un gran tabernáculo cupulado. En la localidad vasca la continuidad espacial de este eje central, queda frustrada por el pie forzado de la propia exposición iconográfica, pues el artista estaba obligado a aparear las figuras de los apóstoles que observan la Asunción de la Virgen a los cielos; ya que siguiendo el relato bíblico, estos contemplaron el hecho desde la tierra. Churriguera hace posible esta idea de concatenación espacial superponiendo el árbol genealógico de la Orden benedictina, coronado por la figura del santo fundador. Sin embargo, a pesar de ello, la alineación espacial proyectual de Segura es capaz de ejercitar, como ya veremos, una sugestión psicológica en los fieles.

Aunque en los aspectos iconográficos se separen, recurre Irazusta a la misma distribución y colocación de las figuras que el arquitecto madrileño, situándolas en el estilobato y en hornacinas a la misma altura. Divergen en

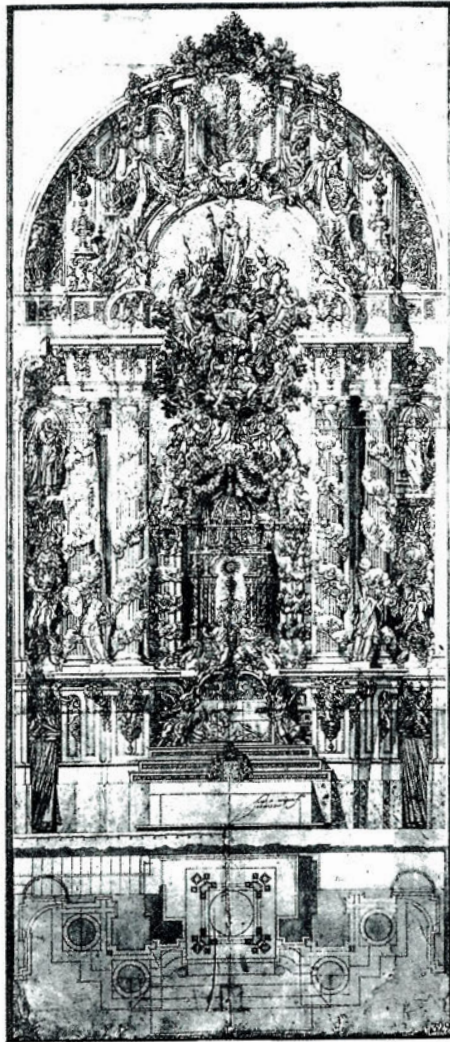


Fig. 2. José de Churriguera. Diseño para el Retablo Mayor de la Iglesia del Convento de San Basilio el Magno de Madrid.

el remate, que Irazusta diseña con una configuración de cascarón, concretando Churriguera en su dibujo una estructuración plana. Y lo mismo ocurre en la colocación de las puertas, situadas por José Benito bajo las calles laterales. Interpretándose esta última cuestión por el arquitecto vasco, a los lados del templete para conducir al camarín; con la finalidad de hacer visitable una zona menor en torno a la pequeña arquitectura, dentro de un contexto utilitario, y como entidad independiente y a la vez subordinada al recinto devocional. El espacio en torno a la pequeña arquitectura obra como un albergue sacramental o receptáculo de lo divino, otorgando acento máximo a la visión del Santísimo, aspecto que inclina a la preeminente consideración jerárquica del templete en el retablo.

Es mayor la añoranza de las columnas salomónicas en Churriguera, que al sustituirlas por otras clásicas de orden corintio, enrosca orlas festoneadas a base de cabezas de ángeles con parecido similar a las espiras salomónicas; mientras que el arquitecto vasco deja caer verticalmente sus decoraciones de rocalla. Igualmente cambia el resto del concepto decorativo en ambos. A pesar de presentar Churriguera una opción más disciplinada y ordenada que su obra anterior abandonando las columnas salomónicas, sigue empleando motivos plenamente barrocos. Despliega Irazusta, por el contrario, una serie de elementos que están dentro de un lenguaje rococó, resultando menos recargado y sobrio en modillones, pedestales y demás equipamiento; omitiendo incluso los adornos textiles.

Tras esta meditación sobre los dos proyectos, parece fácil observar que en lo que se refiere a la organización estructural, en el planteamiento de Irazusta existió una cierta mediatización de los esquemas y propuestas anteriores, que como suele ocurrir con frecuencia en todas las creaciones, se produce tras un proceso acumulativo de conceptos a lo largo del tiempo, no constituyéndose su modelo dibujado como una idea totalmente genial. El retablo de San Basilio sirvió de base a Irazusta pues traduce su pensamiento general, la referencia es clara y pone de manifiesto una síntesis del esquema arquitectónico y espacial. No por ello quedan anuladas las aptitudes creativas del diseñador. El propio retablo construido y su expresión gráfica nos hablan de ellas, pues ofrece "variaciones" sobre el mismo tema. Como si se tratara de una composición musical, Irazusta analizó la obra cambiando ideas de un modo casi alquímico, obrando así un resultado nuevo. Hay que tener en cuenta que los arquitectos, sumidos en el sucederse

y complementarse de sus visiones, confeccionan prototipos fijos creándose "autores colectivos". Posee, no obstante, el dibujo un interés de tipo documental, pues contribuye, como la misma obra, a efectuar un claro seguimiento de la evolución de la arquitectura retablística, y el desarrollo del pensamiento de esta disciplina. Si uno de los objetivos perseguidos por el dibujo arquitectónico es la transmisión de conceptos, éste pone de manifiesto la difusión y transformación de los esquemas que parten del centro de la Corte a la periferia, pues Irazusta trabajó en Madrid y en la documentación encontrada sobre el arquitecto se hace llamar en diferentes ocasiones "arquitecto del rey", incluso se hace constar en el libro de finados en el día de su fallecimiento (8).

Bajo el punto de vista del artista uno de los valores más positivos de esta representación, es la demostración de una de las cualidades destacadas del proyectista, el carácter artesanal de su labor profesional. A través de ella se constata el control de la propia obra con sus manos, pues en este ejercicio pudo modificar resultados, y obrar selectivamente eligiendo, aparcando aspectos y haciendo suyos otros planteados de forma secundaria. Le permitió asimismo introducir una labor creativa eliminando elementos y sustituyéndolos por otros inventados. Es un proyecto realizado personalmente sin ayuda de colaboradores, que se caracteriza por su pulcritud y exactitud gráfica. Además, hace mayor la estimación de este dibujo, la concreción y facilidad con que se puede leer hasta los mínimos detalles. En palabras de Barcía el dibujo está "bien apuntado... muy de maestro".

Obviamente satisfizo premisas de utilidad, y calidad estética, de ahí su conservación después de haber cumplido su misión, pues se consideró portador de unos valores; lo cual no sorprende, puesto que tal actitud es un fenómeno propio de la Ilustración, que proponía que los diseños debían durar como instrumento didáctico, llegándose a institucionalizar esta idea.

Aunque el dibujo es algo esencialmente estático, la disposición y organización secuencial de éste sugiere cierto movimiento, transmitiendo la idea de espacio detrás del camarín, contribuyendo a ello el levantamiento de los cortinajes de las puertas que indican accesibilidad. Solo bastaría con visitarlo para completar, mediante la experiencia directa, el conocimiento que se tiene de él. El juego geométrico de líneas horizontales y verticales reproduce perfectamente el sentido espacial. La misma impresión se produce por el método convencional de las sombras en las columnas, retro-

pilastras, cajeados y tras el templete; adquiriendo mediante éstas los resultados deseados. Transmite incluso una equivalente valoración el entorno del grupo de la Ascensión, yendo asociada con el dibujo su capacidad de sugestión visual; y al mismo tiempo, una instrumentalidad emotiva, que le permite hacer evidente una idea de espectacularidad y grandilocuencia que comunica al observador. Por ello Barcia lo califica de dibujo con "sentimiento". En esta configuración escénica se busca lo teatral que produce sorpresa y admiración, en ella los contenidos simbólicos se reducen a temas pictóricos. Los efectos luminosos otorgan al espacio la cualidad "pictórica". Por ello es un instrumento útil para reproducir un estado de ánimo que estaba dentro del artista al realizar la grafía. Para ello utiliza la incoherencia estructural de mostrar a la Virgen sin apoyo, suspendida en las nubes. El hecho de que Irazusta maneje con sabiduría estos principios y utilice técnicas de expectación para la sugestión psicológica de los fieles, está dentro de su amplia formación libresca. Hay que tener en cuenta que era conocedor de las obras de muchos tratadistas italianos, guardando en su biblioteca, entre ellas las obras de los escenógrafos Galli Bibiena, que contribuyeron a multiplicar los puntos de fuga y los encuadres oblicuos en sus escenografías.

Dentro de la extensa variedad de finalidades que persigue este tipo de dibujos está la de mostrar la información suficiente para llegar a construirlo. La experiencia directa de la obra nos dice que la interpretación fue prácticamente idéntica tanto en la expresión de motivos ornamentales como en su morfología estructural e iconografía, reproduciendo con fidelidad el trabajo real que se ejecutaría posteriormente (Fig. nº 3). Sin embargo, el dibujo no refleja todos los valores, categorías y dimensiones que son propios de la arquitectura. Aunque es capaz de representar las cualidades espaciales y volumétricas, la relación matemática entre las medidas del dibujo y las de la obra arquitectónica no se constatan en el proyecto; desconocemos si este aspecto, que podía formar parte de la zona inferior, se ha perdido pues como advertimos Barcia da otras medidas. Contamos solamente con un trazado de alzado sin planta, por lo que es un proyecto incompleto dentro de la disciplina de los dibujos aprontados para tal fin; pero recoge prácticamente toda la información necesaria para su levantamiento, pues es absolutamente meticuloso en la especificación de detalles, función de los espacios, equipamiento decorativo y destino de la escultura; a pesar de que esta



Fig. 3. Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Segura (Guipúzcoa).

última se refleja con una estética menos ampulosa y más sosegada. Además carece de títulos y leyendas. No obstante, aunque el dibujo no es exacto bajo el punto de vista métrico, la impresión visual es de gran precisión, no limitándose por sus vibraciones lumínicas. La técnica dura de la pluma, el compás, y las escuadras variables, le permite realizar trazos precisos. En consecuencia, fue suficiente expresivo para poder interpretarlo, y resultó un buen instrumento de trabajo. La línea tiene preeminencia indiscutible en este dibujo, y se realiza con los instrumentos de trazo lineal, quedando detallados los contornos precisos arquitectónicos. En la textura no emplea punteados y rayados que indiquen efectos de superficie, acabado de materiales o la intención imitativa.

En lo que se refiere al estilo gráfico, se percibe en el diseño un grado de adecuación al carácter de los dibujos que se ejecutan en estos momentos, aunque debemos evitar las clasificaciones, abordando estas obras por su paternidad o autoría. El dibujo posee el estilo personal del artista, y forma parte de la biografía profesional del arquitecto Irazusta. Posee un carácter descriptivo útil para construir, y está orientado hacia perspectivas de alto contenido visual con técnicas de precisión en las variaciones atmosféricas.

Respecto a su elaboración no estamos ante un apunte confeccionado rápidamente, con carácter sumario y sintético; distando del boceto que recoge de forma impulsiva lo que pasa generalmente por la mente del artista. No tiene el reflejo de la obra surgida como una chispa creativa, llena de inmediatez de comunicación. Con los instrumentos gráficos convencionales consigue proveerlo de precisión, calidad, claridad lineal y limpieza en el levantamiento.

Reproduce afortunadamente las condiciones de luz y sombra, operando en la representación con una gran variación de intensidades en el gris, que van desde el blanco hasta el negro, mediante las que sugiere la perspectiva, el volumen y el espacio, estableciendo los diferentes planos. Aplica este criterio en los pedestales de los ángeles del cascarón, representando sus caras frontales blancas, y relleno de gris intenso el espacio existente entre ellos. Obtiene por este medio que se proyecten con ímpetu del fondo hacia fuera, creando entre ellos un espacio interior, diferenciando los planos al arrojar sombras mediante esta técnica superficial de aguada.

Pone de manifiesto las relaciones geométricas establecidas entre los elementos arquitectónicos mediante la luz y la sombra. Emplea tres fuentes de luz: una frontal directa que ilumina el retablo en general, otra que nace de la misma custodia y un foco cenital proyectado sobre el grupo de la Asunción; éste indica, sin duda, la existencia de una apertura sobre la escultura, por la que entraría la luz natural con el fin de materializar la presencia de las figuras y enfatizar la elevación celeste. Esta última fuente de luz, más que aportar claves para la comprensión de la profundidad, volumen o fidelidad a la realidad, se aplica para conferir un valor emotivo y de efecto; consiguiendo una atmósfera ilusoria, aparentemente real, como anteriormente precisamos. Por ello, en este ámbito de la Virgen, parece que el artista se pasa al campo pictórico. La luz por decisión del artista va en función del motivo representado, y hace referencia al fenómeno real de la

arquitectura y al sobrenatural de la presencia del Santísimo y la Asunción. Consigue mediante el estudio de la luz un control visual y afectivo.

Otro indicio que provoca la impresión de profundidad es la variación del tamaño de las figuras. Además, los bultos y el conjunto de la Asunción tienen vocación de realidad, se confeccionan con la pretensión de materialidad sensible en sus volúmenes, limitando sus contornos y formas con mayor o menor densidad.

Irazusta introduce en esta expresión gráfica el coloreado amarillo haciendo el dibujo más atractivo. La policromía otorga un valor representativo superior al proyecto, dotándolo de una considerable plasticidad y riqueza. Aplicada a los elementos vegetales y las rocallas adquieren volumen y se diferencian de la superficie proyectiva con un alto grado de fidelidad en la representación.

Nos encontramos ante un dibujo de espléndido acabado formal no limitado al ámbito académico, que sirve al arquitecto para manifestar sus inquietudes artísticas; por eso Barcia afirma que está hecho con "sentimiento e inteligencia artística", pareciéndole de "muy maestro", no siendo agravado Alonso Cano si se le atribuyese. Como la calidad gráfica de un dibujo no implica la calidad arquitectónica de un edificio y viceversa, dejando a un lado si Irazusta fue o no un gran innovador en la arquitectura retablistica, hemos de asegurar que fue un gran dibujante, lo que contribuye a enriquecer la imagen profesional del artista, pues la obra que hemos contemplado cuenta con una excelente categoría gráfica; y está el resultado arquitectónico, afortunadamente, al mismo nivel de la representación.

Finalmente todas estas especulaciones nos llevan a juzgar, que sólo a partir de una documentación gráfica con un alto grado de fiabilidad, se puede llevar a cabo estudios de todo tipo que aporten conclusiones ciertas, eliminando notables errores en la Historia de la Arquitectura. Si el objetivo de la arquitectura es que se desarrollen nuevas concepciones apoyadas en las anteriores, y enriquecidas con las incorporaciones de otros arquitectos, esta obra forma parte de ese eslabón que contribuye a la evolución y desarrollo de ella.



## NOTAS

- (1) BARCIA, A.M., Catálogo, 144. Las medidas que da este autor son: ancho del dibujo 600, alto del papel 1 metro 50 milímetros.
- (2) Archivo de Protocolos de Madrid. Protocolo 15.391, 190-191.
- (3) ELEJALDE, Félix y ERENCHUN, Juan, *Segura*, 74.
- (4) SÁNCHEZ CANTON, F.J., *Escultura y pintura*, 54-55.
- (5) PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *El dibujo español*, 67.
- (6) RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, *Los Churriguera*, 22.
- (7) PONZ, Antonio: *Viaje de España*, 141.
- (8) Archivo Diocesano de San Sebastián: Libro de Finados de la Iglesia de Santa Marina de Oxirondo de Bergara. Sig. 2º B, 37.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARCIA, A.M., *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906.
- ELEJALDE, Félix y ERENCHUN, Juan, *Segura*, San Sebastián, Fundación Social y Cultural KUTXA, Colección "Monografías de pueblos guipuzcoanos", 1975.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *El dibujo español de los siglos de Oro*, Madrid, Catálogo de la Exposición del Palacio de Bibliotecas y Museos, mayo 1980.
- PONZ, Antonio: *Viaje de España*, 2. Tomos V-VIII, Madrid 1988.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, *Los Churriguera*, Madrid, C.S.I.C., 1971.
- SÁNCHEZ CANTON, F.J., "Escultura y pintura del siglo XVIII", Madrid, *Ars Hispaniae*, XVII, 1965.

LA GALERÍA DE RETRATOS DE ÁLVARO DE  
CÓRDOBA, GENTILHOMBRE DE CÁMARA  
DE FELIPE II Y FELIPE III

Por

JAVIER GÓMEZ MARTÍNEZ



La colección artística reunida en Madrid por Don Álvaro de Córdoba (1), familiar y profesionalmente vinculado a la Corte de los dos últimos monarcas españoles del Quinientos, pasaría desapercibida si no fuera por su galería de retratos (2). Sería una de las muchas colecciones, más bien modesta, que surgieron en torno a la Corte española del siglo XVI: una treintena de lienzos y dos series de tapices, eminentemente devocionales e inventariados de forma somera y sin referencias de autor (3). Por fortuna, esa simplicidad se encuentra compensada por una galería de retratos que llegó a agrupar más de un centenar de piezas, 111 para ser exactos. De entre las numerosas galerías de retratos conocidas en España durante el siglo XVI, sólo las de Felipe II y la del Conde de Ficallo, Don Juan de Borja, superan ese número, con 121 obras la del segundo (4).

Conviene matizar que la importancia cuantitativa no se encuentra respaldada por un grado cualitativo equiparable, pero este hecho se convierte en otra de las características singulares de la galería de Don Álvaro de Córdoba. El conjunto revela, con toda claridad, un absoluto desdén hacia cualquier valoración puramente artística de los retratos. Al dueño de esta colección no le interesó quién ni cómo realizó las obras; no sólo no se cita a ningún autor, sino que ni siquiera se pretende que todos los retratos estén pintados sobre lienzo. Todo el interés recae en los contenidos de los retratos. La actitud del coleccionista ante la obra de arte se aleja, pues, de los cánones modernos para aproximarse a los medievales. Este llamativo contrasentido únicamente lo es en apariencia, y responde con total exactitud al contexto cultural en el que se gestó esta concreta galería de retratos. Por otra parte, la primacía concedida al contenido en detrimento de la valoración artística no hace sino desarrollar, desproporcionadamente, el pragmatismo implícito en la propia idea quinien-

tista de la galería de retratos, un principio que justifica la proliferación de tal tipo de coleccionismo en estos momentos y que fue rotundamente definido por Francisco Pacheco: "*alabar a los varones en toda virtud es obedecer a la Escritura divina. Los cuales, aunque muertos, viven, i a muchos resucitan a nueva vida con su memoria*" (5).

La extensión y calidad del conjunto son dos de los rasgos que calibran su importancia, pero no los únicos. Al hilo de la valoración cualitativa hay que citar otros detalles, como las diversas técnicas con que están realizados los retratos (óleo sobre lienzo y grabado calcográfico) o la elección de los hombres y las mujeres representados (con el contrapunto de las ausencias), que singularizan esta galería. En ella se encuentra dibujado el paisaje político y cultural de la España de Carlos V y, especialmente, de Felipe II. La España de la Contrarreforma, a través de la personalidad filipina, es la que imprime todo su carácter a esta pragmática galería de retratos. La historia de una época y, sobre todo, la historia de una mentalidad se van revelando de forma sorprendente y precisa a lo largo de un recorrido icónico que se articula en torno a bloques temáticos bien definidos.

Muerto Don Álvaro el 15 de mayo de 1602, se procedió a inventariar y tasar sus bienes en Valladolid y Madrid. El pintor encargado de tasar los cuadros existentes en Valladolid fue Francisco de Tolosa; poca fue su labor, habida cuenta que las piezas encontradas en la ciudad del Pisuerga apenas fueron dos lienzos, dos tablas y algunas figurillas de pasta de papel y madera, todo ello para el adorno y servicio del oratorio particular. Mayor trabajo le cupo al tasador madrileño, que fue Luis de Carvajal (1534-1607), pintor de cámara de Felipe II y Felipe III (6). En Madrid estaba toda la colección de pinturas y cuadros, de la que, como ya hemos dicho, la galería de retratos constituía el núcleo fundamental.

Semejante reparto geográfico entre las dos ciudades era la lógica consecuencia del que resultara episódico traslado de la Corte a Valladolid, situación reflejada muy gráficamente en el mismo inventario a través de varios muebles "*...de camino...*". En efecto, Don Álvaro era un personaje muy vinculado a la Corte. Con ella se trasladó a Valladolid, donde murió, pero el grueso de sus bienes estaba en Madrid, donde habitaba "*...vn quarto de casa principal apegado al colegio de Doña María de Aragón, con puerta a la yglesia...*". Se trata del desaparecido Colegio de Nuestra Señora de la Encarnación, de PP. Agustinos, fundado por su hermana Doña María de

Aragón en 1581, edificado por Francisco de Mora y otros arquitectos madrileños y alhajado con pinturas de El Greco; se alzaba esta fábrica frente al antiguo Alcázar Real de Madrid, en el alto de Las Vistillas, sobre unos terrenos donados por Felipe II (7).

La ocupación de una vivienda comunicada con la iglesia de la Orden más parecida a la de San Jerónimo (agustinos y jerónimos participan de la Regla de San Agustín), una iglesia en la que el propio Don Álvaro se hizo enterrar y a la que se previó trasladar los restos de los familiares antepasados, quizá se trate de una primera emulación de los usos filipinos en El Escorial. Desde luego, no sería la única. La configuración de la galería dará pie a más de una comparación con series del mismo género organizadas por Felipe II, haciendo más tangible aún la ya aludida huella de este monarca en la colección.

El centenar de retratos que componen la galería puede ser clasificado en grupos de acuerdo con un criterio temático: damas y familiares, miembros de la Casa de Austria, reyes y conquistadores históricos, política exterior de Carlos V y Felipe II, retratos religiosos y, por último, retratos mitológicos. Se trata de una clasificación que jamás aparece dictada en los documentos. Los grupos así constituidos, al igual que su ordenación, surgen tras una lectura "a distancia" del inventario. Aparecen enumerados consecutivamente retratos de muy distinto género, pero, por encima de la aparente arbitrariedad que traduce la disposición del inventario, es posible discernir un cierto orden que no llega a ser borrado por la mixtificación de algunas de las piezas.

Tampoco consta documentalmente que se tratase de una galería como tal configurada, ni la colección está puesta en relación con dependencia ninguna de la casa. Que se trataba de una galería de retratos es otra de las características que se lee entre líneas a lo largo del inventario. Se deduce por el hecho de que los retratos de damas y familiares abren y cierran la serie, es decir, aparecen repartidos al principio y al final del inventario. Queda claro que se realizó un recorrido físico y en sentido circular a la hora de inventariar los retratos; esto no se habría podido afirmar si el inicio de la relación hubiera coincidido con el del grupo.

Una última característica general de la colección se puede señalar aún, a pesar de aparecer igualmente velada: sólo una mínima parte de los retratos estaba ejecutada sobre lienzo; la inmensa mayoría consistía en estampas calcográficas. En el caso de las obras pintadas sobre lienzo, siempre se hace constar este detalle, que viene a coincidir con los retratos de personajes más

cercanos en el tiempo y en el sentimiento: los familiares y algunos miembros de la Casa Real. Para los demás, no se especifica técnica, pero la ausencia de marco, la medida estandarizada (media vara de caída, 417 mms) y, sobre todo, la baja apreciación del peritaje (nunca superior a los 16 reales) llevan a la conclusión de que se trataba de retratos grabados y estampados mecánicamente. Las colecciones de contenidos afines conocidas hasta ahora se sirvieron de las técnicas y los soportes más diversos salvo el grabado: escultura en bulto redondo y relieve, dibujo, pintura al fresco, pintura sobre cerámica y, lo más habitual, pintura sobre lienzo. No obstante, la libre circulación de estampas y las facilidades de su adquisición obligan a pensar que el caso que ahora analizamos, lejos de constituir una excepción, refleja una práctica habitual en su contexto.

La parquedad en la descripción de las piezas hace difícil, por no decir imposible, identificar las planchas concretas de las que salieron todas y cada una de ellas. Ahora bien, su elevado número induce a pensar que fueron adquiridas en series antes que sueltas, aunque debe tenerse en cuenta que circulaban en el mercado series facticias, es decir, compuestas artificialmente con posterioridad a la edición de las estampas. En cualquier caso, se trata de una producción que desborda ampliamente las posibilidades de las imprentas y de los grabadores españoles del Quinientos, de modo que su factura ha de ser foránea. Con estas vagas premisas, más que identificar la fuente precisa (aventurable en algún caso), hemos optado por seleccionar algunos ejemplos que ilustran la procedencia más usual de este tipo de obras (Italia, Alemania, Flandes y Francia), así como las semejanzas (copias incluso) que relacionan a varios retratos de un mismo personaje pertenecientes a diferentes series; y esto, a pesar de que sus medidas (generalmente menores de las reseñadas en el inventario) impiden identificarlos con los existentes en la colección de Don Álvaro de Córdoba.

El inventario de la biblioteca constituye una excelente herramienta de trabajo para ahondar en el significado de la galería, pero no aporta ninguna luz acerca de la procedencia de las estampas. Únicamente contenía libros de edición nacional, cuyo soporte gráfico sólo alcanza, en el mejor de los casos, a las pequeñas (por comparación con el formato de las estampas de la galería) xilografías de los frontispicios.

El destino final de la colección fue la almoneda. Don Álvaro de Córdoba murió sin haber obtenido la preceptiva facultad real para fundar mayorazgo,

misión que dejó en manos de su esposa. Ésta cumplió con la disposición testamentaria, pero antes convirtió en dinero líquido gran parte de los bienes, incluidas las obras de arte. De la extensa galería de retratos, llegaron a ser vinculados los que no habían encontrado comprador, grabados todos ellos a juzgar por la descripción: "*...mil y çiento y sesenta y quatro reales en que se tassaron ochenta y quatro rretratos de papas y cardenales y otras personas diferentes, todos de vn tamaño de media bara de cayda, que los çinquenta y vno de ellos se tassaron a diez y seis reales y los veinte y vno a doze reales; los doze rrestantes, que son de turcos, a ocho rreales...*".

¿Quién era exactamente Don Álvaro de Córdoba?. La respuesta a esta pregunta será una de las claves para comprender los contenidos de su colección. Las relaciones familiares y su propia trayectoria vital afloran en la selección de todos los grupos de retratos, con especial incidencia en el primero de ellos.

El nombre completo de nuestro coleccionista era Don Álvaro Fernández de Córdoba y Aragón. Era nieto de Diego Fernández de Córdoba y de Francisca de Zúñiga de la Cerda, de la línea de los Condes de Cabra. El tercer hijo de este matrimonio, Álvaro Fernández de Córdoba, nació en Baena (Córdoba), fue Gentilhombre de Boca de Carlos V, Maestresala de la Emperatriz Doña Isabel y Caballerizo Mayor del Príncipe Felipe; casó con la señora portuguesa Doña María de Aragón en 1534, murió en Madrid en 1546 y fue enterrado en el convento de Santo Domingo el Real. Frutos de este matrimonio fueron, entre otros: Antonio, Caballerizo Mayor de Felipe II; Juan, Gentilhombre de Felipe II y su embajador en Francia; Álvaro, centro de nuestro estudio; Francisca, casada con el IV Conde de Buendía; Leonor, casada con el II Conde de Gelves; Juana, casada en Italia con el III Conde de Valditaco; y María, Dama de las tres últimas esposas de Felipe II, Dueña de Honor de la la Infanta Isabel y fundadora del colegio agustiniano. A la misma Casa Mayor de Córdoba, pero a otra de sus ramas, perteneció Don Gonzalo Fernández de Córdoba, "El Gran Capitán" (8).

Ésta es la genealogía generalmente admitida, pero hay un dato que no encaja con la realidad histórica. En un manuscrito compuesto en 1679 por Alonso de Villarroel, Rector del Colegio de Nuestra Señora de la Encarnación, los nombres del padre y del abuelo de su fundadora (y de nuestro protagonista) aparecen intercambiados, algo que los cronistas posteriores han corregido por considerarlo erróneo (9). Tomando por cierta la relación



de Fray Alonso, resulta que el padre del coleccionista es Don Diego Fernández de Córdoba, el mismo Diego de Córdoba, igualmente Caballero Mayor de Felipe II, cuyo retrato formaba parte de la galería ideada por este monarca para el Palacio de El Pardo.

Don Álvaro Fernández de Córdoba y Aragón, que ya había nacido en Madrid, fue Gentilhombre de Cámara de Felipe II y de su hijo el Príncipe, luego Felipe III; su carrera en la Corte culminó en 1600, cuando el Duque de Lerma le nombró Comendador Mayor de la Orden de Santiago, durante una ceremonia celebrada en la real y madrileña iglesia de San Jerónimo (10). Casó en primeras nupcias con Hipólita de Cardona, Dama de la Infanta Isabel Clara Eugenia, y en segundas con Inés de Alagón y de Luna, de la Casa de los Condes de Sástago. Del primer matrimonio, nació una hija llamada como su madre; del segundo, Cristóbal Fernández de Córdoba y de Alagón (1598-1660), futuro Gentilhombre de Boca de Felipe IV y Conde de Sástago.

El principal reflejo de este cuadro familiar se encuentra en el grupo de retratos que abre y cierra la serie y que señalábamos como cabeza de la galería. Procede, pues, detallar la relación.

#### RETRATOS DE DAMAS Y OTROS FAMILIARES (13)

El lugar preferente dentro de este grupo lo ocupan las hermanas de Don Álvaro de Córdoba, especialmente Doña María Fernández de Córdoba y Aragón († 1593), que se hacía llamar Doña María de Aragón, como su madre. De la fundadora del Colegio de Nuestra Señora de la Encarnación existían dos retratos en la galería, al menos uno pintado y enmarcado. Don Álvaro fue su testamentario y sucesor en el patronato de la fundación agustiniana de Madrid.

Tenía otro retrato pintado y enmarcado Doña Francisca de Córdoba, Condesa de Buendía por su matrimonio con Juan de Acuña, avecindada en Dueñas (Palencia). También había nombrado por testamentario a su hermano, que tuvo que pleitear con el Conde por los derechos sobre la herencia de la difunta.

Doña Leonor del Milá y Córdoba, conocida como Condesa de Gelves, era la tercera y última hermana de Don Álvaro retratada en la colección. Su retrato fue adquirido por D. Nuño de Portugal, hermano del III Conde de

Gelves. Era un lienzo reseñado en el inventario y en la tasación como de Santa Lucía, incluyéndolo dentro del grupo de cuadros de carácter devocional; sólo durante la almoneda se llamó la atención sobre el equívoco.

A Doña Hipólita de Cardona, la primera esposa de Don Álvaro, correspondía otro de los lienzos. Era hija del Barón Adán de Diatristán (españolización del apellido alemán Dietrichstein), Mayordomo Mayor del Consejo de Estado del Emperador Rodolfo II (residió en la Corte de Felipe II entre 1564 y 1571), y de Margarita de Cardona; contrajo matrimonio a finales de 1593, aportando Felipe II parte de su dote, y murió en Enero de 1595.

Falta el retrato de la segunda esposa, Doña Inés de Alagón y Luna, cuyas capitulaciones matrimoniales negociaba Don Álvaro por poderes y firmaba en Abril de 1596 con los Condes de Sástago, residentes en Zaragoza y padres de la prometida. Si se debe a un mal funcionamiento del contrato es algo que no podemos saber. Lo cierto es que Doña Inés no tuvo la menor intención de conservar ninguno de estos retratos y contrajo rápidamente segundas nupcias con Diego Fernández de Córdoba y Velasco, evento del que Cabrera de Córdoba ya da cuenta en Enero de 1603 (11).

Varios retratos femeninos más son relacionables con alianzas familiares secundarias. Son los retratos de Beatriz Abarca de Bolea (otro apellido aragonés emparentado con la Casa de Portugal y vinculado al servicio de los Habsburgo españoles), María de Castro (lazos del Duque de Lerma y del Conde de Lemos con los Condes de Gelves), Ana de Toledo (Condesa de Teba, de la Casa de Alba) y Julia Gonzaga, Duquesa de Trajetto (matrimonio de Doña Ana de Aragón y Cardona con Vespasiano Gonzaga).

Mención aparte merece el retrato de Rosa Solimán, esposa favorita del emperador turco Solimán I, la presencia aparentemente más extraña dentro de este grupo. En principio, el hecho no debería llamar especialmente la atención, pues es conocida la atracción ejercida por el elemento turco en general y por esta mujer en particular sobre la Corte y los intelectuales españoles del siglo XVI: Tiziano la tomó como modelo en lo que quizá sea el retrato de una "*...reina de Persia...*" destinado a Felipe II en 1552; en 1559, García Hernández comunicaba al mismo monarca sus deseos de tener una pintura de Tiziano con el retrato de "*...una turca o persiana hecho a su fantasía...*" (12); y la casi legendaria colección de Antonio Pérez, subastada en 1585, contaba con seis pinturas de damas venecianas, napolitanas y "*...una reyna turca...*" (13).

Por otra parte, está claro que Don Álvaro de Córdoba colocó a Rosa Solimán con total consciencia lejos de la serie de emperadores turcos, a la que nos referiremos más tarde, y dentro del grupo de mujeres, a continuación de María de Castro. En realidad, salta a la vista la delimitación de un grupo de retratos específicamente femeninos, del que formaban parte tanto los ya enumerados como los correspondientes a las mujeres de la Casa Real, a las que aludiremos en el siguiente bloque. En este sentido, Don Álvaro coincide con la práctica de otros coleccionistas contemporáneos, como el ya citado Antonio Pérez o como el propio Felipe II; éste puso especial atención en culminar la galería de El Pardo con un par de retratos de damas inglesas que no manifestaban una vinculación personal con él, como era el caso de los demás personajes, pero sí contribuyeron a equilibrar el número de retratos masculinos y femeninos (14).

La valoración autónoma de un grupo de retratos femeninos queda sobradamente probada. A mayor abundamiento, el Conde de Villamor aprovechó la subasta de los bienes de Don Álvaro para comprar los "*rretratos de damas*" en un lote único y diferenciado. Dentro de esta entrega sólo aparecía un retrato desconocido, el de "*...la pastelera...*", que quizás haya que relacionar con el retrato anónimo recogido en el inventario y en la tasación entre los de Rosa Solimán y la Reina Doña Ana.

Don Álvaro de Córdoba guardaba en su biblioteca la clave para comprender el significado último de la presencia de Rosa Solimán al lado de su parentela femenina y al lado de las damas de la familia real, y, por extensión, para alcanzar el sentido final de esta afición a coleccionar retratos específicamente femeninos, compartida por el monarca y tantos otros nobles de ese momento. El nexo común está contenido en un "*...Diálogo en loor de las mugeres...*", que ha de ser el *Diálogo en laude de las mugeres. Intitulado Ginaeceptaenos*, ultimado en 1580 por Juan de Espinosa, Gentilhombre de Felipe II.

