

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1997

NUM. 85

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 1997

NUM. 85

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 – 532 15 49 – Fax: 523 15 99
28014 MADRID

SUMARIO

	<u>Págs.</u>
RAMÓN GONZÁLEZ DE AMEZÚA, <i>Memoria del trienio 95-97</i>	9
Sesión Pública en Homenaje al Excmo. Sr. D. Antonio Cánovas del Castillo celebrada el lunes 17 de noviembre de 1997	17
SOLEDAD CÁNOVAS DEL CASTILLO, <i>Cánovas y las Bellas Artes</i>	19
ANTONIO BONET CORREA, <i>Estética y arquitectura en Cánovas del Castillo</i>	31
JOSÉ LUIS SÁNCHEZ, <i>Cánovas y el Museo de Reproducciones Artísticas</i>	37
JOSÉ LUIS ÁLVAREZ ÁLVAREZ, <i>El Cánovas Político</i>	43
JOSÉ A. FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ, <i>La reforma y ampliación del Museo del Prado</i>	59
RAFAEL DE LA-HOZ, <i>El Prado, sinfonía incompleta</i>	71
JOSÉ MARÍA BLÁZQUEZ, <i>Urbanismo y arquitectura en los mosaicos romanos y bizantinos del oriente</i>	101
JUAN BASSEGODA NONELL, <i>La techumbre de la Catedral de Málaga</i>	171
LUIS CERVERA VERA, <i>Noticias sobre Luisa de Herrera, hija natural de Juan de Herrera</i>	181
VIRGINIA TOVAR MARTÍN, <i>Santiago Bonavía en la obra del Palacio Real de Aranjuez</i>	209
JOSÉ LUIS MORALES Y MARÍN, <i>Ramón Bayeu: obras destruidas y desaparecidas</i>	247
JOSÉ LUIS BARRIO MOYA, <i>El pintor madrileño Pedro Núñez del Valle. Datos para su biografía</i>	273
M ^a ÁNGELES SÁNCHEZ DE LEÓN FERNÁNDEZ, <i>La Academia y la revalorización de los estilos medievales (I). Significado y estudio de los dibujos prepara- torios para grabado</i>	299
PILAR CORELLA SUÁREZ, <i>La restauración del puente de la villa de Cabezón so- bre el río Pisuerga (Valladolid) durante el siglo XVIII</i>	345

	<u>Págs.</u>
JUAN RAFAEL DE LA CUADRA BLANCO, <i>La idea original de los enterramientos reales en El Escorial</i>	373
M ^a NIEVES RUPÉREZ ALMAJANO, <i>Tomás Francisco Prieto y la enseñanza del grabado en hueco en Salamanca durante la primera mitad del siglo XVIII</i>	413
AÍDA PADRÓN MÉRIDA, <i>Presencia en España del “Maestro de los modelos de Pierre Coeck”</i>	443
JOSÉ M ^a GENTIL BALDRICH, <i>Noticia de Antonio Prat, arquitecto del Salón de Cortes de 1813</i>	461
EDUARDO CARAZO, <i>El Palacio de los condes de Miranda en Peñaranda de Duero</i>	505
ANTONIO BONET CORREA, <i>Memoria del Museo correspondiente al año 1997</i> .	545
JOSÉ M ^a DE AZCÁRATE Y RISTORI, <i>Crónica de la Academia. Segundo semestre de 1997</i>	559
BIBLIOGRAFÍA	579

MEMORIA DEL TRIENIO 95-97

Por

RAMÓN GONZÁLEZ DE AMEZÚA

El trienio que concluye está especialmente marcado por hechos de carácter económico, decisivos para el futuro de la Academia. En primer lugar, las subvenciones que recibimos de la Secretaría de Estado de Universidades para gastos corrientes han tenido un sensible aumento. Este aumento nos ha permitido salir de los números rojos.

Otro hito fundamental ha sido el conseguir que en la nueva Ley del Impuesto de Sociedades se haya acordado que, por primera vez de forma explícita y positiva, se declare la exención total del impuesto para la Academia, eximiéndola además de las retenciones a cuenta. Esto significa en términos reales que los ingresos netos de la Academia se ven incrementados en un 54%, es decir, una mitad más.

Una inspección de Hacienda sobrevenida pretende, basándose precisamente en la inexistencia de exención positiva anterior, una liquidación de impuestos por los años anteriores. Tras numerosas gestiones con nuestra Ministra; con el Ministro de Economía y Hacienda, y con el Secretario de Estado de Hacienda, Juan Costa, hemos conseguido paralizar la inspección y la promesa de que en la ley de acompañamiento de los Presupuestos de 1998 se incluya un artículo que reconozca la exención retroactiva del impuesto; naturalmente, hemos de hacer un seguimiento de esta tramitación para asegurar que, efectivamente, se cumpla.

En 1996 hemos ganado el pleito al Ayuntamiento sobre la valoración de los terrenos de Aravaca que expropió. Lo que nos ha permitido hacer importantes adquisiciones para nuestro Museo; pero es que además, conseguimos que el Ministerio de Cultura nos ayudase a estas adquisiciones con 100 millones. Las obras que han enriquecido nuestros fondos artísticos son: *Cabeza de mujer*, de Picasso; *Frutero y periódico*, de Juan Gris; *Guirnalda de Flores con la Virgen, el Niño y San Juanito*, de Seghers; *Vis-*

ta de la calle de Alcalá, de Joli; *Alacena*, de Lorente; *Bodegón*, de Peralta; *El Vesubio en erupción*, de Carnicero; *El estudio del pintor*, de Magasco; *1ª edición de la Tauromaquia*, de Goya; *1ª edición de los Caprichos*, de Goya, y *2ª edición de la Tauromaquia*, de Goya.

Otro aspecto importante de este trienio ha sido la reforma a fondo de nuestros Estatutos y Reglamento. La Comisión de Administración, con la especial aportación de nuestro Censor y tras no pocos trabajos y gestiones, llevó a buen término esta reforma que ha introducido notables novedades para la mejor andadura de la Academia.

Y acontecimiento muy relevante ha sido la inauguración por SS.MM. los Reyes del Museo renovado de nuestra casa, dotado de climatización controlada de temperatura y humedad y de iluminación con control electrónico que permite graduar a voluntad la intensidad lumínica de cada sección. Además, se ha acondicionado un amplio almacén con sus peines también dotado de climatización controlada, y análoga instalación en nuestra sala de la IV planta que alberga nuestras colecciones de dibujos y de planos de arquitectura. Todo lo cual es utilísimo para la mejor conservación de nuestros fondos.

Nuestra sala de exposiciones (que ha sido renovada enteramente antes de lo previsto según se expuso en su día) ha albergado no pocas e interesantes muestras durante estos años. Citemos las siguientes: *Dibujos de Alonso Cano*, *Gitanos* (pintores y escultores españoles), *Unión Fenosa*, *Becarios de París*, *Becarios de Roma* (anual), *Premio de pintura BMW* (anual), *Dibujos catalanes años 30*, *Manoleta y su tiempo*, *Disparates de Goya – 3 versiones*, *Arte vivo – pintores de la Academia*, *Focus – colecciones privadas*, *Ángeles de Bolivia*, *Bienal del deporte*, *Dibujos de Rabaglio*.

No menos actividad ha tenido la sala de exposiciones de la Calcografía: *Premio nacional de grabado* (anual), *Imágenes para la lírica*, *Flaxman*, *Mariano Moré*, *Ramos Uranga*, *Impresionismo alemán*, *Max Klinger*, *Certamen arte gráfico de jóvenes* (anual), *Goya y la estampa de su época*, *edición facsímil Caprichos de Goya*, *Quijote hispano americano*, *Estampas Mexicanas*, etc.

Otras exposiciones en salas del Museo han sido entre otras la muy interesante del *Sudario de la Catedral de Oviedo*, con un notable estudio de nuestro compañero Ángel del Campo; la realizada en Salamanca de *Escultores Académicos*, brillantemente organizada por nuestro compañero Ve-

nancio Blanco; la de *Dibujos de Arquitectura del s. XVIII* con el edificio de la Academia; y la fundición de los bustos del cantante *Farinelli* y de *D. Emilio Castelar*, que se han incorporado a la sala de música del Museo.

La actividad musical en nuestro salón de actos ha sido constante. Por de pronto, casi todos los sábados se celebra un concierto organizado por Radio 2 clásica que siempre tiene un lleno, y es además radiado a toda España. Pero hay que señalar especialmente el celebrado para conmemorar el 250 aniversario de la fundación de nuestra Academia. La sección de música encargó partituras originales a sus compositores: *Antón García Abril*, *Cristóbal Halffter*, *Carmelo A. Bernaola*, y *Tomás Marco*. Fueron editadas en un bello volumen, e interpretadas –en unión de composiciones de nuestro Decano *Joaquín Rodrigo*– en nuestro salón de actos por *María Orán*, *Joaquín Soriano*, *María Manuela Caro*, *Pedro Halffter*, *Agustín León Ara*, *Emilio Matheu*, y *Ramón González de Amezúa*. El concierto, radiado en directo, fue presentado por nuestro compañero *Carlos Romero de Lecea*.

Memorables fueron también los que tuvieron lugar en conmemoración de Manuel de Falla, y de Francisco de Goya. El primero, tras una interesantísima conferencia de nuestro compañero *Antonio Gallego*, fue interpretado por los también compañeros *Teresa Berganza* y *Joaquín Soriano*. Y el segundo, tras una intervención perfecta de nuestro compañero *Antonio Iglesias*, por la también compañera *Alicia de Larrocha*. Las colas para acceder a la sala llegaban a la Puerta del Sol.

Otros conciertos son los que acompañan a la entrega del Premio Nacional de Grabado y los de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, señalando especialmente el que ofreció nuestro compañero *Rafael Frühbeck* al recoger su premio. Y tiene mucho relieve y novedad el que asumen los concursantes del *Premio de piano Infanta Cristina*.

A lo largo de este trienio nuestro compañero Carlos Romero de Lecea, con eficaz tenacidad, ha conseguido el logro nada fácil de articular por fin el Consejo Europeo de Academias de Bellas Artes; han sido muchas las reuniones y los viajes necesarios, destacando la reunión solemne en nuestro salón de actos, presidida por S.M. la Reina y con la asistencia del Comisario de la Unión Europea Don Marcelino Oreja; nuestro compañero fue elegido presidente de dicho Consejo Europeo.

Otros muchos actos han tenido lugar en la Academia: recepciones solemnes de nuestros nuevos compañeros Teresa Berganza, Antonio Gallego y Alfredo Pérez de Armiñán. Entrega de la Medalla de Honor al Banco BBV y a la Fundación Miró. Presentación del libro “Rayo sin llama” del poeta J.A. Muñoz-Rojas, con bellísimos grabados de nuestro compañero José Hernández; conferencias de José Luis Garci (ahora académico electo), Santiago Calatrava, y Eduardo Chillida; conferencias “Arte y Medicina” en colaboración con la Real Academia de Medicina, interviniendo los académicos F. Alonso Fernández, L.P. Rodríguez, A. Portera, J. Gállego, J.M. Pita Andrade y Antonio Bonet Correa. Otra serie de conferencias dictadas por Fernando Chueca, y homenajes como el tributado a José María de Azcárate, conservador emérito de nuestro Museo.

De muy relevante cabe calificar la Sesión monográfica dedicada al Museo del Prado y reciente está la brillante Sesión Conmemorativa del centenario de Cánovas del Castillo, confiada a las intervenciones orales de D^a Soledad Cánovas del Castillo, D. José Luis Álvarez Álvarez, D. Antonio Bonet Correa y D. José Luis Sánchez Fernández, en la que se entregó un ejemplar facsímil del discurso de ingreso en esta Academia del referido político.

Una importante tarea encomendada por la Presidencia del Gobierno a la Academia (sección de música) comenzada por el anterior Gobierno y rematada con el actual, ha sido la edición musical definitiva del Himno Nacional, basada en la armonización del que fue ilustre miembro de esta Academia: D. Bartolomé Pérez Casas. Se ha editado la partitura correspondiente en sus diversas variantes, y grabado un CD con orquesta, banda y órgano.

Visitó un grupo de académicos “Las Edades del Hombre” en su última edición de Burgo de Osma, resultando un viaje gratísimo que esperamos pueda repetirse en las sucesivas ediciones.

Obras realizadas: El total acondicionamiento del Museo, según se ha descrito antes; la renovación total de la sala de exposiciones; ampliación de un espacio para la Biblioteca; instalación de un office contiguo al patio interior; renovación y ampliación del sistema de alarmas contra incendios; renovación parcial de las instalaciones eléctricas según inspección de la Delegación de Industria; renovación de la sala de juntas y su megafonía; colocación de relieves escultóricos e iluminación del patio interior;

en el salón de actos renovación de óculos, claraboyas, iluminación y pintura; en el zaguán camarín y anejo para acceso de visitantes al Museo.

En el terreno político hemos mantenido un constante contacto con ministros, Casa Real, Presidente del Gobierno, Ayuntamiento, secretarios de Estado, directores generales, Comunidad, así como con políticos de la oposición, consiguiendo en muchos casos que vinieran a visitar la Academia lo cual nos da a conocer y promueve un ambiente muy favorable. La última ha sido, el pasado miércoles, la visita de la Comisión de Educación y Cultura del Congreso de los diputados con su presidente al frente. Estos contactos han tenido muy buenas consecuencias para la Academia, y las tendrán en el futuro.

Nuestras diversas secciones, gracias a la magnífica y ejemplar labor de los compañeros que están a su frente, han contribuido con gran eficacia a los trabajos de la Academia; la Biblioteca prosigue con la informatización total y las catalogaciones pendientes amén de atender puntualmente a los visitantes e investigadores, como puede comprobarse en la extensa y detallada Memoria anual que presenta nuestro bibliotecario. La Calcografía tiene una actividad incesante y prosigue con la promoción del grabado moderno y con preciosas publicaciones debidas a su gabinete de estudios, ya pieza clave en su funcionamiento. El Taller de Vaciados ha restaurado muchas de las obras de arte que atesora, continuando su servicio tradicional de reproducciones, y ahora tiene en estudio la transformación de su espacio, dedicando a Museo abierto al público toda la zona que tiene acceso inmediato frente a la entrada del ascensor de académicos. Publicaciones nos ofrece dos veces al año un denso y puntual Boletín; atiende a la difusión de nuestros fondos bibliográficos, perfectamente clasificados, y ya nos ha acostumbrado a que, en la primera sesión del año, se entregue el Anuario; de forma inminente nos repartirá la nueva edición de los Estatutos y Reglamento recientemente aprobados. De nuestro Tesorero podemos decir que su departamento funciona como un reloj, con balances mensuales listos a los pocos días, y que tiene muy contentos a nuestros proveedores, pues no debe dinero a nadie. Nuestro secretario general ha logrado clasificar y encuadernar todas las actas desde 1987 y está ultimando la misma labor con las de la Comisión de Administración; nuestro Censor vela por el cumplimiento de Estatutos y reglamento y últimamente ha conseguido además que varios de los remisos académicos

electos presenten su discurso, lo que no es poco. La Comisión de monumentos ha realizado un copioso trabajo en su ardua tarea en la que ha de nadar muchas veces contracorriente. Y gracias a la constante labor de nuestra agregada de prensa, la Academia está bien presente en los medios de comunicación.

No quiero alargar más esta Memoria necesariamente sucinta, y sí poner de relieve que la labor realizada ha sido una labor de equipo. E invitar a nuestros compañeros más jóvenes a interesarse en ella, ya que todas las colaboraciones, ideas y sugerencias serán bienvenidas.

Muchas gracias.

Sesión Pública en Homenaje al
Excmo. Sr. D. Antonio Cánovas del Castillo
celebrada el lunes 17 de noviembre de 1997

CÁNOVAS Y LAS BELLAS ARTES

por

SOLEDAD CÁNOVAS DEL CASTILLO

Excelentísimo Señor Director, excelentísimos señores Académicos, señoras y señores,

Es para mí un privilegio presentar hoy esta intervención sobre Cánovas y su relación con las Bellas Artes en esta Real Academia. El privilegio y la honra es doble: por un lado, por mi vinculación laboral con esta Institución desde hace ya diez años; por otro, por poder contribuir con esta intervención a rememorar la figura de mi ilustre deudo. Vaya por delante mi agradecimiento a los señores Director y Académico Bibliotecario por haberme ofrecido intervenir en esta Sesión Pública.

Confieso que la sugerencia de participar en un acto público junto con tres académicos de esta Corporación me sorprendió, y al tiempo me causó cierto temor y respeto, al pensar que mi modesta aportación difícilmente podría estar a la altura de ellos. Pero no podía negarme a este ofrecimiento: la ocasión se presentaba única para honrar los méritos contraídos por mi antepasado en las Bellas Artes.

El título que aquí se presenta, "Cánovas y las Bellas Artes", me vino a la mente conforme me sugería don José Antonio Domínguez Salazar intervenir en esta Sesión, pensando que sus múltiples méritos en campos ajenos al artístico habían eclipsado aquel de crítico de arte e impulsor de medidas proteccionistas que evitaron el deterioro y la ruina de numerosos edificios de notable importancia artística en nuestro país. Y no me equivocaba. Sin embargo, esta labor ya fue recordada por el conde de Romanones en dos ocasiones, y precisamente con el mismo epígrafe que encabeza esta intervención y elegí de forma improvisada. Ambos eran discursos leídos con ocasión de homenajes que las Reales Academias a las que perteneció Cánovas le tributaron, uno en 1928, conmemorando el centenario de su nacimiento, y otro en 1947, año del cincuentenario de su muerte (1). Basándose en dos discursos de Cánovas sobre la materia que hoy tratamos, Romanones

destaca la extraordinaria cultura artística del político y su amor por las Bellas Artes, a las que dispensó protección cuando estuvo al frente del gobierno. Y en efecto: basta leer estos dos trabajos del insigne malagueño para apreciar su abrumadora sabiduría en las letras y las artes. La primera de estas alocuciones llevaba por título "De la libertad en las Artes", y fue pronunciada como discurso de ingreso en la Real Academia Española el 3 de noviembre de 1867. La segunda fue leída con igual motivo en esta casa en la Junta Pública de 29 de mayo de 1887 con el título "Circunstancias que deben concurrir en los asuntos que tratan de Bellas Artes, dadas sus peculiares condiciones". Ambos discursos condensan el profundo conocimiento que tenía don Antonio en materias tan variadas como complejas, producto de su pasión por el estudio, del que nunca se cansaba y siempre le resultaba insuficiente. Es ilustrativa en este sentido su conocida frase: "yo estudio, como otro cualquiera roba pañuelos". Aunque la ocasión bien lo merece, los límites de espacio y tiempo no me permiten profundizar en el contenido de estos dos textos, por lo que remito a su lectura a quienes tengan interés de conocer sus criterios artísticos más de cerca. Además, tampoco es mi propósito alargarme en disquisiciones que por interesantes que fueran resultarían tediosas en una exposición. Pero antes de tratar siquiera de pasada los aspectos esenciales que recogen estos dos estudios del político, me parece más coherente partir de sus comienzos como aficionado a las artes.

Según propia confesión, fue en Roma donde se despertó su interés por las artes plásticas. Algunas de sus más vivas impresiones quedan recogidas en el citado discurso de ingreso a esta Real Academia, al recordar el tiempo que vivió en esa ciudad como agente de Preces (2). Nombrado para desempeñar esa función por Real Orden del 9 de agosto de 1855, ocupó dicho cargo diplomático hasta el 31 de marzo de 1857. Al marchar a Roma, contaba con veintisiete años. Poco antes, el Gobierno de Isabel II había roto las relaciones con la Santa Sede. La aceptación del cargo conllevaba una gran responsabilidad, puesto que en ese momento era el único órgano de representación español en Roma. A pesar del difícil papel que le tocó asumir, según cuenta a su amigo Fabié, fue esta etapa el período más feliz de su vida. No llegó a escribir un libro de viaje, pero algunas de sus impresiones sobre Italia quedan recogidas en un trabajo que escribió años después, y en numerosas páginas de sus ensayos, de suerte que, como indica Melchor Fernández Almagro en su biografía, podrían llegar a configurarlo (3). Pasó sus días recorriendo museos y grandes ruinas;

frecuentó estudios de artistas, además de investigar en archivos y bibliotecas, con ese afán que siempre tuvo de documentarse para llegar hasta las fuentes principales, base de sus investigaciones y estudios. Probablemente en esta ciudad germinó la idea de lo que para él era el arte: "en el arte, sentir equivale a conocer", decía Cánovas, y así lo tuvo que experimentar en estos años vividos en Roma. "Poco a poco -dice-, halleme convertido en un pensionado más". Durante este período compra más libros que nunca, se inicia en las antigüedades y mantiene contacto con arqueólogos y con los pensionados españoles en Roma. En vísperas de su regreso a España escribía a Fabié: "Llevo un baúl atestado de papeles y un fardo de libros curiosos". Cánovas supo sin duda aprovechar la ocasión que se le brindaba para "empaparse" de todo aquello que Italia le ofrecía y a él le interesaba, y que tocaba temas tan diversos como la Política, la Historia, la Filosofía, la Literatura y las Artes.

En el terreno artístico, la contemplación directa de edificios y monumentos del clasicismo romano perfilará su gusto hacia la Antigüedad y la belleza de los modelos clásicos. Cuando, años más tarde, trata en sus estudios sobre temas artísticos del ideal de belleza que le inspira el clasicismo como modelo de perfección, argumenta su postura tomando por referencia a autores clásicos y contemporáneos que razonan sobre el tema: Platón, Winckelmann, Lessing, Jouffroy, Gioberti, etc. Pero este concepto del ideal de belleza de los clásicos que defiende y que hace suyo con la misma fuerza que el resto de sus criterios, no le impide respetar tendencias opuestas a la suya, o lo que es lo mismo, no cae en el error de creer que sólo sus ideas son válidas. Con acertado juicio comenta Romanones su comprensión de todas las posibilidades de belleza, y su rechazo de las estrechas exclusividades que habían hecho condenar sucesivamente las escuelas predecesoras, destruyendo incluso obras anteriores de gusto opuesto al imperante. No fue desde luego admirador de las artes modernas, aunque confesaba que el tiempo había conseguido darle un sentido crítico más comprensible y flexible hacia ellas. Mostraba así una amplitud de criterio difícil de encontrar entre sus contemporáneos e incluso en nuestros días.

Cuando Cánovas vuelve de Roma, el escenario político español es incierto. Durante estos años ocupó las carteras de Gobernación (1864), de Ultramar (1865) y, poco después, de Hacienda. El tenso ambiente que se vive durante esos años desembocará en la Revolución de 1868, que por

cierto coge a Cánovas investigando en el Archivo de Simancas. Destronamiento de Isabel II. Gobierno Provisional. Efímero reinado de Amadeo de Saboya. Primera República. Mientras, Cánovas prepara la restauración monárquica. A pesar de su intensa actividad política, sigue estudiando y escribiendo, haciendo también gala de sus dotes de orador en numerosas ocasiones. Esto explica el que fuera nombrado miembro de la Reales Academias de la Historia (1859), de la Española (1865), de Ciencias Morales y Políticas (1871) y de Jurisprudencia y Legislación, alcanzando la presidencia de la primera y última citadas (4). Fue también presidente del Ateneo, institución a la que estuvo vinculado desde época temprana, y en la que pasó incontables horas estudiando.

Sin duda, su actuación más destacada en el campo de las artes fue la creación del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas por Real Orden de 31 de enero de 1877. Al ser éste el tema de la comunicación de don José Luis Sánchez, tan sólo haré breve alusión a su génesis. El origen del Museo se debió en gran parte al ofrecimiento del gobierno inglés al español de una colección de vaciados de las esculturas del Partenón. Cánovas decidió comprarlas y albergarlas en el Casón del Buen Retiro, consiguiendo además con ello salvar de la ruina este edificio y la pintura de Lucas Jordán, hasta ese momento en progresivo estado de deterioro. En 1879 se ordenaba la completa restauración del edificio, inaugurándose el museo el 6 de enero de 1881. Desde entonces hasta hoy, la suerte de su colección no ha sido muy feliz: permaneció en este edificio hasta 1959, pasando después al Museo de América y finalmente al Museo Español de Arte Contemporáneo; en uno y otro, lamentablemente ha permanecido almacenada durante largo tiempo con deterioro de muchos de sus moldes y figuras (5).

Este logro de don Antonio y otros menores sentaron la base para su candidatura a académico de número de la Real de San Fernando en julio de 1882, a proposición de Federico de Madrazo -Director de la Corporación- y seis académicos más. Se trataba de cubrir la plaza vacante en Escultura por muerte de Caveda, dentro de la clase de no artistas que había en esa sección. La petición fue presentada en la sesión ordinaria de 25 de septiembre del mismo año junto con la solicitud del historiador y crítico de arte Ossorio y Bernard, a fin de que fuera examinada por la Sección de Escultura. El 8 de octubre, el secretario de la sección escribía a Federico de Madrazo, dándole cuenta del resultado del examen de ambos candidatos,

expresándose en los siguientes términos: "son tan notorios los méritos que concurren en el Excmo. Sr. D. Antonio Cánovas del Castillo, que además de reunir las condiciones reglamentarias que marcan los artículos 77 y 78 hay que añadir la de ser uno de los más doctos representantes de nuestra cultura contemporánea; por esto no duda esta Sección en colocarle en primer lugar para ocupar la vacante". En la Sesión extraordinaria celebrada ocho días más tarde, resultaba elegido Académico de Número. Sin embargo, tardaría casi cinco años en tomar posesión de su nombramiento (lo mismo le ocurrió cuando fue elegido académico de la de Morales y Políticas, donde pronunció su discurso de ingreso en 1885, catorce años después de su elección); probablemente, sus múltiples ocupaciones le impidieron preparar el largo discurso de ingreso que presentó -sobrepasa las cien páginas-. La Junta Pública para su recepción como académico tuvo lugar el 29 de mayo de 1887, siendo presidida por su Director, Federico de Madrazo, autor por cierto de dos retratos de Cánovas (6). Era domingo, y la hora fijada, las dos de la tarde, a pesar de lo cual la documentación del Archivo de esta casa nos informa que acudió una "numerosa y escogida concurrencia", lo que no deja de tener cierto mérito por el día y la hora elegidos. Las invitaciones o *esquelas de convite*, como eran llamadas en la época, fueron distribuidas al resto de las reales academias, ministerios, direcciones generales, centros artísticos, científicos y literarios, cuerpo diplomático, prensa, etc., sobrepasando las quinientas, mientras que la suma total de las invitaciones que se imprimieron rondaba las novecientas (7).

La reedición del discurso hace innecesario un detallado comentario sobre el mismo. Aunque formalmente no presenta un título, el acta de la recepción pública en que fue leído el discurso de Cánovas en esta Real Academia indica que versó sobre el tema: "Circunstancias que deben concurrir en los asuntos que tratan de Bellas Artes dadas sus peculiares condiciones". Tras un nostálgico recuerdo de Roma, se centra en la necesidad de un maridaje compenetrado entre las diferentes artes, deteniéndose luego en analizar las posibilidades y las limitaciones de expresión de la Poesía y la Escultura. Recoge las opiniones de escritores, críticos y artistas antiguos y modernos, muchos de ellos defensores, como él, del clasicismo en las Artes: Plinio, Nasón, Pausanias, Mengs, Winckelmann, etc.; de otros, disiente abiertamente, como Lessing y Jungmann. Su alegato en favor del clasicismo se extiende a la Arquitectura, la Pintura y hasta la Música, aunque es en

la Escultura donde más se detiene. Defiende el camino adoptado por los escultores que cultivan en su pureza el estilo helénico, y rechaza las mezcolanzas anacrónicas e inconexas en la escultura moderna. Con todo, se pregunta: "¿Habré de pasar, con esto y todo, por intolerantemente clásico? No lo espero...", aunque más tarde, al hablar de la Escultura y la Arquitectura, comenta: "Á mí, que no puedo menos de continuar siendo clásico en el fondo, consuélame en mucha parte de tales desventajas el tener por seguro que al cabo y al fin la belleza total no reside sino en las estatuas antiguas, cualquiera que su tamaño fuere, y en las perfectas proporciones de los templos clásicos..." (8).

El discurso responde, en definitiva, a ese tipo de ensayos propios de la época: peca de largo y de ser difícil de seguir, por la profusión de datos y noticias rememorando la antigüedad que en él se recogen. Pero si he expresado este defecto, también debo decir que un discurso así sólo podía ser escrito por alguien con una cultura tan vasta como la de Cánovas: tan grande como y precisamente por ello inabarcable para el oyente, e inabarcable también porque no abundan ni antes, ni menos ahora, personas capaces de "volcar" tal cúmulo de referencias histórico-artísticas del clasicismo, no mandadas escribir y leídas sin más, sino producto de ese ingente conocimiento que tuvo don Antonio, también en el terreno de las Artes.

Tuvo Cánovas el interés personal de adquirir de su peculio particular cuadros de los pintores de más prestigio de su época, como Pradilla, Moreno Carbonero, Muñoz Degrain, Martí y Alsina, Masriera y Sorolla. Cultivó la amistad de literatos, artistas e intelectuales de su tiempo, entre ellos Campoamor, Castelar, Pereda, Núñez de Arce, Valera y Alarcón, Pedro y Alejandro Pidal, Marcelino Menéndez y Pelayo, el citado Pradilla y Agustín Querol, a quien protegió en los primeros años de su carrera artística, autor además de su tumba en el Panteón de Hombres Ilustres. Junto a las esculturas de este último, las de Benlliure y Vallmitjana decoraron también su casa, "La Huerta". Coleccionó antigüedades, y en especial retablos, armaduras y bastones de mando, con destacadas piezas de la orfebrería española de la época.

Es de sobra conocida la importancia de su biblioteca, una de las particulares más notables de su época. Instalada en una dependencia exclusiva para tal efecto en "La Huerta", donde vivió desde que contrajo matrimonio por segunda vez hasta su muerte, y cuyo terreno ocupa hoy la Embajada de los

Estados Unidos, se pasaba en ella todas las horas que sus múltiples ocupaciones le permitían. Llegó a reunir más de 35.000 volúmenes, que fueron catalogados y publicados en tres tomos.

Me parece oportuno citar, siquiera de pasada, algunos de los logros de Cánovas en materia artística: intervino en la preservación de la muralla ciclópica de Tarragona, y en la catedral románica de Lérida; evitó la destrucción de la Alcazaba de Málaga, y la pérdida definitiva de edificios románicos como la ermita de San Pelayo de Ávila -gracias a su iniciativa de compra en 1884 por parte del Estado-, y el templo y claustro de San Pedro el Viejo de Huesca (9). Preservó también de la ruina los monasterios de Veruela, Silos, Ripoll y Santas Creus. Actuó en favor de las iglesias del prerrománico asturiano. Gracias a su protección, se reedificó desde los cimientos el Hospital Español de Montserrat en Roma (10). En Madrid, mostró gran empeño en restaurar la iglesia y el monasterio de San Jerónimo, y merced a su protección, se ejecutaron las pinturas de la rotonda de San Francisco (11). En el terreno urbanístico, intervino en el problema que implicaba la comunicación de las calles de Alcalá y Velázquez, promoviendo el acuerdo que permitió abrir la lograda confluencia de ambas calles. Un monumento conmemorativo en bronce proyectado por el arquitecto Julio de Saracibar y cincelado por Morato Reventós en 1885 recuerda este hecho (12).

Pero si hasta aquí hemos hecho un breve recorrido de los inicios de la afición de don Antonio por las Bellas Artes, de su decisivo apoyo en la creación del Museo de Reproducciones Artísticas, de su activa participación en favor de la restauración de monumentos, y de su faceta de crítico de arte, queremos hacer mención de algunos de los artistas de mayor relieve de la España canovista, a fin de dar una visión más completa de las artes en nuestro país durante ese período. Bajo los gobiernos del ilustre malagueño desarrollaron su actividad pintores de la talla de Rosales, Pradilla, Fortuny, Haes y Beruete, como indica don Pedro Laín Entralgo en su espléndida comunicación presentada en marzo del presente año, dentro del ciclo de conferencias dedicado a la figura de Cánovas de la Fundación Areces (13). Pero son también los años de otros muchos pintores, merecedores de igual encomio. Es la época de plena madurez de los románticos Federico de Madrazo y Carlos Luis de Ribera; de los pintores de historia Casado del Alisal, Antonio Gisbert y Vicente Palmaroli, y de los más jóvenes Moreno Carbonero y Muñoz Degrain; del costumbrista Eugenio Lucas, y de los

realistas Aureliano de Beruete y Darío Regoyos. Es también la época de los escultores Vallmitjana, Aniceto Marinas, Benlliure, Querol y Mateo Inurria. Es el tiempo en el que se llevan a cabo importantísimos proyectos de restauración arquitectónica: además de los edificios que aquí se han mencionado, otros notables de nuestro patrimonio se someten a importantes procesos de recuperación, como la Basílica de San Vicente de Ávila y las catedrales de Burgos, Barcelona y Sevilla. Se construyen nobles fábricas durante estos años; exponente de ello en Madrid son los representativos edificios del Banco de España y la Bolsa de Comercio. Son años de eclecticismo, en los que se desarrollan y conviven el historicismo medieval, la recuperación de la tradición islámica, la puesta en práctica de la restauración monumental y la arquitectura del hierro de finales de siglo. La comunicación que presenta hoy don Antonio Bonet nos ilustra sobre este tema, por lo que me abstengo de hacer referencias a fin de evitar repeticiones.

Basta lo aquí expresado para hacernos una idea de la afición de don Antonio por las Bellas Artes. Afición adquirida, desde luego, gracias a esa constante inquietud por ampliar sus conocimientos en diferentes campos. Ahí están sus escritos como testimonio. No podía ser de otra manera con su carácter polifacético. Sirva esta modesta intervención para rendir mi tributo al ilustre tratadista español, cuyo apellido me honro llevar. Sirva también su centenario no sólo para rememorar su figura sin más, para caer luego en el más absoluto olvido como suele suceder, sino para que su mayor empresa en el campo de las artes, la creación del Museo de Reproducciones Artísticas, resurja del olvido al que ha estado postergado durante tanto tiempo. Me uno al deseo de don José Luis Sánchez, con la esperanza de que este propósito se convierta en realidad. Algunos de los aquí presentes son competentes en esta materia, y, de alguna manera, su voz debe tener autoridad en esta disciplina; a ellos dirijo estas palabras, a las que creo que se unen las de los tres ilustres comunicantes que hoy me acompañan. Muchas gracias.

NOTAS

- (1) ROMANONES, "Cánovas y las Bellas Artes", *Acto solemne en honor de don Antonio Cánovas del Castillo*, y "Cánovas y las Bellas Artes", *Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia*.
- (2) Cánovas se expresa en los siguientes términos: "No pinté, no esculpí, no tracé, a la verdad, monumentos arquitectónicos, falto de habilidad y nociones técnicas para tanto; pero ví, sentí, logré despertar, mediante la contemplación asidua de los modelos inmortales, mi amodorrado sentido estético, aprendiendo a estimar las maravillas atesoradas por el mayor de los Imperios ... Solo entonces tomé gusto a la Pintura, aunque pude formarlos en Madrid muy bien; comprendí entonces la Escultura...; entonces también se me aclaró el concepto de la bella Arquitectura; y, con serme más conocida, no fue sino entonces cuando por directo modo se apoderó la Música de mi ánimo, en vez de rendir rutinaria obediencia al entusiasmo común". CÁNOVAS DEL CASTILLO, *Discursos leídos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 4 y 5 (pág. 2 de reed.).
- (3) CÁNOVAS DEL CASTILLO, *"De lo que es un viaje a Italia"*; FERNÁNDEZ ALMAGRO, *Cánovas: su vida y su política*.
- (4) Por su interés, hacemos mención de la presentación que hizo el duque de Alba en el acto celebrado en 1947 en la Real Academia de la Historia, con ocasión del cincuentenario del óbito de Cánovas. Al destacar aquél los méritos de éste en esa Academia, recuerda su actuación en favor de la ordenación y catalogación de los fondos documentales de las instituciones religiosas que desde la Desamortización habían estado dispersos y abandonados y se hallaban depositados en esta Institución. Este fondo sería el núcleo del Archivo Histórico Nacional, establecido por Real Decreto de 28 marzo de 1866.
- (5) Para un estudio del Museo de Reproducciones Artísticas, véase la obra de ALMAGRO GORBEA, *Museo Nacional de Reproducciones Artísticas*. También el estudio de ARIZA MUÑOZ, *Los jardines del Buen Retiro*.
- (6) Ambos cuadros son sobradamente conocidos: el primero lo ejecutó en 1889; se trata del óleo inacabado que representa a Cánovas sentado y que conserva el Museo del Prado. El segundo fue pintado poco después, y representa un busto de perfil del político; se encuentra en el Palacio del Senado. Uno y otro reproducidos en el catálogo de la exposición: *Los Madrazo: una familia de artistas*.
- (7) Quiero agradecer a doña Esperanza Navarrete, encargada del Archivo de esta Academia, su valiosa ayuda al proporcionarme información sobre los documentos relacionados con Cánovas que posee esta Institución. Los papeles relativos a su nombramiento como académico que he citado se encuentran en las signaturas: 98/3, 2-2/4 y 15-2/5.
- (8) CÁNOVAS DEL CASTILLO, *Discursos leídos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 72 y 91 (págs. 43 y 53 de su reed.).
- (9) Sobre estos dos últimos edificios, véanse las obras de ARIZA MUÑOZ, *Ob. cit.*, 209-211 y ARCO Y GARAY, "Monumentos de Huesca: San Pedro el Viejo".

- (10) El discurso de contestación del marqués de Molins al de ingreso de Cánovas en esta Real Academia recoge algunas de sus intervenciones en defensa de la restauración de varios de los monumentos citados. Al año siguiente del magnicidio de don Antonio, el arquitecto Salvador y Rodrigáñez encomiaba en su discurso de ingreso a esta Corporación el apoyo del malagueño en la restauración de monumentos medievales. MOLINS, *Discurso de contestación al presentado por don Antonio Cánovas del Castillo*; SALVADOR Y RODRIGÁÑEZ, *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*.
- (11) Don Juan de Dios Peinado y Jordán, en su breve historia sobre esta importante iglesia, menciona el gran empeño de Cánovas en restaurarla. A raíz de la revolución de 1868 había pasado ésta al Estado, iniciándose en 1879 importantes obras de reparación bajo la dirección del arquitecto y académico Enrique María Repullés, quedando terminadas en 1882. El autor no duda en afirmar que, de no haber sido asesinado Cánovas, habría éste impedido que el edificio llegara al estado de deterioro en que se encontraba en 1913, fecha de ejecución de esta sucinta obra. PEINADO Y JORDÁN, *La iglesia de San Jerónimo el Real de Madrid*, 33.
- (12) Sobre la placa de bronce dedicada a Cánovas que citamos, la Biblioteca de esta Institución conserva una fotografía de esta pieza desconocida.
- (13) LAÍN ENTRALGO, "Cánovas del Castillo y su tiempo".

BIBLIOGRAFÍA

- ALMAGRO GORBEA, María José, *Museo Nacional de Reproducciones Artísticas: catálogo del Arte Clásico*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1984.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del, "Monumentos de Huesca: San Pedro el Viejo", *Por esos mundos*, XII, Madrid (1911), nº 202.
- ARIZA MUÑOZ, Carmen, *Los jardines del Buen Retiro*, Madrid, Ayuntamiento, Lunberg, 1990, 209-211.
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio, "De la libertad en las Artes", *Discurso de ingreso en la Real Academia Española, 1867*.
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio, *Discursos leídos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Antonio Cánovas del Castillo el día 29 de mayo de 1887*, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1887.
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio, "De lo que es un viaje en Italia", *Estudios literarios*, Madrid, 1968, T. II, 203-221.

- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor, *Cánovas, su vida y su política*, Madrid, Tebas, 1972.
- Los Madrazo, una familia de artistas*. Catálogo de la exposición del Museo Municipal, 1985, Madrid, Ayuntamiento, Concejalía de Cultura, 1985.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro, "Cánovas del Castillo y su tiempo", *Ciclo de conferencias pronunciadas en la Fundación Ramón Areces*, Madrid, marzo de 1997. Madrid, Real Academia de la Historia, Fundación Ramón Areces, 1997, 61-74.
- Lista alfabética y por materias de las papeletas que para la redacción de un Catálogo se encontraron en la Biblioteca del Excmo. Sr. D. Antonio Cánovas del Castillo*, Madrid, Julián Espinosa y Antonio Lamas, 1903. 3 v.
- MOLINS, Marqués de, *Discurso de contestación al presentado por don Antonio Cánovas del Castillo en su recepción pública de 29 de mayo de 1887*, Madrid, A. Pérez Dubrull, 1887.
- PEINADO Y JORDÁN, Juan de Dios, *La iglesia de San Jerónimo el Real de Madrid : lo que ha sido, lo que es y lo que pudiera ser*, Madrid, Tipografía artística, 1913.
- ROMANONES, Conde de, "Cánovas y las Bellas Artes", en: *Acto solemne en honor de don Antonio Cánovas del Castillo para conmemorar el centenario de su nacimiento, celebrado por las Reales Academia Española, de la Historia, de Bellas Artes y de Ciencias Morales y Políticas en el salón de actos públicos de la primera, el día 5 de marzo de 1928*. Madrid, 1928.
- ROMANONES, Conde de, "Cánovas y las Bellas Artes", en: *Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la Junta Pública solemne del día 3 de diciembre de 1947 conmemorativa del cincuentenario de la muerte del que fue su Director, el Excmo. Sr. Don Antonio Cánovas del Castillo*, Madrid, 1948.
- SALVADOR Y RODRIGÁNEZ, Amós, *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en su recepción pública de 13 de marzo de 1898*, Madrid, G. Juste, 1898.

ESTÉTICA Y ARQUITECTURA EN CÁNOVAS DEL CASTILLO

Por

ANTONIO BONET CORREA

La grandeza de ánimo y la formación intelectual de una persona de espíritu superior se mide tanto por sus hechos como por sus obras en pro de la cultura y de la ciencia. También por su labor investigadora y literaria, sobre todo cuando se trata de alguien que, aparte de su acción profesional, escribe con rigurosa disciplina acerca del pasado o del mundo en el cual está inmerso. Si esta persona es un político ocupado en las altas tareas de la administración del Estado, su figura crece en estima ante los ojos de los entendidos. En el caso de Antonio Cánovas del Castillo, la admiración resulta aún mayor. A su talla egregia de estadista hay que añadir su dimensión humanística. La calidad y el copioso número de sus publicaciones sobre la Historia de España, temas sociales y políticos y cuestiones estéticas además de sus obras puramente literarias, hacen que a la hora de juzgar su producción intelectual aumente nuestro asombro por el prolífico resultado, sobre todo si se tiene en cuenta que es la obra de un hombre que consagró su vida pública a los quehaceres del gobierno de la nación.

Al estudiar la vida de Cánovas del Castillo se comprende perfectamente que fuese capaz de llevar a cabo tan ingente obra intelectual. Metódico, con gran tesón en el trabajo y con un talante de investigador inquieto y curioso, dedicó sus ocios a las tareas del espíritu. Desde su juventud nunca abandonó el cultivo de las letras. Periodista, autor de una novela de historia y de un libro de poesías, historiador de la época de los Austrias, de ensayos y escritos políticos además de lector incansable y erudito bibliófilo –su biblioteca tenía más de 40.000 volúmenes– no sólo frecuentó los archivos como el de Simancas para documentar sus escritos científicos sino también ejercitó su mente interesándose por la evolución del pensamiento europeo de su tiempo. Conocedor de la filosofía alemana, en especial Hegel, de los

economistas ingleses y los literatos franceses, intentó siempre conciliar dialécticamente la tradición con la modernidad. A diferencia de sus colegas parlamentarios, más pragmáticos y despreocupados del saber teórico, Cánovas vertebraba su pensamiento de acuerdo con un sistema basado en el estudio y la reflexión de los problemas. Salvo Don Emilio Castelar, su adversario ideológico pero en cambio su amigo personal, ningún otro tribuno podía medirse con él en lo intelectual. Cánovas, concienzudo en sus discursos y escritos fue, sin duda, un pensador que desarrolló en lo que pudo sus aptitudes en la medida del tiempo libre que le dejaba la práctica política. Ortega y Gasset, que no era nada canovista, sin embargo en una conferencia pronunciada en 1914 sobre "Vieja y nueva política", reconoció que en el campo del pensamiento el conservador Cánovas hubiera sido "tal vez el más grande del siglo para cuestiones ideológicas, si hubiera podido dedicar a ellas su vida".

En lo que concierne a las ideas estéticas, terreno que en la España del siglo pasado, salvo Menéndez Pelayo desde una perspectiva y Don Francisco Giner de los Ríos desde otra, apenas fue cultivado, Cánovas nos ha dejado dos discursos académicos a través de los cuales se colige su posición ante las artes, tanto plásticas como la música. Muy importante desde el punto de vista de su formación del gusto fue su estancia en Roma en los años 1855 y 1856, como agente de Preces. Su cargo diplomático le proporcionó el tiempo necesario para explorar la Ciudad Eterna y admirar y conocer a fondo sus monumentos y obras de arte, tanto antiguas como modernas. También afianzarle en su gusto por el clasicismo.

El primer discurso fue el que, siendo ya Ministro de Ultramar, pronunció en 1965 para su entrada en la Real Academia Española de la Lengua. Su título es significativo: "La libertad en las Artes". Al afirmar, siguiendo el esquema hegeliano de la evolución del espíritu, que "lo clásico y lo romántico... hacían falta cuando han tenido asiento en la Historia", equivale a una decidida declaración de eclecticismo. También su amor por las obras del pasado cuando son excelsas y su afán de conservarlas renovándolas y restaurándolas. No hay que olvidar que durante su estancia en Roma fue quien hizo que desde sus cimientos se reedificase el edificio del Hospital de Montserrat de los Españoles y que más tarde, siendo jefe de gobierno, se reconstruyese alzándose de nuevo "de entre carbonizados escombros, como renace el ave fénix de sus cenizas", el incendiado Alcázar de Toledo, se

salvasen bajo su administración los monasterios medievales de Silos, Vuela, Ripoll, Santas Creus y se remozase el castillo de Simancas. A la vez, en Madrid, hizo que, transformados respectivamente en Museo de Reproducciones y Museo del Ejército, se conservasen el Casón o Salón de Baile y el Salón de Reinos, los únicos restos que quedaban en pie del Palacio del Real Sitio del Buen Retiro, escenario de las fiestas y entretenimientos de los Austrias que, con tanto esmero, él había estudiado. También hay que señalar que, gobernando la oposición, defendiese monumentos tan importantes como los restos de la muralla ciclópea de Tarragona y la vieja catedral de Lérida. Pero sin duda alguna la culminación de su obra en pro de la conservación monumental fue cuando en 1892, siendo presidente del comité Organizador del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América, no sólo supo reparar la dejadez en que se tenían a los países hermanos del Nuevo Mundo sino que hizo renovar el Archivo de Indias y encargó al gran arquitecto Ricardo Velázquez Bosco la restauración de los monumentos colombinos de los cuales la obra principal es el monasterio de La Rábida, en la bahía de Huelva. Ruben Darío, joven diplomático que asistió a los actos inaugurales, nos dejó el retrato del viejo político que fue capaz de hacer que naciese una nueva rama de la Historia, la especialidad llamada el “americanismo”.

El segundo discurso sobre la estética fue el que, veintidós años después del primero, pronunció Cánovas en 1887, al ingresar en esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y que hoy pueden Ustedes leer en facsímil. Al abundar en su concepto de libertad artística y sostener que si el hombre es libre y debe serlo cada generación tiene el derecho a hacer valer y expresar sus gustos, aprovecha la ocasión para hacer un recorrido histórico de lo que piensa acerca de las distintas artes. Tras analizar el significado de cada estilo y entender que son lícitas todas las formas de entender la belleza, nos confiesa su credo estético ya que “no puedo menos de continuar siendo clásico” no le supone una cerrazón absoluta. Aunque su admiración está rendida ante el arte griego y en especial ante su escultura y que las construcciones antiguas de Roma le parecen “indudablemente superiores a las de cualquier otra ciudad moderna”, estos asertos no obstan para que reconozca el valor de las obras medievales, renacentistas y románticas. Cánovas, que nos hace saber que su estancia en Roma le aclaró sus conceptos de la Arquitectura, fue un apasionado defensor de las catedrales góticas ya

que, según sus palabras, ninguna construcción religiosa hubo “tan sublime y completa” a lo largo de los siglos. No es extraña esta idea que resume el gusto decimonónico creador de la arquitectura neogótica. Tanto en los tratadistas de arte como en los novelistas –piénsese en la novela *Pequeñeces* del Padre Coloma, que retrata la vida piadosa y mundana de la Restauración– un templo o un colegio religioso tenían que ser de estilizado estilo neojival. Cuando Cánovas afirma que considera las mayores manifestaciones estéticas del mundo moderno la catedral gótica y la ópera, nos está formulando toda una manera de entender el arte de su tiempo.

La sensibilidad de Cánovas no se agota con las románticas efusiones estéticas. Político y pensador realista, que sabe cuán determinantes son las “circunstancias” –entendidas éstas de manera orteguiana– fue consciente de que, pese a la pretendida imposibilidad de alcanzar la cota estética lograda en la antigüedad greco-romana según decían los puristas, por medio del historicismo se podía llegar, si no a competir, por lo menos a igualarse con los cánones de los órdenes clásicos. El eclecticismo, apoyado en los modelos compositivos y ornamentales del pasado, era la tabla de salvación a la hora de levantar nuevos edificios. Así en su discurso de la Real Academia de Bellas Artes, optimista asentaba acerca de la arquitectura de su época: “Hoy ya, señores, aunque no sin importantes tentativas de puro Arte y bella imitación clásica, recordando que es ciencia de la construcción tanto como Arte estética, suele la Arquitectura preferir los asuntos que satisfacer más las necesidades de la sociedad a quien sirve, anteponiendo lo adecuado a lo bello. Lejos estoy de contradecir las razones graves que lo abonan, pero ha de consentírseme que no condene, ni mucho menos, los esfuerzos nobilísimos de algunos para conciliar sus fábricas con los intereses positivos de la noble arquitectura monumental”. Interesante párrafo con el cual se demuestra que Cánovas sabía conciliar arte monumental con funcionalidad, magnificencia arquitectónica con utilidad y servicio. Desde el punto de vista constructivo la Restauración fue una época gloriosa. Los edificios de arquitectura institucional en España, levantados entonces en todas las ciudades, son hoy, junto con las catedrales y los palacios antiguos, los que dan mayor dignidad a nuestros cascos históricos. Las Diputaciones, los Ayuntamientos, los Institutos de Segunda Enseñanza, Hospitales y Estaciones de ferrocarril constituyen un acervo monumental importantísimo. En Madrid el Banco de España, la Bolsa, la Biblioteca Nacional, el Minis-

terio de Fomento y tantos otros edificios públicos, al igual que monumentos escultóricos, se deben a la Restauración. Otro tanto sucede en Barcelona –la ciudad de los prodigios– en la cual son de destacar todos los pabellones y las construcciones que se levantaron para la Exposición Universal de 1888. Igual podría decirse de Bilbao y de las demás capitales españolas ensanchadas y renovadas en su arquitectura y mobiliario urbano gracias a la bonanza económica. El eclecticismo historicista es el signo de todas estas pomposas y entonces flamantes arquitecturas, entre las cuales había que contar la señorial mansión en la cual habitó Don Antonio Cánovas del Castillo al casarse, en 1887, en segundas nupcias, con la joven y bella doña Joaquina de Osma. Cánovas, que con anterioridad vivía en un caserón de la Calle de Fuencarral, pasó los últimos años de su existencia en el palacete de la Huerta que rodeado de jardines con estatuas, estaba situado entre el Paseo de la Castellana y la calle de Serrano. Según se cuenta, Castelar al ir a ver por primera y única vez a Cánovas a su nuevo domicilio le dijo: “Antonio, ya no eres Antonio, eres Cleopatra: el lujo te rodea. ¡Manda venir a los esclavos etíopes, para que bailen a tu alrededor las danzas sagradas del lago Tanganica y quemén al mismo tiempo perfumes preciosos de Arabia en los pebeteros!”. Párrafo de recamada prosa que evoca el cadencioso ritmo modernista de Ruben Darío que visitó al grave y austero hombre de Estado en su dorada “jaula de mármol” o los abigarrados cuadros simbolistas de un Muñoz Degrain. En los felices años 80 de la Restauración, a los que Galdós calificó de “años bobos”, los palacetes de La Castellana y del barrio de Salamanca competían en magnificencia con los nuevos edificios institucionales. El esplendor y la nobleza de la arquitectura de la Restauración eran una muestra del progreso y del avance de una nación que, con tanto tiento y tesón, había sido gobernada por Cánovas, el cual en Madrid, asistió a lo largo de medio siglo a la transformación arquitectónica y urbana de la antigua Villa y corte en moderna Metrópoli.

He dicho.

CÁNOVAS Y EL MUSEO DE REPRODUCCIONES ARTÍSTICAS

Por

JOSÉ LUIS SÁNCHEZ

He sido designado por esta Real Academia, como delegado de la misma en su Taller de Vaciados, para tratar de la historia y las vicisitudes del Museo de Reproducciones Artísticas fundado a finales del siglo XIX por D. Antonio Cánovas del Castillo.

Ante todo me interesa destacar que entre los variados artículos que motivados por el centenario de su muerte han ido apareciendo, no he encontrado ninguna referencia a su profundo amor por la Escultura ni a su empeño por crear un Museo de Reproducciones, lo cual ya es bastante significativo.

Tampoco los datos que puedan informarnos sobre este tema son muy abundantes. Solamente conozco dos: el catálogo de las obras instaladas en el Casón del Buen Retiro (1881, reeditado en 1908 y 1912) y el que con motivo de su actual instalación provisional en una dependencia del antiguo MEAC se ha publicado en 1984 por su actual directora, M^a José Almagro Gorbea. Intentaré añadir a ello mi particular visión como usuario del Museo en mi infancia y adolescencia, y también el haber sido un testigo bastante cercano de su progresivo desguace.

Es posible que se haya olvidado la saludable influencia que dicho Museo ejerció en la formación dibujística de varias generaciones de artistas (pintores, escultores, arquitectos) que ante sus obras preparaban el ingreso en sus respectivas Escuelas Superiores aprovechándose a la vez de la emanación cultural que aquellas efigies transmitían y por el enorme deseo que engendraba el poderlas encontrar un día en su originalidad, cerrando así un círculo del más alto interés. (Personalmente he dedicado a ello una buena parte de mi vida).

Todos sabemos que España ha sido siempre un país eminentemente pictórico, tanto por el talento de sus creadores como por el coleccionismo real a partir de los Austrias. No podemos decir lo mismo de su escultura,

arte de mayores complicaciones materiales y técnicas, con una subordinación a la arquitectura que la implican profundamente con la sociedad, con el poder, con la religión y con la muerte. No es el momento de revisar aquí la historia de nuestra escultura civil, que además es la de un arte eminentemente importado, pero sí destacar que estas limitaciones son las que convierten la creación del Museo de Reproducciones Artísticas en un acontecimiento singular.

Una de las muchas consecuencias positivas de la Ilustración es el nacimiento en Europa de las Academias de Bellas Artes. Por entonces se empiezan a hacer masivamente vaciados en yeso de las piezas más significativas de los museos para que ayuden a iniciarse y perfeccionarse en el dibujo y el estudio de las proporciones clásicas a los aprendices de artista.

Desde principios del siglo XIX el Museo Británico había ofrecido al Estado Español una colección completa de vaciados de los mármoles del Partenón. Durante casi un siglo se aplica a esta oferta el silencio administrativo en el más crudo de sus sentidos.

¿Cuáles fueron las razones que llevaron a Cánovas a desenterrar esta olvidada oferta y con ella como base crear el Museo de Reproducciones Artísticas? Mi curiosidad sobre este asunto me ha llevado a inquirir cerca de sus descendientes para averiguar de dónde venía su interés por la escultura, ante la rareza histórica del caso: y parece ser que, aparte de su extensa cultura artística, durante su estancia en Roma frecuenta a los artistas que se alojan en la Academia de España y éste es el elemento desencadenante de su encantamiento. Roma es una ciudad eminentemente escultórica; clasicismo, renacimiento y barroco nos asaltan saliendo a nuestro paso en sus plazas, en sus calles, museos y templos, siendo difícil la indiferencia.

Siendo Cánovas Presidente del Consejo de Ministros, en 1877 aparece una R.O. en la que se decreta que “en vista de los excelentes resultados que en beneficio de la cultura general producen fuera de España estas series ordenadas de modelos, reproducción de obras antiguas...” con lo que se reconoce la necesidad de dotar a la sociedad (en un tiempo en que viajes y comunicaciones eran raros) de unas referencias que ayudasen a colmar las enormes lagunas que en el conocimiento cultural se habían creado, a lo que no era ajeno un determinado integrismo religioso que rechazaba entre otras cosas el paganismo y sus representaciones así como el desnudo en el arte. Nos encontramos ante una decisión revolucionaria para su época, y para-

dójica en un político conservador, lo que la hace muy interesante desde el punto de vista sociológico y cultural.

El lugar designado para su instalación es el Casón del Buen Retiro, edificio que había pasado por variadas situaciones funcionales; fue Salón de Reinos, con su magnífico techo decorado por Lucas Jordán a finales del XVII, salón de baile y saraos, Senado o Estamento de Próceres, gimnasio y picadero, luego Museo o Gabinete Topográfico y de Maquetas de los Reales Sitios, y Salón de Fomento de las Artes. Su primer director y organizador, alma y motor del Museo fue D. Juan Facundo Riaño, inaugurándose en 1881, acrecentando las ciento cincuenta y seis piezas copias del Partenón que entonces habían sido finalmente adquiridas con otras procedentes de los más importantes Museos de Europa representaciones del arte escultórico del Próximo Oriente, Grecia, Roma, Egipto, Arte Ibérico, Medieval y Renacentista, forman una gypsoteca o colección de yesos única en aquel momento, llegando a reunir más de mil quinientas piezas. Es un Museo que goza de un gran favor popular, que va ampliando sus actividades con un completo archivo y una biblioteca especializada, con ciclos de conferencias abiertos a una curiosidad social creciente. En 1920 se crea un Taller de Vaciados y Restauraciones que se anula en 1941, y que tiene una vida compartida y paralela con nuestro Taller de Vaciados dependiente de la Academia.

El Museo llevó una vida normal hasta que con motivo del tercer centenario de la muerte de Velázquez se decide el desalojo del Casón para albergar la exposición “Velázquez y lo velazqueño” que tuvo lugar en 1961. Todas las piezas que contenía fueron acarreadas con esas maneras precipitadas y chapuceras que nos caracterizan al cercano Palacio de Cristal del Retiro. Es curioso que sea el espíritu de Velázquez, que tanto influyó en el gusto escultórico de su Rey Felipe IV, para el que compró estatuas y moldes en Italia, el que sirviera de pretexto para condenar la colección del Casón, dejándola maltrecha para siempre.

Los historiadores del Arte que amen la escultura, que supongo que los hay, deberían analizar hasta qué punto este despojo ha podido influir en la desatención e indiferencia hacia ella y especialmente hacia la escultura contemporánea, la que nace del impresionismo, después de un siglo en el que imperó un monumentalismo enfático y conmemorativo.

Después de una breve estancia en el Palacio de Cristal los maltratados yesos fueron conducidos a las obras inacabadas del Museo de América en

la Ciudad Universitaria. Allí se amontonaron junto con otros procedentes de los Premios Nacionales de Escultura y de las antiguas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, convirtiéndose poco a poco en un osario o fosa común de la escultura. Lo digo de esta forma gráfica porque conviví con ellos durante los siete años en que como un “okupa” “avant la lettre” me instalé con otros compañeros en aquellas inacabables obras (con permiso de los arquitectos). Fui por ello testigo directo y denunciante en oídos sordos de su absoluto abandono, de su despedazamiento progresivo. Posteriormente se intentó su recuperación y se procedió a la recomposición de las más importantes de sus piezas, instalándolas en las desangeladas alas de aquel Museo aún en obras.

Hacia el comienzo de los ochenta se decide trasladar de nuevo todos aquellos restos a los sótanos del antiguo MEAC, donde aún permanecen; allí se busca acomodo a unas cien esculturas muy cuidadosamente restauradas en un porche acotado en este Museo bajo el enigmático nombre de Antiquarivm y más tarde con el de MUSEO NACIONAL DE REPRODUCCIONES ARTÍSTICAS “selección”. Estas piezas expuestas representan apenas el 20% del total de las posiblemente recuperables.

Sé de los esfuerzos vanos y desoídos de su actual directora M^a José Almagro. Los administradores de nuestra cultura después de aquella fatal decisión del despojo del Casón no han hecho gran cosa para facilitar la recuperación de aquel irrepetible tesoro.

Quizás el más esperanzador intento en estos últimos años fue la promesa incumplida de reconstruir la colección en el Hospital General de Sabatini al convertirse en Museo Nacional de Arte Contemporáneo. Existe un proyecto muy interesante de Macua y García Ramos en el que se intentaba devanar este hilo cortado entre clasicismo y contemporaneidad, apoyándose en que entre los valores más firmes de la escultura de este siglo están algunos nombres (Picasso, González, Gargallo, Miró, Oteiza o Chillida) que casualmente son españoles.

Parece ser que ahora, supongo que preocupados por tanta desidia, se está despertando de nuevo cierto interés por la escultura. El Prado, después de su modélica exposición dedicada a los Leoni, empieza a poner en valor su rica colección escultórica recuperando piezas colocadas en oscuros rincones y hornacinas, cuando no ocultas en sus sótanos desde su fundación, se habilitan salas para la escultura clásica, y no hace muchos días se inauguran

otras con la Colección de la Reina Cristina de Suecia. Ahora mismo el Museo Thyssen presenta Las Tres Gracias, una de las obras más interesantes del escultor neoclásico Antonio Canova.

Coincidiendo con esta nueva atención por la escultura parece que también se desea resucitar lo que de resucitable queda del Museo de Reproducciones. Y se ha pensado instalarlo en un encantador ambiente: el palacete de la Alameda de Osuna... El trabajo creo que va a ser arduo y largo en el tiempo: aunar criterios técnicos y desacuerdos institucionales no será fácil. Pero si se pone buena voluntad se llegará a buen fin y se recuperará el favor de una sociedad tanto tiempo defraudada.

Éste sería el mejor y más completo homenaje que se podría ofrecer a su mentor, D. Antonio Cánovas del Castillo, por encima de loas o críticas de carácter político.

Cuando tanto se habla de recuperar las Humanidades, eso que hace poco Muñoz Molina ha llamado “sabores de la memoria”, no creo que el debate vaya a quedar limitado a criterios históricos y geográficos sino que habrá que subordinarlos al interés general de la cultura para que deje de caer sobre nuestras cabezas la machadiana sentencia de “despreciar cuanto se ignora”: sin embargo, para ello tendremos que luchar dentro de un caldo de cultivo en donde imperan unos medios de comunicación que son exclusivamente espejo de la violencia, de lo banal y de lo soez, y donde el arte no suele ser más que un nombre seguido de una larga fila de ceros; un ambiente en el que un entontecedor espectáculo deportivo es primado con disposiciones legales que declaran su difusión mediática como “de interés general”, y ¿por qué no obligatorio?.

Mi deseo hubiera sido expresarme con algún optimismo, pero por más que lo intento no encuentro gran alivio en la realidad que nos rodea.

Acudo para terminar y también para aclarar un poco las tintas al ingenuo enunciado que encabeza el Catálogo del Museo de Reproducciones Artísticas de 1881 y que leído mas de un siglo después puede sonar en nuestros oídos algo así como el eco de una candorosa generosidad:

“El Museo se halla abierto todos los días del año desde las ocho de la mañana al atardecer.

La entrada es pública y gratuita.

Quien desee copiar o fotografiar, puede hacerlo libremente”.

EL CÁNOVAS POLÍTICO

Por

JOSÉ LUIS ÁLVAREZ ÁLVAREZ

INTRODUCCIÓN

Cánovas es un claro ejemplo de hombre hecho a sí mismo y de lo que valen unidas la voluntad, la inteligencia natural y el trabajo. Huérfano a los 15 años, con cuatro hermanos menores y una madre viuda ¡en aquel entonces!, es capaz de trabajar para todos, ser fiel a sus deberes y a sus vocaciones, y aspirar a lo mejor basado en sus propias fuerzas y en su confianza en sí mismo. Viene a Madrid en diligencia en noviembre de 1845, y desde la época universitaria en que estudia Derecho, empieza a interesarse por la Literatura, la Historia y la Política. Este muchacho habría de ser después miembro de número de cinco de las Reales Academias, varias veces Presidente del Gobierno, padre de una Constitución, restaurador de la Monarquía tradicional española, escritor, periodista, historiador, gran ensayista –aunque el término sea posterior a Cánovas–, parlamentario, investigador, pero sobre todo político.

Y en esta corta intervención mía me toca referirme a Cánovas como político. Lo primero que he de decir es que don Antonio Cánovas del Castillo es un político, como no podía ser menos, de su época, es un político de la segunda mitad del siglo XIX, época alborotada y difícil donde las haya. Y que hay que estudiarle y calificarle con la perspectiva de su época y no con la de finales del siglo XX. En estos meses, como es natural, se está hablando y escribiendo mucho sobre Cánovas, y en alguno de esos estudios se cae en la fácil tentación, sobre todo por políticos que no saben o son capaces de esforzarse en la objetividad, de juzgarle con criterios de ahora, sin darse cuenta que hasta las mismas palabras –liberalismo, democracia–, no significan lo mismo hoy que hace cien años.

Para hablar de una persona que fue eminentemente un hombre público, un político y un gobernante, creo que hay que examinar varias facetas:

- 1.- Cuál era la idea que él tenía de la política y del Estado.
- 2.- Cuál era su línea de pensamiento.
- 3.- Cuáles fueron su obra y sus realizaciones como gobernante.

II. IDEAS SOBRE LA POLÍTICA Y EL ESTADO

Hay muchas reflexiones del propio Cánovas sobre lo que él entiende y quiere que deba ser la política y la acción política. De todas ellas se deduce que en su ideología predominan la moderación, la prudencia y el pragmatismo, a pesar de ser, como se refleja en muchos de sus escritos, un hombre de ideas y un idealista. La política ha de ser un instrumento para la vida mejor de los pueblos.

Para Cánovas la política es el arte de las transacciones y eso se reflejará siempre en sus actuaciones más importantes: la Constitución de 1876, el turno de partidos. El 10 de julio de 1871 dijo expresamente en el Parlamento que “no existe posibilidad de gobernar sin transacciones lícitas, justas, honradas e inteligentes”, y en muchas ocasiones reconoció la imposibilidad de gobernar con principios absolutos, lo que no significaba que no los tuviera o creyera en ellos, sino que reconocía que no se podían imponer.

Y esta forma de pensar la llevó a la práctica. Cuando tuvo todo el poder en sus manos y se convirtió en árbitro de la situación tras la Restauración, lejos de beneficiarse de ella erigiéndose en gobernante de tipo dictatorial, se dio a la empresa de construir un Estado en el que las fuerzas políticas y sociales se desarrollaran en libre juego y en el que la opción al gobierno estuviese abierta por la derecha y por la izquierda. Cánovas había propugnado en veinte años de vida pública una monarquía constitucional, llamárase o no doctrinaria, que reconociese el derecho histórico de la Corona, por la gracia de Dios, y lo conjugase con la soberanía nacional. Alma del período constituyente, Cánovas implantaba un sistema de libre concurrencia sin otras miras que la normalización de la vida española bajo el patrocinio de un Estado eficiente.

Hay también en Cánovas unas ideas sobre el Estado, no sobre el go-

bierno ni la Monarquía, con las que se anticipa a su época. Cánovas, que era un liberal o un liberal-conservador como se llamó su partido, no dejaba de atisbar los problemas que se avecinaban y la necesidad de unos Estados distintos de los liberales o totalitarios que predominaban en su época. En 1889 afirma que “El Estado del porvenir ha de estar influido, antes que por nada, por el hecho novísimo de que sobre los antiguos problemas políticos, claramente prepondera el problema social”. Con lenguaje propio de su época, y con espíritu más paternalista que igualitario, dice que “Bastante de lo que piden los obreros de verdad, no aquellos que carezcan de otro oficio que el de revolucionarios o tienen éste por principal, puede la sociedad civil concederlo mediante el Estado, completando, por su parte, la acción espontánea de la caridad cristiana y aprovechando los pocos o muchos resultados de la filantropía individual, que llaman altruismo algunos. Casi toda Europa, de acuerdo con esto, se apresta ya a favorecer a los obreros cuanto posible sea, y hace y hará en ello perfectamente”. Y llega a afirmar: “El Estado, encarnación superior de la necesidad humana de vivir en sociedad, no puede ser indiferente a nada que la dicha necesidad demande; antes ha de obrar como activo agente de la necesidad dicha, cuando ella esté bien demostrada. Tócale por eso intervenir en el orden social y económico, hasta donde pida el bien de los hombres socialmente juntos, tanto en la esfera económica como en la jurídica y moral”. E incluso intentó convertir esas ideas en realidades en los proyectos de Ley de Descanso Dominical y de Protección al Trabajo de las mujeres, los únicos que Cánovas presentó a las Cortes en 1891 cuando volvió al Poder, pero que no consiguió sacar adelante. Muchos políticos eran aún más conservadores que Cánovas, que se autotitulaba así pero que era capaz de prever el porvenir.

Las ideas sobre el Estado y su papel están sobre todo en dos discursos pronunciados en el Congreso los días 3 y 6 de noviembre de 1871 donde afirma que “Si el Estado es débil, la injusticia de los unos tratará de sobreponerse al derecho de los otros; si el Estado es débil las muchedumbres tratarán de atropellar al individuo aislado; si el Estado es débil, no puede defender a unos contra otros individuos, o necesita para mantener a cada cual en su derecho un lucha perenne”, o defiende que la intervención del Estado se haga efectiva, concretamente, en los conflictos del capital y el trabajo, y declara que “El Estado, encarnación superior de la ne-

cesidad humana de vivir en sociedad, no puede ser indiferente a nada que la dicha necesidad demande, antes ha de obrar como activo agente de la necesidad dicha cuando ella esté bien demostrada”.

III. EL PENSAMIENTO POLÍTICO DE CÁNOVAS

Cánovas es como él se define con frecuencia y titula a su partido, un liberal-conservador. Liberal se llama a sí mismo “siendo o no doctrinario, que la verdad es que no lo soy realmente; confinando o no con tal o cual partido, que esa ya es cuestión de apreciación que aquí no discuto, lo que quiero es que os fijéis bien en la sinceridad de estos consejos, porque son de quien por encima de todo siempre ha sido y es, y no puede dejar de ser, liberal”, y si defiende la Monarquía, dice él mismo, es para que se conserve la libertad. Defiende la Monarquía porque “aún falta de alguna condición de prestigio, aún tal como queda y todo, no quiero negar, no lo niego, antes al contrario deseo que se sepa abierta y claramente que tengo más fe que nada en ella para el triunfo de la Libertad misma”, y es curioso que en el Manifiesto de Sandhurst, redactado por él, hace decir a Alfonso XII “Sea la que quiera mi suerte, no dejaré de ser buen español, ni como todos mis antepasados, buen católico, ni como hombre del siglo, verdaderamente liberal”, y su ideal de Constitución es “una constitución liberal y generosa que cobije a cuantos españoles deseen la prosperidad de la patria”.

Pero esta línea de pensamiento hay que completarla con una serie de ideas y posturas que nos dan en conjunto una idea cabal del pensamiento político de Cánovas:

Su condición de monárquico. Cánovas afirma y cree que la Monarquía es “la forma de gobierno que más se acerca a las leyes eternas de la Naturaleza” anticipando argumentos a que Maurras dará nueva expresión medio siglo después, y viniendo a la realidad del momento dice: “Yo busco a la Constitución, yo busco a los derechos individuales que ella consigna más expresamente que otra ninguna, una fuerte compensación, y a esos derechos individuales y a ese sufragio universal en vano les busco otra compensación, hoy en día, que el grande instinto monárquico del país”. “Si se realiza la Monarquía, con ésta o con la otra constitución, el país puede ser feliz, y si no se realiza, de todos modos, ha de ir a la anar-

quía con esta como con otra Constitución cualquiera”. La Monarquía que Cánovas deseaba para unir a todos los españoles era no “una Monarquía cualquiera, sino una Monarquía con grandes bases, una Monarquía con raíces suficientes para desafiar por mucho tiempo las tempestades revolucionarias”, una Monarquía capaz de realizar el derecho de amparar la libertad y los intereses de todos. Todo ello se refleja en el Manifiesto de Sandhurst que ofrece una “Monarquía hereditaria y constitucional” que es la única solución para los problemas de España y garantiza los derechos e intereses de la nación “desde las clases obreras hasta las más elevadas”, en la que nada ha de resolver el Rey “de plano y arbitrariamente”. La historia del Cánovas político es el proyecto de, tras la desgraciada Monarquía de Isabel II, la Monarquía electiva de D. Amadeo, la República y los titubeos de la salida de aquella ruina, conseguir la restauración de la Monarquía tradicional española, pero adaptada a lo que él en aquél momento creía que demandaban los ciudadanos, las doctrinas de la época, el derecho y la ley y la grandeza histórica de España.

Su desconfianza en el sufragio universal. Es una constante en el pensamiento de Cánovas. Ya en 1871 en un discurso en el Ateneo, dijo: “El sufragio universal será siempre una farsa, un engaño a las muchedumbres, llevado a cabo por la malicia o la violencia, de los menos, de los privilegiados de la herencia y el capital, con el nombre de clases directoras, o será en estado libre, y obrando con plena independencia y conciencia, comunismo fatal e irresistible”, y diecisiete años después lo reiteró en el Congreso: “Yo creo que el sufragio universal, si es sincero, si da un verdadero voto en la gobernación del país a la muchedumbre, no solo indocata, que eso sería casi lo de menos, sino a la muchedumbre miserable y mendiga, ha de ser el triunfo del comunismo y la ruina del principio de propiedad, y si no es sincero el sufragio universal, porque está influído y conducido, como en este caso estaría, por la gran propiedad o por el capital, representaría... el menos digno de todos los procedimientos políticos para obtener la expresión de la voluntad del país”.

Estos textos facilitan que, con los criterios de hoy, se pueda negar a Cánovas la condición de verdadero demócrata. Pero sin que esto signifique defensa de sus tesis, es evidente que la situación, en toda Europa, de la democracia, era muy diferente de la de cien años después. Así y todo es evidente que esta absoluta desconfianza hay que colocarla en su Debe.

Pero sobre el sufragio universal se puede decir algo más de los políticos de aquella época. Cánovas no creía en él, pero pasaba por él, porque le “tranquilizaba” saber que su Ministro Romero Robledo (otro tanto en el Debe de Cánovas) le iba a conjurar los peligros del sufragio universal con su capacidad de manipulación de las elecciones. Pero recordemos que Sagasta, aparente defensor del sufragio universal, siendo Presidente del Gobierno su correligionario Posada Herrera, declaró que la innovación del sufragio universal era siempre peligrosa en todo país, pero mucho más en el nuestro “tan movedizo, tan perturbado y tan impresionable” (opiniones de aquella época). Creer en aquellos años plenamente en el sufragio universal no era la opinión de ninguno de los políticos del Sistema. Del mismo Posada cuenta Francisco Silvela que le habló en estos términos del sufragio universal: “El Parlamento y la Monarquía lo sobrellevarán durante una o quizá dos generaciones políticas sin quebranto; pero en los Ayuntamientos de las grandes ciudades el daño será tremendo y está vecino. Apresurense ustedes a buscar organismos de compensación para la Administración local si no quieren asistir a su total ruina. Las leyes administrativas y políticas solo tienen importancia e interés por lo que facilitan el acceso al Gobierno de clases aptas o ineptas para ejercerlo, y con el sufragio universal directo estarán ustedes administrados por mercaderes de oficio o por sectarios”. A veces Cánovas era más comprensivo con el sufragio universal que los que se situaban a su izquierda. Reconoce que los autores de la Constitución de 1876 (de la que él fue principal inspirador y redactor), lo hicieron posible al dejar la puerta abierta a cualquier sistema, pues no había derecho a imposibilitar el paso a una fórmula determinada con tal de no tocar la Constitución. En una palabra, no se puede juzgar con criterios de hoy los hechos de hace un siglo. Cánovas no era un demócrata en el sentido actual, pero tampoco España era una sociedad como la actual. Se puede decir, como acaba de escribir el profesor Diego López Garrido, que el liberalismo de Inglaterra, Francia e Italia dió una entrada más decisiva a la democracia y al sufragio universal, y es verdad, pero es que probablemente la evolución política de esos países, en aquella época, estaba más adelantada que en el nuestro. Y es divertido traer aquí lo que el pasado octubre decía el actual Presidente de China Jiang Zemin en una entrevista al “Washington Post”, para negar el sufragio universal en su país hoy. “¿Cómo se podían organizar elecciones al estilo

americano en China donde tenemos más de 1.200 millones de personas, de las cuales más de 100 (seguramente muchos más) no saben leer ni escribir?”, y afirma, lo que a nosotros hoy nos sorprende como sorprendería la posición española a sus contemporáneos ingleses, “la teoría de la relatividad de Einstein puede aplicarse también al terreno político. Tanto la democracia como los derechos humanos son conceptos relativos y no absolutos o generales”.

Y recordemos que no basta con el reconocimiento del sufragio universal. Este debe ir acompañado de un sistema que impida la figura del muñidor (Romero Robledo que ha tenido seguidores recientes), del cacique que proliferó en aquella época, pero que aún subsiste en formas modernizadas en el manejo de subvenciones; y sobre todo que garantice la libertad de emisión del voto que no ha existido en los países de dictaduras donde las mayorías superaban o superan el noventa por ciento de los votos emitidos.

Su patriotismo. Por encima de sus intereses personales o de partido.

Con ocasión de las Cortes Constituyentes que dieron lugar a la Constitución de 1869 con la que en buena parte no estaba de acuerdo, dice: “Aguardo señores diputados la experiencia de lo que estais haciendo con calma; la aguardo con lealtad, y desde ahora digo a todos los señores diputados que componen la mayoría monárquica de esta Asamblea, que si hacen felizmente esa experiencia, si pueden con el texto de la Constitución escrita traer a este país la paz, levantar con firmeza una monarquía, devolver la confianza a las clases conservadoras y con ello devolver el trabajo a la clase proletaria; darle en su suma, al país todo lo que al presente le falta, yo bajaré mi cabeza, yo me daré por vencido en mis antiguas opiniones, y así como no os creo dificultades para eso hasta ahora, no os las crearé jamás”, sacrificando incluso su proyecto dinástico, la restauración de Alfonso XII en la que había puesto tantas ilusiones.

Al fallecimiento de Alfonso XII, en cuyo momento era Presidente del Gobierno, cree que su obligación es dimitir porque “abriga la profunda convicción de que a un nuevo reinado ... le convienen ministros nuevos también” y coloca los intereses de la nueva situación, la Regencia de la Reina Madre doña María Cristina, sobre cualquier otra consideración y poco antes de la muerte del Rey llama a Sagasta, y según las crónicas de la época, en aquella reunión “el más acendrado patriotismo campeó en la entrevista, lo único a que los dos jefes de los partidos monárquicos pres-

taron atento cuidado fue a convenir la manera de que la legalidad constitucional no se hallase ni un solo momento huérfana de Gobierno y de autoridad si la desgracia temida sobrevenía”.

Este patriotismo, gran virtud, va a tener también su reflejo negativo en el problema de Cuba al que dedicaremos unos párrafos. Cuando Cánovas rechaza la mediación de los Estados Unidos, su patriotismo, dice su gran biógrafo Fernández Almagro, tal como él lo entendía, le vedaba en absoluto, respecto a Cuba en rebeldía, toda injerencia, cualquier pacto, la menor concesión. Para él las provincias que integraban la isla de Cuba eran “iguales, absolutamente iguales, a las peninsulares”; sus problemas no podían trascender de un orden meramente político-administrativo, y rechazaba de plano cuanto pudiera tocar a la irrenunciable y absoluta soberanía del Estado.

IV. LA OBRA DE CÁNOVAS COMO HOMBRE DE GOBIERNO

Naturalmente, en una breve conferencia dentro de unos límites determinados, no aspiro a hacer un examen de toda la vida pública de Cánovas, sino escoger algunos de sus objetivos más queridos o más importantes y ver cuáles fueron los resultados que obtuvo.

a) La primera de sus obras y quizá su preferida, a la que dedicó más esfuerzo en su vida, fue la Restauración de la Monarquía hereditaria española. Cánovas, y esto no lo discute nadie, es el artífice de la Restauración; y esta idea fue una constante en toda su vida política.

Cuando se elige a Amadeo, en su discurso de 1870 coloca en primer lugar su patriotismo, el interés de España, pero sin renunciar a sus ideas: “Si vosotros por un procedimiento que no es el mío, por otra doctrina que no es la mía, acertáis a hacer una Monarquía capaz de realizar el derecho, de amparar la libertad y los intereses de todos, contad con mi respeto, con mi lealtad; el respeto y lealtad que yo he de tener siempre a la ley... Pero tendría que prescindir del fruto de todos mis estudios históricos y de la lógica en mis ideas para no reconocer y proclamar en principio que de todas las formas de hacer Reyes la herencia es la mejor, la herencia no interrumpida”. Y tras la abdicación de Isabel II, en la que tanto influyó Cánovas, convencido que era imposible la vuelta de los Borbones con esa

Reina, mantiene siempre su idea de la Restauración en la persona de D. Alfonso, pero alejando siempre del Poder a la desafortunada Isabel. Cánovas labora despacio y consigue que Isabel le dé poderes a él mismo, como lo hizo en carta del 22 de agosto de 1873, carta firmada asimismo por D. Alfonso, para dirigir la operación de Restauración de la Monarquía en la persona de éste.

Desde este momento todos los pasos de Cánovas se dirigen a la Restauración. Él dirige la operación, prepara a los políticos en el interior para aceptar ese hecho y a la opinión porque, como él mismo dice, “La Monarquía legítima solo puede ser restablecida por un gran movimiento de opinión pública, que es preciso estimular y no contrariar en lo más mínimo”. Para ello fomenta la prensa alfonsina y organiza una red de organizaciones provinciales y locales “pro Restauración”. Con motivo del golpe de Estado de Pavía (1874), Cánovas escribe una carta a Doña Isabel en la que dice: “Al fin llegaremos al fin apetecido; hace falta solo opinión, mucha opinión a favor de D. Alfonso. Se necesita calma, serenidad, paciencia, tanto como perseverancia y energía”, cualidades que no le faltaban a Cánovas.

Por consejo de Cánovas, el Príncipe Alfonso deja sus estudios en Viena y pasa al Colegio Militar de Sandhurst para familiarizarle con la democracia inglesa. Desde allí el Príncipe hace público el Manifiesto de Sandhurst –diciembre de 1874–, redactado por Cánovas íntegramente. En él se pueden leer cosas como estas, contando ya con la adhesión de la mayoría de los españoles: “antes de mucho” estarán con él todos los de buena fe” “sean cuales fueran sus antecedentes políticos”. La Monarquía –dice en síntesis– es la única solución para los problemas de España y garantiza los derechos e intereses de la nación “desde las clases obreras hasta las más elevadas”. Pero nada resolverá el Rey “de plano y arbitrariamente”. Se refiere a las Cortes y a su función legislativa, para asegurar que bien pueden entenderse, “llegado el caso”, “un Príncipe leal y un pueblo libre”.

Los planes de Cánovas fueron alterados por un hecho en el que no intervino: la proclamación en Sagunto el 29 de diciembre de 1874, como Rey, de Alfonso XII por el general Martínez Campos. Éste se lo comunica a Cánovas en una carta en la que dice: “Cuando reciba usted ésta habré iniciado el movimiento en favor de Alfonso XII. Cargo con la responsabilidad de este acto... La voz “¡Alfonso XII, la paz, religión y libertad” le-

vantará tal vez este postrado país, nos llevará a la conclusión de la guerra civil y nos permitirá acabar la separatista”.

“No me mezclo en política... exijo, sí, que si el movimiento triunfa en Madrid, sea usted el que se ponga al frente del Gobierno”.

“No hay de mí a usted antipatía política alguna... La diferencia entre usted y yo estaba en los distintos modos de procedimiento en la cuestión del alzamiento”.

Pero el hecho es que el movimiento triunfa; llamado Cánovas al despacho del Gobernador Civil de Madrid, siguiendo instrucciones de Sagasta, entonces Presidente del Consejo, para tenerle controlado como hombre fuerte del alfonsismo, empiezan ya a visitarle allí los políticos más importantes. Cristino Martos le dice que el momento en que se había producido lo de Sagunto era malo y Cánovas responde: “Yo no lo he elegido; preferí siempre el voto de las Cortes. Pero si ahora viniera la Monarquía habría de advertirse como se agrupaban bajo sus banderas muchos de los que todavía por distintas razones, están enfrente de lo que nosotros aspiramos a representar”. En unas cuantas horas pasó Cánovas de ser un detenido a Jefe del Gobierno, que asume la Regencia hasta que llegue Alfonso XII. Este llegó a la Corte desde Inglaterra, donde recibió por sorpresa la noticia el 30 de diciembre, el 14 de enero, donde fue recibido con entusiasmo. Cánovas ve así convertido en realidad su propósito de la Restauración de la Monarquía hereditaria en la persona de Alfonso XII.

b) La segunda de sus realizaciones es la Constitución de 1876, obra casi personal suya. Cánovas, árbitro de la situación en ese momento, “lejos de beneficiarse de ella, erigiéndose en un gobernante de tipo dictatorial, trata de construir un Estado en el que todas las fuerzas políticas y sociales se desarrollaran en libre juego y en el que la opción al gobierno estuviese abierta a la derecha y a la izquierda”, dice su biógrafo Fernández Almagro.

Cánovas dió lectura el 27 de marzo de 1876 al proyecto de Constitución. En ella, a pesar de su idea clásica “la potestad de hacer las leyes reside en las Cortes con el Rey”, como una mixtura esencial, se coloca a las Cortes por encima de la Monarquía, puesto que “si llegaran a extinguirse todas las líneas que se señalan, las Cortes harán nuevos llamamientos, como más convenga a la nación” –art. 62–, y “las personas

que sean incapaces para gobernar o hayan hecho cosas que merezca perder el derecho a la Corona, serán excluidas de la sucesión por una ley” –art. 64–. De donde claramente se infiere la primacía de la voluntad nacional, representada en Cortes, sobre la Corona, y es que mientras la dinastía puede agotarse o ser descalificada, la nación persiste. La constitución establece la declaración de los derechos individuales, políticos y mixtos, y sus correlativas garantías, la división de los tres clásicos Poderes, la bicameralidad, la tolerancia de cultos, y Cánovas afirmó que “no quedaba en pié, frente a frente de la nación española, más que un solo principio libre de todo lazo y de todo compromiso: el principio hereditario”. Todo lo demás se dejaba a la determinación del país. El proyecto fue aprobado por amplia mayoría en el Congreso y Senado.

Hacer ahora con nuestros ojos una valoración de aquella constitución, no tendría mucho sentido. Era amplia, ya que dentro de ella tuvieron lugar desde el sufragio universal a la tolerancia de cultos, o el jurado. Y la verdad es que duró más que todas las del siglo XIX, ya que siguió en vigor hasta que fue suspendida en 1923 por la dictadura de Primo de Rivera, y volvió a regir en 1930 y 31; duró pues casi 50 años.

c) La tercera fue lo que se ha dado en llamar el turno pacífico de dos partidos, o de Sagasta y Cánovas.

Cánovas contó desde el primer momento con su no perduración en el poder, nunca se consideró indispensable para la Jefatura del Gobierno y pensaba que la normalidad funcional del régimen, exigía un partido a su izquierda: el liberal. De ahí su “colaboración” a la formación de ese partido y hasta la preferencia por una persona que lo dirigiera: Sagasta, e incluso su deseo de que se incorporaran a él personas como Martínez Campos o Jovellar, de clara convicción monárquica. Cánovas facilitó incluso el primer acceso de Sagasta a la Jefatura del gobierno, ya que, teniendo como tenía mayoría parlamentaria, no era fácil su sustitución si él no quería. Y tras cinco años de gobierno casi ininterrumpido, Cánovas provocó por ello la crisis para que en 1881 comenzara el turno que iba a dar lugar al período de gobierno liberal de 1881 a 1884, convirtiéndose Cánovas en “oposición”. Cánovas volvió al Gobierno en 1884, pero este período se vió cortado por un gravísimo acontecimiento, la enfermedad y muerte del Rey a los 28 años, el 25 de noviembre de 1885. Cánovas se de-

cidió en ese momento a sacrificar a su partido y a él mismo en aras de una amplia Monarquía. Inmediatamente Cánovas presentó su dimisión a la Reina Gobernadora diciendo que “el ministro presidente abriga la profunda convicción de que a un nuevo reinado convienen ministros nuevos”. Este cambio fue calificado de “pacto del Pardo” y si bien parece que no existió reunión en el Pardo, sí debió existir acuerdo previo entre Cánovas y Sagasta el día antes del fallecimiento del Monarca, lo que confirma la realidad del “turno pacífico”. Cronistas de la época afirman que “Muy cerca de la noche del día antes que el malogrado Rey Don Alfonso entregara su alma a Dios, el señor Sagasta penetraba en la presidencia del Consejo de Ministros, siendo inmediatamente recibido por el señor Cánovas, que esperaba la visita del jefe del partido liberal. El más acendrado patriotismo campeó en la entrevista... La inteligencia fue completa y absoluta. En aquellos instantes el señor Cánovas no defendía ni podía defender el Poder, ni el señor Sagasta lo solicitaba ni podía solicitarlo. Lo único a que los dos jefes de los partidos monárquicos prestaron atento cuidado fue a convenir la manera de que la legalidad constitucional no se hallase ni un solo momento huérfana de Gobierno y de autoridad si la desgracia temida sobrevenía. Y el señor Cánovas, por su gran adhesión a la Monarquía, por su cariño al Rey, por haber contribuído tanto y con tanto empeño a la Restauración y por haber sido el ministro que más tiempo había gobernado, era el primero y el más directamente interesado en que el difícil y gravísimo problema en presencia del cual se hallaba, se resolviera sin quebrantos para la paz pública, pero también sin menoscabo de la legalidad constituída”.

La operación se repite en 1890, por una maniobra del “inefable” Romero Robledo. Vuelve al poder Cánovas (por quinta vez) gobernando con las normas que como el sufragio universal, había establecido Sagasta, respetando así el turno. En 1892 por la defección de Silvela que opinaba que Cánovas debía ya retirarse, se produjo de nuevo la crisis y entró en el Gobierno Sagasta de 1892 a 1895. Fue una época muy difícil, sobre todo por la situación en Ultramar, y en 1895 vuelve de nuevo al Gobierno Cánovas hasta que muere asesinado en 1897.

Evidentemente el turno era una especie de arreglo para mantener la estabilidad de la Monarquía y del Estado en una época de grandes problemas y cambios interiores y exteriores. Y en cuanto alejaba del poder a las

nuevas opciones como el socialismo, y reducía las posibilidades de los republicanos al incorporar a la mayoría a un partido, el liberal que disfrutaba del Poder, tenía algo de lo que hoy calificaríamos de no democrático. Más aún si pensamos en que las elecciones estaban claramente afectadas por el caciquismo y la manipulación desde el Ministerio del Interior.

Pero creó el cambio de gobierno pacífico, eliminó o redujo el grave problema del militarismo, de los golpes que tanto daño habían hecho al prestigio de España en el siglo XIX hasta la llegada de Cánovas (aunque él formara Gobierno a raíz de Sagunto), y estableció por primera vez quizá en la historia constitucional de España, la convivencia ordenada de una vida política y parlamentaria y desde luego demostró la falta de espíritu dictatorial de los políticos de la Restauración, e introdujo, aunque fuera un poco amañada, una alternativa de gobierno sin sobresaltos.

d) Finalmente nos queda hablar del papel de Cánovas en la guerra de Cuba y la catástrofe de 1898.

Probablemente en todo el período en el que Cánovas está en el Poder o en posición decisiva en la oposición en la política española que ocupa más de 20 años, de 1875 a 1897, el problema de las provincias de Ultramar es uno de los más importantes y difíciles.

Cánovas, aunque fue evolucionando, mantiene una actitud patriótica pero quizá basada más en el deseo que en la realidad. Una de sus ideas más asentada y más repetida, que “la política es el arte de las transacciones”, no se aplica al problema de Cuba. En 1891 todavía Cánovas dice: “es preciso que tengais la seguridad de que ningún partido español abandonará jamás la isla de Cuba; que en la isla de Cuba emplearemos, si fuese necesario, el último hombre y el último peso; que la hemos de sostener con todas nuestras fuerzas; que aquel ejemplo que visteis de un gran continente superior en población a nosotros, inmensamente superior en territorio; aquel ejemplo de medio continente luchando con una nación relativamente pequeña y esquilmada por sus desgracias, no podrá jamás repetirse en el territorio de Cuba con una población que será inferior necesariamente a la nación española, y que siempre que, en día desgraciado, en la isla de Cuba se empeñe una lucha entre peninsulares e isleños, la victoria será siempre de los que pesan más, de los que son más, de los que más ríos de sangre pueden derramar y de los que, más tarde o más tem-

prano, han de extinguir toda resistencia, por la mayor fuerza física y aún por la mayor fuerza moral”.

Quizá este era el sentir general de la nación en ese momento y hasta de todos los partidos. Pero la situación exigía cambios y no a remolque, sino anticipándose. Ya se que esto es fácil de decir después y difícil de hacer en momentos de exaltación patriótica, pero esa es la obligación de los grandes políticos y Cánovas lo fué. Pensemos que aún había esclavos en Cuba y en la presión, más económica que política, de los españoles propietarios en la isla.

Cánovas se opone al proyecto de ley de Maura en 1893, cuando era Ministro de Ultramar, reconociendo amplias facultades a Cuba y Puerto Rico de autonomía. Cánovas en esos momentos no pasaba de admitir la descentralización y partía siempre de dos principios inflexibles: la oposición a la separación de Cuba que justificaba la guerra, y el rechazo de la autonomía. Ya en el Gobierno, en 1895, decidió no implantar reforma alguna mientras los insurrectos no depusieran las armas, y nombró Capitán General de Cuba a Martínez Campos. Este hizo una gran labor en Cuba y se dió cuenta plenamente de la gravedad de la situación expresada en una carta a Cánovas de 25 de julio de 1895 en la que dice cosas como: “Cuando llegué aquí había gran desaliento en los partidos verdaderamente españoles; desaliento causado por la división y el encarnizamiento con que se tratan;... Los pocos españoles que hay en la Isla solo se atreven a proclamarse tales en las ciudades;... No puedo concluir sin decirle a usted que nuestro soldado es un mártir por sus sufrimientos, el más disciplinado del mundo, el más manejable y con buena dirección y buenos jefes el más valiente... ¡Ah si yo pudiera alimentarlos bien!”.

Martínez Campos mismo pide su relevo: “creo que no tengo condiciones para éllo (para tomar medidas drásticas). Solo Weyler las tiene en España, porque además, reúne las de inteligencia, valor y conocimiento de la guerra; reflexione usted mi querido amigo, y si hablando con él, su sistema lo prefiere usted, no vacile en que me reemplace; estamos jugando la suerte de España, pero yo tengo creencias que son superiores a todo y que me impiden los fusilamientos y otros actos análogos”. Cánovas reconoce que “si la guerra se dilata o no se acaba muy pronto, se nos pueden venir conflictos inmensos”.

La opinión y la prensa eran partidarias de una acción militar, y Cánovas nombró a Weyler, general de gran prestigio y con experiencia en guerras coloniales. Pero la intervención, descarada ya en 1896, de los Estados Unidos, aumentaba las dificultades. Una oferta de ese país de cooperar con España respetando sus derechos de soberanía, pero con Gobierno propio local, es rechazada por Cánovas mientras no haya una “expresa sumisión de los insurrectos”. Su biógrafo Melchor Fernández Almagro dice que “el patriotismo de Cánovas, como él lo entendía, le vedaba en absoluto respecto a Cuba en rebeldía, la menor concesión”. Para él las provincias de Cuba eran absolutamente iguales a las peninsulares. Con la presencia de Weyler y la mejora de la situación militar, Cánovas concibe la guerra como “de defensa de la integridad de la patria” y mantiene que hay que pelear “para que la independencia no se realice”. Cánovas dice: “mientras el pueblo español, cualquiera que sea la medida de los sacrificios, cualquiera que sea la situación en que le ponga la continuación de una guerra tan larga y tan costosa, quiera la guerra, en defensa de su dignidad... yo no la abandonaré nunca mientras crea que la patria presta todos los sacrificios necesarios”.

A pesar de todo esto, como hombre inteligente, le preocupa sobre todo la presión de Estados Unidos. Las reformas que propone en 1897, concesión a Diputaciones y Ayuntamientos del derecho a nombrar sus presidentes y alcaldes, llegan tarde. Cánovas se daba cuenta de que la guerra con los Estados Unidos significaba la independencia de Cuba y el fracaso militar y político de España; expresamente dijo que la guerra con los Estados Unidos “era la perdición y la ruina de nuestro país”. Parece ser que en julio de 1897 afirmó que si no se ganaba la guerra de Cuba antes de fin de año convocaría a las Cortes para exponer su plan, y dijo: “Posiblemente, en el mes de octubre seré yo el menos popular de los españoles... porque me habré opuesto como pueda y sepa a la enorme locura de comprometer a mi patria en una guerra internacional”.

Pero la muerte truncó sus planes. Nunca sabremos qué habría hecho Cánovas y cómo habría sido el final de aquella guerra con él. Sabemos cómo fue sin él. Se cumplieron sus temores de que aquella guerra sería una ruina para nuestro país.

V. CONCLUSIÓN

Cánovas fue probablemente la figura más brillante y completa entre los políticos del siglo XIX. Sus aportaciones positivas superaron claramente a sus errores, pero le tocó una época muy difícil y lo que no es posible es juzgarle desde la posición actual. Evidentemente sus ideas sobre la democracia, el sufragio y la participación popular, no son las que tenemos un siglo después, pero contribuyó sin duda a la pacificación de la vida española, a la reducción de la inseguridad provocada y los golpes de Estado, al asentamiento de la vida parlamentaria, y a la prevalencia del poder civil sobre el militar. Y como hombre público fue excepcional por su cultura, su patriotismo, su sencillez y la subordinación de su legítima ambición a los intereses de la Nación.

LA REFORMA Y AMPLIACIÓN DEL
MUSEO DEL PRADO

Por

JOSÉ A. FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ

Señor:

Señora:

En la apertura del curso del Instituto de España, bajo la presidencia de Vuestras Majestades, es costumbre tratar algún asunto que por su propia naturaleza tenga interés general, aun siendo de la competencia de la Academia, que en cada momento acoge a las demás que forman parte del Instituto. Encontrándonos hoy en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando nada mejor que reflexionar acerca del futuro del Museo del Prado, a partir de su situación actual y de los proyectos en curso para su reforma y ampliación.

A lo largo de los 178 años de existencia del Museo del Prado, es evidente la relación entre el Museo y la misión y propósitos de las Reales Academias de contenido artístico y humanístico, y en particular con la de San Fernando. Por ello resulta ocioso que nos detengamos ahora en este aspecto. Baste señalar que de los veintiocho miembros del Real Patronato del Museo en la actualidad, nueve son miembros de esta Academia, cuatro lo son de la Real Academia de la Historia y uno de la Real Academia Española.

Sí, es preciso resaltar que la significación del Museo del Prado en la cultura española trasciende las fronteras estrictas de la historiografía, de la crítica, de la enseñanza y de la divulgación de las artes, penetrando en la continuidad histórica de la comunidad nacional y en sus relaciones con el conjunto de nuestra civilización. Como dijo Salaverría, “acaso resida en el edificio del Museo, la mayor potencia gloriosa y jerárquica que posee actualmente España”.

El Museo del Prado es, pues, fiel reflejo de nuestra historia y del pulso de nuestra cultura. Por tanto, nunca dejará de suscitar el interés e incluso la pasión del público, con debates intensos y opiniones muchas veces encon-

tradas, lo que no debe impedir la reflexión serena sobre sus problemas, y la preparación y ejecución de las soluciones que correspondan. Estas palabras quieren versar, precisamente, acerca del programa emprendido en los últimos años para resolver los graves problemas del Museo, con especial referencia a la reforma de su gobierno interno, al refuerzo de su misión científica y educativa, y al plan de mejora y ampliación de sus edificios. En ellas habrá, sobre todo, un recuento de hechos acaecidos y una breve relación de los proyectos en marcha.

La reforma del régimen interno del Museo, -primera desde la recuperación de su autonomía en 1985- fue impulsada por José M^a Aznar en una de sus primeras iniciativas de gobierno y se llevó a cabo mediante el Real Decreto de 24 de mayo de 1996. A través de esta disposición se incrementaron de forma sustancial las funciones rectoras del Real Patronato, configurándose su Comisión Permanente como órgano colegiado de dirección superior de la institución, sin perjuicio de las atribuciones del Pleno. Con esta reforma, el Patronato adquiere el máximo protagonismo en la orientación de su actividad general, especialmente en lo relativo a su política cultural. Se ha transformado así en el más importante órgano de relación entre el Museo y la Administración cultural, lo que por fin ha permitido al Director dedicarse de lleno, a diferencia de la situación anterior, a las actividades de conservación, investigación, exposición y difusión de las colecciones.

El Real Patronato se reafirma de este modo como continuador de la tradición de gobierno colegiado del Museo, en régimen de autonomía, iniciada en 1912 con la creación del primer Patronato. Este órgano estuvo presidido entonces por el Duque de Alba y contó entre sus miembros con ilustres personalidades de la cultura española, como Aureliano de Beruete, Elías Tormo, Manuel Bartolomé Cossío, el Marqués de la Vega Inclán o José Lázaro Galdiano.

No obstante, la autoridad y responsabilidad sobre el Museo sigue correspondiendo en última instancia al Gobierno, a través del Ministerio de Educación y Cultura. La Ministra titular de este Departamento continúa presidiendo el Museo en tanto que Organismo Autónomo y nombra a los miembros del Real Patronato que no tengan la condición de vocales natos del mismo.

En el próximo futuro el Museo del Prado deberá adaptar su régimen jurídico a lo previsto en la nueva Ley de Organización y Funcionamiento de la Administración General del Estado. Sin perjuicio de ello, el Museo,

desde el restablecimiento de su autonomía en 1985, reforzada con las modificaciones introducidas en el año pasado, se encuentra ahora con una organización capaz de afrontar con éxito las exigencias de la ampliación y mejora de sus servicios, en cumplimiento de sus fines.

Otro punto de apoyo sustancial para el futuro del Museo es el Plan Museográfico, aprobado por el Real Patronato el pasado mes de abril. Se trata del primer plan director con carácter integral con que cuenta el Museo en toda su historia, y deberá servir como guía de su actividad en el futuro.

Como objetivo prioritario se pretende reforzar la labor científica y educativa del Museo, como auténtica cabecera del sistema español de Museos de arte. Debemos recordar que el Prado, entre los grandes Museos del mundo es, probablemente, el que tiene más obras de sus colecciones depositadas en otras instituciones, básicamente en Museos Provinciales. Esta política de depósitos comenzó tras la fusión con el Museo de la Trinidad en 1872 y ha continuado hasta fechas relativamente recientes, llegando a ser tres mil quinientas las obras depositadas y cerca de trescientas las instituciones depositarias.

El Patronato aprobó en 1995 los nuevos criterios de la política de depósitos para sistematizar y ordenar los existentes. Durante los próximos años, conforme al Plan Museográfico, se recuperarán de forma selectiva las obras precisas para la reordenación de las colecciones, con particular atención a las más representativas del siglo XIX. Ha de advertirse que sólo de las colecciones de esa época se encuentran depositadas fuera del Prado mil quinientas pinturas, encontrándose únicamente en el Museo trescientas treinta.

La puesta en práctica del Plan Museográfico, con la consiguiente ampliación del espacio disponible en el Casón del Buen Retiro, permitirá exponer de forma más adecuada el arte español del siglo XIX. Esta importante parcela de las colecciones se ha visto en cierta medida preterida desde su reincorporación al Museo en 1971. Su puesta en valor es uno de los objetivos principales del Plan Museográfico, como también lo es la ampliación del Museo incorporando el edificio del antiguo Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro.

Este Palacio que, en palabras de John Elliott y Jonathan Brown “fue ante todo un acto de voluntad, la voluntad de un estadista con vocación de arquitecto y constructor”, fue convertido “en uno de los grandes tesoros del arte europeo”. Una idea que el Plan Museográfico pretende recuperar ple-

namente, al instalar en él la mayoría de sus antiguas colecciones, hoy custodiadas en los almacenes del Museo. De este modo se llevará a cabo lo que propugnaba Enrique Lafuente Ferrari en su contestación al discurso de ingreso de Luis Díez del Corral en esta Academia justamente hace 20 años, cuando decía: “si España tomara conciencia de una vez de los deberes que tiene para con su historia nacional, este Salón de Reinos estaría noble y cuidadosamente restaurado, con la mayor fidelidad posible a lo que era en tiempos de Velázquez y de Felipe IV, haciendo de él el sancta sanctorum de nuestra historia moderna y de nuestra gloria artística y nacional”.

En el terreno científico, las tareas del Museo han sido reforzadas desde el pasado año con decisiones muy importantes, como son:

1. Incremento del número de Departamentos de Conservación de las colecciones, que han pasado de seis a once.
2. Convocatoria de cinco nuevas plazas de Conservadores con destino al Museo, con la intención de contar a finales del año que viene -entre Jefes de Departamentos y Conservadores- con un total de 23 personas, frente a las 5 personas que sólo tenía el Museo en los últimos años.
3. Dotación de doce becas de estudio para completar en el Prado la formación de posgraduados en historia del arte, museología y restauración, primer paso para la organización definitiva del “Centro de Estudios del Museo”, proyectado desde hace largo tiempo y nunca concluido.

Todas estas medidas de carácter científico han sido completadas con el establecimiento por la Dirección del Museo de un plan general de catalogación razonada de las colecciones, para continuar su estudio sistemático y difundir su conocimiento. Este plan se inspira en el que se llevó a cabo en los años siguientes a la constitución del primer Patronato, promovido por el entonces Director Aureliano de Beruete y Moret, cuyo retrato pintado por Sorolla fue donado por la Fundación Amigos del Museo del Prado con motivo del ciento setenta y cinco aniversario del Museo, uniéndose así a los de sus padres, que ya poseía aquél.

Participaron decisivamente en el programa de catalogación realizado en esa época el entonces Secretario del Museo Pedro Beroqui, el historiador del arte y patrono Juan Allende Salazar y el que luego fuera ilustre Director del Museo y de las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando, Francisco Javier Sánchez Cantón. Siguiendo el ejemplo de tan eminentes figuras de nuestra historiografía artística, a quienes debe

rendirse constante homenaje por sus esfuerzos al servicio del Museo del Prado, los actuales Departamentos de Conservación pondrán al día la catalogación de todas las obras, a la luz de la más autorizada crítica y con el concurso de los más distinguidos especialistas en historia del arte.

En el marco de su misión educativa y de divulgación, el Museo se propone, asimismo, continuar la política de organización de exposiciones que combinen la investigación, la restauración y la puesta en valor de las obras seleccionadas, política iniciada a finales de la década de los setenta. Así, en otoño del año que viene se conmemorará con una gran exposición el IV centenario de la muerte de Felipe II, el monarca que, junto a su nieto Felipe IV, fue sin duda el principal mecenas y coleccionista de la Casa Real de España.

Al año siguiente, 1999 -en el que se cumple el IV Centenario del nacimiento de Velázquez-, el Museo celebrará una serie de exposiciones en torno a la obra, la figura y la época de este inmenso artista, que con su sólo nombre simboliza el Prado. De este modo, parafraseando a Rubén Darío, el Museo rendirá “el tributo justo a quien, con Cervantes, lleva el nombre de España a lo más alto de la gloria universal”.

A través de estas manifestaciones artísticas el Prado cumplirá la misión que le corresponde como depositario de nuestra historia, contribuyendo a su conocimiento con el máximo esfuerzo y rigor, pero respetando siempre las exigencias derivadas de la conservación de las obras de arte, así como el principio de reciprocidad en los intercambios culturales con los Museos extranjeros.

Gracias al Plan Museográfico, el Prado cuenta hoy con un programa definido de necesidades y un catálogo de soluciones prácticas para los complejos problemas de reordenación y exposición de las colecciones, recepción y circulación de los visitantes, y emplazamiento de los servicios propios de un gran Museo de nuestro tiempo. Este programa es el que ha de regir la ampliación de los espacios, instalaciones y dependencias, proceso que, como se recordará, fue iniciado el día 6 de junio de 1995, con la aprobación por la Comisión de Educación y Cultura del Congreso de los Diputados de la “Proposición no de ley” en la que se ha basado desde ese momento la política seguida por los sucesivos Gobiernos en relación al Museo. Este acuerdo, al que se han sumado todos los Grupos Parlamentarios, se refiere a dos grandes cuestiones:

En primer lugar, a la ampliación de los espacios del Museo, propiciando a tal fin la posibilidad de usar, además del Casón y del edificio principal del Prado, el ala norte del antiguo Palacio del Buen Retiro, hoy sede del Museo del Ejército, y el espacio que corresponde al claustro de los Jerónimos.

En segundo término, al deslinde y distribución de los fondos artísticos de fines del siglo XIX y comienzos del XX entre los Museos del Prado y Centro de Arte Reina Sofía, respaldando de este modo la propuesta de reordenación de las obras, que garantizaba la continuidad entre ambos Museos y la visión completa, con criterios históricos, de sus colecciones.

Tras la aprobación de la mencionada “Proposición no de ley”, se inició la necesaria rehabilitación de las cubiertas del Edificio Villanueva y del Casón, y se convocó, bajo los auspicios de la Unión Internacional de Arquitectos, el Concurso Internacional de Ideas para la ampliación del Museo, que fue declarado finalmente desierto por decisión unánime del Jurado Internacional designado para juzgarlo. Como resultado del fallo, el Real Patronato decidió encargar a la Dirección, como parte sustancial del Plan Museográfico, que analizara en profundidad los problemas de espacio del Museo, según los requerimientos y exigencias de la exposición y visita de las colecciones y de las necesidades derivadas de la instalación y mejora de los servicios.

A la decisión, anunciada por el Presidente del Gobierno al Real Patronato del Museo en julio de 1996, de trasladar el Museo del Ejército a un nuevo emplazamiento y asignar su sede actual al Museo del Prado, siguió muy poco después, a fines de ese mismo año, otra de igual importancia, consistente en la adquisición por el Patrimonio del Estado del edificio de la empresa ALDEASA, situado en la calle de Ruiz de Alarcón, frente a la fachada trasera del Prado, para instalar en él los servicios administrativos del Museo.

Esta última resolución ha dado un verdadero vuelco a las perspectivas de la ampliación del Prado. A partir de ahora, ya no es un deseo sino una realidad concebir la ampliación partiendo del edificio de Villanueva, con el complemento del Casón y del Museo del Ejército, para exposición permanente de las colecciones, mientras que en el espacio en torno y bajo el claustro de los Jerónimos podrán instalarse las salas de exposiciones temporales, el salón de actos, el Departamento de Restauración y los espacios de acogida del público.

Con la incorporación al Museo del edificio de ALDEASA no hay, pues, necesidad de situar ningún tipo de servicios administrativos en los espacios

disponibles para la ampliación según el acuerdo parlamentario de 1995. Se despeja así uno de los principales problemas con los que habían tropezado los arquitectos participantes en el Concurso Internacional de Ideas: la acumulación de necesidades en esos mismos espacios. Esta acumulación obligaba a disponer de un volumen edificable mayor del que permitían razonablemente las exigencias de protección del bello entorno del Prado, “Acrópolis madrileña” lo llamó Juan Chabas, “Barrio griego” lo denomina Fernando Chueca.

En el momento actual, el Plan Museográfico ha comenzado a ejecutarse. Con la terminación, prevista para el otoño de 1998, de las obras de las cubiertas y de la planta alta del edificio de Villanueva, podrá exponerse en este edificio -núcleo esencial de las colecciones del Museo- desde la pintura medieval hasta la pintura de Goya, junto con la escultura clásica y renacentista. La nueva ordenación de las salas por grandes periodos, respetando en la medida de lo posible la división tradicional de escuelas por países, y manteniendo “la impresión de severidad y concentración” que subrayó Azorín, requiere ineludiblemente trasladar a un espacio contiguo, fuera del edificio de Villanueva, el salón de actos, el Departamento de Restauración y las salas de exposiciones temporales. Este espacio no puede ser otro que el correspondiente al claustro de los Jerónimos, que se uniría a la fachada posterior del edificio de Villanueva por medio de una conexión bajo la calle de Ruiz de Alarcón, sin alterar ni su trazado ni su uso.

Para mejorar la exposición de los fondos del siglo XIX, la ampliación proseguirá en el Casón, y más tarde en el ala norte del antiguo Palacio del Buen Retiro, cuando el Museo del Ejército se traslade a su nueva sede, para restablecer allí el Salón de Reinos e instalar, además, las series de pintura de los Palacios de los Austrias.

Pero lo cierto es que, sin el espacio del claustro de los Jerónimos, seguirán sin resolverse los graves problemas que presenta hoy día la recepción del público, la instalación de los servicios, la realización de las actividades educativas, científicas y técnicas del Museo y, lo que es más importante, la exposición sistemática de las colecciones.

Cualquiera de las otras soluciones propuestas para la ampliación del Museo, como por ejemplo la del antiguo Ministerio de Fomento, la del Ministerio de Sanidad, la del Palacio de Buenavista o la de la sede del Banco Hipotecario, son inapropiadas por su alejamiento del edificio Villa-

nueva. En consecuencia, para cumplir el Plan Museográfico, el Museo ha de ampliarse en dirección al claustro de los Jerónimos, porque la ampliación del Prado no es sólo una cuestión de cantidad de metros cuadrados, sino sobre todo del lugar donde se sitúen esas superficies, que -por su función- deben estar necesariamente en las proximidades inmediatas del edificio principal.

El Real Patronato del Museo del Prado confía plenamente en que las conversaciones que se vienen manteniendo con el Arzobispado de Madrid, sobre la utilización museística del espacio del claustro de los Jerónimos, den lugar a una solución razonable, tanto para la Iglesia como para el Museo. La gran contribución de la Iglesia a la creación y difusión de las artes permite esperarlo así, asociándose una vez más la Iglesia a un proyecto cultural de verdadera trascendencia, no sólo para la sociedad española, sino para la comunidad internacional, que ve justamente en el Museo del Prado una de las más eminentes expresiones de la historia del arte.

El esquema de ampliación del Museo contenido en el Plan Museográfico permitirá pasar, en las salas de exposición permanente, de quince mil a veintitrés mil metros cuadrados, sin contar la superficie dedicada a los demás servicios, que aumentará en dieciséis mil metros cuadrados. El Prado conseguirá así exponer por fin de modo ordenado sus fondos principales, aumentando las obras expuestas en unas quinientas pinturas y cincuenta esculturas. Las salas del edificio Villanueva estarán, además, iluminadas en su mayor parte con luz natural y el Museo recobrará la atmósfera que describía María Zambrano: “algo de templo tenía el Museo del Prado, enclavado tan sencillamente en el centro de Madrid, bañado en la misma luz que se había de encontrar dentro, en las salas de Velázquez, el mismo elemento luminoso que venía de la sierra azul a posarse en aquellos lienzos donde tan simplemente se exponía la historia de España”.

Ese ambiente luminoso, lleno de espíritu verdaderamente creador y de laboriosa eficacia, es el que deseamos se extienda a toda la actividad del Museo, de suerte que sea faro de nuestra cultura y no sólo depósito ilustre de nuestro pasado. Cumpliremos así la exhortación de Gaya Nuño cuando escribía: “El Museo del Prado es un precioso don cuya custodia inmediata se confía, sólo a título muy relativo y precario, a un hombre, a dos, a tres, hasta al más reciente de sus celadores; más otra guarda, otra custodia y otra estima no menos activas han de perseverar en el ánimo y en el corazón de

los hombres que siguen creyendo en los valores de lo maravilloso. El Museo del Prado es nuestro museo, nuestra casa, nuestro amor, nuestro consuelo de muchísimas circunstancias negativas y contrarias. Por lo menos en cuanto a la magnitud de ese amor, todo español debería sentirse un poco Director -y, naturalmente, para serlo, sentirse también primer servidor- de nuestro gloriosísimo Museo del Prado”.

Muchas gracias.

EL PRADO, SINFONÍA INCOMPLETA

Por

RAFAEL DE LA-HOZ

Pocos edificios más enigmáticos que el Museo del Prado.

Según relata en el Tomo X de su "*Viaje por España, Francia e Italia*", el prestigioso académico e investigador D. Nicolás de la Cruz y Bahamonde, Conde de Maule, relevante personalidad científica, durante el verano de 1798 visitó las obras del Museo-Academia de Ciencias, quedando profundamente impresionando por su gran magnitud.

Tras la descripción detallada del edificio –todavía a medio hacer– y una exhaustiva, aunque infructuosa, búsqueda del proyecto, termina formulando un tan insólito como anhelante requerimiento:

"El arquitecto, D. Juan de Villanueva, que lo ha dirigido, es regular que luego que lo concluya presente al público los planos, haciendo una relación exacta de tan bella obra".

Quiere decirse que, de acuerdo con tan cualificado testimonio e inequívocamente, trece años después de comenzada *no existía aún en obra proyecto definitivo alguno*.

Lo que por otra parte da medida de la transcendencia que tiene para la Historia de la Arquitectura el reciente descubrimiento de la, tanto tiempo esperada y finalmente encontrada, memoria titulada "*Descripción del edificio del real Museo por su autor D. Juan de Villanueva*".

Dicho documento pertenecía al académico, recientemente fallecido, D. Ramón Andrada, quién al parecer se reservaba redactar una paráfrasis para acompañar la publicación del mismo.