El *Diálogo* ejemplarizante de Espinosa está basado en la comparación de los comportamientos de buenas y malas mujeres con los de buenos y malos hombres, para mostrar a las mujeres qué deben imitar y qué evitar. La máxima virtud es siempre, en todos los casos, la castidad. Por sus páginas desfila una larga serie de mujeres españolas, italianas y alemanas contemporáneas adornadas por la más alta virtud, sinónimo de castidad: aparecen todas las esposas de Carlos V, Felipe II y Maximiliano II, así

como las princesas e infantas, seguidas de numerosas nobles entre las que no faltan varias pertenecientes a las Casas de Córdoba y Aragón (15).

Justamente presidía este grupo de retratos, y por duplicado, el de Doña María de Aragón: su virtud se había hecho proverbial por guardar hasta su muerte, con fidelidad escrupulosa, el voto de castidad que había hecho al cumplir los 11 años (16). El razonamiento de Espinosa es también el que justifica la inclusión de Rosa Solimán: "...es tanta la honestidad de las mugeres, hablo de las buenas, y tanta, por la mayor parte, su continencia, que se contentan cada una con un uarón sólo; mas los hombres, así como los antiguos Indianos y principalmente sus reyes, a cada vno de los cuales podría vastar, y aún sobraua, vna sólo muger, no se contentan con pocas (...), y oy día, entre Turcos y Moros, acostumbran tomar quantas pueden mantener o ellos quieren..." (17). La esposa favorita del sultán turco se presenta pues, en este contexto, como el paradigma de la continencia femenina, el equivalente a la castidad en las mujeres casadas.

En cierta manera, el modelo de la sultana sirve igualmente para desdramatizar las faltas del varón, y así lo da a entender la cita textual. Ocurrió, de hecho, que Don Álvaro de Córdoba no tuvo ningún reparo en acordarse de dos hijos naturales a la hora de redactar su testamento, aunque bien pudieron ser anteriores a sus dos matrimonios. Por otra parte, Espinosa también recuerda la "*continentia*" demostrada por "El Gran Capitán" durante sus campañas fuera de España, guardando la ausencia de su esposa (18). La imagen que resulta es demasiado explícita como para no relacionarla con la del caballero medieval y su dama. Este grupo de retratos de damas encontrará un legítimo correlato, pues, en los retratos *virorum bellica virtute*, los capitanes de la política imperial a los que nos referiremos más adelante y entre los que no podía faltar "El Gran Capitán".

En definitiva, el *Diálogo* de Juan de Espinosa es mucho menos laudatorio para con la mujer de lo que cabría esperar, y nada idealista. Pero también está lejos de constituir una obra excepcional: el *Tratado en loor de las mugeres y de la castidad, onestidad, constancia, silencio y justicia*, escrito por Cristóbal Acosta en 1592, vuelve a recordarnos, sólo con el título, cuáles eran los lugares comunes de la sociedad española sobre este punto a finales del siglo XVI. No olvidemos que el Gentilhombre Espinosa formaba parte, como Don Álvaro, del círculo cortesano inmediato a Felipe II. Queda lejos la idea más puramente renacentista, a la italiana, de la galería

de mujeres ilustres donde las mujeres castas se hacen acompañar por mujeres guerreras, diosas mitológicas, etc (19). Espinosa sí cita algunos ejemplos de buenas y malas mujeres extraídos de la Antigüedad, pero se trata de un mundo sistemáticamente omitido en la galería de Don Álvaro de Córdoba, tanto en éste como en los restantes grupos de retratos.

Uno de los retratos de Doña María de Aragón, así como los de Beatriz de Bolea, María de Castro, Ana de Toledo, Rosa Solimán y la dama sin nombre, aparecen descritos sin marco y con una caída de tercio de vara (278 mms), y fueron tasados en 8 reales. Son los únicos en toda la galería que se apartan de la media vara de caída y de los 12/16 reales asignados a todos los demás retratos considerados de estampa. Suponiendo que se tratara de retratos grabados, habría que interpretarlos como "dedicatorias" realizadas a título privado. Las series de retratos asequibles en el mercado se referían a hombres ilustres cuya vida o trayectoria profesional era de interés público; salvo en el caso de la familia real, es muy raro encontrar en ellas la estampa de una dama. Las series de emperadores turcos omitían normalmente los retratos de sus consortes, pero no siempre. De todas formas, la diferencia de tamaño impide relacionar a Rosa Solimán con la serie de retratos de turcos contenida en la misma galería. Reproducimos aquí una estampa de Rosa Solimán (Lám.1)



Lám.1- Rosa Solimán, 159 x 128 mms  
(BOISSARD, J.J., *Vitae et icones sultanorum turcicorum*, Francfort, s/e, 1596; Madrid, Biblioteca del Palacio Real, IV/1946). Publicado con autorización del Patrimonio Nacional.

extraída de una serie alemana de retratos de emperadores turcos que ilustra la obra de Jean-Jacques Boissard *Vitae et icones sultanorum turcicorum* (Frankfort, 1596), aunque no puede tratarse del retrato instalado en la galería de Don Álvaro debido a que sus medidas son menores a las anotadas en el inventario.

Junto a los retratos de la parentela femenina, aparecen dos retratos de familiares masculinos. Uno es el consignado como del Conde de Paredes (Don Pedro Manrique de Lara, Conde de Paredes de Nava, casado con Catalina Fernández de Córdoba), aunque una corrección marginal lo identifica con "Diatristán", que suponemos sea el Barón Adán de Diatristán, padre de Hipólita de Cardona; de hecho, los retratos de esta primera esposa y de Diatristán fueron vendidos a un mismo comprador. El otro retrato masculino sólo aparece referido al "Condestable". Debe tratarse del Condestable de Aragón, título que recaía en el Duque de Cardona. De este modo, las dos únicas intromisiones masculinas dentro de este grupo se convierten en una concesión hacia la ascendencia paterna y materna de Hipólita de Cardona, con lo que se viene a acentuar el diferente tratamiento recibido por cada una de las dos esposas en la galería de retratos.

## RETRATOS DE LA FAMILIA REAL (15)

Bajo este epígrafe se reúnen todos los retratos pertenecientes a la Casa de Austria, a cuyo servicio se encontraba el círculo familiar de Don Álvaro de Córdoba. Su coherencia interna y su relación con los grupos adyacentes se adivinan en el orden del inventario. En efecto, estos retratos aparecen mezclados con el grupo anterior, del que participan todos los referidos a las damas reales, como quedó anotado al comentar la obra literaria de Juan de Espinosa. Y también se incardinan con los del grupo siguiente, reflejo de las funciones cortesanas de Don Álvaro en su papel de Gentilhombre del Rey y del Príncipe.

Atendiendo a un orden cronológico, los primeros retratos son los de la Reina Doña Juana de Tordesillas (Juana "la Loca", confinada por su padre en Tordesillas desde 1509, donde murió en 1555) y su consorte el Rey Felipe I "el Hermoso" (1478-1506), arranque de la rama española de los Habsburgo y padres de Carlos V. Les siguen el Emperador Carlos V (1500-1558), presente por duplicado, y otros miembros de esta segunda genera-

ción: su esposa y madre de Felipe II, la Emperatriz Doña Isabel de Portugal (1503-1539), más el Rey Fernando I o *Ferdinandus Rex Romanorum* († 1564), rey de Hungría y Bohemia y heredero del título imperial por abdicación de su hermano Carlos V en 1556.

Las generaciones tercera y cuarta (Felipe II y Felipe III) son las más ampliamente representadas, por razones obvias. Por la línea española, aparecen el propio Rey Felipe II (1527-1598), su hermana la Princesa Doña Juana de Austria (1535-1573), su hermanastro Don Juan de Austria (1545-1578) y su esposa última, la Reina Doña Ana de Austria (1549-1580), madre del heredero. Por la línea alemana, lo hacen el Emperador Maximiliano II († 1580) y su consorte la Emperatriz Doña María de Austria (1528-1603), progenitores de la citada Ana de Austria. La cuarta y última generación comprende a los frutos de estos dos matrimonios: la Infanta Doña Isabel Clara Eugenia (1566-1613) y su hermanastro el Rey Felipe III (1578-1621), por la línea española; y el Rey Matías de Hungría († 1619), cuando aún no había arrebatado la corona imperial a su hermano Rodolfo II, por la línea germana.

La arraigada función propagandística asociada a estas colecciones de retratos de la Casa Real (20) se deja ver aquí a través del énfasis puesto en la rama imperial germana o en la inclusión de Felipe I y Doña Juana de Tordesillas (21). Ello no obsta para que criterios más claramente personales, derivados de todo lo señalado con anterioridad, se puedan reconocer en la serie; ni siquiera cuesta adivinar que la vocación portuguesa de la familia de Don Álvaro (desde la alianza de Córdoba con Aragón) es un reflejo de la política matrimonial del Emperador trasladado a los séquitos respectivos de los reales consortes.

La práctica totalidad eran retratos grabados, a juzgar por la descripción (carentes de marco, con media vara de caída y baja tasación). Sólo los retratos Juana de Austria, Isabel Clara Eugenia y Felipe III se apartan de alguna de estas características, por lo que quizá sea lícito suponerlos copias sobre lienzo de originales debidos a los pintores de cámara. Respecto a los grabados, resulta tentador relacionarlos con la serie flamenca de Jacob Schrenck (22), pero no reúne todas las garantías exigibles para asegurar la identificación. La prueba más favorable proviene de la medida de las estampas, que se ajustan exactamente a la media vara de longitud. El más desfavorable radica en la fecha de edición, 1601, demasiado apurada para nuestros propósitos; implicaría admitir que la galería no estuvo definida hasta un año antes de la muerte de su orga-

nizador. Un tercer detalle ha de tomarse en consideración: la serie sólo incluye varones, aunque son la práctica totalidad de los contenidos en este grupo (todos salvo Felipe I y Felipe III) y varios de los que veremos en un epígrafe próximo; esto no supondría inconveniente, pues pudieron converger en la galería series diferentes sobre un mismo tema. Como muestra de esta serie de Schrenck hemos elegido uno de los retratos pertenecientes a otro bloque temático (Lám.3).

### RETRATOS DE REYES Y CONQUISTADORES HISTÓRICOS (7)

Los retratos reunidos en este grupo sirven de complemento al anterior y son los que con mayor claridad se relacionan con la función desempeñada por su propietario en la Corte. Son los retratos del Rey Don Pelayo (718-737), el Rey Don Alonso (¿Alfonso I "el Católico", 739-757; Alfonso II "el Casto", 791-842; Alfonso VIII "el Noble", 1158-1214, vencedor de Las Navas de Tolosa; Alfonso XI, 1311-1350, vencedor de la batalla del Salado?), el Rey Don Fernando III "el Santo" (1217-1252), y el Rey Don Fernando (¿Fernando IV, 1295-1312, bisnieto de Fernando III?). Además, los conquistadores el Conde Fernán González (923-970), Ruy Díaz de Vivar "El Cid" (1026/1041-1099) y Hernán Cortés (1485-1547).

Esta parte de la galería es la que contaba con más amplia correspondencia en la librería de Don Álvaro de Córdoba, donde tenían cabida la "*Corónica del Rey Don Pedro, hijo del Rey Don Alonso*" (23), la "*Corónica del Rey Don Fernando, visnieto del Santo Rey Don Fernando que ganó Sevilla*" (24) y la "*Corónica del Serenísimo Rey Don Juan II*" (25), todas ellas respaldadas por la "*Corónica General de España*" (26). En este punto, la actitud de Don Álvaro se inscribe plenamente en el siglo que le tocó vivir, caracterizado por una pródiga y consciente recuperación del pasado medieval mediante la edición de este tipo de crónicas regias (27). No sólo se componen obras nuevas en torno a estos personajes, sino que se dan a la imprenta crónicas manuscritas durante la Edad Media, como es el caso de Florián de Ocampo, cuya crónica es la de Alfonso X "el Sabio".

Pero esta pasión por la monarquía medieval cobra un más profundo significado, en el caso de Don Álvaro, desde el momento en que todas estas crónicas estaban acompañadas por el "*Libro de los Çésares, de Pedro de*



*Mexía*", el "*Espexo del príncipe christiano*" y el "*Discurso en materia de Estado*" (28). Se revela con absoluta claridad que la función encomendada al Gentilhombre de Cámara de Felipe II y de su heredero, el Príncipe Felipe, fue la educación política del futuro Felipe III. El tipo de monarca que había que formar era el encarnado por la suma de los modelos recogidos en la galería de retratos y en las crónicas de la biblioteca. Se trataba de modelar un rey que reuniese las virtudes que adjetivaban con sobrenombres la memoria de aquellos gloriosos antepasados.

Y por encima de todo, el príncipe ideal debía ser cristiano, como propugnaba Francisco de Monzón. Por eso Fernando III "el Santo" disfrutaba de una posición privilegiada en la galería: era el único retratado en lienzo. Más aún, debía ser un activo defensor de ese mismo Credo. Por eso todos los personajes elegidos como modelos pertenecen al periodo más encendido de la Reconquista. Era el argumento que mejor convenía a la España de la Contrarreforma, entendida, como se ve, como otra "reconquista". Se trata de una causa que Felipe II tomó como personal, no es preciso insistir en ello. Pero no estará de más recordar que fue el mismo "Rey Prudente" quien añadió las estatuas de Fernán González y "El Cid" cuando restauró y acrecentó la serie medieval de monarcas hispanos instalada en el Alcázar de Segovia (29). Estos dos personajes encajan perfectamente dentro del grupo en su calidad de "re-conquistadores". Menos claro parece el acomodo de Hernán Cortés: puede ser una cita de rigor (su presencia era casi obligada en toda galería de retratos) o una alusión a la conquista de otro grupo de infieles diferente de los musulmanes y los protestantes, el de los "Indianos", que diría Juan de Espinosa.

En el grupo anterior de retratos, Felipe I y Doña Juana de Tordesillas constituían el nexo de unión entre la dinastía austriaca de los Habsburgo y la española de los Trastámara, es decir, el entronque con todos estos reyes de la Reconquista medieval. Por lo mismo, Don Pelayo (nieto de Chindasvinto) encarna el entronque de los primeros reyes castellanos con los últimos reyes visigodos, que eran tenidos, ya en el siglo XVI, como los primeros defensores del Catolicismo en España. Andando el tiempo, este planteamiento habría de cristalizar en la magna *Corona Gótica Castellana y Avstriaca*, escrita por Diego de Saavedra Fajardo a partir de 1671 y erigida como monumento a la ya consolidada Antigüedad Gótica española.

Ante planteamiento y objetivos tales, no debe extrañar la total ausencia de citas gráficas extraídas de la Antigüedad Clásica (y pagana). Se da una cita

literaria, la de Pedro Mejía, pero de ella sólo debieron aprovecharse las últimas páginas, referidas a los primeros Habsburgo. Es una nota que ya quedó señalada a propósito del grupo de damas y a la que será preciso recurrir de nuevo.

La galería y la librería se convierten, en este punto, en dos organismos estrechamente relacionados. Sin embargo, resulta curioso comprobar cómo ninguno de los personajes retratados tenía crónica en la librería, o viceversa. Sus contenidos son, por tanto, complementarios. Los grandes retratos grabados de la galería no podían proceder de las modestas imprentas españolas que dieron a la luz las crónicas de la librería, pero las pequeñas xilografías que encabezan estos libros sí podían contener retratos, con lo que dan lugar a un apéndice de la galería. Valga como ejemplo el frontispicio de la Crónica de Juan II (Lám.2).



Lám.2- Juan II, 154 x 122 mms (PÉREZ DE AYALA, F., *Corónica del Serenísimo Rey Don Juan el Segundo*, Pamplona, Tomás Porrals, 1590; Valladolid, Biblioteca del Estudio Teológico Agustiniانو).

## POLÍTICA EXTERIOR DE CARLOS V Y FELIPE II (24)

Los acontecimientos más brillantes de los reinados de Carlos V y Felipe II son recordados en la memoria de sus protagonistas militares (30) o de los enemigos derrotados, con especial incidencia en la política imperial. Caudillos cuyo ejemplo era provechoso para cualquier mortal y, por especiales motivos, para el instructor del futuro soberano.

Estaban representados por partida doble "El Gran Capitán" (Don Gonzalo Fernández de Córdoba, 1453-1515, conquistador del Reino de Nápoles) y el Rey Francisco I de Francia (1494-1547). Junto a ellos, el I Duque de Alcalá (Pedro Afán de Rivera, Virrey de Nápoles desde 1559), el Capitán Antonio de Leiva (1480-1536, Gobernador de Pavía), el Almirante Andrea Doria (1466-1560, genovés), Don Carlos de Borbón y Gonzaga (1490-1527, Condestable de Francia pasado a Virrey imperial en Italia) y el Capitán Luis de Zúñiga y Requesens († 1576, Gobernador de los Países Bajos). El colofón lo ponen el Gonfalonero florentino Pietro Soderini (1450-d.1512) y los "...doze retratos de turcos...". A este grupo debían pertenecer, además, dos retratos sin título, "...de vn capitán con vna lanza..." uno de ellos.

La preponderancia de Gonzalo Fernández de Córdoba es comprensible por su relación familiar con D. Álvaro; ya aludimos al perfil caballeresco de su figura, válido para otros hombres de su especie. La importancia de Francisco I es proporcional a los desvelos que ocasionó a Carlos V: Andrea Doria, Antonio de Leiva y Carlos de Borbón fueron oponentes suyos, al servicio del Emperador, en diferentes batallas. El mérito de una victoria se mide por la valía del adversario. Acrecentar esos laureles parece ser la función, en la galería de retratos, del Rey de Francia y de otros enemigos vencidos: los turcos y Pedro Soderino. La presencia de este político florentino aliado con los franceses, nada común en las colecciones españoles del momento, ha de entenderse como una nueva deferencia de Don Álvaro hacia su primera esposa, pues quien lo expulsó de Pisa y Florencia fue Ramón de Cardona. Las únicas alusiones a la política exterior de Felipe II proceden de Pedro Afán de Rivera, a quien él concedió el título y el cargo de Virrey de Nápoles, y Luis de Requesens, Lugarteniente de Don Juan de Austria (al que ya citamos en un bloque anterior) en la batalla de Lepanto.

La galería de ilustres capitanes se completa con la *Historia del Capitán Don Hernando de Ávalos, Marqués de Pescara* (Paolo Giovio, 1562) y la

"*Corónica del Capitán Gonçalo Fernández*" (31), ambas en la librería de Don Álvaro.

Todos los retratos citados bajo este epígrafe se ajustan a las características de obra impresa, y la mayoría de ellos forma parte de numerosas series. Gonzalo Fernández de Córdoba, Francisco I, Carlos de Borbón, Andrea Doria y Antonio de Leiva se incluyen en la ya comentada serie de Jacob Schrenck, de la que hemos extraído el retrato de "El Gran Capitán" (Lám.3). Las posibilidades de que sea esta serie la fuente de varias estampas de la galería se acrecientan por el hecho de que la mayor parte carece de título en la cartela; así se explicarían esos dos retratos inventariados sin nombre. Proceda o no de esta serie flamenca una parte de nuestras estampas, lo cierto es que la abundancia de repertorios biográficos de este tipo de hombres ilustres llevaba a la utilización de modelos comunes y a la copia de los detalles iconográficos.

La efigie de Antonio de Leiva constituye un buen ejemplo de lo dicho. La estampa que ilustra *Les vrais pourtraits et vies des hommes illustres Grecz, Latins et Payens* (Paris, 1584), de André Thèvet (Lám.4), está realizada a partir de la publicada por Paolo Giovio en sus *Elogia virorum bellica virtute illustrium* (Basilea, 1575), como testifican la iconografía y, sobre todo, la inversión de la plancha (Lám.5). La fuente de Giovio, a su vez, fue un retrato realizado por Leonardo Da Vinci al que se alude expresamente como modelo en una nueva serie de 1791 (32). El único cambio introducido por Giovio respecto al modelo leonardesco consistió en sustituir el bastón de mando por la muleta, para aludir a una minusvalía física (parálisis que era realmente gota) y destacar aún más los méritos del héroe. La reproducción mecánica de retratos pintados tampoco fue un recurso excepcional: varias de las estampas que circulaban con la efigie de Carlos de Borbón partían, también, de un retrato pintado por Tiziano (33).

Por último, los 12 retratos de turcos componen una serie propia. A juzgar por su número, se trataba de una serie de retratos de emperadores turcos, muy frecuentes durante el siglo XVI y formadas por un número de efigies que oscila entre 11 y 15. Aunque la serie que traemos como ejemplo contiene todos los retratos en una sola plancha (Lám.6), no hay que olvidar que los ejemplares de la galería eran retratos independientes y del mismo gran formato que las demás estampas.



Lám.3- Gonzalo Fernández de Córdoba, 420 x 290 mms (SCHRENK, J., *Augustissimorum Imperatorum (...), Regum (...)* aliorumque clarissimorum virorum (...) verissimae imagines et verum ab ipsis (...) gestarum succinctae descriptiones, Oeniponte, Ioannes Agricola, 1601; Madrid, Biblioteca Nacional, E.R.28).



Lám.4- Antonio de Leiva, 173 x 144 mms (THÈVET, A., *Les vrais portraits et vies des hommes illustres Grecs, Latins et Payens*, Paris, Keruert y Chaudière, 1584; Valladolid, Biblioteca del Estudio Teológico Agustiniano).



Lám.5- Antonio de Leiva, 160 x 150 mms (GIOVIO, P., *Elogia virorum bellica virtute illustrium*, Basileae, Petri Pernaee, 1575. Valladolid, Biblioteca Universitaria de Santa Cruz).



Lám.6- Emperadores turcos, 445 x 347 mms (huella total), 103 x 90 mms (retrato individual)  
(*SPECULUM romanae magnificentiae*, Roma, Apud Heredes Claudii  
Duchetti Formis, 1586; Madrid, Biblioteca Nacional, E.R.1285).

## RETRATOS RELIGIOSOS, I (12)

Agrupamos bajo este epígrafe a todos los retratos de temática religiosa salvo los pontificales, que son lo suficientemente numerosos como para tratarlos por separado. Convergen aquí retratos que son el fruto de una devoción puramente personal con otros de claro calado contrarreformista, por alusión a la defensa del Catolicismo en unos casos y por la apelación a la pureza original del Cristianismo en otros. Una vez más, la impronta filipina se adivina al lado de estas imágenes apologéticas.

En cabeza deben figurar los retratos alusivos a la Orden de San Agustín, especialmente el del Beato Alonso de Orozco (1500-1591), confesor de Doña María de Aragón y primer Rector del Colegio de Nuestra Señora de

la Encarnación, donde fue enterrado (34). A la misma Orden también debió pertenecer Fray Hernando de Saona; aunque no lo hayamos constatado como tal, sí hubo varios religiosos agustinos con ese apellido en el siglo XVI, el más célebre de los cuales fue el escritor Fray Jerónimo de Saona, profeso en Valencia en 1573. No podía faltar el propio San Agustín (354-430); acompañado por los retratos del Padre de la Iglesia San Gregorio Nacianceno (c.328-c.389) y del místico franciscano San Buenaventura (1221-1274), forma una terna que rememora los orígenes del Cristianismo.

El retrato de Santo Domingo de Guzmán (1170-1212) también parece responder a una devoción familiar: el padre de Don Álvaro se había hecho enterrar en la iglesia dominicana de Madrid, y el propio nombre del coleccionista bien pudiera ser un tributo a la memoria del Beato de la Orden de Predicadores Fray Álvaro de Córdoba, fallecido en el convento cordobés de Escalaceli hacia 1430. Esta especial afición vendría corroborada por la presencia de la crónica del Padre Castillo en la librería (35).

Otros tres retratos son relacionables con devociones más propias de Felipe II. El mártir San Ermenegildo (c.564-585), primogénito de Leovigildo que encontró la muerte por convertirse al Catolicismo y casarse con la católica hermana del rey de Austria, no podía ser más propicio en la Corte hispana de los Habsburgo; de nuevo nos encontramos ante el espejo visigodo y católico de monarquía hispana. Un defensor más reciente de la ortodoxia romana, el Canciller inglés Tomás Moro, Mártir (1475-1535), disfrutaba de admiración general; Felipe II recordaba su decapitación a manos de Enrique VIII en la sacristía de El Escorial y en el guardajoyas del Alcázar madrileño (36). Pero ningún retrato de connotaciones más filipinas que el del filósofo y Beato Raimundo Lulio (c.1232-1316), cuya presencia en esta colección no se explicaría sino a través del círculo lulista que rodeó a Felipe II.

La defensa medieval y moderna de la Fe vuelve a aparecer en los tres últimos retratos, que pertenecen a otros tantos Cardenales españoles: el militarizado Eugenio de Albornoz (Gil Álvarez Carrillo de Albornoz, 1310-1367), activo partícipe en el proceso de la Reconquista hispana y conquistador de nuevos territorios para el Papado en Italia; Diego de Espinosa (1502-1572), Inquisidor General y político de confianza de Felipe II; y el jesuita Francisco de Toledo (1532-1596), hombre de confianza de los papas y maestro de Teología en el Colegio Romano.

## RETRATOS RELIGIOSOS, II (40)

La apoteosis del clima contrarreformista que venía aflorando en los grupos de retratos vistos anteriormente se manifiesta ahora, a través de una extensa relación de retratos papales. La serie se convierte, así, en la expresión gráfica de la principal consecuencia del Concilio de Trento: el fortalecimiento de la autoridad del Pontífice.

Los 40 Papas representados en la galería de retratos eran, cronológicamente: San Gregorio I Magno, Adriano V, Honorio IV, Nicolás IV, San Celestino V, Bonifacio VIII, Benedicto XI, Clemente V, Juan XXII, "Papa Clemente", Urbano V, Gregorio XI, Urbano VI, "Bonifacio VIII", Inocencio VII, Clemente VII, "Benedicto Pontífice", "Alejandro Pontífice", Juan XXIII, Martín V, Eugenio IV, Nicolás V, "Lacaius III", Pío II, Paulo II, Sixto IV, Inocencio VIII, Alejandro VI, Pío III, Julio II, León X, Adriano VI, Clemente VII, Paulo III, Julio III, Marcelo II, Paulo IV, Pío IV, Pío V, Sixto V.

El volumen de este bloque de la galería es suficientemente explícito en lo tocante a su significado. Con la excepción de San Gregorio I Magno, no hay retratos de pontífices anteriores al último tercio del siglo XIII, encontrándose la serie consecutiva a partir del Gran Cisma de Occidente (1378-1417). Puede llamar la atención la presencia de varios Papas cismáticos, los antipapas de Aviñón y Pisa; de entre éstos, Clemente VII y Juan XXIII aparecen inventariados con seguridad, en tanto que Benedicto XIII (el Papa Luna) y Alejandro V podrían corresponder a los retratos de estos nombres en los que no se indica el ordinal. Si hay una razón específica que explique este hecho, puede ser el protagonismo absoluto que ostentó en las negociaciones la delegación aragonesa, con el Conde de Cardona a la cabeza.

La homogeneidad de las medidas y la cantidad de los retratos papales reunidos por Don Álvaro de Córdoba inducen a pensar, más que nunca, en un origen a partir de una serie común para todos ellos. Para la identificación del hipotético repertorio que suministró las estampas, el dato más significativo consiste en que el retrato más tardío es el de Sixto V, cuyo pontificado comenzó en 1585. La edición, por tanto, habría de ser posterior a ese año y anterior, lógicamente, a la muerte del coleccionista en 1602. Localizadas en fondos españoles dos series en las que concurren ambas circunstancias, ninguna de ellas ofrece unas estampas que se aproximen, siquiera remotamente, al gran formato señalado en el inventario (37). Este hecho no invalida la hipótesis





En relación con este grupo de retratos, por último, hay que citar la *Historia pontifical y cathólica en que se contienen las vidas y hechos de todos los Summos Pontífices Romanos*, obra de Gonzalo de Illescas (Dueñas, 1565). Formaba parte de la librería de Don Álvaro de Córdoba y, como de costumbre, se trataba de una edición española y anicónica.

### RETRATOS MITOLÓGICOS (1)

El tono conservador que ha venido aflorando a lo largo del desglose de la galería de retratos hacía prever una reducida presencia del tema mitológico. Prácticamente nula, más que reducida, la participación de este tipo de retratos no hace sino subrayar el carácter reaccionario de la colección. El "...retrato de Benus...", un lienzo enmarcado, no tenía otra nota en común con el resto de las efigies que lo rodeaban más que su media vara de caída.

Por toda compañía "logística", pueden ser citados los "...siete quadros de fábulas sobre tabla..." inventariados entre los retratos y de mayores dimensiones que cualquiera de éstos (1045 x 42 mms), y, ya fuera de la galería, la "...tapiçería de la ystoria de los Triunfos de Petrearca, que son seis paños...". Desconocido el contenido de aquellas tablas, el fondo mitológico de los Triunfos del Amor, el Pudor, la Muerte, la Fama, el Tiempo y la Eternidad estaba altamente moralizado. El Triunfo del Pudor, en concreto, es el Triunfo de la Castidad, entendiéndose esta virtud de la manera señalada a propósito de los retratos de damas. Por otra parte, los Triunfos constituyeron una serie frecuente entre los coleccionistas españoles del siglo XVI: pintados sobre lienzo los tenía el Conde de Alba de Liste, y tejidos con seda y lana el Conde de Lemos (38).

### CONCLUSIÓN: EL ROSTRO NEOMEDIEVAL DE LA CONTRA-RREFORMA

Finalizado el recorrido a través del paisaje iconográfico en el que se desenvolvía Don Álvaro de Córdoba, el balance surge con claridad por la precisión con que están dibujados sus trazos. La identificación de los retratos con mo-

delos de comportamiento es el único rasgo de esta colección que remite a la idea original de galería de retratos surgida en la Italia renacentista.

Un pragmatismo exaltado, elevado a un grado superlativo, recorre toda la galería. Comienza por evidenciarse en la escasa valoración del cuadro como obra de arte. Ni en los retratos ni en ninguno de los lienzos que componían el resto de la colección se señala autor, a diferencia de lo que había ocurrido en otras colecciones españolas del siglo XVI y lo que iba a ocurrir, sobre todo, en las galerías de pinturas del Seiscientos. Tampoco interesa una ejecución técnica de calidad, lo que lleva a sacrificar la pintura por el grabado. Importa, única y exclusivamente, el contenido, el mensaje transmitido por esas imágenes. La actitud tiene, en principio, mucho de medieval.

Pragmatismo y medievalismo cobran mayor fuerza al analizar el significado de los ejes que organizan la galería de retratos. Cualquier referencia a modelos de la Antigüedad clásica ha sido suprimida. En su lugar, prima una serie de valores que, normalmente, se asocian con la Edad Media y no con la Edad Moderna. La mujer, la dama perfecta, es aquélla que hace de la castidad o de la continencia su mayor virtud. El varón ilustre, el hombre de guerra, el *vir bellica virtute*, encarnado por el capitán triunfante de la política imperial, sería el correlato caballeresco masculino. Los paralelos medievales en los campos de la Corona y de la Iglesia son más precisos. El príncipe ideal, el prototipo de acuerdo con el cual se pretendía modelar al futuro Felipe III, se busca en la antigua monarquía "gótica" y especialmente entre los reyes de la Reconquista, defensores todos de la ortodoxia romana. La equivalencia entre Reconquista española y Contrarreforma se establece con total consciencia, no menos que la asociación de esa ortodoxia con la de los primeros tiempos del Cristianismo y con la autoridad del Papa.

La galería de retratos conforma, en definitiva, el retrato sociológico de la Corte española del Quinientos finisecular. Incluso los criterios personales que se adivinan en la composición puntual de la colección están imbuidos por la mentalidad reaccionaria de un ambiente cuyo organizador era Felipe II.

## NOTAS

- (1) Agradecemos su atención a Doña Blanca García Vega, Profesora de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid; a Don Juan José Martín González, Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; y a Doña Elena Santiago, Directora de Sección "Bellas Artes" de la Biblioteca Nacional y a todos los custodios de las estampas que reproducimos.
- (2) Valladolid, Archivo Histórico Provincial y Universitario. Prot. 1033. ff. 290 vº-296 vº (inventario de los cuadros realizado en Valladolid, 24-V-1602) y ff. 304 vº-310 vº (tasación de los cuadros en Madrid, 2-VIII-1602). Ante Agustín Rodríguez. El texto de la tasación es prácticamente idéntico al del inventario; confrontados, se aprecian erratas en uno y otro a propósito de la identificación de algunos retratos. Nuestra transcripción se restringe a la galería de retratos y sigue el texto del inventario, corrigiendo los equívocos y añadiéndole el valor económico de las piezas entre corchetes. El inventario y la tasación también desglosan la librería (ff. 298 vº-299 vº; repetido en ff. 315-316). Todo este bloque va seguido de la correspondiente almoneda y precedido por el testamento (ff. 49 vº-59; Valladolid, 11-V-1602), capitulaciones matrimoniales y otros documentos probatorios de los diferentes derechos de herencia a los bienes de Don Álvaro de Córdoba. Sirva esta somera descripción del documento para excusar nuevas llamadas a nota.
- (3) Las dos series de tapices narraban la historia de Moisés y "Los Triunfos" de Petrarca, con 6 y 8 piezas respectivamente. Entre los lienzos, destacan, por la descripción de sus contenidos, la representación veterotestamentaria de "La cena del Rey Baltasar" y "...vn lienço de los bolatines, sin marco, que dizen está prestado..." o que "...parece que es del Rrey...". Este último podría tratarse de una versión sobre lienzo de la escena recogida por Jean de l'Hermite en su manuscrito (Biblioteca Real de Bruselas), donde aparece un grupo de equilibristas actuando delante del Real Alcázar de Madrid.
- (4) Sobre las galerías de retratos españolas, *Vid.* MORÁN TURINA; CHECA CREMADES, *El coleccionismo*, 160-163 especialmente. Más detalles sobre las galerías reunidas por Felipe II en El Escorial, el Alcázar de Madrid y El Pardo, en CHECA CREMADES, *Felipe II*, 142-161. La primitiva galería de El Pardo fue identificada por MARTÍN GONZÁLEZ, "El Palacio de El Pardo", 1970, 22-23. Esta misma galería ha sido estudiada en detalle por M. KUSCHE, (*Vid.* Bibliografía). No menos importante debió ser la colección de retratos a manos del Duque de Lerma (SCHROTH, *The Private Picture collection*), aunque no hemos tenido ocasión de consultar sus inventarios.
- (5) PACHECO, *Libro de descripción de verdaderos retratos*, 1599 s/f (retrato de Fray Juan Bernal).
- (6) Sobre este pintor, *Vid.* BARRIO MOYA, "El pintor Luis de Carvajal", 1982, 414-420; ANTONIO SÁENZ, *Pintura española*, 1987 (3 vols.).
- (7) SANTIAGO VELA, "Colegio de la Encarnación", 1918, 8-21; ESTRADA ROBLES, *Los agustinos*, 1988, 340-348.
- (8) GARCÍA CARRAFFA, *Diccionario heráldico*, 1929, 19; ESTRADA ROBLES, *Los agustinos* 1988, 341.
- (9) SANTIAGO VELA, "Colegio de la Encarnación", 1918, 9.