Su hallazgo ha supuesto la clave para resolver el misterio de la errática e incomprensible conducta de Villanueva construyendo el Museo del Prado sobre la marcha, como si se hubiera quedado sin proyecto.

Lo sorprendente es que, como veremos, eso fue exactamente lo que ocurrió.

En tal sentido el valor de la memoria resulta también inestimable para evaluar el único proyecto del Prado que existe autenticado con la firma del autor pues, pese a sus disparidades con lo construido, la nueva información que aporta permite identificar dicho proyecto con el original aprobado por Carlos III.

La citada memoria está fechada en 1796, después de once años de obras y con el edificio aún no acabado. Contaba entonces Villanueva –según el mismo consigna– 56 años de edad.

Su Protector –El Rey C. III– había muerto ocho años atrás y hacía cuatro de la caída en desgracia de su admirado Mecenas, el primer Secretario de Estado D. José Moñino y Redondo, Conde de Floridablanca.

Personalmente Villanueva acababa de cesar como Director de la “*Real Academia de las Tres Artes*”.

Se encontraba, lo que se dice, en un buen momento para la reflexión.

Se relatan en dicho memorial los diversos avatares que había sufrido el proyecto así como su realización, lo que le convierte en una especie de “*caja negra*” de la ejecución de obra a la que sigue una reseña detallada de la composición arquitectónica de lo ya realizado e incluso de aquello aún pendiente de realizar.

No se trata pues de la descripción del proyecto original, sino de un “a modo de memoria a mitad de camino” explicando a posteriori lo ya construido.

El documento es sin duda auténtico y está escrupulosamente redactado, no obstante equivoca alguna descripción, deja en blanco todos los datos referentes a medidas y carece de firma.

Posee dicho escrito abundantes soluciones de continuidad literaria y lagunas sintácticas, terminando con el declamatorio “*He Dicho*”, lo cual hace presumir que se trata del borrador de un texto dictado directamente al escribano para más adelante ser leído en público.

El discurso está dirigido textualmente a un grupo de “*personas inteligentes*” a quienes suplica “*suspendan el juicio de su justa censura por los errores que serán sin duda notados, advertidos y reprendidos, hasta haber oído las razones*”, lo cual le confiere determinado carácter de *explicatio sic petita* que parece apunta a un destinatario con cierta autoridad artística muy respetada por el conferenciante.

Por otra parte, repetidas veces se refiere en el escrito a si mismo no como “*El Arquitecto*”, sino como “*El Profesor*”, término preferentemente de uso

académico, peculiaridad que, unida al anterior indicio sugiere que el destino final del aludido discurso, tal vez nunca pronunciado, no fuera otro que la propia “*Academia de las Tres Artes*”.

La edición *fac-símil* que ha sido realizada por el COAM acompaña acertadamente el memorial con una reproducción de la conocida Lámina –no muy posterior– que se conserva en el Museo del Prado, la cual recoge gráficamente lo que en aquel se relata. Como en éste ocurre, hay partes importantes que difieren con lo finalmente realizado, está inacabada, no tiene escala y además carece de firma.

Se trata pues de un *plano de resultados*, trazado todavía en plena andadura, especie de complemento gráfico del declarativo de Villanueva y que en cierto modo supone el primer precedente histórico de los llamados planos *as built* donde, aparte del ocioso anglicismo, se consigna la realidad ejecutada en obra.

Años atrás, para ser exactos 1925, causó gran sensación el descubrimiento entre los fondos de la Academia del proyecto original del Museo del Prado: Cuatro soberbias láminas fechadas el 25 de Mayo de 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 aquel de una bella logia de acceso que, majestuosa, recorría antepuesta todo el frente recayente al Paseo del Prado y que constituía *per se* la idea rectora de la composición arquitectónica proyectada.

–En cierta manera rescataba la idea del “*Asubiadero*”, o porche para pasear a cubierto, que con anterioridad había proyectado Ventura Rodríguez para dicho enclave.

El edificio fundamental, en un segundo plano, queda parcialmente oculto por el esplendoroso pórtico.

En dicha memoria el autor, con no disimulado orgullo, comenta así éste su ambicioso “*pensamiento*”:

“No limitándose el gasto en aquel entonces, di rienda suelta a la imaginación, no se si me excedí obrando con el solo deseo de singularizarme, y hacer patente y visible a mi Patria parte de aquellas bellezas y grandiosidades que tenía vistas u observadas en las ruinas de la antigüedad y en

los edificios de la Roma moderna, medité tomar en la forma general de la plantación y alzados del Edificio y la particular de sus partes, por partido nada común, ni parecido a los edificios que existen en nuestro suelo”.

Lógicamente la perplejidad sobrevino al comprobar que “*el partido nada común*” que la elegante e insólita stoa protagonista de la composición no solamente *no existía en otros edificios de nuestro suelo*” sino que ni siquiera aparecía en el Edificio realizado.

Gracias a un memorándun de Floridablanca se conocía por entonces que Villanueva había presentado en su día a éste dos soluciones distintas, el cual –sabemos ahora por la memoria– eligió personalmente una de ambas, la cual propuso a Carlos III quién otorgó su placet sin dificultad alguna.

Tratando de justificar aquella disparidad entre el proyecto de la Academia y la realidad construida, se aventuró la teoría de que se trataba precisamente del proyecto rechazado por Floridablanca y que el auténtico debería de ser la lámina del Museo.

Desechada tal suposición pues, conforme al testimonio de Maule esto era absolutamente imposible, solo quedaba culpar a la soldadesca gabacha de haber quemado los planos originales para calentarse, hipótesis harto improbable entrando el verano de 1808 que es cuando el edificio fue destinado a cuartel para la Caballería del Gran Duque de Berg.

–La maqueta de estudio que se conserva sin haber perdido una sola de sus desmontables y combustibles piezas así lo confirma–.

Por contra y con lúcida intuición que hoy se ratifica, aquel que luego fuera Director de la Academia, D. Luis Blanco Soler, en su memorable artículo de 1926 de la revista “*Arquitectura*” donde da cuenta por vez primera del hallazgo, no duda de que se trata del proyecto original y escribe:

“El haber hallado recientemente los planos que ideó Villanueva en 1785 permite conocer la evolución del proyecto y las transformaciones que en el introdujo su autor, ya por iniciativa propia, ya por decisiones de la misma Academia de San Fernando o del Real Consejo de Castilla”.

El “*Documento Andrada*” resuelve la incógnita: Tenía razón Blanco Soler: pero no fue el Real Consejo de Castilla, ni tampoco la Academia, y por su puesto menos aún el propio autor, quienes intervinieron para cercenar el proyecto.

Fue su buen amigo y protector, Floridablanca, el responsable.

Bastante antes, D. José Moñino había comprometido su honor ante el Rey alardeando, para desconcierto y asombro general, de que construiría el Prado “*sin el más mínimo dispendio del erario público*”.

Por más sorprendente que resulte, contaba financiar tal milagro, –y así lo hizo–, con secretas “*temporalidades*” de la desamortizada Compañía de Jesús o, en otras palabras, con el vulgarmente conocido como “*El Dinero de los Jesuitas*”.

Sin embargo, a la hora de la verdad y antes de salir la obra de cimientos, supo el Ministro que dichas temporalidades no alcanzarían para realizar el proyecto completo. –Ya en 1791 el déficit acumulado ascendía a más de dos millones de reales sobre un costo final de cincuenta–.

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

La contención con que Villanueva describe el magno desastre constituye toda una lección de comprensión para las limitaciones que condicionaron al político, su cliente, y un tributo de lealtad hacia el viejo y querido amigo caído en desgracia.

Sus palabras son un modelo de caballerosidad y elegancia. Dice de este modo:

“Pero no bien comenzada la excavación de zanjas y macizo de cimientos, ocurridos no pocos incidentes demasiado comunes en las obras, en los que se debe con resignación padecer y ejercitarse en el sufrimiento y moderación el profesor que estime su honor y gloria, consolándose con el recuerdo de mayores penas heroicamente sufridas por hombres de superiores méritos que debieron ceder y superarse a los caprichos de la ignorancia para poder llegar a ocupar el debido lugar merecido por sus afanes, continuábase el Edificio, habiendo ya moderado en mucho la mayor parte de su disposición, tomando nueva forma en lo general, no sé si más sencilla y acomodada, pero si menos costosa. Se reduce pues ésta memoria a lo que se dice, siendo inútil, fastidioso y molesto describir las anteriores”.

En pocas palabras, recién comenzada la obra, súbitamente y contra su voluntad, Villanueva se encontró obligado a renunciar a su grandiosa concepción general del conjunto y a redactar un nuevo proyecto del edificio principal, distinto del original del que no quiere volver a hablar.

Pese a la resignación y la generosidad que comporta este épico “*Decíamos Ayer*”, *el relato transcrito no deja de trascender el amargo sabor que toda frustración comporta.*

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 soberbia creación. Había sobrevenido el “*Cadit persona manet res*” de los clásicos.

Ciertamente: Caída la preciosa máscara, solo inerte materia quedaba.

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 media abocetada elevación interna del frente al Paseo del Prado, –la materia neutra dejada al descubierto–, en nueva fachada principal del edificio.

–Un alzado vez y media mayor que el del Palacio de Oriente–.

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

Y aunque en este agónico proyectar *in situ* consumiera hasta el último de sus días, por fortuna para el orgullo humano salió triunfante en el empeño.

A cambio la fachada ganó ese plus dimensional que sólo se consigue cuando se tiene la rara oportunidad de recorrer los distintos puntos de vista de esa maqueta a tamaño natural que es la obra mientras ésta se va proyectando, lo que hace del Prado uno de los más bellos y atractivos ejemplares de la arquitectura palatina del Neoclásico Europeo.

El impacto que tal episodio debió producir en las gentes de la Arquitectura debió de ser profundo pues dejó huella perdurable en la memoria colectiva de la profesión.

Cuando dieron comienzo las obras de los Nuevos Ministerios, el académico D. Secundino Zuazo Ugalde –para Lafuente Ferrari, “*El más grande arquitecto español después de D. Juan de Villanueva*”– exigió con astucia comenzar aquel gran complejo con la construcción de los accesorios porches del Paseo de la Castellana “*no le fuera a ocurrir lo del Prado*” (sic).

Y aún cuando efectivamente la stoa del Prado quedó *non nata*, su espectro siguió larvado en las identidades básicas que enraizan el edificio construido con el proyecto original:

Su retranqueo respecto a la alineación del Paseo del Prado –39,72 m.– así como su longitud total –203,20 m.– coinciden exactamente con lo proyectado –142,56 y 729,30 pies castellanos, respectivamente–.

En consecuencia, el solar ajardinado que quedó libre frente a la fachada principal, responde con exactitud al previsto para la construcción del pórtico.

–Por otra parte y hasta 1883, año en que lamentablemente lo derribara Jarreño, ha subsistido el anómalo muro curvo de contención de la cuña de terreno que ascendía en rampa desde el Paseo del Prado hasta el nivel alto del edificio, según aparece en el dibujo del Coronel Carlos Vargas de 1824 –el cual fue la base de numerosos grabados del XIX–.

De no ser por los planos originales de Villanueva, –*único* documento proyectual en el que dicho arco de muro aparece circunvalando precisamente la exedra norte de la logia– la razón de ser de tan singular configuración jamás habría sido desvelada.

Diversos planos de Madrid, desde el de Juan López-Cortijo en 1835 hasta el de Carlos Ibáñez Ibáñez de 1872, recogen gráficamente la existencia de tan decisivo testimonio.

Estos son sin duda los antecedentes a los que alude Blanco Soler en el artículo citado cuando atribuye a Villanueva la voluntad de construir el pórtico cubierto como parte de un proyecto, también suyo, para la reforma del paseo del Prado:

“Hay datos para suponer la existencia de un proyecto de conjunto hecho por el mismo Juan de Villanueva, que reformaba el Paseo del Prado desde el real Convento de San Jerónimo hasta los olivares de Atocha pasada la antigua Puerta, determinaba el emplazamiento de algunos edificios que proyectó más tarde, como el Observatorio Astronómico; y acaso obedeciera a ese plan de conjunto no solo la disposición general del edificio y sus alineaciones, sino también la idea de construir el pórtico cubierto”.

Pero, además de estas pruebas objetivas, existen también las que la intuición estética y la sensibilidad a veces aportan, arrojando luz donde su exceso nos ciega.

De todos es sabido que el resplandor deslumbrante de las estrellas impide ver a sus planetas.

Pero las vibraciones que éstos al girar imprimen sobre aquéllas, permiten “sentir” y denotar su existencia.

Un efecto paralelo nos descubre el profesor Moleón en su reciente trabajo sobre el Museo del Prado.

Señala, como es cierto, que su fachada principal fue compuesta y diseñada para ser contemplada desde la proximidad, siguiendo un itinerario tangencial a la misma y por tanto capaz de generar secuencias de visiones cercanas y escorzadas del edificio.

Confirma esta apreciación, según el mismo aduce, el hecho de que la mayor parte de los grabados fernandinos y con preferencia las mejores fotografías del Museo, son por pura intuición estética de sus autores, vistas pintorescas, nunca geométricamente ortogonales, es decir, frontales.

La conclusión es obvia: La proyectada interposición frente al Paseo del Prado de una barrera visual, como lo habría de ser el proyectado pórtico –impediente de toda visión panorámica frontal del conjunto– era necesaria para forzar a recorrer el camino escénico previsto.

–En la actualidad, la agresiva e intransitable autovía limítrofe ya no más plácido salón de paseantes, se encarga de ello–.

Quiere decirse, resumiendo cuanto antecede, que aún cuando la disposición inicial de conjunto se ha mantenido, el edificio principal hubo de ir proyectándose mientras la obra avanzaba.

–La lámina y maqueta existentes, ambos inconclusos, fueron valiosos instrumentos auxiliares de estudio para la redacción durante la obra y recopilación final del proyecto construido–.

Queda así resuelta la incógnita de la discrepancias existentes entre lo realizado y el proyecto que se conserva en la Real Academia y, en consecuencia, se confirma que éste es el original autorizado por Carlos III para la construcción del Museo que inventara el arquitecto D. Juan de Villanueva.

Cabe con ello profunda satisfacción para la Historia del Arte, pero también un cierto sentimiento de amputación o, mejor, de añoranza de aquello que pudo ser y sin embargo no fue.

Pues, a diferencia de la Música, en Arquitectura basta con interrumpir el Concierto –la Obra–, dejar inacabada la construcción, para que, aún contando con la partitura o planos originales completos, el edificio quede cara al futuro como Composición o *Sinfonía Incompleta*.

Pero no acaba con esta circunstancia lo que de negativo o positivo el Museo del Prado ha ido acumulando a lo largo de su azarosa historia.

Tal vez la impronta más trascendente que haya recibido sea de tipo conceptual.

En cierta manera, de hecho, Villanueva se vió forzado a adelantarse dos centurias a la propuesta básica del movimiento posmoderno.

Desde que Louis Sullivan, formulara el credo de Funcionalismo, “*Form Follows Function*” –doctrina que por cierto no practicó– nadie osó cuestionar dicho dogma hasta 1955, año en que Saarinen tiene la osadía de postular por contra que “*Diferentes Formas pueden alojar una misma Función*”, añadiendo para mayor escarnio que “*El talento del Arquitecto estriba en saber adaptar cualquier Función a cualquier Forma previamente elegida*”.

Sin embargo, dicha herejía pasó sin ser tomada del todo en consideración hasta que, hacia los años setenta y transcurridas ya varias promociones de *funcionalistas*, se descubrió lo que debería haber sido obvio:

Que los modos de vida, de pensar o de sentir, que las necesidades de todo tipo evolucionan y se transforman con cada nueva generación.

Que, al correr de los tiempos la función cambia, pero la envolvente arquitectónica que la aloja permanece y la sobrevive.

La reacción no se hizo esperar: “*Puesto que la Función es por definición efímera y solo la Forma es imperecedera, únicamente ésta cuenta*”.

La conclusión, tan lógica como aberrante, fue utilizar tan solo aquellas formas que mejor hubieran soportado el paso de la Historia, esto es: *Las Clásicas*.

Consecuentemente el nuevo planteamiento consistió en proponer *edificios-containers-de-apariencia-clásica*, capaces de albergar cualquier tipo de programa de necesidades tanto presentes como futuras.

–Desde el Museo Thyssen, instalado en el antiguo Palacio de Vistahermosa, hasta el D’Orsay ocupando la que fue Estación del mismo nombre, pasando por el Reina Sofía adaptado al viejo Hospital de San Carlos, un buen número de *revitalizaciones funcionales* avalan el realismo básico de lo que en Arquitectura pasó a llamarse *Movimiento Posmoderno*–.

Aunque tal tendencia tuvo merecida corta vida, pues ni sus teóricos supieron formular o fundamentar el pensamiento, ni sus epígonos acertaron a *hacer clásico* que no tuviera cierto regusto *kitsch*, el sano escepticismo que frente al funcionalismo radical comportó creer que diferentes formas pueden albergar una misma función, constituyó una apertura mental positiva.

Cuando a Villanueva le piden instalar tres dependencias dispares –Academia de Ciencias, Gabinete de Historia Natural y Escuela de Botánica– dentro de un único edificio, se encuentra forzado a tener que disociar la composición arquitectónica de su contenido; propuesta que, en rigor, constituye el primer precedente histórico del postulado afuncional posmoderno.

Sin embargo, lejos de abandonar a resultas dichos requerimientos utilitarios, su reacción frente a tal incoherencia fue garantizar el máximo número posible de entradas al edificio para, al menos, permitir el acceso directo a las distintas dependencias previstas.

Pese a este rigor profesional, la correlación entre Continente y Contenido, Función y Forma, la interdependencia entre las vitrubianas *Utilitas* y *Venustas*, era un objetivo sencillamente inalcanzable, tanto más cuanto todo hacía presagiar que lo único seguro del programa de necesidades inicialmente planteado era que devendría cada vez más variopinto y plural.

Solo en vida de Villanueva hasta nueve distintas instituciones terminaron siendo aspirantes a integrarse en su edificio, el cual en consecuencia quedó avocado a terminar siendo un verdadero *Cajón de Sastre*. Estas fueron:

Academia de Ciencias.
Gabinete de Historia Natural.
Escuela de Botánica.
Laboratorio de Química.
Observatorio Astronómico.
Gabinete de Máquinas.
Escuela de Ingenieros de Caminos.
Real Academia de las Tres Artes.
Real Escuela de Mineralogía.

Pero, irónicamente, el Destino lejos de confirmar la pluralidad de usos temida se decantó por su reducción a la singularidad máxima dable, quedando el edificio final y definitivamente destinado tan solo a Pinacoteca.

Todo el talento que el arquitecto había derrochado para que el edificio pudiera fraccionarse en departamentos de usos diferentes, no solamente resultó superfluo sino que se volvió en contra de la precisa cohesión conceptual debida a la unidicidad que su nuevo destino museístico reclamaba.

Aún hoy en día, como veremos, siguen pendientes la correcciones precisas para que el Museo del Prado pase a ser una composición racional integrada e inteligible.

No obstante y pese al vuelco funcional sobrevenido, la propuesta museística resultó ser una iniciativa políticamente atinada, acierto que, tal vez por rabia patriótica, se atribuya a Fernando VII.

Aludiéndole, Pita Andrade aboga: “*Mal hijo, mal padre, mal esposo, mal Rey y mala persona. Sería sin embargo injusto negarle el único hecho de su vida que le enalteció: la idea del Museo del Prado.*”

Me temo que ni siquiera tal idea le sea propia.

La realidad –aversa realidad– es que dicha iniciativa se debe a José I Bonaparte, quién a fin de dotar a la Corte de un *Museo Nacional de Pintura*, creó en el solsticio de invierno de 1809, el que luego fue conocido como *Museo Josefino*, el cual, a propuesta del Consejo de Estado, se instalaría en el Edificio de Villanueva.

No obstante, el estado de abandono del mismo así como la ya precaria situación del país, determinaron que el proyecto quedara en suspenso *sine die*.

Años después Fernando VII repesca la idea y funda el que, por mimetismo, pasó a denominarse *Museo Fernandino*.

Es cierto que el monarca reparó el edificio a sus expensas. También es verdad que los cuadros exhibidos procedían de sus colecciones privadas, pero no menos cierto es que el todo continuó siendo de su propiedad hasta que fue heredado por su hija Isabel II a la cual le fue finalmente enajenado como patrimonio nacional.

No pocas fueron las reformas, ampliaciones, mutilaciones e intervenciones de todo tipo que desde aquel entonces hasta el momento presente ha experimentado el monumento.

La nómina de arquitectos que han dejado su huella en tan noble fábrica es impresionante.

No obstante, la arquitectura original de Villanueva ha conservado todo su vigor y sigue constituyendo en si misma esa *pieza excepcional* que para su orgullo todo museo posee.

Tres son las ideas rectoras fundamentales a las que debe su composición arquitectónica tan marcado carácter.

La más imaginativa fue, como vimos, retranquear el edificio principal anteponiendo una *stoa* a lo largo de todo su frente, la cual se ofrecería

como alzado principal del conjunto para la *visión distante* desde el Paseo del Prado.

Entre ambas construcciones quedaría constituido un espacio preambular de presentación y puesta en valor que conformaría un itinerario de *visiones próximas y perspectivas escorzadas* del edificio principal.

El segundo “pensamiento” del autor, fue componer dicho edificio como una drámatica secuencia de cinco cuerpos axialmente dispuestos; tres de ellos ocupando los extremos y centro del eje de simetría, más dos galerías retranqueadas, también coaxiales, enlazando entre sí dichos volúmenes.

El tercer “pensamiento” fue la brillante respuesta dada al reto de tener que alojar diversos elementos dispares en una caja espacial única.

Concibe a tal fin dos distintos *edificios de planta baja a caballo* y, aprovechando la cuesta de subida desde el Paseo del Prado al Monasterio de los Jerónimos, consigue proporcionar entrada a cada planta directamente desde el nivel del terreno.

Sin embargo, al ser convertido el conjunto en *solo-museo-de-pintura*, aquel que fue concebido como edificio multipropósito y la que fue sabia inconexión entre sus plantas alta y baja, pasaron a convertirse en serio obstáculo para lograr la precisa integración del inmueble.

Todavía hoy el Acceso Central permanece inútil al tiempo que, vaciado el terreno que circunvalaba el extremo Norte, por más increíble que parezca, se sigue penetrando al Museo por el punto más distante de su centro de gravedad y teniendo además que subir previamente a la planta alta del mismo –lo que es tanto como obligar a *entrar por el tejado*–.

Es difícil concebir disparate funcional más desconcertante.

Por otra parte, como estructura orgánica, el Museo del Prado sigue consistiendo en la superposición de los dos estratos autónomos tan solo enlazados con una escalera *a la molinera, escondida en el extremo norte del edificio*.

En consecuencia el visitante, carente de toda referencia para entender y situarse en el espacio dentro del cual se mueve, queda desorientado; claustrofóbica incertidumbre que, como sucede en ambientes con similar falta de intelegibilidad espacial –tal que aparcamientos subterráneos o grandes almacenes– termina convertida en sensación de ansiedad y fatiga.

Si desde la primitiva adaptación de López Aguado todavía existe aún alguna asignatura pendiente, ésta es la de terminar de vencer la inercia del

pasado para fusionar en una sola entidad museográfica aquellos dos *edificios-de-planta-baja-adosados-en-altura*.

A tal fin, supuesta recuperada la nunca del todo asumida dignidad de la Entrada Principal, se precisa la creación en el cuerpo central del edificio –en cuyo interior Villanueva nunca llegó a actuar– de un gran Vestíbulo de Recepción en el que una Escalera Monumental resuelva con rotundidad y claridad total la pendiente circulación vertical entre las diversas plantas del edificio.

Tras estas consideraciones, solo resta abordar la problemática que plantearía una eventual ampliación del museo:

El Prado se ha ido ampliando en su *cara oculta* y hacia la espalda del solar hasta que la topografía ascendente de la ladera de los Jerónimos convierte *contra natura* todo ulterior intento de crecimiento.

Desde ese instante, el edificio de Villanueva ha sido considerado como una incómoda carcasa que ha frenado toda expansión.

Y en cierto modo es lógico que así suceda:

Un Palacio Neoclásico, de serena y armónica inspiración greco-romana, se traza siempre de una manera cerrada y se fija estáticamente en si mismo.

En principio el Museo de Villanueva, por definición, no es ampliable, no caben adiciones.

Por lo demás cabe preguntarse la necesidad, u oportunidad, de una hipotética ampliación.

La cualidad diferencial del Museo del Prado, lo que le hace ser verdaderamente excepcional, es que se trata de una Galería de Alta Selección.

En contraste con otras pinacotecas, el nivel medio de sus colecciones es muy elevado, lo que le ha permitido mantenerse en una dimensión espacial comedida, conservar una escala humana dominable que no sobrepasa ese límite de saturación mental de imágenes, o *iconoastenia*, por sobre el cual sobreviene la incapacidad de seguir asimilando más imágenes y, finalmente, la imperiosa necesidad de, por muy cultivado que se sea, poner inmediato término a la visita.

Desde un punto de vista *Artístico* habría que determinar si el número de obras de alto valor pictórico que permanecen en los almacenes excede al de las de dudosa calidad actualmente expuestas.

Solo en tal caso estaría justificada una ampliación.

–Desconozco si se ha llegado a realizar algún estudio riguroso de tan fundamental aspecto–.

Bien distinta es la aproximación *Histórica*.

Si se concibe el museo no como una eclosión de talento, de belleza, sino como un neutro inventario histórico de todo aquello que, indiferente a la belleza, el ser humano ha ido pergeñando en este dominio, toda ampliación es poca.

Por supuesto no comparto tal entendimiento del Prado.

–El, “*Salomé y Sara*” de Paolo de Matheis, recientemente adquirido, valga como ejemplo, puede que sea un “*valioso missing link capaz de llenar un hueco histórico*” pero no estoy totalmente seguro de que el mismo pudiera *llenar un hueco artístico* junto a los grandes maestros de nuestra Primera Pinacoteca.

Cabe un tercero y último planteamiento: El Museo como instrumento *Político*.

Hay que reconocer que los Museos, como las Óperas y todo aquello que nuestros vecinos galos llaman “*Arquitecturas Capitolinas*”, constituyen desde el punto de vista político un formidable *Status Symbol* para expresar al Mundo el interés de un pueblo y de sus dirigentes –tal que príncipes del Renacimiento– por la Cultura.

Quizás enfatice un poco, pero un algo de razón tiene el Presidente del Patronato del Museo cuando afirma que la ampliación del mismo es, por sobre toda otra consideración, una cuestión esencialmente política.

Ya lo fue cuando decidimos crear el museo “*Fernandino*” para conjurar el “*Josefino*”.

Lo es también hoy, todavía bajo el síndrome francés, al haber resuelto emular al “*Le Grand Louvre*”.

Y puestos a ello parece oportuno asumir lo que de positivo ha habido en dicha experiencia. Tres bien perfilados principios lo resumen:

- Extraer de los edificios históricos cuantas dependencias no estaban estrictamente destinadas a exposición de pinturas y dedicar tales espacios a salas de exposición. Es lo que podríamos llamar la “*Teoría de la Implosión*”.

- Ubicar en el subsuelo adyacente, aparte de los aparcamientos e instalaciones habituales, todas aquellas infraestructuras que hoy exigen los nuevos planteamientos museísticos.
- Aflorar al exterior dicho complejo subterráneo con un elemento simbólico de acceso capaz de llegar a constituir por si mismo la *imagen de marca* del museo.

Una acción paralela en el Prado, comportaría complementar la excavación del sótano y dedicar la totalidad del actual edificio a pinacoteca, *acción que permitiría duplicar con exceso las actuales áreas de exposición.*

Por otra parte el terreno circundante del Museo posee sobrada cabida para alojar todos los restantes servicios respetando en su integridad tanto la pradera como los cedros u otros árboles monumentales que en la actualidad le enmarcan y enaltece.

–Ningún elemento más neutro y atemporal para la transición desde el conjunto neoclásico a la ciudad moderna, o del XVIII al XXI, que dicho parque natural–.

Finalmente, debiendo el complejo subyacente emerger con un elemento emblemático, tiene sentido acabar esa sinfonía arquitectónica incompleta que es el Edificio Villanueva con la incorporación definitiva del pórtico protagonista del proyecto original que quedó inédito.

–Y en este dominio, en el no tener que recurrir a pirámides de vidrio, a la falaz “*armonía por contraste*”, llevamos clara ventaja al Louvre–.

Por lo demás, realizar en la actualidad una arquitectura pretérita, siempre que se posean fehacientemente todos los datos del original, tiene científica y académicamente la consideración técnica de *reconstrucción*.

Nada pues más lejos del pastiche o de la agresión cultural.

A partir de otros planteamientos bien distintos –cuando no antagonicos– fue recientemente convocado, como es notorio, un *Concurso Internacional para la Ampliación del Museo del Prado*.

Desde el primer momento la competición se prometía apasionante pues a las dificultades intrínsecas del tema se añadía la de que, aún tratándose de un “*concurso de ideas*”, las susodichas ideas se establecían de antemano y con carácter imperativo en las Bases, novedad que tenía su lógica pues era harto improbable que a concursante alguno pudiera ocurrirle *idea-fuerza* más original y novedosa que la de ampliar el Museo del Prado dispersando

sus colecciones a predios ajenos y distantes tales como el Museo del Ejército, el Casón del Buen Retiro o el Claustro de los Jerónimos.

Quizás, como escribía Villanueva, uno de los mayores atractivos de todo concurso estribe en la invitación que comporta a “*escapar de los caprichos de la ignorancia*”, a salir de la rutina cotidiana y a rebelarse contra las ordenanzas para experimentar nuevos caminos y “*dar rienda suelta a la imaginación*”.

En tan poco inspirador contexto resultaba fascinante imaginar a D. Juan de Villanueva presentándose al concurso con algo tan lógico y sencillo como ampliar el Museo del Prado a base de terminar de construir lo que falta de su Proyecto Original.

Más aún cuando tan tentadora ucronía, dada la situación personal del autor, poseía toda la erótica inherente a lo imposible.

Sin embargo esta dificultad técnica fue solventada gracias a la colaboración de un cualificado equipo de arquitectos colegiados y en activo –Carvajal Ferrer, Gastón de Iriarte y La-Hoz Castanys– al que tuve el privilegio de incorporarme.

Da medida del alto nivel profesional y fina sensibilidad del Jurado el que, pese al manifiesto incumplimiento de las Bases, el proyecto de Villanueva, sorprendentemente, no sólo no fue descalificado sino que, entre 491 concursantes, quedó seleccionado en décimo cuarto lugar.

Tras tan inesperado éxito recibimos dos comunicaciones, también inesperadas:

Una carta certificada, suscrita por el arquitecto norteamericano Jerry Sheerin, advirtiéndonos haber patentado a su nombre la *stoa* del proyecto original de Villanueva.

–“*Business are Business*”–.

La otra, una simple postal que decía:

“*Cúmpleme manifestar mi admiración al Profesor De La-Hoz, sin cuya inestimable colaboración no me habría sido posible perder el Concurso del Museo del Prado.*

Firmado:

Juan de Villanueva”.

Finalmente el Concurso fue declarado desierto.

Y el Prado sigue siendo *Sinfonía Incompleta*.



1.- José Bonaparte, creador de la idea del "Museo Josefino".



2.- Carlos III, impulsor del "Museo de Ciencias Naturales".



3.- Floridablanca, Ministro de Carlos III, realizador del Museo.



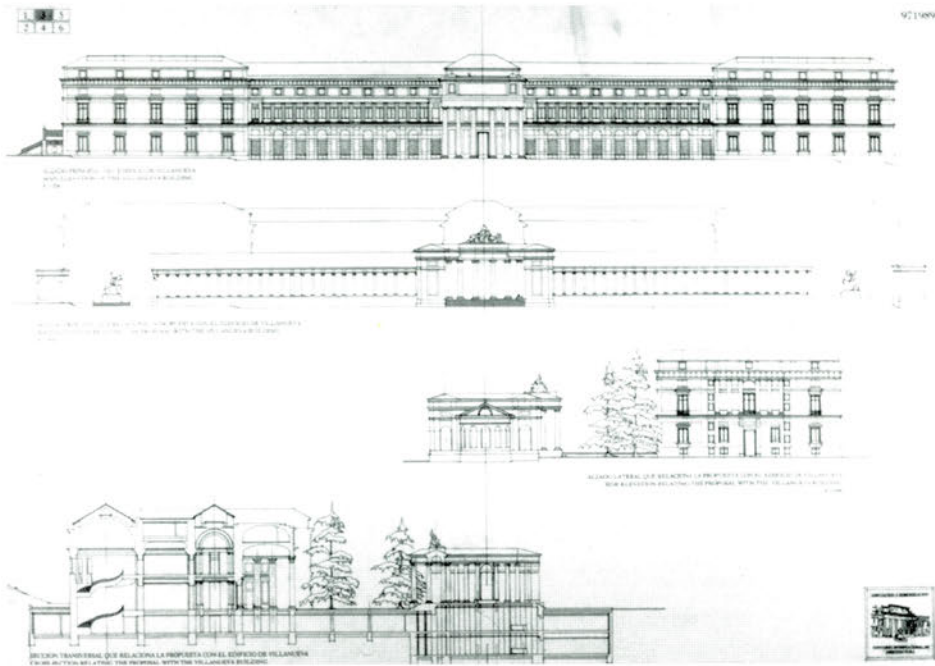
4.- Juan de Villanueva, Arquitecto del Museo.



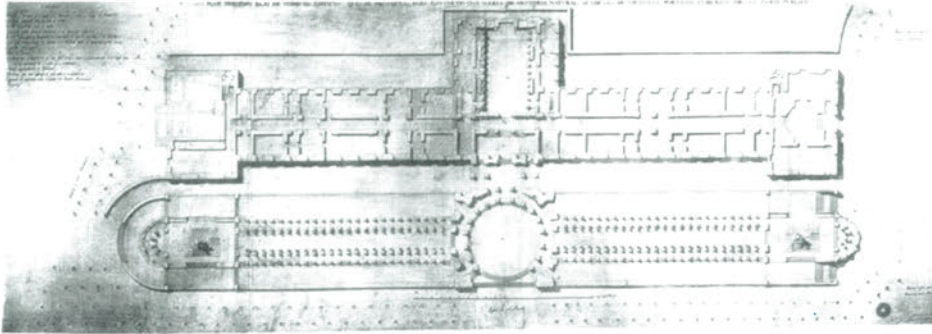
5.- Fernando VII, promotor del "Museo Fernandino".



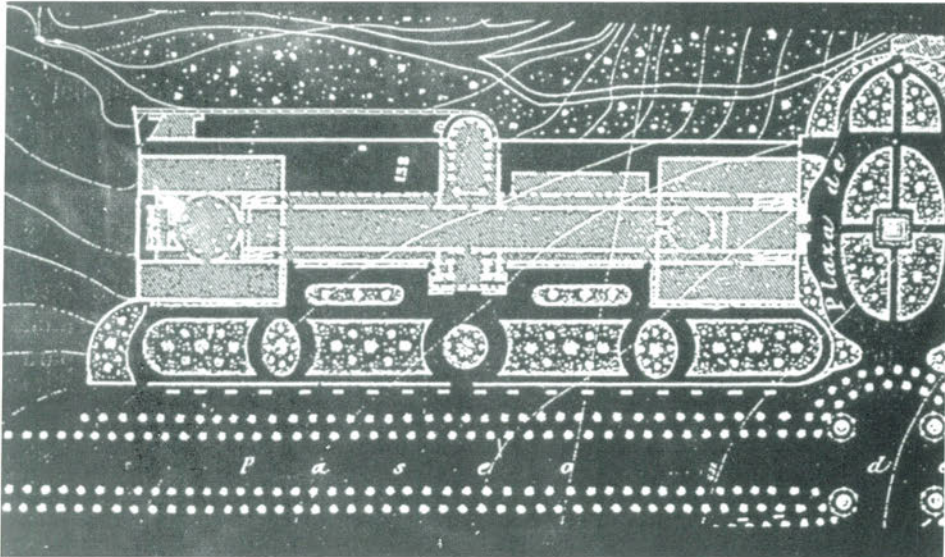
6.- Proyecto original de la fachada al Paseo del Prado mostrando la Stoa en primer término.



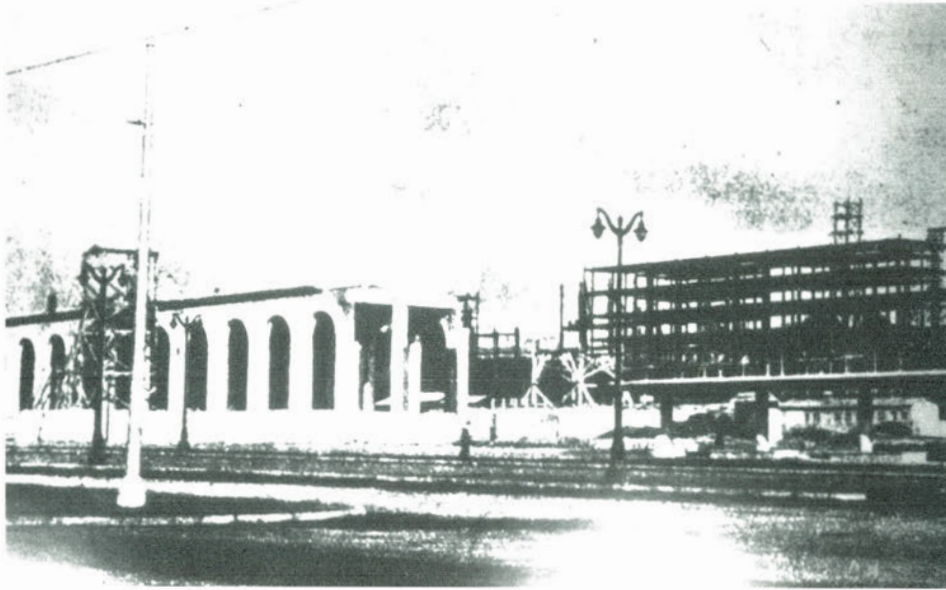
7.- Proyecto realizado con la Stoa no construida.



8.- Proyecto original de Villanueva con la Stoa dando fachada al Prado.



9.- Plano del Museo en 1872 según Carlos Ibáñez donde todavía se conserva el muro curvo contorneando el solar de la Stoa no construida.



10.- Secundino Zuazo comienza los Nuevos Ministerios construyendo los porches para que no le pasase lo que a Villanueva.



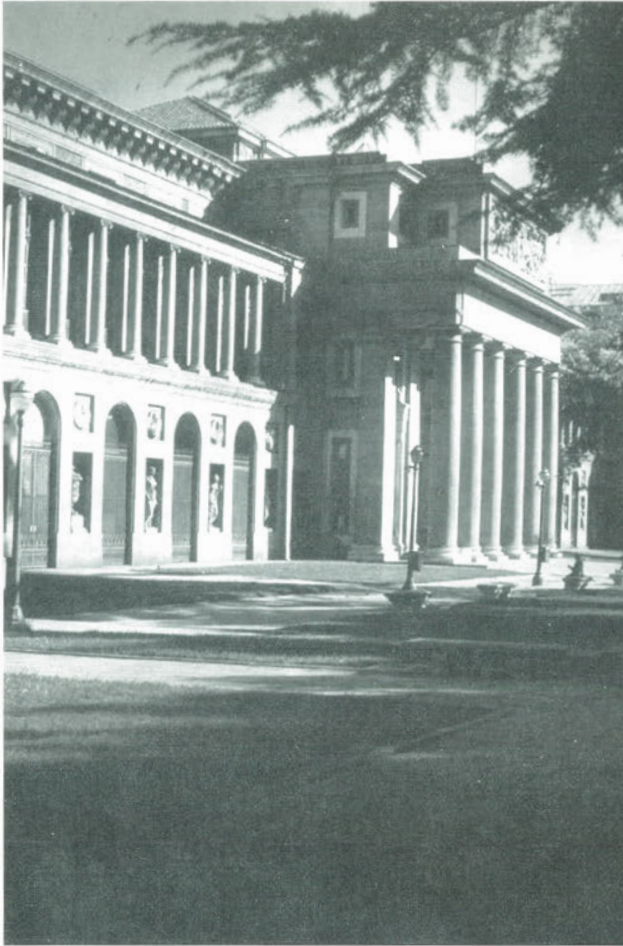
11.- Grabado de 1824 según dibujo del coronel Carlos Vargas donde aparece en primer término el muro curvo de contención.



12.- Fachada norte antes de ser rebajado el terreno por Jarredo.



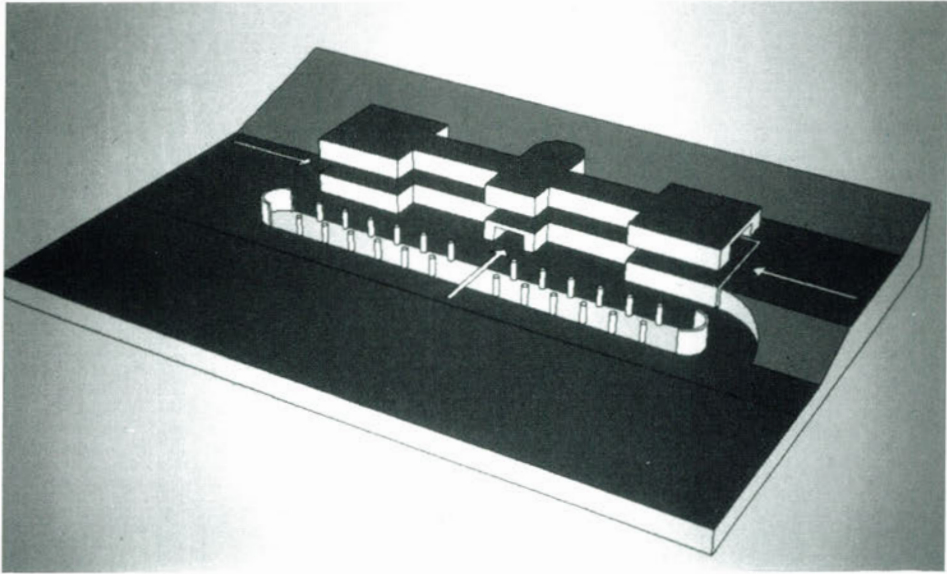
13.- Fachada norte después que se iluminase la rampa de subida.



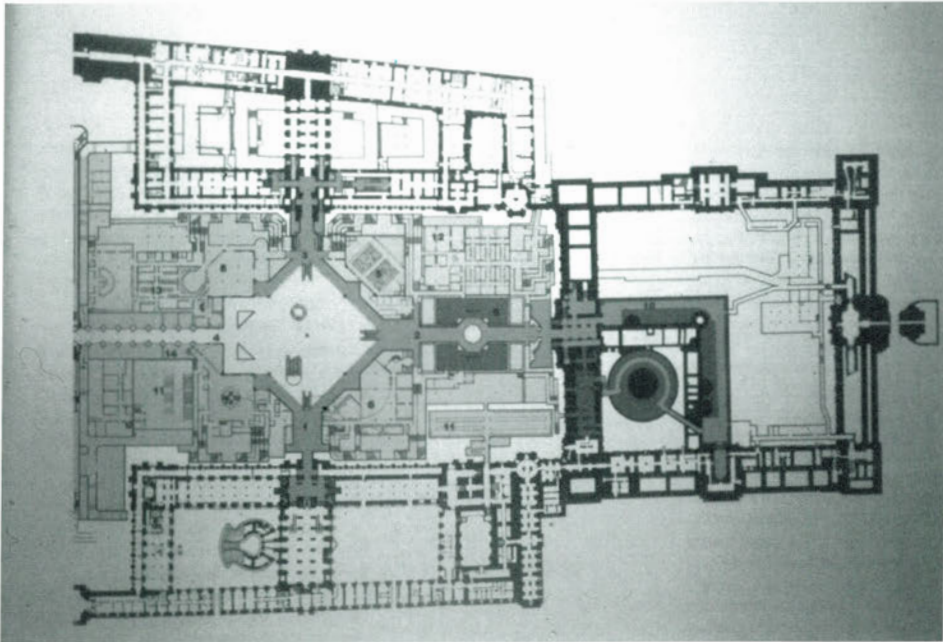
14.- Típica foto escorzada de la fachada, como se verá desde la Stoa que queda pendiente de construir.



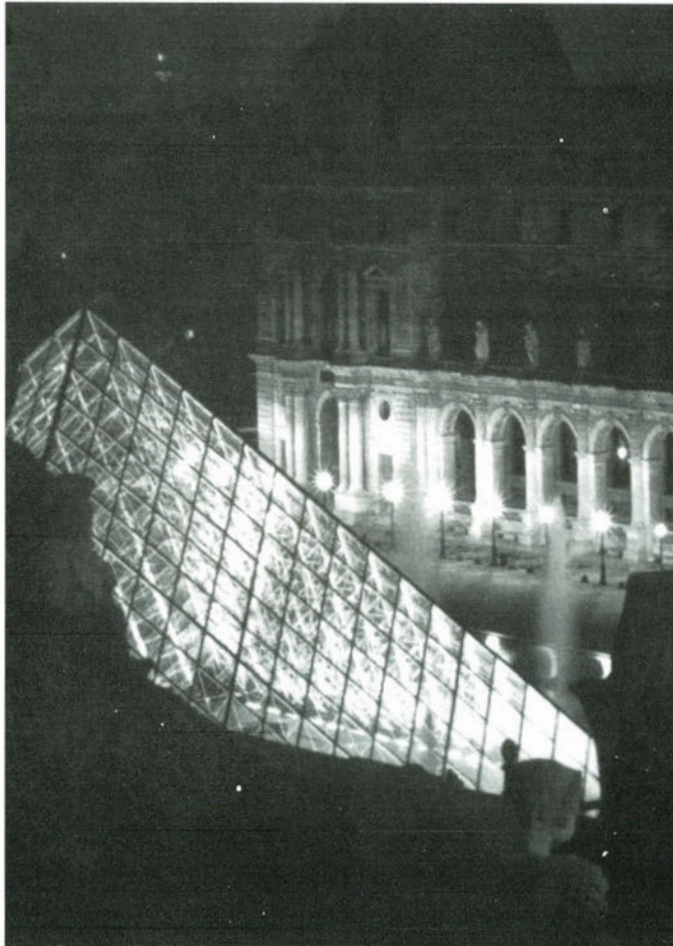
15.- La entrada principal hoy inútil.



16.- Las dos ideas rectoras de Villanueva: un pórtico dando fachada al Prado y dos "edificios de planta baja a caballo".



17.- Ampliación del Louvre.



18.- La ampliación subterránea del Louvre "afloza"
con la pirámide de cristal.

URBANISMO Y ARQUITECTURA EN LOS MOSAICOS
ROMANOS Y BIZANTINOS DEL ORIENTE

Por

JOSÉ MARÍA BLÁZQUEZ

Cuando los artesanos orientales que fabricaban los mosaicos romanos y bizantinos en las provincias del Próximo Oriente, los decoraban con representaciones de ciudades o de edificios, o de mapas urbanos topográficos, este tipo de composición estaba documentada desde muchos siglos antes, en relieves y pinturas. Baste recordar unos cuantos ejemplos que indiquen la evolución artística de este tema urbano hasta los primeros siglos del arte bizantino, de este modo quedará más patente la originalidad de los mosaicos orientales.

Urbanismo y arquitectura en el arte egipcio y asirio

Ya en relieves egipcios se representaron ciudades amuralladas con sus puertas, como la fortaleza de una ciudad de Canaan, al otro lado de un río, en un relieve del faraón Seti I (1). En un relieve de Medinet Habu se describe gráficamente el asalto del ejército de Ramsés II (1304-1238) a una fortaleza de cuatro murallas interiores, coronada por tres torres la muralla central, y defendida por lanceros sirios apostados sobre las torres (2). Se han representado las murallas escalonadas al no saber dar el artesano el sentido de perspectiva. Las figuras de ciudades sitiadas son frecuentes en el arte asirio, pueblo que pasó su vida guerreando con los pueblos vecinos. Ya en el obelisco fabricado en basalto de Nimrud se representó una ciudad de dos murallas defendida por altas torres y muralla con dos puertas rectangulares (3). La ciudad de Tiro (Fig. 1), amurallada y defendida con altas torres y con dos grandes puertas ovaladas, asentada sobre una colina junto al mar, se halla en la entrega de tributos al conquistador de la ciudad, el monarca asirio Salmanasar III (858-824 a.C.), en las puertas de bronce de



Fig. 1. Ciudad de Tiro. Puertas de bronce de Balawat. British Museum, Londres.

Balawat, hoy en el British Museum de Londres (4). En estas puertas se representan varias ciudades sirias asaltadas por los asirios. En un caso, según reza la inscripción se trata del asalto de Dabigu, la ciudad de Ahimi, hijo de Adini. La ciudad tiene una doble muralla, y como varias de las ciudades anteriores está coronada por almenas. En este caso se representa sólo la puerta de lienzo de la muralla interior franqueada por torres.

En el relieve inferior la ciudad siria también está protegida por doble muralla y por torres almenadas (5). En este último relieve hay casas de tejado picudo en el interior de la muralla. La ciudad siria de Hama, asaltada por el ejército asirio, con las escaleras puestas sobre el lienzo de muralla posterior, es el tema elegido en otra escena de la Puerta de Balawat. El tipo de ciudad es siempre muy uniforme (6). En esta última ciudad el ejército asaltante es el de Salmanasar III. Hasta ahora las representaciones de ciudades han quedado reducidas a las murallas y en un caso a colocar unas casas en el interior. Una representación de ciudad de gran originalidad se encuentra sobre un relieve de Nimrud con el saqueo del templo de Musasir por los asirios. La fachada del templo con tejado a doble vertiente y pórtico de columnas con escudos colgados y lanzas se encuentra junto a una ciudad amurallada, asentada sobre colina, en cuyo interior se ven perfectamente filas de casas rectangulares superpuestas, con su puerta también rectangular, coronadas por almenas y con pequeñas ventanas en la parte superior de la fachada (7) y un edificio (?) de triple cuerpo con puertas coronadas con torres.

Una revolución artística, pues se representa una ciudad amurallada, con filas de casas en el interior, separadas por calles, en perspectiva, la encontramos en un relieve decorativo del palacio de Senaquerib, renovado por Asurbanipal (668-630) (8) (Fig. 2).

Todos estos relieves tenían una finalidad de propaganda política, resaltando las victorias de los monarcas asirios.

Dos relieves asirios se conservan de especial interés por su originalidad. El primero es de tiempos de Sargón II (721-705 a.C.) y procede de Dur-Sarrikum; representa la ofrenda de tributos, uno de los oferentes lleva en su mano izquierda la imagen de una ciudad amurallada, gemela a la representación de la ciudad de Tiro en la Puerta de Balawat (9). Este tipo de composición se repite en unos arcos de la iglesia de San Vitale de Rávena, donde Eclesio, obispo de la ciudad ofrece a Cristo la iglesia de San Vitale (10). En un segundo mosaico de las basílicas de Istria, el obispo Eufrasio lleva la maqueta de una iglesia, gemela a las representadas en los mosaicos de Jordania (11).

El interior de la ciudad elamita de Madaktu, de planta circular amurallada y defendida por torres, hallado en Nimrud, fechado en el siglo IX a.C., va decorado con cuatro escenas de la vida cotidiana (12) (Fig. 3) composición que se repite siglos después en pinturas pompeyanas y en mosaicos de Antioquía.

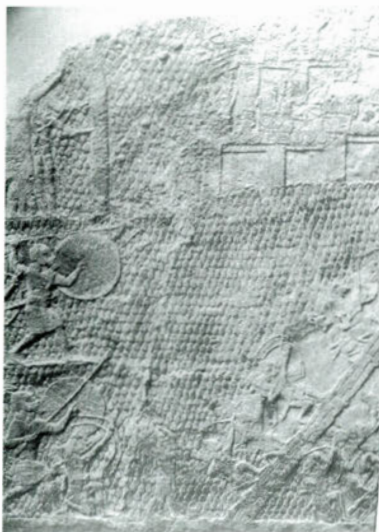


Fig. 2. Relieve del Palacio de Senaquerib.



Fig. 3. Ciudad elamita de Madaktu, Nimrud.
(Foto: J. B. Pritchard).

Representaciones de ciudades en el arte de Fenicia y de Cartago

En el arte fenicio, cuya originalidad era no tener originalidad, y que recibió influjos artísticos de todos los pueblos vecinos con los que se relacionó, también se representaron ciudades, como en la copa de plata y oro de Preneste, fechada en el siglo VII a.C. La ciudad es muy estrecha. Está defendida por alta muralla y franqueada por torres almenadas. Se indica bien el paramento (13).

Una ciudad amurallada cartaginesa se pintó en una tumba de la necrópolis de Gebel Mlezza, en las proximidades de Kerkovan. La planta de la ciudad es de media circunferencia, y el interior de la ciudad está lleno de casas, cuadradas y juntas, coronadas por almenas (14). Se fecha esta pintura en los siglos IV-III a.C.

Representaciones de ciudades en el arte griego

Desde el primer momento el arte griego representó ciudades y edificios. En un fresco de Akrotini, en la isla de Tera, fechado hacia el año 1500 a.C., se pintaron casas adosadas unas a otras, de fachada rectangular, blancas, amarillas y de marrón oscuro. Las casas se encuentran junto a un río, por donde navegan los navíos; junto a las casas caminan una fila de guerreros, defendidos por un gran escudo cuadrangular, y la cabeza protegida con cascos. Llevan lanzas y escudos. En esta pintura se incorpora a la ciudad el paisaje próximo a las casas, varios animales salvajes, posibles rebaños, damas y hombres. En segundo plano se encuentra un santuario construido en lo alto. Los animales y las personas están colocados de perfil y su tamaño está bien proporcionado (15).

En el arte griego de un período ya avanzado, en el monumento de las Nereidas de Xantos, fechado alrededor del 400 a.C., se esculpió una ciudad con varias murallas interiores, almenadas, defendidas por guerreros, de los que sólo se ven las cabezas protegidas por cascos (16). En una segunda escena de este mismo monumento se colocó una ciudad con doble puerta asaltada, los atacantes ya han colocado la escalera sobre la muralla para penetrar en el interior. En el lado izquierdo del relieve se ve el interior de las casas en las que se ha derrumbado la fachada, que es una manera gráfica de indicar la ferocidad de la lucha, y el interior de la ciudad de plano

rectangular sin edificaciones interiores (17), quizás aludiendo a la destrucción generalizada de edificios.

Con la llegada del helenismo, el arte griego sufrió profundas innovaciones y transformaciones, algunas de ellas muy importantes para el tema de este trabajo.

En los llamados Paisajes de la Odisea, de mediados del siglo I a.C., descubiertos en una casa del monte Esquilino de Roma, una escena representa el palacio de Circe, la maga que intentó atraer con malas artes a Ulises. El palacio tiene alta puerta franqueada por dos grandes pilares rectangulares. Al lado derecho se pintó la fachada del palacio, precedida de un alto pórtico de columnas. El paisaje está representado por árboles. Se ha discutido mucho la procedencia de estas pinturas, proponiéndose varias hipótesis contradictorias, griega o romana, y si son copia de originales más antiguos, estando hoy día aún el problema sin aclarar entre los estudiosos. Lo que no cabe duda es que es un arte totalmente nuevo, que se ha caracterizado de “ilusión pictórica y naturalística” (18). Estas características se observan también en los relieves, como en uno guardado en el British Museum, que representa a Dionysos borracho, visitando a un poeta, acompañado de Ménades, Silenos y Sátiros. El fondo está ocupado por un edificio bajo, y detrás de él un segundo de mayores dimensiones, ambos colocados en perspectiva caballera, que después es muy frecuente en los mosaicos del Oriente con edificios. El paisaje está formado por un árbol y una palmera en los ángulos superiores (19). Estos relieves son la culminación de la tradición de relieves pictóricos, en los que la figura humana progresivamente disminuye, mientras cobra importancia el paisaje urbano o natural, como en el relieve de la Gliptoteca de Munich, de finales del siglo I a.C., en el que un pastor y una vaca caminan por delante de un santuario rural. Detrás del muro se alza un templo; de frente la capilla en perspectiva caballera, de tamaño menor, se eleva sobre un suelo rocoso. Un gran árbol creció por entre la puerta del primer santuario. Las panderetas de pie sobre el muro vinculan este santuario con el culto de Dionysos (20). Una pieza importante para nuestro estudio, aunque de temática diferente, es una tableta iliaca con escenas de la Guerra de Troya, fabricada en mármol y fechada a comienzos del siglo I. Estas tabletas, al igual que los cuencos de tema homérico, ilustraban diferentes escenas de los poemas homéricos, que iban acompañados de textos ilustrativos. Prolongan una tradición de ilustración,

propia del arte helenístico. La más conocida se encuentra en el Museo Capitolino de Roma, y describe gráficamente diferentes episodios de la Guerra de Troya, acompañados de inscripciones sacadas de la *Iliupersis*, de la *Iliada*, de un poema de Estesícoro de Himera y de la *Etiópica* de Arctino. Interesa principalmente el centro de la tableta, donde está descrita gráficamente la ciudad amurallada, y defendida por torres de Troya. En el interior se diferencian bien varios edificios, casas en los ángulos superiores, varios templos sobre podios, todo en perspectiva caballera, y dos posibles ágoras porticadas, todo lleno de gentes muy activas. Todos los edificios, al igual que los de los relieves anteriores, son de tipo griego. En el centro del conjunto se describe el saqueo de Troya, según la versión que da del mismo Estesícoro. Algunas escenas son fácilmente identificables, como la muerte de Priamo, el Caballo de Troya, la muerte de Polixena, las mujeres de Troya llamando a Héctor en su tumba, etc., todo ello a vista de pájaro. Esta tablilla es una narración continua. Alguna figura como el héroe troyano Eneas se repite varias veces en diferentes composiciones. Los dos frisos de la zona inferior de la tablilla siguen los poemas de Arctino y Lesques. Encima de los frisos se leen inscripciones que identifican al artista o al erudito de las diversas escenas. El artista de esta escena muy probablemente era Teodoro (21). Este tipo de descripción gráfica no tuvo aceptación ni en los mosaicos del Próximo Oriente, ni en los de Africa.

La obra más fundamental para algún tema del presente trabajo es el mosaico de Preneste, fechado en torno al año 80 a.C., hoy conservado en el Museo Arqueológico del Templo de la Fortuna Primigenia. Se supone que fue el dictador Sila el que ordenó la colocación del mosaico, donde se descubrió. Esta pieza y un mosaico hispano, al que se alude más adelante, son piezas claves para el mosaico conservado en la iglesia de Madaba. Estos tres mosaicos son un mapa temático, con el río al fondo, y las localidades están en el pavimento de Preneste como pequeñas islas tridimensionales, al igual que en un pavimento hispano. Las islas, como indica J.J. Pollit (22) tienen profundidad y riqueza atmosférica. Esta mezcla de combinación ingeniosa y expresiva de mapa y pintura de paisaje del mosaico de Preneste es la apropiada para la pintura denominada topográfica, cuya creación se atribuye a un pintor alejandrino de nombre Demetrio, el Topógrafo. Cuenta Diodoro Sículo (31, 18. 2), que cuando el monarca egipcio Ptolomeo VI Filométor se refugió en Roma en 164 a.C. fue recogido por éste. El mosaico de Preneste de tema egipcio quizá

fuera un reflejo de un tipo de pintura topográfica de moda en Alejandría a finales del siglo III, o a comienzos del siguiente. Estas descripciones topográficas se repiten siglos después en los mosaicos de Antioquía y de Jordania. J.J. Pollit se pregunta si el origen de esta pintura no haya que buscarlo en los libros con ilustraciones de Alejandría, donde podía ser útil a los estudios geográficos de científicos como Eratóstenes, y de poetas como Calímaco, para ilustrar su tratado sobre los ríos.

Una característica de estas pinturas y relieves, es que están vistas desde arriba, como a vista de pájaro, al igual que muchos mosaicos del Próximo Oriente, con representaciones de ciudades a los que nos referiremos más adelante.

En la pintura romana de finales de la República y de comienzos del Imperio, hasta la destrucción de Pompeya por el Vesubio en el 79, fueron muy numerosas las representaciones de ciudades, de paisajes con edificios, de puertos y de villas. En varias pinturas de Boscoreale las imágenes de ciudades donde se ven los edificios apiñados, exactamente igual que en muchos mosaicos de Jordania, son un tema muy frecuente, y creemos que son un precedente próximo y exacto para los mosaicos de época bizantina de la antigua provincia romana de Arabia, de la que el mosaico de Madaba sería la última pieza. Los edificios están contruidos con arquitecturas muy diversas, y siguiendo un orden de colocación en el que se disponen escalonados según las alturas de menor a mayor (23). Este tipo de composición es desconocido en los mosaicos africanos.

En otras pinturas la arquitectura está vista desde el interior del edificio, que siempre son suntuosos palacios (24). Al igual que en varios mosaicos del Próximo Oriente, siempre está presente el mundo vegetal, bien con árboles o arbustos, bien con plantas metidas en tiestos.

Estas pinturas son la cumbre del ilusionismo del Segundo Estilo Pompeyano. Es un estilo pictórico de gran libertad y vitalidad en la composición. Se caracterizan estas pinturas como indica P.W. Lehmann (25), por su vigor, su aliento, y su plasticidad de la forma, que remontan a prototipos helenísticos. Piensa este autor que estas pinturas son el exponente mejor logrado artísticamente de los ideales de los ricos propietarios que habitaban estas villas campanas. Los ingredientes de una vida feliz aparecen en estas pinturas: los grandes pórticos y las *diaetae*, las ermitas y altares, los grane-

ros y las *aporothecae*, las grutas y las pérgolas contempladas desde una perspectiva aérea y caballera, como en los mosaicos del Oriente.

En la pintura del Tercer Estilo Pompeyano se encuentran también escenas callejeras de la ciudad, pero no vistas desde arriba, sino a la altura del peatón, como la procedente de Pompeya, hoy en el Museo Nacional de Nápoles, que representa la entrada de varias personas a una ciudad. A ambos lados de la puerta se ven los edificios próximos, y la gente caminando o charlando en la calle. Los motivos se vuelven aquí sencillos; no tiende el artista a la profundidad en la composición arquitectónica (26). Este tipo de escenas se repiten en un mosaico topográfico de Antioquía.

En la pintura del paisaje se entremezcla la arquitectura de casas de formas caprichosas y variadas, la naturaleza está presente en las plantas, en los animales y en los pastores cuidando de sus rebaños, y el mundo religioso, ya que el paisaje suele estar lleno de capillas y de imágenes de dioses. Un buen ejemplo de esta pintura es el paisaje de fantasía de la casa de Agrippa Póstumo en Boscoreale. En estas pinturas se toma contacto con la realidad y con la naturaleza. Precisamente el amor al campo y a los animales fue una de las mejores herencias que transmitió el mundo greco-romano del período helenístico y de comienzos del principado (27). Son paisajes idílicos y sagrados, que encajan bien en la poesía de Virgilio, con sus poemas *Las Bucólicas* y las *Geórgicas*, y antes en la poesía alejandrina de Teócrito a comienzo del Helenismo. En los mosaicos de Jordania queda bien patente este amor al campo, con escenas agrícolas, de cacería, animales, plantas, y en los africanos con faenas agrícolas o cacerías. Con la llegada del Cuarto Estilo Pompeyano se observa un cambio radical en el gusto, tanto en el empleo del color, como en la elección del tema. A veces, como en una pintura de Pompeya, hoy en el Museo Nacional de Nápoles, la decoración arquitectónica queda reducida a unas cuantas casas de campo; las personas son pocas y colocadas en primer plano. Son como sombras con toques de luz. Al fondo de la composición el musivario ha abocetado apenas un horizonte marino. Los edificios y las personas ofrecen un violento contraste de luces y de sombras (28). Estos dos tipos de composición no tuvieron aceptación en la decoración de los mosaicos del Próximo Oriente.

Representaciones de puertos en pinturas itálicas y en mosaicos africanos

Las representaciones de puertos son bien conocidas en la pintura pompeyana. Baste recordar la vista, desde el aire, del puerto, procedente de Stabies, hoy conservada en el Museo Nacional de Nápoles. Se la ha interpretado como una panorámica del puerto de Puteoli, que según el geógrafo griego Estrabón (3, 2, 6), contemporáneo de Augusto, era uno de los dos puertos de Roma, el otro era Ostia, por el que llegaban todas las mercancías hispanas a Roma; pero podía ser cualquier puerto de Campania. La pintura está tratada al modo impresionista. Se han representado el faro a la entrada del puerto, los almacenes, un arco de triunfo, columnas conmemorativas, los barrios y al fondo barcos de pescadores y navíos de vela (29).

En las ya mencionadas pinturas de paisajes, las imágenes de villas rurales ocupan un lugar destacado; sólo queremos recordar dos ejemplos. Una villa marina de Stabies tiene dos pisos, porticados y con torre en el centro. La parte central es circular. Tiene dos pasarelas salientes en los extremos, que servían de embarcaderos. Una segunda pintura de una villa marina y de una arquitectura parecida, decoraba la casa de Lucretio Fronto de Pompeya (30). Los musivarios que trabajaban en el Oriente no tomaron generalmente las villas rústicas como motivo decorativo de sus mosaicos. En cambio son numerosas en los pavimentos del Norte de África. Una villa entre dos altas torres cuadradas a los extremos, y torre con cúpula en el centro, con altas arcadas en el cuerpo central¹, rodeada por mar, ocupa el centro de un mosaico de Cartago, decorado con el Triunfo de Venus, fechado a finales del siglo IV o a los comienzos del siguiente (31). Una ciudad junto al mar decora el mosaico de la casa de Isguntus, de Hippo Regius, datado entre los años 210-260. Los edificios todos colocados de frente son de uno o dos pisos, con altos pórticos de columnas tres de ellos y galerías porticadas en el piso superior. El centro consta de cinco cuerpos adosados de estructura diferente, de planta rectangular o cuadrada, dispuestos en batería, con grandes portones de forma rectangular. Son una basílica y el mercado. El edificio más notable tiene una celosía, posiblemente de madera, en la galería hasta media altura de las columnas. Detrás de este edificio, que ocupa el centro de la composición, hay uno de gran originalidad, de forma rectangular, con celosías en los pisos inferior y superior. Se representan también dos puentes de madera. En el plano delantero el musivario colocó cangrejos, pulpos, rocas y una sirena tocando la trompeta.

También se representan diversos edificios con columnas, y al fondo uno con arcada en la fachada, en frente de varias pequeñas construcciones, probablemente baños. Posiblemente el mismo artista copió los edificios de la realidad, incluso el musivario colocó un templo coronado por cuádriga (32).

Otro mosaico (Fig. 4) destacado de la primera mitad del siglo IV, procedente de Cartago, está ocupado por un paisaje marino. El mar está lleno de peces de todas clases, de Nereidas, Eroles y de monstruos marinos. Una fila de edificios, de diferentes formas arquitectónicas, recorre la orilla. Se distinguen bien los pórticos que servían de corredores de las casas, alguna vez con toldos para defenderse del sol; varias casas son de forma turriforme, otras son *tholoi* y algunas de planta rectangular (33). Alguna mansión está vista en perspectiva caballera. Es de destacar también que en los mosaicos sirios no se documentan representaciones de puertos, salvo una vez, a pesar de que las relaciones de Siria y Roma eran intensas: a través de Siria llegaba a la capital del Imperio todo el comercio de objetos de lujo procedente del mundo nabateo, parto, indio o chino, y de que colonias de mercaderes sirios se asentaron en Roma y en las principales ciudades romanas.

Representaciones de villas rústicas en los mosaicos africanos

Las representaciones de villas rurales son numerosas en los mosaicos africanos: Henchir Tougar, villa de planta semicircular, con dos pisos, el inferior porticado y con cancelas y el superior es una galería abierta, con torres en los extremos y en el centro, vistas en perspectiva caballera y con escenas de caza, del segundo cuarto del siglo III (34), y la Casa del Dominus Iulius (Fig. 5), cuyo edificio está colocado de frente, consta de un gran cuerpo central, con galería cubierta en la parte superior y gran puerta en el centro, con altas torres en los extremos, en perspectiva caballera, y cuatro torres circulares con cúpula al fondo, y una quinta alta, rectangular, con perspectiva caballera y tejado a doble vertiente; el conjunto se puede fechar entre los años 380-400 (35). Por otro lado están las villas campestres de Tabarka, de variada arquitectura (36), fechadas a finales del siglo IV o comienzos del siguiente. Una villa (Fig. 6) sigue un modelo arquitectónico conocido en el mencionado mosaico de Dominus Iulius. La villa está franqueada por dos torres rectangulares colocadas a los extremos y una en el centro. Al cuerpo central del edificio se asciende

por una escalera lateral adosada a la torre derecha. Está recorrido por una galería con arcadas en el centro. En la torre central y en la del lado izquierdo se abren ventanas rectangulares; en cambio, la torre de la derecha tiene una azotea con columnas.

La segunda villa (Fig. 7) es de arquitectura más complicada. Tenía patio central, y la zona noble de la casa estaba situada en la parte posterior del

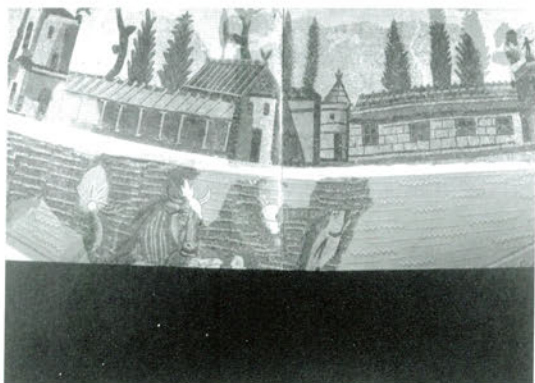


Fig. 4. Villas romanas junto al mar. Mosaico de Cartago (Foto: Salah Jaber).



Fig. 5. Villa del mosaico de *Dominus Iulius*. Cartago. (Foto: Salah Jaber).



Fig. 6. Villa de Tabarka. (Foto: Salah Jaber).

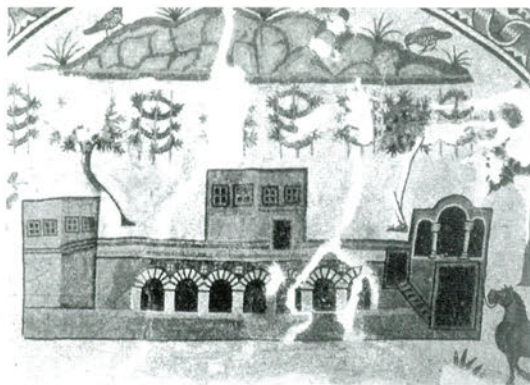


Fig. 7. Villa de Tabarka. (Foto: Salah Jaber).

edificio. El centro de ella está recorrido por una galería con arcadas entre dos altas torres rectangulares con ventanas también rectangulares las de la fachada, y arqueadas las laterales. La villa está vista en perspectiva caballera. Un gran portalón de entrada en el lado derecho, y una casa con tejado a doble vertiente, con ancha puerta rectangular y tres ventanas superiores, están colocados en perspectiva caballera. Este último edificio debe de estar dedicado a almacén o a panera.

La tercera (Fig. 8) representación de villa rústica de Tabarka es de arquitectura mucho más sencilla, hay tres conjuntos de edificios. Los delanteros deben ser almacenes o las viviendas de los colonos; son construcciones de baja altura, con cuerpos diferentes, adosados unos a otros, y de diferentes alturas. El tercer edificio consta también de dos cuerpos, uno rectangular, con alta puerta, sin ventana; otro central de planta rectangular con ventanas cuadradas en la parte superior y visto en perspectiva caballera. En el lado izquierdo se encuentran dos edificios adosados, turriformes, posibles dependencias, pues sólo tienen dos pequeñas ventanas junto al tejado. Árboles y palomas rodean a las edificaciones.

Otros varios mosaicos con imágenes campestres de edificios cabe recordar en los mosaicos africanos, como el de Cartago, Khereddine, con ofrenda a Apolo y a Diana, con edificios adosados turriformes, de planta rectangular, vistos en perspectiva caballera, y el mayor de ellos con galería superior abierta; la composición se puede fechar entre los años 390-410 (37).

El edificio de un pavimento de Constantina, la antigua Cirta, datado en la segunda mitad del siglo IV, es muy original. Tiene una galería porticada en el centro, y dos terrazas cubiertas en las esquinas. La puerta está en el centro entre dos grandes ventanas en los extremos (38). En el mosaico de Cartago hallado en Bord-Djedid (Fig. 9), con escenas de caza, datado a finales del siglo V o a comienzos del siglo VI (39), el edificio central tenía una torre en el extremo derecho adosada a otra. En la parte superior del mosaico de caza de Djemila, la antigua Cuicul, fechado a finales del siglo IV o los comienzos del siglo V, detrás de un gran pórtico asoman varios edificios de diferentes tipos (40), en tamaño reducido y con un claro sentido de la perspectiva. Varios edificios están colocados en perspectiva caballera. Una de las villas de más original arquitectura es la de Pompeianus en Cirta, datada en el Bajo Imperio, con tres cuerpos turriformes en la fachada central, y dos edificios de planta rectangular a los lados (41) (Figs. 10-11).



Fig. 8. Villa de Tabarka.



Fig. 9. Fragmento de mosaico de Bord-Djedid. Cartago. (Foto: T. Cornell, J. Matthews).

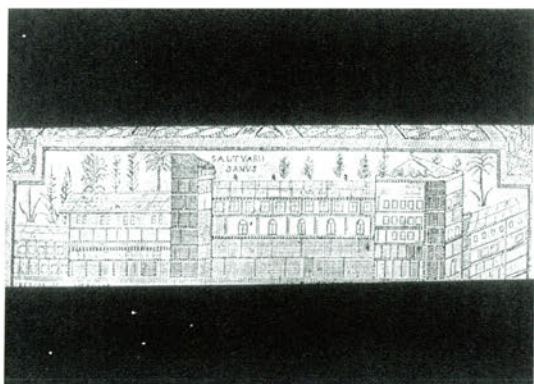


Fig. 10. Fragmento del mosaico de Pompeianus. Cirta. (Foto: Ch. Tissot).

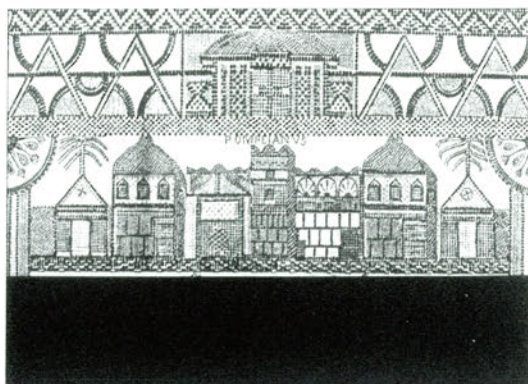


Fig. 11. Fragmento del mosaico de Pompeianus. Cirta. (Foto: Ch. Tissot).

Una gran construcción de planta rectangular, con torre en el centro de la fachada y varios edificios adosados de alturas descendientes, de diferentes pisos, adorna el mosaico con escenas de cacería de las termas de Oued Alhménia, también fechado en el siglo IV (42). Estas representaciones de villas van acompañadas de escenas de cacerías, de labor o de presentes a los *possessores* de las fincas, todo lo cual da un gran sentido de movimiento

y de vida a la composición. Estas escenas son el mejor comentario al género de vida y a sus aficiones y preferencias de los latifundistas africanos.

Una gran novedad arquitectónica ofrece la villa de Dar Buc Amméra, en la Cirenaica libia, representada en un mosaico de Zliten, fechado entre finales del siglo I y el siglo III, con escena de trilla de la mies. Consta de tres edificios adosados, dos de ellos, los de los extremos, de planta rectangular y un pórtico de altas arcadas en el centro entre dos casas de grandes puertas. Todos los edificios están vistos en perspectiva caballera y los tejados son planos. En el lado izquierdo se construyeron otros dos de planta igualmente rectangular. El primero es de mayor altura (43). Otras veces, como en el pavimento de la Casa de los Laberii decorado con escenas rurales en Oudna, la antigua Uthina, datado entre los años 160-180, un pastor está apoyado en la esquina de la puerta de su casa vista en perspectiva caballera, rodeado de ovejas. La casa es rectangular, de un sólo piso y tejado a doble vertiente (44). Otras veces, como en un mosaico de Utica, de comienzos del siglo III, con escena de caza, la casa del colono es turriforme y con tejado plano (45). Esta arquitectura rural se repite en un mosaico lusitano de época constantiniana de la villa de Torre de Palma (Portugal) (46). Delante de ella, Teseo golpea al Minotauro. En los mosaicos hispanos, a pesar de las intensas relaciones de Hispania con África durante el Imperio Romano (47), y del influjo artístico de los mosaicos africanos en los hispanos (48), las representaciones de villas son escasas; varias, en pintura y mosaico, decoran Centcelles (Tarragona). La pintura es de mediados del siglo IV (49), y es una vista en perspectiva caballera, de un gran edificio al fondo, de grandes sillares y cubierto con tejado de una sola vertiente. En un mosaico de la bóveda (50), a la derecha se encuentra un edificio de mayor altura con tejado a dos aguas; encima, en el lado derecho, hay cuatro construcciones, dibujadas en perspectiva caballera, de tejados a doble vertiente. En el mosaico de las Musas de Arroniz (Navarra), datado en el siglo IV, de claro ambiente africano por la fauna y flora representada, las casas están colocadas de frente; alguna tiene torres a los lados; otras son un cuerpo corrido con corredor y cancelas, con tres tejados a doble vertiente; un tercer tipo de arquitectura es un pórtico a la derecha, con alta casa rectangular; en un cuarto estilo arquitectónico, a la derecha, se levantó la casa alta y adosada a ella por el lado izquierdo una segunda de diminuto tamaño (51). Estos mosaicos decorados con imagen de villas, rodeadas de escenas de caza, agrícolas, de pesca o religiosas, y en general de la vida cotidiana, son la mejor expresión del pro-

grama de vida y de la mentalidad de los grandes *possessores*. Son una manifestación de su poder socio-económico, y frecuentemente político. Ilustran la ideología propia de estos grandes latifundistas del Bajo Imperio, así como su escala de valores.

Representaciones de ciudades en el arte itálico a partir del Cuarto Estilo Pompeyano

Coincidiendo con el Cuarto Estilo Pompeyano algunas pinturas ofrecen una decoración escenográfica, como una procedente de Herculano, hoy en el Museo Nacional de Nápoles. Este tipo de decoración, mucho más simplificada lo encontramos en mosaicos sirios y del resto del Imperio Romano, como en Hispania durante el Bajo Imperio. Esta pintura se caracteriza por su estilo barroco, en el que la fantasía del artista produce una arquitectura irreal (52).

En los mosaicos sirios se vuelve a encontrar un tema muy querido de la pintura pompeyana: dioses, héroes y mitos dentro de casas, con el telón de fondo de la arquitectura doméstica. Buenos ejemplos de este estilo itálico son los amores de Venus y de Marte en la casa de Marco Lucretio Fronto de Pompeya (53); o los centauros en la corte de Peritío, hallada igualmente en Pompeya (54).

Cabe recordar algunos otros ejemplos de urbanismo y arquitectura para examinar los prototipos artísticos de los mosaicos del Próximo Oriente romano y bizantino, como las monedas con representaciones de edificios importantes, como es la moneda con la imagen de los grandes mercados (55), o una segunda pieza con el Coliseo de Roma (56), a vista de pájaro, desde el aire. Los edificios importantes, tanto civiles, militares y religiosos, decoraban muy frecuentemente las monedas con finalidad de propaganda política o religiosa. Las monedas proporcionan una documentación sobre edificios importante, no siempre todo lo precisa que desea el investigador.

J. Price y B.L. Trell (57) han escrito un bello libro sobre la arquitectura en las monedas de Grecia, Roma y Palestina, en el que cada ciudad representa en sus monedas el principal santuario, algunas veces acompañado del paisaje, como en las monedas de Neápolis, Samaria, con la figura del monte Gerizim, consagrado a Zeus Hysistos, con altar a la derecha del templo,

escalera flanqueada por columnas y dependencias del templo. La moneda se acuñó en el gobierno de Antonino Pío. Una moneda de Marco Aurelio representa el Acrocorintio, donde trabajaban las prostitutas sagradas, en época imperial romana. El templo de Afrodita corona el monte de pendiente escarpada. En la base se encuentran las fuentes y algún árbol. En una moneda de Filipo el Árabe, acuñada en Heliópolis, el Santuario de Mercurio, colocado en perspectiva caballera, corona una colina a la que se sube por una escalera. En una moneda de Otacilia, acuñada en Damasco, Marsias se encuentra sentado en el suelo, en el interior de una gruta. En la parte superior está la fachada del templo con la imagen de la divinidad. En una moneda de Roma el templo de Venus Ericina corona la acrópolis. Delante de la colina se encuentra el recinto sagrado al aire libre, acotado por una muralla torreada. Generalmente se representan las fachadas de los templos. Otras veces los santuarios están vistos desde arriba, a vista de pájaro, como en una moneda de Biblos de tiempo de Macrino, con el templo de Afrodita, que guardaba el betilo en el centro del patio porticado dentro de una cerca y con un edificio adosado al altar, todo ello visto en perspectiva caballera. En una moneda de Zeugma (Commagene) de tiempos de Filipo el Árabe, el santuario de Zeus en la Acrópolis está precedido por un patio columnado, a vista de pájaro. Esta última representación monetaria es un precedente para la pintura del Hipogeo de los Aurelios en Roma, que fue construido a mediados del siglo III, que representa la Jerusalem Celeste rodeada de los edificios de la ciudad (58). Estas figuras de templos son de una importancia excepcional para reconstruir la arquitectura religiosa y son un precedente, en muchos aspectos, de las representaciones arquitectónicas de los mosaicos del Próximo Oriente, en los que se representan iglesias aisladas.

A finales del siglo I, en los años del emperador Domiciano, es necesario recordar algunas representaciones de edificios en relieves de gran originalidad artística, como la de la Tumba de los Haterii, en Roma, hoy en el Museo Laterano, que fue la última morada de una familia dedicada a la construcción, se ha supuesto que fue la tumba de Q. Haterius Tychicus, *redemptor*, es decir, empresario de edificios públicos. En el relieve, con un barroquismo grande, se representa la tumba propiamente dicha, edificios y diversos monumentos funerarios, una grúa y las fachadas de tres templos, dos arcos y el Coliseo, todos colocados en el mismo plano, y sin ningún sentido de perspectiva, en los que debió trabajar el difunto (59). Un mosaico

topográfico de Antioquía va decorado con muchos edificios, todos colocados igualmente de frente. La pared lateral de la tumba, en perspectiva caballera, lleva retratos de excelente calidad artística, buenas representaciones del realismo romano.

De particular interés para las representaciones de ciudades en los mosaicos de Arabia, es el relieve con la vista en perspectiva de una villa de Avezano, hoy en el palacio Torlonia (Fig. 12), que muestra de una manera clara el aspecto de una ciudad a finales del siglo I. La ciudad está ceñida por una muralla. La entrada tiene una estrecha y alta puerta, y las casas están agrupadas por manzanas, escalonadas en una ladera y separadas por calles (60). Se ha pensado, tomando como apoyo este relieve, que hubiera una planificación urbanística.

En la Columna Trajana, que conmemora las Guerras Dácicas, y que es un relieve continuo, lo que es una creación original, de los diferentes episodios, más dignos de recuerdo, obra del arquitecto e insigne militar de Trajano, Apolodoro de Damasco, se representan varias veces las murallas de las ciudades y los poblados, ya aislados, ya en grupo, de los dacios, y siempre en perspectiva caballera. Es una obra artística al servicio de la propaganda imperial (61).

Todavía, a finales de la época de los Antoninos, se seguían pintando villas junto al mar, como la representada en la casa bajo S. Sebastián en Roma.



Fig. 12. Villa de Avezano. Palacio Torlonia, Roma. (Foto: Gallimard).

El pintor en esta obra probó nuevos ensayos de perspectiva, que acentuasen su carácter aéreo. El artista tendió a la sencillez en los motivos ornamentales y a cierta rusticidad artesana (62).

Una pieza importante, como precedente al mapa de Palestina de la Iglesia de Madaba, en la línea artística del mosaico de Preneste, es un pavimento hallado en la Vega de Toledo, fechado a finales del siglo III o comienzos del siglo IV. Probablemente es de fabricación alejandrina, bien patente en el tipo de edificios, y en los tholoi. Quizás la composición es una vista de pájaro de un tramo del Nilo (63), lleno de vida y colorido.

Antes de pasar a referirnos a los mosaicos del Oriente, queremos recordar a las botellas de Puteoli, decoradas con el puerto y con edificios públicos. Se fechan en el siglo III y llevan inscripciones que especifican de qué edificios se trata. Así en la botella de Odemira encontrada en Lusitania se mencionan en las inscripciones *pilas, solariu, ampitheat, thermeaani, theatrum* y *ripa*. Todos los edificios están representados como un edificio corrido (64), sin ningún intento de perspectiva.

De gran interés para el tema que nos ocupa es un relieve votivo, procedente de Ostia, con el puerto de esta ciudad, datado a finales de la época de los Antoninos (65). En esta pieza, el estilo pictórico de la escultura, propio de la época, se mezcla con la ausencia de preocupación por las proporciones, y con las representaciones naturalistas; todo con un gran sentido religioso y mágico propio de estos años. Se acentúa el símbolo en el gran ojo que ocupa el centro de la composición. En primera fila se encuentran un gran navío de vela, la gran estatua de Neptuno y una barcaza, y detrás el faro de Ostia y otras estatuas, que decoraban la ciudad. En segundo plano se levanta el arco coronado por una cuadriga de elefantes de la *Porta Triumphalis* de Roma, que era la entrada a la capital del Imperio, llegando de Ostia y que era imposible divisar desde este puerto.

Urbanismo y arquitectura en los mosaicos de Siria

Siria (66) durante el Imperio Romano y primeros siglos del Bizantino alcanzó una gran prosperidad económica y nivel cultural. Figuras intelectuales de primera fila de aquellos siglos fueron sirios, y ejercieron su pro-

fesión en la provincia romana de Siria. Baste recordar: al apologista del siglo II Taciano, que rechazó en bloque la cultura griega; al gnóstico Bardesano, nacido en Edesa en el mismo siglo; al teólogo Pablo de Samosata del siglo III; a Porfirio, el mayor y más inteligente enemigo del cristianismo, muerto el año 303; a la gran escuela teológica de Antioquía; a Juan Crisóstomo, el mejor orador de la Antigüedad, y a Efrem, un lírico cristiano de gran categoría. En Apamea abrió escuela filosófica neoplatónica el discípulo de Porfirio, Yámblico, y en Antioquía enseñó retórica Libanio, maestro del Crisóstomo, etc.

En los mosaicos de Antioquía (67), la capital de la provincia romana, las representaciones de ciudades, edificios, o plantas topográficas, no son numerosas, pero son importantes. Se sigue en su estudio un orden cronológico. El suelo de la habitación de la *House of the Red Pavement* iba decorado con la escena de la despedida de Venus y Adonis (68) en el campo, delante de un templo o capilla, en perspectiva caballera, de planta rectangular, tejado de teja plana a doble vertiente, y ventana rectangular de pequeño tamaño junto al tejado. El santuario está precedido de un *atrium* con doble columna de capiteles corintios y cancel entre ellos. La fecha de este mosaico es los años del gobierno de la dinastía antonina. Este tipo de santuario es muy frecuente. Se repite siglos después en varios mosaicos de Santa María la Mayor de Roma (69), fechados entre los años 432-440, y por lo tanto es un prototipo para ellos. El mosaico de Ifigenia en Aulis, de la *House of Iphigenias*, de época severiana, es de gran importancia, pues como señala D. Levi (70), es el único mosaico entre los pavimentos de Antioquía que representa una escena tomada de la tragedia. La escena se refiere al momento en que Ifigenia por indicación de Clitnestra intenta mover a compasión a Agamenón, y a que el rey desista de su determinación de sacrificar a su hija, para lograr que la expedición griega contra Troya se vea coronada por el éxito. La escena se desarrolla delante de un edificio de columnas jónicas, con la *scaenae frons* en el centro. D. Levi, al estudiar el edificio del fondo de la composición, busca los prototipos en la pintura pompeyana del Segundo Estilo. En el lado derecho se encuentra una edícula, que podía ser la de Artemis. La fecha de este mosaico son los años del gobierno de Adriano o los de Antonino Pío. También sigue prototipos del Segundo Estilo Pompeyano (71) la arquitectura del fondo, con nicho en el centro, y cortinones recogidos sobre los lados, del mosaico con la disputa entre Hércules y Dionysos, levantando los vasos para beber delante de una Ménade

bailando. La parte superior del edificio es un frontón curvo, con máscara en el centro, todo muy del gusto de los artistas pompeyanos. A los lados hay sendas columnas coronadas por cráteras y pilares rectangulares. Este mosaico se fecha en época severiana. Una decoración arquitectónica, muy parecida (72), más simple, pues no hay frontón, ni columnas en los lados laterales, sino sólo un pilar en el lado izquierdo, y el central, con los cortinones recogidos sobre los ángulos, se repite en el mosaico de la habitación del Barco de Psique, de época postseveriana, con Agros y Opera, recostados a la mesa, que se encuentra delante de ellos, mientras un Sileno les ofrece una copa. Las inscripciones, en alfabeto griego, identifican a los personajes.

En la Villa Constantiniana, en la habitación 1 (73), se representan tres paneles con escenas pastoriles. En el primero, un pastor sentado en el suelo ordeña una cabra, junto a un árbol de copa arqueada. A su espalda se levanta la villa rústica, o mejor la casa del pastor, de planta rectangular, y ventanas rectangulares abiertas debajo del tejado, vista en perspectiva caballera como es frecuente. A la espalda del edificio hay un tholos de columnas sobre *podium*, muy del gusto del arte helenístico. En el segundo panel un pastor marcha detrás del rebaño, que camina entre dos árboles. La casa es de planta rectangular, con tejado a doble vertiente, y frontón, también en perspectiva caballera. En el tercer panel un joven pastor toca el cuerno entre su rebaño de cabras y ovejas; la casa, gemela a la anterior, igualmente en perspectiva caballera, es del tipo de las representadas en el citado mosaico africano de la Casa de los Laberii, y se remonta a prototipos helenísticos. Este tipo de casa de pastores se repite en los mencionados mosaicos de la Vega de Toledo varias veces, lo que prueba que era una arquitectura frecuente. Este tipo de composición rural no fue usada en los mosaicos de Siria, lo que es tanto más chocante por cuanto J. Crisóstomo, en sus homilías sobre el evangelio de S. Mateo (64,3) fechadas en el año 390 probablemente, menciona el lujo en que vivían los *possessores* en sus villas. El orador sagrado menciona que los grandes terratenientes tenían muchas yugadas, más de veinte casas, otros tantos baños y hasta 2000 esclavos. El emperador Juliano, unos decenios antes su *Misopogón*, habla de los senadores de Antioquía, como si fueran grandes terratenientes y criadores de caballos.

El borde del mosaico con busto de Megalopsychia (Figs. 13-14) es de gran interés por su representación topográfica de una serie continua de edificios y monumentos, muchos de ellos con sus correspondientes inscrip-

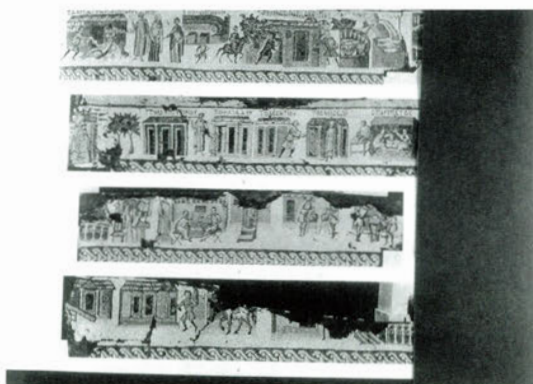


Fig. 13. Orlas del Mosaico de la Megalosichia de Antioquía. (Foto: Doro Levi).

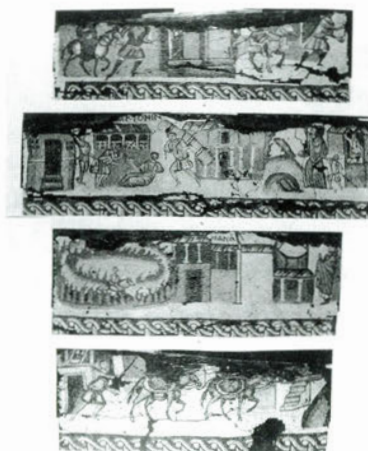


Fig. 14. Orlas del Mosaico de la Megalosichia de Antioquía. (Foto: doro Levi).

ciones, que los identifican, y con escenas intercaladas de la vida de la ciudad. Comenzando la descripción por el ángulo superior derecho se encuentran dos edificios que indican que la ciudad representada es la de Dafne, donde brotaban las fuentes de Pallas y Castalia. El edificio, de forma de teatro con columnas, es el ninfeo con bastante probabilidad, el *theatridon*, construido en Dafne por Adriano, junto a él; a su derecha se halla la ninfa de la fuente metida en el agua, desnuda y con los brazos abiertos. El siguiente edificio según reza la inscripción es el *to Pribaton Ardabouriou*. El palacio está colocado en perspectiva caballera. Tiene en el lado derecho de la fachada una gran puerta, tejado a doble vertiente y dos torres con cúpulas. En el lado izquierdo, delante, se encuentra una segunda casa, más pequeña, de planta rectangular. La edificación contigua es el estadio de Dafne, *to Olimpiacon* (Stadion). Los restantes edificios no se pueden identificar con seguridad. Se ha pensado que se trate de monumentos de Alejandría. Se desconoce, como puntualiza D. Levi (74), el itinerario seguido por el artesano en la colocación de los edificios. Esta autora considera

improbable que el musivario siguiera una descripción desde los suburbios de Antioquía al centro de la ciudad, pues cabría esperar representaciones de las murallas y de calles que no hay.

El espacio comprendido entre el guiloché y las construcciones está ocupado por personas, ya en grupo, ya aisladas, y un jinete. En el lado izquierdo entre los edificios, uno de ellos colocado un tanto retirado, hay una plaza en la que se encuentran tres personas mayores, un joven y un jinete. Las inscripciones se hallan colocadas encima de los edificios.

Los edificios están vistos por la fachada principal y tienen grandes puertas de entrada. Algún edificio, como el situado al fondo de la plaza, está representado a vista de pájaro, desde arriba. Los edificios suelen tener columnas en la fachada, coronadas por capiteles, y apoyadas en basas ligeramente señaladas. Los intercolumnios están ocupados por ventanas y puertas. Las columnas deben soportar un pórtico. El pórtico del edificio más largo tiene un estilobatio. Los tejados son de doble vertiente. Los basamentos de estos edificios frecuentemente tienen una pared, a veces interrumpida por la puerta. Una perspectiva diferente, a vista de pájaro, tienen los dos edificios del borde, la fuente Pallas, el *theatridon* cercano a la fuente Castalia y el estadio olímpico. Doro Levi recuerda con este motivo la pintura pompeyana del anfiteatro de Pompeya con la contienda entre los pompeyanos y los hucerianos, que estalló en el año 59, con motivo de suprimirse en Pompeya los juegos de Gladiadores (75).

El elemento vegetal está representado por una arboleda en la parte posterior del *theatridon* de Adriano. Al lado izquierdo de este edificio un hombre se dirige al *to pribaton Ardabouriou*, que eran unos baños privados que son de arquitectura más compleja. En el lado derecho se halla un edificio cubierto por cúpula. Detrás, en el lado derecho, siguen dos construcciones igualmente cubiertas por cúpulas, que podían pertenecer a los edificios anexos. En el lado izquierdo superior de esta edificación crecen unos árboles. Delante de la fachada un peatón camina delante de un jinete. En la plaza, en primer plano charlan amigablemente tres hombres en posición frontal; son mercaderes o trabajadores, visten largas túnicas y manto encima de ellas. El edificio del fondo es el estadio olímpico, *to olimpiacon*, representado de un modo parecido al *theatridon*, con cavea al aire libre, y sin galería. Una puerta ocupa el lado frontal, entre dos torres, una de ellas con tejado cónico. Delante del

estadio, un joven vestido con túnica transporta una cesta. En primer plano, entre el estadio y el edificio del lado, tres personas de pie conversan amablemente. A la izquierda se encuentran un varón, que viste túnica que descende hasta los pies; a su izquierda, dos mujeres también cubiertas con largas túnicas y manto. El edificio del lado izquierdo se llamaba según la inscripción *to Ergasterion tou Martiriou*, el laboratorio del martirio. Delante de la fachada, un esclavo de nombre Kalkomas vestido con exomis, se dirige hacia Marcellos, que está tumbado sobre un cojín en el suelo con las piernas cruzadas. Viste túnica adornada con *clavi* y pequeñas *segmenta*, a sus espaldas un perro está sentado en el suelo. Extiende Marcellos su mano derecha con una taza en la que Kalcomas vierte vino; otra taza y un vaso se han dejado en el suelo. Esta escena se relaciona con la siguiente delante del edificio llamado *el Peripatos*, donde dos personas juegan a los dados, sentados en sus sillas, al igual que en la pintura pompeyana (76), como señala Doro Levi, quien repetidas veces insiste al estudiar estos mosaicos en los prototipos muy antiguos de las representaciones de estos pavimentos. La mesa está cubierta con un largo mantel. El jugador del lado derecho levanta el brazo, mientras su compañero indica el número con los dedos de la mano. Al lado de esta escena un vendedor callejero vende mercancía detrás de su mesa. Los géneros son rollos, buñuelos o dulces parecidos. El siguiente edificio es un baño público, *to Demosion*. Delante del pórtico está parada una persona vestida con larga indumentaria decorada con *clavi*, *segmenta*, zapatos altos y manto. Siguen tres construcciones similares llamadas por el nombre de sus propietarios, de Leontios, de Eliados y de Maeiourino. De la esquina de esta última casa un varón se dirige hacia el *Demosion* entre las casas de Eliades y de Maeiourino y un hombre que viste larga túnica apoya su mano izquierda en un niño vestido igual que él. Siguen en el mosaico dos árboles. A continuación un vendedor está sentado a la mesa, delante de la cual se dispone a comprar el género un comprador vestido con túnica corta y calcetines largos. Al parecer la tienda es una pescadería delante de un edificio. La escena siguiente también se desarrolla delante de un edificio de planta rectangular, con puerta también rectangular al lado derecho. Otro grupo de trabajadores y de mercaderes se hallan parados delante de un edificio de planta rectangular, con puerta igualmente rectangular, colocada en el lado izquierdo. Visten como sus

compañeros túnicas cortas y calcetines altos hasta la rodilla. Trabajan en unos trípodes, puede tratarse de metalúrgicos golpeando el metal. El siguiente edificio tiene dos escalones por delante, y una persona apostada a la puerta viste túnica y manto. Viene a continuación un edificio con una galería o piso segundo documentada también en el mosaico africano de la casa de *Dominus Iulius*, y en uno de los descubiertos en Tabarka. Delante del edificio dos hombres sentados a la mesa juegan la partida. Siguen una composición parecida a la anterior. Al lado izquierdo del edificio, en un espacio al aire libre, están colocadas tres estatuas sobre pedestales. El pedestal de la estatua del centro es más alto que los otros dos. La escultura central representa a un general, ya que viste túnica corta y *paludamentum*; su mano derecha sujeta la espada. Los personajes laterales llevan la clámide larga propia de los altos magistrados de Bizancio, y apoyan el cetro en su hombro. Las basas se asientan en columnas coronadas por capitel dórico, con ábaco. La esquina del borde está ocupada por un pórtico muy dañado, contemplado a vista de pájaro, de siete columnas entre dos pilares, dispuestos en las esquinas. Podía tratarse de un mercado público. El sentido de la perspectiva lo ha logrado el musivario haciendo decrecer el tamaño de las columnas en dirección de las estatuas. La zona próxima del mosaico se encuentra muy dañada, sólo se conserva una pierna de un peatón y un edificio de planta rectangular con puerta abierta en el lado derecho. Sigue un jinete delante de un edificio con pórtico y una ventana con una enrejado. La parte superior de esta escena ha desaparecido. Viene a continuación una casa de planta alargada, con tres puertas, una de ellas lateral, con alto pórtico sobre estilobatio, cubierto por un tejado de teja plana. El edificio está visto en perspectiva caballera. El ángulo lo ocupa un edificio de arquitectura similar al *Demosion*. Delante se conserva aún la media rueda de un carro que transporta una columna por la calle.

En el lado opuesto, detrás de la fuente Pallas, se levanta un arco de triunfo o un arco de entrada a la ciudad, que está coronado por una cuádriga. En el lado izquierdo, un peatón vestido con túnica corta, conduce hacia el lado derecho una caballería que monta una dama envuelta en su manto. En el lado derecho, otro peatón guía a un jinete; al fondo hay un edificio visto, como el anterior, en perspectiva caballera. Sigue una casa con una puerta precedida de dos escalones y dos ventanas; una moldura recorre el centro

de la fachada. Junto a la casa camina un esclavo, a juzgar por el vestido, que transporta sobre la cabeza un cesto agarrado con la mano izquierda. Se dirige a un edificio con galería en el piso superior y con celosía entre las columnas. Sobre el tejado de doble vertiente se lee la terminación de una inscripción ...*akioum*. Delante del edificio el musivario colocó una escena parecida a la del *Ergasterion tou Martiriou*. La persona recostada en el suelo viste igualmente larga túnica. Hacia el grupo se dirige un porteador vestido con túnica corta propia de los esclavos, que transporta a las espaldas una alfombra. Sigue un edificio de tres naves. En el ángulo derecho de este edificio crece un árbol. Viene a continuación un puente pequeño sobre un riachuelo, que se dispone a atravesar una dama vestida con túnica larga y su manto. El niño, que la acompaña, lleva túnica corta a bandas decorada con *segmenta*. El edificio de la esquina tiene dos pisos. En la ventana del piso superior, abierta debajo del tejado, se asoma un varón con su brazo derecho levantado, viste túnica larga y clámide decorada con *orbiculi*.

El espacio siguiente está ocupado por una cerca circular y una doble fila de árboles. Entre las dos cercas concéntricas cabalga un jinete. Precisamente los antioqueños eran muy aficionados a las carreras de caballos según testimonio del emperador Juliano. Los restantes edificios de esta orla son difíciles de interpretar. En el ángulo, una figura de pie, envuelta en túnica y manto, junta las manos en actitud de adoración, según modelo de la iconografía de Cristo, postura que sugiere que el edificio vecino es una iglesia. En el centro de la orla se levanta un edificio que está ocupado por una galería de columnas en el segundo piso y tiene una alta puerta. El tejado es a doble vertiente y de teja plana. La segunda construcción se caracteriza también por la galería con columnas en el segundo piso. Delante de la fachada, de una supuesta plaza, con muro al fondo, se levanta una alta columna con estatua. Limita este edificio con otro de planta poligonal, coronado por una cúpula. Delante de él se ha construido un pórtico con tejado a doble vertiente sostenido por dos columnas en perspectiva caballera. La estructura superior parece ser de planta poligonal. Se ha identificado esta construcción con la famosa iglesia costeada por Constantino, la llamada *Domus Aurea*. La inscripción termina en *r/....riana*.

Se ha propuesto que la citada estatua es la de Tiberio, levantada en la calle principal de Antioquía, que conducía al Orontes, teoría que Doro Levi descarta y considera la supuesta plaza un patio con pared al fondo. Las dos

líneas paralelas estarían concebidas como una entrada lateral al patio. La última orla va decorada con un edificio con puerta y dintel, arcos de suelo, y con ventanas en el piso superior. En el ángulo derecho de la esquina de la casa un hombre vestido con exomis corta camina con un largo palo en sus manos, amenazando a dos mulas cargadas con fardos. En el ángulo derecho de la orla una escalera sube a la entrada de una casa, hoy casi perdida. La casa limita con un puente.

Esta escena, como otras descritas, son pinceladas populares de la vida de Antioquía, tal como se desarrollaba en las calles. Los mosaicos del Norte de África van decorados frecuentemente con escenas de la vida de los *domini*, alrededor de las villas, como en los ya mencionados pavimentos de la Casa de los Laberii de Oudna, del *Dominus Iulius* de Cartago, o de Zliten con trabajos del campo. Doro Levi compara esta escena con el famoso friso amarillo de la Casa de Livia del Palatino, con pinturas de Herculano, con el mosaico de Palestrina, con el columbario de la Villa Pamfili, y con otras pinturas pompeyanas. Este género de escenas pervive en el arte desde el mosaico de Palestrina, hacia el 80 a.C., hasta la fecha de este mosaico antioqueño, que se data en el tercer cuarto del siglo V. Acertadamente escribe Doro Levi (77): “the hellenistic idyllic motifs have realistic details of life, which made their way into roman art, and are undoubtedly of an italic origin. Their artistic medium was probably painting, but there is abundant evidence of them in funeral reliefs, and especially those of provincial art, more independent from the trammels of Hellenistic imitation than the art of the capital”. Doro Levi menciona otros muchos ejemplos de los que nosotros prescindimos aquí. En el mosaico topográfico de Antioquía se ha escogido unos cuantos edificios principales de la capital de Siria.

Cuando los musivarios de Antioquía representaron con un arte realista en este mosaico escenas de la vida cotidiana seguían una vieja tradición artística de origen popular, bien representada en otros ejemplos de la pintura pompeyana, como en la que pinta a varios personajes en el mercado (78); a un mulo cargado (79); a los vendedores ambulantes en el foro (80); la venta de pan (81); el taller de Verecundus (82); o en los relieves: del calderero en Este (83); de una vendedora de hortalizas y aves del Museo de Ostia (84); de la panadería de Vergilius Euryaces (85). El tema de filas de bestias transportando fardos se repite en la caravana de dromedarios del pórtico de la gran columnata de Apeamea, hoy en el Museo Nacional de Damasco (86), fechado en el año 469.

Antioquía ha dado un segundo mosaico decorado con edificios, relacionado con el pavimento topográfico anterior, no sólo por el tema decorativo, sino también por el estilo de la representación y por los elementos geométricos (87). En el fragmento mayor conservado se lee en caracteres griegos *to tou Alesa/ndresiou*, sobre un edificio alargado de alta fachada, y puerta, con ventanas rectangulares pequeñas próximas al tejado y protegido por torres. En el lado lateral se abre una puerta arqueada flanqueada por dos torres, con una persona parada a la puerta. Esta villa está rodeada de un alto muro. En el lado izquierdo trabaja la tierra con una azada un campesino, inclinado, vestido con túnica corta, en la misma actitud que su colega en un mosaico de Cherchel, la antigua Caesarea, datado entre los años 200-210 (88). A sus espaldas hay un cesto cónico, fabricado de mimbre y un árbol. La inscripción dice *to...jrthois*. En el segundo fragmento un asno cargado bebe en una fuente. Detrás de él camina un hombre con vara en su mano.

Escena portuaria de Apamea de Siria

En Apamea de Siria, en la sala con ábside en el edificio llamado del *triclinos*, fechado en el segundo cuarto del siglo IV, se descubrió un mosaico con escena portuaria (89). En el lado izquierdo se representan un faro escalonado, junto al que se encuentran un pescador con la cesta de la pesca echada al hombro, vestido con túnica corta; un pórtico y un templo con su escalera, ambos en perspectiva caballera. En el centro de la composición un personaje se embarca en un navío desde el que un marinero le tiende la mano para ayudarle a pasar la pasarela. En el lado opuesto se encuentra un santuario con su correspondiente escalera, franqueado por un grifo alado, sentado sobre pedestal. Al templo se dirige un pescador también cargado con cesta de mimbre al hombro.

Pinturas de la sinagoga de Dura-Europos

Las pinturas, fechadas entre los años 244-245 de la sinagoga de Dura-Europos, puesto romano avanzado sobre el Eufrates, son de una gran importancia para el tema que nos ocupa (90). Pinturas parecidas debieron existir en toda la región sirio-mesopotamia. Las pinturas de la sinagoga suman una quincena de

grandes composiciones narratorias, en las que intervienen muchas personas, que ilustran episodios de la historia de Israel, y otras están tomadas de la literatura apócrifa. Estas pinturas acusan influencias del Oriente, de Irán y de Grecia. Las figuras están proyectadas sobre un plano, sin intentar sugerir sus volúmenes, ni la profundidad del espacio. La pintura, como las del Oriente Antiguo, es lineal, está diseñada y coloreada. El diseño señala la estructura del cuerpo y la caída de los pliegues del vestido. La pintura representa objetos, detalles de la arquitectura, etc., como son en la realidad y no como parecen. Las figuras se caracterizan por su frontalidad, hieratismo y falta de vida. A veces expresa bien la violencia y el movimiento. Las escenas están superpuestas unas a otras. El influjo griego queda bien patente en los detalles iconográficos, como en la arquitectura griega del sacrificio de Conón, en el interior del templo de los dioses de Palmira, datado a finales del siglo I; en los templos de Salomón, colocado en perspectiva caballera y de los filisteos, visto de frente. El templo de Salomón en Jerusalem es un templo períptero corintio clásico, rodeado de un períbolo. El santuario tiene columnas sobre basas, capiteles, frontón y acróteras en forma de Nikes. Se ha pensado que esta arquitectura se inspiró en el templo que edificó Herodes, destruido por Tito en el año 70, o en el templo levantado por Adriano en Aelia Capitolina en honor de Zeus.

En otra pintura (Fig. 15) se representa la consagración del tabernáculo y de los sacerdotes en presencia de Aarón, vestido con la ropa del sumo sacerdote. El santuario, igualmente en perspectiva caballera, es un templo romano períptero, con pórtico de columnas con capiteles corintios, y con acróteras en forma de victoria. En el interior del santuario está colocada el Arca de la Alianza. Debajo se halla el períbolo del templo, con tres puertas coronadas por una concha. Todos los personajes están representados en posición frontal.

El Arca de la Torah se pintó sobre otra pintura de Dura-Europos; sobre dos columnas se apoya una concha, todo dentro de un templo colocado en posición frontal, de tejado plano, sostenido por cuatro columnas con sus correspondientes capiteles corintios.

Un templo griego, en perspectiva caballera es el pintado en la composición del paso del Mar Rojo. Puertas de ciudades amuralladas se representan en los episodios de la infancia de Moisés y de la salida de Egipto. Edificios dispuestos en perspectiva caballera son numerosos en los mosaicos del Oriente y en los edificios de la pintura de Dura-Europos, con Elías resucitando al hijo de la viuda.

Tayyibat al-Imân

En esta aldea situada a 15 km al norte de Hama se ha descubierto una casa bizantina, y una basílica que dista 200 m. de la casa y que ocupa una superficie de 600 m². (Fig. 16). El suelo va decorado con excelentes mosaicos, en los que se representan una decena de casas y de basílicas, y una iglesia cruciforme, que se supone ser la del santuario de Simeón Estilita. Estas imágenes dan una idea muy exacta de la arquitectura civil y religiosa del comienzo del mundo bizantino. Es un testimonio auténtico de la arquitectura de este santuario, que ha sido objeto de controversia. En un ángulo del mosaico se representaron una casa de planta rectangular, con tejado a doble vertiente, sobre colina rocosa, a la que se accede mediante escalinata, una casa rectangular con galería de columnas y tejado a doble vertiente sobre altos muros (debe tratarse de la iglesia, pues en la esquina del tejado hay una cruz); una torre rectangular con dos filas de ventanas; un edificio de planta exagonal con tejado también de seis lados (los amplios ventanales llevan ventanas); una torre igual que la anterior, y cuatro edificios de planta rectangular, con tejados a doble vertiente, con altas y estrechas puertas, y con fila de ventanas debajo del tejado. Un edificio está caído. En todos los edificios se señala el paramento y están colocados en perspectiva caballera (91).



Fig. 15. Pintura mural de la sinagoga de Doura-Europos. (Foto: D. Schlumberger).



Fig. 16. Mosaico de la basílica de Tayyibat Al-Imam.

Arquitectura de Palestina

Palestina (92) ha proporcionado mosaicos de sinagogas e iglesias con edificios. En el mosaico de la sinagoga de Beth-Shean, fechado a finales del siglo IV o a comienzos del siguiente (93), se representa un tejado a doble vertiente, apoyado en dos columnas jónicas. Entre ellas hay un arco sostenido por dos pilares jónicos. Dentro del arco se encuentra una concha y debajo cuelga una cortina (*parochet*). A cada lado se ha colocado dos candelabros de siete brazos (*menorah*) y objetos litúrgicos (*shofan* y *marchta*). En el interior se guardaba la Torah.

Una composición semejante se repite en la sinagoga de Hammath Tiberias (94), (Fig. 17) datada en el siglo IV, con la diferencia de que la cortina está recogida en un nudo. Una composición parecida se encuentra en un mosaico de la sinagoga de Kh. Susiyah (95), en este caso sin velo y con fachada con cuatro columnas, con el arca de la alianza entre las dos centrales, flanqueada por dos *menorahs*, *lulao*, *shofan* y dos ciervos. Se fecha este mosaico entre los siglos V-IX. En un pavimento de la Iglesia de Haditha, de la segunda mitad del siglo VI (96), el musivario colocó una ciudad amurallada, con torres terminadas en tejado arqueado, el puerto y tres edificios en el interior, y un tholos con cúpula entre dos edificios de planta rectangular, con tejado a doble vertiente colocados en perspectiva caballera. La ciudad se llama Egipto (Fig. 18). De la esquina izquierda corre un río en cuyas aguas nadan peces. N. Duval que ha publicado recientemente unas atinadas consideraciones sobre la arquitectura representada en los mosaicos del Oriente, piensa que los dos edificios son dos trozos de un edificio basilical. Posiblemente la presencia de Egipto indicaría unas relaciones especiales entre Gerasa con Egipto o la existencia de una secta ligada con Egipto. Dentro de la ciudad sólo se representa una basílica.

En un mosaico de Kyrios Leontis Kloubas, fechado en la mitad del siglo V (97), el dios Nilo está sentado sobre un cocodrilo, junto a una ciudad con el letrero de Alejandría, y en el ángulo izquierdo se encuentra un contador de la crecida del Nilo con las marcas de 11 a 16. Junto a él se halla un edificio porticado con tejado a doble vertiente y torre.

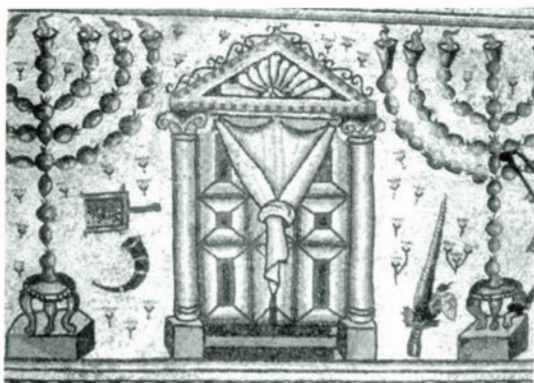


Fig. 17. Mosaico de la sinagoga de Hammath Thiberias.



Fig. 18. Haditha. Mosaico con representación de Egipto.

Arquitectura en los mosaicos de Jordania

La carta de Madaba

Los mosaicos de esta región son los más ricos en representaciones arquitectónicas y urbanismo de todo el Oriente durante los primeros siglos del mundo bizantino. La pieza más excepcional de todos los mosaicos de Arabia es la Carta de Madaba, (Figs. 19-21) descubierta en 1897. Se halló en una iglesia absidiada de tres naves con doble fila de cuatro columnas. El mosaico ocupa la zona oriental de la iglesia, entre la primera y tercera fila de columnas, más algunos otros fragmentos separados. La carta era una guía desde Egipto a la costa fenicia. El límite oriental de la carta llegaría hasta la ciudad de Kerak, faltando el occidental correspondiente a la costa mediterránea.

La extensión de la carta iba desde Tiro y Sidón al norte del delta del Nilo, al sur. Las ciudades son fácilmente identificables casi todas gracias a las 150 inscripciones. Las características de la región de Palestina están bien señala-

fica, junto a la puerta de ingreso a la ciudad. Está bien localizada la Iglesia del Santo Sepulcro, de la que se distinguen perfectamente la fachada y los propileos. Se han podido identificar varios edificios más como las basílicas de Santa Sión y de la Nea Theotocos de tiempos de Justiniano.

La Carta está adaptada a la geografía bíblica según piensa M. Piccirillo, a quién seguimos en la descripción de esta excepcional pieza, para acompañar el *Onomasticon* de Eusebio, de cuya obra dependen gran número de los letreros de la carta. Otras veces hay correcciones a esta obra de una fuente desconocida. La carta pondría al día el *Onomasticon* para uso de los peregrinos, y se fecharía a mediados del siglo VI, como parece indicarlo la abundancia de iglesias y de santuarios cristianos sobre los edificios de carácter civil (98).

Iglesia del mosaico de Nebo-El-Mukhayyat

En otras Iglesias también hay mosaicos decorados con basílicas. Así en la Iglesia de los Santos Mártires Lot y Procopio, de mediados del siglo VI, en Khirbet-El-Mukhayyat, está uno de los mosaicos mas bellos y mejor conservado de Jordania. En la orla, dentro de una composición nilótica entre un pescador cargado con cesta de mimbre al hombro, y una barquichuela llena de ánforas (Fig. 22), se colocó una iglesia con escalera de ingreso, tres torres en la esquina, tejado a doble vertiente y puerta con cortina anudada, vista en perspectiva caballera. En la pared meridional se abren las ventanas, dos a la parte superior, pequeñas y rectangulares, y dos en el centro, con arcos. Las torres tienen dos ventanas, y la de la izquierda una azotea con altos arcos (99).

Basílica de Khirbet-El-Mukhayyat

En la capilla del presbítero Juan (Fig. 23), construida en la segunda mitad del siglo VI, el suelo fue decorado con un rico mosaico. Una inscripción está redactada en griego entre las dos columnas centrales de la fachada de una basílica, colocada de frente, con frontón, concha en el tímpano, y cuatro columnas, rodeada de aves y de granados (100). La inscripción conserva los nombres de los bienhechores de la iglesia, que eran Sergio,



Fig. 22. Khirbet al-Mukhayyat. Mosaico de la Iglesia de los Mártires Lot y Procopio.