- (10) CABRERA DE CÓRDOBA, *Relaciones*, 1857, 65-66.
- (11) *Id.*, CABRERA DE CÓRDOBA, 1857, 165.
- (12) WETHEY, *Titian*, 1969, 205.
- (13) DELAFORCE, "The Collection", 1982, 751.
- (14) KUSCHE, "La antigua galería ... reconstrucción arquitectónica", 1991, 270.
- (15) ESPINOSA, de, *Diálogo*, 1580, 312-319. Cita a Doña Juana de Aragón (Duquesa de Tallacoza), su hermana Doña María de Aragón (Marquesa del Vasto) y su nuera doña Isabel Gonzaga, pero los títulos nobiliarios no coinciden con los de las hermanas de Don Álvaro de Córdoba.
- (16) ESTRADA ROBLES, *Los agustinos*, 1988, 341.
- (17) ESPINOSA, *Dialogo*, 1580, 159-160.
- (18) *Id.* 289.
- (19) Por ejemplo, la serie del palacio del Marqués de San Adrián, en Tudela (Navarra), pintada al fresco en la segunda mitad del siglo XVI (GARCÍA GAINZA, "Un programa", 1987, 6-13).
- (20) Se trata de un uso común a todas las épocas (TORMO MONZÓ, *Las viejas series*, 1916). El ejemplo extremo corresponde a las muchas series compuestas por una veintena de retratos de la Casa de Austria, en forma de cuadros pintados, al parecer, que se enviaron a América como vehículo aculturador desde el siglo XVI (PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, "Retratos", 1994, 419-424).
- (21) Precisamente fue Felipe II quien se preocupó por restaurar y actualizar la serie escultórica de soberanos hispanos contenida en el Alcázar de Segovia, que no se había vuelto a tocar desde los tiempos de Enrique IV, prolongándola hasta Doña Juana "la Loca" entre 1587 y 1594 (OLIVER-CÓPONS, *El Alcázar*, 1916, 230-231).
- (22) SCHRENCK, Jacob, *Augustissimorum Imperatorum (...), Regum (...) aliorumque clarissimorum virorum (...) verissimae imagines et verum ab ipsis (...) gestarum succintae descriptiones*. Oeniponte, Ioannes Agricola, 1601 (Cfr. *Los AUSTRIAS...*: 1993).
- (23) LÓPEZ DE AYALA, Pedro, *Corónica del Rey Don Pedro, fijo del Rey Don Alfonso Onzeno de este nombre en Castilla*, Sevilla, Meynardo Vngut y Estanislaio Polono, 1495 (con reediciones en 1526, 1542, 1549 y 1591 que abrevian el título y añaden las crónicas de Enrique II y Juan I; es Pedro I "el Cruel" y "el Justiciero"). Ésta y todas las restantes identificaciones bibliográficas proceden de PALAU Y DULCET, *Manual* 1948-1987.
- (24) *CORÓNICA del muy valeroso Rey Don Fernando, visnieto del Santo Rey que ganó a Sevilla*, Valladolid, Sebastián Martínez, 1554 (es Fernando IV).
- (25) PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán: *Crónica del Serenísimo Rey Don Juan, el Segundo de este nombre*, Logroño, Arnao Guillén de Brocar, 1517 (con reediciones en 1543 y 1590).
- (26) OCAMPO, Florián de, *Corónica General de España*. Zamora, Agustín de Paz y Juan Picardo, 1541-1543.
- (27) CARRETE PARRONDO; CHECA CREMADES; BOZAL, *El grabado*, 1987, 99-114.
- (28) Se trata de MEJÍA, Pedro de: *Historia imperial y cesárea, en la qual en suma se contienen las vidas y hechos de todos los césares emperadores desde Julio César hasta el Emperador Maximiliano*, Sevilla, Juan León, 1545 (a partir de la reedición de 1561, la historia se prolonga hasta Carlos V); MONZÓN, Francisco de, *Libro primero del espejo del príncipe*

- christiano, que trata cómo se ha de criar vn príncipe o niño generoso desde su tierna niñez, con todos los exercicios e virtudes que le conuienen hasta ser varón perfecto.* Lisboa, Luis Rodríguez, 1544 (reed. en 1571); *DISCURSO de lo que conviene y no conviene en materia de Estado*, Madrid, s/e, s/f (finales siglo XVI).
- (29) OLIVER-CÓPONS, *El Alcázar*, 1916, 230-231.
- (30) La biografía y el retrato de muchos de ellos, en CALVO SÁNCHEZ, *Retratos*, 1919.
- (31) *CORÓNICA llamada de las conquistas del del Reyno de Nápoles, donde se cuentan las altas y heroycas virtudes del Sereníssimo Príncipe Don Alonso de Aragón, con los hechos y hazañas maravillosas que en paz y en guerra hizo El Gran Capitán Gonzalo Hernández de Aguilar y de Córdoba, con las claras y notables obras de los Capitanes don Diego de Mendoça y Don Hugo de Cardona, el Conde Pedro Navarro, Diego García de Paredes y otros valerosos capitanes de su tiempo*, Zaragoza, Miguel Capila, 1559 (reeditada como *CORÓNICA del grán capitán Gonçalo Fernández de Córdoba y Aguilar*, Sevilla, Andrea Pescione, 1580).
- (32) *RETRATOS de los españoles ilustres con un epítome de sus vidas*, Madrid, Imprenta Real, 1791. Antonio Rejón de Silva, director inicial de la serie, afirmaba que el retrato de Leiva estaba sacado de un cuadro antiguo de Leonardo (CARRETE PARRONDO, "Diego Antonio", 1976, 213).
- (33) GIL SALINAS, "La fortuna", 1992, 273-280.
- (34) ESTRADA ROBLES, *Los agustinos*, 1988, 341-343.
- (35) CASTILLO, Fernando del, *Historia general de Santo Domingo y de su Orden de Predicadores*, Madrid, Francisco Sánchez, 1584-1592.
- (36) SÁNCHEZ CANTÓN, *Archivo*, 1956-1959, II, 237.
- (37) BRAMBILLA, Ambrogio, *Omnium Pontificum a S. Pietro usque ad Praesentem effigies*, s/1, Claudii Duchetti, 1585 (El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio, Vol. 28-I-15, fol. 183); CICALLELLI, Antonio, *Le vite dei Pontefici*, Roma, Dominicus Basa, 1588 (Madrid, Biblioteca Nacional, E.R. 546).
- (38) MORÁN TURINA; CHECA CREMADES, *El coleccionismo*, 1985, 156.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANTONIO SÁENZ, Trinidad de, *Pintura española del último tercio del siglo XVI en Madrid: Juan Fernández de Navarrete, Luis de Carvajal y Diego de Urbina*, Madrid, Univ. Complutense, 1987 (3 vols.).
- Los AUSTRIAS. *Grabados de la Biblioteca Nacional* (cat. exp.), Madrid, Biblioteca Nacional, 1993.
- BARRIO MOYA, José Luis, 1982, "El pintor Luis de Carvajal y el inventario de sus bienes", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLVIII, Valladolid, (1982), 414-420.
- CABRERA DE CÓRDOBA, Luis, *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614*, Madrid, J. Martín Alegría, 1857, 65-66.
- CALVO SÁNCHEZ, I., *Retratos de personajes del siglo XVI relacionados con la historia militar de España*, Madrid, Imp. Julio Cosano, 1919.
- CARRETE PARRONDO, Juan, "Diego Antonio Rejón de Silva y la colección de retratos de españoles ilustres", en *Revista de Ideas Estéticas*, XXXIV, 135, Madrid (1976) 211-216.
- CARRETE PARRONDO, Juan; CHECA CREMADES, Fernando; BOZAL, Valeriano, *El grabado en España (siglos XV-XVIII)* (Col. *Summa Artis*, XXXI), Madrid, Espasa Calpe, 1987.
- CHECA CREMADES, Fernando, *Felipe II, mecenas de las artes*, Madrid, Nerea, 1992.
- DELAFORCE, Angela, "The Collection of Antonio Pérez, Secretary of State to Philip II", en *The Burlington Magazine*, CXXIV, 957, Londres (1982), 742-752.
- ESPINOSA, Juan de, *Diálogo en laude de las mugeres. Intitulado Ginaeceptaenos*, Milán, Michel Tini, 1580 (reed.: Madrid, 1946).
- ESTRADA ROBLES, Basilio (O.S.A.), *Los agustinos ermitaños en España hasta el siglo XIX*, Madrid, Ed. Revista Agustiniiana, 1988.
- GARCÍA CARRAFFA, A. y A., *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, T. XXXII, Madrid, 1929.
- GARCÍA GAINZA, María Concepción, 1987, "Un programa de 'mujeres ilustres' del Renacimiento", en *Goya*, 199-200, Madrid (1987) 6-13.
- GIL SALINAS, R., "La fortuna histórica de un tiziano polémico", en *Goya*, 227, Madrid (1992), 273-280.
- KUSCHE, María, "La antigua galería de retratos de El Pardo: su reconstrucción arquitectónica y orden de colocación de los cuadros", en *Archivo Español de Arte*, LXIV, 253, Madrid (1991), 1-28.

- ID., "La antigua galería de retratos de El Pardo: su reconstrucción pictórica", *Archivo Español de Arte*, LXIV, 255, Madrid (1991), 261-292.
- ID., "La antigua galería de retratos de El Pardo: su importancia para la obra de Tiziano, Moro, Sánchez Coello y Sofonisba Anguissola y su significado para Felipe II, su fundador", en *Archivo Español de Arte*, LXV, 257, Madrid (1992), 1-36.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, 1970, "El Palacio de El Pardo en el siglo XVI", en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXXVI, Valladolid (1970), 5-41.
- MORÁN TURINA, Miguel; CHECA CREMADES, Fernando, *El coleccionismo en España*, Madrid, Cátedra, 1985.
- OLIVER-CÓPONS, E. de, *El Alcázar de Segovia*, Valladolid, Imp. Castellana, 1916.
- PACHECO, Francisco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de illustres y memorables varones*, Sevilla, 1599 (ed.: Sevilla, Previsión Española, 1983).
- PALAU Y DULCET, Antonio, *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, Librería Palau, 1948-1987 (35 vols.).
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, "Retratos históricos en azulejos sevillanos del siglo XVIII", en *Archivo Español de Arte*, LXVI, 264, Madrid (1994), 419-424.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Archivo documental español. Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1956-1959 (2 vols.).
- SANTIAGO VELA, Gregorio de (O.S.A.), "Colegio de la Encarnación de Madrid", en *Archivo Histórico Hispano-Agustiniano*, X (1918), 8-21.
- SCHROTH, Sara, *The Private Picture Collection of the Duke of Lerma*, New York University, 1990 (Tesis Doctoral).
- TORMO MONZÓ, Elías, *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Madrid, Imp. San Mateo, 1916.
- WETHEY, Harold E., *Titian, 2. The Portraits*, Londres, Phaidon, 1969.



**APÉNDICE.** Inventario de la galería de retratos de Don Álvaro de Córdoba. Año 1602 (Valladolid, Archivo Histórico Provincial y Universitario. Prot.1033. ff.292-296 vº y 306-310 vº).

"(...)

Yten vn rretrato del Padre Horozco, sin marco, de media uara de caída. [11r]

Yten tres lencezillos viejos de Flandes, de media bara de caída, sin marcos. [sin tasar]

Yten vna ymagen de Nuestra Señora a lo flamenco con dos portezuelas con vnas letras de oro, de vna terçia de caída. [88r]

Yten vn espejo grande con molduras de Uenençia, guarnecido en madera negra. [40r]

Yten vn quadro de la Condesa de Buendía en vn marco dorado y negro, vara e media de caída. [100r]

Yten vn rretrato de la Princessa Doña Juana en vn marco dorado y negro, de tres quartas largas de caída. [100r]

Yten vn rretrato pequeño del Conde de Paredes en vn marco dorado y negro, de vna terçia de caída. [55r]

Yten otro rretrato de mi señora Doña María de Aragón, sin marco, de vna terçia de caída. [15r]

Yten otro rretrato de la señora Doña María de Aragón arrimada a vna columna, en vn marco dorado, con ciertas letras. [44r]

Yten otro rretrato de Doña Ana de Toledo, sin marco, de terçia larga de caída. [8r]

Yten otro rretrato de la Magestad de la Enperatriz, sin marco. [8r]

Yten otro rretrato de Doña Beatriz de Bolea, sin marco, de vna terçia de caída. [8r]

Yten otro rretrato de Doña María de Castro, sin marco, de la dicha caída. [8r]

Yten otro rretrato de Julia Gonçaga, sin marco, de la misma caída. [8r]

Yten otro rretrato de Rrosa Solimán, sin marco, de la misma caída. [8r]

Yten otro rretrato de la misma caída, que no se dize nombre. [8r]

Yten otro rretrato de la Rreyna Doña Ana, sin marco, de media uara de caída. [8r]

Yten siete quadros de fábulas sobre tabla, de çinco quartas de cayda e media uara de ancho. [150r]

Yten vn rretrato de la Ynfanta Doña Ysabel, en vn marco dorado y negro, de más de dos baras de caída. [330r]

Yten otro rretrato del Rey Don Fernando el Santo, en lienço, en vn marco dorado y negro, de dos baras de caída. [132r]

Yten otro rretrato del Rey Don Felipe, nuestro señor, Tercero de este nombre, de media bara de caída, sin marco. [66r]

Yten otro rretrato del Rey Matías de Vngría, sin marco, media bara de cayda. [12r]

Yten otro rretrato del Rey Don Felipe Segundo, sin marco, con la misma cayda. [12r]

Yten otro rretrato de El Gran Capitán, sin marco, de la misma caída. [12r]

Yten otro rretrato del Papa Clemente, sin marco, de la misma caída. [12r]

Yten otro rretrato de Fernán Cortés, sin marco, de la misma cayda. [12r]

Yten otro rretrato de Don Juan de Austria, sin marco, de la misma caída. [12r]

Yten otro rretrato de El Gran Capitán, de media bara de caída, sin marco, con vn bastón en la mano. [12r]

Yten otro rretrato de San Ermergildo, en vn quadro sin marco, de media bara de caída. [12r]

Yten otro rretrato de Fray Hernando de Saona, sin marco, de la misma caída. [16r]

Yten otro rretrato de San Gregorio Pontífice, sin marco, de la misma caída. [16r]

Yten otro rretrato de Paulo Quarto, sin marco, de la misma caída. [16r]

Yten otro rretrato de Lacajus Terçero, sin marco, de la dicha caída. [16r]

Yten otro rretrato de Pío Quinto, sin marco, de la misma caída. [16r]

Yten otro rretrato de León Déçimo, sin marco, de la misma caída. [16r]

Yten otro rretrato de Rreymundo Lulus, de la misma caída. [16r]

Yten otro rretrato de Pío Tercio, de la misma caída. [16r]

Yten otro rretrato de Pío Segundo, Beneditus Onzeno, de la misma caída. [16r]

Yten otro rretrato de El Cid Rui Díaz, de la misma caída. [16r]

Yten otro rretrato de Bonifacio Otauo, de la misma caída. [16r]

Yten otro rretrato de Pío Quinto, de la misma caída. [16r]

Yten otro rretrato de Vrbano Sesto, de la misma caída. [16r]

Yten otro rretrato de Martinus Quinto, de la misma caída. [16r]

Yten otro rretrato de Marcelo Segundo, de la misma caída. [16r]

Yten otro rretrato de Paulo Segundo, de la misma caída. [16r]

Yten otro rretrato de Evgenio de Albornoz, de la misma cayda. [16r]

Yten otro rretrato sin título, de la misma caída. [16r]

Yten otro rretrato de Tomás Mores Martín (*sic*), de la misma caída. [16r]

Yten otro rretrato de Clemente Quinto, de la misma caída. [16r]

Yten otro rretrato del Duque de Alcalá, de la misma caída. [16r]

Yten otro rretrato de Adriano Quinto Pontífice, de la misma caída. [16r]

Yten otro rretrato de Carlos Quinto Enperador, de la misma caída. [16r]

Yten otro rretrato de Clemente Sétimo Pontífice, de la misma caída. [16r]

Yten otro rretrato de Ynoçencio Otauo, de la misma caída. [16r]

Yten otro rretrato de Nicolao Quinto Pontífice, de la misma caída. [16r]

Yten otro rretrato de Beneditus Pontífice, de la misma caída. [16r]

Yten otro rretrato de Ferdinandus Rey, de la misma caída. [16r]

Yten otro rretrato de Evgenio Quarto, de la misma caída. [16r]

Yten otro rretrato de Sisto Quarto, de la misma caída. [16r]

Yten otro rretrato de Bonifaçio Otauo, de la misma caída. [16r]

Yten otro rretrato de Julio Segundo, de la misma caída. [16r]

Yten otro rretrato del Cardenal Espinosa, de la misma caída. [16r]

Yten otro rretrato de Nicolao Quarto, de la misma caída. [16r]

Yten otro rretrato de San Agustín, de la misma caída. [16r]

Yten otro rretrato de San Gregorio Naceañeno. [16r]

Yten otro rretrato de San Buenauentura, de la misma caída. [16r]

Yten otro rretrato de Santo Domingo, de la misma caída. [16r]

Yten otro rretrato de Francisco de Toledo, Jesuíta, de la misma caída. [16r]

- Yten otro rretrato de Celestino Quinto, de la misma caída. [16r]  
 Yten otro rretrato de Paulo Terçio, de la misma caída. [16r]  
 Yten otro rretrato de Alexandro Sesto, de la dicha caída. [16r]  
 Yten otro rretrato de Ynoçencius Sétimo Pontífice, de la misma caída. [16r]  
 Yten otro rretrato de Urbano Quinto, de la misma caída. [16r]  
 Yten otro rretrato de Adriano Sesto, de la dicha caída. [16r]  
 Yten otro rretrato de Sisto Quinto, de la dicha caída. [16r]  
 Yten otro rretrato de Gregorio Onçeno, de la dicha caída. [16r]  
 Yten otro rretrato de Julio Terçio, de la dicha caída. [16r]  
 Yten otro rretrato de Juanes Veynte e Dos, de la dicha caída. [16r]  
 Yten otro rretrato de Antonio de Leyba, de la dicha caída. [16r]  
 Yten otro rretrato de Joanes Veynte e Tres, de la dicha caída. [16r]  
 Yten otro rretrato de Petrus Zederinus, de la dicha caída. [16r]  
 Yten otro rretrato de Alexandro Pontífice, de la misma caída. [16r]  
 Yten vn lienço de la Cena del Rey Baltasar, de dos baras de caída e dos e media de ancho, sin tabla ni marco. [100r]  
 Yten otro rretrato de Benus, sobre lienço e marco dorado e negro, de media vara de caída. [88r]  
 Yten otro rretrato del Rey Fernando, sin marco, media vara de caída. [12r]  
 Yten otro rretrato del Rey Francisco de França, de la misma caída. [12r]  
 Yten otro rretrato del Rey Don Pelayo, de la misma caída. [12r]  
 Yten otro rretrato del Conde Fernán Gonçález, de la misma caída. [12r]  
 Yten otro rretrato de vn capitán con vna lanza en la mano. [12r]  
 Yten otro rretrato de Andrés Doria, de la misma caída. [12r]  
 Yten otro rretrato de Francisco, Rey de França, de la dicha caída. [12r]  
 Yten otro rretrato de Borbón, de la dicha caída. [12r]  
 Yten otro rretrato del Rey Don Alonso, de la misma caída. [12r]  
 Yten otro rretrato del Enperador Carlos Quinto, de la dicha caída. [12r]  
 Yten otro rretrato de la Rreyna Doña Doña Juana de Tordesillas. [12r]  
 Yten otro rretrato del Rey Felipe Primero, de la dicha caída. [12r]  
 Yten otro rretrato de la Enperatriz Doña María, de la misma caída. [12r]  
 Yten otro rretrato de Luis de Requezenes, de la dicha caída. [12r]  
 Yten otro rretrato de Maximiliano Enperador, de la dicha caída. [12r]  
 Yten otro rretrato de Doña Ypólita de Cardona, de vna bara de caída poco más, sin marco. [100r]  
 Yten otro rretrato del Condestable, en marco dorado e negro, con vna bara de caída. [100r]  
 Yten doze rretratos de turcos, de media bara de caída. [8r c/u]  
 (...)".

LA CREACIÓN DEL MUSEO DE LA TRINIDAD.  
DATOS PARA SU ESTUDIO

Por

BENITO NAVARRETE PRIETO



En 1835 se promulga el decreto de supresión de conventos, entre otros en Madrid quedaron afectados; Los Mínimos de la Victoria, Capuchinos de la Paciencia, Basilios, Agonizantes y el de la Trinidad. Este último se libró del derribo en espera de dotarlo de uso. El 13 de enero de 1836 se creó una Junta para reunir los objetos artísticos procedentes de conventos suprimidos y el 31 de diciembre de 1837 una Real Orden dispuso que se organizase un Museo Nacional que comprendiera los cuadros y esculturas recogidos en esos conventos suprimidos que correspondían a las provincias de Madrid, Toledo, Ávila y Segovia.

En un principio –según Gaya Nuño (1)– el lugar decidido para el Museo habría podido ser San Francisco el Grande, pero las Cortes de 1837 lo destinaron a Panteón de Hombres Ilustres. Antes de decidir que el convento de la Trinidad fuese el lugar para el Museo Nacional, la Academia de San Fernando pensó otras alternativas que ofrecían mejor acomodo a las obras que iban a ser expuestas, entre ellas se señala la del convento de monjas Baronesas que se encontraba enfrente del convento de Carmelitas descalzos (2). En carta fechada el 9 de octubre de 1836 de Salustiano de Olózaga Presidente de la Junta Superior de enajenación de edificios y efectos de los conventos suprimidos, al Secretario de la Academia de Bellas Artes, se refiere al convento de las monjas Baronesas como “bien a propósito para el acomodamiento de aquel, al mismo tiempo que puede prepararse con facilidad y poco gasto” (3). Como ya han señalado López Yarto y Mateo Gómez (4) este proyecto no pudo llevarse a cabo porque según un escrito de la Academia fechado el 3 de noviembre de 1836 se denuncia lo rápido que se están llevando a cabo las demoliciones de los edificios religiosos, entre ellos el de las Baronesas, que se había subastado en 34.00 reales, y ya se estaba demoliendo.

Antes de esto en 22 de julio de 1836 Don Mariano Valero y Arteta comunicó a la Academia que el Vicario General Castrense ofrecía la posibilidad de que se habilitara el convento de la Trinidad para oficinas y para colgar cuadros (5).

El edificio del Convento de la Trinidad, planteaba una serie de problemas, en primer lugar su dificultad para convertirse en un Museo de Pinturas al carecer de las condiciones precisas. No obstante en otra carta firmada por el subsecretario del Ministerio de Hacienda, José María Pérez, el 30 de octubre de 1837 se aprueba la cesión del convento de la Trinidad para Museo Nacional y se pide a la Academia *“que con esta seguridad no debe ya perder momento en la colocación y apertura del Museo procurando, así que se lo permita el estado de sus recursos, hacer vaciar la fachada del convento en términos que su aspecto corresponda al objeto a que es aplicado, y quitándose desde luego de ella y de la torre todo emblema o significación de su anterior destino, bien entendido que el canon que se gradue al edificio de que se trate deberá figurar en el presupuesto de ese Ministerio, como un gasto de los más recomendables y honrosos para la nación”* (6).

Hasta que el Museo se organizó, los cuadros sufrieron unas condiciones penosas, López Yarto y Mateo Gómez (7) nos transmiten una curiosa denuncia de la Academia con fecha 30 de noviembre de 1836, donde se nos dice que los cuadros compartían espacio con los soldados y sus equipos y que la tropa hacía fuego para calentarse en el interior del edificio.

El convento de la Trinidad estaba situado en la calle de Atocha; su iglesia según Antonio Ponz (8) era de las más espaciosas de Madrid y la fábrica se empezó en 1590. Consta en el Archivo que la fábrica estuvo a cargo de un maestro de obras llamado Gaspar Ordoñez y de Juan de Valencia quien dió las trazas, siguiéndose en su diseño la impronta de Juan de Herrera. Según Llaguno (9), Gaspar Ordoñez construyó el cuerpo de la Iglesia de la Santísima Trinidad desde 1590 a 1611. Ponz lamenta sin embargo la poca luminosidad de la nave por carecer de cuerpo de luces en la cúpula. La portada tenía dos columnas a cada lado y encima un bajo relieve de la Santísima Trinidad, que a juzgar por lo indicado en la carta del Ministerio de Hacienda, debió de ser suprimido al instalarse en él el Museo. La gran escalera se construyó desde 1618 a 1620 por un Alonso Marcos. Desde 1639 a 1670 se prosiguió y concluyó el claustro y desde 1650 a 1680 el crucero y capilla mayor de la Iglesia. Para Llaguno la portada dórica con

cuatro columnas pareadas, es la mejor que se hizo cuando ya empezaba a decaer la arquitectura.

El altar Mayor y la caja de órgano parece ser que fueron ideadas por Ximénez Donoso al igual que las pechinas en las que colaboró también Claudio Coello. Asimismo poseía obras de Manuel de Castro en el crucero, y entre otras pinturas, Ponz cita obras de F. Ricci y Fray Juan Ricci, Palomino, Eugenio Caxes, Van der Hamen y Vicente Carducho.

Con respecto al definitivo emplazamiento del Museo Nacional en el convento de la Trinidad en 1836 en *El Artista* (10) Pedro de Madrazo lamenta la posibilidad de destrucción de ciertos conventos importantes como San Felipe el Real, La Merced, La Trinidad y otros de mérito y dice textualmente; “¿no podrían destinarse esos conventos que van a sufrir la dura ley, a museos, depositarios del gran caudal de hermosos cuadros de los mejores tiempos expuestos ya a desaparecer también?”.

Tras haber destinado el convento de la Trinidad a Museo Nacional hubieron de acometerse las reformas necesarias para acondicionar la Iglesia para Museo, toda vez que como queda dicho el edificio era poco luminoso y necesitaba luz natural para que las obras pudieran ser expuestas. De estas reformas conserva el archivo de la Academia interesantes noticias donde se nos evidencia lo apresurado de las obras y la prisa por exponer los lienzos. Una de las primeras reformas fue cortar su nave a la mitad de la altura colgándose las obras en las dos zonas resultantes, sobre todo en el crucero. En el claustro alto se tapiaron los arcos para aprovecharlos como superficie murada para colgar los lienzos. Se tuvieron que abrir lucernas, calando las bóvedas, como queda bien de manifiesto en una carta de la Comisión Directora del Museo Nacional y dirigida al Ministro de la Gobernación de la Península (11) en la que se dan preciosos detalles.

En primer lugar la Comisión determinó el 31 de mayo de 1838 que el Museo Nacional debería abrir sus puertas el 24 de julio en obsequio a S.M. la Reina Gobernadora, ya que en ese día se celebraba la festividad onomástica de la regente María Cristina. Se ordenó el blanqueo de todas las estancias donde han de colocarse los efectos preciosos de las artes, contratándose todo lo que mira a cristales y luces, ensanchándose sus crujías y colocando los cuadros sin cesar en la ordenación, acordando valerse de los auxilios que podrán dispensarle todos los Ss. directores y tenientes de la Academia para lograr en este día el noble aspecto a que se aspira y se decidió poner a



la entrada una inscripción que recuerde dignamente el acto de apertura que reserva a S.M.

Se recuerda también en la carta la carencia de fondos, pero se espera la munificencia del gobierno que le franquease algunos para atender a las obras de arquitectura, colocación de un cancel, habilitación y pintura de las paredes y maderas, construcción de bastidores, dorado de algunos marcos, vidriería y demás artículos que son precisos.

Particular interés tiene el hecho de la colocación de la inscripción recordando el acto de apertura por la regente María Cristina, ya que como apunta Gaya Nuño, en su citado artículo cuando el 2 de mayo de 1842 volvió a abrirse el Museo, esta vez por Espartero, el periódico *La Posdata* el viernes 4 de mayo en su página 4 en la sección de “Retazos” hacía mención del nuevo Museo señalando el ataque al Regente;

*“Vamos a referir un hecho que prueba hasta que punto llega la dulación de los patriotas con cierto personaje. Hace tres años, cuando se abrió el Museo Nacional, se le puso un tarjetón que decía; “Se abrió reinando en España Doña Isabel II, y siendo Gobernadora del Reino su madre Doña María Cristina de Borbón”. Este letrado se ha sustituido con otro, diciendo: “que se abrió el Museo siendo regente del reino el duque de la Victoria”. La falsedad no puede ser más palpable, ni más necia la adulación”.*

Esta curiosa noticia nos hace constatar que la inscripción que se puso en la inauguración de 1838 fue la que Espartero mandó quitar en la nueva inauguración de 1842. El significativo hecho solo fue referido en este diario madrileño.

Con respecto a las obras que se realizaron en el convento de la Trinidad en carta del 6 de junio de 1838 se certifica que la Academia nombró a un arquitecto para las reformas necesarias, y también se recogen todos los cuadros que se hallaban depositados en la Academia para transportarlos al nuevo establecimiento según carta fechada el 9 de junio de 1838. No obstante la falta de dinero, el apresuramiento y la carencia de personal cualificado son patentes desde un primer momento. La fecha de inauguración se había fijado el 24 de julio y como podemos ver en carta del 3 de julio del 1838 (12) todavía no estaba claro de que cuadros se dispondría y se ordena:

*“Que la comisión directora del Museo inste para adquirirse todos los objetos que puedan hacer más decoroso y digno aquel acto. En consecuencia no puede menos de reiterar la súplica que tiene hecha para que le sean entregados*

*por el comisionado de amortización los vestidos del maniquí que están en el depósito de efectos pertenecientes al secuestro del ex-Infante D. Sebastián como parte integrante del estudio, la de los grabados, la prensa litográfica y todo lo que diga relación con las tres nobles artes para evitar la repetición de las reclamaciones que ocupan el tiempo cuando el gobierno más lo necesita”.*

En cuanto a los fondos del Museo, como queda bien claro, no solo se contaba con los cuadros procedentes de los conventos extinguidos, sino también con las obras pertenecientes al secuestro de la colección del Infante don Sebastián Gabriel de Borbón y Braganza, en represalia por haberse adscrito al bando carlista. Su colección había sido terminada de formar en 1833 entre otras obras figuraban cuadros de: Juanes, el Greco, Ribera, Mazo, Mateos, Carreño, Arellano, Escalante, Sánchez Cotán, Sebastián Muñoz, Tobar, Meléndez y varios Goyas (13).

Mientras el Museo se organiza se van recibiendo algunas peticiones de voluntarios para disponer las obras en el Museo y para restaurar las que se encuentran en mal estado. López Yarto y Mateo Gómez (14) dan cuenta de un inventario existente en el Archivo de la Academia, sin fecha, donde se enumeran los cuadros que se hallaban tendidos en el suelo de la capilla mayor de la Iglesia-depósito de la Trinidad, dando sus títulos y medidas. Como puede comprobarse el estado de conservación no podía ser bueno.

Entre las peticiones de voluntarios el 3 de julio de 1838 D. Calixto Ortega discípulo de la Academia de San Fernando hace constar que se le ha concedido un local aunque reducido en el Museo Nacional de la Trinidad y que desearía emplearse en la colocación de los cuadros que han de componer las salas de aquel y en la restauración de los mismos, suplicando se le nombre artista auxiliar sin sueldo hasta que “circunstancias mas lisongeras” lo permitan gracia que espera de la bondad de V.E. (15).

Con respecto a la organización del Museo Nacional, la Comisión Directora dejó constancia de sus buenas intenciones en un borrador sin fecha que enumeraba todas las acciones a realizar para llevar a cabo su empresa de un modo digno (16):

*“En primer lugar clasificar y ordenar todos los cuadros dignos de colocarse en el Museo, fijarlos en bastidores, forrarlos y restaurarlos.*

*En segundo lugar ordenarlos por autores a modo que se consiga tener a la vista todas sus series y maestros, formando si es posible la historia y procedencia.*

*En tercer lugar recoger de toda España los que aquí faltaran aprovechando la Real Orden que presente dos ejemplares de cada uno para el establecimiento.*

*Cuarto. Traer los trozos mejores de escultura para lo cual y lo expresado en el anterior artículo ha acordado designar académicos de reconocimiento que se dirijan a los diversos puntos donde se hallen las mejores producciones de las artes.*

*Quinto. Entenderse con todas las personas de museos provinciales para que se franqueen todos los catálogos y dirigir en lo posible sus operaciones consignándose a la vez muchos objetos que no se oculten a la sabiduría del gobierno”.*

De estos objetivos marcados en el nuevo Museo Nacional se hicieron eco también los medios de comunicación del momento. Así en el *Semanario Pintoresco Español* de julio de 1838 se especifica que los directores del Museo Nacional habían adoptado un medio término muy prudente por la angustia del tiempo y de metálico en reparar la mayor parte de los lienzos refrescándolos y dándoles suficiente jugo por el reverso para que pudieran disfrutarse mejor que antes. Otra noticia interesante que apareció en el mismo *Semanario* es la intención de presentar en el Museo obras de artistas que no estuvieran en dicho establecimiento apuntando el decreto de S.M. para que las provincias contribuyan con dos ejemplares de cada autor de los que no existían en el Museo Central, señalándose que de esta manera serán conocidos y estimados centenares de artistas de quienes solo se tenía noticia por el diccionario de Ceán Bermúdez (17). Finalmente en carta fechada el 21 de julio de 1838 (18) la Academia de San Fernando y su comisión directora del Museo Nacional expresan bien su propósito:

*“Han determinado con acuerdo y aprobación del gobierno abrir este nuevo establecimiento el 24 de este mes por espacio de nueve días que podrán prorrogarse por justas causas; desde las nueve de la mañana hasta las dos de la tarde en el edificio de la Trinidad calle de Atocha.*

*Lo que se ofrece al público no es propiamente hablando un Museo para ello se necesitaba mucho tiempo, grandes trabajos y muchos gastos a que en el día es imposible atender, pero se ha creído que habrá menos inconvenientes en presentar una cosa menos perfecta que en dilatarla, a riesgo de que jamás se realizase. La apertura de 24 de julio no se dirige a otro fin que a satisfacer los justos deseos del público, a ofrecerle reunidas las preciosidades artísticas*

*menos maltratadas que en estas y otras provincias ha procurado recoger la Academia con la mayor diligencia en los conventos y monasterios suprimidos, sin embargo los poquísimos recursos que ha tenido a su disposición a ofrecerlas tal cual ordenadas y reparadas y a dar razón del modo con que ha conservado un depósito sagrado que le fue confiado por la Augusta Reina gobernadora que con tanta decisión protege las artes, con el objeto de que pudiera servir a la instrucción de la juventud y que fueran conocidas muchas obras clásicas por nacionales y extranjeros. No ha tenido tiempo ni medios para hacer más que lo que verá el público, ni para restaurar una multitud de cuadros preciosos de autores españoles conocidos y no conocidos que se hallan en un estado deplorable, ni menos para colocarlos en bastidores y marcos que merecen ni para clasificarlos ni ordenarlos como se tiene resuelto y se ejecutará a medida que lo permitan las circunstancias, lisonjeándose ya anticipadamente lo que llegará a formarse un Museo Español muy completo y que no ha de tardarse mucho si esto depende del trabajo, del celo y del ardiente deseo de dar a conocer lo que a España han debido las artes en las diversas épocas en que han sido protegidas. Tienen la satisfacción de haber principiado una buena obra, y esperan que más que los resultados serán tomados en cuenta los importantes fines a que estos trabajos tales como fueren han sido dirigidos”.*

Este borrador es una buena prueba de los pocos medios de que se disponía desde un principio para la apertura del Museo y que más bien lo que hubo es una voluntad de presentar lo que había, aunque fuese expuesto en un estado bastante precario. Del mal estado de las obras tenemos constancia también por la correspondencia de don José de Madrazo (19);

*“El Museo se abrió en toda pompa por ser el día de la Reina. No debía ser muy rico el aspecto general, porque muchos de los cuadros que se presentaban no estaban restaurados ni forrados por no haber ni tiempo ni dinero para ello. Pero quedaron expuestos unos sesenta cuadros de Carducho, que estaban en el Paular, y todos de tamaño colosal, representando diversas escenas de la vida de San Bruno. Y también estaban entonces en el Museo muchos cuadros de la colección del Infante don Sebastián; otros pasaron allí a la muerte de este príncipe, lo que haría que fuera más variado por lo tocante a asuntos y a autores”.*

Con respecto a la espectación y críticas que despertó la apertura del Museo Nacional, don José de Madrazo en otra carta a su hijo nos dice;

*“Ya te dije que el día 24 p. pd. por ser los días de la Reina gobernadora, se abriría este Museo Nacional, y así se ha efectuado. Cuando vuelvas tendrás el gusto de ver la valentía de nuestros antiguos pintores españoles; esto es, en poner el color sin aprensión, y al lado de las cosas excelentes hallarás tales descuidos y torpezas que causen lástima. Es una escuela de grandes coloristas y de fácil manejo del pincel. Los cuadros de Vicente Carducho que estaban en la Cartuja del Paular, todos muy grandes y en número de cincuenta y cuatro, te gustarán muchísimo, porque reúnen composición dibujo, colorido, efecto y facilidad, sin embargo de que en ninguna de estas partes igualen a los pintores que más se han distinguido en ellas, pero su conjunto los pone en el campo del arte a un rango muy elevado. Sus ropajes son admirables y sin haberse calentado mucho la cabeza su autor en hacerlos, pues estoy seguro de que no hacía más que tomarlos de los frailes tal cual se presentaban a su vista...”*

*Verás del fraile Maino ciertos cuadros en varias partes ejecutados con una verdad prodigiosa de imitación y de un modo tan detenido y tan concluido que parecen de los autores mejores flamencos en grande.*

*También verás de otros pintores españoles poco o nada nombrados, pero hay cuadros curiosos y dignos de observarse. De los demás no te hablo porque aquí ya conoces sus cualidades artísticas desempeñadas en unos cuadros con más facilidad que en otros como son los de Carreño, Ricci, Coello, Escalante, Solís, Muñoz, Antolínez, etc., pues de Velázquez no hay otro más que el del Infante don Sebastián, de las Infantitas que tú conoces, y de Murillo más que los que él mismo tenía” (20).*

En cuanto a la dirección del Museo, ya hemos hablado de que se había creado una Comisión Directora del Museo Nacional. El 27 de mayo de 1838 en Junta Ordinaria de la Real Academia de San Fernando se nombró individuos de dicha Comisión al Sr. senador Marqués de Falces y a D. Juan Galvez Director general de la Academia y se dispuso además que se recogieran una porción de cuadros procedentes del secuestro de los bienes del ex-Infante D. Sebastián y se aprobó la traslación de ellos al referido Museo (21). En la Dirección del Museo se nombrará a don Valentín Carderera que había sido designado para reconocer e inventariar en 1836 las “preciosidades” de los monasterios suprimidos en las provincias de Valladolid, Burgos, Palencia y Salamanca, pasando en 1838 a formar parte de la junta directiva del Museo

Nacional demostrando según Ossorio su inteligencia y laboriosidad en la clasificación, restauración y colocación de los cuadros (22).