Fig. 23. Khirbet el-Mukhayyat. Mosaico de la capilla del P. Juan. (Foto: M. Piccirillo).

hijo de Esteban, Procopio, hijo de Porfiria, de Roma, María y Juliano. Piensa N. Duval que esta composición arquitectónica colocada delante del templo, podía representar una proyección esquemática del santuario, que sería de doble vertiente y con ábside, según modelo que se repite en los mencionados mosaicos judíos con el nicho de la Thora. Este tipo de frontón, apoyado en cuatro columnas, es frecuente en el arte oriental. A este respecto recuerda este autor varios ejemplos: los sarcófagos sirio-palestinos, el *missorium* de Teodosio de la R.A.H. de Madrid, la pátera de Riha, el vaso David de Chipre, etc.

Ciudades en el mosaico de Ma'in

De gran importancia para el tema que nos ocupa es la orla del mosaico de la iglesia construida en la acrópolis de Ma'in, decorada con la iglesia principal de diferentes ciudades. Cada ciudad está representada por la iglesia principal, al igual que en la iglesia de Lot y Procopio de Khirbet-El-Mukhayyat.

Las localidades de los lados sur y oeste son: Nicópolis. (Eleuthero) polis, Ascalón, Maiumas, (Ga)za, Od(roa). Al parecer se sigue un orden geográfico. De Nicópolis en el lado sur se sube a Ascalón a Maiumas y a Gaza, atravesando Eleutherópolis, la última localidad es Odroa, en Petra.

En el lado norte se encuentran cinco localidades de Transjordania: (Cherach M)ouba, Areópolis, Gadora, Esboun(ta), Belemounta.

Gadora podía ser la ciudad de la Decápolis, o la ciudad de Perea al Oeste de Amman; es probable que se trate de esta última localidad.

La arquitectura de los edificios obedece a un esquema convencional de iglesias, que se repite en otros mosaicos de la región y en la mencionada carta de Madaba, sólo varía la presentación. M. Piccirillo (101) señala que: “Cupole, facciate, tetti a spiovente o a volta, absidi, ambienti ammessi alla chiesa vengono smembrati in un cubismo ante litteram e ricomposti con una prospettiva sommaria e personale che lascia molto all’immaginazione di chi guarda. Credo abbia scarso fondamento il tentativo di riconoscervi degli edifici reali caratteristici della località significata”. El mosaico es de época Omeya y demuestra que los cristianos podían construir sin problema las iglesias. La aplicación de la orden iconoclasta es posterior al 719-720. Los mosaicos fueron después restaurados. Los mosaicistas que confeccionaron este mosaico probablemente son los mismos que trabajaron en el de la Iglesia de Lot y Procopio.

Sólo se conserva una esquina de la iglesia de Cherach Mouba (Fig. 24), que está tallada a trozos asimétricos y que pertenece al segundo grupo de N. Duval. La basílica de Areópolis (Fig. 25), colocada de frente, consta de un cuerpo central, con tejado de bóveda de medio cañón y de dos torres a los lados. El cuerpo central y las torres tienen grandes ventanas. En opinión de N. Duval, el centro debe representar el coro, los edificios laterales y las fachadas laterales de la basílica. Debajo del tejado se halla el claristorio. Cabe duda si se trata de una basílica de cinco o de tres naves. La fachada está sustituida por el muro central con ventanas. La basílica de Gadora (Fig. 26) está vista en perspectiva caballera, igualmente es de grandes ventanas. Al lado izquierdo lleva adosada una pequeña construcción, con tejado a doble vertiente, que debe ser la cubierta de un ábside.

La iglesia de Esbounta (Fig. 27) se compone de un cuerpo central cubierto por cúpula, con puerta de doble hoja, entre dos edificios laterales con ventana y coronados por acróteras. N. Duval ha agrupado las basílicas de Ma’in en dos categorías diferentes de desigual valor. En el primer grupo la basílica más característica sería la de Esbounta. Como indica este autor acertadamente en medio se encuentra la representación de la parte inferior de la fachada y la semicúpula del ábside, y las fachadas laterales con el

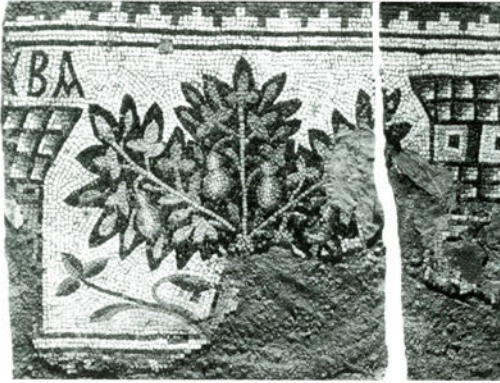


Fig. 24. Mosaico de Ma'in. Representación de Charachouba. (Foto: M. Piccirillo).



Fig. 25. Mosaico de Ma'in. Representación de Areópolis. (Foto: M. Piccirillo).



Fig. 26. Mosaico de Ma'in. Representación de Gadoron. (Foto: M. Piccirillo).



Fig. 27. Mosaico de Ma'in. Representación de Esbounta. (Foto: M. Piccirillo).

caristorio debajo del tejado en dos planos, que podía aludir a la presencia de tribunas. La Iglesia de Belemounta está vista en perspectiva caballera, sólo tiene dos ventanas en la parte superior. Lleva adosado por la parte posterior un edificio parecido, situado de frente, pero más estrecho. La Iglesia de Nicópolis (Fig. 28) está formada por un cuerpo central con torre de tejado circular, adosado al lado izquierdo. En el lado derecho se construyó un edificio de tejado a doble vertiente, semejante al de Belemounta. Hay dos filas de ventanas, cuatro en cada cuerpo de la basílica. N. Duval



Fig. 28. Mosaico de Ma'in.
Representación de Nicópolis.
(Foto: M. Piccirillo).

piensa que el edificio de la izquierda representa el coro, la fachada lateral en el centro según el modelo de Esboun, y a la derecha la fachada con frontón. La iglesia de Eleutherópolis tiene una parte central redonda, con altas columnas y con frontón triangular, que sobresale de la fachada. En esta hay dos filas de ventanas superpuestas, exceptuándose el cuerpo central; otra fila de ventanas se encuentra debajo del tejado.

La iglesia de Ascalón consta de la iglesia propiamente dicha, con tejado a doble vertiente, colocada en perspectiva caballera, y de dos edificios contiguos en las esquinas. El de la derecha, también está colocado igualmente en perspectiva caballera. La basílica de Maiumas se compone de tres cuerpos, uno central de planta circular y cubierto por bóveda, entre otros dos en perspectiva caballera. La Iglesia de Gaza consta de tres diferentes cuerpos, el central con tejado triangular. Los tres están vistos de frente. La arquitectura de la iglesia de Odroa es la más sencilla. Es un cuerpo único, con una parte central turriforme. En los edificios de Jordania, al igual que en las villas africanas, generalmente se señala el paramento. Entre las iglesias hay plantados granados cargados de frutos, que refuerzan las tendencias naturalísticas de todos estos mosaicos de Arabia. Las representaciones de estas basílicas colocan sobre el mismo plano el mayor número de lados del edificio.

El pavimento con ciudades de Um er-Rasas

La iglesia de Jordania que ha dado más representaciones, en este caso no de iglesias, como el mosaico de Ma'in, sino de ciudades, es una de las

dos de Um er-Rasas. Las ciudades representadas están localizadas al otro lado del río Jordán. Um er-Rasas es un campo fortificado con torres, poderosa muralla y contrafuertes, de unas 10 Ha. de extensión y de 330 m. de lado. En el límite septentrional de las ruinas se asentó un complejo eclesiástico rodeado por un muro, compuesto por dos iglesias, decoradas con mosaicos, la del obispo Sergio, y la de San Esteban. Las dos iglesias, con sus respectivos ábsides, formaban una unidad y se comunicaban entre sí. La Iglesia del obispo Sergio es de tipo basilical y de un único ábside; la fecha de su consagración es el año 586. En el mosaico, que decora el suelo (Fig. 29), entre roleos de hojas de acanto se hallan dos iglesias, ambas colocadas en perspectiva caballera y de arquitectura muy semejante son de planta rectangular y de tejado a doble vertiente, una tiene la puerta abierta, decorada con filas de clavos y cortina recogida. La segunda también con cortina en la puerta lleva una pequeña capilla adosada a su lado izquierdo (102).

Los mosaicos de la Iglesia de San Esteban se fechan entre los años 756 y 785. La planta de la iglesia es de la misma forma que la del obispo Sergio, con la que estaba comunicada por una escalera de cinco gradas. Interesan al contenido de este trabajo las orlas decoradas con representaciones de ciudades, y que forman un importante programa decorativo, que es un *unicum* en todos los mosaicos del mundo romano y bizantino. Son 28 cuadros. 16 con sus correspondientes topónimos decoran los intercolumnios con dos series seguidas de ciudades de Palestina y del otro lado del Jordán, a las que hay que sumar los dos cuadros de las naves laterales. Diez cuadros están intercalados en la composición nilótica de la orla.



Fig. 29. Um er-Rasas. Mosaico de la Iglesia del Obispo Sergio. (Foto: M. Piccirillo).

Los cuadros de los intercolumnios siguen en la representación de las ciudades un esquema tradicional de representación helenística romana de ciudad poligonal, rodeada de muralla, defendida por torres. En el interior de la muralla, los edificios son de planta basilical o central, cubiertos por cúpulas o tejados a doble vertiente. En el cuadro de Neápolis se representa la fachada de un templo, y en el de *Kastron Mefaa*, una columna en el patio del santuario, posible alusión a algún asceta que vivía sobre una columna como S. Simeón en *Qalaat Seman* en el norte de Siria (103). Las murallas de todas las ciudades de Arabia son muy parecidas, como puntualiza M. Piccirillo, a quién seguimos. En cambio las de Palestina están tratadas con mayor libertad en la composición.

En algunos cuadros se representa el paramento del muro. Los cuadros de *Sebastis* y de *Eleutherópolis* tienen representado un pórtico. La ciudad de *Esbounta* es la única de planta poligonal. Las ciudades de Palestina ofrecen tonalidades más vivaces y variadas, mientras que las de Jordania son de colores más uniformes y monótonos. En el cuadro de *Limbon* se han superpuesto dos edificios iguales cambiando sólo el ángulo de vista. Un edificio del cuadro de *Diblatón* en la orla septentrional está visto con una perspectiva distorsionada. En los diez cuadros de la orla decorada con escenas nilóticas los musivarios han usado el mismo modelo de edificio introduciendo ligeras variantes.

En los cuadros de *Alejandro*, *Kynópolis*, *Pelousion* y *Eraklion* han colocado un doble edificio con torres a los lados, y en las casas de *Panaou* y *Thenesos* el edificio de planta central con columnas está cubierto por cúpula. Una combinación de los dos tipos anteriores se observa en el caso de *Taniathis* y un edificio torreado en *Kasion*, *Pseudostomon* y *Antinaou*. Los edificios de algunas ciudades parece que responden a la realidad, como los de *Kastron Mefaa*, pues la torre responde a la conservada. En el cuadro de *Jerusalem* se identifica bien el Santo Sepulcro, y en *Neapólis* el templo del Monte *Gerizim* conocido por las monedas. Las iglesias están integradas en un complejo orgánico y no aisladas del resto de los edificios. En muchos aspectos arquitectónicos coinciden con las casas. Es una concepción del edificio sagrado diferente de la del templo pagano, que era fundamentalmente una parte esencial de la vida pública, no lugar de oración, al que iba todo el mundo. Las iglesias eran una parte esencial de la ciudad, y frecuentemente había varias en cada una. Cada cuadro lleva su correspondiente letrero griego.

Las ciudades representadas en el mosaico del otro lado del río Jordán son las siguientes: *Kastron Mefaa*, *Um er-Rasas*, *Philadelphia*, *Madaba*, *Esbounta*, *Belemounta*, *Areópolis*, *Charach Mouba*, *Diblaton* y *Limbon*. Ocho cuadros describen gráficamente las ciudades de Palestina: la Ciudad Santa (Jerusalem), *Neápolis*, *Sebastis*, *Kasaria*, *Dióspolis*, *Eleutherópolis*, *Ascalón* y *Gaza*. Estos ocho cuadros se encuentran situados en el intercolumnio septentrional, y el primer grupo en el intercolumnio meridional. Los topónimos, salvo *Belemounta* y *Kastron Mefaa*, se colocaron según el orden geográfico, de norte a sur de la *Vía Nova Traiana*, que desde *Philadelphia* conducía a *Charach Mouba*. Cinco ciudades de estas fueron sedes episcopales en época bizantina. Las ciudades de Palestina fueron todas residencias de obispos. Estas últimas no están agrupadas siguiendo un orden geográfico, de norte a sur. M. Piccirillo señala que de diecisiete topónimos siete aparecen en los fragmentos de la Carta de *Madaba*, y siete se mencionan también en la orla topográfica de la Iglesia de S. Esteban. De estas menciones se desprende que los musivarios siguieron un criterio de selección de ciudades diferente. M. Piccirillo descarta la hipótesis de que las ciudades elegidas eran todas sedes episcopales de un supuesto patriarcado de Jerusalem. La orla decorada con escenas nilóticas tiene también intercalados cuadros de ciudades, las ciudades de *Alejandro* y *Pelousion* están colocadas en la zona inferior del mosaico y las restantes en la parte superior. Las ciudades son las siguientes: *Tamiathis*, *Panaou*, *Pelousion*, *Anti(n)aou*, *Eraklion*, *Alejandro*, *Kasim*, *Thenesos*, *Kynopolis* y *Pseudostomon*. Diez ciudades pertenecen al delta del Nilo, mientras en la carta de *Madaba* eran cinco entre diez. Estas ciudades estaban asentadas en la vía que unía la costa palestina con *Alejandro*.

A continuación describimos brevemente la arquitectura siguiendo el orden en el que se han citado las ciudades (Figs. 30-37).

Kastron Mefaa en la orla ocupa un lugar destacado, al igual que Jerusalem. Sólo se representa en el cuadro superior, dentro de la muralla protegida por altas torres, con dos filas de ventanas y con almenas, un edificio en perspectiva caballera, con tejado a doble vertiente y ventanas próximas a la cubierta. El cuadro inferior está ocupado por un patio con una columna en el interior, quizás alusión a un estilita que habitaba en ella, dentro de un recinto con altas ventanas. Debajo de él se encuentra una iglesia representada de lado, con amplias ventanas de las que cuelgan incensarios de forma



Fig. 30. Um er-Rasas. Mosaico de la Iglesia de S. Esteban con representación de las ciudades de Kastrom Mefaa, Philadelphia, Madaba, Pilousion y Antomaou. (Foto: M. Piccirillo).

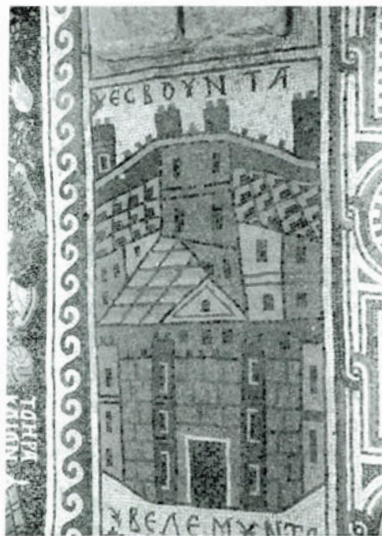


Fig. 31. Um er-Rasas. Mosaico de la iglesia de S. Esteban. Representación de Esbounta. (Foto G. López Monteagudo).

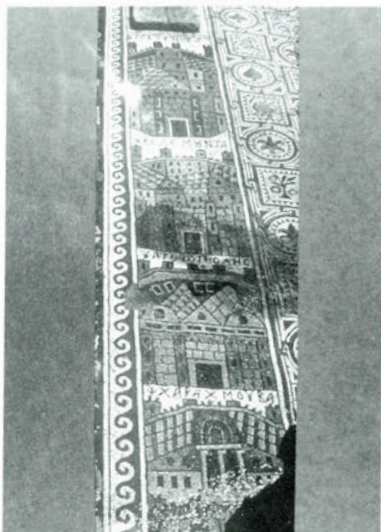


Fig. 32. Um er-Rasas. Mosaico de la Iglesia de S. Esteban. Representación de las ciudades de Belemounta, Areopolis, Charachouba y Eraklion.



Fig. 33. Um er-Rasas. Mosaico de la Iglesia de S. Esteban. Representaciones de las ciudades de Agiópolis, Neápolis, Sebastis, Kasaria, Tamasis y Pseudostomon. (Foto: M. Piccirillo).

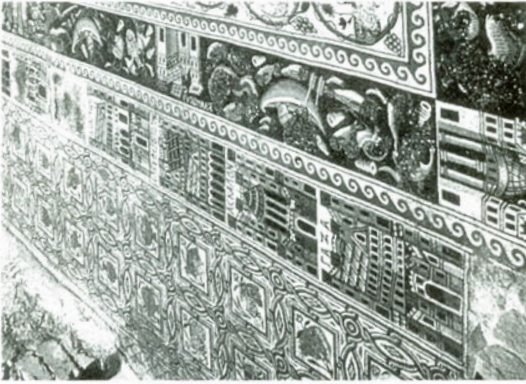


Fig. 34. Um er-Rasas. Mosaico de la Iglesia de S. Esteban. Representaciones de las ciudades de Diospolis, Eleutheropolis, Askalon, Gaza y Kinopolis. (Foto: M. Piccirillo).

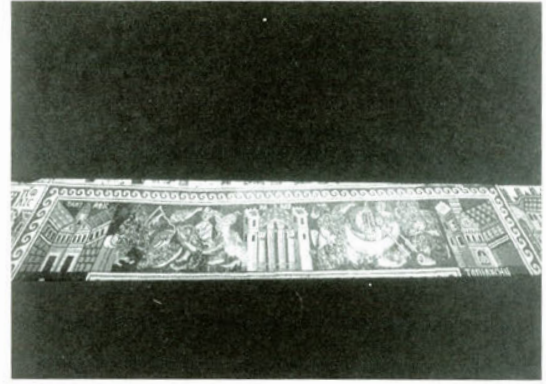


Fig. 35. Um er-Rasas. Mosaico de la Iglesia de S. Esteban. Representación de Tamiatis, Panaou y Pilousion. (Foto: M. Piccirillo).



Fig. 36. Um er-Rasas. Mosaico de la Iglesia de S. Esteban. Representación de Alejandría y Kasin. (Foto G. López Monteagudo).



Fig. 37. Um er-Rasas. Mosaico de la Iglesia de S. Esteban. Representación de la ciudad de Thesos. (Foto G. López Monteagudo)

trapezoidal, y los lados en perspectiva caballera, con tejado a doble vertiente, ventanas próximas al tejado, y una en cada frontón. La representación de esta iglesia es gemela a la basílica de Gadoron.

Philadelphia está amurallada y se señala el paramento del muro. Dentro de la muralla se colocó al fondo un edificio en perspectiva caballera, y

delante un segundo edificio visto de frente, y con las dos paredes laterales abiertas, que quizás sea la manera de representar una basílica de tres naves.

Madaba es una ciudad amurallada, con el paramento indicado, con torres con ventanas, y un alto edificio de tejado a dos vertientes, en perspectiva caballera, con varias filas de ventanas, claristorio, y una ventana en el interior del frontón como es frecuente.

La muralla de Esbounta es parecida a la anterior. En general, todas las murallas son muy semejantes. En el interior, delante hay un edificio en perspectiva caballera, de las mismas características que los anteriores, detrás de él se levanta una torre, que debe ser la entrada, con filas de ventanas, entre paredes a ambos lados con ventanas y un edificio de tejado a doble vertiente.

Belemounta también está amurallada, con ventanas y tiene en su interior dos edificios contiguos colocados en perspectiva caballera. Areópolis está también amurallada. El edificio del interior es de cierta novedad por su arquitectura. Está colocado de frente, tiene tres tejados de doble vertiente, y los dos laterales con frontón semicircular y ventana arqueada. Muy posiblemente se trata de una basílica de tres naves.

Charach Mouba está, como las restantes ciudades, rodeada por una muralla con almenas, protegida por torres con ventanas. En el interior se ve un sólo gran edificio, de doble tejado y doble fila de ventanas, visto de frente, la parte central es una bóveda apoyada en tres altas columnas. Esta basílica es la misma que la representada en el citado mosaico con la Iglesia de Esbounta en Ma'in.

En el intercolumnio septentrional, la primera ciudad es la ciudad Santa de Jerusalem, cuyos edificios por calidad arquitectónica se diferencian de los restantes. La ciudad está amurallada, con torres bien dibujadas, con dos filas de ventanas. En el interior se encuentra un tholos cubierto por un tejado sostenido por tres altas columnas; detrás de ellas se levanta una torre, almenada, de planta rectangular, con altas ventanas y tejado plano, situada entre dos edificios y dibujada en perspectiva caballera.

La ciudad de Neápolis se caracteriza por un templo de arquitectura clásica en perspectiva caballera.

Sebastis carece de muralla. En la parte superior del cuadro se encuentra un edificio en perspectiva caballera, de planta rectangular, con tres filas de ventanas y tejado a doble vertiente, entre dos altas torres almenadas de planta rectangular, y tejado plano. En la parte inferior derecha se ha colo-

cado una columna, con tejado picado, quizás alusión a algún asceta, y a su altura una doble arquería superpuesta.

La arquitectura de Kasaria es un tanto original y diferente de las anteriores. En el interior de la muralla, defendida por altas torres de planta rectangular, almenadas, con varias filas de ventanas y con galería en la parte superior al igual que las torres de Jerusalem, se ven dos edificios en perspectiva caballera, la entrada de la ciudad tiene amplia puerta, y en la parte superior, entre dos torres, hay una galería cubierta por un tejado exagonal sostenido por columnas.

La descripción gráfica de Dióspolis es un tanto original en cuanto a su arquitectura. En primer plano se ven una serie de casas turriformes, con almenas, alternando con otras de tejado plano, entre las que se encuentra un gran edificio de planta cuadrada con tejado a doble vertiente, doble fila de ventanas y una galería porticada en el piso inferior.

Eleutherópolis carece de muralla en la parte delantera de la ciudad. De la muralla con almenas y torres sólo se representa la cara interior en la parte posterior de la ciudad. A los lados del cuadro se colocaron dos torres de planta rectangular, como las de las anteriores ciudades, con varias filas de ventanas y tejado plano, y otras dos al fondo de las mismas características. Entre las altas torres se encuentran dos edificios, de tejado plano y planta rectangular, vistos en perspectiva caballera, dispuestos en dirección contraria. El situado en primera fila tiene un pórtico de arcadas en el piso inferior, una fila de ventanas sobre él y ventanas en el frontón. El posterior tiene claristorio.

Ascalón también está rodeada por muralla, defendida por dos altas torres posteriores a cada lado, ventanas y tejado plano. La parte posterior de la muralla, almenada y con torres de tejado plano, también está vista por el lado interior. Dentro de la ciudad sólo hay un gran edificio de planta circular con tejado apoyado en columnas. Este tipo de edificio con altas columnas y planta circular tiene una gran tradición en la arquitectura romana, se documentan ya en el siglo II a.C. en el edificio central de Largo Argentina, en el Campus Martius (104), en los llamados templos de Vesta de Tívoli (105) y de Roma en el Foro Boario de época de Augusto (106) que remonta a prototipos griegos: los tholoi de Delfos, construido probablemente por Teodoros de Focea y descrito por Vitruvio; de Epidauró (360-330 a.C.) obra de Policeto el Joven, y el Filipeion de Olimpia (339 a.C.) pagado por Filipo II de Macedonia y Alejandro.

La descripción gráfica de la ciudad de Gaza es muy parecida a las de Ascalón y Eleutherópolis. El interior está ocupado únicamente por un gran edificio de planta rectangular, de tejado a doble vertiente con teja plana y con varias filas de ventanas.

En la orla con decoración nilótica, la ciudad de Taniathis está representada por dos edificios en perspectiva caballera contiguos, de arquitectura gemela, tocándose, entre los que se encuentra un tholos cubierto con bóveda. Los dos edificios son de planta rectangular y tejado plano, alta puerta y fila de ventanas debajo del tejado.

La arquitectura de Panaou es original. En el centro, entre dos altas torres de planta rectangular, almenadas y con tejado plano y dos filas de ventanas, se construyó un edificio abovedado de cuatro altas columnas.

Pelousion tiene dos edificios vecinos vistos en perspectiva caballera; una torre de tejado almenado y plano con ventanas; un edificio de planta rectangular con puerta con cancela, y fila de ventanas en la parte superior de las paredes y con claristorio. Hay una torre al fondo entre ambas construcciones. Sólo se señala, como es frecuente, el paramento al igual que en las iglesias de Na'in.

La representación de Antinaou es muy sencilla: dos edificios. El colocado al lado izquierdo es una columna estriada coronada por capitel corintio, adosada a una casa de tejado plano con dos ventanas rectangulares debajo del tejado.

La ciudad de Eraklion está representada por dos torres en los extremos del cuadro, y dos edificios en perspectiva caballera, que forman un ángulo. Una imagen semejante de ciudad es la de Alejandría, que ocupa la esquina del borde del mosaico. Sigue Kasin, que ha quedado reducida a dos torres; una de ellas vista en perspectiva caballera.

La arquitectura de Thenesos es idéntica a la de Panaou. La ciudad de Kynópolis queda reducida a dos torres de planta cuadrada con filas de ventanas; a un edificio de planta rectangular, puerta oval, tejado a doble vertiente y claristorio, los tres primeros están colocados en perspectiva caballera, y a una torre con claristorio, de tejado plano y con ventanas, colocada en posición frontal al fondo de la composición.

A la ciudad de Pseudomoston la caracterizan tres edificios turriformes de planta cuadrada, y tejado plano con filas de ventanas. El del centro es de mayor altura y tiene alta puerta oval. Los diferentes edificios son unifor-

mes, en general, en su arquitectura, y no existe una gran variedad entre ellos. Varias ciudades son muy parecidas.

Todavía la iglesia de San Esteban tiene otras dos representaciones de ciudades; una de ellas, Limbón (Fig. 38), se encuentra en la cabecera oriental de la nave sur, y la segunda, Diblatón (Fig. 39), en la nave norte. Esta última está acompañada de los retratos de los cuatro bienhechores de santuario, picados por los iconoclastas.

La ciudad de Limbón está caracterizada por dos edificios (basílicas), en perspectiva caballera, contrapuestos, de grandes ventanales, tejado a doble vertiente, dos filas de ventanas y tres más en cada frontón. La ciudad de Diblatón está representada por una sola basílica, con los dos lados laterales de frente. La puerta de la fachada está entre dos columnas (107). Se parece mucho a la basílica de Gadron.



Fig. 38. Um er-Rasas. Mosaico de la Iglesia de S. Esteban. Representación de la ciudad de Limbón.
(Foto G. López Monteagudo).



Fig. 39. Um er-Rasas. Mosaico de la Iglesia de S. Esteban. Representación de la ciudad de Diblatón.
(Foto G. López Monteagudo)

La escuela de mosaicos de Madaba

M. Piccirillo es de la opinión de que es impropio hablar de una verdadera escuela de musivarios en Madaba. Es más acertado referirse a varios talleres que trabajaban en la ciudad y en su región. Los musivarios se inspiraban en escenas de género para sus obras. Los diseños procedían de los centros culturales del Imperio Bizantino y algunos tenían una larga tradición artística, concretamente las orlas de Um er-Rasas. La Iglesia de San Esteban remonta a corrientes helenísticas de representar ciudades propias del Segundo Estilo Pompeyano, que en Jordania se pusieron de moda en época bizantina y dieron una gran originalidad temática a los mosaicos de Jordania entre todos los del Imperio Romano y Bizantino.

Ciudades en pinturas y mosaicos bizantinos

Esta moda de adornar las orlas de los mosaicos con vistas de ciudades o con iglesias, no se documentan ni en África, donde sólo se conoce una excepción en un mosaico tumbal de Valentia, con la capilla de los mártires de Tabarka fechada en el siglo IV (108), que es una arquitectura de iglesia descompuesta en diferentes partes, pues consta de cuerpo de tres naves con ábside de ingreso en el lado derecho; de una vista lateral del interior de la nave, donde se encuentra el altar, en el centro, y de un ábside al lado izquierdo, precedido de un arco triunfal; ni hay tampoco ejemplos en Grecia, ni en los primeros siglos del mundo bizantino (109), ni en Chipre (110), ni tampoco en Siria (111). Sin embargo, un paralelo próximo para los cuadros de ciudades de Um er-Rasas se halla en el plato de plata fechado en el Bajo Imperio del tesoro de Augst en Suiza (112), donde hay una ciudad amurallada, con torres rectangulares bajas y con puertas estrechas y altas, y con tejados a doble vertiente. La puerta principal está precedida por una cúpula apoyada en cuatro columnas. Dentro de la ciudad se encuentran tres pórticos, un edificio de planta cuadrada, coronada por cúpula y con tres ventanas, y un segundo también con cúpula y columnas en la fachada. En todos los edificios se señala el paramento.

En pinturas de los primeros siglos del arte bizantino se hallan frecuentemente ciudades amuralladas, pero se diferencian de las de los mosaicos de Jordania. Las murallas y torres son muy altas, los edificios del interior

son pocos en número y la ciudad de planta mucho más pequeña. Baste recordar las ciudades de los mosaicos de Santa María la Mayor, encargada por el papa Sixto III (432-440) en Roma, con el paso del Mar Rojo (113); con la toma de Jericó, y el arca llevada por los sacerdotes (114); con los Reyes Magos ante Herodes (115), etc. (115); o las pinturas del *Génesis* de Viena del siglo VI, con la ciudad de Mahon, que se parece mucho a sus hermanas del mosaico de Um er-Rasas, con edificios de planta rectangular, con ventanas y tejados a doble vertiente, alternando con otros de sólo un tejado inclinado, y con un pórtico (117). Las torres son siempre de planta cuadrada, ciudad (Fig. 40) que se repite idéntica en el episodio de Jacob y Rebeca ante la fuente en esta misma obra (118). Todas estas ciudades, además de seguir una arquitectura muy uniforme son de planta hexagonal. En cambio, una ciudad amurallada con torres y edificios de planta rectangular, cuadrada o circular, es la pintada en la escena de la muerte de Débora en el *Génesis* de Viena (119). Otras veces se pintó la ciudad amurallada con torres de planta rectangular y tejado plano, con paramentos indicados y el interior ocupado por una única escena importante en la vida de la ciudad, como es el consejo de los troyanos en el *Vergilius Vaticanus* fechado a comienzos del siglo V, pero este tipo de composición es desconocida en los mosaicos de Jordania (120).

M. Piccirillo, al referirse a los mosaicos de Madaba y sus alrededores, habla de un gusto clásico, que se manifiesta también en los motivos arquitectónicos, geográficos y topográficos, bien patentes en la carta de Madaba, en la Iglesia

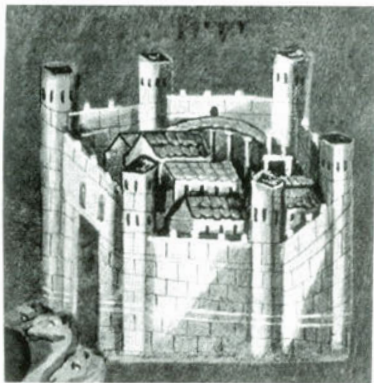


Fig. 40. Pintura del *Génesis* de Viena.

de Lot y Procopio, en la capilla de la Theotocos de Nebo, en la iglesia de la acrópolis de Ma'in y en la iglesia de San Esteban de Um er-Rasas.

Tanto D. Levi (121) al referirse con mucha frecuencia a los mosaicos de Antioquía, como J. Bally (122), al estudiar determinados mosaicos sirios, que parecen copias directas de pinturas pompeyanas, como nosotros mismos al estudiar las pinturas de Qusayr Amra fechadas en el segundo cuarto del siglo VIII en el desierto Jordano (123), que en frase de P. Brown (124) “constituyen la última eflorescencia pura e inmaculada de la gracia helenística”, señalan esta dependencia artística de viejos modelos clásicos. Esta presencia helenística y clásica, muy viva en el arte del Próximo Oriente, responde al influjo clásico en la cultura, pues, como señala muy acertadamente P. Brown (125) “muy lejos del afligido Mundo Mediterráneo Septentrional, los abades sirios seguían leyendo pacíficamente a Platón y Aristóteles, y el último padre de la iglesia bizantina, San Juan Damasceno, compilaba la tradición ortodoxa de las pasadas centurias al abrigo de la corte de los califas, en la que continuaba ocupando un puesto en la administración financiera, antes desempeñado por su bisabuelo bajo el emperador Heraclio”.

Representaciones de iglesias en mosaicos jordanos

Todavía cabe recordar algunas iglesias jordanas con mosaicos, como la de Quweismeh (Fig. 41), fechada entre los años 717-718, que con los

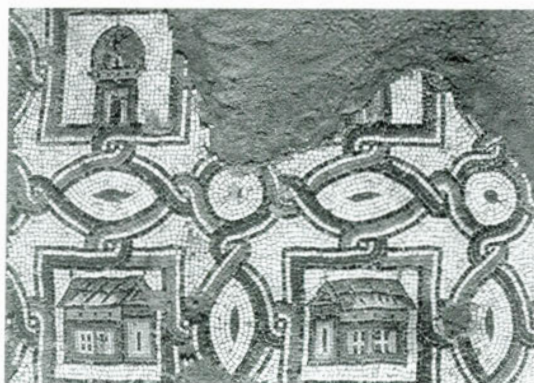


Fig. 41. Quweismeh, Amman. Mosaico con representación de edificios.

mosaicos de la acrópolis de Ma'in, son ya de época Omeya. En un trenzado de círculos y elipses dentro de rectángulos se han colocado cuatro iglesias. Dos son de planta rectangular. Están colocadas en perspectiva caballera y el tejado es a doble vertiente. Tiene amplios ventanales divididos en cuatro, y filas de ventanas debajo de tejado. En el ángulo superior del frontón están colocadas dos cruces. Las otras dos iglesias son de planta circular, con amplia puerta con dintel y están coronadas por cúpulas. Uno de los edificios se ha perdido casi totalmente (126). N. Duval (127) se pregunta “*ci possiamo chiedere si questi due edifici a pianta centrale siano indipendenti (battisteri o *martyria*?) o se invece la basilica non è stata divisa in due; la facciata e il lato sarebbero stati presentati su una fila e l'abside sull'altra*”.

A los comienzos del siglo VII en el Monte Nebo, en la parte absidial de la cúpula de la Theotocos, entre dos torres se colocó el templo de Jerusalem, con el altar de los sacrificios al exterior, y el altar de las ofrendas en el interior cubierto por una cúpula sostenida por columnas (128).

En un mosaico de la Iglesia levantada en honor de San Juan, de Khirbet es-Samra, fechada en la primera mitad del siglo VII, debido al musivario Anastasio, hijo de Domiziano, se representan dos ciudades amuralladas con torres, sin señalar el paramento. La de la derecha tiene tres grandes cúpulas sostenidas por columnas (Fig. 42), y tres edificios en perspectiva caballera en los laterales. La de la izquierda (Fig. 43) tres basílicas en perspectiva caballera igualmente y dos cúpulas apoyadas en tres arcadas (129). N. Duval duda que estas rotondas representen edificios independientes, más bien son absides de las iglesias representadas, con el techo en dirección del espectador, sin duda sobre el arco del triunfo del fondo de la nave o de la sección de la columnata lateral. Como en las basílicas siguientes, el musivario intentó representar bajo la apariencia de dos edificios rectangulares las dos fachadas laterales de la misma basílica, y la cúpula intermedia correspondería al ábside. Estas ciudades se parecen mucho a Alejandría y a Menfis (130) de la iglesia de los Santos Apóstoles de Gerasa (Fig. 44).

En la iglesia de San Juan de Gerasa fechada en el año 331 decoran el pavimento varias ciudades: Alejandría (Fig. 45) rodeada de murallas con torres de tejado plano, y con cuatro edificios de diferentes plantas, rectangulares, circulares, sostenidos en altas columnas y cubiertos por cúpulas cuadrangulares, pórticos, etc. Fuera de la ciudad hay un edificio circular con cúpula sobre dos torres. El centro está ocupado por una gran cúpula



Fig. 42. Khirbet es-Samra. Mosaico de la Iglesia de S. Juan con representación de la ciudad de Alejandría. (Foto: M. Piccirillo).



Fig. 43. Khirbet es-Samra. Mosaico de la Iglesia de S. Juan. Representación de la ciudad de Memphis. (Foto: M. Piccirillo).

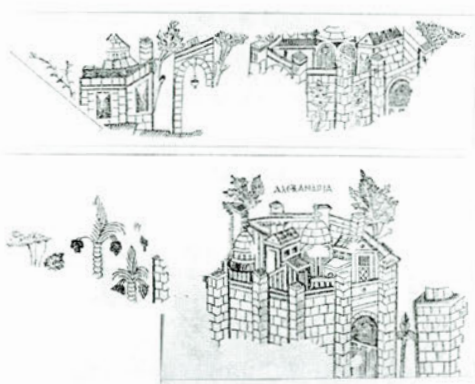


Fig. 44. Gerasa. Mosaicos de la Iglesia de S. Juan Bautista. Arriba: S. Ciriaco y S. Juan. Abajo: Alejandría y Faros. (Dibujo de J.W. Crowfoot).



Fig. 45. Gerasa. Mosaico de la Iglesia de S. Juan Bautista. Representación de Alejandría. Convento de los PP. Franciscanos en Monte Nebo.

sobre altas columnas rodeado de dos edificios de planta rectangular, en perspectiva caballera, con tejados a doble vertiente, puerta alta y ventanas en la pared lateral, que domina un pequeño edificio de planta rectangular, con puerta o ventana lateral. Este edificio, en opinión de N. Duval, debe

representar la nave lateral de un edificio de tres naves. Por comparación con otras ilustraciones deduce este autor que probablemente hay que dar una interpretación unitaria a los tres edificios. Se trataría, de una basílica con ábside abierto, con la representación simultánea de los dos lados de una iglesia, que encuadran la semicúpula colocada hacia el espectador, sobre una sección de la columnata que puede simbolizar el arco triunfal o un lienzo de la columnata lateral. La ciudad estaría representada por los pórticos muy frecuentes en todas las ciudades del Oriente, por una rotonda que puede ser el baptisterio y por una basílica de tres naves con ábside. Un letrero en lengua griega, y el faro de Alejandría, identifican la ciudad.

Otra ciudad es Canopo (Fig. 46), de la que quedan en el mosaico un arco del que cuelga un incensario y el ábside de una iglesia de planta rectangular, con grandes ventanas, con cortinas anudadas y coronado por una bóveda asentada sobre dos tambores superpuestos poligonales, con diferente número de lados, como en la representación de Menfis en la iglesia de los santos Pedro y Pablo de Gerasa (Fig. 47). En ambos mosaicos la naturaleza está presente en árboles. Menuti (Fig. 48) es una ciudad amurallada, como todas, con dos torres de planta rectangular, y tejado plano, con un edificio en el interior de planta rectangular, tejado a doble vertiente y puerta con cortina anudada, visto en perspectiva caballera, seguido de un cuerpo formado por unos altos arcos cubiertos por una cúpula adosada a un segundo edificio de planta rectangular (131).

Talleres de musivarios

Los musivarios, que fabricaron estos mosaicos, seguramente eran extranjeros, como cree J.W. Crowfoot, salvo en un caso, al referirse a los de Gerasa, que no tienen ningún elemento que pudiera ser local. Se conservan los nombres de algunos musivarios. En 531, Soelos, Kaiomos y Elías son los autores del mosaico del Baptisterio del santuario de Moisés en el Monte Nebo; en 536 a Naouma, Kiriacos y Tomás se debe el pavimento de la iglesia de San Jorge en la aldea de Nebo; en 578 Salaminios es el autor del mosaico de la iglesia de los santos Apóstoles de Madaba; en 756 Staurachios de Esbous, un nativo, y probablemente su colega Euremios firman el mosaico del presbiterio de la Iglesia de San

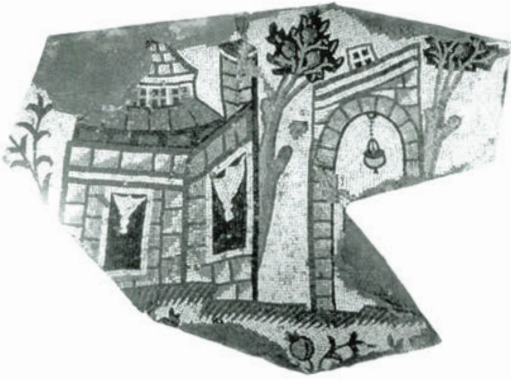


Fig. 46. Gerasa. Mosaico de la Iglesia de S. Juan Bautista. Representación de S. Ciro (Canopo). Convento de los PP. Franciscanos en Monte Nebo.



Fig. 47. Gerasa. Mosaico de la Iglesia de S. Pedro y S. Pablo, con la representación de Faros, Alejandría y Menfis. (Dibujo de J.W. Crowfoot).

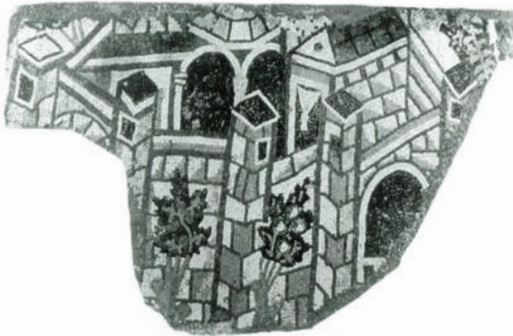


Fig. 48. Gerasa. Mosaico de la Iglesia de S. Juan Bautista. Representación de la ciudad de Menuti. Convento de los PP. Franciscanos en Monte Nebo.

Esteban de Um er-Rasas (132). Los mosaicos del baptisterio de Nebo, fechados en 531, y de la iglesia de San Jorge de la aldea de Nebo se deben a dos grupos de musivarios, coetáneos, pero que trabajaban según estilos artísticos diferentes. Lo mismo se puede observar en el mosaico superior del baptisterio de la catedral de Madaba, y en el pavimento superior de la iglesia de Kayasios de Ayoun Mousa, todo lo cual prueba que trabajaban al mismo tiempo varios talleres de musivarios, que seguían influjos artísticos diferentes.

Destrucción de mosaicos y el movimiento iconoclasta

El movimiento teológico iconoclasta (133) afectó a algunos de los mosaicos jordanos estudiados. En la iglesia de San Esteban de Um er-Rasas se picaron los retratos de sus bienhechores, las restantes figuras humanas, los animales y hasta la cabeza de los peces (134); al igual que en la iglesia del obispo Sergio (135), y en el nuevo baptisterio, fechado en el año 597-598, del santuario de Moisés en el monte Nebo Siyagha (136). El movimiento iconoclasta, que fue funesto para el arte, tuvo dos fases. La primera comprende desde el año 726 al 787, y la segunda entre los años 813 al 843. El emperador León, en el año 726, condenó el uso de los iconos, al igual que su hijo Constantino V (745-775). En 754, el Concilio de Hierea prohibió el culto de las imágenes, que había sido rechazado por algunos escritores eclesiásticos del cristianismo primitivo.

En el año 787, el VI Concilio de Nicea, convocado por la viuda de León IV y por el patriarca de Constantinopla, anatemizó la iconoclastia. Juan Damasceno (675-749) y Teodoro el Estudita (759-826) fueron los autores que más lucharon contra los iconoclastas, lo que indica que hasta el siglo VIII el problema era candente aún en Siria. Los iconoclastas llegaron a picar posiblemente hasta imágenes de villas o de ciudades con escenas de caza, como lo demuestra el mosaico de la capilla de la Theotocos, al sur de la basílica (137). Estas destrucciones de las figuras en los mosaicos prueban que el movimiento iconoclasta llegó hasta Jordania y que pervivió hasta época muy avanzada.

Representaciones en los mosaicos de Roma, Gregoria y Madaba

En el mosaico de Hipólito, y de Venus y Adonis, descubierto debajo del vestíbulo de la iglesia de la Virgen de Madaba, se encuentran las personificaciones de estas tres ciudades (Fig. 49), como matronas (138), entronizadas y con un asta terminada en cruz. Dos de ellas, Gregoria y Madaba cubren su cabeza con una corona torreada, como la de Tyche (139), de Antioquía, obra de Eutíquides, discípulo de Lisipo, mientras Roma lleva el yelmo de la iconografía oficial. Las tres visten túnicas con *clavi*, cubiertas con un manto. Largos pendientes cuelgan de las orejas de Roma y de Gregoria, que sostiene en su mano izquierda un cesto lleno de flores. Roma



Fig. 49. Madaba. Iglesia de la Virgen. Sala de Hipólito. Mosaico con la representación de las personificaciones de las ciudades Roma, Gregoria y Madaba. (Foto: M. Piccirillo).

tiene una cornucopia de frutas. Se fecha este mosaico a mediados del siglo VI, y confirma una vez más, al igual que las dos escenas mitológicas de que va acompañado, la profunda influencia clásica en el arte del Próximo Oriente, aún en fecha tan avanzada como la mitad del siglo VI. Un paralelo exacto para estas tres figuras es una moneda de Constantino, acuñada en 325 con la imagen de Constantinopla (140).

Este influjo clásico queda bien confirmado en los prototipos helenístico de las ciudades amuralladas de los mosaicos del Oriente, que se encuentran exactos en las copas homéricas helenísticas y en la pintura pompeyana con Ícaro (141).

Cuando en el Occidente romano los musivarios perdían las formas artísticas clásicas, como lo indican bien los mosaicos británicos de Aldbough, con una representación de la loba (142), y de Rudston (143), los hispanos de Estada, con la imagen del vencedor en los juegos, y de Santisteban del Puerto (Jaén), con los temas mitológicos de Dioniso, Aquiles en Siquros, y el triunfo de Apolo sobre Marsias (144), fechados en el siglo VI, los africanos de Gafsa con escenas de circo (145), del s. VI (?) y el palestino de Beth-Alpha (146), los musivarios de Arabia trabajaban siguiendo modelos de finales o de comienzo del Helenismo, aunque no hay que descartar que libros religiosos, como el *Génesis* dieran los modelos. En los mosaicos del palacio de Teodosio, que hoy se tienden a fechar en torno al 700, se representan edificios (147) también.

NOTAS

- (1) PRITCHARD, *The Ancient*, 288, n. 329. Agradezco a los profesores Clara Delgado, de la UNED, a Miguel Ángel Elvira, de la Universidad Complutense, y a Guadalupe López Monteagudo, del CSIC, las muchas sugerencias que han quedado incorporadas en el texto, y a esta última también bibliografía y fotos.
- (2) PRITCHARD, *The Ancient*, 290, n. 346.
- (3) PRITCHARD, *The Ancient*, 290, n. 350.
- (4) PRITCHARD, *The Ancient*, 291, n. 356. BARNETT, LORENZINI, *Assyrische*, 40. BLÁZQUEZ, *Historia Universal*, 390-391.
- (5) PRITCHARD, *The Ancient*, 362.
- (6) PRITCHARD, *The Ancient*, 292, n. 365. Otros ejemplos de Tiglatpileser III, la ciudad de Astartu, 293, n. 396; en el relieve de otra ciudad hay representadas palmeras datileras, 293, n. 397.
- (7) PRITCHARD, *The Ancient*, 293, n. 370. Este modo de representar ciudades colocadas de frente, defendidas por varias murallas interiores y con torres, es muy típico del arte asirio. Ver: BARNETT, LORENZINI, *Assyrische*, de tiempos de Assurnasirpal (883-850 a.C.).
- (8) AMIET, *Art*, fig. 102.
- (9) BLÁZQUEZ, *Historia Universal*, 368.
- (10) BROWN, *El mundo*, 133.
- (11) BROWN, *El mundo*, 159.
- (12) BLÁZQUEZ, *Historia Universal*, 398. BARNETT, LORENZINI, *Assyrische*, 159. AMIET, *Art*, fig. 599.
- (13) MOSCATI, "Coppe metaliche", 444.
- (14) AMADASI, "Pittura", 449.
- (15) HAMPE, SIMON, *Un millénaire*, 94, lám.fig. 45.
- (16) PAPAIOANNOU, *Griechische*, fig. 145.
- (17) PAPAIOANNOU, *Griechische*, fig. 607.
- (18) POLLIT, *El arte helenístico*, 297-302, 331-333, fig. 198.
- (19) POLLIT, *El arte helenístico*, 315-316, fig. 211. BIEBER, *Sculpture*, 154, fig. 656.
- (20) POLLIT, *El arte helenístico*, 316, fig. 212. BIEBER, *Sculpture*, fig. 659. Otros ejemplos parecidos: 155, figs. 657-658.
- (21) POLLIT, *El arte helenístico*, 323-324, fig. 215.
- (22) POLLIT, *El arte helenístico*, 329-331, fig. 221.
- (23) LEHMANN, *Roman Wall*, 189-201, láms. X-XII, XIV-XV, XVII, XXX, XXXII.
- (24) LEHMANN, *Roman Wall*, 201-206, láms. XIII, XVI, XVIII-XX.
- (25) LEHMANN, *Roman Wall*, 135.
- (26) MAIURI, *La peinture*, 45, 47.
- (27) BIANCHI BANDINELLI, *Roma*, 149.
- (28) MAIURI, *La peinture*, 121.
- (29) MAIURI, *La peinture*, 122-123.
- (30) GARCÍA Y BELLIDO, *Arte romano*, 294, figs. 491, 493.

- (31) DUNBABIN, *The Mosaics*, 156-158, lám. 150. Para África, ver: VARIOS, "Politische Geschichte". Sobre las representaciones de villas africanas ver: SARNOWSKI, *Les représentations*. GRABAR, "Programme iconographique", 394-395. En General, WHITE, *Roman Farming*. Para Hispania: FERNÁNDEZ CASTRO, *Las villas*, con reconstrucciones de villas realizadas por una arquitecta. GORGES, *Les villes*; GORGES, "A propos", 175-192.
- (32) DUNBABIN, *The Mosaics*, 123-124, lám. 123.
- (33) DUNBABIN, *The Mosaics*, 129 ss., láms. 126-127. Los edificios no responden a la realidad, sino a una vista estereotipada donde alternan las construcciones.
- (34) DUNBABIN, *The Mosaics*, 50, lám. 23. La arquitectura de esta villa es muy parecida a la mencionada de Lucrecio Fronto en Pompeya, a la de Piazza Armerina (Sicilia), fechada esta última entre los años 310-330 (CARANDINI, RICCI, DE VOS, *Filosofiana*, 249, figs. 149-154), se trata de un pórtico semicircular de uno o de dos pisos. Magníficamente describe CARANDINI, 59-93, la vida de lujo, las diversiones, y la mentalidad de los latifundistas que sería idéntica en todo el Imperio.
- (35) DUNBABIN, *The Mosaics*, 95-114, lám. 109. DORIGO, *Pittura*, 189-190, fig.146. VARIOS, *La Mosaïque en Tunisie*, 108-109.
- (36) DUNBABIN, *The Mosaics*, 122, láms. 112-113. Los tres mosaicos pertenecen al mismo taller. Una de las villas es parecida a la de Dominus Iulius; la tercera villa consta de *villa urbana, rústica y fructuaria*. BLÁZQUEZ, "El entorno", 1182, láms. VIII-IXa. VARIOS, *La Mosaïque en Tunisie*, 149. BLANCHARD-LEMÉE, ENNAÏFER, SLIM, *Sols*, 171, fig. 122.
- (37) DUNBABIN, *The Mosaics*, 5-58, 62, 154, láms. 35-36. DORIGO, *Pittura*, 187-188, fig. 144, las villas del s.IV están generalmente fortificadas.
- (38) DUNBABIN, *The Mosaics*, 156-157, lám. 34.
- (39) DUNBABIN, *The Mosaics*, 59, 62, lám. 40.
- (40) DUNBABIN, *The Mosaics*, 62, 76, 118, lám. 45.
- (41) TISSOT, *La province*.
- (42) DUNBABIN, *The Mosaics*, 62.
- (43) DUNBABIN, *The Mosaics*, 17-18, lám. 96.
- (44) DUNBABIN, *The Mosaics*, 51, 112, lám. 101. BLANCHARD-LEMÉE, ENNAÏFER, SLIM, *Sols*, 174-175, fig. 125.
- (45) DUNBABIN, *The Mosaics*, 112, lám. 100
- (46) BLÁZQUEZ, "Torre de Palma", 134-136. fig. 4.
- (47) BLÁZQUEZ, *Economía*, 647-668.
- (48) DUNBABIN, *The Mosaics*, 219-222. BLÁZQUEZ, *Corpus*. BLÁZQUEZ, "Aspectos comunes", 911-926. BLÁZQUEZ, LÓPEZ MONTEAGUDO, GARCÍA GELABERT, NEIRA, "Influjos africanos", 673-694. LUCAS, "La influencia africana", 219-235.
- (49) SCHLUNK, HAUSCHILD, *Informe preliminar*, 43, lám. XXVI.
- (50) SCHLUNK, HAUSCHILD, *Informe preliminar*, fig. 3.A1.
- (51) BLÁZQUEZ, MEZQUÍRIZ, *Mosaicos romanos de Navarra*, 15-22, LÁMS. 3, 1; 4-9, 2; 10-13; 15-17.
- (52) MAIURI, *La peinture*, 48-49.
- (53) MAIURI, *La peinture*, 77, 78.

- (54) MAIURI, *La peinture*, 80.
- (55) BIANCHI BANDINELLI, *Roma*, 164.
- (56) BIANCHI BANDINELLI, *Roma*, 164, fig. 178. Los ejemplos son muy numerosos en monedas, como la Basílica Emilia (152, fig. 159), o el templo de Neptuno, el altar de Julio César, el arco de Augusto en el foro de Roma o el palacio de Tiberio, también en Roma (156, figs. 165-168), o las muchas monedas que representan la fachada de la Basílica Ulpia. Ver: PECKER, "Numismatic Evidence", 57-67, figs. 1-14.
- (57) PRICE, TRELL, *Coins*. BLÁZQUEZ, "Los templos de Lixus", 542-558, figs. 13-59. Algunas veces se representan altares: BLÁZQUEZ, *Urbanismo*, 156-170, figs. 1-46.
- (58) GRABAR, *El primer arte*, 108, fig. 106.
- (59) BIANCHI BANDINELLI, *Roma*, 215-219, figs. 180, 242.
- (60) BIANCHI BANDINELLI, *Roma*, 175, fig. 190.
- (61) BIANCHI BANDINELLI, *Roma*, 240-242, 249, figs. 254, 269-270, 274.
- (62) BIANCHI BANDINELLI, *Roma*, 296, 298, fig. 334.
- (63) BLÁZQUEZ, *Mosaicos romanos*, 33-36. láms. 16-18.
- (64) VIGIL, *El vidrio*, 159-161, figs. 144-145.
- (65) BIANCHI BANDINELLI, *Roma*, 344, 346, fig. 376.
- (66) VARIOS, "La Siria". VARIOS, "Politische Geschichte". VARIOS, *Au pays de Baal*, 244-293. VARIOS, *Ebla*, 365-475. VARIOS, *Land des Baal*, 186-253. VARIOS, *Lander der Bibel*, 309-329. VARIOS, *Archeologie et Historire de la Syrie*. STIERLING, *Cités du Désert*. VARIOS, *Orient byzantin*. BOWERSOCK, *Roman Arabia*.
- (67) DOWNEY, *Ancient Antioch*. GONZÁLEZ BLANCO, *Economía*. FESTUGIÈRE, *Antioche païenne*. Sobre las representaciones de las ciudades en los mosaicos del Oriente, ver: DUVAL, "L'iconografía", 151-156. BIEBEL, "The Walled Cities", 341-352, láms. LXVIIIb-c - LXIXb, LXXVa, LXXXVIb. CROWFOOT, "The Architecture", 35-48, láms. VII-VIII, XII; y en general: EHRENSPERGER-KATZ, "Les représentations", 1-27. Reproduce las de San Juan Bautista, San Pedro y San Pablo, 14, figs. 19-21. PETIT, *Vie municipale*. KRAUTTHEIMER, *Arquitectura*. En general sobre representaciones de ciudades son fundamentales los siguientes trabajos: DECKERS, "Tradition", 303-382. LÓPEZ MONTEAGUDO, "Representaciones de ciudades", 1241-1257. LÓPEZ MONTEAGUDO, "Modelos Clásicos", 25 ss.
- (68) LEVI, *Antioch Mosaic*, 80, lám. XIIb.
- (69) BIEBEL, "The Walled Cities", 49, 51, figs. 34, 41.
- (70) LEVI, *Antioch Mosaic*, 120-126, lám. XXI. En el arte pompeyano las decoraciones escenográficas son bien conocidas (SPINAZZOLA, *L'Arte decorative*, 110, 118-119).
- (71) LEVI, *Antioch Mosaic*, 157-158, lám. XXX. El tema de Ifigania en Tauride se documenta en la pintura pompeyana; el original se remonta a una pintura de Timómaco del s. II a.C. (SPINAZZOLA, *L'Arte decorative*, 119. 122-123). Un famoso mosaico de Ampurias (ELVIRA, "Original griego", 3-25) representa el sacrificio de Ifigenia con imagen arquitectónica al fondo. Remonta a una pintura del siglo IV a.C., probablemente de Aristides de Tebas.
- (72) LEVI, *Antioch Mosaic*, 187, lám. XLII. BALTY, "La mosaïque antique", lám. XXIX, 2. LANCHA, "Théâtre", 89-105.

- (73) LEVI, *Antioch Mosaic*, 250, lám. LIX.
- (74) LEVI, *Antioch Mosaic*, 326-327, láms. LXXIX-LXXX.
- (75) BIANCHI-BANDINELLI, *Roma*, 64, 66, fig. 70.
- (76) MAIURI, *La peinture*, 143.
- (77) LEVI, *Antioch Mosaic*, 334.
- (78) MAIURI, *La peinture*, 140.
- (79) MAIURI, *La peinture*, 141.
- (80) MAIURI, *La peinture*, 143.
- (81) MAIURI, *La peinture*, 144.
- (82) MAIURI, *La peinture*, 147. Sobre esta interesantísima pintura llena de vida y colorido, ver: 136-148.
- (83) BIANCHI-BANDINELLI, *Roma*, 62, fig. 65.
- (84) BIANCHI-BANDINELLI, *Roma*, 63, fig. 69.
- (85) BIANCHI-BANDINELLI, *Roma*, 66-67, fig. 73.
- (86) BALTY, *Guide*, 84, fig. 85. BALTY, *Mosaïques*, 110-111. En un segundo mosaico procedente de Deir el Adas, hoy en el castillo de Bosra, fechado en el año 621, un varón con túnica corta, sin mangas, calzado con sandalias y palo en su mano derecha, guía una caravana de cuatro camellos cargados con mercancías (148-149). DONCEEL VOUTE, *Les pavements*, 48, figs. 20-23.
- (87) LEVI, *Antioch Mosaic*, 345-346, láms. LXXIVb-c.
- (88) DUNBABIN, *The Mosaics*, 114-115, láms. 103-104.
- (89) BALTY, *Guide*, fig. 101. BALTY, *Mosaïques*, 70-71.
- (90) GRABAR, *El primer arte*, 72, 80, figs. 66-69. ROSTOVITZEFF, *Dura Europos*, 101-129. SCLUMBERGER, *L'Orient hellénise*, 99-111.
- (91) RIZAG ZAQQUQ, "Les découvertes", 330-332, fig. 3.
- (92) Líbano no ha dado representaciones de edificios en mosaicos. CHÉHAB, *Mosaïques du Liban*. DONCEEL VOUTE, *Les pavements*, 483, expresamente puntualiza que no hay representaciones de villas, ni de edificios, sólo dos pórticos: Dibsi Faray y Khaldé.
- (93) OVADIAH, *Mosaics Pavements*, 33, lám. XXIX.
- (94) OVADIAH, *Mosaics Pavements*, 63, lám. LXI. DOTHAN, M., *Hammath Tiberias*, 33-37, láms. 10-12, 25-28.
- (95) OVADIAH, *Mosaics Pavements*, 101, lám. CVI, 2.
- (96) OVADIAH, *Mosaics Pavements*, 63, láms. LXII,2 - LXIV. DUVAL, "L'iconografía", 152, fig. 107.
- (97) OVADIAH, *Mosaics Pavements*, lám. XXXII, 1.
- (98) PICCIRILLO, "I mosaici tra Giustiniano", 40-43, fig. 25, lám. I. PICCIRILLO, *Mosaici di Giordania*, 31-35, fig. 11. PICCIRILLO, *Madaba*, 81-95. Todos los mosaicos de Jordania han sido publicados en excelente volumen por PICCIRILLO, *Mosaics of Jordan*.
- (99) PICCIRILLO, *Madaba*, 186. PICCIRILLO, *Mosaici di Giordania*, 65, fig. 27. PICCIRILLO, "I mosaici tra Giustiniano", 70, 98, figs. 53-54.
- (100) PICCIRILLO, *Madaba*, 190-192. PICCIRILLO, *Mosaici di Giordania*, 141, 143, 151, 156; DUVAL, "L'iconografía", 155.

- (101) PICCIRILLO, *Madaba*, 228-234. PICCIRILLO, *Mosaici di Giordania*, 51, fig. 21. PICCIRILLO, "I mosaici tra Giustiniano", 60, 178, 180, 222. DUVAL, "L' iconografia", 153-154.
- (102) PICCIRILLO, *Madaba*, 278. Otra representación de Castro Mefaa se encuentra en la Iglesia de Los Leones de Um-er-Rasas, s.VI (PICCIRILLO, *Mosaici di Giordania*, 79-80, fig.37). Recientemente ha aparecido en Sarrín un mosaico adornado con un edificio, que se ha supuesto que sea una representación de Alejandría. El edificio está visto en perspectiva caballera. Tiene ventanas rectangulares de diferentes tamaños, redondas y arqueadas. Esta obra se fecha a finales del s.VI. Se ha propuesto que sea obra de un taller itinerante, procedente de Antioquía. Se representa también la ciudad de Sidón (BALTY, *La mosaïque de Sarrîn*, 14, lám. H; 49, lám. XX I,1). Según la investigadora belga que ha publicado este pavimento, la villa está representada por un recinto hexagonal, rodeado de alta muralla, flanqueado de torres en los ángulos. Tiene puerta monumental. Se distingue en el interior un edificio. Este tipo de representación, que reduce la ciudad a un elemento esencial, cuenta con una larga tradición. El mismo esquema aparece en monedas romanas, y en ciertas miniaturas del *Corpus Agrimensorum Romanorum*, cuya redacción remonta a los siglos V-VI (DECKERS, "Tradition", 303-382).
- (103) GRABAR, *La Edad de Oro*, 481, fig. 50-56. VARIOS, *Les cenobites*. CHITTY, *The Desert. VBUS, A History of ascetism*.
- (104) GARCÍA Y BELLIDO, *Arte Romano*, 234.
- (105) GARCÍA Y BELLIDO, *Arte Romano*, 147, fig. 245.
- (106) GARCÍA Y BELLIDO, *Arte Romano*, 224, fig. 367. Estos edificios de planta circular, altas columnas y con bóveda, fueron numerosos en el arte antiguo. Están representados en los mosaicos de la cúpula de Santa Prudencia en Roma, de época del obispo de Roma llamado Siricio (384-399) (GRABAR, *La Edad de Oro*, 135, fig. 145), en la iglesia de San Apolinare Nuovo en Rávena, en el sepulcro con las Marías fechado antes del 526 (GRABAR, *La Edad de Oro*, 152, fig. 164), y en un oleario procedente de Palestina con el sepulcro de Cristo (GRABAR, *La Edad de Oro*, 113, fig. 364).
- (107) PICCIRILLO, *Madaba*, 269-300. PICCIRILLO, *Mosaici di Giordania*, 136. PICCIRILLO, "The Mosaics at Um er-Rasas", 208-214. WILKEN, "Byzantine Palestine", 214-217. SCHICK, "Christian Life in Palestine", 218-221. DE VRIES, "Jordan's Churches", 222-223, con dos espléndidas reproducciones de las ciudades representadas en el mosaico de la iglesia de San Esteban. BOGHOS DARAKJIAN, *Mosaics of Jordan*, 24-28.
- (108) DUNBABIN, *The Mosaics*, lám. 193. DORIGO, *Pittura*, 189, quien habla de la "confluenza di piani diversi in la figurazione anatomizzata dell' edificio ecclesiastico".
- (109) SPIRO, *Critical Corpus*, I-II.
- (110) MICHAELIDES, *Cypriot Mosaics*. Tan sólo hay un mosaico con elementos arquitectónicos, dos columnas con un cortinón recogido sobre una de ellas, en el mosaico de Neapaphos con el primer baño de Aquiles fechado en el siglo V (44-45, lám. XXXI; KARAGEORGHIS, *Paphos*, 286-287).
- (111) Salvo las ya mencionadas de Tayyibat al Imân.
- (112) BIEBER, *Sculpture*, 55, fig. 226.
- (113) GRABAR, *La Edad de oro*, 145, fig. 18. OAKESHOTT, *I mosaici di Roma*, lám. 49.
- (114) GRABAR, *La Edad de oro*, 149, fig. 160.

- (115) GRABAR, *La Edad de oro*, 151, fig. 162. OAKESHOTT, *I mosaici di Roma*, lám. 56.
- (116) OAKESHOTT, *I mosaici di Roma*, láms. 50 (batalla contra los amalecitas), 51 (envío de los exploradores a Canaán), 52 (los exploradores abandonan Jericó).
- (117) GRABAR, *La Edad de oro*, 199, fig. 219.
- (118) GRABAR, *La Edad de oro*, 200, fig. 223. WEITZMANN, *Manuscripts*, 24.
- (119) GRABAR, *La Edad de oro*, 200, fig. 220.
- (120) WEITZMANN, *Manuscripts*, 38-39.
- (121) DORIGO, *Pittura*.
- (122) BALTY, "Iconographie classique", 385-406.
- (123) BLÁZQUEZ, "Las pinturas helenísticas", 157-202 y 157-190. BOWERSOCK, *L'Ellenismo*. BALTY, *La Mosaïque de Sarrîn*, 87-102. BLÁZQUEZ, *Mosaicos romanos de España*, 647-718.
- (124) GRABAR, *La Edad de oro*, 235. Sobre el espíritu de estos primeros siglos del mundo bizantino y del final de la Antigüedad, ver: WEITZMANN, *A Symposium*, principalmente el capítulo firmado por HANFMANN, "The Continuity", 75-99. KITZINGER, "The Hellenistic Heritage", 97-115.
- (125) GRABAR, *La Edad de oro*.
- (126) PICCIRILLO, *Mosaici di Giordania*, 149-150.
- (127) DUVAL, "L'iconografia", 154, 155, 177.
- (128) PICCIRILLO, *Mosaici di Giordania*, 61, fig. 25.
- (129) PICCIRILLO, *Mosaici di Giordania*, 93, 95, 146, 147. DUVAL, "L'iconografia", 153.
- (130) DUVAL, "L'iconografia", 152, 106.
- (131) PICCIRILLO, *Mosaici di Giordania*, 172, 174, 221. PICCIRILLO, *Chiese*, 38-42. DUVAL, "L'iconografia", 152-153.
- (132) PICCIRILLO, *Madaba*, 334, 336.
- (133) BROWN, "A Dark-Age Crisis", 1-39. KITZINGER, "The Cult of Image", 83-159. LADNER, "The concept of the Image", 1-34.
- (134) PICCIRILLO, *Madaba*, 28-284, 286-288, 292.
- (135) PICCIRILLO, *Madaba*, 273-279.
- (136) PICCIRILLO, *Madaba*, 162.
- (137) PICCIRILLO, *Madaba*, 164-165.
- (138) PICCIRILLO, *Madaba*, 51, 53, 57. PICCIRILLO, *Mosaici di Giordania*, 133. Sobre la mitología en los mosaicos del Oriente ver: BLÁZQUEZ, LOPEZ MONTEAGUDO, "Die Mythologie", en prensa.
- (139) BIEBER, *Sculpture*, 41-42, 102.
- (140) RODRÍGUEZ NEILA, *Antigüedad clásica*, 803; BECKWITH, *The Art of Constantinople*, 6, 8, figs. 3-4. Estas imágenes son las que se imitan en los mosaicos. Sobre la Dea Roma, MELLOR, "The Goddess Roma", 950-1030.
- (141) BIEBER, *Sculpture*, 343-344, láms. LXXXVII-LXXXVIII.
- (142) ANDREW COOKSON, *Romano British Mosaics*, 79, 87-88, lám. 85.
- (143) ANDREW COOKSON, *Romano British Mosaics*, 80, 87-88, láms. 102a, 103b.
- (144) BLÁZQUEZ, GONZÁLEZ NAVARRETE, "Mosaicos romanos", 419-427, figs. 1-3, 429-432, figs. 5-6. BLÁZQUEZ, *Mosaicos romanos de Córdoba*, 66-72, láms. 59, 91. BLÁZ-

- QUEZ, "Mosaicos hispanos de la época de las invasiones", 463-490. BLÁZQUEZ, *Mosaicos romanos de España*, 363-372.
- (145) DUNBABIN, *The Mosaics*, 92, lám. 78. YACCOUB, "Étude comparative", 263-276.
- (146) AVI-YONAH, *La mosaïque juive*, 328, fig. 3.
- (147) BLÁZQUEZ, GARCÍA GELABERT, "El Museo de Mosaicos", 29-37. Villas y ciudades se representan en los mosaicos de la mezquita de Damasco, pero prescindimos de ellos en este trabajo (HELLEN KEMPER, "Die Mosaiken", 295-313). Algunos edificios son iguales que los estudiados.

BIBLIOGRAFÍA

- AMADASI, M.G., "La pittura", en *I Fenici*, Venecia, Bompiani, 1988.
- AMIET, Pierre, *Art of the Ancient Near East*, Nueva York, Harry Abrams Inc., 1997.
- ANDREW COOKSON, N., *Romano British Mosaics. A reassessment and critique of some notable stylistic affinities*, Londres, BAR British Series 135, 1989.
- AVI-YONAH, M., "Le mosaïque juive dans ses relations avec la mosaïque classique", en *La Mosaïque Gréco-romaine*, I, París, Éditions A.J. Picard, 1965.
- BALTY, Janine, *Mosaïques de Syrie*, Bruselas, Musées royaux d' Art et d' Histoire, 1977.
- BALTY, Janine, "La mosaïque antique à la Tétrarchie", en *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, II.12, Berlín, Walter de Gruyter, 1981.
- BALTY, Janine, "Iconographie classique et identités. Les mosaïques romaines de Syrie", en *Iconographie classiques et identités regionales*, París, De Boccard, 1986.
- BALTY, Janine, *La Mosaïque de Sarrîn (Osrhoène)*, París, Librairie Orientaliste Paul Geuthmer, 1990.
- BALTY, Jean Charles, *Guide d'Apamée*, Bruselas, Éditions De Boccard, 1981.
- BARNETT, R.D., LORENZINI, A., *Assyrische Skulpturen*, Toronto, Verlag Auzel Bongers Recklinghausen, 1975.
- BIANCHI-BANDINELLI, Ranuccio, *Roma, el centro del poder*, Madrid, Aguilar, 1970.
- BECKWITH, John, *The Art of Constantinople. An introduction to Byzantine Art 330-1453*, Londres, Phaidon, 1968.
- BIEBEL, M., "The Walled Cities of the Gerasa Mosaics", en KRAELING, C.H., *Gerasa City of Decapolis*, New Haven, American School of Oriental Research, 1938.

- BIEBER, Margarete, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, Nueva York, Columbia University Press, 1955.
- BLANCHARD-LEMÉE, Michèle, ENNAÏFER, Mongi, SLIM, Hédi et Latifa, *Sols de l'Afrique Romaine. Mosaïques de Tunisie*, París, Imprimerie Nationale, 1995.
- BLÁZQUEZ, José María, *Economía de la Hispania Romana*, Bilbao, Nájera, 1978.
- BLÁZQUEZ, José María, "Los mosaicos de Torre de Palma (Monforte, Portugal)", en *Archivo Español de Arqueología*, 53, Madrid (1980) 134-136.
- BLÁZQUEZ, José María, *Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga*, Madrid, C.S.I.C., 1981.
- BLÁZQUEZ, José María, "Las pinturas helenísticas de Qusayr' Amra (Jordania) y sus fuentes", en *Archivo Español de Arqueología*, 54, Madrid (1981) 157-190, y 56 (1983) 157-190.
- BLÁZQUEZ, José María, *Corpus de mosaicos romanos de España*, Madrid, C.S.I.C., 1981-1987.
- BLÁZQUEZ, José María, *Mosaicos romanos de la Real Academia de la Historia, Ciudad Real, Toledo, Madrid y Cuenca*, Madrid, C.S.I.C., 1982.
- BLÁZQUEZ, José María, "Mosaicos hispanos de la época de las invasiones bárbaras. Problemas estéticos", en *Antigüedad y cristianismo, III: Los visigodos*, Murcia, Universidad de Murcia, 1986.
- BLÁZQUEZ, José María, "Los templos de Lixus (Mauritania Tingitana) y su relación con los templos y ciudades semíticas representadas en las monedas", en *Congreso Internacional "El Estrecho de Gibraltar"*, Ceuta, noviembre 1987, Actas, vol. I, Madrid, U.N.E.D., 1988.
- BLÁZQUEZ, José María, "Aspectos comunes de los mosaicos de Cerdeña, África y España", en *L'Africa romana VIII*, Sassari, Edizioni Gallazzi, 1991.
- BLÁZQUEZ, José María, *Historia Universal. Prehistoria y primeras culturas*, Barcelona, Gallach, 1991.
- BLÁZQUEZ, José María, *Mosaicos romanos de España*, Madrid, Cátedra, 1993.
- BLÁZQUEZ, José María, *Urbanismo y sociedad en España*, Madrid, Istmo, 1994.
- BLÁZQUEZ, José María, "El entorno de las villas en los mosaicos de África y de España", en *L'Africa romana X*, Sassari, Editrice Archivio Fotografico Sardo, 1994.
- BLÁZQUEZ, José María, GARCÍA GELABERT, María Paz, "El Museo de Mosaicos del gran palacio de Bizancio", en *Revista de Arqueología* 10, Madrid (1990) 29-37.
- BLÁZQUEZ, José María, GONZÁLEZ NAVARRETE, Juan, "Mosaicos romanos del Bajo Imperio", en *Archivo Español de Arqueología*, 45-47, Madrid (1972-1974) 429-432.

- BLÁZQUEZ, José María, LÓPEZ MONTEAGUDO, Guadalupe, GARCÍA GELABERT, María Paz, NEIRA, María Luz, "Influjos africanos en los mosaicos hispanos", en *L'Africa romana VII*, Sassari, Edizioni Gallazzi, 1990.
- BLÁZQUEZ, José María, MEZQUÍRIZ, María Angeles, *Mosaicos romanos de Navarra*, Madrid, C.S.I.C., 1985.
- BLÁZQUEZ, José María, LOPEZ MONTEAGUDO, Guadalupe, "Die Mythologie auf orientalische Mosaiken", en *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, Berlín, Walter de Gruyter, en prensa.
- BOGHOS DARAKJIAN, *Mosaics of Jordan. Art and Culture*, Amman, sin año.
- BOWERSOCK, Glen M., *Roman Arabia*, Londres, Harvard University Press, 1983.
- BOWERSOCK, Glen M., *L'Ellenismo nel Mondo Tardo Antico*, Bari, Editori Laterza, 1992.
- BROWN, Peter, "A Dark-Age Crisis. Aspects of the Iconoclastic Controversy", en *English Historical Review*, 88, Londres (1973) 1-39.
- BROWN, Peter, *El mundo en la Antigüedad tardía (de Marco Aurelio a Mahoma)*, Madrid, Taurus, 1989.
- CARANDINI, A., RICCI, A., DE VOS, M., *Filosofiana. La villa di Piazza Armerina. Immagine di un aristocratico romano al tempo de Costantino*, Palermo, Flaccovio, 1982.
- CROWFOOT, J.W., "The Architecture and the mosaics Churches at The Jerash", en *BSAJ* 3, (1931) 35-48.
- CHÉHAB, Maurice, *Mosaïques du Liban*, París, Librairie d'Amérique et d'Orient, 1958.
- CHITTY, D.: *The Desert a City*, Oxford, 1996.
- DECKERS, J.: "Tradition und Adaption, Bemerkungen zur Darstellung der christlichen Stadt", en *Römische Mitteilungen*, 96, Maguncia (1988) 303-382.
- DE VRIES, Bert, "Jordan's Churches in the Late Antiquity", en *Biblical Archeologist* 51.4, Durham (1988) 222-226.
- DONCEEL VOUTÉ, Pauline, *Les pavements des églises byzantines de Syrie et du Liban. Decor, archéologie, et liturgie*, Lovaina, Département d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, 1988.
- DORIGO, Wladimiro, *Pittura tardo-romana*, Milán, Feltrinelli, 1966.
- DOTHAN, M., *Hammath Tiberias. Early Sinagoges in the hellenistic and roman remains*, Jerusalem, 1983.
- DOWNEY, Glanville, *Ancient Antioch*, Princeton, Princeton University Press, 1969.
- DUNBABIN, K.M.D., *The Mosaics of Roman North Africa. Studies in Iconography and Patronage*, Oxford, Clarendon Press, 1978.

- DUVAL, Noël, "L'iconografia architettonica nei mosaici di Giordania", en *I mosaici di Giordania*, Roma, Edizioni Quasar, 1989.
- EHRENSPERGER-KATZ, I., "Les représentations de villes fortifiées dans l'art paléochrétien et leur dérivées byzantines", en *Cahiers Archéologiques*, 191, 1967.
- ELVIRA, Miguel Ángel, "Sobre un original griego de un mosaico emporitano", en *Archivo Español de Arqueología*, 54, Madrid (1981) 3-25.
- FERNÁNDEZ CASTRO, María Cruz, *Las villas romanas de España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.
- FESTUGIÈRE, A. J., *Antioche païenne et chrétienne, Lybanus, Chrisostome et les moines de Syrie*, París, Éditions De Boccard, 1959.
- GARCÍA Y BELLIDO, Antonio, *Arte romano*, Madrid, C.S.I.C., 1972.
- GONZÁLEZ BLANCO, Antonino, *Economía y Sociedad en el Bajo Imperio según San Juan Crisóstomo*, Madrid, Fundación Universitaria, 1980.
- GORGES, J.G., *Les villes hispano-romaines*, París, Éditions De Boccard, 1979.
- GORGES, J.G., "A propos d'une représentation de ville sur une mosaïque de Toléde (Espagne)", en *Conimbriga*, 25, Coimbra (1986) 175-192.
- GRABAR, André, "Programme iconographique à l'usage des propriétaires de latifundia romains", en *Les Cahiers de l'Archéologie*, 12, París (1960-1962) 394-395.
- GRABAR, André, *El primer arte cristiano*, Madrid, Aguilar, 1967.
- GRABAR, André, *La edad de oro de Justiniano*, Madrid, Aguilar, 1983.
- HAMPE, Roland, SIMON, Erika, *Un millénaire d'art Grec, 1600-600*, Friburgo, Office du Livre, 1980.
- HANFMANN, G.M.A., *Age of Spirituality. Late Antiquity and Early Christian Art. Third to Seventh Century*, Nueva York, Princeton University Press, 1979.
- HANFMANN, G.M.A., "The Continuity of Classical Art: Culture, Myth and Faith", en WEITZMANN, K., *A Symposium: Age of Spirituality*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Arts, (1980) 75-99
- HELLEN KEMPER, C.: "Die Mosaiken der Grossen Moschee von Damaskus", en *Colloquio internazionale sul tema: La Siria Arabe da Roma e Bisanzio. XXX Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Rávena, Edizioni del Girasole, (1988) 295-313.
- KARAGEORGHIS, Vassos, *Paphos. History and Archaeology*, Nicosia, A.G. Leventis Foundation, 1984.
- KITZINGER, E., "The Cult of Image in the Age before iconoclassis", en *Dumbarton Oaks Papers* 8, Washington (1954) 83-159.

- KITZINGER, E., "The hellenistic Heritage in Byzantine Art", en *Dumbarton Oaks Papers* 17, Washington (1963) 97-115.
- KRAUTTHEIMER, R., *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, Madrid, Manuales de Arte Cátedra, 1984.
- LADNER, G.B., "The concept of the Image in the Greck Fathers and the Byzantine Iconoclastic", en *Dumbarton Oaks Papers* 8, Washington (1954) 1-34.
- LANCHA, Janine, "Théâtre et mosaïque", en *Alberto Balil In Memoriam*, Guadalajara, Gráficas Minaya, 1990.
- LEHMANN, P.W., *Roman Wall Painting from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, Cambridge, Archaeological Intitute of America, 1953.
- LEVI, Doro, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton, Princeton University Press, 1947.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, Guadalupe, "Modelos clásicos para las pinturas de S. Isidoro de León", en *Actas. La visión del Mundo Clásico en el arte español*, Madrid, Alpuerto, 1993.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, Guadalupe, "Representaciones de ciudades en mosaicos romanos del Norte de África", en *L'Africa romana*, 10,3, Sassari, Editrice Archivio Fotografico Sardo (1994) 1241-1258.
- LUCAS, María Rosario, "La influencia africana en la iconografía equina de la villa de Aguilafuente (Segovia)", en *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología*, 13-14, Madrid (1986-1987) 219-235.
- MAIURI, Amedeo, *La peinture romaine*, Ginebra, Éditions d'art Albert Skiro, 1953.
- MELLOR, R.: "The Goddess Roma", en *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, II.17,2, Berlín, Walter de Gruyter (1981) 950-1030.
- MEYBOOM, B.G.P., *The Nile Mosaic of Palestrina. Early Evidence of Egyptian Religion in Italy*, Leiden, E.J.Brill, 1995.
- MICHAELIDES, D., *Cypriot Mosaics*, Nicosia, Chr. Nicolau and Sons, 1987.
- MOSCATI, Sabatino, "La coppe metaliche", en *I fenici*, Venecia, Bompiani, 1988.
- OAKESHOTT, W., *I mosaici di Roma*, Milán, Alfieri et Lacroix, 1967.
- OVADIAH, Ruth Asher, *Mosaics Pavements in Israel*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1987.
- PAPAIOANNOU, K., *Griechische Kunst*, Friburgo, 1972.
- PECKER, J., "Numismatic Evidence for the southheart (Forum). Facade of the Basilica Ulpia, Coins Culture and History in the Ancient World", en *Numismatic and other Studies in honour of B.L. Trell*, Detroit, 1981.
- PETIT, Pierre, *Libanius et la vie municipale à Antioche au IV^e siècle après J.Chr.*, París, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1955.
- PICCIRILLO, Michèle, *Chiese e mosaici delle Giordania Settentrionale*, Jerusalem, 1981.

- PICCIRILLO, Michèle, "The Mosaics at Um er-Rasas in Jordan", en *Biblical Archaeologist* 51,4, Durham (1988) 208-214, 227-231.
- PICCIRILLO, Michèle, *Madaba. La chiesa e il mosaico*, Turín, Edizioni paoline, 1989.
- PICCIRILLO, Michèle, *I Mosaici di Giordania*, Spilimbergo, Scuola Mosaicisti dei Friuli, 1990.
- PICCIRILLO, Michèle, "I mosaici tra Giustiniano e Jazid II", en *I Mosaici di Giordania*, Roma, Edizioni Quasar, 1990.
- PICCIRILLO, Michèle, *The Mosaics of Jordan*, Amman, American Center of Oriental Research, 1993.
- POLLIT, J.J., *El arte helenístico*, Madrid, Nerea, 1989.
- PRICE, J., TRELL, B., *Coins and the cities Architecture on the ancient coins of Greece, Rome and Palestine*, Londres-Michigan, 1977.
- PRITCHARD, J.B., *The Ancient Near East in Pictures Relating to the Old Testament*, Princeton, Princeton University Press, 1969.
- RIZAG ZAQQUQ, A., "Les découvertes de Tayyibat al Imân", en *Syria*, 69, París (1987) 330-332.
- RODRÍGUEZ NEILA, Juan Francisco, *Antigüedad Clásica*, Barcelona, Gallach, 1991.
- ROSTOVITZEFF, M., *Dura-Europos and its Arts*, Oxford, The Clarendon Press, 1938.
- SARNOWSKI, Tadeusz, *Les représentations de villes sur les mosaïques africaines tardives*, Varsovia, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nank, 1978.
- SCHICK, Robert, "Christian Life in Palestine during the Early Islamic Period", en *Biblical Archaeologist* 51,4, Durham (1988) 218-224.
- SCHLUMBERGER, Daniel, *L'Orient hellénise. L'art grec et ses héritiers dans l'Asie non méditerranéenne*, París, Éditions Albin Michel, 1970.
- SCHLUNK, Helmut, HAUSCHILD, Theodor, *Informe preliminar sobre los trabajos realizados en Centcelles*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1962.
- SPINAZZOLA, V., *L'Arte decorativa in Pompei et nel Museo Nazionale di Napoli*, Milán, Casa Editrice d'Arte, Bestetti e Tummelli, 1928.
- SPIRO, M., *Critical Corpus in the Mosaics Pavements on the Greek Mainland, Fourth/Sixth Centuries, with Architectural Surveys*, Nueva York, Garland Publishing Inc., 1978.
- STIERLING, Henri, *Cités du Désert. Pétra, Palmyre, Hatra*, Friburgo, Office du Livre, 1987.
- TISSOT, Ch., *Geographie comparé de la province romaine d'Afrique*, I, París, Imprimerie Nationale, 1884.
- VARIOS, "Politische Geschichte (Provinzen und Randvölker; Syrien, Palästina, Arabien)", en *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, II.8, Berlín, Walter de Gruyter, 1977.

- VARIOS, *Lander der Bibel, Archäologische Funde aus den Vorderen Orient*, Maguncia, Verlag Philipp von Zabern, 1981.
- VARIOS, *Land des Baal, Syrien, Forum der Völker und Kulturen*, Maguncia, Verlag Philipp von Zabern, 1982.
- VARIOS, *Au pays de Baal et d'Astarté, 2000 ans d'art en Syrie*, París, Ministère des relations extérieures, 1982.
- VARIOS, *Les cenobites syriens*, Milán, 1983.
- VARIOS, *Ebla to Damascus. Art and Archaeology of Ancient Syria*, Washington, Smithsonian Institution, 1985.
- VARIOS, *Orient byzantin. L'Art antique au Proche-Orient. De Constantinople à l'Arménie et de Syrie en Ethiopie*, Friburgo, 1988.
- VARIOS, "Politische Geschichte (Provinzen und Randvölker: Africa und Ägypten)", en *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, II.10, Berlín, Walter de Gruyter, 1988.
- VARIOS, "La Siria dal Tardo Antico al Medioevo: Aspetti e problemi di archeologia e storia dell'arte", en *Colloquio internazionale sul tema: La Siria Arabe da Roma e Bisanzio. XXX Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Rávena, Edizioni del Girasole, 1988.
- VARIOS, *Archeologie et Histoire de la Syrie, II. La Syrie de l'époque achéménide a l'avènement de l'Islam*, Searbrücker Druckerei und Verlag, 1989.
- VARIOS, *La Mosaique en Tunisie*, París, Éditions du C.N.R.S., 1994.
- VBUS, A., *A History of ascetism in the Syrian Orient, II*, Lovaina, 1960.
- VIGIL, Marcelo, *El vidrio en el Mundo Antiguo*, Madrid, C.S.I.C., 1969.
- WEITZMANN, K., *Manuscrits gréco-romains et paleochrétiens*, Nueva York, 1977.
- WEITZMANN, K., *A Symposium. Age of Spirituality*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1980.
- WHITE, K.D., *Roman Farming*, Londres, Thames & Hudson Ltd., 1970.
- WILKEN, Robert L., "Byzantine Palestine. A Christian Holy Land", en *Biblical Archaeologist* 51,4, Durham (1988) 214-217, 233-234.
- YACOB, M.: "Étude comparative du cadre architectural dans les mosaïques de cirque de Piazza Armerina et de Gafsa", en *III Coloquio Internazionale sul mosaico antico*, Rávena, Edizioni del Girasole, 1983.

LA TECHUMBRE DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA

Por

JUAN BASSEGODA NONELL

PROCESO DE CONSTRUCCIÓN DE LAS IGLESIAS MEDIEVALES

La construcción de grandes iglesias iniciadas en los siglos XIII y XIV se produjo, en la mayoría de los casos con gran lentitud.

En ciertos casos excepcionales se inició y terminó un templo en plazo relativamente breve, tal es el caso de la iglesia parroquial de Santa María de la Mar en Barcelona, levantada entre 1329 y 1384.

Pero en la misma ciudad la catedral de la Santa Cruz se inició en 1298, se interrumpió en 1430, se reanudó en 1887 y no se concluyó hasta 1913. Es decir se precisaron 55 años para terminar la primera y 615 para la segunda.

Caso singular fue el de la catedral de Colonia empezada en 1248, interrumpida en 1560, reanudadas las obras en 1840 y concluidas en 1880.

La catedral de Málaga no es una excepción. Iniciada en 1523 en un estilo gótico muy tardío, se siguió con nuevos proyectos renacentistas en 1528 con impulso notable, que se frenó durante el siglo XVII de tal forma que a fin de siglo se temía por la ruina de lo ya levantado. Continuados los trabajos en 1722 se siguieron hasta 1782 año en que la falta de recursos obligó a parar la obra. Don José Moñino Redondo, conde de Floridablanca, quiso ajustar las cuentas del arbitrio de la que se nutría la obra y decidió la suspensión del mismo.

Durante los siglos XIX y XX se redactaron diversos proyectos pero la obra mayor ha seguido interrumpida hasta el presente.

LA CUBIERTA DE LA CATEDRAL

La catedral de Málaga presenta una disposición en planta de tres naves con deambulatorio y capillas laterales, que en el ábside son radiales.

El sistema de 32 apoyos determina la formación de 18 cúpulas de casquete esférico en las naves, con la central de radio mayor, en la intersección de nave mayor y transepto, y cinco casquetes de planta ovoide en la girola.

En realidad los casquetes esféricos son la parte superior de unas bóvedas baídas sobre arcos torales y formeros de medio punto con simulación de pechinas en las enjutas. El intradós de las bóvedas está profusamente decorado con relieves de cariz barroco tallados en la piedra.

El extradós de las cúpulas de las naves aparece enmarcado por unos recios muros levantados sobre los arcos fajones y formeros con relleno de las enjutas, senos o embecaduras y toda la superficie de cúpula y enjuta recubierto con un solado de ladrillo.

En el crucero y en la girola no existen los muros antes descritos y la cúpula mayor, en el cruce de transepto y nave mayor tiene, además, un recubrimiento de azulejo vidriado.

El estado actual de la cubierta demuestra que el templo se halla inconcluso, puesto que carece de una cubierta definitiva.

En el siglo XVIII se prefirió continuar la decoración interior de altares y retablos antes que techar el edificio.

Los muros que enmarcan las cúpulas de las naves constituyen unas auténticas piscinas donde se embalsa el agua llovediza y acaba filtrado al interior del templo con las consiguientes humedades y goteras.

La solera de ladrillo que recubre las cúpulas se halla sometida a un calentamiento muy acusado en los meses calurosos y a unos cambios de temperatura considerables, que originan unos procesos de contracción y dilatación que rompen constantemente la continuidad del solado con las consecuencias inmediatas de humedad que penetra en el templo.

Es evidente que estas cúpulas no se construyeron con intención de mantenerlas vistas, entre otras razones porque no se pueden ver más que subiéndolo al único campanario terminado. Y no se puede considerar visto lo que no se ve.

Don Ventura Rodríguez así lo comprendió en 1764 cuando firmó su proyecto de cubierta sobre armaduras de madera, de par y pendolón en la nave mayor y jabalconadas en las naves laterales.

Esta solución hubiese resuelto definitivamente los dos problemas que afectan a la cubierta de la catedral. En primer lugar se creaba una gran cámara de aire que impedía los aumentos y disminuciones de temperatura de las

cúpulas y por tanto el agrietamiento de las soleras. En segundo lugar se vertían las aguas llovedizas fuera del templo y se libraba a las cúpulas de la humedad y posibles goteras.

Habida cuenta de la racionalidad de la solución es lógico pensar que los arquitectos que precedieron a Ventura Rodríguez tuvieran igual idea, pero ninguno de ellos alcanzó a realizarla por falta de medios económicos.

El proyecto de José de Bada y de Antonio Ramos (1784) no especifica el modo de cubrir, pero el remate de la fachada mayor culminado con un frontón triangular hace pensar en la idea de esconder la cumbrera de la cubierta de armaduras de madera.

En consecuencia el problema de temperaturas y humedades de las bóvedas de la catedral quedaba resuelto con el sistema propuesto por don Ventura Rodríguez y sigue teniendo hoy en día plena vigencia.

Con todo al tratarse de un proyecto elaborado hace 233 años es necesario reconsiderarlo a la luz de las modernas posibilidades constructivas.

Rodríguez proponía armaduras de madera, vigas y correas con un tablero leñoso, sin indicar en los dibujos, el material a situar encima.

En el momento presente las armaduras de madera se pueden substituir por otras más ligeras metálicas con vigas y correas de lo mismo, machihembrado cerámico y teja moruna. De esta manera se lograría una excelente protección contra el agua y la temperatura, ya que las cubiertas de teja moruna son ya de por sí material aislante, aislamiento que se aumenta con el machihembrado de piezas huecas y la cámara de aire bajo armaduras.

La teja árabe resuelve el problema de las goteras y de las variaciones de temperatura, puesto que admiten dilataciones y contracciones al ser piezas independientes. Así mismo las canales y cobijas combinan de modo perfecto evitando la entrada de agua. Un simple mantenimiento para substituir las tejas que puedan romperse hace que la cubierta se halle siempre en perfectas condiciones de impermeabilidad.

Debe hacerse constar que cualquier intento de impermeabilizar el extradós de las cúpulas con telas asfálticas, butílicas o con lana de vidrio y resinas, además de tener una duración limitada, no resuelve el problema de la temperatura y las consiguientes dilataciones.

Tratar de mantener el actual estado de la cubierta utilizando para ello modernos procedimientos de impermeabilización puede ser un criterio admisible ya que las técnicas actuales están en disposición de mantener la

impermeabilidad de una azotea con una garantía de quince a veinte años, pero tal solución además de no resolver el grave problema de la temperatura, deja la catedral incompleta en contra de la idea de los constructores, claramente expresada en el proyecto de don Ventura Rodríguez.

Podría considerarse también la cuestión de la silueta del edificio aunque en el caso de la catedral de Málaga la silueta de horizontalidad de sus cornisas prácticamente no se vería afectada porque el antepecho que corona los muros perimetrales es lo bastante alto como para ocultar la cumbrera y los faldones de la cubierta de tejas. Tal circunstancia es perfectamente apreciable en el plano de sección del proyecto de Ventura Rodríguez donde expone claramente la idea de cerrar los espacios entre los soportes de los jarrones situados en lo alto de los muros perimetrales. Esta solución es igualmente visible en el proyecto de Antonio Ramos en el que se sitúan esculturas por encima de las pilastras de los contrafuertes y jarrones en el espacio interno abalaustrado.

Teniendo en cuenta además que Ventura Rodríguez daba a los faldones de la cubierta una pendiente de 30°, se podría reducir este ángulo por encima de las naves laterales y hacer doble pendiente, aun menor, en la nave mayor.

Un caso similar se produjo en la reconstrucción de las bóvedas y cubierta de la catedral de Vic (Barcelona) en 1941. El incendio sacrílego de julio de 1936 provocó la caída de las bóvedas y cubiertas quedando en pie solamente los muros, pilares y arcos de medio punto. También se perdieron totalmente las pinturas de José María Sert sobre tela fijada en el intradós de las bóvedas baídas.

Mediante sencillas cerchas se reconstruyeron las bóvedas a la catalana con tres gruesos de rasilla. Encima del extradós se levantaron arcos tabicones paralelos al eje mayor. Estos arcos tenían la coronación horizontal estando acodalados en la parte superior.

Sobre la coronación de los tabicones se tendió un tablero tabicado de rasilla formando los faldones de la cubierta de teja moruna.

En la revista *Reconstrucción*, Año II, nº 17, de noviembre de 1941, pp. 3-8, puede verse la descripción y fotografías de esta restauración dirigida por el maestro de arquitectos don Adolfo Florensa Ferrer (1889-1968).

En el caso de Málaga sería posible utilizar esta sencilla y económica solución, la única posible en 1941 ante la escasez de madera y de hierro con que reproducir las armaduras anteriores a 1936, pero entonces se

perdería la posibilidad de contemplar el extradós de las cúpulas, cosa perfectamente posible habilitando un paso debajo de las armaduras de soporte de la cubierta.

IGLESIAS GÓTICAS CON AZOTEA

Llegado este punto se puede pensar en una comparación entre catedrales cubiertas con faldones de tejas o catedrales cubiertas con azoteas.

Las iglesias románicas situaban simplemente encima de las bóvedas losas de piedra con deficientes resultados hasta el extremo que a la larga muchos de estos edificios recibieron un tejado por encima de las losas o bien se levantaron segundos pisos con armaduras de madera y tejas.

En las iglesias góticas se dieron dos tipos de soluciones. La de los lugares fríos y lluviosos donde entre los muros perimetrales se construyeron grandes armaduras de madera, soporte de vigas y correas del mismo material, la charpente de bois de las catedrales francesas, y cerramiento de planchas de plomo o de zinc.

En la zona mediterránea se usó el sistema de azoteas constituidas por soleras de ladrillo mediano o rasillas asentadas sobre un mazacote de hormigón de ánforas, cántaros, picheles, almireces o canjilones de noria embebidos en una masa de mortero de cal que ocupaba toda el espacio de las embecaduras, entre el extradós de la bóveda ojival y la solera.

Este ingenioso y económico procedimiento fue estudiado por el suscrito en su discurso de ingreso en la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona en 1977, discurso que dio lugar a la memoria titulada *Bóvedas medievales a la romana* y a dos ediciones del libro *La cerámica popular en la arquitectura gótica*. (Ed. Nuevo Arte Thor. Barcelona).

Este sistema usado en la catedral de Barcelona, iglesias de Santa María de la Mar, el Pino, el Carmen y muchas otras de los siglos XIV y XV, cumple casi a la perfección distintas misiones. En primer lugar crea una zona de absorción de las altas temperaturas, que así no alcanzan el interior del templo. Todo ello debido a que la mezcla de mortero de cal y ollas forma una masa de hormigón ligero y aislante.

En segundo lugar el relleno de alcallería se hacía con piezas defectuosas que los hornos ceramistas cedían gratuitamente a la obra que solamente tenía que pagar el transporte.

Además las bóvedas ojivales nervadas, una vez rellenos sus senos con mortero de cal aligerado, permitían tender unas soleras con fuertes pendientes, con limas tesas horizontales en sentido longitudinal por encima de las claves de bóveda y en sentido transversal sobre los arcos torales, y profundas limas hoyas siguiendo las pendientes de los nervios o arcos ojivos, cruceros o aristones. Estas pendientes en su tramo final abandonan la inclinación de los nervios y vierten directamente en los arcos por tranquil que sostienen los canales que, salvando las soleras de las naves laterales, vierten las aguas llovedizas en las gárgolas. Así sucede en la catedral y Santa María de la Mar de Barcelona. En las iglesias de nave única, como El Pino o Pedralbes, las limas hoyas conducen directamente a las gárgolas.

El sistema de azoteas sobre bóvedas de crucería resuelve de modo casi totalmente satisfactorio los dos problemas que afectan una cubierta: El aislamiento térmico y la impermeabilidad. Con el tiempo las dilataciones y contracciones por causas térmicas acaban agrietando las soleras y entonces empiezan las humedades. En Santa María de la Mar en 1992 hubo que levantar las soleras superpuestas, tender una alcatifa de hormigón hidrófugo, una capa de tela butílica y rehacer la solera con rasilla recortada.

En las iglesias góticas catalanas es fácil comprobar que las soleras han sido dobladas varias veces, a lo largo de los años, con el fin de sellar las ya agrietadas. En el caso concreto de la iglesia del monasterio de Santa María de Pedralbes, por encima de las soleras y aprovechando las pendientes se situó una techumbre de tejas árabes.

A pesar del buen resultado de las azoteas góticas se dan casos de desconfianza como es el caso de la Sala Capitular del monasterio de Pedralbes, obra de Guillermo Abiell y Antonio Nató entre 1416 y 1418, con una bóveda ojival cuatripartita con nervios de granito y tímpanos de bóveda tabicada recibida con yeso, encima de cuya azotea se levantó un pilar central con cuatro grandes jácenas de 9,5 m. de luz que apoyan en los ángulos del cuadrado de la azotea, vigas, correas y teja a lata por canal. Esta estructura superior demuestra la desconfianza de los arquitectos en la terraza de solera y el relleno de cacharros cerámicos en las enjutas.

LA CATEDRAL DE MÁLAGA

Volviendo al caso de Málaga y suponiendo que se pudiera lograr la impermeabilización temporal de las cúpulas mediante telas butílicas o resinas, quedaría sin resolver la cuestión de la temperatura.

En consecuencia el suscrito, según su leal saber y entender tiene el honor de informar que la cobertura de la catedral de Málaga mediante el sistema de cuhillos de cubierta, vigas, correas y tejas sobre tablero cerámico sería la más adecuada vistas las características del templo, ya que evitaría los problemas derivados de la temperatura y la humedad y permitiría, la contemplación del extradós de las cúpulas desde la cámara de aire debajo de las armaduras de cubierta.

Al ser el suscrito director de la Cátedra Gaudí no puede dejar de mencionar la frase del arquitecto catalán cuando decía que las casas han de tener *sombrero y sombrilla*, refiriéndose a la necesidad de la doble cubierta. Dio ejemplo de ello con los superpuestos desvanes de Bellesguard (1900-1909), la casa Milà (1906-1911), la casa Batlló (1904-1906) y el palacio Güell (1886-1888). También en el proyecto del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia, donde al presente, se cierran las bóvedas de la nave mayor con superficies de paraboloides hiperbólicos encima de las cuales se levantará la cubierta a dos aguas.

Por último por lo que a la catedral de Málaga se refiere, sería también interesante pensar de cara al futuro en terminar el antepecho encima de los muros perimetrales siguiendo la solución de Ventura Rodríguez o la de Antonio Ramos y también concluir la torre campanario inacabada, tomando modelo de la ya concluida, y evitar que a la catedral de Málaga le sigan llamando la Manquita.

Examinado el Proyecto de cubierta de la S. I. Catedral de Málaga redactado por el arquitecto Álvaro Mendiola Fernández y la colaboración del Aparejador de Fábrica de la S. I. Catedral don Fernando Ramos de Rivas, para el Excmo. Ayuntamiento de la ciudad Campaña Salvemos la Catedral 1996-1997, se observa que tal proyecto coincide en muchos puntos con los criterios expuestos en el presente texto por lo que estima que constituiría una excelente solución al endémico problema de la cubierta malagueña, a la vista de las consideraciones debidamente razonadas de este escrito y de las reales necesidades del templo, cuya permanen-

cia en el actual estado de carencia de adecuada techumbre puede ocasionar serias lesiones en la fábrica.

El hecho innegable del gran valor arquitectónico de la S.I. Catedral de la Encarnación de Málaga, declarada Monumento Histórico Artístico de Carácter Nacional por Decreto de 3 de junio de 1931 (D265M-410) justifica que su conclusión sea objeto de estudios detenidos y de comparación con otros edificios en parecidas circunstancias para poder tomar, con conocimiento de causa y sobre bases sólidas de investigación, decisiones absolutamente dignas de confianza y totalmente adecuadas al monumento.

La Carta de Venecia sobre restauración monumental suscrita en la Fondazione Giorgio Cini el 1 de junio de 1964, dice textualmente en la introducción que la humanidad se reconoce solidariamente responsable de la conservación de los monumentos y aspira a transmitirlos a las generaciones futuras con toda la riqueza de su autenticidad. En el Artículo 12 dice que los agregados deben respetar todas las partes interesantes del edificio, su esquema tradicional, el equilibrio de su composición y sus relaciones con el medio ambiente. La solución de la cubierta de la seo malagueña propuesta en el proyecto estudiado se ajusta plenamente a estos principios fundamentales.

NOTICIAS SOBRE LUISA DE HERRERA,
HIJA NATURAL DE JUAN DE HERRERA

Por

LUIS CERVERA VERA

Relaciones amorosas de Herrera con Juana Martínez

Desconocemos los antecedentes de estos amores entre Juan de Herrera y Juana Martínez, a la que sospechamos de posible origen morisco por la acusada sexualidad que poseían sus mujeres, muy atractiva para los cristianos.

Parece verosímil que aquellas relaciones se iniciaran cuando Herrera llevaba algún tiempo trabajando con Juan Bautista de Toledo, pues rebasaba su treintena en soltería, y no es arriesgado suponer que distrajera sus largas jornadas de trabajo con esta aventura fácil, a la que no concedería probablemente mayor importancia (1).

Nace Luisa de Herrera

Fruto de aquellos devaneos fue una niña a la que Herrera dio el nombre de Luisa de Herrera, y a la cual crió como su hija natural.

Desconocemos su fecha de nacimiento y asimismo carecemos de noticias de los primeros años de su vida.

En cuanto a Juana Martínez, solamente sabemos que algún tiempo después de nacer su hija Juan de Herrera se alejó de ella, acaso porque su comportamiento dejara mucho que desear y la liviandad de sus costumbres justificase cualquier sospecha (2).

Juan de Herrera acuerda el matrimonio de su hija natural con Pedro de Baños

Luego de varios años, el día 15 de septiembre de 1572 se celebraba en la villa de Madrid la boda de Juan de Herrera con la viuda sin hijos María de Alvaro, si bien se ignora la iglesia donde tuvo lugar (3).

En 1575 hacía más de dos años que Herrera había contraído matrimonio, sin que hasta entonces su esposa le hubiera proporcionado descendencia, pues continuaba tan estéril como lo fuera con su primer marido. Cumpliría en aquel año el entonces *criado de su magestad* (4) unos cuarenta y cinco de edad, siete más que María de Alvaro, y la esperanza de concebir hijos en su matrimonio debió de abandonarle. En esta situación Juan de Herrera se encontraría sin el cariño que aportan los hijos al hogar, precisamente a una edad en la que el hombre necesita recibir mayor afecto filial, y, sin duda, este vacío espiritual propició la concentración de toda su ilusión en Luisa de Herrera, nacida de sus antiguos y olvidados amores con Juana Martínez. Por otra parte, María de Alvaro, consciente de su esterilidad, aceptó proteger a la hija natural de su marido y, a causa del sentido práctico que poseía, pensó en la conveniencia de casarla con su posible pariente Pedro de Baños, el cual también saldría beneficiado (5).

Juan de Herrera y su mujer concertan la dote para el matrimonio acordado

Aceptada por todas las partes interesadas aquella resolución, Herrera y su mujer, en Madrid, el día 3 de febrero de 1575, otorgaron la oportuna escritura de *obligación y promesa de dote* (6). En ésta manifestaron *que para seruido de Dios Nuestro Señor y con su gracia y benedición habían concertado y asentado que el señor Pedro de Baños, vezino de la villa de Aguilar de Anguita, jurisdicción de la villa de Medinaceli, se despose y case con Luisa de Herrera, hija natural de Juan de Herrera, y porque el dicho matrimonio aya efeto, y para sustentar las cargas dél, se obligaban a dar y pagar a Pedro de Baños la cantidad de dos mil ducados, que valen y suman setecientos y cinquenta mill maravedís* (7).

A continuación precisaron, en la misma escritura, que esa cantidad la entregarían a Pedro de Baños, quien estaba *presente*, en concepto de *dote y casamiento con la dicha Luisa de Herrera y para ella, como sus bienes propios dotales*, manifestando textualmente: *los quales le daremos y pagaremos en reales de contado, es a sauer: los mill y quinientos ducados dellos, en los dichos reales de contado, los otros quinientos ducados restantes en vestidos y aderezos, ajuar y preseas de casa y bienes*

muebles que lo valgan, comprometiéndose a cumplir estas entregas en el plazo de un año (8).

Y finalmente, luego de los formulismos legales, Juan de Herrera firmó la escritura *y por la dicha su mujer, porque dixo que no sauia*, Jerónimo de Heredia, *uno de los tres testigos que estuvieron presentes* (9).

Aunque la dote prometida fue sustanciosa, en realidad no excedía de la cantidad que estaba legislada, pues por ser superiores las rentas del matrimonio Herrera a los doscientos mil maravedís, hubieran podido ofrecer una dote que alcanzase el millón de maravedís (10).

Matrimonio de Luisa de Herrera con Pedro de Baños

Es posible que Luisa de Herrera contrajera matrimonio con Pedro de Baños en el transcurso de los meses que siguieron al del concierto de su dote estipulado el 3 de febrero de 1575.

Lo suponemos porque, entre otras noticias, tres meses y medio después, el 17 de mayo de 1575, Pedro de Baños asistió como testigo en la escritura de traspaso de un censo a favor del matrimonio Herrera (11). Luego, el primer día del mes de noviembre del mismo año de 1575, estuvo presente como testigo y firmó en la escritura de un censo otorgado por dicho matrimonio (12) y, en el mismo día, en la notificación de otro censo a favor de éstos (13).

Esta confianza en Pedro de Baños demuestra la seguridad que depositaron en el marido de Luisa de Herrera, debido sin duda a sus apreciables cualidades personales.

Felipe II nombra a Pedro de Baños alguacil de su Casa y Corte

Consideramos probable que por la situación favorable que Juan de Herrera mantenía con Felipe II suplicara al monarca un oficio para su yerno. Y el rey, por su cédula dada en El Pardo el 23 de noviembre de aquel año de 1575, *por hacer vien y merced* a Pedro de Baños le nombró *alguacil* de su Casa y Corte, con una *quitación* –salario– de treinta mil maravedís anuales para su *costa y mantenimiento* (14).

Grande debió de ser la alegría de Luisa de Herrera al conocer el *oficio* concedido a su marido. Por su parte, Juan de Herrera se consideraría satisfecho y tranquilo porque la situación económica del matrimonio de su hija quedaba asegurada.

Tres días después de su nombramiento, Pedro de Baños, en 26 de noviembre de 1575, presentaba el *título de su magestad* en el Consejo Real (15) y, en el mismo día, tomaba posesión de su oficio (16).

No es difícil imaginar el júbilo e ilusión que embargarían a Luisa de Herrera cuando Pedro de Baños entró en su morada con el primer salario percibido por servir en el oficio de alguacil. Este salario le fue librado en Madrid el día 14 de febrero de 1576, y lo *vbo de auer* por el tiempo comprendido desde el 26 de noviembre de 1575, en *que comenzó a servir el dicho ofiçio*, hasta finales de aquel año. La cantidad que le abonaron ascendió a dos mil novecientos quince maravedís, que fue la parte proporcional correspondiente a los treinta mil anuales asignados (17).

Pedro de Baños sirve con fidelidad a María de Alvaro y a Juan de Herrera

Además de ejercer su oficio de alguacil, Pedro de Baños continuaba sirviendo a sus suegros. Entre otros servicios, citamos su presencia como testigo en la escritura de redención de un censo otorgado por María de Alvaro el 14 de marzo de 1576 (18), y en el acto de recibir el 27 de octubre del mismo año la cédula por la cual Felipe II concedió a Juan de Herrera un solar en Madrid (19) y el mandamiento para su posesión (20).

Entretanto, el 27 de mayo de 1576 cobraba la *quitación* que le correspondía por su oficio de alguacil (21), y testificaba el 2 de agosto de 1576 en la compra de unas joyas por un pariente de María de Alvaro (22).

La fidelidad y los servicios prestados por Pedro de Baños a María de Alvaro contribuyeron a que ella dispusiera una manda a favor de su yerno en el testamento mancomunado que otorgó el 20 de agosto de 1576 con su marido (23), días antes de fallecer (24). En dicha manda, la calculadora María de Alvaro impuso la condición de que los *bienes dotales* que recibió Pedro de Baños para su matrimonio con Luisa de Herrera pasaran, *en caso que no vbiesen hijos*, a Juan de Herrera (25).

Esta manda testamentaria, con dicha condición, sugiere la actitud de entrega que en toda ocasión mostraba a su marido María de Alvaro, la cual *siempre estava con él en todas partes* (26). Como ejemplo mencionaremos el desagradable incidente que aconteció en Toledo al ser Herrera encarcelado por la Inquisición cuando acompañaba, como aposentador, a Felipe II y éste marchó a El Escorial, abandonándole en la prisión toledana (27); este hecho provocó en María de Alvaro, una *mugerçita que tiene brio* (28), la valiente reacción de censurar la conducta del poderoso monarca, porque *pagava mal* a su marido al *dexalle en la Inquisición y partirse* (29).

Dos años y medio después, el 20 de febrero de 1579, Juan de Herrera, todavía viudo, en la cláusula 190 de su segundo testamento otorgado aquel día (30) declaró que ha *criado* a Luisa de Herrera, *en nombre de su hija*, pero *no tiene acción ni derecho a ninguna cosa* de sus bienes, *porque ninguna cosa de ellos hereda ni puede eredar por ninguna bia que sea, pues solamente* si tuviera hijos conservaría la dote que su mujer y él le dieron *para su casamiento* (31); pero *no auiendo ella hijos*, debería *boluer al tronco* toda la *hazienda* que había recibido, con excepción del *quinto para su ánima* (32). En este testamento fue Herrera más generoso con su hija que María de Alvaro lo fuera en el suyo, pues ahora le concedió el *quinto* de las cantidades percibidas.

Condenan a Pedro de Baños

Mientras tanto, Pedro de Baños continuaba ejerciendo normalmente su oficio de alguacil, hasta que el 14 de noviembre de 1581 los señores del Consejo Real *proçedieron* contra él, siendo *preso y condenado* a la suspensión de su oficio durante cuatro años y al destierro de la Corte en otros cuatro, por *auer executado un mandamiento del Nuncio de su Santidad contra un lego* (33).

Transcurrido un año Felipe II dispuso por su cédula real dada en Lisboa el 8 de noviembre de 1582 perdonarle la condena que le faltaba *cumplir*, dejándole *libre y quinto* para *vsar y exerçer* su oficio de alguacil y poder *andar* en la Corte (34). Quizá en este perdón intervino Juan de Herrera.

Pedro de Baños custodia en Medina del Campo al marqués de Peñafiel

Durante los años siguientes Pedro de Baños debió esforzarse para cumplir bien sus misiones, incluso con discreta conducta y recto proceder, todo lo cual prestigió su persona.

Lo suponemos porque el 7 de mayo de 1584, por *vna real comision*, encomendaron a Pedro de Baños y a Juan Bautista de Peralta, ambos alguaciles, acompañar al alcalde del Crimen de Valladolid para prender al marqués de Peñafiel y llevarle preso *a la mota* de la villa de Medina del Campo (35). En esta *mota*, desde *fin del mes de mayo* de 1584 hasta el primero de abril de 1585, Pedro de Baños *se ocupó en la guarda Idel marqués* (36).

Mandas testamentarias de Juan de Herrera para Luisa de Herrera y su madre

Mientras permanecía en Medina del Campo el yerno de Juan de Herrera éste otorgaba en Madrid, el 6 de diciembre de 1584, su tercer testamento (37).

En la cláusula 55 del mismo dispuso: *A Luisa de Herrera, muger del alguacil Pedro de Baños, por el tiempo que me ha servido, mando que se le den y paguen quinientos ducados, con los cuales ha de quedar pagada de todo el tiempo que me ha servido, para no poder pedir, ni demandar, cosa alguna.* Y en la siguiente cláusula 56: *A Juana Martínez, madre de la dicha Luisa de Herrera, mando se le paguen cincuenta ducados por el tiempo que me ha servido, conque queda pagada, para no poder pedir otra cosa* (38).

El pensamiento de Juan de Herrera cuando redactó la primera manda transcrita sospechamos que fue el de ocultar a Luisa de Herrera como *hija* de él, pues la hizo aparecer simplemente como *mujer* de Pedro de Baños y, además, su manda de quinientos ducados la estipuló en concepto de *paga* por lo que le había *servido*. Con ello le negaba el *pedir ni demandar cosa alguna* de los bienes de su padre, apartándola de ellos en concepto de heredera suya.

La pequeña manda para Juana Martínez parece meramente testimonial, aunque al menos en este tercer testamento la recuerda, pues en el segundo ni siquiera figura su nombre.

Prisión de Pedro de Baños

A Pedro de Baños se le escapó un hombre cuando lo llevaba preso. Como consecuencia, y como castigo, *por mandado de los señores del Consejo Supremo* de su majestad fue encarcelado, permaneciendo en la madrileña Cárcel real desde el 14 de septiembre de 1587 hasta el 4 de junio de 1588, día en el que salió de ella (39).

A Pedro de Baños lo excarcelaron mediante una fianza (40), y no tuvo la fortuna de asistir al nacimiento de su hija, como mencionamos a continuación.

Bautismo de Antonia, hija de Luisa de Herrera y de Pedro de Baños

La buena relación de Juan de Herrera con Luisa de Herrera y su marido, iniciada desde el comienzo de su matrimonio, continuó sin alteraciones. Herrera les ayudó en todas las ocasiones, hasta en pequeños detalles, pues recordamos que prestó a su yerno dos *paños pequeños figurados de figuras pequeñas antiguas* (41), que suponemos serían tapices para decorar su morada.

En esta concordia familiar experimentaría Herrera inmensa satisfacción cuando nació la hija de Luisa de Herrera, aunque con la tristeza de tener a su yerno encarcelado.

Luisa de Herrera debió alumbrar a su hija al iniciarse la segunda mitad del mes de mayo de 1588, pues en el día 18 del mismo mes y año fue bautizada en la madrileña iglesia parroquial de San Ginés, imponiéndole el nombre de Antonia (42).

Este bautismo en la parroquia de San Ginés nos induce a pensar que Luisa de Herrera y su marido vivieran en alguna de las casas que fueron de María de Alvaro, heredadas de Juan de Landa, su primer esposo, y situadas en la calle Mayor y en la de los Bodegones viejos (43).