Con respecto al personal que constituyó el Museo Nacional de la Trinidad desde su apertura en 1838, se señala que su sueldo será escaso y “reducido al mínimo por ahora”. Según documento hallado en el archivo de la Academia constaba de:

*“Salas de Restauración y forración*

- *Un restaurador*
- *Un forrador*
- *Un ayudante para la restauración y forración con la obligación de moler los colores, preparar las paletas, y barrer otras salas.*

*Empleados en el servicio del Museo*

– *Un conserje con la responsabilidad de la custodia y conservación de los cuadros, estatuas, y otros objetos de que se hará cargo por Inventario, cuidando al mismo tiempo de que los celadores y el planton cumplan con sus respectivos deberes.*

– *Cuatro celadores para cuidar las salas, no permitiendo que nadie toque los cuadros en los días de exposición siendo además su obligación el tener las salas limpias, quitar el polvo de los cuadros con plumeros destinados a este objeto, haciendolo con el mayor cuidado y destreza, y ayudar en las salas de restauración y forración siempre que sea necesario, como también a colgar y descolgar los cuadros. Convendrá que todos tengan algún oficio, y especialmente uno de ellos el de carpintero para mayor economía del establecimiento.*

– *Un Planton que no deberá separarse de la puerta principal del Museo, conviniendo al establecimiento que este sea casado y de la mejor conducta y honradez” (23).*

Al final del documento citado se presenta el presupuesto del museo para un año detallándose los gastos.

De todo lo estudiado a raíz de la documentación ahora presentada se deduce lo siguiente:

- La urgencia en la configuración del Museo Nacional
- La falta de recursos desde un primer momento
- La voluntad y buenas intenciones en presentar cuanto antes el Museo Nacional a pesar de los inconvenientes.

La falta de personal y de atención por parte de los gobiernos será constante. No obstante, cuando fue abierto por segunda vez, el dos de Mayo de 1842, esta vez por Espartero, se favoreció al Museo, y las Cortes votaron para gastos ordinarios, extraordinarios y de personal, la cantidad de 92.500 reales. Este personal consistió en una “comisión de Profesores”, que cesó el 18 de abril de 1845 (24). Después pasaría a ser Director sin sueldo, Don Joaquín Iñigo, que sería sustituido luego por Don Javier de Quinto, barón de Quinto, Jefe de la Casa de María Cristina y conocido coleccionista. La cantidad de obras que el Museo fue recibiendo no sólo procedían de los conventos suprimidos sino también contó con algunas obras compradas por orden del Ministerio de Fomento en las exposiciones públicas de bellas artes, y con los cuadros que se adquirieron con los fondos que anualmente se fijaron para este objeto en los presupuestos del Estado. Pero el gran enemigo del Museo fueron las obras que lo transformaron y taladraron en todas sus partes, teniendo que cerrar en sucesivas ocasiones. Tras su segunda apertura en 1842, se pensó en instalar en el mismo recinto el conservatorio de artes y un gabinete de física. Así en el periódico liberal *El Clamor Público* el 6 de noviembre de 1846, se informa de la manera siguiente:

*“Parece que, con motivo de haberse trasladado al Convento de la Trinidad el Conservatorio de Artes y tener que habilitar algunas salas para gabinete de física y otras dependencias del mismo establecimiento, van a colocarse todas las pinturas, procedentes de los extinguidos conventos, que existían en los claustros, en el local que, con este objeto, se dispuso en la iglesia del mismo edificio. Se nos ha asegurado que tan luego como se verifique la colocación, quedará abierto al público este precioso Museo”.*

Durante la dirección, del Barón de Quinto, hubo algunas críticas por la gestión con la que se dirigió el Museo. En *el Clamor Público* del 13 de octubre de 1847 se titula un artículo *Profanación artística* que nos dice:

*“Tenemos que denunciar al público uno de esos abusos incalificables acerca de los cuales nadie puede hablar sin indignarse. El señor Quinto, a quien por su bien conocida afición a la pintura, nombró el gobierno director del Museo de la Trinidad, encargado de colocar los cuadros, o cosa por el estilo, ha tenido, según nos han informado el atrevimiento de mandar colocar los cuadros más preciosos de la galería, encima de un tabique recién hecho, y que estando necesariamente humedo, daña terriblemente a la pintura. Todas las observaciones y aún súplicas de algunos profesores*

*no han bastado para hacer desistir de su empeño al celebre ex Jefe político de Madrid, siendo el resultado natural de esta sacrilega obstinación, que se perderán las mejores obras de nuestros pintores.*

*Se nos ha dicho que el cuadro de la Transfiguración, que aún estaba en muy buen estado, se le ha caído ya por algunas partes la pintura: otros varios se van destruyendo por igual causa, y la mayor parte se van pandeando a causa de la misma humedad. Llamamos sobre este punto la atención del gobierno y de los entendidos académicos de San Fernando, porque en obsequio si quiera del arte y los artistas españoles, se apresuren a protestar energicamente contra la profanación que se atreve a cometer un hombre tan ignorante en la materia”.*

Rumores de supresión aparecieron también en *El Clamor Público* del 31 de agosto de 1848, apuntándose ya las primeras ideas de fusión con el de la Academia de San Fernando o con el Prado. Se nos dice:

*“Dicen que el Museo Nacional de Pinturas que se halla situado en la Trinidad, va a suprimirse. Hace ya tiempo que habíamos conocido la necesidad de trasladarse a un local más a propósito para que el público examinase las buenas pinturas y esculturas que contiene, y nunca más oportunamente que ahora creemos podrían hacerse algunas salas del Museo de Pinturas o de la Academia de San Fernando. Si el Estado tuviese edificios sobrantes, desde luego estaríamos por la separación del Museo Nacional; pero cuando sabemos que son escasos los que posee podría salvarse el inconveniente, formando un catálogo de las obras existentes en el Museo de la Trinidad, que sirviese siempre de cargo a la Dirección de cualquiera de los establecimientos que se una”.*

En 13 de septiembre de 1848 y en el mismo periódico, se anuncia ya que, en el Museo se está haciendo una obra grande y que va a establecerse allí el Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras Públicas. El día 28 del mismo mes en el diario referido se empiezan a escuchar las primeras críticas a las obras y a la supresión del Museo el artículo se titula *Delito artístico* y dice así:

*“La traslación del Ministerio de Comercio al local que hoy ocupa el Museo Nacional en el convento de la Trinidad es calificado por la España, artísticamente hablando, como un acto grande de barbarie, y una calamidad, sin que las decantadas economías sean otra cosa que nuevos gastos, mayor despilfarro y fruto de la más torpe imprevisión”.*



En el año siguiente de 1849 las críticas no cesarían pues las obras se eternizaban y el edificio empezaba a tomar un aspecto bien distinto, ya que había sido compartimentado en innumerables despachos y pasillos, sufriendo los lienzos expuestos los inconvenientes de las obras. El artículo apareció en *El Clamor Público* del 16 de mayo de 1849 bajo el título de “Obra de la Trinidad”, criticándose el despilfarro “para trasladar una oficina”. Entre otras cosas entresacamos este párrafo por su interés:

*“El ex-convento de religiosos Trinitarios en la Calle de Atocha, que necesitaba reparaciones, no está ya tan distante de reclamar demolición. La ruina de su grandioso y magnífico salón de bóveda, resistida al principio por el ministro, y la de la galería alta; las colosales y desgraciadas ventanas exteriores; las mutiladas efigies de Santos en piedra arrinconados por su escaso mérito en los patios, y subidas a la caja de escalera y al oratorio, y otras torpezas que omitimos, han quitado a tan notable construcción mucha de la vida que tenía, y no tardará en resentirse de los daños que ha sufrido su fábrica...”*

En 18 de agosto del mismo año se repetirá otro artículo criticando las obras de la Trinidad y denunciando el daño que los cuadros sufren y culpando de los males al arquitecto encargado de la obra. En breve el 28 del mismo mes una carta dirigida al *Clamor Público* defendía las actuaciones del arquitecto diciendo que se ajustaron a lo establecido en un principio y negando el daño a los lienzos. Tras concluirse las obras el público se vió privado de poder contemplar las obras que antes permanecían expuestas. Los cuadros se distribuyeron ahora entre los despachos resultantes, así como en algunos salones, la escalera y el claustro alto del mismo edificio.

Pero el principal administrador del Museo sería el Subdirector, D. Gregorio Cruzada Villaamil, que fue nombrado el 22 de diciembre de 1862, y que redactaría el único Catálogo conocido. Existe una noticia con fecha 7 de junio de 1842, en el Archivo de la Academia en la que se dice que ésta informa de que se está comenzando el catálogo de la Trinidad por encargo del gobierno, justo al mes siguiente de su reapertura. Con posterioridad sabemos que en 1854 existía una especie de lista o “inventario brevísimo” e incompleto hecho sin criterio artístico. Con respecto a la realización del proyecto de catálogo de la Trinidad, dos informes de la Academia del 12 y 18 de junio de 1856, consideran a este proyecto como la primera historia de la Pintura española desde el siglo XIII al Renacimiento. Sin embargo

hace constar que para su mayor puntualización, hubiera sido útil que los cuadros de que se trata, hubieran permanecido “en las seculares paredes que ocupaban” o, “si al menos al ser arrancados de ellas, cuando la desamortización, se hubiera conservado fielmente en los inventarios la noticia de los edificios religiosos para los cuales habían sido ejecutados y la época y manos que les habían dado el ser”. La Academia aspira a que se redacte el catálogo clasificando los cuadros, observando hasta donde sea posible el orden cronológico, las escuelas y expresando en cada cuadro su medida, descripción u objeto, así como un breve juicio sobre su mérito y, siempre que sea posible, su procedencia y nombre del autor (25). Estas mismas intenciones quedaron apuntadas en 1838 por la Academia cuando se abrió por vez primera el Museo como más arriba quedó dicho. Cruzada publicaría su *Catálogo provisional historial y razonado del Museo Nacional de Pinturas* en 1865 que vería la luz tras su cese, producido en octubre del año anterior. El periódico monárquico *La Esperanza* el 14 de Octubre de 1864 publica lo siguiente:

*“En un real decreto que publica la Gaceta para que la plaza de Subdirector del Museo Nacional sea desempeñada en lo sucesivo por personas adornadas de caracter facultativo, se releva del espresado cargo a D. Gregorio Cruzada Villaamil, declarándole cesante, y se nombra para su desempeño a D. Benito Soriano y Murillo, profesor de la escuela superior de pintura, con el sueldo de 12000 rs.”.*

La actividad de Cruzada en el Museo se centró principalmente en su organización y reordenación, así como en la confección del catálogo mencionado. Dicho catálogo no obstante adolece de una carencia que queda explicada en una “Advertencia previa” diciendo “que no se han incluido en el catálogo los cuadros del Museo que “carecen de mérito artístico” (26). El criterio fue muy restrictivo pues de los 1739 cuadros que comprendía el inventario de 1854, solo cataloga 603. Gaya Nuño criticó duramente éste catálogo diciendo que no servía, ya que, muchos de los cuadros que deja de catalogar tienen mérito, unos estético y todos histórico y erudito (27). Tras el cese de Cruzada encontramos algunos artículos en *El Arte en España* (28) firmados por éste último y donde lamenta la situación en que se encontraban las obras, nos dice:

*“...El que llegue a las salas del ministerio de Fomento, tenga donde estudiar a fondo como nació, se desarrolló y creció y murió la antigua*

*escuela española; cuáles fueron sus orígenes, cuáles sus tendencias, cuál su carácter especial, y a causa de qué y por qué y cómo se efectuó su decadencia y su completa ruina.*

*El antiguo convento de la Trinidad, hoy Ministerio de Fomento, con sus infinitas oficinas y dependencias, no tiene ni una sola de las más precisas condiciones indispensables a todo Museo. Dividido en mil y mil habitaciones, cruzado por pasillos y corredores, atestado de libros y papeles, oscuro aquí, bañado siempre por el sol allá, taladrado por todas partes de cañones de chimeneas, y sirviendo en fin para el uso a que está destinado, ni permite, no puede permitir absolutamente permitir que los cuadros colgados en sus paredes, hacinados en sus galerías, guardados en el depósito, puedan gozarse como debiera”.*

Fernández de los Ríos (29) hablando de la Trinidad se sorprende de que el edificio aún se conserve, y dice que el Ministerio de Fomento, debe ir a otro lugar extremo y el Museo Nacional fundirse con el del Prado, proponiendo para estos lugares el trazado de una nueva calle que con el nombre de “Calle Nacional”, una San Francisco el Grande, convertido en Panteón de Hombres Ilustres, con el Congreso, dando perspectivas a ambos edificios. Posteriormente en un Almanaque de 1875 (30) se nos dice:

*“Museo de Pinturas en el Ministerio de Fomento: Calle de Atocha, antiguo convento de la Trinidad. Creado este Museo por R.O. de 31 de diciembre de 1837, quedó instalado en 24 de junio de 1838. Cerrado por algún tiempo para ejecutar en él algunas reformas se abrió nuevamente, habiéndose celebrado en el magnífico salón formado por el cañón de la Iglesia, la Exposición de Pinturas en 1847. Ocupado actualmente el edificio por el Ministerio de Fomento; este notable Museo se halla sin local, no siendo posible examinarlo cual merece por hallarse gran parte de los cuadros colocados en las salas ocupadas por las oficinas”.*

Como se va advirtiendo la muerte del museo se aproximaba por la burocracia que reinaba en el Madrid isabelino, no obstante los amigos del Museo pensaban en una posible solución y en 1868 don José de Caveda (31) lamenta el estado en que se hallan las colecciones de la Trinidad, pero se consuela pensando que pasarán pronto al edificio de Bibliotecas y Museos, que se está construyendo en Recoletos. Pero en el mismo año de 1868, tras la revolución de septiembre, el erudito Vicente Poleró, publica un opúsculo, firmado el 10 de octubre (32) en que en vista “de la radical

revolución llevada a cabo en nuestra España” y de la “nueva felicísima era que hemos alcanzado”, propone que se fundan en uno solo los dos museos existentes en Madrid; el resultado se llamaría “Gran Museo Nacional”, debiendo contar, además, con los fondos de la Academia de San Fernando, de Palacio, de los Reales Sitios, y de una selección de los templos españoles. Gaya Nuño entiende que si se hubiera llegado a realizar esta propuesta, hubiera sido excelente. El alegato de que el Ministerio de Fomento no reunía condiciones para el disfrute y estudio de la colección, cual ésta merecía, por los muchos artistas y aficionados que desde 1839 lo habían solicitado, hizo que dos decretos de la Regencia, uno con fecha 25 de noviembre de 1870 y otro de 22 de marzo de 1872 suprimieran el Museo Nacional y lo refundieran con el Prado, que heredaba sus fondos íntegros, menos algunas tablas y esculturas, que pasaron al Arqueológico. El Ministerio de Fomento permaneció en el viejo convento hasta que Ricardo Velázquez Bosco construyó el nuevo edificio de Atocha. En 1898 tuvo lugar el traslado del Ministerio y dos años más tarde se procedió a la demolición del Convento de la Trinidad. Gaya Nuño nos hace ver como tras la fusión, el Museo del Prado agobiado por razones de espacio, desde siempre, se encuentra con dos mil cuadros más, algunos de los cuales eran bastante mediocres y en estado de conservación malo. En este sentido el Ministerio de Instrucción Pública ideó la triste decisión, en plena Restauración, de repartir cuadros por toda España, unos a Museos Provinciales y la mayoría a Iglesias, Palacios arzobispales, Sanatorios privados, Escuelas de Artes y Oficios y organismos oficiales.

Sólo en fechas muy recientes y por iniciativa del entonces director del Museo del Prado, D. Alfonso E. Pérez Sánchez, se ha procedido a una revisión sistemática de las obras, preparando un inventario completo e ilustrado de cuanto constituyó aquel Museo. Inventario que, como en el caso del Catálogo de Cruzada, vió la luz después de que su impulsor cesase como director del Museo. La historia aquí resumida y la documentación aportada muestra con evidencia que los problemas de espacio, personal, consignación presupuestaria y autonomía de gestión que hoy vienen agobiando al Prado en su mayor o menor medida no han dejado nunca de aquejar a la Institución y a sus colecciones.

## NOTAS

- (1) GAYA NUÑO, "El Museo Nacional", 19-77. Este estudio pionero en el conocimiento del Museo de la Trinidad era el único existente hasta la reciente publicación del Inventario del Museo de la Trinidad por iniciativa del Dr. PÉREZ SÁNCHEZ, *Museo del Prado*. Anteriormente el mismo autor ofreció una breve síntesis del tema en *Pasado*, 28-29. Véase también para la gestación del Catálogo del Museo el interesante trabajo de LÓPEZ YARTO Y MATEO GÓMEZ, "Gestación", 273-282. Para todo lo concerniente a la bibliografía del Museo de la Trinidad ver el riguroso trabajo bibliográfico de: PORTUS, *Museo del Prado*, 143. Para la historia del Convento desde su fundación hasta su demolición con hincapié en su etapa como Museo; CORRAL, "Notas sobre el Convento", 231-259.
- (2) PONZ, *Viaje*, 485.
- (3) A.R.A.S.F. Museo de La Trinidad, Leg. 35-17/1.
- (4) LÓPEZ YARTO Y MATEO GÓMEZ, "Gestación", 277.
- (5) *Ibidem*, 277. A.R.A.S.F. Legajo 35-17/1.
- (6) A.R.A.S.F. Museo de la Trinidad, Legajo 25-19/1. El anuncio de destinar el Convento de la Trinidad para Museo Nacional apareció en *El Artista*, III, 103-104: "La Trinidad ha sido concedido por el gobierno para Museo Nacional con lo que se cumplen dos fines, la conservación de un templo majestuoso y elegante cuya ruina hubieran deplorado nuestros artistas y la creación de este Museo que permita estudiar las obras de arte".
- (7) LÓPEZ YARTO Y MATEO GÓMEZ, "Gestación", 277.
- (8) PONZ, 429.
- (9) LLAGUNO Y AMIROLA, *Noticias*, 113-114.
- (10) MADRAZO, "Demolición", III, 97-100.
- (11) A.R.A.S.F. Museo de la Trinidad, Legajo 35-23/1.
- (12) *Ibidem*.
- (13) AGUEDA, "La Colección", 102-117. El inventario hecho en 1835 año de la incautación, presentaba 214 cuadros. Fue devuelta al Infante en 1861 y se acrecentó hasta que en 1876 se vendió en París; "Catalogue abregé des tableaux appartenant aux heritiers de feu Mgr. L'Infant Don Sebastian de Bourbon et de Bragance", Pau (1876). Constaba de 713 obras, a la muerte de la esposa del Infante quedaban 86 cuadros; "Catalogue de la Collection de Tableaux de feu sou altesse royale l'Infante Marie Christine de Bourbon", Madrid (1902).
- (14) LÓPEZ YARTO Y MATEO GÓMEZ; "Gestación", 277.
- (15) A.R.A.S.F. Museo de la Trinidad, Legajo 35-23/1.
- (16) *Ibidem*.
- (17) "Museo Nacional", 653-654.
- (18) A.R.A.S.F. Museo de la Trinidad, Legajo 35-23/1. El anuncio de apertura del Museo Nacional apareció en *Diario de Avisos*, Madrid, 22 de junio de (1838).
- (19) MADRAZO, *Historia*, 157-158.
- (20) *Ibidem*, 158-159.
- (21) A.R.A.S.F. Junta Ordinaria de 27 de mayo de 1838. Sign. 3/89.

- (22) OSSORIO Y BERNARD, *Galería*, 132.  
 (23) A.R.A.S.F. Conventos Suprimidos. Obras de Arte, Legajo 35-5/1.  
 (24) MADUZ, *Diccionario*, 859.  
 (25) A.R.A.S.F. Leg. 35-23/I APUD LÓPEZ YARTO Y MATEO GÓMEZ, "Gestación", 278.  
 (26) CRUZADA VILLAAMIL, *Catálogo*.  
 (27) GAYA NUÑO, "El Museo Nacional", 26.  
 (28) CRUZADA VILLAAMIL, "Noticia histórica", 167-173.  
 (29) FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, *El Futuro*, 140. Cit. de, CORRAL, "Notas", 245.  
 (30) *Almanaque...*, 356, Cit. de, CORRAL, "Notas", 246.  
 (31) CAVEDA Y RODRÍGUEZ, *Memorias*. 347 y 357 Cit. de, GAYA NUÑO, "El Museo Nacional", 23.  
 (32) POLERO Y TOLEDO, *Breves*.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUEDA, Mercedes, "La Colección de Pinturas del Infante don Sebastián Gabriel" en *Boletín del Museo del Prado*, (1982), 102-117.  
*Almanaque para el año 1876*, Sociedad tipográfica, Madrid, (1875).  
 "Anuncio", *Diario de Avisos*, Madrid, 22 de julio de (1838).  
 "Anuncio" en *El Artista*, vol. III, (1836), 103-104.  
 CAVEDA Y RODRÍGUEZ, José; *Memorias de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, II, 1868.  
 "Comunicado" en *El Clamor Público*, Madrid, 28 de agosto de (1849).  
 CORRAL, José del, "Notas sobre el Convento de la Trinidad" en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, T. VIII, (1972), 231-259.  
 CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio, *Catálogo provisional historial y razonado del Museo Nacional de pinturas formado por D...*, Madrid, 1865.  
 CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio, "Noticia histórica de algunos cuadros notables del Museo Nacional de pinturas" en *El Arte en España*, T. III, (1865), 167-173.  
*El Eco del Comercio*, Madrid, n. 670, 29 de febrero, (1836).  
*La Esperanza*, Madrid, 14 de octubre de (1864).  
 FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Antonio, *El futuro Madrid, paseos mentales por la Capital de España*, Madrid, (1868).  
 GAYA NUÑO, Juan Antonio, "El Museo Nacional de la Trinidad (Historia y Catálogo de una Pinacoteca desaparecida)" en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, T. LI, (1947), 19-77.

- LÓPEZ YARTO, Amelia y MATEO GÓMEZ, Isabel, "Gestación del Catálogo del Museo Nacional de pintura en el siglo XIX" en actas VII Jornadas de Arte; *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, Dpto. de Historia del Arte, C.S.I.C., 273-282.
- LLAGUNO Y AMIROLA, Emilio, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, III, 1829, 113-114.
- MADOZ, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, X, 1847.
- MADRAZO, Mariano, *Historia del Museo del Prado 1818-1868*, Madrid, 1945.
- MADRAZO, Pedro de; "Demolición de Conventos" en *El Artista*, T. III (1836), 97-100.
- Museo del Prado; Inventario General de Pinturas: II el Museo de la Trinidad*, Madrid, 1991. Introducción a cargo de Pérez Sánchez.
- "Museo Nacional" en *Semanario Pintoresco Español*, III, Julio de (1838), pp. 653-654.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1884.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Pasado, Presente y Futuro del Museo del Prado*, Fundación Juan March, Madrid, 1977.
- POLERO Y TOLEDO, Vicente, *Breves observaciones sobre la utilidad y conveniencia de reunir en uno solo los dos Museos de pintura de Madrid y sobre el verdadero estado de conservación de los cuadros que constituyen el Museo del Prado*, Madrid, 1868.
- PONZ, Antonio, *Viaje de España*, T.V., Madrid, ed. de 1947.
- PORTUS, Javier, *Museo del Prado. Memoria escrita*, Madrid, 1994.
- "Profanación artística" en *El Clamor Público*, 13 de octubre de (1847).
- "Retazos" en *la Posdata*, viernes 4 de mayo de (1842), p. 4.
- "Variedades. Crónica de la Capital" en *El Clamor Público* Madrid, 6 de noviembre de (1846).
- "Variedades. Crónica de la Capital" en *El Clamor Público*, Madrid, 31 de agosto de (1848).
- "Variedades. Crónica de la Capital. Convento de la Trinidad" en *El Clamor Público*, 13 de septiembre de (1848).
- "Variedades. Delito artístico" en *El Clamor Público*, Madrid, 28 de septiembre de (1848).
- "Variedades. Obras de la Trinidad" en *El Clamor Público*, 16 de mayo de (1849).
- "Variedades. Obras de la Trinidad" en *El Clamor Público*, 18 de agosto de (1849).

CRÓNICA DE LA ACADEMIA  
SEGUNDO SEMESTRE DE 1996

Por

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ \*

\* Con la colaboración de María del Carmen Utande





## I. ACTIVIDADES

### *Museo*

Conforme a lo anunciado en el número anterior, doña Emmanuela Gambini, una vez que se ha climatizado el Museo, ha levantado los planos para poder hacer una nueva presentación de las obras.

La Comisión de Administración tuvo información acerca de los planes del Director del Museo don Antonio Bonet de una nueva distribución, que permita ofrecer una contemplación más espaciada de las obras. En la preparación de esta remodelación ha intervenido el académico don Alfredo Pérez de Armiñán. El 7 de octubre en la primera sesión del nuevo curso, el Pleno giró visita a las nuevas instalaciones. Aparecen salas de escultura independientes, como tuvo el primitivo museo, y artes decorativas. Para descongestionar la pintura se han ampliado los peines de la última planta del edificio, que también ha quedado climatizada. Como ejemplo de lo que vaya a ser el Museo en periodo de remodelación, se ha organizado la Exposición de la Sala Goya. Pero como no es un proceso cerrado, se ha dado opción a los académicos para que durante un tiempo elaboren sus propuestas.

### *Patrimonio*

El Ministerio de Educación y Cultura ha hecho el ofrecimiento de adquirir para la Corporación varias obras, siempre y cuando la Corporación haga efectiva la mitad de su importe. La Academia utilizará el legado Guitarte especialmente destinado a esta finalidad.

Después de profundas indagaciones, la Academia ha propuesto la adquisición de las siguientes obras:

1. *Guirnalda* del pintor flamenco Daniel Seghers, escuela de Rubens.
2. *Vista de la calle de Alcalá*, cuando se estaba instalando la Academia, de Antonio Joly.
3. *Ventana al trampantojo*, del sevillano Lorente.
4. *El Arenal de Bilbao*, de Luis Paret.
5. *El bodegón*, de Juan Gris.
6. *Cabeza de escultura*, de Pablo Picasso, del año 1908.

De esta manera la Academia sigue acrecentando sus fondos conforme a la misión docente que se le asignó, pero aumenta la representación de la modernidad con Gris y Picasso.

### *Informes*

En la sesión de 14 de abril el señor García Abril dió cuenta de la grave situación por la que atraviesa el Conservatorio de Madrid, cuestión que viene a ser similar a la que se presenta en otras ciudades españolas. Pero a la vez es indicadora de la crisis que en general afecta a la música en España. Don Antonio Gallego presentó un escrito en que se sintetizan estos problemas y aprobado por el Pleno se acordó elevarlo a la Ministra de Educación y Cultura, quien ha contestado al Director en el sentido que estudiará los problemas. La cuestión de fondo es que se ha impuesto al Conservatorio el horario propio de la enseñanza secundaria, cuando en rigor este centro docente tiene rango universitario y requiere por lo mismo que al profesorado se le encuadre en la flexibilidad propia para que puedan investigar y desarrollar conciertos.

En sesión de 11 de octubre se acordó dar aprobación a la propuesta de Bien de Interés Cultural, a propuesta de la Comisión de Arquitectura y de Monumentos, a los siguientes expedientes: Colegio de Doncellas Nobles de Toledo; puente sobre el Arroyo del Caz, en Talamanca del Jarama (Madrid); edificio central del Ministerio de Hacienda, Real Academia de Jurisprudencia y Legislación de Madrid; iglesia parroquial de la Asunción en Colmenar Viejo (Madrid); zona arqueológica de la necrópolis megalítica-tumular del Monte Areo en Carreño (Asturias); iglesia parroquial de San

Pedro Apóstol, en Camarma de Esteruelas (Madrid); Mina de Daroca (Zaragoza); Abastecimiento de agua a Guadalupe (Cáceres).

Como se ha anunciado en Boletines anteriores, la Academia ha puesto todo su interés en el destino de la Puerta de Hierro de Madrid. La opción final del Ministerio, y en ello está de acuerdo la Academia, es que quede en lugar próximo, conservando el recuerdo del lugar, como hito histórico. Queda dentro del nudo de comunicaciones, se reduce al mínimo la contaminación y queda suficientemente visible.

La Real Academia ha presentado reiteradamente su preocupación por el proyecto del Puente de Salamanca. No basta con reducir el ancho del puente, sino garantizar las visuales del casco histórico. Precisamente la construcción del puente está mostrando la agresión sufrida por la perspectiva. La ciudad necesita ciertamente nuevas vías de acceso, pero elevar un viaducto supone quebrantar la perspectiva de una de las ciudades reconocidas como Patrimonio de la Humanidad.

### *Exposiciones*

#### **Disparates de Francisco de Goya. Tres Visiones.**

El 12 de septiembre se inauguró esta muestra, organizada por la Real Academia de San Fernando (Calcografía Nacional), la Sociedad Estatal GOYA 96 S.A. y Philip Morris Companies Inc.

Se editó con este motivo un catálogo de excepcional valor, tanto por los textos de los colaboradores (Juan Carrete, José Manuel Matilla, Pedro Aullón, Valeriano Bozal, Nigel Glendinning y Jesusa Vega) más la bibliografía de Javier Blas, como por el conjunto de ilustraciones, compuesto por cincuenta y cuatro estampas en diferentes tonalidades de conformidad con la técnica usada.

La serie no fue estampada en vida del artista; corresponde ya a su último periodo, cuando el grabado obtuvo el grado máximo de calidad técnica y de invención temática. Precisamente porque no se conoce el orden y el sentido preciso que Goya quería dar al conjunto, es por lo que lleva ese nombre ya que en un conjunto de pruebas de estado Goya empleó el término de *disparate*. La modernidad más absoluta catapultó esta creación hacia



Francisco de Goya. "Modo de volar". Aguafuerte. Prueba de estado antes del aguatinata.  
Exposición Disparates de Francisco de Goya. Tres visiones.

lo más atrevido de nuestro mundo: crítica radical, fondo siniestro, fantasías oníricas. Pero con todo es cada lámina un enigma en sí misma.

Por esta razón, los organizadores han integrado el conjunto en "tres visiones". La primera "visión" se refiere al proceso creativo seguido por Goya. Lo constituyen las pruebas de estado obtenidas por el autor por medio de aguafuerte y aguatinata, siguiendo los dibujos preparatorios.

En 1864 la Academia hace una edición, con ocasión de haber adquirido las láminas de cobre. Es la primera edición, pero en rigor la segunda "visión". La serie fue denominada "Proverbios", por entenderse que su interpretación se basaba en dichos populares.

En París y en 1877 se editaron cuatro estampas, lo que supone la tercera "visión" de la exposición: "1877. París y la bibliofilia. Disparates inéditos".

Las estampas aparecían dentro de la publicación *L'Art*, dedicada a bibliófilos. Se hizo una tirada limitada a cinco ejemplares, uno de los cuales es el que posee el Banco de España, obra que quedó expuesta. El visitante ha tenido ante sus ojos el Goya más sugeridor, el artista comprometido con sacar al grabado de toda rutina y proyectarle hacia la pura creatividad. De ahí que todos los grandes movimientos artísticos de nuestro tiempo queden anticipados, especialmente el surrealismo.

### **Becarios de la Academia de España en Roma (1995-1996)**

El 17 de octubre tuvo lugar la inauguración de esta exposición que realiza con la Real Academia la Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores.

Editada por la propia Academia se presenta la memoria de las actividades, que aunque no sea un catálogo referido a las obras completas, tiene el interés de ofrecer un contenido histórico superior. Mercedes Rico, Embajadora de España en Roma, hace la presentación del libro, manifestando que gracias a él se puede juzgar acerca de la labor artística y cultural de la Academia de España en Roma. Jorge Lozano, Director de la Academia advierte que el cambio que se anuncia en las artes en las cercanías del nuevo milenio tiene precisamente su comprobación en esta labor.

Para que se juzgue acerca de la amplitud de puntos de vista mantenidos en la actividad de la Academia, baste considerar las secciones que comprende: Arqueología, Arquitectura, Artes Escénicas, Escultura, Literatura, Música, Pintura, Restauración del Patrimonio Arquitectónico, Restauración y Conservación de Bienes Culturales y Teoría e Historia de las Artes.

Desde la perspectiva de cualquier becario, su participación es novedosa. A modo de resumen, diremos que Jesús de la Ascensión Salas estudia la organización del territorio romano a través de las "centuriaciones". De las Ánforas romanas de la Academia se ocupa Alexandra Uscatescu. Lali Canosa participa con un trabajo sobre las artes escénicas.

Figuran tres arquitectos. Flavio Celis considera la importancia del dibujo en la Antigüedad como soporte de la resolución histórica proyectual. Antón García-Abril presenta el Mirador Cultural de Teruel en plano y perspectiva. José María Baquero presenta tipología para una nueva Acade-



Antonio Conde Ayala. "*Sin título*". Óleo sobre lino.  
Exposición Becarios de la Academia de España en Roma (1995-1996).

mia, con creaciones de cartón y acrílico, una visión que funde arquitectura, escultura y pintura. La escultora Begoña Goyenetxea proyecta formas de madera dentro de conceptos abstractos.

En cuanto a la pintura, Hilario Bravo presta atención a la pintura prehistórica mural y José Manuel Ciria ataca un conjunto titulado Máscaras de la Mirada. Con Antonio Conde Ayala se retorna a la realidad precisa, pero con mucho estilo, como testimonian sus bodegones con cerámica vernácula colocada sobre una mesa. Rogelio López Cuenca saca partido de una pintura topográfica, como Joël Mestre de objetos sutiles que flotan o ascienden

como globos, sugiriendo levedad. Luis Rodríguez-Vigil se aferra al realismo, entre poético y solanesco. Javier Rodríguez Marcos enlaza pintura y literatura. Se incluyen cuatro estudios musicales.

Gemma Lalanda estudia la "arquitectura parlante de Piranesi", a partir de la única obra arquitectónica que realizó: Santa María del Priorato en el Monte Aventino.

Es bueno acercarse a estudios comparativos en la gestión de los bienes culturales, como las cuestiones que plantea Margarita Alonso Campoy. De máxima actualidad la conservación de los bienes culturales expuestos a la degradación atmosférica. De ahí el interés de la creación de "microclimas" para lograr la debida protección en ciertas obras, pues no sería posible extenderlo a la totalidad.

Ha entrado en ebullición el estudio de la escultura del renacimiento italiano en el Museo del Prado; Rosario Coppel estudia la procedencia de la colección de Don Diego Hurtado de Mendoza.

Interesantísima la placa fotográfica de 1849 aportación de José Antonio Hernández Latas, que recoge los pensionados de España en la Academia, identificándose todos los retratados. Carlos José Hernando estudia el mecenazgo español en Roma en los tiempos de Carlos V. Y de la personalidad del arquitecto Giuseppe Terragni, que tanto atendió como se burló de Mussolini, trata la investigación de Anatxu Zabalbeascoa. La verdad es que no se puede buscar un abanico tan ambicioso, de un centro académico, donde priman todas las artes y los estudios teóricos relacionados con ellas.

### **Gabriel Ramos Uranga**

Exposición que tuvo lugar en la Calcografía, subvencionada por la Caja de Bilbao Vizcaya. La organización ha corrido a cargo de don Kosme María de Barañano, y se sujeta al subtítulo "De la línea al color. Estampas, 1971-1995".

Nació en Bilbao, realizando estudios de arquitectura en Madrid y Barcelona. Pero pronto se interesó por el grabado. Se interesa sobre todo por el grabado al buril y al aguafuerte, con el que emplea asimismo el color. Es un artista completo, pues sus grabados van desde la disciplina clásica de un Durero, a la más fantástica composición abstracta. El me-



dio centenar de obras que se mostraron ocupaban todas las parcelas de su producción. Se deja influir por los grandes maestros, como Rembrandt, pero su robusta personalidad hace que por encima del influjo renazca la lozanía de la invención. Pues esto es lo que representa, un inventar formas y estilos. Creo que es precisamente esta capacidad para aceptar el pasado (del que no pocos reniegan) y proyectarse hacia la modernidad, que es precisamente el grabado coloreado, hace que Ramos Uranga se proyecte como talento creador. Para obtener estos efectos, ha tenido que recurrir a utilizar varias planchas para el mismo grabado.

La apertura de la exposición se celebró el 22 de octubre, asistiendo el Director de la Academia, don Ramón González de Amezúa y el Delegado de Calcografía, don Álvaro Delgado. Hicieron uso de la palabra los indicados, don Kosme María de Barañano y don Juan Carrete Parrondo.



Gabriel Ramos Uranga. "*Carmen tumbada*" 1986. Butil.  
Exposición Gabriel Ramos Uranga (De la línea al color. Estampas, 1971-1995).

### **Premio Nacional de Grabado 1996**

El 22 de noviembre tuvo lugar el acto de entrega del Premio y la inauguración de la Exposición de los artistas seleccionados.

Philip Morris de España patrocina el premio y la exposición en cuya organización ha tomado parte como siempre el personal de la Calcografía Nacional, en cuya sede se celebraron los actos. Con esta nueva ver-

sión queda consolidado este premio, tan importante para el cultivo del grabado en España. Santiago Serrano (de Villacañas, Toledo) resultó ganador. Concurrieron más de 300 obras, seleccionándose 31. Fueron concedidas al propio tiempo otras distinciones: grabado a un sólo color (Joan Cruspínera), artista novel (Nuria Vidal Cruzado) y cinco menciones honoríficas a Francisco Aguilar, Antonio Cabot, Jorge Galindo, Jafar T. Kaki y Erik Kirksaether. También se acordó conceder al Museo de Bellas Artes de Bilbao una distinción por el apoyo que viene prestando a las artes gráficas.

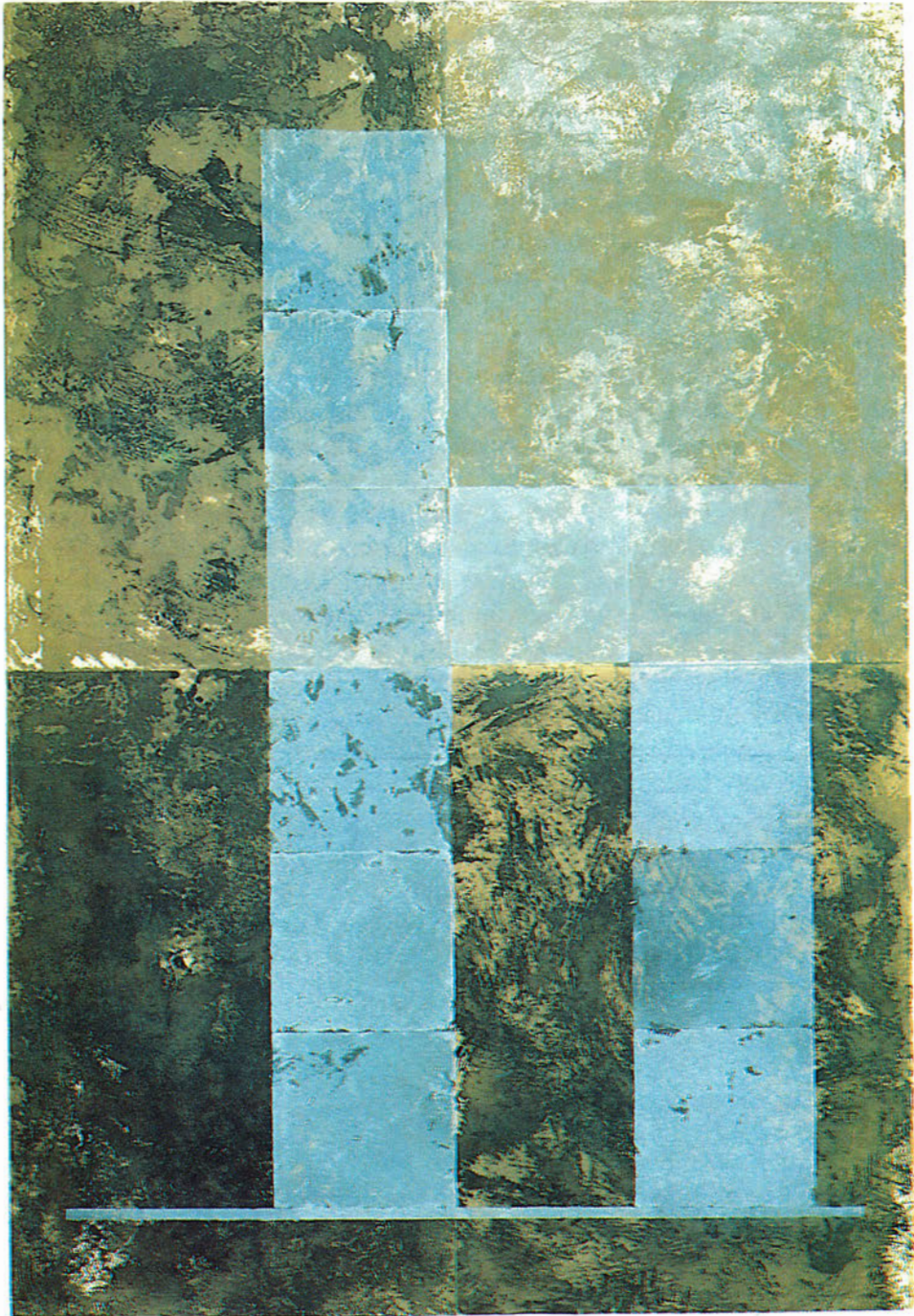
Como comentó don Juan Carrete en las obras están presentes las novedades de la técnica y la creatividad. El grabado de Serrano Rueda, "Sin título", constituye una pieza de la serie "Instrumentos de Pasión". Serrano, que se acercó al mundo de lo abstracto en París, disfrutando de una beca Juan March, ha usado la técnica del aguatinta al aceite de oliva B6, lo que en su decir le ha permitido expresarse con mayor individualidad.

Esta exposición será itinerante, mostrándose en otras ciudades españolas. El Catálogo de la exposición incluye un estudio preliminar de José Manuel Matilla sobre "Cuatro disparates de Goya - la estampación artística de 1877" y las palabras del Director de la Real Academia don Ramón González de Amezúa y del General Manager de Philip Morris Spain don Simon Langelier. También con motivo de la exposición la Calcografía ha editado un "Diccionario del Dibujo y la Estampa: vocabulario y tesoro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía". Son autores del mismo Javier Blas Benito (coordinador), Ascensión Ciruelos Gonzalo y Clemente Barrena Fernández.

Al finalizar el acto, la Orquesta de Cámara Rusa ejecutó un concierto dirigido por Ramón Torre Lledó. Se interpretaron obras de Britten, Schoenberg y otros compositores.

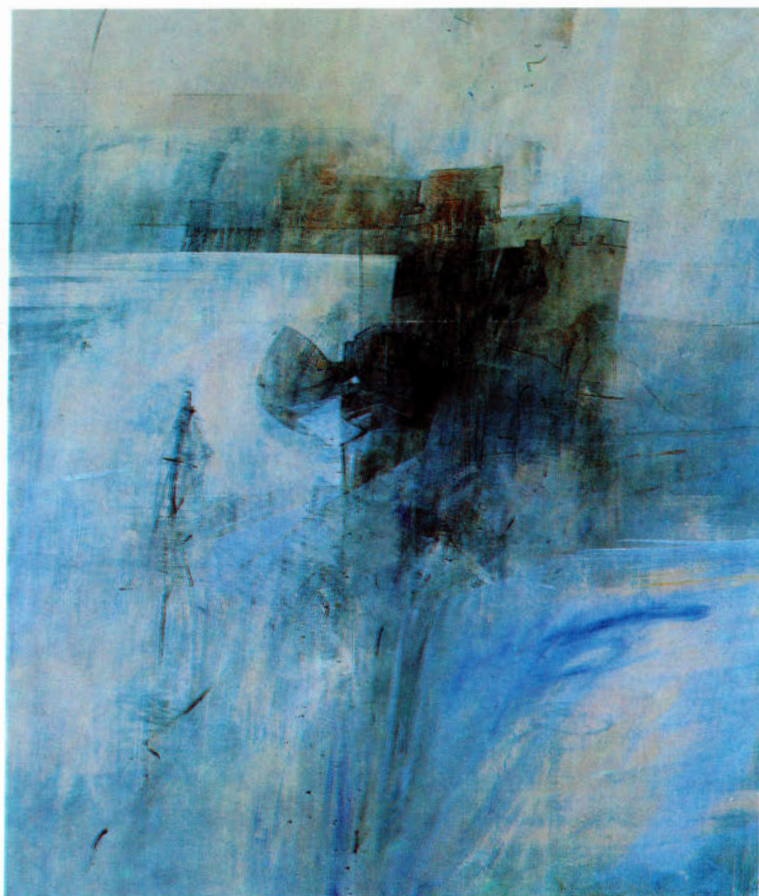
## **XI Premio BMW de Pintura 1996**

Inaugurada el 18 de diciembre y al igual que en años anteriores, la Sala de Exposiciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ha dado acogida al Premio BMW de Pintura. El Catálogo se inicia con unas consideraciones de don Ramón González de Amezúa, en que



Santiago Serrano Rueda. "*Sin título*". Aguatinta al aceite de oliva B6 y punteador eléctrico.  
Exposición Premio Nacional de Grabado, 1996.

hace ver que en los dos certámenes anteriores se vieron premiadas obras de carácter abstracto. Esto mismo se ha repetido este año, lo que prueba la gran actualidad de esta tendencia, en que se dan cita la geometría, el ritmo y el color. Por su parte, Enrique Ybarra, Presidente de la *Fundación Grupo Correo*, hace ver ejemplos de mecenazgo, como el invocado por Miguel de Cervantes cuando hace mención de su mecenas, manifestando: "tuvo en mí un tan aficionado criado de servirle, que quise pasar aún más allá de la muerte mostrando su intención". La persona a quien se dirige es el Conde de Lemos y no menos pondera el mecenazgo ejercido por Theo, sobre el hermano de Vicent Van Gogh.



Aitor Sarasqueta. "Presencias". Acrílico sobre tela.  
Exposición XI Premio BMW de Pintura. 1996.

Se incluye el acta de 24 de octubre de 1996. La obra premiada lleva por título "Presencias", de Aitor Sarasqueta (Eibar, Guipúzcoa). Conforme a las bases, el jurado concedió menciones de honor a Martín Ballesteros (Burgos), Enrique Bofí (Xeraco, Valencia), José A. Catalá (Madrid), Joaquín Millán (Madrid), Salvador Montó (Valencia), José María Núñez (Castropol, Asturias), Ricardo Sánchez (Ávila), Joaquín Ureña (Lleida), Julio Vaquero (Barcelona) y Gloria Vázquez (Madrid). La exposición estuvo compuesta por veintiocho obras, previamente seleccionadas.

Al igual que en exposiciones anteriores, puede decirse que las principales tendencias mundiales estaban representadas. Y en cuanto a artistas había representantes de diversos países extranjeros (Alemania, Irak, Japón).

#### *Apertura del Curso en las Reales Academias*

El día 12 de octubre se celebró en la sede de la Real Academia de la Historia la solemne inauguración de las actividades de las Academias. Presidieron Sus Majestades los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía y la Ministra de Educación y Cultura Doña Esperanza Aguirre, junto con autoridades de las Academias. El discurso correspondió al Académico y Catedrático Don Carlos Seco Serrano, y versó sobre la personalidad de Don Antonio Cánovas del Castillo.

Doña Esperanza Aguirre, recogiendo las palabras del señor Serrano, manifestó que el Ministerio está dispuesto a celebrar el centenario que se prepara, constituyendo una Comisión Nacional que rememore los hechos tan esenciales que valoran su personalidad política, máxime cuando se hace en honor de un Primer Ministro asesinado cuando cumplía con sus funciones.

Dirigiéndose a Sus Majestades, mostró su satisfacción por la iniciativa que han tomado de celebrar con su presencia la apertura del curso en las Academias, cosa que se realiza este año por segunda vez.

Las Academias -señaló- son unas Corporaciones de trabajo intelectual y de opinión que merecen el apoyo del poder público. No ha de faltar el apoyo que merecen todas las Academias.

Dedicó palabras de exaltación y memoria a la Real Academia de la Historia, que durante más de doscientos cincuenta años ha mostrado ser un instrumento de extraordinaria eficacia para la vida cultural de la nación. Su Biblio-

teca es una de las mejores dotadas de España. De su nutridísimo archivo proceden investigaciones en numerosos campos, que ven su presencia en el Boletín que prestigia a la Academia. El Catálogo de sus Académicos acredita que todas las ramas relacionadas con la Historia se hallan representadas.

Este reconocimiento al significado de la Academia de la Historia sirvió de apoyatura a la Ministra para hacer una evaluación de la enseñanza de la Historia en España. Hizo un pormenorizado examen de cómo está representada esta enseñanza en los diferentes niveles, pronunciándose por el reconocimiento de una situación de vacío, de ignorancia y de manipulación.

Precisamente la Historia de España es una de nuestras mejores herencias. Es un deber el conocerla. No solamente es un deber conocerla para poder tener la medida de lo que hemos representado, sino que el desconocimiento que desde los planes de estudio se ejerce lo que se procura es obscurecer nuestra personalidad en el mundo, como si fuera motivo de vergüenza. Ciertamente este volver la espalda a la propia historia nacional ha ocurrido en países como Gran Bretaña y Francia, para evitar que los escolares salgan de los centros de enseñanza sin conocer en profundidad a sus figuras más acreditadas.

Doña Esperanza Aguirre realizó un repaso sobre la situación de la Historia en los distintos periodos de la enseñanza, con arreglo a lo impuesto en los planes de estudio. Y así resulta que en la Enseñanza Primaria se difumina en una amalgama de materias. En la Enseñanza Secundaria se introduce en una materia ambigua y común como las Ciencias Sociales, donde no se presta la menor atención a las grandes personalidades del pasado. Y en los planes donde ya figura la Historia, se concentra la mirada exclusivamente en el mundo contemporáneo. Al faltar los grandes periodos históricos, queda desarbolada la cronología, que constituye la espina dorsal de la historia. La Historia ha perdido el rango de curiosidad auténtica, que revela lo que se ha sido en el pasado. Se parte de la metodología actual, más relacionada con la mecánica científica y estadística, con un sacrificio implacable del individualismo, la personalidad. Compréndase entonces lo que significa esto en una nación como la española, tan nutrida de las personalidades más variadas en todos los campos del saber. El discurso nacional que procede de este reconocimiento, o no existe o se reemplaza, al faltar el contenido histórico, con la novela, la biografía y hasta el cine histórico, pero entiéndase como libre creación del autor.

Y de este análisis pasó a manifestar que hay que salir de esta situación, que obliga a los poderes públicos. Y de esta suerte, mediante la mudanza

de los planes, crear una enseñanza histórica con atención a la cultura occidental y al conocimiento del papel desempeñado por España. Y no basta -señaló- la investigación sino la imperiosa necesidad de que se difunda. Recordó las palabras de Menéndez Pelayo, de que "un pueblo que no sabe su historia es pueblo condenado a irrevocable muerte". Y finalizó señalando que era necesario que los escolares adquirieran los conocimientos básicos de la Historia Universal y de la de España.

Seguidamente Su Majestad el Rey Don Juan Carlos declaró abierto el curso 1996-97 en las Reales Academias.

#### *Sesión de la Real Academia en Honor de Manuel de Falla*

El 16 de diciembre y como final de sus actividades académicas tuvo lugar en el salón de actos de la Corporación, una sesión extraordinaria. En primer término actuó el académico don Antonio Gallego, sobre el tema "Manuel de Falla y la Academia". La sesión fue presidida por el Director don Ramón González de Amezúa y concurrieron numerosos académicos. Su vinculación a la Academia procede de la formación con el maestro Felipe Pedrell y con el premio que gana convocado por la Academia: la Vida Breve.

Pero las relaciones con la Academia se mantuvieron tibias. Pedrell era académico numerario y en aquel momento se exigía vecindad madrileña. En 1904 Pedrell se traslada a Barcelona. Perdió esta categoría y retrocedió a la de académico correspondiente. Miguel Salvador hizo todo género de gestiones para que se le devolviera el sillón, modificando el reglamento.

Manuel de Falla residía en Granada y se estaba tratando de nombrarle numerario, pero se tropezaba con el inconveniente de la no residencia en Madrid. A Falla le gestionaba la Academia Miguel Salvador, pero exigía primero la reposición de Pedrell. Falla fue nombrado académico numerario por unanimidad en 1929. Miguel Salvador le estaba ayudando en la tarea, pero había una seria resistencia para que Falla elaborara el discurso. Al escritor se le ofrecían murallas como el laicismo del gobierno de la República. Pese a la buena disposición de la Academia de que dentro de ella se había formado un grupo dispuesto a hacerle académico por encima de todo, Falla presentó la renuncia el 18 de marzo de 1935. Convocada nuevamente la vacante, fue elegido el 6 de mayo de 1935 Joaquín Turina.



Doña Teresa Berganza en el concierto en honor de Manuel de Falla.

Reconoce Gallego que los titubeos de Falla procedían en gran parte de que no se sentía con comodidad para escribir un discurso académico. Pero Falla tuvo de nuevo a su alcance la Academia. Al constituir el general



Franco el Instituto de España, le ofreció la presidencia, lo que llevaba aparejada su condición de Académico, pero Falla resignó el ofrecimiento.

La conferencia fue seguida por un recital en honor de Falla. Joaquín Soriano interpretó "Fantasía Bética". Teresa Berganza, acompañada al piano por Juan Antonio Álvarez Parejo, interpretó siete canciones populares españolas. Recibieron grandes ovaciones al término de su interpretación. La Corporación ofreció a Teresa Berganza un ramo de flores como muestra de su simpatía y agradecimiento.

#### *Sesión monográfica dedicada al Museo del Prado*

El 4 de noviembre tuvo lugar este acto, celebrado en el Pleno de la Corporación, al que fue invitado especialmente Don Fernando Checa Cremades, Director del Museo del Prado. No hay duda de que este tema se halla en primer plano dentro de las cuestiones artísticas que interesan a la nación. Aunque el premio al que acudieron tantos arquitectos de todo el mundo, haya quedado desierto se han clarificado temas que afectan a los distintos pabellones. Checa se refirió únicamente a la ubicación que dentro del programa que abriga el Museo, afecta a las colecciones. Nada hay previsto todavía para el claustro de los Jerónimos, ni por supuesto a la ubicación de la Biblioteca, los departamentos de los Conservadores, cafetería, centros de venta y otros servicios. Tampoco se ha solucionado el emplazamiento que haya de recibir la pintura del siglo XIX.

El edificio central está destinado a pintura (hasta Goya), escultura y artes decorativas, pero no mezcladas, sino dispuestas para que tengan protagonismo propio. Está previsto un recorrido coherente, de obras espaciadas y suficientemente relevantes, y potenciar la pintura española, reservando la parte central del edificio a Velázquez.

El Casón del Buen Retiro es el lugar de las exposiciones, lo que precisamente deja sin colocar la pintura del siglo XIX. El Museo del Ejército recobraría su función de ensalzamiento de la pintura. Volvería a su emplazamiento del Salón de Reinos todo el material pictórico de la época de Felipe IV. El resto de las dependencias contendría pintura europea y española del siglo XVII, pero procurando agruparla, por series (la de la Torre de la Parada, por ejemplo). También figuraría una serie dedicada a retratos de reyes.

Don Rafael de La-Hoz se mostró partidario de no dispersar y al contrario aprovechar al máximo el edificio de Juan de Villanueva. En este sentido indicó la conveniencia de utilizar el espacio que Villanueva destinó a loggia, delante del Museo, en un plano bajo para no restar visibilidad a éste.

Para Fernández Alba hay que partir de la premisa de que ha cambiado el concepto de museo. Se trata de una evolución morfológica, que afecta a la totalidad. Cuando se piensa en ello y dado que todo museo debe cumplir un fin social, para abordarle hay que atender nuevas necesidades. Al museo no se acude meramente para ver unos cuadros y marcharse. El museo debe invitar a una larga estancia. Y esto sólo se puede atender si se piensa en la disgregación funcional de estas necesidades.

Don Miguel de Oriol centró su intervención en el Museo del Ejército. Defendió su carácter, aunque el criterio museológico sea un poco anticuado. Pero lo que cuentan son las colecciones de objetos y en este sentido es un museo rico en contenido y tipología. Pero lo grave, si se impone el traslado del Museo al Alcázar de Toledo, es que Madrid pierde un museo completo.

El señor Cano-Lasso resaltó que el problema, tal como está planteado, no tiene solución. Hay que partir de cero e ir a otro objetivo, en que tiene que figurar el recuperar el papel del propio edificio. El edificio tiene un valor en sí mismo incalculable y esto no puede supeditarse a fines museísticos.

El Señor Pérez de Armiñán se movió en la línea de Checa Cremades, pero con argumentos que justifican el plan. Con la actual superficie mural, ni siquiera lo mejor del museo está expuesto. La calidad de la pintura del siglo XIX es una realidad incontrovertible. Además esto trae aparejado otro peligro: el de dispersión fuera de Madrid de los fondos. So pretexto de que las obras no se exponen, se solicitan con la garantía de su exhibición su devolución inmediata.

Volvió a hacer uso de la palabra don Fernando Checa, manifestando que no está de acuerdo con la expresión dispersión, sino de agrupación periférica.

El Señor Fernández Ordóñez Presidente del Patrimonio del Museo del Prado, manifestó que el Museo cuenta con una alta representación de Académicos. Aclaró que la circunstancia de que no haya triunfado ninguna propuesta, no quita para que haya un plan de ampliación del Museo. Se va a acometer porque así lo han aprobado el parlamento y los partidos políticos. Es una cuestión nacional, sin duda la más importante en el orden artístico. Y al decir que lo tiene aprobado el Parlamento, quiere decirse que

los dos últimos Gobiernos lo tienen aceptado así. Más adelante matizó el señor Gállego que, ante la afirmación de que el problema del Museo del Prado sea el mayor que tiene España, manifiesta su disconformidad, porque cree que la postergación de la Música -todo un arte- es una circunstancia adversa de enormes proporciones. También intervino al final el señor Utande. Como la sesión resultó muy larga, el Director manifestó que dada la importancia del tema convendría tener otra sesión.

### *Publicaciones*

Ha aparecido el número 82 de ACADEMIA. Se inicia con la necrología de Don Gerardo Rueda, Académico Electo, con textos de Miguel Rodríguez-Acosta, Antonio Bonet Correa, Julián Gállego, Luis de Pablo, Miguel de Oriol y Gustavo Torner. También figura un artículo de Don Luis García Donaire, dedicado al académico correspondiente fallecido Don Manuel López Villaseñor.

Don Carlos Romero de Lecea se ocupa de todos los acontecimientos referentes al Consejo Europeo de las Academias Nacionales de Bellas Artes, con el Acto Fundacional celebrado en Madrid. Comienza con una introducción en que se detallan los primeros pasos dados desde 1985, con la formación del Comité Fundacional y las reuniones de París, Roma y Londres. Se detalla la sesión académica celebrada el 27 de marzo en la Real Academia de San Fernando, presidida por Su Majestad la Reina Doña Sofía. Se transcriben los discursos de los señores Romero de Lecea, Granath, Zehrfuss, Don Marcelino Oreja y las palabras de clausura de la Reina. La Declaración de Madrid establece la constitución oficial del Consejo Europeo de las Academias de Bellas Artes y se precisan sus fines. Todo el contenido de este acto se repite a continuación en lengua francesa.

Hay reseña de la entrega de la Medalla de Honor de la Real Academia a la fundación Joan Miró. Disertaciones del señor Rodríguez-Acosta por parte de la Academia y de Don Eduardo Castellet, presidente de la Fundación Miró. El académico José Hernández Muñoz hace una breve nota titulada "Rayo sin llama" (Edición para bibliófilos).

En varios artículos se estudian otros fondos artísticos de la Real Academia. De los planos que contienen jardines se ocupa Carmen Ariza. Comen-

tan los dibujos de Alonso Cano Ascensión Ciruelos y María del Pilar García Sepúlveda. Rodríguez Arnáez documenta dos esculturas anónimas. Soledad Cánovas del Castillo recuerda la llegada a la Academia de la Colección Valparaíso y analiza los "claroscuros" que posee la Institución. Se presenta el inventario de 534 dibujos de la amplia colección que diversos artistas contemporáneos han donado a la Academia.

Alberto Garín recoge referencias al arte de la construcción en fueros de Castilla y León (materiales, oficios, maestros de obras). Barrio Moya se ocupa de las colecciones de pintura y escultura que poseía el Tercer Marqués de Castel Rodrigo, según indica el inventario hecho después de su muerte en 1675. Entre los bienes se cuentan 39 estatuas de bronce.

Cruz Yábar descubre noticias sobre el tratadista de las artes liberales Gaspar Gutiérrez de los Ríos. Se sabe que estudió en Salamanca y defendió la introducción del arte de la tapicería en España. Se publica el inventario y tasación de sus bienes al morir en 1606.

La defensa de la liberalidad de las artes fue un hecho general en España. Falomir Faus da noticias de esta defensa a comienzos del siglo XVII en determinados puntos de Andalucía, según un manuscrito de la British Library.

La exposición que sobre el ingeniero tinerfeño Agustín de Betancourt se celebró en el Pabellón del Jardín Botánico de Madrid, permite a Bonet Correa juzgarle como introductor de la ingeniería civil primero en España y después en Rusia, a donde emigró en 1808 y fue excelentemente acogido por sus extraordinarios conocimientos técnicos. Es una muestra del cambio introducido por la Ilustración en España.

Evoca Don Rafael de La-Hoz la importancia del hallazgo de la descripción que el propio Juan de Villanueva hizo del edificio del Museo de Ciencias Naturales (luego de Pinturas), donde efectivamente el pórtico delantero era parte substancial, lamentablemente no construido por falta de fondos.

El arquitecto Domingo Antonio Lois de Monteagudo es autor del proyecto de la iglesia de Alomartes (Granada), pero modificada por su propio maestro Ventura Rodríguez, según documenta Torres Pérez. Cadiñanos analiza la ampliación y reformas de la iglesia parroquial de Navalcarnero, por los arquitectos Alfonso Regelado y Pedro Arnal.

Ángel Aterido estudia al arquitecto Alfonso Rodríguez, sus estudios en la Real Academia, los planos que se conservan y el nombramiento de

Académico de Mérito. El autor introduce al arquitecto utilizando un retrato creído de su familia, del que se ha encontrado un boceto hecho por él mismo.

Manuel Utande realiza la segunda entrega de su estudio sobre Justicia, Derecho, Arte. Se refiere a los conceptos del Derecho, Ley y Arte, para buscar las imágenes artísticas que se han utilizado por los diferentes artistas, sobre todo por los cultivadores del monumento público.

Don Manuel Gómez de Pablos, presidente del Patrimonio Nacional, ofrece una síntesis de lo que es el Patrimonio Nacional, en edificios, colecciones, personal y medios. Hace precisión de las cuantiosas restauraciones y de las publicaciones que difunden estas riquezas.

### *Los Goyas de la Academia*

María de los Ángeles Blanca Piquero y Mercedes González de Amezúa han realizado este libro, para dar cuenta de la nueva instalación de la Sala Goya del Museo de la Real Academia de San Fernando. De esta manera la Academia se suma con esta exposición y la organizada por la Calcografía al 250 aniversario del nacimiento de Francisco de Goya. Lleva palabras introductorias de Margarita Sáez de la Calzada, Presidenta Ejecutiva de la Sociedad Estatal Goya 96, quien manifiesta que estas exposiciones son el eje central de la conmemoración.

Sigue otra introducción de Don Ramón González de Amezúa, quien manifiesta que la sala es el punto de máximo interés del Museo. Por su parte el Director del Museo, Don Antonio Bonet Correa insiste en que la exposición, que quedará como permanente en la remodelación del Museo, es el salón principal de la planta primera, sala noble del Museo. Son trece magníficas obras, que representan géneros destacados de la actividad del autor, como los autorretratos, los retratos y los cuadros de gabinete.

Las autoras presentan las trece obras, ambientadas en un prólogo que rinde cuenta de la personalidad del pintor, desde que aspira a pensión para Roma que no consigue, hasta pasar por los puestos de Académico de Mérito (1780) y Teniente Director de Pintura (1785). Al no ser reconocido en 1788 Director de Pintura, escribe la carta en que planta cara a la Academia reconociendo la autonomía del artista y la libre inspiración en la naturaleza.



Goya. Autorretrato, 1815.



Goya. Autorretrato ante su caballete, (1785-1790).

En 1795 obtiene la Dirección de Pintura. Hasta que por causa de la sordera presenta la dimisión, aceptada en 1797, pues no estaba en condiciones de que le escucharan los alumnos y los profesores. Finalmente fue reconocido como Director Honorario. Pese a este defecto, la pintura de Goya es cuando obtuvo el mayor calado en su significación.

La colección posee dos autorretratos. Uno corresponde a la madurez, retratándose de cuerpo entero ante el caballete, a contraluz: lleva en el sombrero las velas que le permitían seguir trabajando al caer la noche. Entró en la Academia con los fondos de la Herencia Guitarte. De 1815 es el de busto, con la camisa abierta, con libertad a lo Rembrandt.

La variedad del retrato muestra el pensamiento ilustrado de Goya. Así retrata al arquitecto Don Juan de Villanueva, en que aparece, con el traje de Académico y mostrando los proyectos en los que estaba trabajando. El retrato de la Tirana (Rosario Fernández) indica la afición por el teatro que poseía Goya. La actriz aparece ataviada con el lujo de gran dama, con tonos de exquisitez.

Leandro Fernández de Moratín (1799) acredita la coincidencia con Goya en el pensamiento ilustrado y liberal. El retrato ingresó en la Academia en 1828.

El Poder de la Monarquía está representado por el retrato de Don Manuel Godoy, el árbitro de la política española: Sentado cómodamente, leyendo un documento y representando históricamente la sumisión de Portugal (Guerra de las Naranjas). El cuadro ingresó en la Academia al ser incautada la colección del magnate.

El retrato de Fernando VII (1808) es del género ecuestre. Le fue encargado por la Academia para presidir bajo dosel la Sala de Juntas de la Academia. Goya exigió que se le permitiera hacer el retrato del natural, como así fue. Y posteriormente Goya se dirigió a la Academia para que le autorizasen realizarlo a caballo, con objeto de que la Corporación tuviera un buen cuadro y no meramente uno "de circunstancias". También se permitió que el propio pintor fijara el precio del cuadro, fijándose en 150 doblones.

Imita con escasa maestría el modelo de caballo de Velázquez, pero en cambio muestra su maestría en la viveza del rostro y el rico colorido. También sigue a Velázquez en el fondo paisajístico.

El retrato de José de Munárriz (1815) encarna la figura de un erudito, que fue Secretario de la Real Academia.



Se completa la sala con cinco pinturas sobre tabla, de los llamados "cuadros de gabinete" o escenas de libre invención. La única que representa un contenido alegre es la "Corrida de toros en un pueblo". Su afición a los toros está acreditada por su propia intervención en corridas espontáneas. Plasma lo cotidiano y popular. Pinceladas vivaces y sueltas, una composición sin afeites, en torno a una plaza improvisada, indican que contra las protestas de los intelectuales seguía siendo una fiesta netamente nacional. Las cinco tablas fueron donadas a la Academia por el legado en 1836 de Don Manuel García de la Prada.