Aquella niña convirtió en abuelo a Juan de Herrera y fue ésta su única nieta, pues los hijos nacidos de su matrimonio con Inés de Herrera, su segunda mujer, fallecieron con escasa edad y antes incluso que él.

Es de suponer el pesar que sentirían Luisa de Herrera y su padre por no tener entre ellos a Pedro de Baños cuando nació la niña.

Fallecimiento de Juana Martínez, madre de Luisa de Herrera

A los dos años de nacer Antonia fallecía Juana Martínez, su abuela, en Madrid, y la enterraban el día 2 de julio de 1590 en la parroquia de San Miguel (44).

Juana instituyó una capellanía en la iglesia donde depositaron sus restos, lo cual indica que poseía algunos bienes, pues además nombró al doctor Lima, cura de San Miguel, testamentario suyo (45).

En su partida de defunción aparece Luis de Monterrojo, de quien solamente conocemos el detalle de que *mandó* por el ánima de Juana y de sus difuntos *cuatrocientas y diez misas, las çinquenta destas en esta yglesia* de San Miguel (46). Es presumible que existió alguna relación de Luis con Juana la cual explica el ofrecimiento de las misas.

Pedro de Baños hasta la muerte de Juan de Herrera

Las relaciones familiares de Juan de Herrera con su yerno continuaron en los siguientes años con normalidad, y a la vez se incrementaron.

Como ejemplo citaremos que Felipe II no aumentaba el salario a Juan de Herrera, pero en compensación le concedía mercedes correspondientes al cobro de condenas económicas a favor del monarca (47). Una de éstas fue la impuesta a Jerónimo de Heredia por más de quinientos mil maravedís, los cuales su majestad *hiço merced* a Herrera, y éste para percibirlos otorgó su poder el 27 de marzo de 1591 a Pedro de Baños (48), lo que indica la confianza depositada en su yerno.

Desconocemos las posteriores relaciones entre ellos, aunque suponemos que no se alteraron las que siempre mantuvieron.

Tenemos noticia de que Pedro de Baños se trasladó *a la uilla de Medinaceli y a la de Valladolid a cobrar çierta herençia*, y cómo se detubo en

ella hasta fin de agosto de 1593 desde principio del mes de mayo del mismo año (49), pero no sabemos a qué herencia se refieren.

Después conocemos que Pedro de Baños reclamó su *quitaçión del tercio postrero* correspondiente al año 1594 (50).

Asimismo, queda constancia de su obligada residencia en la Corte durante los años 1594 (51) y 1595 (52), año en el que falleció de niño Juan, el último hijo de nuestro arquitecto con Inés de Herrera (53).

Finalmente, se sabe que en el mes de febrero de 1596 aún se prolongaba la estancia de Pedro de Baños en la Corte (54). Y suponemos que en ella permaneció y asistiría a Juan de Herrera en la penosa y última enfermedad que causó su muerte el 15 de enero de 1597 (55). Con esta desaparición perdía Pedro el apoyo y ayuda que recibió de su suegro desde su matrimonio con Luisa de Herrera.

Luisa de Herrera reclama la herencia de su padre

Después de fallecer Juan de Herrera se inició un largo litigio por la posesión de su herencia, la cual estaba destinada a financiar una *Fundación* benéfica en Maliaño, de acuerdo con la disposición testamentaria del arquitecto escurialense. El pleito se entabló entre Pedro de Liermo, señor de la Casa de Herrera en Maliaño, y Pedro de Herrera Bustamante (56).

Pedro de Liermo defendía su derecho en virtud del testamento otorgado por Juan de Herrera, su tío, el 6 de diciembre de 1584, mientras Pedro de Herrera Bustamante apoyaba el suyo en un dudoso testamento que pretendía haber sido otorgado por Herrera en los últimos días de su vida (57).

Este contencioso finalizó en el mes de junio del año 1600 mediante una *transación y concierto* por la cual Pedro de Herrera Bustamante cedía sus dudosos derechos a Pedro de Liermo (58).

Mientras se sustanciaba el pleito anterior, Luisa de Herrera, como hija natural de Juan de Herrera, entabló otro contra Pedro de Liermo reclamando la herencia que pudiera corresponderle de su padre, *o a lo menos doce mill ducados para sus alimentos* (59).

Este litigio lo juzgaron el licenciado Tamayo, *teniente de corregidor* de la villa de Madrid, y el doctor Obregón Tavera, *su acompañado*, quienes sentenciaron que de los bienes y hacienda de Juan de Herrera se *diesen*

nobenta mill maravedís de alimentos en cada año, por los días y vida de Luisa de Herrera (60), cantidad inferior a los cuatro millones y medio de maravedís que valían los doce mil ducados (61) pretendidos por Luisa.

Contra dicha sentencia apelaron ambos contendientes *ante los señores del consejo de su magestad (62).*

Luisa de Herrera renuncia a la herencia de su padre

Cuando aún este pleito permanecía pendiente en aquel Consejo, Luisa de Herrera y Pedro de Baños *por uia de transaçión y conçierto* acordaron apartarse *del derecho y accion que les compete y puede competir* a la herencia de Juan de Herrera (63).

Luisa y Pedro renunciaron a su pretensión por considerar que *dello se sigue utilidad y provecho a los bienes y haçienda de Herrera, y porque çesando el dicho pleito y derecho y acción pedido e yntentado, terná efecto la execución y cumplimiento de las obras pías y de lo demás dispuesto y mandado por el testamento de Juan de Herrera y, además, porque se escusan de pleitos y gastos (64).*

En consecuencia, Luisa y Pedro decidieron que *dejan, çeden, renunçian y traspasan* a Pedro de Liermo sus pretendidos derechos sobre la herencia de Juan de Herrera y sobre el *pedimento y demanda que tienen puesta e intentado e pedido (65).*

Por su parte, Pedro de Liermo, en compensación por la renuncia Luisa y Pedro a sus pretensiones, se comprometió a que *les a de haçer pago de dos mill ducados procedentes de los frutos y haçienda del padre de Luisa de Herrera, y que esta cantidad la abonaría fraccionada en tres entregas: dos de quinientos ducados y una de mil ducados (66).* Así Luisa y Pedro advirtieron que percibían aquellos ducados *para que no tengan derecho a poder pedir otra cosa de los bienes ni haçienda de Juan de Herrera (67).*

En virtud de esta *transaçión y conçierto* las dos partes otorgaron la oportuna escritura en Madrid, el día 3 de junio de 1600, ante el escribano Pedro de Salazar (68).

Además de las mencionadas obligaciones del anterior concierto, estipularon que Pedro de Liermo abonaría a sus oponentes la cantidad pacta-

da, siempre *preçediendo confirmaçión y aprobaçión desta escriptura por los señores del consejo de su magestad* (69), pues en caso contrario quedaría el *derecho a saluo y en su fuerça y bigor el dicho pleyto y pedimento* intentado por Luisa y Pedro (70).



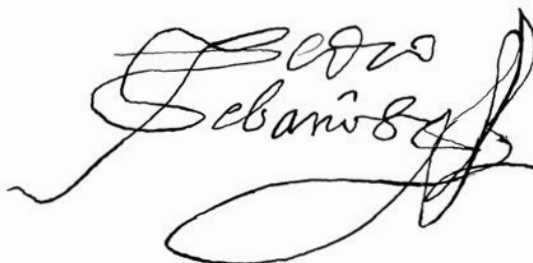
Firma de Pedro de Liermo en la escritura de Transacción y concierto

Los trámites debieron continuar su curso normal. Por eso Pedro de Liermo fue entregando sucesivamente a Luisa de Herrera y Pedro de Baños aquellos dos mil ducados estipulados en los cuatro plazos siguientes: quinientos en el año 1600 ante el escribano Juan de Peñafiel (71); quinientos en Madrid, el 18 de febrero de 1601, ante Pedro de Salazar (72); quinientos en Valladolid, el 7 de noviembre de 1601, ante el escribano Plaza (73); y los quinientos restantes el 26 de noviembre de 1601, en Madrid, ante Francisco Suárez (74).

En el día 18 de febrero de 1601 ya había sido aprobada *por los señores del consejo de cámara de su magestad* la escritura de transacción y concierto estipulada entre las partes el 3 de junio de 1600, y Luisa con su marido tuvieron *por uien* confirmarla (75). Y aunque el relator *avn no lo a despachado* derogaron la condición impuesta de no cobrar hasta haber sido aprobada la escritura de transacción. En consecuencia, el 26 de noviembre de 1601, otorgaron mediante otra escritura que dicha condición la *dan por ninguna y de ningún valor* y, además, ratificaron que se apartaban definitivamente *de todo el derecho que tienen a la dicha haçienda* de Juan de Herrera (76).

A handwritten signature in cursive script, reading "Luisa de Herrera". The letters are fluid and connected, with a prominent flourish at the end of the word "Herrera".

Firma de Luisa de Herrera en la escritura de ratificación

A handwritten signature in cursive script, reading "Pedro de Baños". The signature is highly stylized with large loops and flourishes, particularly in the "B" and "S" at the end.

Firma de Pedro de Baños en la escritura de ratificación

Con esta ratificación Pedro de Liermo, *señor de la Casa de Herrera en Maliaño*, quedaba en libertad para emplear los bienes de la hacienda de Juan de Herrera con destino a la *Fundación piadosa* en Maliaño, que todavía subsiste actualmente.

NOTAS

- (1) CERVERA VERA, "Semblanza de Juan de Herrera", 16. Noticias de su homónima Juana Martínez, desposada el primero de agosto de 1583 con el escultor Isaac de Juni, hijo natural del también escultor Juan de Juni, en MARTI MONSO, *Estudios histórico-artísticos*, 367-371, 417-418 y 421.
- (2) CERVERA VERA, "Semblanza de Juan de Herrera", 16.
- (3) CERVERA VERA, *María de Alvaro*, 278-280.
- (4) Así se titula Herrera en el documento citado en la siguiente nota (6).
- (5) CERVERA VERA, *Años del primer matrimonio*, 130.
- (6) CERVERA VERA, *Documentos biográficos*, I, 179-181, doc. 121.
- (7) *Ibidem*, I, 180-181.
- (8) *Ibidem*, I, 180.
- (9) *Ibidem*, I, 180-181.
- (10) CERVERA VERA, *Años del primer matrimonio*, 130 y 308 nota (352).
- (11) CERVERA VERA, *Documentos biográficos*, I, 211, doc. 139.
- (12) *Ibidem*, I, 247, doc. 169.
- (13) *Ibidem*, I, 251, doc. 171.
- (14) *Ibidem*, I, 262-263, doc. 180.
- (15) *Ibidem*, I, 263, doc. 181.
- (16) *Ibidem*, I, 264, doc. 182.
- (17) CERVERA VERA, *Años del primer matrimonio*, 190.
- (18) CERVERA VERA, *Documentos biográficos*, I, 280, doc. 196.
- (19) CERVERA VERA, *Años del primer matrimonio*, 210-211, y en 213, fig. 8, el esquema del solar donado por Felipe II a Juan de Herrera. Y CERVERA VERA, *Documentos biográficos*, I, 322, doc. 219.
- (20) CERVERA VERA, *Años del primer matrimonio*, 212 y CERVERA VERA, *Documentos biográficos*, I, 323, doc. 220.
- (21) CERVERA VERA, *Años del primer matrimonio*, 209.
- (22) *Ibidem*, 217.
- (23) Transcripción del texto en CERVERA VERA, *Documentos biográficos*, I, 328-334, doc. 227.
- (24) CERVERA VERA, *Años del primer matrimonio*, 229.
- (25) CERVERA VERA, *Documentos biográficos*, I, 330 [13], doc. 227.
- (26) CERVERA VERA, *Años del primer matrimonio*, 148.
- (27) *Ibidem*, 145-149, detalles de este incidente.
- (28) *Ibidem*, 148.
- (29) *Ibidem*, 148.
- (30) CERVERA VERA, *Documentos biográficos*, I, 367-384, doc. 263, transcripción del segundo testamento.
- (31) *Ibidem*, I, 383, doc. 263.
- (32) *Ibidem*, I, 383, doc. 263.

- (33) *Ibidem*, I, 448, doc. 313.
- (34) *Ibidem*, II, 61, doc. 18.
- (35) *Ibidem*, II, 136, doc. 41.
- (36) *Ibidem*, II, 205, doc. 51, y 208-210, doc. 52.
- (37) *Ibidem*, II, 177-196, doc. 48, texto del testamento.
- (38) *Ibidem*, II, 188, doc. 48.
- (39) *Ibidem*, II, 307-309, doc. 97.
- (40) *Ibidem*, II, 308, doc. 308.
- (41) *Ibidem*, I, 374, doc. 263.
- (42) *Ibidem*, II, 306, doc. 95.
- (43) Véase la situación de estas casas en CERVERA VERA, *María de Alvaro*, Lám. I.
- (44) CERVERA VERA, *Documentos biográficos*, II, 360, doc. 113.
- (45) *Ibidem*, II, 360, doc. 113.
- (46) *Ibidem*, 360, doc. 113.
- (47) Véase CERVERA VERA, “La primera merced concedida por Felipe II a Juan de Herrera”, y CERVERA VERA, “Merced concedida por Felipe II”.
- (48) CERVERA VERA, *Documentos biográficos*, II, 365-366, doc. 117.
- (49) *Ibidem*, II, 405, doc. 140.
- (50) *Ibidem*, II, 395-396, doc. 135.
- (51) *Ibidem*, II, 415, doc. 148.
- (52) *Ibidem*, II, 466, doc. 164 y 466, doc. 165.
- (53) *Ibidem*, II, 467, doc. 166.
- (54) *Ibidem*, II, 476, doc. 172.
- (55) Archivo de la iglesia parroquial de Santiago, Madrid, *Libro primero de difuntos*, fol. 99 vº: *En 15 de herº. de [15] 97 años fallesció Juº. de herrera, trazador maior y aposentador de palacio [fol. 100]. Rescibió los sacramentos, testó ante galbez, scuº desta villa.*
- (56) Véase en *Documento 1* de este trabajo, fol. 320.
- (57) Tenemos en estudio este pleito.
- (58) *Documento 1*, fols. 320-321.
- (59) *Ibidem*, fol. 320 vº.
- (60) *Ibidem*, fol. 320 vº.
- (61) Un ducado valía en aquella fecha 375 maravedís.
- (62) *Documento 1*, fol. 320 vº.
- (63) *Ibidem*, fol. 320 vº.
- (64) *Ibidem*, fol. 321.
- (65) *Ibidem*, fols. 320vº-321.
- (66) *Ibidem*, fol. 321.
- (67) *Ibidem*, fol. 322.
- (68) Véase el texto en el *Documento 1*.
- (69) *Documento 1*, fol. 321.
- (70) *Ibidem*, fol. 322.

- (71) Entrega de 500 ducados ante el escribano Peñafiel, según consta en el *Documento 3* de este trabajo. En el Archivo Histórico de Protocolos *de Madrid*, Protocolo Juan de Peñafiel, sin que en ellos aparezca la mencionada carta de pago.
- (72) Véase la carta de pago en el *Documento 2*.
- (73) (Escritura ante el escribano Plaza en Valladolid en 7 noble. 1601).
- (74) Véase *Documento 3* en este trabajo.
- (75) Según consta en el *Documento 2*.
- (76) *Documento 3*, fol. 1871-1871vº.

DOCUMENTO 1

TRANSACCION Y CONCIERTO ENTRE PEDRO DE LIERMO CON LUISA DE HERRERA Y PEDRO DE BAÑOS SOBRE SU DERECHO A LA HERENCIA DE JUAN DE HERRERA

Madrid, 3 de junio de 1600.

(*Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Pedro de Salazar, Prot. 933, fols. 320-323vº*)

[Arriba, al margen izquierdo]: 3 junio 1600 años.

[Arriba]: Pedro de Liermo y Pedro de Baños y doña Luisa de Herrera, su muger, escriptura de transacción e concierto entrellos.

En la villa de Madrid, a tres días del mes de junio de mill y seisçientos años, ante mí, el escriuano público, y testigos de yuso escriptos, parecieron presentes, de la vna parte, Pedro de Baños, alguaçil de la casa y corte de su magestad, y doña Luisa de Herrera, su muger, residentes en esta villa de Madrid y corte de su magestad, la dicha doña Liusa de Herrera con licençia que pidió al dicho Pedro de Baños, su marido, para haçer, otorgar y jurar esta scriptura y lo que de yuso se conterna, y el dicho Pedro de Baños le dio la dicha liçençia y para que, con la dicha doña Luisa, se puedan hazer todos los autos judiciales y estrajudiciales que sean neçesarios para la execuçion y cumplimiento desta escriptura, y se obligó de la auer por firme, y para ello hizo obligación en forma, y, de la otra, Pedro de Liermo, de la cámara de su magestad, residente en esta su corte. Y anbas partes dixeron que el dicho Pedro de Liermo a pretendido y pretende que, como señor que es de la casa de Herrera de Maliaño, es subçesor en los bienes y patronazgo de los que dexó Juan de Herrera, aposentador mayor que fue de palacio de su magestad, difunto, conforme a los dispuesto por el dicho Juan de Herrera, aposentador mayor que fue de palacio de su magestad, difunto, conforme a los dispuesto por el dicho Juan de Herrera

en el testamento que hizo y otorgó ante mí, el presente escriuano, en esta dicha villa de Madrid, a seis días del mes de dizienbre de mill y quinientos y ochenta y quatro años, y sobre la dicha subçesión y patronazgo a litigado con don Pedro de Bustamante, que ansí mismo pretendía la dicha subçesión, y sobre ello, los dichos Pedro de Liermo y don Pedro de Bustamante hizieron asiento, transaçión y conçierto, en que el dicho don Pedro de Bustamante se apartó del pedimiento, derecho y acción que tenía pedido e yntentado a los bienes [fol. 320 vº] del dicho Juan de Herrera y consintió que, en todo ello, subcediese el dicho Pedro de Liermo, como tal suçesor de la dicha casa de Herrera de Maliaño, conforme al dicho testamento otorgado por el dicho Juan de Herrera, ante mí, el dicho scriuano, para que en todo se cunpliese el tenor dél. Y la dicha doña Luisa de Herrera hizo pedimiento diziendo que, como hija natural del dicho Juan de Herrera, que auía falleçido sin otros hijos y auintestato se le auían de adjudicar los bienes y açienda del dicho Juan de Herrera, o a lo menos doçe mill ducados para sus alimentos. Y por el dicho licenciado Tamayo, teniente de corregidor desta villa, y el doctor Obregón Tavera, su aconpañado, se dio sentençia, por la qual se mandó que de los bienes y hazienda del dicho Juan de Herrera se le diesen nobenta mill maravedís de alimentos en cada año, por los días y bida de la dicha doña Luisa de Herrera, de la qual sentençia se apeló por la dicha doña Luisa de Herrera y por el dicho Pedro de Liermo, para ante los señores del consejo de su magestad, donde el pleito está pendiente. Y aora, los dichos Pedro de Baños y doña Luisa de Herrera, su muger, y el dicho Pedro de Liermo, están de acuerdo de haçer y otorgar la escriptura de transaçión y conçierto que de yuso se conterna, y en conformidad della, los dichos Pedro de Baños y doña Luisa de Herrera, su muger, y Pedro de Liermo dijeron y otorgaron que, por uia de transaçión y conçierto y en aquella uía y forma que mejor a lugar de derecho, los dichos Pedro de Baños y doña Luisa de Herrera, su muger, se apartaron del derecho y acción que les compete y puede competir, mediante la persona de la dicha doña Luisa de Herrera, contra los dichos bienes de el dicho Juan de Herrera, y del dicho pedimiento y demanda, que tienen puesta e yntentado e pedido, podrían pedir e yntentar por lo por su parte dicho y alegado y por otro qualquier derecho que les compete y competir pueda en qualquier manera. Y dello se desisten y apartan y lo dejan, çeden, renunçian y tras [fol 321] pasan en el dicho Pedro de Liermo, y en ello le enuisten y apoderan y dan por ninguno lo sobre ello fecho, bentilado y actuado, y del derecho que les etá y puede ser adquerido para en todo, subçeda el dicho Pedro de Liermo en quien lo renunçian y dejan esto, por raçón que de los dichos bienes y haçienda del dicho Juan de Herrera el dicho Pedro de Liermo les a de haçer pago de dos mill ducados en esta forma: los quinientos ducados que, desde luego, el dicho Pedro de Liermo a de consentir y auer por uien, que de los frutos y rentas de la haçienda del dicho Juan de Herrera se les paguen, y para ello a de haçer, demás de lo que en esta escriptura se conterna, los pedimientos, consentimientos, judicial y estrajudicialmente que fueren neçesarios; y quinientos ducados para el día de naidad deste dicho año, de mill y seisçientos y fin dél; y los mill ducados restantes a cunplimiento de los dichos dos mill ducados, para en fin de mes de setiembre del año que berná, de mill y seisçientos y uno. Que, de los dichos dos mill ducados, se les a de haçer pago en la forma dicha, preçe-

diendo confirmación desta escriptura por los señores del consejo de su magestad, que, desde luego, piden y suplican a su magestad y señores de su consejo la manden confirmar y aprobar, que dello se sigue utilidad y provecho a los bienes y hacienda del dicho Juan de Herrera y a los dichos Pedro de Baños y doña Luisa de Herrera, su muger, porque cesando el dicho pleito y derecho y acción pedido e yntentado por los dichos Pedro de Baños y doña Luisa de Herrera, su muger, desde luego, terná efecto la execución y cumplimiento de las obras pías y de lo demás dispuesto y mandado por el dicho Juan de Herrera, y los dichos Pedro de Baños y doña Luisa de Herrera, su muger, se escusan de pleitos y gastos, que con lo referido se contentan, demás que sean de quedar con la cantidad de maravedís que, para alimentos y en otra qualquier forma de la dicha hacienda, an rezeuido, ques bastante cantidad para alimentos, de los que pretendía la dicha doña [fol. 321v^o] Luis de Herrera y le estaban mandados dar de los bienes y hacienda del dicho Juan de Herrera. Y el dicho Pedro de Liermo azeptó esta escriptura y consintió y ubo por uien todo lo en ella contenido y que, a los dichos Pedro de Baños y doña Luisa de Herrera, su muger, y a quién por la dicha doña Luisa de Herrera lo uuiere de auer, de los dichos bienes y hacienda del dicho Juan de Herrera, se les aga pago de los dichos dos mill ducados, en la forma que ba referido, para que los ayan y lleben, demás de las cantidades de maravedís que de los dichos bienes an rezeuido por alimentos y en otra qualquier forma. Y quiere el dicho Pedro de Liermo ser conpelido a la paga y cumplimiento de ello, teniendo y poseyendo en todos los dichos bienes y hacienda del dicho Juan de Herrera, como patrono y subçesor de la casa de Herrera de Maliaño, para que de los frutos y rentas dellos se aga pago a los dichos Pedro de Baños y a la dicha doña Luisa de Herrera, su muger, de los dichos dos mill ducados, como ba dicho, que para ello hizo el consentimiento neçesario y obligaçión en forma, de que por el tiempo que poseyere todos los bienes del dicho Juan de Herrera, siendo tal poseedor y goçándolos, pueda ser executado para el cumplimiento y paga desta escriptura en los frutos y rentas de los dichos bienes y en la persona y bienes del dicho Pedro de Liermo, para que le sean pagados los dichos dos mill ducados. Y no siendo, el dicho Pedro de Liermo poseedor de los dichos bienes del dicho Juan de Herrera, y no goçándolos y patronazgo dellos, como tal señor de la dicha casa de Herrera de Maliaño, no a de estar obligado al cumplimiento desta escriptura ni a cosa ni parte della. Y para en caso que esta escriptura no se confirme por su magestad y por los señores de su consejo, para que tenga execuçión y cumplimiento lo en ella contenido, no a de ser uisto escluirse los dichos Pedro de Baños y doña Luisa de Herrera, su muger, del derecho que les compete y competer puede, bien ansí como si esta scriptura no la ubieran otorgado, y ansí por ella, para en el dicho caso, de no confirmarse y aprobarse por su magestad y señores de su consejo, no a de ser bisto perjudicarse en cosa alguna [fol. 322] y se a de quedar su derecho a saluo y en su fuerça y bigor el dicho pleyto y pedimiento por ellos yntentado, y todo lo fecho y actuado y poder pedir y yntentar el más derecho que les compete y competer pueda. Y para en el dicho caso, que se les aga la dicha paga de los dichos dos mill ducados, como ba dicho, del más derecho que les compete y podrían competer, hizieron graçia y donaçión, perdón y remisión por bía de transaçión y concierto, con los requisitos de derecho neçesarios, en aquella uía

y forma que mejor a lugar de derecho, para que no tenga derecho a poder pedir otra cosa a los dichos bienes ni hacienda del dicho Juan de Herrera y, si lo hiçieren y otra cosa pidieren más de los en esta escritura contenido, sobre ello no an de ser oydos en juiçio ni fuera dél, demás de pagar el ynterés e preñçipal de todo ello, con las costas y daños que sobre ello se les siguieren y recrecieren, y la pena pagada o no. Que lo contenido en esta escritura se a de cunplir y, para el cunplimiento y paga de lo en ella contenido en la forma que ba referida, los dichos Pedro de Baños y doña Luisa de Herrera, su muger, ambos a dos, juntamente, de mancomun y a boz de vno y cada vno dellos y de sus bienes de por sí, ynsolidun, por el todo, renunciando como para ello renunciaron las auténticas ocyta de duobus res de bendi y presente de fide jusoribus y benefiçio de la dibisión y escursión, y las demás leyes de la mancomunidad, según y cómo en ellas se contiene, que les non balan, obligaron sus personas y bienes, derechos y acciones, auidos y por auer, y el dicho Pedro de Liermo obligó su persona y bienes, auidos y por auer, y dieron poder cunplido a todas y qualesquier juezes y justiçias de su magestad, de qualesquier partes que sean, al fuero y jurisdiziòn, de las quales y de cada vna dellas, se sometieron, y por [fol. 322vº] espeçial sumisión al fuero y jurisdiziòn de los señores alcaldes de la casa y corte de su magestad y corregidor desta villa y su lugar teniente, para que ante las justiçias, y cada vna dellas, puedan ser conpelidos al cunplimiento desta escritura, aunque al tienpo de serlo no sean allados en su distrito y jurisdiziòn, bien así como si lo fuesen y sus domiciliarios, renunciando como para ello renunciaron su propio fuero y jurisdiziòn y domiçilio, y la ley si conbenerid de juridiziòn omiun judicun, para que, por todo remedio y rigor de derecho y bía executiba, les conpelan al cunplimiento dello, bien así como si contra ellos, y cada vno dellos, así fuese pasado por sentençia difinitiba, dada por juez competente en contradictorio juyçio por ellos, y cada vno dellos consentida, y pasada en autoridad de cosa juzgada, sobre lo qual, renunciaron qualesquier leyes, fueros y derechos que sean en su fauor y la ley e derecho que dize, que general renunçiaçión de leyes fecha que non bala. Y la dicha doña Luisa de Herrera, en lo que es neçesario para más firmeça desta escritura, renunció las leyes de los enperadores Justiniano y el senatus consulto Beliano y la nueva constituçión y leyes de Toro y Partida y las demás que son en fauor de las mugeres, del remedio de las quales yo, el presente scriuano, la auise y, siendo sauidora dellas, las renunció que la non balan. Y por ser casada, juro por Dios, nuestro señor, y por Santa María, [fol. 323] su madre, y por vna señal de cruz, a tal como ésta (cruz), en que puse mi mano derecha de tener, guardar y cunplir lo en esta escritura contenido y, contra ello ni parte alguna de lo en ella declarado, no yrá ny lo contradirá ni alegrará que la otorga contra su boluntad, por amor o temor del dicho su marido ni por de otro respecto alguno, ni alegrará otra ninguna açeption, que declara esta escritura la haçe de su boluntad, y contra ello no tiene fecha protestaçión ni reclamaçión, en general ni en particular, ni lo hará, y, qualquiera que pareçiere auer fecho o adelante hizire, no le a de baler, demás que si contra ella fuere no a de ser oyda en juyçio ni fuera dél, a de caer en pena de perjura, y deste juramento se obligó que no pedirá ausoluçión ni relaxaçión a nuestro muy santo padre ni a otro juez ni perlado, que poder tenga de se lo conçeder y relajar, y si, de propio motu o çierta çiençia, este juramento le fuere ab-

suelto y relajado, que sea para pedir o se defender dello, no usará, y tantas quantas beçes este juramento le sea absuelto y relajado tantas bezes le hiço y vna más, por manera que sienpre aya vn juramento más que vna relajación, sobre lo qual renunció qualesquier bulas y breues, conçedidos y pro conçeder, que le non balan. Y todas las dichas partes lo otorgaron y firmaron de sus nonbres: siendo a ello [fol. 323vº] por testigos: Martín de Agüero y Diego López y Pedro Fontanella, todos residentes en esta villa de Madrid y corte de su magestad, y los dichos Pedro de Baños y doña Luisa de Herrera, su muger, y Pedro de Liermo, otorgantes a quien yo, el presente escriuano, doy fee conozco, lo firmaron de sus nombres en el registro desta carta. = Pedro de Baños. = Doña Luisa de Herrera. = Pedro de Liermo. paso ante mí: Pedro de Salazar, escriuano.

DOCUMENTO 2

CARTA DE PAGO OTORGADA POR PEDRO DE BAÑOS Y LUISA DE HERRERA
A FAVOR DE PEDRO DE LIERMO POR QUINIENTOS DUCADOS

Madrid, 18 de febrero de 1601.

(Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Pedro de Salazar, Prot. 934, fols. 1-2vº)

[Arriba, a la izquierda]: XVIII de febrero, 1601 años.

[Arriba]: Pedro de Liermo, carta de pago que otorgaron Pedro de Baños, alguacil de corte, y doña Luisa de Herrera, su muger.

En la villa de Madrid, a diez e ocho días del mes de hebrero de mill e seiscientos e un años, ante mí, el escriuano público, e testigos de yuso escritos, parecieron presentes Pedro de Baños, alguacil de la casa e corte de su magestad, e diña Luisa de Herrera, su muger, residentes en esta corte e villa de Madrid, la dicha doña Luisa de Herrera con liçençia que pidió al dicho Pedro de Baños, su marido, para haçer, otorgar e jurar esta escritura y lo que en ella se conterná; y el dicho Pedro de Baños otorgó que daba e conçedía la dicha lizencia a la dicha doña Luisa de Herrera, su muger, según e cómo e para lo que se la pide e, así mismo, se la dio e conçedió para que, con la dicha su muger, se puedan hacer todos los autos judiçiales y extrajudiçiales, que sean necesarios para el cunplimiento desta escritura; e se obligó de auer por firme la dicha liçençia e, para ello, hiço obligaçión quan bastante de derecho se requiere, e la dicha doña Luisa de Herrera la eçeptó. E, della vsando, los dichos Pedro de Baños y doña Luisa de Herrera, su muger, otorgaron que an resçiuido de Pedro de Liermo, de la cámara de su magestad, e de Martín Preciado, procurador del número desta villa, questá presente, en su nombre, quinientos ducados en reales que balen çiento y ochenta e siete mill marauedís, e son de la paga que se cunplió el día de nauidad, fin del año de mill e seiscientos, de los dos mill

ducados, que an de auer por la escritura de transación e concierto otorgada por los dichos Pedro de Baños e doña Luisa de Herrera, su muger, y Pedro de Liermo, en raçon de la pretensión que la dicha doña Luisa de Herrera tenía a los vienes de Juan de Herrera, aposentador que fue de palaçio de su magestad, por su hija natural, como se refiere en la dicha escritura, que pasó ante mí, el presente escriuano, en esta dicha villa de Madrid, a tres días del mes de junio del año de mill y seisçientos, que demás de los dichos quinientos ducados, que de presente paga, antes de agora, an resçiuido otros quinientos ducados, que son lo que se ace minçión en la dicha escritura. Y el dicho Pedro de Liermo consintió cobrasen de los frutos y rentas de la haçienda del dicho Juan de Herrera, [fol. 1vº] y se los pagaron de los réditos de los mill ducados de juro y renta en cada año, que el dicho Juan de Herrera dejó situados en las salinas del partido de Cuenca, de que les hico pago Juan Pascual, y dellos dieron carta de pago ante Pedro de Santander, escriuano de su magestad, residente en esta corte. Y los dichos quinientos ducados, el dicho Martín Preciado, en nombre del dicho Pedro de Liermo y como hacienda propia del dicho Pedro de Liermo, los dio e pagó en reales de contado a los dichos Pedro de Baños e doña Luisa de Herrera, su muger, en presencia de mí, el escriuano, e testigos, de que doy fee, e de que los dichos Pedro de Baños e doña Luisa de Herrera, su muger, los resçiuieron e pasaron a su parte e poder, realmente e con efecto, de los dichos quinientos ducados, los dichos Pedro de Baños e doña Luisa de Herrera, su muger, dieron e otorgaron carta de pago al dicho Pedro de Liermo, e se obligaron serán vien pagados. E otorgaron que, quedándose, como se queda y sienpre a de estar en su fuerça e bigor la dicha escritura de transación, en lo que conuiniere e fuere nescesario para el derecho del dicho Pedro de Liermo, raterifican e aprueban, e de nuebo otorgan la dicha escritura de transación, e consienten e an por uien la confirmaçión e aprovaçión que, de la dicha escritura, está fecha por los señores del consejo de cámara de su magestad, para que sienpre tenga entera fuerça e firmeza y, por esto, no a de ser bisto ynouar ni derogar la dicha escritura de transación en perjuicio del dicho Pedro de Liermo, para que, para la paga e cunplimiento della, se cunpla lo que en la dicha escriptura se refiere y que se resta por pagar de los dichos dos mill ducados, en ella declarados, que en todo lo dicho Pedro de Baños e doña Luisa de Herrera, su muger, an de cunplir el tenor della, que lo otorgan como sauidores que son de lo referido, pues lo hiçieron e otorgaron, como en la dicha escritura de transación se contiene. E para que abran por firme esta escriptura, al cunplimiento e paga della, y que la dicha cantidad lo an de auer, e no será pedido otra uez por ellos ni por otra ninguna persona para devolver e res[fol 2]tituir los dichos quinientos ducados, con las costas e daños que sobrello se siguieren e recrecieren. Los dichos Pedro de Baños e doña Luisa de Herrera, su muger, anbos a dos, juntamente, de mancomún e a boz de uno, e cada uno dellos e de sus vienes, de por sí, ynsolidun, por el todo, renunciando como para ello renunciaron las auténticas oçcita de duobus reix debendi e presente de fide iusoribus e beneficio de la diuisión y escursión y epístola del diuo Adriano y depósito de las espensas, e las más leies de la mancomunidad, según e cómo en ellas y en cada una dellas se contiene, que ellas non balan, obligaron sus personas e bienes, derechos y acciones, auidos e por auer, e dieron poder cunplido a todas e qualesquier

jueçes e justiçias de su magestad, de qualesquier partes que sean, al fuero e jurisdiccion de las quales, y de cada una dellas, se sometieron, e por espezial sumision al fuero e jurisdiccion de los señores alcaldes de la casa e corte de su magestad y corregidor desta villa de Madrid e su lugar teniente para que, ante las dichas justiçias, e cada vna dellas, puedan ser conbenidos y conpelidos a la paga e cunplimiento de lo en esta escritura contenido, renunziando, como para ello renunçiamos, su propio fuero, jurisdiccion e domicilio, e la lei sit conbenerit de jurisdiccion onium judicun, para que, por todo remedio e rigor de derecho y bia executiua, les conpelan al cunplimiento de todo ello, bien ansí como si contra ellos, y cada vno dellos, ansí fuere pasado por sentencia definitiua, dada por juez competente, en contradictorio juicio por ellos, y cada uno dellos, consentida, e pasada en autoridad de cosa juzgada. Sobre lo qual, renunziaron todas e qualesquier leyes, fueros e derechos que sean en su faor, y la lei de derecho que dice, que xeneral renunçiaçion de leies fecha non bala. E la dicha doña Luisa de Herrera renunçió las leies de los enperadores Justiniano y el consultos Veliano y la nueba constitucion y leies de Toro e Partida, e las demás que son en fauor de las mugeres, del remedio de las quales yo, el presente escriuano, la auise que se contenían en ellas, que ninguna muger podía se obligar a deuda exena ni ser fiadora ni hacer cosa de su daño, y, siendo sauidora dellas y de su más fuerça e bigor, las renunçió que la non balan, e por ser casada, juró por Dios, nuestro señor, e por Santa María, su madre, e por las palabras de los santos ebanxelos e por una señal de cruz, a tal como esta (cruz), en que puso su mano derecha, de tener, guardar, cunplir y auer por firme lo en esta escritura contenido y la dicha de transaçion, que ansí tienen otorgada, y contra ello ni parte alguna, no hirá ni alegará que la hacé e otorga contra su boluntad, por amor o temor del dicho su marido ni por de otro respeto alguno, que declara que, contra esta escritura [fol. 2v^o] y la que ansí otorgó de transaçion y conzierto, no tiene fecho protestacion ni reclamacion, en general ni en particular, ni la hará y qualquiera que paresciere auer echo, o adelante hiziere, no la a de baler, en todo a de guardar e cunplir lo de suso contenido, demás que si contra ello fuere, no a de ser oida en juicio ni fuera dél, a de caer en pena de perjura, y deste juramento se obligó que no pedirá absolucion ni relaxacion a nuestro mui santo padre ni a otro juez ni perlado que poder tenga de se lo conçeder e relexar, y si de propio motuo o zierta ziencia, le fuere ausuelto e relaxado, que sea para pedir o se defender dello, no vsará e tantas quantas beçes este juramento le fuere ausuelto o relaxado, tantas le hiço y vna más, por manera que sienpre aya un juramento más que vna relaxacion, sobre lo qual renunçió qualesquier bulas y breues concedidas y por conceder. Y lo otorgaron e firmaron de sus nonbres, siendo a ello por testigos: Luis de Valencia e Alonso del Busto Solís e Gérman de la Puebla, platero, todos residentes en esta dicha villa de Madrid y corte de su magestad, y yo, el presente escriuano, doi fee conozco a los dichos Pedro de Baños y doña Luisa de Herrera, su muger. = Pedro de Baños. = Doña Luisa de Herrera. Pasó ante mí: Pedro de Salazar, escriuano.

DOCUMENTO 3

ESCRITURA DE LUISA DE HERRERA Y PEDRO DE BAÑOS POR LA QUE RATIFICAN QUE SE APARTAN DEL DERECHO QUE TIENEN A LA HACIENDA DE JUAN DE HERRERA

Madrid, 26 de noviembre de 1601.

(*Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Francisco Suárez, Prot. 1201, fols. 1870-1872vº*)

En la villa de Madrid, a veinte e seis dias del mes de noviembre de myll y seisçientos y un años, ante my el escriuano e testigos paresçieron presentes Pedro de Baños, alguaçil de la casa e corte de su magestad, y doña Luisa de Herrera, su muger, vezinos desta villa de Madrid, y la dicha doña Luisa, con lizenzia e autoridad y espreso consentimiento que primero y ante todas cosas pidio e demandó a el dicho Pedro de Baños, su marido, y el se la dio e conzedio e se obligo de no la revocar en manera alguna, so obligaçion de su persona e vienes. Y la dicha doña Luisa, en virtud de la dicha lizenzia e della vsando, y aceptando ambos dos marido y muger juntos, juntamente e de mancomun, renunciando las leyes de la macomunidad, dibision y escursion, como en ellas se contiene, que no les valan, dixeron que por quanto Pedro de Liermo, de la camara de su magestad, se obligo de les dar e pagar dos myll ducados por la pretension y derecho que la dicha doña Luisa pretendia tener a la haçienda de Juan de Herrera, aposentador mayor de palaçio de su magestad, ya difunto, por ser hija natural y morir sin tener otros hijos y otras causas e raçones, contenidas en el dicho pleyto y en la escriptura de transaçion e conçierto, que sobre el dicho derecho hizieron e otorgaron, por ante Pedro de Salazar, escribano de su magestad, en tres dias del mes de junyo del año pasado de myll e seisçientos, a que se refirieron, y en cunplimiento de la dicha escriptura de conçierto por el dicho Pedro de Liermo, se les quiere acavar de pagar la dicha cantidad de los dichos dos myll ducados, e por su parte les es pedido les de carta de pago e finiquito, en forma, de toda la dicha cantidad. E viendo a ello ser obligados, en la mas [fol. 1870vº] vastante forma que a lugar de derecho, dixeron que se daban por contentos e pagados y entregados, a toda su boluntad, del dicho Pedro de Liermo, de la camara de su magestad, es a sauer de los dichos dos myll ducados contenidos en la dicha escriptura de conçierto e por la raçon en ella declarada, por los auer reszevido en esta manera, los quinientos ducados dellos en la libranza de Juan Pascual, de que dieron carta de pago ante Juan de Peñafiel, escriuano de su magestad, ya difunto; y los otros quinientos ducados, que resçivieron de mano de Martin Preciado, procurador del numero desta villa, de que otorgaron carta de pago, ante Pedro de Salazar escribano, en diez y ocho dias del mes de hebrero deste presente año de seisçientos y un años; y los otros quinientos ducados que resçivieron del dicho Pedro de Liermo, de que otorgaron carta de pago por ante Plaza, scriuano de su magestad, en la çiudad de Valladolid, a siete dias deste presente mes de noviembre; y los quinientos ducados restantes que resçiven agora, de presente, de el di-

cho Martin Preciado, que para el dicho efeto el susodicho se los presta de que el dicho Pedro de Liermo, le a otorgado escritura de obligacion en su fauor, para se los pagar al plazo que en ella se declara, como se contiene en la dicha escritura de obligacion, su fecha della en la dicha çudad de Valladolid, a siete dias deste presente mes y año, por lo reszevir en reales e de contado, en presençia del presente escriuano e testigos desta carta, de que yo el escribano doy fee que los resçivieron e pasaron a su parte e poder, [fol. 1871] realmente e con efeto, en reales de a ocho e de a quatro e otras monedas, que lo sumaron e montaron, de los quales se dan por entregados. Con los quales dichos dos myll ducados, que ansi a reszevido de la manera que dicha es, se dan por entregados dellos. E renunçian las leyes de la prueua e paga, como en ellos se contiene, los quales son los contenidos en la escritura de transaçion. Y se dan por contentos de todo el derecho, que an tenido e pueden tener, a la dicha haçienda del dicho Juan de Herrera, por raçon de la pretension de ser su hija natural e lo demas contenido en escrito, de que en la dicha escritura se haze mençion. E se obligan de que zerca dello no hira ni bernan, en manera alguna, so pena de que, antes de ser oydos en juicio ni fuera del, an de bolber e restituir los dichos dos myll ducados, con mas todo lo que en raçon de su docte ovieren reszevido. E por quanto en la dicha escritura de transaçion ay vna clausula que la dicha escritura de transaçion se a de confirmar por los señores del consexo y que, para ello, se dio petiçion, firmada de la dicha doña Luisa a el dicho Pedro de Liermo, y se mando llevar al relactor, el qual avn no lo a despachado que, de qualquier manera que sea, en caso que por alguna ocasion el consejo no confirmase la dicha escritura de transaçion aquellos, desde luego, derrogan la dicha condiçion y la dan por ninguna e de ningun bolor. Y quieren que, no ostante la dicha condiçion, la dicha escritura quieren que quede en su fuerza e vigor e, desde luego, siendo neszesario, sin la dicha [fol. 1871vº] condiçion, la apruevan e confirman y nuevamente lo otorgan, vien ansi como si la dicha condiçion no se oviera puesto en ella, y confirmandola los señores del consejo, de la mesma manera, la apruevan e ratifican, e siendo neszesario nuebamente lo otorgan e se apartan de todo el derecho que tienen a la dicha haçienda. Y la dan por libre e quita, con todas las fuerzas e firmezas que sean neszesarias, y a ello se obligan e de lo tener guardar e cunplir y auer por firme. E le dan por libre de los dichos dos myll ducados, contenidos en la dicha escritura de transaçion. Y a la dicha haçienda e se obligan de no los volver a pedir otra vez, en manera alguna, so pena de no ser oydos en juicio ny fuera del, y a ello se obligan, en forma. E para lo cunplir, obligan sus personas e vienes, auidos e por auer. E por esta carta dieron e otorgaron todo su poder cumplido, a todas y qualesquier juezes e justiçias de su magestad, de qualesquier partes que sean, a la jurisdiccion de las quales, e de cada vna dellas, se sometieron e renunçiaron su propio fuero e juresdicion e domicilio e la ley sid conbenerid de juresdicion e domicilio e la ley sid conbenerid de juredicione onion iudicum, para que por todos los remedios e rigores del derecho e via mas executiva les compelan a lo que dicho es, como si a ello fuesen condenados por sentencia definitiva, de juez competente e pasada en cosa juzgada, lo qual [fol. 1872] renunçiaron qualesquier fueros e derechos de su fauor, en espeçial la ley e derecho en que dize que general renunciacion de leyes non vala. Otrosi, la dicha doña Luisa de He-

rrera, por ser muger, renuncia las leyes de los enperadores Veliano e Justiniano e leyes de toro e de Partida e todas las demas leyes que hablan en fauor de las mugeres, de las quales e de su balidacion yo, el escriuano, doy fee que la auise de las dichas leyes, e como sauidera dellas las renuncio. E otrosi, por ser casada, juro por Dios, nuestro señor, en forma de derecho, de no yr ni benir contra lo contenido en esta escriptura, en manera alguna, ni dira que para la otorgar fui lesa, engañada ny atemorizada por el dicho su marido ni alegar otra causa alguna, de que se pueda aprovechar, ny que deste juramento ni del perjuo del, no tiene pedido ni pedira ausoluçion ni relaxaçion a nuestro muy santo padre ni a su nunçion ni delegado ni a otro juez ni perlado, que poder tenga de se lo conzeder, e si le fuere conzedido no vsara della, sobre que renucio la bula de Sant Pedro deçision de Rota y otras bulas conzedidas y por lo conzeder que no la balan. Y a la conclusion del dicho juramento dixo, si juro y amen. Y ansi lo otorgaron antel presente escrivano e testigos de yuso escriptos. Siendo presentes por testigos, a lo que dicho es, Andres de Herrera y Pedro Cajar de Herrera y Juan de Vallecas, vezino de el Pardo, vecinos y estantes en esta villa. Y los otorgantes que yo, el scriuano, doy fee que conozco, lo firmaron de sus nonvres. = Pedro de Baños. = Doña Luisa de Herrera.

Paso ante mi: Francisco Suarez, scriuano.

BIBLIOGRAFÍA

- 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)*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1987.
- CERVERA VERA, Luis., *Documentos biográficos de Juan de Herrera I. (1572-1581)*. Madrid, Zaragoza, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo e Instituto "Camón Aznar", 1981.
- CERVERA VERA, Luis., "La primera merced concedida por Felipe II a Juan de Herrera". En *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 76. Madrid, 1993, 99-123.
- CERVERA VERA, Luis., *María de Alvaro, primera mujer de Juan de Herrera*. Madrid, Editorial Castalia, 1974.
- CERVERA VERA, Luis., "Merced concedida por Felipe II a Juan de Herrera para compartirla con Gaspar de Vega y Juan de Nicolay". En *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 77. Madrid, 1993, 35-46.

CERVERA VERA, Luis., "Semblanza de Juan de Herrera". En *IV Centenario de la Fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real. El Escorial. 1563-1963. II. Arquitectura. Artes*. Madrid, Patrimonio Nacional, 1963, 7-103.

MARTI Y MONSO, José., *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid, basados en la investigación de diversos archivos*, Valladolid, Leonardo Miñon, 1898-1901.

SANTIAGO BONAVÍA EN LA OBRA DEL
PALACIO REAL DE ARANJUEZ

Por

VIRGINIA TOVAR MARTÍN

En el proceso constructivo de Aranjuez en el siglo XVIII, el Palacio Real aparece siempre como objetivo de actuación prioritario. El Palacio fue siempre el principal estímulo de la Monarquía al reanudarse las obras en el Real Sitio después de un largo período de paralización en el reinado de Carlos II. Felipe V, en 1714, tras la Guerra de Sucesión, inició un amplio programa de remodelación de los Sitios Reales en torno a la capital. Aranjuez fue uno de sus objetivos, emprendiéndose de inmediato las obras de terminación de la residencia real ya que hasta el año 1714 tan sólo se hallaba habitable no mucho más que la crujía meridional, la cual había sido levantada en dos fases que correspondían a los reinados de Felipe II y Felipe IV (1). Bajo la dirección de Teodoro Ardemans y de Juan Román, las obras del Palacio, iniciadas en 1714, tuvieron un artífice excepcional, el maestro Don Pedro Caro Idrogo, el cual en concordancia con la construcción heredada procedió al cierre de los cuatro muros en torno al Patio central. Fiel a la planta antigua, el Palacio de Aranjuez recobraba la silueta clásica y sin apenas alterar sus esquemas; en 1732, el edificio alcanzaba su cuerpo principal haciendo habitables la mayor parte de sus aposentos. Caro Idrogo, al morir en esta fecha, había dejado el edificio sustancialmente edificado. Tan sólo había alterado en el esquema general el diseño de la Escalera de Honor que, siendo fiel al estilo de su tiempo, transformó en un organismo potente, inmerso en una gran caja dotada de monumental empaque escenográfico. Sus ascensos, de ritmo circular, fueron la admiración de quienes la contemplaron. Pero tampoco la Escalera Principal estaba terminada en 1732. En la continuidad de todo el Palacio trabajaron a continuación Don Esteban Marchand y Don Leandro Bachelieu, arquitectos e ingenieros franceses, quienes como ya

señalamos en otro lugar, dieron continuidad a las obras sin que se permitieran aportaciones personales de ningún tipo. El período constructivo de los dos maestros franceses, comprendido entre 1732 y 1734, puede considerarse como una etapa de “continuismo” en la que no se llevaron a cabo modificaciones o propuestas estructurales de ningún género. Fieles a sus obligaciones, vigilaron la marcha de la construcción con rigor y profesionalidad, pero no hubo por su parte aportación personal destacable.

Sobrestantes y maestros de albañilería y cantería como José de Iztueta o Antonio Rodríguez Pantoja habían paliado una etapa incierta y preocupante que se produce con la marcha violenta y tal vez provocada del Real Sitio de Leandro Bachelieu en 1736. El Gobernador Samaniego también había sido apartado del cargo en 1734, tal vez porque al fin habían sido tenidas en cuenta las quejas de los numerosos artífices a quienes personalmente había perjudicado. Juan Bautista Galuzzi, pintor-decorador principal en Aranjuez en esta fecha, moría también en noviembre de 1734. En la Navidad de este mismo año se produce el incendio del Alcázar de Madrid. Eran muchos los acontecimientos que sin duda llenaban de preocupación a las autoridades al frente de la gestión de las obras.

Entre 1734 y 1735, en Aranjuez se produce un vacío en la dirección de aquella fábrica. Sin embargo y a pesar de que se concentren los esfuerzos económicos y artísticos en la construcción del nuevo Palacio Real de Madrid, Felipe V no abandona el proyecto palacial de Aranjuez y hay constancia de que incluso hizo acudir al lugar al gran arquitecto del Piamonte que el Rey hizo venir a Madrid para poner en marcha el nuevo palacio, Don Felipe Juvara, el cual ha de participar con sus ideas en la obra del palacio de Aranjuez (2). Participación breve y esporádica, pero muy sustantiva, ya que parece ser que Juvara procedió a una revisión del diseño de la fachada principal del Palacio, cuya portada quiso enriquecer con un singular diseño arquitectónico en la línea de su estilo, y una posible intervención también en el nuevo Jardín oriental.

Es necesario tomar en consideración estos precedentes porque a partir de 1735 Santiago Bonavía toma una diferente posición como artista al servicio del rey Felipe V y el Palacio pasará a ser uno de sus principales objetivos. Contó posiblemente con el favor de los italianos de su tierra, nada menos que el Marqués de Scotti y la reina Isabel de Farnesio. Posiblemente fueron quienes reclamaron a los tres artífices venidos a la

Corte en 1728 desde aquellas tierras de Piacenza. Galuzzi, Bonavía y Balestriere se ocuparon del Gabinete de la Reina, trabajando en él celosamente durante varios años. En 1735 el Gabinete aún no se había terminado, y ha de ser Bonavía quien vigile la marcha de esta obra hasta su conclusión.

Santiago Bonavía comienza su actividad arquitectónica en obras muy puntuales del Palacio Real. Es nombrado Director de las obras reales de Aranjuez y su incorporación al cargo comienza por la urgente necesidad de dar continuidad al proceso constructivo del palacio. Sebastián de la Cuadra, en 1736, había comunicado en un escrito que al abandonar Bachelieu la dirección de las obras de Aranjuez se habían entregado en la Secretaría de Estado “todos los Planos, Diseños, proyectos y demás concernientes a las obras de Aranjuez” (3). Fueron los materiales que se entregaron a Bonavía como punto de partida y orientación en su nuevo trabajo. Montufar comunica a Patiño también que se ha entregado a Bonavía una memoria con las piezas de Palacio (4) y existen, así mismo, unos comprobantes de ajustes de materiales para la obra del jardín nuevo oriental del palacio que firma Juvara, dato que nos parece interesante pues posiblemente la estancia o el contacto breve de este arquitecto con Aranjuez pudo ser compartido con Bonavía en su nueva competencia de director de las obras reales (5). Bonavía, tal vez previniendo la eficacia de su nueva tarea arquitectónica, mandó llamar a un grupo de maestros de obras procedentes de Lombardía (6). Su intervención en la obra del palacio real comienza ya a ser firme pues tenemos constancia que en abril de 1737 procedía a la ejecución de once ventanas situadas entre el Gabinete del Despacho y la sala de los Espejos para lo cual había formado un presupuesto con carpinteros, doradores y cerrajeros (7). Emprende también en estas mismas fechas la construcción de un Teatro portátil para una de las salas de la planta principal y fue una obra que debió complacer tanto que el Rey le ordenó viajar hasta el Buen Retiro donde repetiría este tipo de construcción en dos modelos, uno para el interior del Casón o Salón de Baile, y otro para el jardín (8). Su estancia en el Buen Retiro le valió su acercamiento al Infante Don Antonio de Borbón, el cual le encargó la remodelación de sus estancias privadas y le confió así mismo los diseños para un templo de su patrocinio, la iglesia de San Justo y Pastor de Madrid, cuyo contrato subscribía en el año 1739 (9).

Viajes al Buen Retiro y a San Ildefonso no habían desviado la atención de Bonavía por la obra del Palacio de Aranjuez. Fue actividad aquélla que le sirvió para consolidar sus ideas de cambio hacia el mundo profesional de la arquitectura. Al regreso de aquellos lugares volvía a tomar y a retomar la dirección de las obras de Aranjuez destacándose su intervención cada vez más intensa en el proceso de la conclusión del Palacio Real. En el mes de agosto de 1739 hacía pública una memoria con el coste “del Quarto bajo que mira al Jardín nuevo en el Real palacio de Aranjuez acomodandolo para habitación del Señor Infante Don Felipe y su futura esposa conforme al plan que me ha aprobado Su majestad” (10). En esta recopilación presupuestaria hay algunos datos de gran interés. En primer lugar informa de los 24.000 reales de vellón que costara “el balcón bolado de piedra de Colmenar sobre la puerta de entrada principal a dicho quarto”. Sentar “35 rejas en las ventanas baxas de dicho Palacio sin contar el coste de los balaustres de yerro que se deben traer de Bizcaia por precio de 17.000 reales de vellón”. “Puertas y ventanas del quarto de Sus Altezas con sus herrajes por 20.000 reales de vellón”. El resto son una serie de materiales que perfila muy bien en su precio y cantidad. La obra tendría una inversión de 155.625 reales de vellón. Perfilando aun más los detalles de la obra, Santiago Bonavía subscribía escritura de obligación con el maestro cerrajero Francisco Barranco, a quien encargó las rejas de hierro para las ventanas bajas del Palacio (11). Las obras que se proyectan en el Palacio real son lentas y muy puntuales de acuerdo con los caudales que se van destinando a ellas. A veces se percibe cierta inquietud por verlas terminadas pero hay que tener en cuenta que desde el año 1732, la planta baja y principal se han hecho habitables y la jornadas de estancias reales no se ven perjudicadas.

Los Cuartos de Sus Majestades, el Gabinete de la Reina, la Sala de Despacho, habitaciones de Infantes etc. se van decorando y casi han alcanzado la riqueza artística que las caracterizó. Sin embargo se ha de puntualizar que el Palacio en 1740 continua en sus muros exteriores sin terminar, gran parte de la cantería sin asentar, algunas de sus superficies sin gramilar y su ala norte en correspondencia con la torre sur meridional sin cerrar ni determinar su distribución interna. Quedaba mucha tarea por hacer, sin olvidar también que al Palacio y como elemento integrado en su arquitectura se le había añadido el jardín nuevo oriental, que será configurado de manera simultánea al resto de sus crujías.

Pero la vida palatina no se interrumpe y Bonavía, Director de las obras Reales, tiene que hacer frente a necesidades de todo tipo. Así le encontramos realizando en abril de 1740 un Teatro en Palacio para la representación el día primero de mayo “de una Serenata “que se intitula LA COMPETENCIA DE LOS DIOSES” con sus correspondientes tramoyas” que según la memoria remitida son tres, de bajar el tablado un Carro para Neptuno, y un Corredor para las señoras en precio de 14.000 reales” (12). Estas mutaciones y teatro lo trazaba Bonavía al mismo tiempo que destinaba 85.000 reales de vellón por estas intervenciones a las que sumó a continuación otras obras en el aposento de la infanta Isabel para quien construyó un nuevo dormitorio (13).

El 2 de mayo de 1740, Don Antonio Palenzuela hacia pública una memoria con los pagos a los artífices que conjuntamente habían intervenido en este período en las obras nuevas del Palacio. Por orden del Gobernador Don Isidro Nicolás de Montufar se habían destinado 446.748 reales para la compostura del Cuarto de los Infantes, para el ensanche de la Tribuna de la Real Capilla, para adornos interiores del palacio, para posadas de la familia de mujeres de su asistencia y para las mutaciones del teatro para la citada Serenata. Habían intervenido entre los numerosos operarios el dorador Próspero Martola, el tallista Nicolás Argüelles, el Cerrajero de Cámara Francisco Barranco, el maestro herrero Isidro Ureta, el maestro vidriero Francisco Vitarque, los maestros de obras Carlos Gutiérrez, Florencio del Castillo y Manuel Tajuelo, los carpinteros Manuel Tejada, José Palomeque y Nicolás Rayado, a los pintores José Romeo, Bartolomé Rusca, Félix Fedelli (ayudante de Santiago Bonavía) y el propio arquitecto que figura también con un sueldo de 3.850 reales “que importa su sueldo como Pintor de Cámara y Director de las obras, con 50 reales de vellón diarios devenidos desde 1º de octubre de 1739 a 16 de mayo de 1740 (14). La lista de operarios es amplísima y muy detallada en cuanto a cargos y sueldos.