Las otras tablas encarnan el pesimismo de los tiempos de la guerra.

"Casa de Locos" escenifica lo que vio Goya en un manicomio de Zaragoza. La caótica mezcla de enfermos en un ambiente lóbrego indica la escasísima atención social de estos centros asistenciales. "Escena de Inquisición" se resuelve en humillante juicio de unos acusados, vestidos con sus sambenitos y corozas, con autoridades religiosas y civiles, como manifestación de la protesta de Goya por tales acontecimientos. La "Procesión de Disciplinantes" muestra la cruda disciplina de los asistentes, como sometidos a tormento; no en vano en una cédula de 1777 se habían prohibido estas procesiones.

Y cierra la serie la más rica en colorido: "El Entierro de la Sardina". El cuadro es una explosión de júbilo, majeza y populachería. Nunca mejor expresado este espíritu popular que se despide del carnaval. Se agotan los últimos momentos de la fiesta. Pero en rigor no se enterraba una sardina, porque era el periodo del pescado impuesto por la Cuaresma; lo sepultado venía a ser una loncha de tocino.

#### *Estatutos y Reglamento Interior de la Academia*

El Gobierno de la Nación ha aprobado por Real Decreto 2277/1996, de 25 de octubre (B.O.E. 19 de noviembre de 1996), la Reforma de los nuevos Estatutos y Reglamento Interior que estaban vigentes desde su aprobación en 1973. Como consecuencia de ello la Sección de Publicaciones prepara la edición del texto recién aprobado, que fue objeto de una revisión en 1995.

*Salón de Actos*

Durante los meses de octubre y noviembre se ha desarrollado un ciclo de conferencias para celebrar el 250 aniversario de la fundación de la Real Academia de San Fernando. El título que se puso al ciclo ha sido el de "Goya, Arte y Medicina". Los disertantes fueron los doctores de la Real Academia de Medicina Francisco Alonso Fernández, Luis Pablo Rodríguez Rodríguez y Alberto Portera Sánchez. La visión de los especialistas de la medicina versó sobre el carácter ciclotímico, que se refleja en su personalidad y su pintura (doctor Alonso Fernández); "Pintor de minusvalías" (doctor Rodríguez), y "Goya desde hoy" (doctor Portera) neurólogo que construyó su conferencia contando con la versión que sobre el pintor ofrecen nueve pensadores actuales.

Por parte de la Academia de San Fernando actuaron don Julián Gállego ("Perspectiva general de Goya"); el señor Pita Andrade ("Los Frescos de San Antonio de la Florida") y don Antonio Bonet Correa ("Goya y la arquitectura").

El 12 de diciembre tuvo lugar la presentación de dos obras realizadas por Ediciones Patrimonio, Valencia, con las que comienza la serie Tesoros del Escorial. Una de ellas fue el *Libro de Horas de Felipe II*, ilustrado con profusión de miniaturas. La otra obra es el *Tratado de arquitectura y máquinas de Juan de Herrera*. De esta manera las dos cuestiones esenciales del monasterio, el técnico y el estético quedan potenciadas.

El lunes 30 de diciembre a las siete y media de la tarde tuvo lugar la sesión pública con que se clausuraban los actos conmemorativos del 250 aniversario del nacimiento de Goya.

Primeramente se celebró una disertación del Académico don Antonio Iglesias, "Sobre 'Goyescas' de Enrique Granados". A continuación doña Alicia de Larrocha, desarrolló un recital, sobre *Goyescas*, de Enrique Granados, con el siguiente repertorio: Los requiebros, Coloquio en la reja, El fandango de candil, Quejas o la Maja y el Ruiseñor y El Pelele.

Concurrió numeroso público y fue un broche de oro de este centenario.



Doña Alicia de Larrocha en el concierto de clausura de los actos conmemorativos del 250 aniversario del nacimiento de Goya.

## II. DISTINCIONES

### *Entrega de la Medalla de Honor al Banco Bilbao Vizcaya*

El día 28 de octubre tuvo lugar el acto de entrega de la Medalla de Honor de 1996, concedida por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a esta entidad, en la persona de su Presidente Don Emilio Ybarra. Se celebró bajo la presidencia de S.A.R. la Infanta Doña Elena y el Excmo. Señor Don Jaime de Marichalar, Duques de Lugo, el Secretario de Estado de Cultura Don Miguel Ángel Cortés, la Consejera de Cultura del Gobierno Vasco, Doña Carmen Garmendia y el Director de la Real Academia Don Ramón González de Amezúa.

Leída el acta de concesión de la Medalla por el Secretario General de la Corporación, hizo uso de la palabra Don Ramón González de Amezúa.

Recordó que esta distinción fue establecida en 1943 para distinguir a aquellas personas o entidades públicas y privadas que más hubieran destacado en la protección o el fomento de las artes, recuperación del patrimonio, patrocinio y mecenazgo. Los muchos méritos reunidos por el Banco de Bilbao Vizcaya motivaron que la Real Academia concediera por unanimidad la distinción, en reconocimiento sobre todo a la función de apoyo a las Bellas Artes y al Mecenazgo.

Don Emilio Ybarra recibió la Medalla de Honor y el diploma de manos de S.A.R. la Infanta Doña Elena del año 1996 de la Real Academia. Seguidamente pronunció un discurso dedicando su contenido a detallar la labor que el BBV desempeña. La tarea de exposiciones está dedicada a artistas como Zurbarán, Goya, Ensor, Kandinsky, Klee, Modigliani, zonas culturales (Al-Andalus), periodos (La Escuela de Harlem), y últimas figuras como Dalí y Chillida. Pero también ha patrocinado becas como las del British Council y las Fullbright. Otras ayudas han ido destinadas a cursos de verano en la Universidad del País Vasco y al patrocinio del objetivo "Conservemos las Catedrales".

Hizo precisiones acerca de lo que representa el mecenazgo. Es un objetivo que va unido a la generosidad. No se trata de alcanzar una imagen de poder y de esta manera marcar distancias con otras empresas. No hay duda de que el mecenazgo determina el prestigio de quien lo practica. Pero sería absurdo llevarlo a efecto solamente por el afán de destacar en el escenario. Por lo que respecta al BBV el mecenazgo va dirigido a la promoción de la



Don Emilio Ybarra, Presidente del Banco Bilbao Vizcaya, en el acto de entrega de la Medalla de Honor y el diploma.

iniciativa artística cuando se ha descubierto un valor. Pero asimismo le asocia a un afán divulgativo de artistas o escuelas reconocidas. Estas labores requieren un esfuerzo colectivo de grandes proporciones. Es un error considerar que lo único que hace el BBV es proporcionar el dinero. Precisamente por la acumulación de experiencia en tantos campos de protección del arte ha podido hacer posible el establecimiento de la Fundación BBV. El Banco impulsa las Bellas Artes en un momento en que lo requieren, pero el objetivo no descansa meramente en practicar esta ayuda de forma permanente, sino justo en el momento del lanzamiento y consolidación. Este

mecenazgo se ha hecho imprescindible en momentos de agobio de los creadores, pero son éstos mismos, una vez superada la dificultad, los llamados a mantener la llama viva. Quiere decir esto que no hay un objetivo, sino varios y cambiantes en función de las circunstancias. El mecenazgo, y a esto se dirige el BBV, cambia en busca del que es merecedor y necesita ayuda. En lo referente a Becas, a priori se podrá conocer el número y la cuantía, pero lo importante es conocer cuáles son los derroteros del conocimiento para ir al encuentro de su promoción.

Se celebró a continuación un concierto de piano a cuatro manos a cargo del Dúo Pérez-Molina. Interpretaron obras de Schubert, Montsalvatge y Ravel.

### III. ACADÉMICOS

#### *Nombramiento*

El 16 de diciembre, al cumplirse el plazo reglamentario, se procedió a la votación para Secretario General de la Corporación. Resultó elegido Don Antonio Iglesias Álvarez, de la Sección de Música, quien sustituye a Don Enrique Pardo Canalís, que ha desempeñado la secretaría durante un largo periodo de años, por lo que la Corporación ha agradecido entrañablemente sus servicios.

#### *Recepción*

El primero de diciembre se celebró la recepción como Académico de Número de Don Alfredo Pérez de Armiñán y de la Serna.

El acto fue presidido por la Ministra de Educación y Cultura, acompañada por los Secretarios de Estado de Universidad e Investigación y de Cultura. Por parte de la Mesa, presidía Don Ramón González de Amezúa, acompañado por los señores Domínguez Salazar, Bonet Correa y Pardo Canalís.

Abierta la sesión por la señora Ministra, el Secretario General leyó el acta de nombramiento. Los señores Halffter y Marco acompañaron al recién llegado hasta el estrado.



Don Alfredo Pérez de Armiñán y de la Serna leyendo su discurso de ingreso.

El Director concede la palabra a Don Alfredo Pérez de Armiñán, quien leyó su discurso titulado "Las competencias del Estado sobre el Patrimonio Histórico Español en la Constitución de 1978".

Comenzó agradeciendo a la Academia el honor que significaba darle entrada en este organismo tan prestigioso, en el que está dispuesto a contribuir con toda su entrega y eficacia.

El problema de las competencias del Estado pertenece al terreno jurídico, pero de hecho ha penetrado en el público, originando gran polémica. Su intervención apunta a precisar pautas que eliminen las fricciones y el celo excesivo de las competencias.

Pero reconoce que en el fondo no es más que cuestión de cultura. Y se hace estas tres preguntas: ¿Existe una cultura española, con su consiguiente patrimonio?. ¿Cómo se compagina esta cultura española en función de los pueblos de España?. Y en tercera instancia, ¿cómo ha de actuar el Estado en función del Patrimonio Cultural de España?. Es evidente que la Constitución de 1978 tiene constancia de estas cuestiones, dando por supuesto la pluralidad de España y al mismo tiempo su unidad nacional. En opinión de Prieto de Pedro hay una cultura común de España, y culturas particulares de los pueblos. La pluralidad es sin duda el concepto que más distingue a la nación española. Carácter de la cultura común es que es "compartida" por todos los españoles, pero al mismo tiempo las culturas particulares se integran en la nación porque como indica Julián Marías sus pueblos son miembros de España.

Diríanse círculos culturales. El mayor corresponde a la cultura común, y tiene signo tan evidente como la lengua española o castellana. Pero con la misma evidencia las culturas particulares se reconocen ostensiblemente por cuestiones idiomáticas, jurídicas, folklóricas, etc.

Capítulo esencial es el que corresponde a las competencias del Estado sobre el Patrimonio Histórico Español, recogidas en el artículo 149, 1, 28. Pero a su vez el artículo 148 se ocupa de las competencias autonómicas en el campo de la cultura.

En el Senado y en la Comisión Mixta se fijaron criterios de defensa del patrimonio cultural español. Son de la incumbencia exclusiva del Estado la exportación de bienes culturales, y asimismo los Museos, Bibliotecas y Archivos. Por un lado se está considerando el ofrecer una norma general para la defensa del Patrimonio Histórico Español; pero por otro lado surgen iniciativas para restringir el poder competencial del Estado.

Siendo función del Estado la defensa del Patrimonio Histórico, se han producido transferencias a favor de las autonomías. Se admiten siempre y cuando la garantía del cumplimiento se mantenga como responsabilidad de la Administración Estatal. También se ha admitido la "gestión" a favor de las Comunidades Autónomas.

Destaca Pérez de Armiñán cómo se ha terminado en una concurrencia del Estado y de las Comunidades Autónomas, disputándose la posesión en exclusiva de las competencias. Para salir de esta situación se precisa el desarrollo de una normativa por parte de la Constitución. En la defensa del Patrimonio Histórico concurren la Administración Estatal, las Comunida-



des Autónomas y hasta la UNESCO en los bienes de Interés Mundial. Se trata de una defensa, pero median intereses.

Se impone una revisión de las normas que se han practicado. El Estado podría encargarse de la defensa en sentido general, mientras que las Comunidades Autónomas podrían actuar complementariamente en cuestiones diferentes a la protección y defensa en sentido estricto. Esta revisión volvería la situación al principio, antes de la "proliferación innecesaria de normas".

Por una sentencia del Tribunal Constitucional de 1991, se restablecía el equilibrio entre las competencias del Estado y las de las Comunidades Autónomas. Ya era un indicio que se reconociera el derecho de las Comunidades Autónomas a la declaración de Bienes de Interés Cultural, a condición de que quedaran como integrantes del Patrimonio Histórico Español. Pero la Administración del Estado debe quedar con el Registro General de Bienes de Interés Cultural, el Inventario General de Muebles y otros similares. Precisamente con tales instrumentos se puede hacer frente a la expoliación.

En capítulo separado trata Pérez de Armiñán las competencias del Estado sobre Museos, Bibliotecas y Archivos. Un texto modificado de la Comisión Mixta Congreso-Senado reconoció la competencia exclusiva del Estado sobre tales organismos de titularidad estatal, "sin perjuicio de la entrega de la gestión a favor de las comunidades autónomas". El Estado no puede asumir la totalidad de la función competencial, y no se deben desplazar a las Comunidades Autónomas "en el plano normativo y de la ejecución". Por otro lado los museos, archivos y bibliotecas de titularidad estatal deben mantenerse sin dispersar ni disgregar en tanto cumplan con sus funciones.

Invocando a Ortega y Gasset la cuestión debería tener una "solución española", que sería reconocer el carácter global de la comunidad histórica española pero con toda su diversidad. La cuestión es hallar un equilibrio que reconozca el carácter nacional y al propio tiempo la diversidad y la simbiosis.

En esta labor de defensa de la Cultura y el Patrimonio Histórico Español la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ha sido un verdadero escudo. Por este motivo la Academia es un elemento básico para evitar "la improvisación, la descoordinación y la pugna entre las diversas Adminis-

traciones". El carácter consultivo de la Corporación hará particularmente decisivos sus dictámenes e informes.

En la contestación al discurso, Don José Luis Álvarez destacó la juventud del nuevo académico, su especialidad como jurista y sus variadísimos servicios profesionales, al frente de instituciones y sociedades.

La juventud va a traer aparejada una ventaja: una garantía de largo tiempo y el gran aprovechamiento de la experiencia. Hoy más que nunca la defensa del arte está en los grandes foros y se requieren personas especializadas. La Academia ya las tiene. Enumera el señor Álvarez los numerosos cargos desempeñados en estas labores jurídicas del arte, que ya comenzaron en 1977 cuando se inició la preparación de la Ley del Patrimonio. Ha sido Subdirector General del Patrimonio Artístico y Director General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura; pero su gestión se extiende a sociedades, como Hispania Nostra, Amigos del Museo del Prado y ha sido el coordinador de las exposiciones celebradas en la Academia acerca de los Tesoros de las Colecciones Madrileñas.

Considera muy oportuna la materia del discurso, porque la organización autonómica ha planteado problemas con respecto a las atribuciones del Estado en lo que concierne al Patrimonio Histórico. Valora los razonamientos ofrecidos por Pérez de Armiñán en torno a que en España hay una cultura común general y otras particulares, las cuales han de ser estimadas en función de ese pluralismo de que hace gala España. Recuerda la concurrencia de competencias analizada por el nuevo académico. Un criterio de flexibilidad tiene que prevalecer por ejemplo en el campo de la cesión de la gestión en favor de las comunidades autónomas cuando se considere beneficiosa por un acrecentamiento del cuidado, pero gestión que no debe poner en peligro la titularidad.

En nombre de la Corporación le dió la bienvenida, deseándole muchos años de servicio en beneficio de la entidad y del Patrimonio Histórico.

El señor Pérez de Armiñán, acompañado por los señores Halffter y Marco, recibió de la señora Ministra la medalla y el diploma. Seguidamente se sentó en señal de posesión. Finalmente el Señor Director le dirigió unas cordiales palabras, manifestando la alegría de la Academia por tan valiosa incorporación. La señora Ministra levantó la sesión, a la que asistió numerosísimo público.

### *Académicos Correspondientes*

Como continuación de la relación de Académicos Correspondientes que figuran en la crónica de *ACADEMIA* nº 82 (primer semestre de 1996) fueron también designados en sesión extraordinaria celebrada en 25 de marzo don Jerónimo Saavedra, competente en arte, académico correspondiente en las Palmas de Gran Canaria y doña Carmen Alborch Bataller, competente en arte, académica correspondiente en Valencia.

### *Felicitaciones*

La Real Academia ha expresado su felicitación a los Académicos por las distinciones que han recibido.

El Festival de Otoño ha rendido homenaje a don Joaquín Rodrigo en su 95 aniversario. Don Alberto Ruiz Gallardón ha impuesto al ilustre músico y académico la Estrella de los Festivales de Madrid, para conmemorar a las personalidades del mundo de la Cultura establecidos en Madrid.

El 17 de noviembre fue estrenado en el Auditorio Nacional el *Memento a Dresde*, obra de Cristóbal Halffter, obra de profundo dramatismo, encargada por la República Federal Alemana.

Doña Teresa Berganza ha obtenido el Premio Nacional de Música.

Don Antonio Bonet Correa ha sido nombrado Presidente de la Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico Español. El día 20 de noviembre recibió el nombramiento de Caballero de Mérito de la República Francesa.

En la Galería La Kábala estuvo abierta con pleno éxito una exposición dedicada a los rascacielos de Nueva York de don Luis García-Ochoa. La Caja de Badajoz ha editado un libro dedicado a don Juan de Ávalos, de la pluma de don Moisés Bazán de Huerta.

Don Luis de Pablo ha obtenido el premio otorgado por el Consorcio del V Centenario de la Ciudad de Valladolid, en virtud de encargo especial formulado para esta conmemoración.

Don Joaquín Vaquero Palacios ha sido agraciado con la Medalla de Oro de Arquitectura del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos.

Un singular acontecimiento ha constituido la exposición del fallecido académico don Manuel Rivera en el Centro Cultural Conde Duque durante los meses de octubre, noviembre y diciembre.

Don Rafael Frühbeck de Burgos ha recibido el premio Guerrero de Música Española de 1996, que ha querido otorgarse en esta ocasión a un director de orquesta.

Don Álvaro Delgado ha sido distinguido con la Cibeles de Honor, distinción que viene otorgando el Foro de Madrileños de la capital de España y con la Medalla de Oro a las Bellas Artes concedida por el Ministerio de Educación y Cultura.

Don Juan Carrete Parrondo, Subdelegado de la Calcografía, ha recibido el Premio Stampa.

### *Necrología*

La Real Academia expresa su condolencia por el fallecimiento, el día 7 de diciembre, del Excmo. Sr. D. Julio Cano Lasso, arquitecto y Académico Numerario, miembro activo de la Sección de Arquitectura, a quien la Corporación dedicará una sesión necrológica el día 20 de enero.

También expresa su condolencia por el fallecimiento de los siguientes Académicos Correspondientes:

Don Julio Cienfuegos Linares, de Badajoz, muy ligado a la Corporación a la que prestó aportación singular desde la Presidencia de la Diputación Provincial. Don Francisco Ribera Gómez, de Barcelona, pintor notable, galardonado con diversas distinciones especialmente la Primera Medalla en la Exposición Nacional de 1950; fue catedrático y director de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge, de Barcelona. Don Manuel López Villaseñor, de Ciudad Real, con residencia en Madrid, pintor premiado reiteradas veces, entre ellas con la Primera Medalla en la Exposición Nacional de 1952. Don Julio Albi Agero, de Madrid, quien intervino en la testamentaría de don Fernando Guitarte en favor de esta Real Academia. D. Juan González Moreno, de Murcia, escultor, profesor de la Escuela de Artes y Oficios de dicha ciudad; había obtenido Primera Medalla en la Exposición Nacional de 1957. Don José Filgueira Valverde, de Pontevedra, escritor, catedrático de lengua y literatura españolas y director de centros docen-

tes; fundó y dirigió el Museo Provincial de Bellas Artes de Pontevedra; era presidente del Consejo de Cultura de Galicia y acababa de recibir la Medalla de Oro de esta Comunidad. Don José Guerrero Lovillo, de Sevilla, que ha hecho singulares trabajos de investigación en el campo del arte musulmán y las Miniaturas de las Cantigas de Santa María. D. Luis de Lázaro Uriarte, de Bilbao, competente en arte y colaborador de esta Academia.

En Bélgica, don Víctor Gastón-Martiny, arquitecto y competente en arte. En EE.UU., don George Kubler, profesor de Historia del Arte en la Universidad de Yale. La Academia ha tenido noticia ahora del fallecimiento en los EE.UU. de doña Edith Helman, miembro también de la Academia Nacional de Artes y Ciencias norteamericana y autora de numerosas publicaciones sobre la cultura española, especialmente sobre Goya. Y en Guatemala, don Ernesto Chinchilla Aguilar, catedrático y director del Instituto de Investigaciones Históricas de aquella universidad y miembro de varias Academias; también era académico correspondiente de la Academia de la Historia Española.

#### IV. NOTICIAS VARIAS

El Presidente del Gobierno, Don José María Aznar, recibió el día 18 de octubre a una representación de la Real Academia, al frente de su Director. La reunión fue muy cordial, manifestando el señor Aznar la gran opinión que tiene de nuestra Corporación.

El 30 de julio visitó la Academia doña Esperanza Aguirre, Ministra de Educación y Cultura, contemplando el proceso de remodelación que está sufriendo. Pudo apreciar que la Corporación endereza sus pasos hacia un museo con menos obras expuestas, más trabadas en lo que representa a la Academia, y con un depósito que va a permitir contemplar las obras que no estén a la vista, realizándose además de estas obras exposiciones periódicas para mantenerlas en actualidad. Por su parte prometió una generosa ayuda para una tarea tan admirable. Estuvo acom-

pañada por el Director de la Academia, el del Museo y doña Enmanuela Gambini y otras autoridades de la Corporación.

En el Nuevo Teatro Real se ha efectuado la grabación del Himno Nacional, después de los estudios efectuados por la Real Academia con la intención de que se obtenga la audición más pura.

El día 29 de noviembre en la sede del Instituto de España se celebró el Homenaje a Manuel de Falla, en razón a haber sido el primer Presidente del Instituto. El acto consistió en una conferencia del Académico don Antonio Iglesias, titulada "El piano en la música de Manuel de Falla". Seguidamente se celebró un recital de canciones de Falla, a cargo de la soprano María José Montiel y del pianista Miguel Zanetti.

En sesión de 11 de diciembre el señor Romero de Lecea presentó ante el Pleno al señor don Antonio Zapatero Vicente, Delegado del Departamento Cultural de la Comisión del Comité Europeo de las Academias Nacionales de Bellas Artes. Dio cuenta de los proyectos europeos en el marco del artículo 128 del Tratado de Maestrich.



## BIBLIOGRAFÍA





CERVERA VERA, Luis. "El manuscrito de Juan de Herrera indebidamente titulado *Arquitectura y Machinas*". Facsímil intercalado, ocho autógrafos y doce esquemas. Patrimonio Ediciones S.L. Valencia 1996, 122 páginas, Colección "Tesoros de El Escorial" (El sueño bibliofílico de Felipe II).



El autor de este bonito libro bien merece, por su especializada y numerosa producción bibliográfica, que a las meritorias titulaciones que ostenta se le deba añadir la de historiador. Luis Cervera Vera se ha dedicado, preferentemente, a estudiar el apasionante renacentismo español del quinientos felipista, dentro del entorno vital y escurialense de Juan de Herrera, el gran arquitecto y mentor científico del rey Felipe II. No sólo lo hace con rigor, sino que pone además, tan manifiesta adhesión a su personaje, que llega

a corroborar con este libro, precisamente, una innegable primacía en el herrerismo español. Cuenta también a su favor, el reconocido buen gusto editorial que le lleva a conferir, tanto en ésta como en cuantas publicaciones viene dedicando a Herrera, cierto aroma de homenaje.

Ciertamente que, con este pulcro ejemplar, confirma tan generosa simpatía al convertir con él, en prólogo anticipado, lo que sobre el mismo manuscrito publicó en 1985, dentro del Capítulo IV de su obra "Años del primer matrimonio de Juan de Herrera". Cervera aprovecha ahora la ocasión, que le brinda la colección destinada a evocar las distintas parcelas culturales del Rey Prudente (con miras a su IV centenario), para enaltecerlo con su publicación y glosa, a mayor gloria forzada de su admirado autor. Empieza, para ello, por proclamar en titulares, el incontenible reproche a los responsables históricos que, por error o poco aprecio, lo clasificaron mal en los legajos de archivo, así como a los contados eruditos que, como consecuencia, y en lapsos después, no lo valoraron como en verdad merecía.

El Herrera mentor del rey en las ciencias físicas y matemáticas, tal y cómo aquí aparece en su respetuoso manuscrito, se limita a explicar al monarca la aplicación a las ruedas de la ley de la palanca; pero, verdad es, que no lo hace en un claro léxico cervantino —que por ser coetáneo se echa de menos—, lo cual pudo ser razón para el menguado entender de los Secretarios reales que, con sobrada torpeza, se llegaron a creer que aquello era "Architectura" y así lo epigrafiaron. Sin embargo, la estética generosa de Cervera, no

sólo los perdona después de identificarlos (Mateo Vázquez de Lecca y Martín de Gaztelu), sino que usa sus autógrafos para enriquecer la documentada ambientación histórica que aporta, junto a los de otros personajes de la obra escurialense. No llega a decir Cervera que los pocos conocedores del manuscrito, desde Ceán-Bermúdez hasta nuestros días, lo mencionaran, simplemente, sin llegar a analizarlo (salvo Iñiguez Almech en 1963), por análogas razones a las de los archiveros más las de perezosa atención a los temas científicos, tan propia de los hombres de letras. Y sería en este supuesto sobre el que quepa pensar que sea a ellos, a los de hoy, a quienes dedica nuestro autor la preciosa parte final de su libro, la del capítulo VI “Teorías de Juan de Herrera contenidas en el texto” que, en sus quince páginas, recorre párrafo a párrafo, los nueve propios de Herrera, completados con expresivos esquemas aclaratorios y acabando, irremediablemente, con la puesta en ecuación del equilibrio rotativo de las dos ruedas de la grúa, concéntricas y diferentes, cual si fueran los brazos de la “Romana o alcaprima” que nacieron de desigualar los de la balanza. Es, sin duda ésta, la principal exaltación con que palía el autor la parquedad herreriana que bien pudiera equiparar sus correctas explicaciones, a las del viejo y medieval torno de rodillo y manivela.

Si con esta última parte se culmina el tácito homenaje a Herrera antes apuntado, es porque al dar a conocer con plena fidelidad un manuscrito poco conocido, se le presenta en facsímil y transcripción, tan acertadamente enmarcado, en los capítulos IV y V respectivamente, que adquiere un rango y una dignidad atribuibles, necesariamente, al ropaje con que se le reviste; pues son textos complementarios no sólo de una tácita erudición, sino de una interesante calidad am-

bientadora y expositiva que contribuye a justificar el mediocre nivel científico, que por culpa del “genio nacional”, caracterizaba a los españoles de aquel siglo.

Textos en los que se ha esmerado Luis Cervera, recurriendo a sus personales dotes de observador y crítico, ya que en su trasfondo descriptivo y analista persigue y justifica dos cuestiones: la auténtica autoría del documento que pudiera aparentar dudas, y la parva autoridad científica magistral del autor, o la del regio destinatario. Diríase que en sus páginas subyace otro gran reproche embebido en sus propios paliativos: Esta lección que da al rey su gran servidor, Herrera, se ha quedado corta para sus saberes que eran mayores.

La prueba más indudable que asegura la autoría, se muestra en la abreviatura del apellido Herrera (herr<sup>a</sup>) con que aparece signada la portadilla que guarda el legajo. De mano distinta, al lado, figura el torpe letrero que Cervera denuncia; todo ello, a más del manuscrito entero, viene plenamente confirmado por el ilustre paleógrafo Tomás Martín –que tiene dedicado un amplio espacio en el texto reproduciendo su informe–, que induce a verificar que la excepcional caligrafía que aquí utiliza Herrera, emula a la de los buenos escribanos. Con ella se dirigía respetuosamente al rey, cuando, como en este caso, lo hacía desde “el aposento que, por haberlo tenido por bien el monarca, disfrutaba en la villa de El Escorial”. Corrían, muy probablemente, los primeros meses del año 1575.

Que se quedó un poco corto en la explicación teórica de la grúa, dan buena prueba los excelentes suplidos que le proporciona su exégeta, logrando con ellos un merecido y mutuo lucimiento. El de Cervera por confirmar cumplidamente su herrerismo con lo que resume en el capítulo II sobre “Los co-

nocimientos científicos de Juan de Herrera” –su “vocación y formación científicas”–; el de éste, no sólo por lo mismo, sino por las “aplicaciones prácticas de sus conocimientos”, es decir de sus invenciones. Se mencionan en ellas las llamadas matemáticas de carácter astronómico y náutico, ya que “las grúas para las obras del monasterio escurialense” se especifican en el capítulo III.

Tras lo dicho al principio sobre los fundamentos científicos del tema, verdadera y única razón del libro, cabe retomarlo por el extremo práctico, bien referenciado por las alusiones que el autor documenta, sobre la imperiosa necesidad de mecanizar las obras del monasterio. Ya en 1563, Juan Bautista de Toledo ofrecía a Felipe II un instrumento, ideado por Juan de Herrera, “para cargar las piedras en las carretas” y Diego de Pisa, dos años después, se quejaba del “muy gran trabajo para menear las piedras”. La respuesta clave para estas demandas, la había ya encontrado Cervera formulada por el rey, cuando dijo textualmente que “en ello era bueno ocupar a Herrera que yo creo que lo entiende bien”, ya que la realidad fue que se ocupó porque lo entendía. Lo que en la lección del manuscrito explica, a su “Católica Real Magestat”, es la teoría de la grúa en su aplicación al levantamiento de pesos, por el efecto reductor del esfuerzo aplicable sobre una rueda grande para el arrollamiento de la carga sobre otra pequeña; algo tan bien sabido por Herrera, que no puede evitar dedicarle al rey una cierta ironía, cuando finaliza diciendo que a nadie puede maravillarle lo que ya “dixo Archimedes” cuando pidió un punto de apoyo para mover el mundo. Sin embargo, no llega a abordar la forma de cómo superar las limitaciones que, en pesos y vuelos, hasta entonces había y que él logró ampliar con el modelo de

grúa que había ideado. Hubo de tener el regio discípulo una clase ulterior, tras haber asimilado ésta que le llegó escrita y que realmente versaba “sobre la grúa que vuestra magestad mandó que se truxese a esta villa del Escorial y que como todas las demás machynas que en el mundo se podrían hacer, o están hechas, entenderá vuestra magestad en breue cómo proceden de la dicha Romana, o alçaprima”.

En su libro hace Cervera lo mismo que hizo su ilustre colega con el rey Felipe II aquel año 1575, poco tiempo después de que tuviera la clase práctica de inspección sobre aquella máquina traída por orden suya a El Escorial: le mostró el modelo de la suya, recién construída, y la hizo funcionar. Los dibujos ilustrativos con que el autor complementa su texto (repite en la p. 45 el que ya publicó de Iñiguez en su libro antes citado, y añade el de Vizenzo Casale en la p. 47), cumplen igualmente bien con el lector en su papel demostrativo, sin complicarle con nuevas justificaciones científicas que Cervera ha juzgado innecesarias por ser realmente intuibles.

Viendo la forma y su gran tamaño, obligados necesariamente a la madera, se comprueba la novedad de la gran pluma armada que se eleva dominando un amplio vuelo, y resolviendo, en contrarresto, lo que en todas las grúas ulteriores, y modernas, constituye el contrapeso. El quiebro que, con poleas, se da a la cuerda tensora dirigiéndola hacia el centro giratorio, produce un desvío en el sentido de la tensión de arrollamiento, y éste, a la vez que se consigue con los dos grandes volantes reductores del esfuerzo, compensan, por balancín, el gran empuje de vuelco. A ello también contribuía, por su altura y por su peso, el jaulón con sus dos pisos que alojaba a dos obreros, que se tenían que colgar,

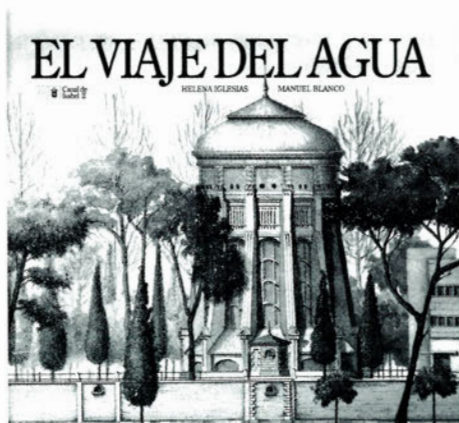
respectivamente, de las dos grandes ruedas para elevar cada peso. Todo esto se deduce con sólo ver los dibujos que Cervera aporta al texto, pero que son, ampliados, los que como base ilustrativa fundamental se aprecian en la conocida perspectiva aérea y panorámica de Herrera, que muestra al monasterio en plena ejecución hacia el año 1576, y que también se reproduce en un tenue tono sepia. Este grabado, tiene un enorme valor informativo sobre la gran cantidad de grúas herrerianas que se mon-

taron en la que fue, sin duda, la mayor obra de aquel siglo.

Unámonos, en esta nueva ocasión que Luis Cervera nos proporciona, al homenaje implícito que él mismo le ha dedicado y que Herrera bien merece, que siempre es bueno elogiar a quien puso ingenio en sus obras. Y si por tal se acumula lo que al hacerlo se debe, añadamos al autor de quien así ha procedido con un libro como éste, que al hacerlo con amor y con verdad, la belleza sobreviene.

ÁNGEL DEL CAMPO Y FRANCÉS

IGLESIAS, Helena, y BLANCO, Manuel, *El Viaje del Agua*, Edición del Canal de Isabel II, Madrid, 1995, 105 páginas y numerosas ilustraciones a la acuarela.



El desarrollo de las poblaciones ha estado siempre en relación con la garantía del suministro de agua. Madrid comenzó con el modesto caudal del Manzanares, sometido

a pertinaces estiajes. Por eso en la Edad Media hubo de buscarse afanosamente el agua del subsuelo y trasladarlo por medio de conducciones hasta los aljibes, que todavía están presentes en algunas partes de Madrid y según se nos informa en esta obra, en uno situado debajo del Palacio Real de Madrid, “como una piscina de grande”.

Pero lo que este libro recoge es la historia de la captación y traslado del agua hasta los depósitos de la Calle de Bravo Murillo, desde donde se distribuye en una densísima red de conducciones. Podemos comentar esta obra empezando por el final. La diosa Cibele es paseada triunfalmente por Madrid, arrojando agua por todo su perímetro, operación que se repite en el verdadero símbolo de este *viaje del agua* en la Fuente de Neptuno, el dios de los Océanos. El paseante disfruta viendo la hermosura de las fuentes

y el chisporroteo del agua, pero sin duda no cae en que este elemento convertido en juego, viene después de recogerse en presas, pasa por canales y acueductos, se desenturbia y depura, hasta que puede llegar al recipiente en que la ofrecemos.

La ciencia y el arte se dan cita en este libro. La ciencia porque han sido incontables los esfuerzos de los zahoríes para buscar en el subsuelo; de los ingenieros calculando cómo asentar las presas, de los químicos y biólogos que estudiaron las condiciones sanitarias. Pero el arte está presente porque esta arquitectura hidráulica se halla más que ninguna ligada a estimular nuestra vista, sobre todo porque se adhiere al paisaje por pura necesidad. Pero además los diversos dibujantes que han intervenido en las vistas y diseños fabriles poseen un temperamento artístico que derraman a través de limpias acuarelas.

Acierto asimismo el establecer el relato del viaje del agua que se autorizó por Ley de 18 de Junio de 1851. La tarea de recogida y transporte del agua se prolongó hasta 1991, en que se hizo la presa de La Aceña; no sabemos si Madrid seguirá creciendo. La racionalización del consumo de agua es una tarea social. Pero por otro lado el consumo de agua, en todo imprescindible para la persona humana, tiene una medida, y garantizarla ya al menos exige que se ofrezcan perspectivas de nuevas captaciones.

Pero también es un libro de arte por la forma en que se articula texto e ilustración. Es un ameno viaje. Puede estar segura Helena Iglesias que, como ella desea, nos ha proporcionado "solaz y provecho". Lo de solaz viene por la galanura del texto, que huye de tecnicismos que hubieran representado paradas innecesarias en el "viaje"; y lo de provecho, porque los legos en esta ciencia, extraemos muchas novedades y

aprendemos muchas cosas, que en nuestros desplazamientos habíamos tenido ocasión de contemplar, pero sin caer en la cuenta según en esta obra se refieren.

Empresa importante, que ha durado mucho tiempo porque las crecientes necesidades de Madrid requirieron buscar lo imprescindible. El agua de Madrid es famosa por su finura y buen gusto. Con esta calidad debe viajar desde la primera fuente provisoria, que fue la del río Lozoya. Entre 1851 y 1858 se realiza esta captación y transporte hasta el Primer Depósito, en la calle de Bravo Murillo. El Pontón de la Oliva fue la primera presa. Isabel II asistiría con su esposo a la llegada del agua a Madrid. El fotógrafo de cámara de la Reina, el inglés Charles Clifford, realizó un álbum de fotografías de este viaje; fotografías sueltas del álbum se publicaron en las revistas de la época, de manera, pues, que el Canal de Isabel II gozó de todas las alabanzas.

En el mismo Lozoya se construye la Presa de El Atazar. La vista que se ofrece es técnica y estética. Se secciona la presa, lo que da lugar a que apreciemos las galerías que recorren el interior para inspección. Del río Guadalix se guardan las aguas en la Presa del Pontón.

Los acueductos franquean pequeños desniveles o verdaderas simas. El ingeniero tiene que proyectar con robustos pilares y arcos de medio punto, revistiendo cuidadosamente las superficies, con el esmero que lo haría un ingeniero romano. Y no es banal comparación, porque la imagen de la formidable arquitectura hidráulica se evoca al contemplar el Acueducto de la Retuerta.

La vista general de todas las presas y acueductos, hecha a la escala natural, nos traslada a un viaje aéreo por las estribacio-

nes meridionales de la Cordillera Central. Pero también tenemos ocasión de distraer la vista a la manera de las perspectivas flamencas del siglo XVII. La ladera de Patones recoge en el panorama tres canales y numerosos acueductos.

Madrid es muestra de una política de abastecimiento de agua inserta en toda su historia. La extracción mediante pozos jalona el periodo medieval. La modernidad intenta la traída de aguas fluviales, como las del Jarama. pero el *Viaje del Agua* que se proyecta en 1851 apunta hacia la parte más segura, aunque más costosa en el aspecto económico: las aguas del Lozoya, del Guadalix y de todo linaje de pozos, mostrando con ello la necesidad de explorar todas las fuentes de agua.

La presa, el azud, el canal, la mina, el pozo; el depósito, las centrales de desenturbado, cloración y depuración; la presa prevista para almacén del agua y elevación (Picadas); las torres para la toma del agua (Manzanares, El Atazar), los sifones, las

centrales eléctricas, constituyen en suma un riquísimo catálogo de los tipos de arquitectura hidráulica que se han requerido en operación de tamaña envergadura.

A todo esto, los estilos artísticos han sido solicitados. Unos muestran la continuidad de la arquitectura romana, otros acercan hacia el medioevo (el medievalismo de la torre de toma de Manzanares el Real), o el neomudéjar (central eléctrica de Torrelaguna). Aparte de lo que sugieren los edificios: el Segundo Depósito de Bravo Murillo, que hace recordar una torre funeraria islámica del Irán. Lo cual viene a comprobar que el mundo de las formas y el de las soluciones tecnológicas no están tan alejados como suponen los acérrimos defensores de la modernidad.

No cabe sino felicitar a los autores del libro, a los dibujantes y acuarelistas y a la empresa Canal de Isabel II, por esta bellísima obra, verdadero modelo de un programa de obras públicas codo a codo con las bellas artes.

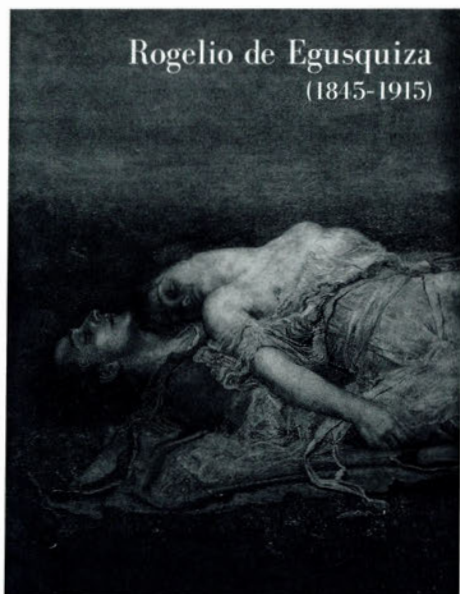
J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

*Rogelio de Egusquiza (1845-1915)*, Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes y la Fundación Marcelino Botín de Santander, Santander 1995, 185 páginas y numerosas ilustraciones en color.

Como en el propio libro se hace constar, la exposición y el catálogo están justificados porque por desgracia el pintor es un gran olvidado, pese a que obras importantes suyas se hallen en el Museo del Prado y en el de Bellas Artes de Santander.

Salvador Carretero Revés y Diego Bedia Casanueva se ocupan de la biografía de Egusquiza. Nació en 1845 en Santander, en

el seno de familia acomodada, lo que le permitió pasar a estudiar pintura en París. En esta ciudad acude a las clases de la Escuela Imperial de Bellas Artes. Se dedica a la pintura de historia, pero con inclinación al género literario. Conoce a Wagner, a quien trata en la intimidad. Retrata al músico y realiza dibujos y pinturas de sus obras, recibidas con entusiasmo en estos años.



En 1900 concurre a la Exposición Universal de París con nueve grabados, siendo recompensado con medalla de plata, lo que le propició posteriormente la orden de la Legión de Honor.

Al estallar la guerra mundial, regresa a España, fijando su residencia en Madrid, donde fallece en 1915. Hizo donación al Museo de Bellas Artes de Santander de una colección de grabados de tema wagneriano y varios lienzos de la misma índole al Museo del Prado.

Su producción abarca el retrato, la pintura de historia, la de género en su versión de velada (*soirée*) y el paisaje, en lienzos frecuentemente de gran tamaño; dibujos preparatorios y grabados al aguafuerte.

Es de alabar esta salida de Egusquiza al exterior, lo que llevó su nombre por Francia y Alemania. Era de cultura germánica, ferviente admirador de la filosofía de Schopenhauer.

La elegancia preside el retrato. El de Josefa de Ochoa de 1876 está influido por Manet. De igual suerte acepta el impresionismo en la *Vista de Venecia*. El *Filósofo*, por la atmósfera aceitosa, evidencia el influjo de Rembrandt. Hace retratos en acción, como la *Carta*. La *soirée* da ocasión para desplegar ambientes lujosos, con mobiliario rococó, cómodas y espejos; mesitas y biombos chinos.

El Catálogo está elaborado por Salvador Carretero Revés, Diego Bedia y Begoña Guerrica. De este catálogo hemos de destacar la producción wagneriana. La visión liga la obra de Egusquiza al simbolismo. Kundry surge entre vapores, en el óleo que ahora está depositado en el Museo de Badajoz, y en los dibujos y aguafuertes. Tristán e Iseo aparecen en dos momentos. En *La Vida* abrasados de amor. Pero tienen más solemnidad en *La Muerte*, tendidos en el suelo. No extraña que se haya escogido este lienzo para la cubierta del libro. La Música se efigia asimismo como símbolo, surgiendo del misterio (Museo de Santander).

Pero Egusquiza acredita su formación académica; es un gran dibujante y aguafuertista. Se exhiben dibujos al carboncillo, lápiz negro y sanguina. Estudia la composición de *Las Hijas del Rhin*, en arrebatado grupo. El óleo de esta obra no ha sido localizado.

Su capacidad para el retrato masculino en aguafuerte se manifiesta en obras del músico Wagner, Schopenhauer y Francisco de Goya. También practicó el modelado, lo que le permitió realizar una cabeza de Wagner.

Gracias a Egusquiza nos asomamos a la obra de Wagner, con personajes de las *Walquirias*, *Tristán*, *Parsifal*, *Tugurel*, *Kundry* y las *Hijas del Rhin*. Su larga estancia en París



(prácticamente toda su vida artística) facilitó esta relación con el ambiente culto europeo. Por todo ello es muy de agradecer este libro,

que sitúa a Egusquiza entre los grandes pintores de tema histórico y literario.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

MADERUELO, Javier, MARTÍN MARTÍNEZ, José, *Andreu Alfaro. Espacio Público*, Fundación Caja del Mediterráneo, Alicante, 1996, 271 páginas, numerosas ilustraciones en blanco y negro y color.

JAVIER MADERUELO  
JOSÉ MARTÍN MARTÍNEZ

ANDREU ALFARO  
ESPACIO PÚBLICO



Este libro se ha efectuado con motivo de la exposición "Andreu Alfaro. Espacio Público", celebrada en la Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros del Mediterráneo de Alicante, en 1996.

Lleva dos textos, de Maderuelo y Martín Martínez, junto con el Catálogo de la Exposición.

Pocos autores se han visto tan preocupados, dentro del arte actual, como Maderuelo, en el afán de hallar sentido a la escultura al aire libre, que puede ser un jardín, los entornos de los edificios modernos, y sobre todo el dejar constancia del cambio experimentado por la plástica de nuestro tiempo más allá de objeto de Museo.

Evidentemente la obra está consagrada a Andreu Alfaro, pero de suyo puede decirse que constituye una guía imprescindible para comprender el desarrollo y sentido que ha cobrado la escultura, con esta nueva orientación: "Espacio público".

Es Alfaro un artista autodidacta. La visita que realiza en 1958 a la Exposición de Bruselas le descubre un mundo del que no había ni ligeros brotes en España. Pero en aquella España oscura se estaban abriendo focos de la luz nueva, como es el Grupo Parpalló de Valencia, en el que se integra Alfaro.

El monumento público ha sido en la historia del arte el compañero de viaje de la arquitectura histórica. Bastará recordar lo que representa un menhir.

El Movimiento Moderno rompió con todas las premisas de la arquitectura histórica, pero al mismo tiempo prescindió

de la escultura. Un desolador vacío se cierne entorno. Esa ausencia de “arte urbano o arte público” es la empresa a la que se lanza Alfaro con la mayor constancia, partiendo de la base de que es su taller el lugar de fabricación, pues heredó del Bauhaus la idea de que el arte es experimentación de formas y materiales. Precisamente porque la obra se proyectaba para el exterior surge el equívoco de confundir lo grande y lo monumental. La Escultura de Alberto Sánchez en la exposición de París de 1937, era grande, pero no tenía el sentido de arte urbano: estaba encerrada en el local de la muestra.

Pero un cúmulo de problemas se establecen, que son los que producen el primer rechazo de este movimiento, hasta el gran periodo de la década de 1970. Y es que por monumento público se entiende un valor cívico, que es el de exaltar a personajes que pertenecen a la memoria del pasado y que el público los identifica al punto.

Cuatro condiciones fija Maderuelo para que el arte urbano consiga imponerse. El primero es el de la escala, concebido para jardines, plazas o el mismo campo. Tienen que ser monumentos que se perciban desde la lejanía, retando a los mismos edificios. Una escultura pequeña ante un edificio grande establece una ridícula comparación. Debe poseer una forma perceptible y memorizable. Hay que acudir a lo abstracto, pero al mismo tiempo a la asociación de ideas con la cultura de nuestro tiempo, el movimiento valga por caso. Que el monumento guarde alguna relación con el lugar a donde se destina. Si históricamente había un binomio escultura-edificio, ahora se requiere un diálogo entre el espacio y el monumento urbano. Y una cuarta exigencia es que sin sujetarse a lo descriptivo y anecdótico,

establezca un vínculo significativo, que haga justificable la obra.

Pero abrirse paso en el espacio, sea exhuberante en naturaleza como semidesértico, plantea estudiar la obra, de suerte que reinicie un diálogo perdido. Pero además por el hecho de destinarse las obras al exterior, tienen que dar respuesta a la conservación a la intemperie y es otra amenaza que afecta a todas las obras por igual: el gamberrismo. De ahí el uso de materiales resistentes y el gigantismo.

Como la exposición responde a una cronología, se pueden seguir en los epígrafes planteados por los dos autores cómo se produce la andadura de Alfaro. Una de las características es el tamaño, que empieza por ser pequeño y requerir peana, pero ha sido el propio Maderuelo quien ha sentado la idea de que una característica de la “nueva visión” es el regreso de la escultura a la naturaleza, uniéndose en ella, lo que implica la eliminación del basamento.

De 1959 es la escultura para una Fuente, requerida por el Colegio Alemán de Valencia, en que combina una lámina de hierro a manera de movimiento de látigo, con el fluir de los chorros de agua.

Pero toda una variadísima gama de esculturas logra Alfaro con el tubo de hierro empleado serialmente, bien en sentido vertical, en hélice o abanico. Pues no se trata meramente de una forma decorativa encerrada en ella misma, sino que viene a establecer una corriente significativa con el ambiente.

Con estas obras pretende Alfaro la *multivisión*, es decir, la necesidad de sumergir al espectador en el ambiente, obligándole a girar, contemplando siempre el fondo, el puro aire, para que quede evidente el objeto artístico. Y es maravilloso que huyendo de lo temático establezca

paralelos con elementos del medio circundante, como un molino, un caracol. Sus abanicos alabeados le permiten todo género de invenciones, enlazadas con el medio ambiente, cual sucede en *El Mon* (Francfort), donde el viandante se ve necesitado de transitar junto a la obra, para poder seguir el camino. La Puerta de la Ilustración, en la Plaza Ginzo de Limia de Madrid, por medio de tubos cilíndricos serialmente dispuestos en sentido progresivo, entretiene al viandante, que atraviesa la M-30, a manera de dos portadas en una arquivolta que rompe la monotonía del mediocre ambiente arquitectónico.

Muchas obras de Alfaro hicieron su aparición con motivo de exposiciones, como la del Mercado del Borne, en Barcelona (1983). El Monumento a Europa, en Gerona, lleva toda la imaginación a este objeto de dos ruedas alabeadas de tubos, que se dirían una flor que se abre al sol o un animal de sutiles formas que levanta el vuelo. Porque poner títulos es osadía a la que se resiste Alfaro, pero es evidente que provoca asociaciones que se guarden en la memoria.

El Catálogo de la Exposición ha sido redactado por Martín Martínez. En la introducción viene a decir que muchas de las esculturas de Alfaro pasaron a la escala grande, es decir, alcanzaron la denominación de arte público, cuando llegó el encargo oficial. Son obras que en fase de ensayo pueden representar un mínimo gasto y un mucho de investigación. Pero el convertirlas en lo que realmente son “espacio público”, supone pasar a la escala magna, pues es preciso disponer de dos cosas esenciales: un generoso espacio disponible y la realización de la obra que permita clasificarla como obra monumental.

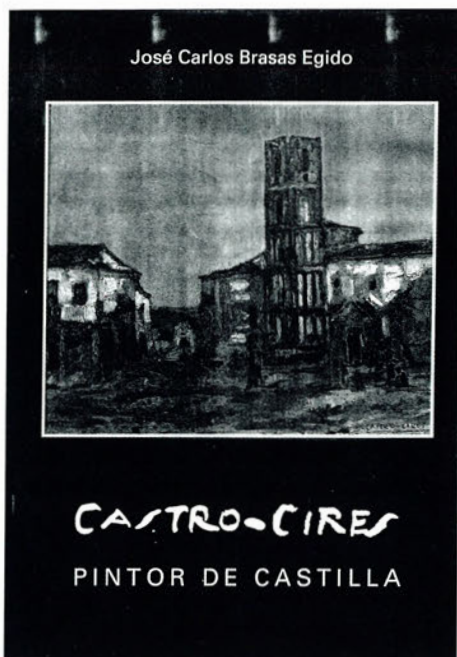
Tras leer el elegante y fluido texto, recrearse en la exposición y analizar el Catálogo, el lector queda arduamente convencido de la sinceridad y el éxito de la propuesta, pero con una consideración un poco entristecedora. Que son realmente obra de una civilización –la nuestra– que ha renunciado al tema, a la autoría, a la nacionalidad. Porque, de no saber de qué monumentos se nos habla, realmente son creaciones que encajan en cualquier país e idiosincrasia artística.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

BRASAS EGIDO, José Carlos, *Castro-Cires. Pintor de Castilla*, Edición Galería de Arte RAFAEL, Valladolid, 1996, 69 páginas, 60 fotograbados en color y blanco y negro.

La pintura no se puede desprender de la literatura, de la historia, del lugar. Ese lugar es Castilla, que hoy llamamos Castilla y León. Se llega hasta el tópico cuando se habla de la falta de identidad, de ausencia de costumbres, folklore, y de pintura, por

supuesto. El tópico se ha impuesto con tozudez actualmente. Pero es que hay una mendaz y sórdida actitud de silenciar lo castellano. Grande fue la tarea del Noventa y Ocho, con Unamuno, Azorín, Antonio Machado, a los que hay que acumular los



vascos que se unieron a la amorosa empresa de ver Castilla sin prejuicios, instalándose en Segovia como Zuloaga. Ellos crearon una Castilla admirable por su pasado y su espíritu, pero envejecida, con tintes de pesadumbre y no poco de tiniebla. Pero con estos tintes Castilla sonó en el mundo.

Pero abriéndose paso entre ignorancia, crearon el protagonismo de Castilla. Pero la imagen empezó a renovarse. Ciertamente había regionalismo en la intención, labriegos, campos de pan llevar, surcos. Pero con Aurelio García Lesmes se hizo la luz, que se había renovado con el impresionismo, que veía el paisaje sin árboles, con enormes masas de cielo y tierra, tal vez la anécdota de las eras. Fue el pionero. No hay que olvidar a un vasco formado en Valladolid: Arteta. Lo negro se disipó. Nacieron grandes manchas amarillas, naranjas, violetas en la leja-

nía. En esta senda se inscribe Raimundo de Castro Cires. Pone prólogo el escritor Félix Antonio González, quien llega a decir que el pintor fue en Valladolid (frente a su errada creencia) una figura admirada y respetada. Y de él es la loa en favor de Brasas Egido, que tanto viene haciendo por la vindicación de la pintura vallisoletana.

Hay que aclarar que esta es una monografía *sui generis*. El libro no se confía a habitual de catálogo. El comentarista se ha evadido de este planteamiento, en gran parte por la dispersión e ignorancia de paradero de no pocas obras. Pero sobre todo, porque el propósito es dejar plenamente enjuiciado al artista. Y esto es precisamente lo que se desampara. Porque se trata de un vallisoletano, nacido en 1892 y muerto en Madrid en 1970. Lo que importa es cómo se ha formado, cuáles son los móviles de su pintura, extraídos las más de las veces de la fresca tinta de los periódicos, y por qué escenarios ha deambulado.

Desde finales del siglo XIX Valladolid fue cobrando resonancia en la vida cultural española, alcanzó su cenit en la década del Veinte del presente siglo, en que ilustres literatos, músicos y pintores dieron lustre a la ciudad. No poco del mérito concierne a estas tres instituciones: la Escuela de Artes y Oficios, la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción y el Museo Provincial de Bellas Artes. Se formó Castro-Cires al lado de su padre, que desempeñaba la tarea de escenógrafo en el Teatro Lope de Vega, y no pocos de los decorados recibieron labor preparatorio del joven Raimundo.

Dotado de olfato de futuro, con quince años de edad, se traslada a Madrid, recibiendo formación en la Academia de San Fernando sobre todo de Antonio Muñoz Degraín. Asistió a las clases del Círculo de Bellas Artes, recibiendo orientaciones de

Anselmo Miguel Nieto. De tal manera le sigue en el paisaje, que por su calidad podrían confundirse las obras de ambos: pero los dos firman.

Conoció a ilustres escritores del tiempo, como Eugenio D'Ors, quien reconoció en Castro-Cires un hombre postimpresionista, de gran modernidad, "que se adelantaba en treinta años". Tuvo que alegrar el juicio al pintor, pero echó el ancla y repitió hasta el fin de sus días lo que desde el principio había practicado: la pintura es la luz, no lo que se ve, sino la impresión que ha quedado de lo que has visto, lo que significa que no era pintor muy aficionado a labores de gran continuidad. En 1927 celebró la primera exposición madrileña. Figuraban ya cuadros de Castilla, de Santander y de otros puntos, asistiendo a la inauguración lo más lucido de la crítica.

En 1954 y 1960 celebró otras exposiciones en Madrid, siendo bien enjuiciado por la crítica. Pero alterna con estancias más o menos largas en Valladolid. Una es la de 1915. En la ciudad contó con la admiración de Luis Calabia, Fernando de Lapi y Francisco de Cossío, del que hizo un retrato muy alabado. Varias exposiciones realizó en el Salón de Actos del Ayuntamiento de Valladolid (1948, 1956, 1963 y 1964). Bien entendido que exhibía ya el rico repertorio de su pintura, que está representada por una larga permanencia en Santander, con pintura del mar (que para el pintor es algo asimilable a los campos primaverales de trigo de Castilla) y de la montaña, de Alicante, de Granada. Y no debe silenciarse algo muy notable. El pintor expuso en 1916 en San Sebastián y en Bilbao una serie de cuadros castellanos, que fueron acogidos con la mayor simpatía. Pero eran tiempos que Castilla y Vasconia estaban fuertemente hermanadas por el arte.

Brasas hace hincapié en los valores de su pintura, reconociendo en él un pintor realista; su forma de captar la luz le liga todavía al postimpresionismo. Él lo señala categóricamente cuando dice que su cuadro nace de la primera impresión recibida. De ahí que captarla en forma de apunte y concluirla en el estudio sea su hábito de trabajar. Profesa gran afición a la mancha, a las zonas coloreadas que son propias del paisaje castellano, tan desprovisto de soportes, como no sea lomas en el paisaje o pórticos, casas e iglesias en el interior de los pueblos. En estas condiciones el dibujo desempeña una ligera guía para aplicar las zonas coloreadas.

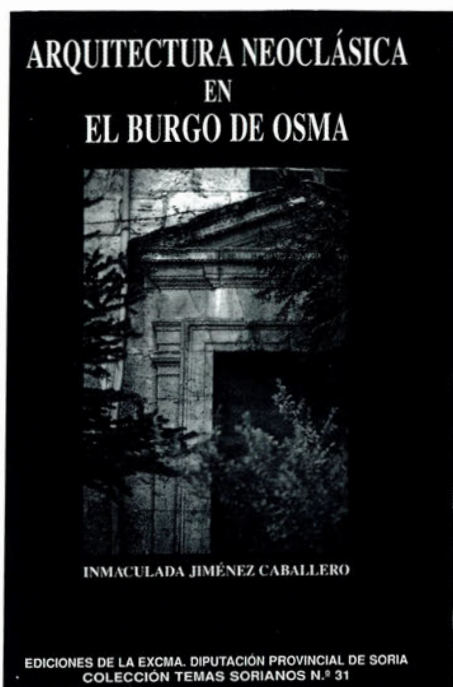
Pero no hay que olvidar que se ha formado en centros académicos, donde se toman modelos humanos. De ahí la realización de bellos desnudos, leves, sin relieve, pura mancha entre amarillo y naranja. Y a la misma formación debe el parecido en los retratos, como acredita el de la Baronesa Senaller, compuesta a la manera de Zuloaga, pero con elegancia más convencional. No faltan los aldeanos protegidos con los sombreros lugareños: huesudos, curtidos, apacibles, gozosos de vivir.

Pero decíamos que había recibido el mensaje de la pintura vasca. Nada más evidente que el cuadro Simanquinos. El primer término está tomado en préstamo a los Hermanos Zubiaurre, aunque disienten por su jovialidad. Hay calor y buen vino en el ambiente. Pero el pintor quiere que se reconozca a los personajes: al fondo, el largo puente sobre el Pisuerga y más arriba la iglesia parroquial y el celeberrimo Archivo.

Para terminar, digamos, que Castilla se hace, se sigue haciendo, con libros como éstos que dicen que la región está viva para quien tenga deseo de conocerla y amarla.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

INMACULADA JIMÉNEZ CABALLERO, *Arquitectura neoclásica en El Burgo de Osma. Análisis formal e histórico 1750–1800*. Diputación Provincial de Soria. Soria, 1996. 256 páginas. 152 ilustraciones y láminas en blanco y negro y color.



La arquitectura religiosa de la segunda mitad del dieciocho en El Burgo de Osma, fue estudiada por Fernando Chueca Goitia, el cual publica en *Archivo Español de Arte*, en 1949, un magnífico trabajo en el que nos da a conocer el florecimiento arquitectónico de la villa oxomense durante el reinado de Carlos III. Un momento inusual en tan pequeña localidad, alejada de la corte, que lleva consigo que los dos principales arquitectos del momento—Francisco Sabatini y Juan de Villanueva— se trasladen al Burgo para realizar las obras de ampliación catedralicia, consistentes en la cons-

trucción de la sacristía y girola (obra de Villanueva), y de la capilla del venerable Palafox (de Villanueva y Sabatini).

La profesora Inmaculada Jiménez, basándose en los estudios precedentes de Fernando Chueca, y con la oportunidad de extender su investigación a partir de nuevas fuentes documentales de los archivos de El Burgo, de Soria y de Madrid, intenta revisar y completar en esta monografía el estudio de la arquitectura de la segunda mitad de siglo en esta localidad castellana. Hay que señalar que algunos de los datos más relevantes de su investigación, junto con levantamientos recientes de estas obras, ya fueron recogidos en la monografía *Francisco Sabatini. La arquitectura como metáfora del poder*, publicada por la editorial Electa en 1993 con ocasión de la exposición celebrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Asimismo, debemos indicar que en su condición de arquitecto, la autora, aun basándose en las fuentes históricas documentales, dirige su principal preocupación al análisis arquitectónico. Un análisis que sigue las pautas del denominado análisis formal, ampliado con algunos otros enfoques más cercanos a análisis más proyectuales y del proceso constructivo. Como es lógico, la herramienta de estudio para este tipo de análisis son siempre los proyectos y dibujos, junto con el puntual levantamiento arquitectónico, que sirven para ilustrar el análisis efectuado.

Aunque en el texto se evita la discusión estilística, y la autora se apoya más bien en las ideas de Chueca Goitia sobre la influencia del tardobarroco romano en la obra de

Ventura Rodríguez o de Sabatini, el título de la obra –quizá debido a un mayor didacticismo, o bien para servir de continuación a otro texto reciente de J. Alonso Romero sobre *La arquitectura barroca en El Burgo de Osma*– recoge las clasificaciones estilísticas al uso, denominando quizá un poco abusivamente como neoclásica a la arquitectura que aquí se estudia. Más acertado, por tanto, sería el subtítulo de la obra, ya que nos da una mayor información del propósito de la autora.

Tras un primer apartado sobre el estado de la cuestión de los estudios de arte y arquitectura del período en El Burgo, el libro se estructura en siete capítulos. El primero de ellos resume las obras de reparación e intervención de la catedral a partir de 1754, con el reconocimiento de la fábrica por Ventura Rodríguez, su proyecto de una nueva catedral y la intervención más sensata de José Hermosilla. Especial atención concede la autora al análisis formal del proyecto de Ventura Rodríguez, analizando detenidamente las semejanzas con otras obras del arquitecto, para así situar adecuadamente este proyecto dentro de la evolución estilística de la arquitectura de Ventura, a la vez que se señalan algunas influencias con la catedral herreriana de Valladolid.

En el siguiente capítulo se trata de la construcción de la nueva Plaza Mayor y del Ayuntamiento, extramuros de la villa, lo que permite liberar el contorno catedralicio de las dependencias municipales que impedían el anhelado crecimiento de la misma. Se trata de una experiencia urbanística de cierta entidad, ya que al romper el cerco de la villa y urbanizarse las huertas limítrofes, se produce una seria alteración en la trama urbana. Alteración que se potenciará, a finales de siglo, con las grandes fábricas del nuevo Seminario y del Hospi-

cio de San José. Obras que, a su vez, servirán para incluir en dicha trama el antiguo hospital de San Agustín y la Universidad, hasta entonces segregados y alejados del núcleo urbano.

La autora analiza en el cuarto capítulo el proyecto general de Francisco Sabatini para esta ampliación, que consistía, como decíamos, en la construcción de una nueva y más digna sacristía, la apertura de una girola, y la erección de una suntuoso capilla destinada a venerar los restos del obispo Juan de Palafox y Mendoza, cuya esperada beatificación se veía próxima a finales de los años sesenta. El estudio de Inmaculada Jiménez se basa en las dos alternativas proyectuales de Francisco Sabatini que se recogen en una serie de cinco láminas conservadas en el famoso álbum de proyectos que se conserva en la actualidad en los Archivos Nacionales de París. Se analiza también las variaciones del proyecto de Sabatini de manos de Juan de Villanueva; el cual, aunque manteniéndose en las líneas generales de proyecto del primero, introduce profundas modificaciones que alteran la resolución formal y estilística de estos recintos. Algunas comparaciones de las propuestas de Sabatini con otras obras del tardobarroco romano –señalando posibles filiaciones con la obra de Ferdinando Fuga– completan este capítulo.

El capítulo quinto se ocupa de la construcción de la nueva sacristía, primera obra de cierta importancia del arquitecto Juan de Villanueva, comenzada el año 1771. Gracias a la memoria presentada por el arquitecto –recogida en las actas capitulares– la autora puede elaborar una hipótesis de lo que debió ser el primer proyecto de Villanueva, que altera lo presentado por Sabatini, justificándose en las auténticas medidas de los límites del solar y en las

nuevas orientaciones del cabildo. Pocos datos nuevos nos ofrece la autora sobre esta deliciosa y cuidada obra, aunque se añaden a lo conocido por Chueca unos recientes levantamientos de la sacristía y de su rico mobiliario, además de algunos datos nuevos sobre el proceso constructivo.

Pasa a estudiar, a continuación, “la construcción de la capilla Palafox”, con su larga dilatación, alteraciones de la obra, y parones constructivos, provocados por el malograrse de la causa de beatificación de Palafox, por penurias económicas, y por la falta de atención de la obra por parte de Villanueva. Gracias a algunos datos documentales, la autora puede dar explicación a estos avatares, y delimitar lo construido bajo las trazas de Villanueva, de la posterior intervención de Francisco Sabatini. Se completa el capítulo con datos sobre la imaginaria, pinturas, bronceos y platería, extraídos de documentos existen-

tes en los archivos locales, Histórico Nacional y del Palacio Real.

Completa la presente obra un último capítulo sobre “otras obras arquitectónicas y urbanas” emprendidas a finales de siglo bajo el impulso del padre Eleta y proyecto de Luis Bernasconi, como son el Seminario Conciliar y el Hospicio de San José, que con sus sobrias y pesadas moles, ya nos hablan de un cierto funcionalismo y austeridad que manifiestan el paso del estilo tardobarroco al neoclásico.

La obra está cuidada en su edición y se aprecia una gran exigencia en la maquetación, elegante y muy ilustrada con dibujos, láminas y un buen reportaje fotográfico. El estilo del texto y la maquetación se corresponde a un libro que, sin restar el necesario rigor crítico, o el análisis erudito, está destinado por la editorial al gran público, amante del patrimonio artístico de su tierra.

CARLOS MONTES SERRANO

E. H. GOMBRICH, *Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Art*. National Gallery Publications–Yale University Press. Londres 1995. 64 páginas. 52 ilustraciones en color y blanco y negro.

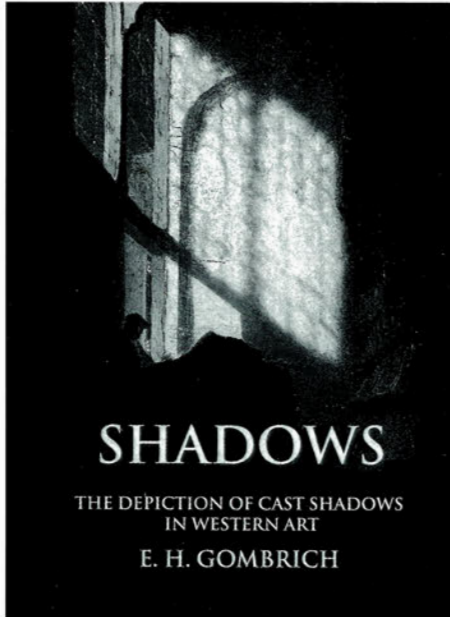
Nos encontramos con una pequeña obra, elegante y cuidada en todos sus extremos, que se presenta como un libro que acompaña a una exposición organizada por la National Gallery de Londres hace ahora un año.

Pero en realidad, detrás de esta obra y de la exposición temporal de algunos de los fondos del museo, se esconde el deseo de rendir un pequeño homenaje al profesor Gombrich. Así nos lo explica el director de la National Gallery en la presentación del volumen, al afirmar que esta pequeña ex-

posición es la manera que tiene la National Gallery de dar las gracias a Sir Ernst Gombrich, por haber enriquecido en muchos de nosotros ese placer que encontramos al contemplar la pintura.

Es cierto, con todo, y así se puso de manifiesto en los meses en que duró la exposición –con un notable éxito de público–, que precisamente en la autoridad de Gombrich y en su criterio para seleccionar las veintisiete pinturas expuestas y organizarlas de forma didáctica, residía el atractivo





de la muestra. De ahí que la dirección de la National Gallery aprovechase esta circunstancia para editar este libro con los comentarios y análisis que el profesor Gombrich nos ofrece sobre las pinturas expuestas.

Es más, los nuevos tiempos, que ya nos anuncian una auténtica revolución en el campo de la edición y difusión de los estudios sobre el arte y la arquitectura, han permitido que se acompañase esta edición de una versión en vídeo, en la que el autor nos explica de viva voz la grandeza de este conjunto de obras maestras, que podemos apreciar, con la cercanía de la cámara, en todos sus detalles.

La obra en sí misma, se sitúa en el contexto habitual de la interpretación pictórica realizada por Gombrich en sus otros escritos. En este caso, su atención se dirige a la

utilización de las sombras como recurso eficaz para dotar de volumen y consistencia a la representación, creando en el espectador una mayor ilusión de realidad. Como muchos otros recursos propios del realismo pictórico, el profesor Gombrich nos recuerda que la utilización de las sombras propias y arrojadas, lejos de ser algo habitual en la historia de la representación y de la imagen, viene a ser una excepción en las distintas épocas y culturas.

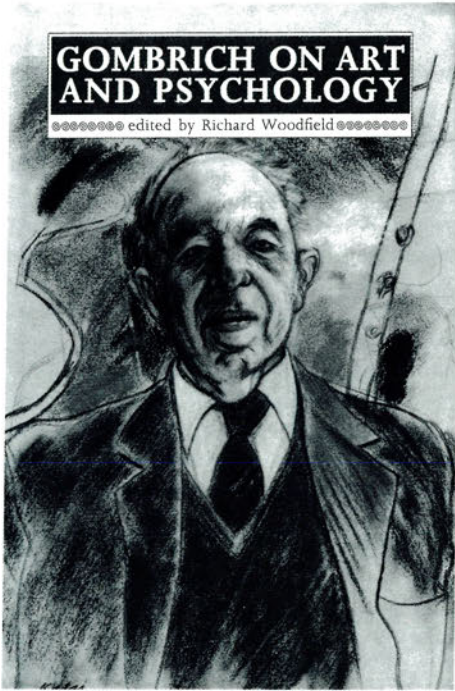
Tras tratar de algunos aspectos sobre las leyes de óptica, sobre algunos mitos y leyendas, y sobre los efectos pictóricos apoyados en las sombras a lo largo de la historia del arte, Gombrich analiza este recurso en los cuadros de la exposición. Con su hábil percepción, nos hace fijarnos en los más sorprendentes efectos logrados por pintores como Masaccio, Holbein, Pontorno, Caravaggio, Rembrandt, Guardi, Tiepolo, Corot, Pissarro o Picasso.

El conjunto de sus sugerencias y observaciones tienen, en definitiva, una clara finalidad: enseñarnos a ver. Es decir, crear en el lector y observador de la obra de arte, algo así como un prejuicio, o un esquema perceptual, que le lleve a fijarse, en la contemplación de cuadros e imágenes, en un recurso —el de las sombras— que ha recibido distinto tratamiento y manipulación de manos de los distintos artistas.

Y una última observación. Mucho debemos aprender de un país que, no sólo ama y conserva su patrimonio artístico, sino que también aprecia y venera a aquellas personas que con su pluma, su palabra y sus largos años de docencia han sabido acercar el mundo del arte a una ingente multitud de personas, además de contribuir a la mejora de su conocimiento.

CARLOS MONTES SERRANO

WOODFIELD, Richard (coordinador), *Gombrich on Art and Psychology*, Manchester University Press, Manchester, 1996. 271 páginas. 43 ilustraciones.



Un nuevo libro que se suma a la ya larga serie de publicaciones que, de una u otra manera, intentan rendir homenaje al profesor Ernst Gombrich, cuya larga y fructífera trayectoria intelectual, ya de por sí le encumbra entre los historiadores del arte y de la cultura de mayor relieve en nuestro siglo. En este caso, la presente obra se centra en el análisis de las aportaciones realizadas por Gombrich sobre arte y psicología. Aportaciones que se recogen fundamentalmente en tres de sus libros: *Arte e Ilusión* (1960), *El sentido de orden* (1979) y *La imagen y el ojo* (1982).

El texto recoge trece estudios de especialistas en la obra de Gombrich y de expertos en psicología aplicada al arte y a la cultura. Además, el libro incluye un ensayo del propio Gombrich, titulado “Four theories of artistic expression”, en el que nos ofrece una interesante y novedosa interpretación del concepto de expresión artística, tal como se ha entendido a lo largo de la historia del arte, y también en relación a la creatividad artística.

El libro se abre con un largo artículo del coordinador del volumen en el que nos ofrece una panorámica de la obra de Gombrich en relación con la psicología; o mejor dicho, con la importancia que Gombrich concede a la percepción visual en el nacimiento y evolución del arte pictórico –en todas sus facetas– y de las artes decorativas.

De entre el resto de los escritos destacaría especialmente tres. En el primero de ellos, Klaus Lepsky, de la Universidad de Dusseldorf, se ocupa en estudiar la influencia de Karl Bühler en las ideas de Gombrich. El profesor Bühler es conocido, principalmente, a través de su libro *Sprachtheorie* –Teoría del lenguaje–, publicado en 1934. Un libro que, dicho sea de paso, no ha perdido actualidad, y que recoge importantes intuiciones válidas para interpretar y comprender todo el ámbito cultural relacionado con la imagen visual y la representación. Sabemos que Gombrich asistió por libre, en sus años de estudiante de arte en la Universidad de Viena, a las clases de psicología de Bühler, en las que exponía sus teorías sobre la percepción, el lenguaje y la denominada psicología cognitiva, que posteriormente resumiría en el

libro antes citado. Como es lógico, las ideas de Bühler influirían decisivamente en Gombrich, orientándole a un campo de estudio –el de la psicología aplicada al arte– de gran efervescencia en la Viena de entreguerras.

El segundo ensayo corresponde a Joaquín Lorda, profesor de historia de la arquitectura en la Universidad de Navarra. En su texto, titulado *Orders with sense: sense of order and classical architecture*, trata de algunas ideas desarrolladas por Gombrich en su libro *El sentido de orden*; un libro complejo por las múltiples cuestiones que aborda Gombrich en relación con la ornamentación; pero de un gran interés para aquellos estudiosos de las formas y estilos empleados en la arquitectura a lo largo de su historia. El profesor Lorda se ocupa con gran acierto de esta cuestión; sabiendo aplicar algunos argumentos tratados por Gombrich al explicar los orígenes y evolución del ornamento, al estudio del refinamiento estilístico alcanzado en los órdenes clásicos.

El profesor Ján Bakos, de la Universidad de Bratislava, interpreta la postura intelectual de Gombrich en el contexto de la denominada Escuela de Viena de historiadores de arte. Se ocupa, por tanto, de revisar el alcance de la influencia recibida de grandes figuras de nuestra disciplina, como Franz Wickhoff, Alois Riegl, Max Dvorák, y Julius von Schlosser –su más directo maestro–, Hans Sedlmayr, Ernst Kris y otros. El artículo, no exento de ciertas exageraciones –que Gombrich matiza

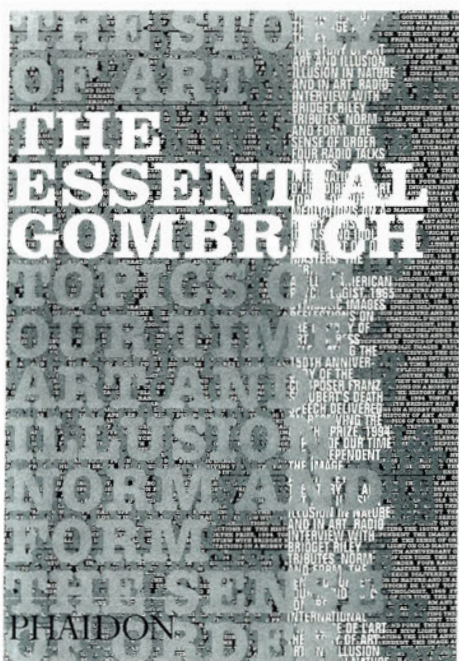
en su respuesta–, muestra la temprana desconfianza que los estudios de Dvorák y Sedlmayr despiertan en nuestro autor. Desconfianza que le llevará, con los años, a ser extremadamente crítico con algunos tópicos de la escuela vienesa; especialmente con su intento de asentar una ciencia del arte basada en nociones derivadas de la filosofía de la historia de Hegel.

Interesa señalar que no todos los autores de este libro son historiadores del arte. Como es sabido, Gombrich es una figura multifacética. Es conocido entre el público no especialista por su amena *Story of Art*. Como historiador erudito, miembro del Warburg Institute, su principal campo de estudio ha sido el Renacimiento italiano. Y en cuanto humanista, y profesor de tradición clásica, Gombrich se ha ocupado en muchas de sus obras de la interpretación de la obra de arte a partir de la psicología y comportamiento humano.

Curiosamente, la influencia de Gombrich, en este tercer campo de estudio, ha sido mucho mayor entre los especialistas de psicología y de percepción visual, entre filósofos e historiadores de la cultura o de la ciencia, que entre los historiadores del arte. Las contribuciones de J. M. Kennedy, M. Brinker, G. Sörbom, B. R. Tilghman o D. Topper, incluidas en este volumen, son una muestra del amplio registro de cuestiones científicas y humanísticas que el conjunto de la obra de Gombrich sigue suscitando entre especialistas de los más amplios campos del saber.

CARLOS MONTES SERRANO

WOODFIELD, Richard (editor), *The Essential Gombrich. Selecting Writings on Art and Culture*, Phaidon Press, Londres, 1996. 624 páginas. 476 ilustraciones en blanco y negro.



La presente obra recoge unos treinta escritos de Ernst Gombrich, seleccionados por el profesor Richard Woodfield, que vienen a abarcar todo un amplio conjunto de temas o cuestiones estudiados por Gombrich a través de sus distintos libros, artículos, ensayos o conferencias. Es posible que la gran popularidad de Gombrich en el Reino Unido haya hecho pensar a la Phaidon Press (la editora de todos sus libros) sobre la oportunidad de esta antología.

Su intención consiste en hacer llegar al gran público –que en su mayoría sólo conoce al autor a través de su famosa *Story of Art*– una muestra bastante significativa de sus escritos, que le permitan, a través de su

lectura conjunta, entender la peculiar teoría del arte y de la cultura que Gombrich ha ido desgranando a lo largo de todas sus obras. Una teoría que, aunque nunca ha sido expuesta en su totalidad, cabe ir reconstruyendo a través de su biografía intelectual. Algo que ya realizó el profesor Joaquín Lorda en su libro *Gombrich: una teoría del arte* (Barcelona 1991), del cual Gombrich ha señalado públicamente que resume magistralmente el conjunto de sus ideas y argumentos.

En el caso que nos ocupa, el profesor Woodfield –que ya hace unos años se había encargado de seleccionar para Phaidon Press una antología de las reseñas de libros elaboradas por Gombrich, publicada con el título *Reflections on the History of Art*–, plantea una distinta estrategia. Divide el texto en once partes, que a su entender vienen a encuadrar el amplio marco de preocupaciones sobre el arte y la cultura tratados por Gombrich. Cada una de estas partes comprende una serie de ensayos, a los que el editor añade un interesante comentario final, en el que valora el alcance y aportación del escrito en cuestión, a la vez que lo relaciona con otros ensayos o libros de Gombrich en los que trata sobre cuestiones análogas; a todo ello se añade una breve bibliografía complementaria de otros autores.

El libro se abre con la introducción de Gombrich y un breve artículo de Woodfield en el que presenta a nuestro autor y al presente volumen. A continuación, y tras un primer apartado dedicado a la autobiografía de Gombrich, se desgranarán las sucesivas partes con las que el autor intenta introducirnos en el marco teórico del pro-

fesor Gombrich. Estas partes son: la imagen visual; arte y psicología; tradición e innovación; psicología y artes decorativas; el primitivismo y lo primitivo; sobre la naturaleza de la historia del arte; alternativas al espíritu de la época; sobre el significado de la obra de arte; el gran arte y la cultura popular; y una última parte en la que, a través de cuatro ensayos, se intenta mostrar la influencia de la cultura vienesa en la producción teórica de Gombrich.

El problema, como era de suponer, está en la selección. Aunque el volumen es generoso en páginas, el entendido en arte y el conocedor de las obras de Gombrich siempre echarán en falta alguno de sus ensayos. El mismo Gombrich, en la presentación del volumen, manifiesta —con cierto sentido del humor— sus dudas sobre el título de la obra; ya que, a tenor del mismo, siempre cabría pensar que el resto de sus escritos no son tan esenciales.

Por otra parte, las obras de Gombrich gozan aún de una gran vitalidad, y son continuamente reeditadas en la Gombrichs Collection de Phaidon Press, o en las editoriales extranjeras, como es el caso de Alianza Editorial en nuestro país. Por lo que la oportunidad de esta antología, que recoge, en su mayor parte, ensayos, artículos o extractos de libros de fácil acceso, puede ser algo discutible. ¿No hubiera sido más de desear que el editor hubiese seleccionado el conjunto de escritos dispersos de Gombrich, de difícil acceso, hasta ahora no publicados en sus volúmenes de ensayos de Phaidon Press?

En cualquier caso, y para aquellos que no dispongan en su biblioteca la obra completa de Gombrich, hay que admitir que la selección elaborada por Woodfield cumple

con su objetivo, al juntar en un único volumen un muestrario de artículos que nos permiten admirar el alcance de su contribución —durante más de cincuenta años— a la historia del arte y de la cultura.

Pensando en el estudioso de nuestro país, me gustaría resaltar algunos artículos hasta ahora poco accesibles, al no haber sido recogidos en los volúmenes publicados por Phaidon Press, o traducidos al castellano por las editoriales Alianza Forma o Gustavo Gili.

En primer lugar, el ensayo titulado *Illusion in Nature and Art* (1973), en el que completa algunas ideas esbozadas en *Arte e Ilusión*, a la vez que apunta algunas razones antropológicas que permiten explicar la existencia y desarrollo del arte pictórico.

El segundo ensayo se titula *The Primitive and its Value in Art*, y se corresponde con cuatro charlas radiofónicas en la BBC, publicadas en la revista *The Listener* en 1979. Se trata de un largo artículo en el que Gombrich se enfrenta con la tendencia hacia la regresión y hacia las formas arcaicas o primitivas que nos encontramos en todas las tradiciones culturales y artísticas, y que nos permite interpretar adecuadamente algunos episodios de las vanguardias artísticas. Un tema, el primitivismo, que sabemos que ocupa el trabajo de Gombrich desde hace unos años, y que los estudiosos de su obra esperamos ver publicado en breve en el anunciado libro que llevará por título *The Preference for the Primitive*. Un libro con el cual Gombrich quiere cerrar su peculiar aportación a la interpretación del arte y de la cultura en occidente, completando las ideas expuestas en sus dos principales libros: *Art and Illusion* y *The Sense of Order*.

CARLOS MONTES SERRANO

GÓMEZ MOLINA, Juan José (coordinador). *Las lecciones del Dibujo*. Cátedra. Arte. Grandes temas. Madrid, 1995. 618 páginas. Muy ilustrado con dibujos en blanco y negro.

JUAN JOSÉ GÓMEZ MOLINA (COORD.)

## LAS LECCIONES DEL DIBUJO



CÁTEDRA

El libro que presentamos es una obra colectiva sobre el dibujo, coordinada por dos catedráticos de Bellas Artes, Juan José Gómez Molina y Lino Cabezas Gelabert, catedráticos de Dibujo en la Universidad Complutense y en la de Barcelona.

La orientación de esta publicación es la de un texto universitario, siendo su contenido algo así como las lecciones teóricas sobre el dibujo que debe conocer y asimilar todo alumno matriculado en la asignatura de dibujo en una facultad de Bellas Artes. Evidentemente, este planteamiento no restringe el interés del libro, cuya lectura es

recomendable para aquellos interesados en las artes del dibujo y de la pintura.

Los trece capítulos en los que se divide la obra, como es lógico, están ilustrados con cientos de dibujos, formando en su conjunto un buen corpus de imágenes complementarias que permiten, con sus anotaciones, una lectura paralela a la del texto, invitando desde el primer momento a la reflexión crítica sobre la importancia del dibujo en cuanto experiencia artística.

Se aprecia en esta obra un evidente interés por centrar el debate entre la vanguardia y la tradición en la enseñanza del dibujo. Frente a una postura ingenua y superficial, que llevaría a despreciar criterios firmes en la enseñanza, los autores pretenden reflexionar sobre la validez y la oportunidad de algunos métodos; o, cuando menos, de interpretarlos a la luz de las condiciones históricas del momento.

Se trataría, en definitiva, de que el alumno extrayera sus propias lecciones a partir de la lectura de estos textos, que le llevaran a plantearse la necesidad de orientar y entender su aprendizaje como un proceso que presenta unas constantes de validez universal.

Por otra parte, los autores defienden una vuelta al dibujo de representación y de descripción de la realidad, al hilo de algunas experiencias pictóricas que anuncian un interés creciente por este tipo de dibujo y la pertinencia de recuperar algunos modelos clásicos de enseñanza. Recordando a Ernst Gombrich, los autores vienen a indicar que el problema de representar la realidad, lejos de ser un problema menor y sin interés artístico, supone un esfuerzo intelectual y manual nada despreciable; siendo, además, el

necesario punto de partida para generar nuevas experiencias en cada arte.

Como se explica en la introducción, la obra se entiende como unitaria, aunque permite, por la variedad de las cuestiones tratadas, la lectura independiente de alguno de sus capítulos. En cualquier caso, es fácil detectar dos grandes apartados. El primero dedicado a la reflexión sobre el dibujo, a partir de algunas estrategias básicas de su aprendizaje. El segundo presenta una lectura de estas cuestiones desde varias angulaciones críticas: la moral, el conocimiento científico, las costumbres y el lenguaje.

El libro se abre con dos amplios capítulos del profesor Gómez Molina dedicados a reflexionar sobre El concepto de dibujo y sobre Los dibujos del dibujo. A continuación,

el profesor Cabezas desarrolla los capítulos denominados como El andamiaje de la representación y La modelo y los modelos del dibujo. Juan Bordes se ocupa Del libro, profesor de dibujo; mientras que Carlos Montes desarrolla el titulado Descripción y construcción del universo. Los capítulos El conocimiento como naturaleza muerta, Modelos de libertad, La educación sentimental, De lo imaginario representado, Caligramas y El dibujo como escritura del material, completan el conjunto de la obra.

El texto se enriquece con una selecta bibliografía sobre los temas tratados. Como apéndice se incluye una antología de textos sobre el dibujo (o sobre la defensa del dibujo) de setenta y cinco personalidades de todas las artes, que abarcan desde Vitruvio a John Hejduk.

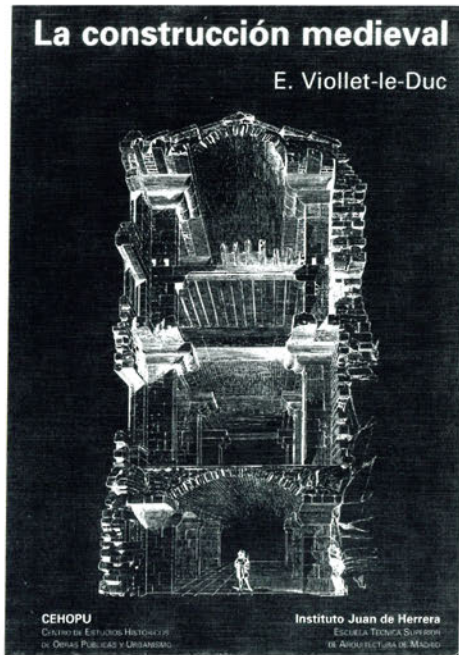
EDUARDO CARAZO LEFORT

VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel, *La construcción medieval. El artículo «Construcción» del Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle* (ed. a cargo de Enrique Rabasa y Santiago Huerta), Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid y Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo, Madrid, 1996. XXXIX + 313 páginas, 156 figuras.

La presencia de Viollet-le-Duc en nuestro pensamiento arquitectónico (en modo más determinante de lo que a veces se estima) no queda suficientemente acompañada de la oportuna traducción de sus obras al español; es, pues, de celebrar que nos llegue ahora un libro que recoge y traduce una parte notable del monumental *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*. Se trata de la voz «Construcción», capítulo éste al que más páginas dedica Viollet

en su obra, ocupando -casi por entero- el tomo IV (de 1859).

¿... Viollet ahora? Algo se puede decir acerca de la oportunidad de esta traducción. Es bueno que la Escuela de Arquitectura de Madrid quiera reconocer con esta obra el peso que la figura de Viollet-le-Duc ha tenido en la formación de muchas generaciones de arquitectos salidos de sus aulas (hace poco publicó la ETSAM el *Cuaderno de apuntes de construcción de Luis Moya*, en que se



puede comprobar hasta qué punto esto era así aun bien entrados los años veinte).

El estudio de Viollet reside en un punto de interés capital que, por fin, parece empezar a justipreciarse en España: la historia de la construcción. Como es sabido, Viollet hace hincapié en el fundamento constructivo como razón determinante de la arquitectura; para él la cuestión es tajante: no es posible hablar de una arquitectura sin hablar de su construcción. (Naturalmente, el periodo medieval que acota este ensayo es singularmente representativo: la emocionante narración que hace Viollet de la evolución hacia el gótico es la crónica de un proceso -vertebrado con lógica exquisita- en procura del acuerdo entre construcción y forma).

El extendido *estereotipo* de un Viollet que columbra un modelo ideal -«incluso

si ése no hubiera jamás existido»- no se ajusta a la resultante general de sus muchos escritos; ésta más bien radica en su convencimiento de la necesidad de adentrarse por los entresijos de las prácticas constructoras de cada tiempo. En su pensamiento no cabe reparar en la arquitectura sino a partir de las observaciones y pesquisas históricas.

La historia de la construcción -en corolario- se le aparece como medio privilegiado para la formación del arquitecto. Abundando en este criterio, el texto que ahora comentamos es apropiado al ínterin que atraviesa la Escuela de Arquitectura de Madrid, cuando se pone en marcha un nuevo plan de estudios que pretende -una vez más- romper con el aprendizaje de la arquitectura a través de encastilladas «asignaturas» y propiciar una formación continua en que las distintas materias -como, en verdad, ocurre en el hecho arquitectónico- se ensamblen y refuercen entre sí. El texto de Viollet, en un apasionante y bien urdido hilo *argumental* que relata la aventura de las bóvedas medievales, va ligando sin solución de continuidad conceptos relativos a lo que hoy estudiamos -y enseñamos- como «construcción», «estructuras», «historia de la arquitectura», «composición», «dibujo», «geometría descriptiva»...; materias todas éstas que (quizá les incomode a los forjadores de «especialistas») no son sino aspectos de una sola, aquella en que conviene la formación generalista de lo que aún entendemos hoy como «arquitecto».

Además el texto tiene otra dimensión: la ejemplar llaneza de expresión que caracteriza a Viollet (una vez más comprobemos que quien más sabe menos aparatosamente habla), acompañada de su rotunda contundencia expositiva, hace que esta



publicación se abra -más allá del ámbito académico- a un amplio público interesado por la arquitectura. Esto no es, por cierto, ajeno a la intención de Viollet: aspecto fundamental de su ideario era la fe en la elementalidad racional de la arquitectura, entendía que ésta no debía alimentar el arcano sino -como factor estructurante del ser social- estar abierta a todos.

Es tópico, en fin, en las reseñas de este tipo de traducciones, referirse a lo afortunado de que un importante texto pueda ser divulgado, con mayor eficacia, entre los estudiosos de habla española. En este caso creo que es obligado -y nada tópico- referirse a la concienzuda y vigorosa traducción que ha llevado a cabo Enrique Rabasa: no es éste el caso, por cierto, en que la enjundia de un texto se echa a perder por una traducción desatenta; Rabasa, que sabe acordar su cabal conocimiento de la materia aquí tratada con una clara destreza en el lenguaje, nos ofrece una traducción que, junto al afilado rigor de conceptos (a reseñar también, las sustanciosas «notas del traductor»), sabe mantener el enérgico ritmo y valor literario de la estu-penda prosa violletiana.

Aún añade valor a este libro la incorporación de una más que acertada introducción a Viollet y de una bibliografía exhaustiva (que reúne, junto a sus escritos, los libros y artículos sobre él aparecidos), preparadas ambas por Rafael García García, también profesor de la Escuela; en la aproximación que éste hace a la portentosa personalidad de Viollet -«Viollet-le-Duc: vida, obra, ideas»- teje hábilmente su trama biográfica con su empresa intelectual (una muy bien desarrollada y atractiva relación, pingüe de jugosos datos).

La edición, muy cuidada, incorpora titulillos al margen, para facilitar una busca rápida o una relectura, así como los pies de los 156 soberbios, ¡tan elocuentes!, dibujos presentados por Viollet -toda una lección en el dibujo de arquitectura-.

En resumen, nos encontramos ante una publicación muy recomendable para alumnos, profesores y estudiosos de la arquitectura; con ella creo que podemos celebrar, merecidamente, la línea editorial que está llevando a cabo la Escuela de Arquitectura de Madrid.

JAVIER GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO

NAVARRO PÉREZ, Félix: *Memoria de la Exposición de París*. Prólogo de Jesús Martínez Verón. Edición Facsímil de la de 1889. Cuadernos de Arquitectura de la Cátedra "Ricardo Magdalena". Institución "Fernando el Católico", C.S.I.C. Zaragoza, 1996. 120 páginas con dibujos e ilustraciones en blanco y negro.

Algunas veces, la recuperación de los textos relativos a la arquitectura, publicados en el último siglo en nuestro entorno cercano, ofrece resultados tan peculiares como el de esta Memoria, editada en Zaragoza en 1889, que recoge las impresiones

de uno de los más distinguidos arquitectos aragoneses de su época ante la Exposición que ese año tuvo lugar en París.

Y es que hace cien años las exposiciones universales suponían un encuentro asegurado con la sorpresa. Eran los albores de



FÉLIX NAVARRO PÉREZ

MEMORIA DE LA  
EXPOSICIÓN DE PARÍS

PROLOGO DE  
JESÚS MARTÍNEZ VERÓN



CVADERNOS DE ARQUITECTURA DE LA CÁTEDRA - RICARDO MAGDALENA -

INSTITUCIÓN FERNANDO EL CATÓLICO  
C. S. I. C.

la nueva concepción del mundo moderno, incipiente aún en su descubrimiento de las nuevas tecnologías, donde los sistemas artesanales de fabricación comenzaban a ceder el paso a los procesos industrializados que, en adelante, habrían de definir el progreso de la civilización occidental.

Tiempos de expectativas aún sin concretar, atractivos episodios de afianzamiento de la novedad, añoranzas tal vez del paulatino abandono de los procesos seculares de producción, caos de sugerencias, gusto por el asombro, expresiones ilusionadas de procesos de investigación todavía en ciernes harían de las exposiciones de las últimas décadas del ochocientos lugares de enlace entre la fascinación y la osadía.

A ellas concurrían quienes sentían de cerca el latido de la curiosidad por las nuevas

formas de afrontar el futuro; gentes de toda condición precursoras en el testimonio de la modernidad, espíritus todavía inconscientes de que el progreso de su tiempo habría de desembocar irremediabilmente en el consumo indiscriminado que caracteriza nuestra época actual. Industriales, promotores, artistas dispuestos a captar cuanto conviniera a sus inquietudes inmediatas, se mezclaron con viajeros y diletantes deseosos tan sólo de acumular sensaciones válidas para ser relatadas después. Era el momento del estímulo individual, de encontrar en lo expuesto impresiones que habrían de servir como modelos susceptibles de ser trasladados a otros lugares, en un tiempo de noticias todavía poco ágiles en su difusión, en el que la información reciente constituía una de las fuentes de la prosperidad.

Y eso fue precisamente lo que el arquitecto Félix Navarro deseó encontrar en París, cuando emprendió su visita a la muestra que allí tuvo lugar en 1889. Navarro, siempre cercano a la vanguardia de su tiempo, participe como pocos de los conceptos eclécticos que definieron la arquitectura del último periodo del siglo XIX, mantuvo en su trayectoria una actitud de inteligente modernidad, matizada por un amplio sentido de la cultura, que ofreció a la ciudad de Zaragoza piezas construidas tan significativas como el desaparecido teatro Pignatelli, el mercado Central, el monumento al Justiciazgo, el palacio de Larrinaga y el edificio de las Escuelas de la Exposición de 1908. Una figura de especial interés en nuestro ámbito por su singular compendio entre la práctica y la teoría.

Porque su visita a París se convirtió en un episodio militante, un estímulo intelectual que le llevó a componer una singular memoria descriptiva de cuanto fue capaz de percibir. Un relato que contribuye a po-

ner de manifiesto su deseo de participar en un tiempo en que el empleo del hierro, los atisbos de la funcionalidad, el conocimiento y experimentación de nuevos materiales y la incipiente formulación del hormigón armado iban a señalar en adelante la evolución de la arquitectura. Un texto repleto de admiración por la novedad, avisado de la importancia de su momento, justo en un tiempo en que los sistemas constructivos tradicionales iban a ser reemplazados por la imparable expansión de una tecnología todavía rudimentaria, pero sin duda impulsora de un camino sin posible retorno, precursora indiscutible de nuestra época actual. La suya fue una aportación vital e ilusionada al conocimiento de ese tiempo

en que la arquitectura se debatía ante la opción del camino a seguir.

Ahora, más de cien años después, va a ser posible recordar las apasionadas impresiones de Navarro, y seguirle en su viaje y en sus jugosas percepciones, acompañados por el estudio preliminar de Jesús Martínez Verón, especialista en la arquitectura de esa época, quien, en este caso, se convierte en cronista de la visita de Navarro a París y, contagiado acaso por el énfasis del arquitecto, participa a veces de sus sensaciones. Un estimulante compendio entre preámbulo y texto original, que consigue una especial puesta en escena de la intención que anima la recuperación de esta singular Memoria.

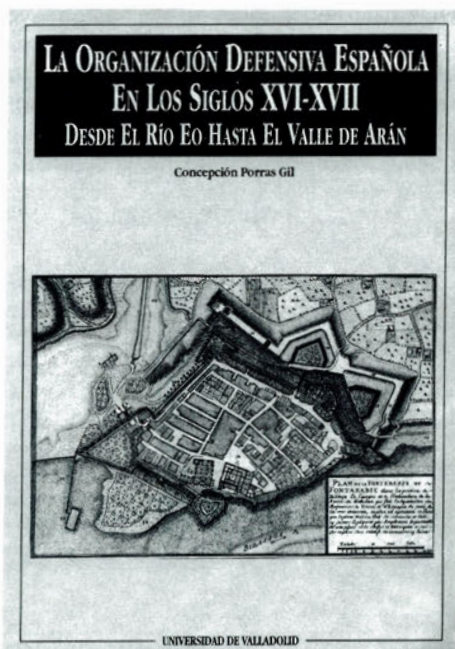
JOSÉ LABORDA YNEVA

CONCEPCIÓN PORRAS GIL *La organización defensiva española en los siglos XVI-XVII. Desde el río Eo hasta el Valle de Arán*. Valladolid, Universidad, 1995. 411 páginas.

Incluir la reseña de un libro que trata sobre la organización defensiva en una revista de historia del arte hace necesaria una explicación. Explicación, pero no justificación, pues el tema forma parte de lo que podríamos denominar espacio propio de la historia de las artes visuales. La diferenciación entre ingeniero y arquitecto es moderna, e incluso en la actualidad equívoca; ¿debe un ingeniero limitarse a levantar una estructura sólida desinteresándose de cualquier logro estético?, o, por otro lado, ¿un arquitecto sólo ha de preocuparse por la forma sin tener en cuenta la función de su edificio?. Esta separación, que si bien indebida no deja de ser

patente en demasiados casos en la actualidad, no existía en los siglos XVI y XVII, periodo que abarca este libro.

Pero no sólo se trata de una falta de terminología para definir dos actividades diferentes, sino que ambas formaban un todo indisoluble. La autora llama la atención sobre el tratado de Vitruvio, quien dedica buena parte de su obra a actividades que hoy no dudamos en definir como propias de la ingeniería, pero a las que el romano exigía las mismas características que a las que en la actualidad incluimos en el campo de la arquitectura: *utilitas, firmitas y venustas*. En el siglo XVI Alberti volvió a incidir en este



aspecto; en la centuria siguiente Durero escribió un tratado sobre las fortificaciones, mientras que Leonardo o Miguel Ángel se encargaban en diferentes momentos de construcciones militares; a finales del siglo XVII Guarino Guarini también publicó un tratado sobre las fortificaciones.

Esta división imposible es la que ha llevado a la profesora Concepción Porrás Gil a enfrentarse con el estudio sistemático de las construcciones de carácter militar en el norte de España. Su formación como historiadora del arte le ha permitido profundizar en los tratados teóricos que son la base de estas edificaciones, así como hacer un análisis formal y establecer tipologías diferenciadas en el considerable número de fortificaciones que se distribuyen en la zona norte peninsular. Pero de haber centrado en estos aspectos su estudio habría estableci-

do de hecho la misma separación que hemos rechazado. Sin embargo, y este es uno de los puntos a tener en cuenta de este trabajo, no se ha olvidado de la finalidad de estas construcciones: la defensa. La ubicación de las piezas de artillería, la preparación del terreno próximo a la fortaleza, el movimiento de las tropas, etcétera, son estudiados con precisión para entender el porqué de estas edificaciones.

El libro tiene dos grandes apartados. En primer lugar se centra en los aspectos teóricos entre los que destaca la formación de los ingenieros. La profesora Porrás Gil llama la atención sobre el gran interés que suscita esta formación que en España culmina con la creación de la Real Academia de Matemáticas de Madrid, a la que estuvo ligado Juan de Herrera, y que según plantea la autora su fundación no ha sido considerada en toda su importancia; un siglo después Cristóbal de Rojas mantenía vivo el interés teórico por este tipo de edificaciones publicando dos libros al respecto. También es crítica con las llamadas escuelas de fortificación al rechazar la tradicional diferenciación entre países reduciéndolo a dos escuelas fundamentales: la alemana y la mediterránea. La descripción pormenorizada de la fortificación abaluartada ideal y la evolución formal que se produce durante el reinado de los Austrias en España, completan la primera parte de esta publicación.

Catalogar las defensas desde el río Eo hasta el Valle de Arán es lo que podemos considerar el segundo apartado del libro. Son muchas las noticias inéditas que se aportan sobre la construcción y fortuna de las diferentes fortificaciones. Entre ellas cabe destacar la de Fuenterrabía, lugar de enorme importancia estratégica del que la autora nos ofrece un completo estudio, re-

saltando las intervenciones de G.P. Frantín y T. Spanochi. Además, se llama la atención sobre las denominadas defensas de apoyo, indispensables para el correcto funcionamiento de las primeras líneas y así se contemplan los casos de Burgos, Logroño,

etc. En definitiva estamos ante un libro que destaca el relevante papel de unas construcciones de carácter militar –en buena medida infravaloradas, como la autora declara–, pero construcciones en todo caso que la historia del arte no puede olvidar.

MIGUEL ÁNGEL ZALAMA

*MUSEO Y OTRAS DEPENDENCIAS DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO*

---

MUSEO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO: 522 14 91 - FAX: 523 15 99

Abierto todos los días. Sábados, domingos, lunes y festivos, de 9 a 14'30 horas.  
Martes a viernes, de 9 a 19 horas.

BIBLIOTECA Y ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO: 531 90 53

Biblioteca y Archivo: abierta de lunes a viernes, de 10 a 14 horas.

CALCOGRAFÍA NACIONAL

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO: 532 15 43 - FAX: 522 44 19

Abierta de lunes a viernes de 10 a 14 horas y sábados de 10 a 13'30 horas.

TALLER DE VACIADOS

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO: 531 95 94

Lunes de 8 a 19 horas. Martes a viernes de 8 a 15 horas.  
Reproducciones de obras escultóricas clásicas y contemporáneas.  
Se venden reproducciones a entidades y particulares.

PUBLICACIONES

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO: 522 14 91 - FAX: 523 15 99

Lunes a viernes: de 10 a 14 horas.