Los teatros provisionales son apetencia constante de los monarcas. A los que ha realizado en el Buen Retiro y Aranjuez se agrega otro nuevo encargo con destino al Palacio de El Pardo. Debió terminarlo en la primavera de 1741 ya que consulta si ha de retener en el lugar el equipo de tramoyistas y oficiales “que asisten al movimiento y juego de las mutaciones” (15). Pero en Aranjuez sigue dirigiendo la obra de las ventanas de

los cuartos bajos para la que ha conseguido aplicar al fin un presupuesto de 80.000 reales de vellón.

Confianza en la profesionalidad de los maestros italianos, Bonavía ha mandado llamar a un equipo para que sirva en las obras de Aranjuez. Lo encabeza un prestigioso oficial, Juan Bautista Frasca, que comenzará de inmediato a trabajar a las ordenes de Bonavía (16). Sin embargo, también confía en Miguel de Betelú, profesor de arquitectura y maestro de gran prestigio a quien ha visto levantar las doce viviendas de Alpajés con gran éxito. Reforzado con profesionales bien capacitados, en el mes de julio de 1741 emprende con gran decisión su personal intervención en el Palacio Real, cuya tarea en esta etapa la distribuirá en tres campos, el Mirador, la escalera y la fachada. Será una labor a la que se entrega con decisión y valor, ya que son partes comprometidas y difíciles de articular bajo la idea de una nueva recalificación.

El 16 de julio de 1741, Miguel de Betelú informaba a Don José del Campillo de las condiciones que había de observar para poner en marcha “los Planes y perfiles proyectados pro Don Santiago Bonavía de las obras de cantería que se han de hacer en el palacio, mirador y la escalera hasta el cuarto principal para el tiempo de la jornada de la Real Majestad del año que viene de 1742” (17) “Primeramente para hazer prevención de la saca y conducción de la piedra... 2ª, que cada semana, hecha una regulación así de piedra conducida como labrada y según la gente de operarios que tuviere se le ha de dar su importe. Se le han de dar las cimbras y andamios hechos con toda la madera que necesitaré para la construcción de la expresada obra, maromas, trocolas, tornos, vientos de cáñamo e instrumentos para subir las piedras por ser demasiada magnitud para seguir trasporteando como las monteas hechas y plantillas sacadas por el Director y una copia firmada de su mano de los Diseños que se han de executar para poder mandar sacar la piedra con todo conocimiento y acierto. Es condición que concluido dicho Mirador y escalera se le ha de medir por entero y satisfacer su importe y proseguirá con todo lo demás del Palacio en esta misma conformidad hasta su conclusión. Es condición se le ha de permitir sacar libre y francamente la piedra que necesitaré de las expresadas canteras de Colmenar de Oreja en la misma conformidad que se ejecuta para el palacio de Madrid... Es condición que toda la piedra que saliere del desbarate de la expresada escalera y sus inmediatos,

por quanto tiene que volverse a labrar segunda vez, la que de ella se pudiera aprovechar se le haia de pagar a razón de 15 reales de vellón por cada pie cubico.. quedando a su cargo el desacerlo y demolerlo. “A continuación Betelú ofrece los precios de cada concepto y concluye declarando que “todas las expresadas obras arreglado a los dichos diseños y a satisfacción del expresado Director Don Santiago Bonavía baxo cuias ordenes desempeñara enteramente su obligación, midiendose todo por vuelos mayores como se practica en todas las obras”.

El año 1741, con pie muy firme en la actividad arquitectónica, Santiago Bonavía escribía a Don José del Campillo exigiendo ciertas condiciones para que se llevaran a cabo sus propósitos en la obra de conclusión del Palacio. Dice que necesita “de quatro a seis Oficiales diestros tanto para sentar las piedras ya labradas de cantería quanto para executar las bóvedas de albañilería que hay que hazer. Suplico se sirva participar las correspondientes ordenes al Intendente y Arquitecto del palacio de Madrid para que siempre que yo se los pida me envíen prontamente los sujetos que yo nombraré en la misma conformidad que se ha practicado con otros que para el mismo fin fueron enviados a trabajar en la real obra del Palacio de San Ildefonso. Pasan de 190 los canteros empleados en labrar piedra en este Sitio sin los sacadores, peones y carruajes y con el beneficio del tiempo se hace lo posible por acarrear quanto mas se puede la piedra de Colmenar.” (18).

Como bien se puede observar, Bonavía retomaba la obra del Palacio donde sus antecesores la habían dejado. Una de las tareas más difíciles, costosa y comprometida, era la del revestimiento de cantería de las superficies todavía inconclusas. La labor de cantería le preocupa y tal vez por afrontarla con urgencia redacta su cálculo en relación con la obra del Palacio. Esta Memoria también nos da a conocer el estado puntual del edificio en 1741. En la Portada faltan por construir “ocho Arcos alrededor de la escalera que suman 2.400 pies cúbicos”. Faltan las “quatro columnas con sus basas que tienen 747 pies cúbicos”. “La fachada de dicha Portada que mira a la Estrella tiene hasta el collarino de la cornisa 4.350 pies cúbicos. Las seis espalmaduras de las tres puertas con sus capialzes tienen 3.700 pies. La fachada que mira a la escalera 3.720 pies cúbicos”. En el segundo cuerpo “La fachada tiene en el pedestal y en el lado que mira a la Cascada 5.058 pies cúbicos, mas veinte Pilastras con sus ramales de a

pie en cada lado que tienen con sus basas 6.000 pies cúbicos. Mas 19 ventanas que todas hacen 2.370 pies cúbicos”. En el tercer cuerpo “su pedestal tiene 3.400 pies cúbicos. Catorze pilastras con sus basas que tienen 4.200 pies cúbicos. Doze ventanas tienen 1.300 pies cúbicos. Cornisa de dicho alto con los quatro lados de la torre tiene 4.575 pies cúbicos. El último pedestal que corona toda la obra tiene 5.080 pies cúbicos. El remate de la Torre con su cornisa tiene 1.780 pies cúbicos. “Patio principal “en los dos lienzos que faltan tiene con el collarino, pedestal, pilastras, ventanas y arcos 7.600 pies cúbicos. La cornisa de dicho patio tiene 2.160 pies cúbicos. Suman los pies de piedra 64.720 pies cúbicos, que a razón de onze reales uno con otro, con saca, porte, labra y asiento importara sola la cantería 733.920 reales de vellón” (19).

Como bien se puede apreciar, la estructura general del palacio estaba aún sin concluir; faltaban los chapeados de piedra y otros elementos sustantivos. Santiago Bonavía tenía que afrontar la dirección sin introducir variantes sobre la fábrica ya que las pautas estaban ya dadas desde las etapas de Caro Idrogo, Marchand y Bachelieu. Podía establecer criterios para dar impulso a las obras y llegar así a su término. Le interesó una labor bien concertada de los operarios y a ello dedicó su tiempo y su habilidad administrativa. Sin embargo, la fábrica del Palacio Real no dejaba de ser objeto de lucimiento para un artífice. Bonavía no quiso que su presencia en la obra pasara inadvertida y dirigió su objetivo a dos elementos significativos del edificio, la Escalera principal y la Portada occidental, eje prioritario del monumento.

En un informe sobre la conducción de agua desde Aldeguela, hasta el Real Sitio, se declara “que el año 1741, al mismo tiempo que Don Santiago Bonavía formo la idea de la Escalera principal hizo el proyecto de conducir para beneficio publico de la Corte y de los moradores del Sitio un manantial de agua buena que se halla en el valle de Aldeguela” (20). No nos deja de sorprender que en el año 1741, Bonavía propusiera una nueva idea de la Escalera principal, obra prácticamente concluida a la muerte de Caro Idrogo y que en 1732 quedaba tan sólo a falta del cierre de la bóveda y el remate de sus adornos (21). La Escalera de tramos circulares había sido objeto de numerosas alabanzas por su originalidad y su gran escala. En 1741, la estructura estaba prácticamente terminada aunque en la etapa de aquellas obras dirigida por Don Esteban Marchand, se

había advertido una leve anomalía en relación con la apertura de una de sus puertas, la cual no guardaba en el eje central la conveniente simetría. Pero fue un defecto al que incluso Marchand no había dado trascendencia. La construcción de la Escalera siguió adelante y el año 1741 tan sólo estaba falta de la cubierta y de algunos elementos ornamentales.

Santiago Bonavía consideró que la Escalera principal podía modificarse a través de una nueva estructura. Su "idea" consistió en sobreponer a la fábrica hecha, una movilidad en el ascenso, nueva. Suprimió los tiros circulares y emplazó sobre las mismas bóvedas de sostenimiento el tiro central y los dos divergentes que conducen desde la primera meseta a la planta principal. La movilidad cambió sustantivamente en la ruta de los ascensos. Sin duda la proyección resulta mas convencional, mas clásica, ya que los sistemas de subida se resolvieron en ángulo recto y lineal. La caja de escalera, con su magnificencia, tanto en la escala como en lo ornamental no se alteraron. Bonavía, con habilidad, diseñó un nuevo movimiento ascendente eliminando la original circularidad creada por Don Pedro Caro Idrogo. La caja de resonancia no fue superada. La caja de escalera, con su apariencia monumental y escenográfica no podía ser superada. Bonavía aprovechó todos estos recursos para resaltar la nueva estructura de los ascensos. Sin embargo, fue sólo el ritmo de los tiros los que fueron alterados. La magnificencia de aquella estancia, su lujo y la sutileza de sus ordenes y detalles decorativos permanecieron. Bonavía cerró la bóveda y contribuyó eficazmente a rematar los elementos de su envoltura. La Escalera Principal del Palacio Real de Aranjuez conoció una remodelación simple, y retrocedió a una simplificación estructural bajo la dirección de Santiago Bonavía, aunque recobró un tono claramente italianizante (22).

El 27 de diciembre de 1741, el arquitecto en carta a Don José de Campillo reconocía que trabajaban al pie de obra 250 canteros sin los peones y trabajadores de otros oficios. Reconocía que había "quimericas" entre ellos "temiendome que puedan suceder mayores desordenes". En enero de 1742 le da cuenta de su malestar con el asentista de la obra, Miguel de Betelú y del despido de algunos oficiales "por alborotadores". En la obra de la escalera había llegado Bonavía al piso principal, pero pedía permiso para aumentar hasta 300 el número de operarios. Le confiesa también que ha cumplido con la obligación que como Director de las

obras le toca, pero que no ha hecho “la menor falta en la entrega de perfiles, dibujos, plantillas, cimbras, andamios y otras cosas que según lo estipulado me ha pedido Don Miguel de Betelú, ni podrá dicho Betelú reconocerme que yo haya innovado cosa que pueda servir de atraso a la obra sino que he tenido y tengo una suma vigilancia para que la obra se execute con la mayor presteza y perfección posible”. Bonavía reconoce “que cuando hice el avance fue con el supuesto que los cimientos de la escalera vieja pudiesen servir sin innovación alguna, como también la mayor parte de la piedra de sillería bolbiendola a labrar, pero los zimientos ha sido menester renovar la mayor parte dellos para asegurar la obra y la mas de la piedra se ha hallado tan delgada que no sirve para volverla a labrar. Además desto estando yo en la inteligencia de que la escalera se debe precisamente cubrir y de que Sus Majestades tienen ánimo de que se concluya este Palacio he tenido por conveniente al real servicio tener prevenidos 500.000 ladrillos y 2.000 fanegas de cal mezclada, a fin de que no haya la detención de aguardar..” “Don Miguel de Betelú se atreve con solo 300 oficiales a acabar para la próxima jornada la escalera y Mirador como tiene hecha obligación y en su memorial ofrece que solo 25.000 reales que se añadan a los atrasos y messadas hay suficiente para la conclusión de estas obras..” (23).

Sin embargo Bonavía impuso su criterio de que se hacían necesarios 400 oficiales y 190.000 reales además de los atrasos. Así mismo hace presión para que le envíen “soldados para hacer frente a los alborotos de los canteros, que han maltratado con piedras a uno de los aparejadores por cuyo motivo los demás no han querido asistir a la obra”.

El informe de Bonavía de 12 de enero de 1742 es clarificador. Vemos la situación laboral por la que atravesaban las obras reales de Aranjuez y nos crea cierta duda sobre la obra nueva de la Escalera principal. Califica de “escalera vieja” la fábrica construida ocho años antes por Caro Idrogo y que había despertado tanta admiración. Duda de la consistencia de su cimentación y afirma que la piedra utilizada era en exceso delgada. Estos juicios contradicen los informes emitidos sobre la obra de la Escalera de Esteban Marchand y los del propio Caro Idrogo. Nos plantea por ello ciertas dudas sobre la intervención de Bonavía en la obra. A nuestro entender fue más bien un deseo de “nueva apariencia” de la Escalera que el planteamiento de un diseño nuevo. El concepto de caja de escalera con su tra-

tamiento ornamentado de las superficies murales y ascensos centralizados estaba ya formulado. Bonavía suprimió los peldaños en su movimiento circular y retornó a unos tiros mas tradicionales pero sustentados en el mismo epicentro y con la misma escenografía.

La falta de entendimiento con Miguel de Betelú, maestro de cantería que se manifestaba muy descontento por la falta de rigor en los pagos convenidos, dió lugar a que Bonavía contratara a catorce maestros albañiles italianos en la obra de la Escalera. Pero a pesar de los refuerzos y de su habilidad para templar los ánimos de los canteros, la conclusión de esta obra no se logró llevar a cabo para la primavera de 1742. El 23 de julio de 1743, el Marques de Villarías visitaba Aranjuez, y en carta al Marqués de la Ensenada le comunicaba que “la obra de la Fachada y Escalera del Palacio de Aranjuez camina con lentitud por la entrega de los caudales destinados a ella, y resulta de grave perjuicio a la Real Hacienda se le duplique el salario de los trabajadores por la desidia con que estos se tratan por la dilación de la paga..”.

El 6 de agosto de 1743, Bonavía en parte semanal a Herrero de Ezpeleta le comunica “el estado de la nueva Escalera de este Palacio que es estar la bóveda de la Galería superior que corresponde al quarto del Príncipe executada y levantada sobre ella el sotabanco que es de cuatro pies y medio que corresponde a la bóveda principal que cubre toda la escalera y esta bien igualmente executada la del lado opuesto que corresponde al río al no haber hecho falta algunas piedras de las pilastras executadas que he dispuesto se traigan luego y ya están algunas elevandose de modo que si los oficiales se mantuvieran con salud, en septiembre puede quedar hecha la bóveda grande por que de los diez oficiales italianos hay tres con terzianas, los demás ínterin pueden labrar las piedras y van levantando la fachada del patio, la principal lateral de la parte del río. Voy previniendo los Dibujos para los cuartos baxo y alto según el encargo que se me ha hecho” (24).

Al frente de los oficiales italianos estuvo Giuseppe Frasca, sin embargo en esta etapa, las restricciones económicas debieron ser fuertes, ya que Bonavía hizo pública una memoria en la que se enumeran los oficiales y maestros activos que habían descendido considerablemente. El asentista de la obra Miguel de Betelú tenía a sus ordenes 76 canteros, setenta y dos oficiales para conducir y sentar piedra. Permanecian once albañiles italia-

nos y dos españoles, nueve carpinteros y cincuenta y cuatro peones. No obstante, la calma entre el personal laboral parece ser que se hacía difícil, pues en el mes de noviembre de 1743 declara que custodiaban las obras un oficial y veinte soldados “blanquillos” (25). El descenso de oficiales todavía se había de incrementar a fines del año 1743. Betelú tuvo que reducir su plantilla de canteros a seis. Los peones se habían disminuido a seis. Solo se mantenían los albañiles italianos para el cerramiento de la bóveda de la escalera solicitando Bonavía el aumento hasta catorce maestros italianos (26). A fines de diciembre de 1743, la Escalera debía estar casi terminada. El 23 de diciembre se contrata a Francisco Barranco, cerrajero de Cámara para hacer los herrajes (27). Barranco fue el artífice de “todo el fierro grueso que ha sido menester y que sube bastante hasta concluir la Escalera, que entonces se le liquidara su cuenta”. Desde San Ildefonso, en diciembre de 1743 el arquitecto escribía a Herreros de Ezpeleta dándole cuenta de la actividad de algunos artistas que colaboraban con él en esta fecha. Por este informe conocemos que su confianza la tenía depositada en el maestro José Frasca, y en el sobrante Don Juan de Herrera, su cuñado, de quien se dice “que aunque sea bueno no tiene las experiencias, talentos ni circunstancias que Bonavía, aunque estas expresiones no se deben tomar en sentido contrario al honor y buen ombria de Herrera..” (28). En la citada carta a Herreros, Bonavía solicitaba también la presencia de unos maestros peritos para medir la obra, sugiriendo que “Medrano mirara por la parte del Rey como pudiera mirar yo”; sin embargo cita a Don Ventura Padierno o a Don Pedro Frasca para proceder a la medida y tasación.

En el verano de 1744 se ultimaba la obra del cubierto de la Escalera en su entablado. Fue entonces cuando se piensa también en su blanqueo con objeto de verla totalmente terminada en la jornada de la primavera del año siguiente (29). Sin embargo, no debieron ir las cosas demasiado bien, ya que volvió a presentar un presupuesto en el que se incluía “el cubierto de la escalera, el Atrio y la fachada interior del Patio”. Le preocupaba considerablemente que la obra no quedase resguardada al llegar el invierno de 1744 y principio de 1745. La propuesta económica ascendía a 173.481 reales de vellón divididos en seis mesadas de 28.913 reales. Para las maderas de los tejados de todo el palacio y otras obras en la Isleta, Bonavía elevaba la cantidad a 610.891 reales de vellón (30). Acompaña este infor-

me el dibujo de un Balaustre que había de servir de modelo a otros 40 balaustres “redondos con el alto de dos pies y tres cuartos. “Ai también cinco balaustres quadrados de triplicado grueso”. Se trata de un diseño simplificado en su trazo pero de gran belleza en sus proporciones y en sus perfiles.

En el mes de noviembre de 1744, Domenico Bettini y compañeros de profesión se obligaban a la labor del blanqueo de la Escalera principal “e cornisa della”. Especifican en el contrato que se obligan “a finalizare e fare li capiteli di deta scala. Mi obbligo sbiancare e fare li capitele a la Pilastre che vi sono in torna a dettas scala. Mi obbligo sbiancare tutte le voltecio e tanto quele del piano principale quale del piano di yera erepiani dele scala. Mi obbligo sbiancare tutte le pilastre e suoi respectivi piedistale basse e capitelli intorno alle galerie. Mi obbligo sbianbcare tutte le neglie con tutte le suverespective cornise al ‘intorno tutte le restroscribe opere. Mi obbligo darle terminate nel’tempo che mi jaraprescrito del Sig. Don giacomo Bonavía o da chi da lui sara eleto. Mi obbligo terminarla che dia de tutta juva satisfaccione nel prezio de 10.000 reali di vellón obligandomi con il sudeto denare pagare tutti li peoni e carpinteri necesari per terminare tal’opera”. El precio se fijó en 7.500 reales de vellón” (31).

Domenico Bettini y Compañía se habían encargado de los blanqueos y estucos de la Escalera, pero también hemos de resaltar la labor de los maestros italianos al frente de la obra. Giuseppe Frasca parece ser que actúa de jefe del equipo integrado por los oficiales de la Maestranza italiana Juan Bagutti, Thomas Rodan, Carlos Donati y Bartolome Gasparini. Estos cuatro maestros a fines de 1744 fueron reintegrados a la obra del Palacio Real de Madrid pasando a las ordenes de Juan Bautista Sachetti.

El Gobernador de Aranjuez a fines de 1744 informó a Miguel Herrero de Ezpeleta de la situación de las obras. Le comunica que los oficiales de la Maestranza Italiana se ocupan “en nivelar las paredes de las bóvedas colaterales de la Escalera principal del palacio. Aclara que la información le ha llegado del aparejador Iztueta el cual le hizo constar “que es trabajo reducido a igualar las murallas coraterales de las bóvedas del zerramiento de la Escalera que equivale al termino de nivelar o anibelar” (32).

Otra información nos llega a través de una carta dirigida por el arquitecto de Madrid, Francisco Ruiz, a Herrero de Ezpeleta. “Digo que la diferencia de medidas que tienen las gradas de la Escalera principal consis-

te en que aunque el tiro de en medio y sus dos colaterales son de un ancho, las gradas, así rectas como esféricas que hay en los gruesos de las paredes donde están formados los arcos para subir desde los pasos por donde han de entrar y salir los coches, son de distintos tamaños que las de los tres tiros y a mas de esto, para subir desde el zaguán a la escalera hay una grada que se compone de tres piezas y un pedazo por ser tanta su longitud que comprende todo el ancho que ocupan los tres tiros y las pilastras que los dividen. Los despiezos diagonales de las piezas que forman las pilastras, basas, capiteles y machones no están pactados en la contrata ni es practica el haberlos hecho, ni dan ni quitan seguridad a la obra. Pues sin ellos podía haberse hecho de una pieza lo que ocupan dos de las diagonales respecto de que la de mayor tamaño no excedería de 37 pies y medio y en cierto se han conducido piezas de 50 y 60 pies y parte de la labra de los pies que se abona y no tienen las piezas diagonales pues solo se deben medir como si fuesen quadradas para la saca en caso de ser precisas” (33).

En el otoño de 1744 Bonavía viaja a la Granja de San Ildefonso. Desde allí también permanecía atento a la terminación de la Escalera principal de Aranjuez. Le comunica en carta a Herreros de Ezpeleta que el blanqueo durará hasta el mes de marzo de 1745. También le informa que los Reyes habían resuelto que el Atrio y Portada principal del palacio de Aranjuez se suspendieran ya que el caudal había que emplearlo en la fachada de poniente y Cuarto principal (34). Se lamenta de que el blanqueo de la Escalera no se hubiese dado a Joseph Escolari y oficiales italianos que la hubieran ejecutado por menos precio. También informa que a la escalera “lo que falta se reduce a las barandillas y solados de piedra que concluyen oficiales españoles”.

El maestro vidriero Francisco Vitarque fue el encargado de realizar las labores de su oficio en los vanos de la Escalera principal (35). Bonavía presiente que la obra de la Escalera nueva esta llegando al final. Escribe el 2 de diciembre a Herreros de Ezpeleta y asegura “que las vidrieras que se necesitan para la escalera pueden ser de vidrios ordinarios, pues estando puestas al paso común si fuesen cristalinas cada día amanecerían algunas menos. En la escalera y guardarropa del príncipe son 26 ventanas, que todas deben ser de vidrios ordinarios, las que sirven para la guardarropa han de llevar sus puertas y ventanas, las demás basta que sean bastidores y vidrios con sus herrajes para abrir y cerrar. Según mi entender,

la orden que se debe expedir es que se embaldose los medianiles de la nueva escalera que corresponden a la guardarropa del príncipe de baldosa raspada y cortada y que se ejecuten todas las puertas y ventanas con vidrieras y herrajes correspondientes” (36).

El plomo para las planchas del cubierto de la nueva escalera se abonaba en la mayor parte de su costo en diciembre de 1744 (37). Las condiciones para el blanqueo también se aceptaban por Bonavía en la misma fecha. Domingo Bettini en el contrato que firma se obligó a lo siguiente: “Primeramente a concluir el blanqueo de toda la cornisa principal que circunda la caja de la Escalera. Se obliga a blanquear todos los capiteles, impostas, pilastras, basas, pedestales, nichos, entrepaños, derramos de ventanas, paredes, arcos y bóvedas tanto en el Plan principal como en el baxo con todos los arcos y bóvedas que mantienen las mesillas y tiros de la escalera y todo lo que sea conducente al perfecto blanqueo de la expresada obra executandole de estuque de la misma manera que esta la bóveda grande y cornisa principal empezada a satisfacción de Don Santiago Bonavía o de quien en sus vezes tuviere. Sera de su obligación hazer y desazer todos los andamios que fuesen necesarios cuidando de no desportillar ni romper la cantería y especialmente los peldaños pues de otro modo se obligan a rehacerlo a su costa. Debe ser del cargo de la Real hacienda darles los materiales de cal, arena, yeso y espezuelo al pie de la obra en el parage donde presentemente se halla quedando de cuenta de Bettini y compañeros las mezclas que debiesen excutar sin que por esto ni por otro caso se le deba por parte de la Real Hacienda dar peón ni asistencia alguna. Es también del cargo de la real Hacienda el franquearles en los parajes a donde se hallan las maderas que necesitasen para los andamios, con tiros, lias y clavazón, como así mismo cubos, palas, batideras, y cuezos todo lo cual volverán a entregar al fin de la obra. Se obligan a darla enteramente concluida para el día primero de febrero del año 1745 en precio de 7.500 reales de vellón” El Rey aprobó esta contrata cuyo original fue enviado desde el Buen Retiro al Gobernador de Aranjuez, el cual a su vez trasladó a Santiago Bonavía como Director principal de las obras Reales (38).

A la par que Bettini procedía a comienzos de 1745 al blanqueo de la Escalera, Francisco Barranco, Cerrajero de Cámara, ayudado por un oficial del mismo oficio, Santiago García, procedía a la elaboración de “las baran-

dillas de hierro de la Escalera, de Dibujo, con sus hojas de chapa” (39). “Se comunica que “Barranco ha llegado esta noche y mañana dará principio a los tableros para dibujar en ellos las barandas y tiros de la Escalera” (40). “Se trabaja en los tableros adonde se deben dibujar en mayor las barandas y antepechos de la Escalera. Luego que estén concluidos se dibujaran y se tratara de ajustar con Barranco”. Esta comunicación de Bonavía a Herreros parece indicar que el arquitecto intervino en los dibujos de la barandilla de la Escalera que elaboraría en hierro Francisco Barranco o al menos en su supervisión. En los comienzos de 1745 también se procedía al enlosado de la Escalera por parte del asentista Miguel de Betelú (41).

La Escalera principal se había construido, pero al mismo tiempo, la obra de la Portada principal y Atrio, por su envergadura, todavía entre 1744 y 1746 no se habían finalizado. Bonavía había retenido en Aranjuez a ocho de los oficiales de albañilería italianos para los que solicita un sueldo el 9 de junio de 1746. En un memorial indica que llevan varios meses sin trabajar José Frasca, Andres Rusca, Pedro Polar, Tomas Rudar, Carlos Dunada, Domenico Bettini, Baptista Bianchi, Baptista Scala y Baptista Reguetti (42). La obra de la Fachada de Palacio sin embargo no proporciono trabajo a sus compatriotas. El estado económico de las obras volvía a frenar las iniciativas. Bonavía sin embargo persistirá en su empeño y pese a que en junio de 1748 un incendio vuelve a interrumpir la marcha de las obras del Palacio, conseguirá algunos de sus propósitos más importantes. El 14 de junio de 1748 todavía reclamaba Betelú el dinero que se debía por la construcción de la Escalera (43) Francisco Barranco en 12 de diciembre de 1751 conducía “una porción de Palomillas de hierro para que se coloquen veinticuatro de ellas en la Escalera principal y dos en cada una de las ventanas del cuarto bajo y balcones del cuarto principal. Estas deben servir para cuando ay ocasión de iluminar el Palacio con celebración de algún regocijo y sirvan para poner las hachas sin que el humo manche las paredes” (44).

El trabajo de la Escalera de Honor de Aranjuez había llegado a su conclusión en 1745. El arquitecto había modificado sustancialmente el movimiento de sus tiros, había reforzado su estructura con nueva cantería y había complementado su ornamentación con una bella balaustrada de hierro a la francesa que ejecutada por Francisco Barranco parece ser que también corresponde a Bonavía el mérito en la dirección de su diseño. La Escalera

principal se convertía en una obra monumental dentro de la caja espacial ya prevista por el maestro Caro Idrogo y que en el año 1732, cuando concluía su ascenso circular, quedaba sólo a falta del cierre de la cubierta.

Es indudable que la intervención en la Escalera Principal de Santiago Bonavía es altamente meritoria en su valor proyectivo. Caro Idrogo había creado en ella un diseño de gran originalidad al plantear un ascenso en convergencia circular. Cuando Bonavía se convierte en Director de las Obras Reales de Aranjuez, la Escalera de Caro Idrogo estaba sin concluir y vio sin duda una oportunidad para proponer un nuevo criterio en la articulación arquitectónica del organismo. Bonavía debió conservar los elementos tectónicos sustanciales heredados y procedió al diseño de un nuevo ascenso, que partiendo del cuadrado de la base imprimía un nuevo plano perspectivo a un nivel estilístico de raíz netamente italiana. Parece influir en él la escenografía de la época. Su investigación proyectiva es netamente perspectivista a la par que orienta la obra en cada uno de sus elementos a una intención de plena disciplina clásica. Su concepto direccional es ortogonal en el nivel central y laterales aunque no se llega a suprimir terminantemente la curvatura. Le preocupa hacer sensible la unidad de la estructura y no crear escisiones contribuyendo con ello a su viva exigencia de clarificación y sistematización de la “perspectiva” en términos clásicos.

La Escalera del Palacio de Aranjuez, dentro de una inmensa caja espacial, es “especialidad” en sí misma. Sus convergencias y sus escorzos guardan relación con los elementos envolventes. Es un solemne escenario en el que destaca la pared como superficie y como esfera espacial que circunda los cuerpos plásticos de los ascensos. El proceso en su movilidad crece al alcanzar el piso principal. Desde este punto de mira, la Escalera en su tridimensionalidad y sustancialidad se ofrece como un equivalente escultural de gran sutileza. La Escalera de Caro Idrogo, aquella que él mismo definía con satisfacción en octubre de 1732: “Habiendo sido nuestra Escalera aprobada por los Amos y por todos los demás, y siendo el Plan, el Modelo y la dirección mía sin que por la de otro ninguno se haias puesto ni ponga una piedra (y espero en Dios que sea lo mismo hasta que se concluía) estando el gozo que recibo en ver que todos los que la ven, aun en el estado en que esta, dicen que es y sera una maravilla, y yo no puedo menos de confesar que es buena” (45), desaparecía. Sus deseos no

habían sido respetados. La obra de la Escalera de Caro Idrogo en su diseño circular había dejado de existir. Bonavía abría una nueva etapa en las obras reales de Aranjuez. La Escalera de Honor proyectada por el arquitecto italiano sobre el mismo marco espacial fue diseñada hacia otro horizonte artístico, hacia otras formas expresivas, tal vez de línea más europeizante y en sus detalles, en concordancia con las bellas escaleras de algunos de los Palacios más destacados de su tierra.

La nueva configuración de la Escalera principal había acaparado la atención de las autoridades de Aranjuez. A partir de 1741, la intervención en las obras restantes del propio Palacio habían sufrido una paralización sensible. El hecho constructivo más destacable fue el que se propone el 8 de diciembre de 1743 para la ejecución de armaduras y emplomados del edificio (46). Thomas de Hermana y Joseph Arredondo entregaron la relación del coste de esta obra en la que se declara la necesidad de “demoler todas las armaduras viejas” y reponerlas con un presupuesto de 400.020 reales de vellón. El proyecto se somete al criterio de Santiago Bonavía. Se procedió a una revisión detallada de las cubiertas del Palacio y a programar de inmediato las fases de la fábrica para lo cual se hicieron abundantes dibujos (47).

La formación del Atrio de la Portada principal del Palacio acaparó la atención de Santiago Bonavía en torno a 1745. A Bonavía le fueron aprobados 295.126 reales de vellón, que en esta fecha destinaba al blanqueo y enlosado de la Escalera “y a la formación del Atrio que debe hazerse ante la Portada principal de la fachada de poniente” (48). Al mismo tiempo informaba de la necesidad de terminar de levantar la fachada principal de poniente, “no en toda su línea hasta el ángulo del Norte sino en aquella parte que es precisa para que quede perfecta la Portada nueva y la Escalera principal”. Estima que necesitaría para la fábrica 467.755 reales de vellón.

El 22 de mayo de 1745 se libran 329 reales de vellón a Juan Bautista Martinengo, delineador “por carruaje para venir a este Sitio y por la tinta, lápiz y papel para executar diferentes Planos que le han encargado” (49). A pesar de que han de ser varios los artífices implicados, Santiago Bonavía se pone al frente de la dirección de la obra. Ya el 15 de enero de 1745 declaraba: “Estoy sobre el Plan del Palacio a donde hallo bastantes dificultades” (50). Pero la obra a pesar de todo se estaba impulsando ya que en el mes de abril declara que “han devengado los carpinteros que han trabajado en la fachada norte y de poniente” (51).

Una información detallada del proceso de esta fábrica nos llega por una Memoria del propio Bonavía escrita el 29 de noviembre de 1746 (52). Declara: “para completar el alto del cuarto principal faltan 4.905 pies cúbicos de cantería según lo ajustado con Miguel de Betelú. Para el tercer cuerpo se necesitan 9.000 pies cúbicos de cantería. En el cuarto alto que es la media naranja que acompaña la Capilla se necesitan 7.373 pies cúbicos de cantería. Para las escaleras secretas se necesitan 192 peldaños que componen 1.728 pies cúbicos. Se deben ejecutar 183.142 pies cúbicos de fábrica de albañilería en paredes, arcos y bóvedas. Ay que ejecutar 1.740 pies cúbicos de albañilería agramilada, 448 arrobas de fierro para gatillas, cadenas y grapas”.. La memoria vuelve a considerar las armaduras, incluido el plomo necesario.

La muerte de Felipe V en 1746 paralizó las obras generales (53). En el otoño volvieron a tomar otra vez el ritmo y el Gobernador pedía que se aceleraran las asignaciones para la mano de obra (54). Según declara en carta a Herreros de Ezpeleta, Bonavía había iniciado en la primavera de 1747 el desmonte del Patio principal para rebajar el suelo, volviéndolo a empedrar, y tratar así de evitar las humedades que alcanzaban a los cuartos bajos y al zaguán (55).

El 14 de junio de 1748 se debían a Miguel de Betelú 100.000 reales de vellón (56). La Tesorería no marchaba muy bien pero la situación se agravaría con el incendio del Palacio el 16 de junio de 1748. Vencida la catástrofe, Bonavía remitía el 22 de junio una relación de los daños tanto de las armaduras como de la cantería calcinada. Bajo la dirección de Bonavía, el maestro de cantería Miguel de Betelú realiza el coste de todos los desperfectos de fachada ocasionados por el incendio (57). Las reparaciones se habían sumado a un nuevo impulso sobre la obra general con el ánimo de alcanzar su conclusión. El 26 de agosto de 1750 Bonavía en carta a Carvajal le comunicaba: “devuelvo el Diseño del Escudo de Armas, faroles y capiteles en relieve de dos pies. Serán de cinco pies” (58). El 20 de julio del mismo año, en memoria enviada a Carvajal y Lancaster, Bonavía pedía un nuevo refuerzo “de materiales y demás cosas para la conclusión del Real palacio de Aranjuez” (59). Le informa que Miguel de Betelú le ha presentado las memorias de obra para lo que falta por cubrir “y yo le he entregado otra que debe servir para la continuación de la Fachada de en medio. Al asentista del ladrillo se le ha mandado aumentar

las cuadrillas de los trabajadores para incrementar el número de labores hasta un millón y medio que es lo que considero necesario para estas y otras obras que Su Majestad mande executar en este año". Bonavía propuso que Betelú y Carlos Bernasconi, separadamente, hicieran un balance del costo de las nuevas obras. También advertía de la obra de albañilería que consideraba "del maior cuidado, porque consiste en las bóvedas de las piezas que todas son de las maiores que ay en el Palacio ademas de la grande del Salón que se iguala a la de la Escalera principal en su largo, ancho y alto, en arcos sobre que ha de cargar la media naranja que iguala a la de la capilla y también el terzer cuerpo de altura para acompañamiento de lo fabricado antiguamente deve elevarse a el lado de la escalera principal y se hace preciso fundarle sobre arcos".

El 2 de abril de 1751, el interventor Juan Ruiz de Medrano informaba sobre el estado de aquellas obras. Anuncia que "en la de Palacio esta concluido el Atrio delante de la fachada principal, sentada enteramente toda su cornisa, hechas las cinco bóvedas de el al piso del Quarto principal y quitados todos sus andamios. Desde el extremo del Atrio en la fachada de poniente y su Torre en la altura del quarto bajo y principal esta concluida toda la cantería que maltrato el fuego cuios andamios no se pueden quitar porque son precisos para la prosecución de la fabrica, pero no sirven de embarazo alguno. En la fachada del Norte esta concluida toda la cantería que maltrato el fuego hasta la cornisa del quarto principal y sus andamios se quedan puestos por al misma razón antecedente. En la fachada de oriente esta también concluida toda la cantería que maltrato el fuego hasta la cornisa del quarto principal y sus andamios se están quitando para desembarazar el paso por donde ha de salir la Reina a los Jardines" (60).

Pero había otras cuestiones que también preocupaban a Bonavía. La fachada principal, que parecía estar ya a punto de terminar, era necesario ornamentarla. El 27 de enero de 1751, Bonavía daba el visto bueno a las "condiciones que se deveran observar para la labra de las tres estatuas que se han de colocar sobre el frontis de la fachada principal del Real Palacio de Aranjuez" (61). Dichas estatuas representarían a los monarcas Fernando VI, Felipe V y Felipe II. En las condiciones se especifica: "Que cada una de las tres estatuas ha de ser de solo una pieza y de piedra escogida en las Canteras de Colmenar de Oreja, las mas blanca y de mejor grano que se encuentre, sin blasones, pelos ni abujeros y ha de detener diez

pies de altura incluso su plinto o zocalo y se ha de labrar arreglada a cada uno de los modelos que están aprobados por el Exm Señor Don Joseph Carvajal y Lancaster observando las mismas actitudes, buelos, escorzos y labor que demuestran cada una de los expresados modelos sin faltar en cosa alguna. Y para ello se entregaran al Architecto Director de las Obras Reales de Su Majestad Don Santiago Bonavía a fin de que remtiendolos presentes vea y reconozca quando le parezca si cada una de las estatuas se ban labrando no arregladas a los mismos modelos y de lo contrario en caso de que no pueda servir por alguno de estos motivos o por el de algún pelo interior que se encuentre al tiempo de su desbaste aya de ser quenta del artífice el labrar otra estatua a satisfacción del Architecto Director.

Que ha de ser de quenta del mismo artífice que se encargue de la labra de cada una de las enunciadas estatuas el sacar las tres piezas de piedra de que se han de componer en las canteras de Colmenar de Oreja y el rebajarlas en ellas todo lo que sea necesario para su menos peso y manejo.. y el conducir las desde dichas canteras hasta ponerlas en el parage donde se han de labrar.. Que después de concluida que sea la labra de las referidas estatuas y reconocida por el Arquitecto Director certificara este declarando esta rematada perfectamente y arreglada al correspondiente modelo y sin pelos, blandones ni agujeros para que de cuenta de la Real Hacienda se entregue en el taller y se conduzca hasta dejarla colocada en su asiento.. “Estas condiciones fueron redactadas por el interventor Juan Ruiz Medrano y aceptadas por Don Pedro Martinengo, “artífice de escultor y vecino desta Corte y Villa de Madrid”. En la aceptación del contrato Martinengo vuelve a insistir en que dichas estatuas se harán “a satisfacción del Architecto Director Don Santiago Bonavía para el fin de abril deste presente año”. A Martinengo se le pagarían por esta obra 39.000 reales de vellón, 9.000 para la saca de la piedra, 15.000 para el pago de jornales y herramientas y otros 15.000 una vez concluidas las tres estatuas.

Hubo ciertas dudas sobre las tres estatuas. Se pensó primero que podrían representar tres Virtudes Reales o a los monarcas Felipe II, y Felipe V “que continuo a construir la maior parte de lo que esta fabricado y el Rey Nuestro Señor que ba a perfeccionar la obra enteramente”. Bonavía enviaba también el dibujo “del Escudo de Armas que deve colocarse en el medio del frontis con su pitipie arreglado y en inteligencia que su maior relieve puede ser de dos pies respecto a la altura a que se debe

colocar. En el propio papel va demostrado uno de los seis capiteles enteros y dos medios que se necesitan para el terzer cuerpo de la fachada del medio arreglado al mismo pitipie que el Escudo de Armas. También ha demostrado del otro lado uno de los seis jarrones que se necesitan para los remates de la mencionada fachada en cambio de los trofeos que como mas quebradizos me mandaron Sus Majestades en vista del Diseño mudar y poner en su lugar seis jarrones de piedra” (61).

“Todos los mencionados adornos deben ser de piedra blanca de Colmenar como lo es toda la cantería que se adorna lo exterior de este Palacio. Y en quanto a los artífices que me parecen capaces de executar estas obras con desempeño. Por lo que mira a las estatuas Don Pedro Martinengo que ha executado la escultura de los retablos de lateral desta iglesia de Nuestra Señora de Alpaxes con aprobación de Don Felipe de Castro y que es discípulo de Don Domingo Olivieri. Por lo tocante al Escudo de Armas, capiteles y jarrones pueden ejecutarlos Juan Arranz y Antonio Solari de quien tengo experiencia que han desempeñado los encargos que les he hecho en esta experiencia de obra en la fachada de la Iglesia de San Justo desta Corte” (62).

La obra del Palacio iba llegando a su fin. El 31 de julio de 1751 el arquitecto añadía nueva documentación sobre la obra en carta a Carvajal y Lancaster. “Me ha parecido conveniente a mi obligación hacer presente a V. Ex. con la debida veneración lo siguiente. Que antes que se quiten los andamios es preciso que esten ejecutados y sentados catorze balcones de balaustres amazorcados con sus bolas o remates de bronce en el piso del quarto principal en un todo conforme a los que ay en el quarto que habitan Sus Majestades. Se necesitan por la parte exterior del Palacio onze dellas y en lo interior del patio otras treze que en todo son veintiquatro no incluyendo en estas las que correspondían al quarto de medio día que habita el Señor Infante Cardenal por no ser aquella parte de fábrica mas que tabiques con que en otro tiempo se cerraron unos arcos que había y no son suficientes para mantener con seguridad el peso de las mencionadas rejas.

También con toda veneración expongo a V. Ex. que las tres estatuas de piedra de Colmenar que se deben colocar por remate de la fachada deste Palacio según los modelos que v.e.. aprobó y que representan al Sr. Felipe II, Felipe V y el Rey Nuestro Señor no tienen coronas, cetros ni toysones y habiendo yo puesto este reparo el escultor Don Pedro Martinengo me

respondió que estas piezas debían executarse de bronce dorado como las del Real Palacio de Madrid en cuia inteligencia V.E. se servirá de mandar lo que fuere para que estas piezas no falten al debido tiempo. Considerando así mismo que las puertas y ventanas pertenecientes al quarto principal se deben prevenir con tiempo escogiendo maderas sazoadas que no se tuerzan ni abran rendijas me ha parecido conveniente formar un diseño que es el señalado A de las que el año pasado de 1748 se executaron para este quarto de la Reyna Nuestra Señora que me parece son las que corresponden con la uniformidad de las fachadas exteriores. Destas se nezesitan 18 pares de puertas ventanas con las correspondientes vidrieras y van inclusas quatro pares que considero por precisas de renovar en el Tocador y Dormitorio de Sus Majestades por estar llenas de aberturas y en mal estado. En estas se incluyen otros cinco pares de puertas ventanas con las vidrieras correspondientes que se necesitan para las ventanas que desde la escalera principal dan entrada al nuevo terrado de sobre el Atrio porque estas deben ser de echura mas ordinaria y que acompañen las puertas que dan vista a la misma escalera.

Para el quarto principal se nezesitan nueve pares de puertas que deben ser la misma echura y adornos de las ya mencionadas del quarto de la Reyna. Para el tercer alto se necesitan otras catorze pares de puertas ventanas con sus vidrieras y las cinco dellas deben ser la mitad fingidas como explicare. Remito a manos de V.Ex. un Diseño que he formado para las puertas principales del Palacio que son tres para que si fuere del agrado de V.Ex. el aprobarlo mande su execución en inteligencia que lo que va dado de pajizo puede ser de bronce o madera dorada. En el mismo papel esta señalada otra puerta ventana para el quarto principal por si fuese del agrado de v.e. se variase la echura de las ya mencionadas señalada con A. También remito otro Diseño para una de las Puertas principales a fin que v.e. si gustase mande se diferencia la del medio de las otras dos.

Devo hazer presente que al tiempo de salir la Reyna deste Sitio me mando que en su Retrete se colocasen en los rincones tres alacénitas hechas con todo primor y de madera sin olor alguno como una que en Jornada se ejecuto en su real gabinete, que se hizo a este fin de madera de zedro.

De las puertas y ventanas correspondientes al quarto bajo no las considero por aora tan precisas y deben ser de obra regular como las que se han ejecutado en este presente año en el paso que va al Jardín” (63).

El 12 de agosto del mismo año, el inspector Juan Ruiz Medrano pasaba revista a toda la propuesta anterior de Bonavía ratificando plenamente sus criterios (64). En cuanto a la ejecución de coronas, cetros y “toysones” para las estatuas advierte “sera preciso que Don Santiago Bonavía mande hacer los correspondientes modelos ajustados a la cabeza de cada estatua y también la de los zetros a fin de que por ellos mismos se hagan los moldes y se bacier de bronce; y así los toysones no pueden hazerse de piedra en las mismas estatuas y se hubieren de hacer de bronce sera también preciso hacer otro modelo de ellos o a lo menos un dibujo con medidas fijas para la caída que deben tener según la grandeza del cuerpo de las estatuas por cada lado de sus ramales desde el medio de la cruz en que pende el cordero donde se asegurara con un pernio hasta el hombro correspondiente donde se asegurara en la misma forma con cuio dibujo y medida me parece que a falta de modelo se podrá disponer se bacier de bronce y que queden con la debida proporción.

Los 18 pares de puertas ventanas de madera de pino que hay que hazer nuevas y se necesitan colocar en el quarto principal semejantes a las que en el año 48 se pusieron en el quarto de la Reina si aquellas son como demuestra el diseño y su labor por el haz la misma que señala el de la letra A con los seis golpes de talla figurados en el o por el trasdos o rebeso de su espalda tienen la misma labor que demuestra el diseño señalado con lápiz nº 1 y son también como las quatro que anteriormente se pusieron en la fachada de oriente; esta me parece no tienen talla alguna y las executo Joseph Mercado Maestro carpintero vecino desta corte a precio de 5 reales cada pie quadrado superficial de manos en el taller que para ello se le señalo en Aranjuez. Y los 18 pares de puertas vidrieras que también ay que hazer para las expresadas 18 puertas ventanas, si fueren moldadas a la italiana y semejantes a las quatro puertas vidrieras que están puestas en las quatro ventanas de oriente, las hizo el mismo Joseph Mercado a precio de dos reales cada pie lineal de manos.

Los cinco pares de puertas ventanas con las vidrieras correspondientes que se necesitan para la Escalera principal y dan entrada al nuevo terrado sobre el Atrio que parece deben ser de echura mas ordinaria y que acompañen a las puertas que dan vista a la misma escalera, estas discurro son de obra moldada a la española asimilandose con alguna diferencia de molduras a las que se han puesto nuevas en el zaguan y dan entrada al quar-

to bajo por donde la reina sale a los jardines. Las que hizo para el paso del jardín José Cabezas Reluz, Maestro portaventanero y vecino de Ciempozuelos se le pagaron a precio de 6 reales de vellón cada pie cuadrado siendo de su cuenta el conducir las hasta Aranjuez y el fijarlas en los cercos dejándolas usuales y corrientes...

Si el diseño de la Puerta principal que hace medio a la Fachada y el de sus dos puertas coraterales están aprobados por S. Ex. y se han de executar arregladas a las labores demostradas en ellos me parece podrán hazerse de madera de pino y nogal siendo la labor de los requadros que hazen resalto de pino y los tableros lisos de sus fondos, escudos de armas y demás golpes de talla que están demostrados por el haz de nogal y por el trasdos o rebeso donde han de ir sobrepuestos de pino de obra moldada a la española con sus cruceros y peinaos espesos para que tengan la hermosura y fortaleza conveniente como la tienen las puertas principales que están puestas en la iglesia parroquial de San Justo y Pastor en esta corte, las cuales se asimilan a la misma labor que tienen por el haz las propuestas en los diseños y son de las mismas calidades de maderas que quedan referidas con bastante talla en sus tableros y están expuestas a los temporales especialmente de sol y agua de que están libres las demostradas por cuya razón serán mas durables. el maestro portaventanero que las hizo se llama Gregorio Gómez y vive en la calle de Ortaleza quatro puertas mas arriba del erbario antes de llegar a la taona y según tengo entendido se le pago a toda costa por cada pie cuadrado superficial a precio de 20 reales poniendo de su cuenta la madera de pino y nogal a excepción de la talla que esta la hizo Agustín Corral y se ajusto separadamente en precio de 800 reales de manos dándole el portaventanero los tableros labrados para tallarlos. Si se resolviera que se hagan estas tres puertas en la forma explicada y demostrada en los dos diseños con las maderas propuestas me parece que haciéndolas a toda costa siendo de cuenta del portaventanero los Escudos de Armas y demás golpes de talla se le podrá dar por cada pie cuadrado superficial a los que componen las tres puertas según sus diferentes labores demostradas, por sus hazes, 30 reales de vellón y a este precio importaran 220 24.000 reales y si se quisieren pintar para fingirlas de otros colores que puedan labarse quando convengan podrá ser al olio y los escudos y golpes de talla se podrán dorar a sisa. Para estas puertas se deberán prevenir las maderas de pino y nogal de mejor ley, mas limpias de

nudos y mui secas, y si se labran aquí en Madrid habrá que pagar su conducción después de rematadas y si se hubiesen de labrar en el Sitio habiendo en el la madera de pino correspondiente y no la de nogal habrá que pagar la conducción de esta y puede ser que el artífice habiendo de estarse en el Sitio, por razón a los mayores gastos que se le seguieran no las quiera hazer al precio de 3.000 reales y habrá que ajustarlas a manos o labrarlas a jornal.

Las puertas y ventanas correspondientes al quarto bajo siendo de obra regular como explica Bonavía y según las que se executan en este año que están puestas en el paso al jardín, las hizo Joseph Cabezas Reluz a precio de 6.000 reales cada pie quadrado, a toda costa. Todas las demás puertas y ventanas de guardillas que se hizieron nuevas y pusieron en las posadas de los cubiertos hechos en el año 49 son de obra almohadillada de madera de pino y se le pagaron de manos al mismo Jseph mercado a precio de 12 quartos cada pie quadrado superficial. Y las de alazenas que llevan celosías a precio de un real cada pie quadrado con el cargo de labrar las barrillas” (64).

Informa Ruiz Medrano que las “alazenitas” que fueron encargo de la Reina se habían hecho con todo primor. La obra de las puertas y ventanas al fin fue contratada con los maestros Juan Arranz y Gregorio Gonzalo (65). La escritura se firmaba ante Gaspar López “en nombre del Architecto Director Don Santiago Bonavía con el motivo de hallarse este enfermo”. En las condiciones se especifica “Que para la Escalera principal y salida al terrado que esta delante de la fachada se han de hazer cinco pares de puertas ventanas de madera de pino con tableros de nogal a toda moldura a la española para hazer en sus cercos correspondientes y ha de tener cada una treze pies y tres quartos por cinco pies y medio de luz. Que para dichas cinco ventanas se han de hazer cinco pares de puertas vidrieras de madera de pino que han de tener su zocalo de dos pies de alto poco mas o menos con sus cruceros peinazos y tableros de nogal y han de ser moldadas a la española a dos haces y con pilastra y contrapilastra dejando en cada uno de los claros sus rebajos para vidrios regulares”. Se vuelve a insistir que “para el Quarto Principal se habían de hacer 18 pares de puertas ventanas” de madera de pino, con las mismas molduras y golpes de talla por el haz de cada una que demuestra el diseño adjunto hecho por el Arquitecto Director señalado con la letra A. “Las 18 puertas

ventanas correspondían “al cuarto donde duermen los Reyes y Tocador de la Reina”. También se escribe que “las tres puertas principales se han de executar arregladas a los dos adjuntos diseños hechos por el expresado Arquitecto Director y señalados con las letras B y C llevando por el haz de cada una de labor demostrada en ellas siendo sus Escudos de Armas, mascarones, golpes de talla, castillos, leones y tableros de sus planos todos de nogal y engargolados y ensamblados sin ninguna moldura sobrepuesta y por el trasdos o rebeso de obra moldada a la española, con crueros y peinazos de madera de pino y sus tableros también moldados de nogal para su mayor fortaleza, y han de tener su postigo en cada hoja para usar de ellos quando convenga”.

Sugiere Ruiz Medrano que la madera sea enviada desde Madrid y que se termine la obra para el mes de abril de año siguiente.

El día 17 de octubre de 1751, el propio Ruiz Medrano informaba: “En la obra de Palacio están rematadas enteramente sus tres líneas de fachadas correspondientes, a la altura del Cuarto Principal y sentada la cornisa que las corona y son la que mira a oriente, la del Norte y la principal de Poniente hasta el Atrio inclusive que sirve de Mirador donde están las puertas principales. Y en todas las piezas de que se compone la vivienda interior están rematadas todas sus bóvedas y guarnecidas de yeso negro a excepción de la bóveda que ha de cubrir el Salón grande de la fachada del Norte en la qual solo están sentadas las zimbra y hechas de fabrica de albañilería como hasta los terzios de sus arranques.

En la tercera altura sobre el cuarto principal la línea de fachada que mira a oriente y la del norte hasta la proyectura de la Torre se hallan elevadas y enrasadas con los dinteles de las ventanas sobre que ha de sentar el collarino y cornisa que ha de coronar esta tercera altura. Y desde la proyectura de la misma torre que es el resto de la fachada del Norte y en la parte de ella que corresponde a la de poniente están elevadas enteramente sus paredes y sentado el collarino y cornisa que las corona sobre la qual esta empezado a elevar el último cuerpo de paredes sobre que se ha de hacer la media naranja. Y en el resto de la expresada tercera altura en toda la longitud de la parte de fachada principal de Poniente que corresponde sobre el Atrio aunque sus paredes están ya hechas faltan que sentar todas las jambas, dinteles, cornisas y frontis de sus ventanas y las pilastras principales y cornisa de piedra de su coronamiento y también toda la fábrica

de cantería y albañilería de que se ha de componer el frontis donde se han de sentar las estatuas de los tres Reyes y sobre el quarto principal están hechas todas las Armaduras que cubren las posadas y sus guardillas y los cielos rasos rematados de yeso negro” (66).

Las tres Coronas, Toysones, cetro y dos bastones para las estatuas de la fachada principal se contrataban bajo condiciones que redactó Juan Ruiz Medrano el 20 de diciembre de 1751 “las Coronas, Cetro y dos Bastones se han de baciarse con arreglo a los modelos de madera que están hechos por el artífice adornista Don Juan Herrans de orden de Don Santiago Bonavía, Architecto Director de la Obra de Su Majestad en el mencionado Real Sitio y por artífice escultor Don Pedro Martinengo.

A lo largo de 1752 la obra del Palacio se fue rematando (67). El 2 de septiembre informaba a Carvajal “he formado dos planecitos para el nuevo quarto de la Reina” (68). Remataba la obra de ventanas, puertas y vidrieras y solicita 127.297 reales de vellón “para obras de conclusión del Palacio” (69). En enero de 1753 prepara un Salón para “las funciones de San Fernando” (70). En una memoria de 21 de julio de 1756 describe minuciosamente los adornos, chimeneas etc. de los aposentos indicando los que han de ser reparados o repuestos (71). En partes sucesivas solo describe “algunas obrillas” que se van ejecutando.

Como se advierte por las informaciones de Ruiz Medrano o las precisiones dadas por Bonavía en sus comunicados al Secretario de Estado, el Palacio de Aranjuez había cerrado plenamente su estructura arquitectónica y estaba ya a punto de su total conclusión. A su muerte en 1759, el palacio estaba virtualmente concluido y en él había quedado la huella del artífice piacentino. La Escalera principal, el Atrio y Fachada de poniente habían sido creadas por Bonavía aunque en la génesis de tales organismos no se pueda ignorar que el talento arquitectónico de Caro Idrogo o de Marchand había quedado latente. Bonavía supo hacer con gran talento una recreación de aquellas obras. En la Escalera principal determinó un cambio de ritmo. En la fachada principal decidió elevarla en su altura y enriqueció sus planos con el Atrio adelantado y la escultura. Todos estos nuevos y sutiles elementos cambiaron el aspecto del Palacio de Aranjuez. Le otorgaron mayor vivacidad los ricos tendidos de su nuevo ventanaje, su molduración, sus estatuas y toques ornamentales. El edificio no había cambiado en su esencia, sin embargo la fachada principal se conjuga con

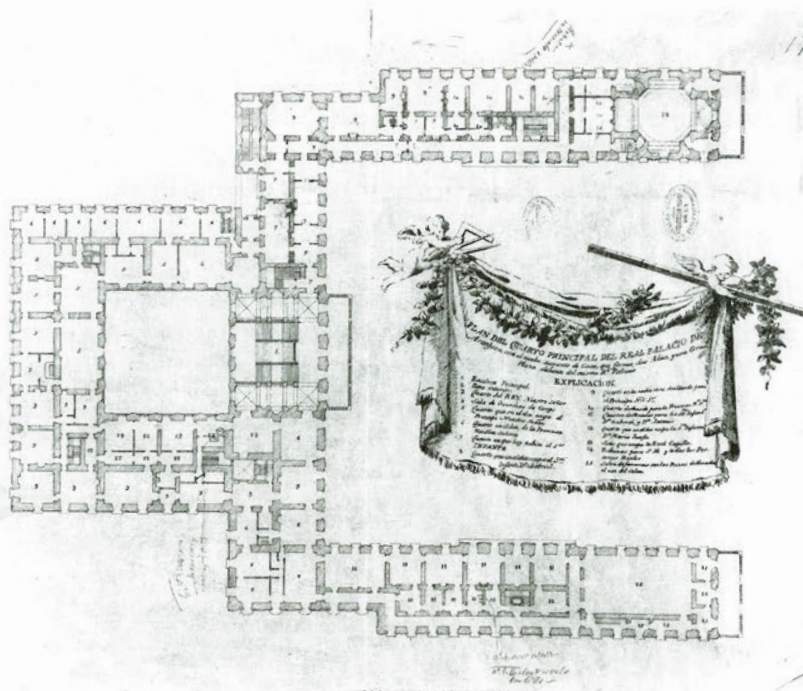
un nuevo afán de magnificencia, como telón de exaltación de la Monarquía, con su mensaje de valor apoteósico.

Este fue el Palacio que halló Francisco Sabatini cuando el Rey Carlos III decidió ampliar sus espacios al igual que lo haría con el Palacio de El Pardo. La ampliación de Sabatini también estuvo determinada estrictamente al igual que en El Pardo, por el diseño del edificio preexistente. En Aranjuez se tienden dos brazos adelantados a la Fachada principal de poniente, los cuales determinan la configuración de una plaza real en la que habían de confluir las tres arterias principales, otorgando a la fachada principal una nueva riqueza perspectiva. La idea de proyección óptica del Palacio por su costado occidental había sido ya formulada en el Plan General de Santiago Bonavía. En el Plano de la ciudad de 1750, el arquitecto piacentino había trazado las líneas de profundidad vial confluyentes en el edificio, tanto en su costado oriental como en el occidental. El Palacio en el Plan General urbano de Aranjuez era el centro y la medida de aquel espacio, todavía tan solo “imaginado” en el año 1759 (72).

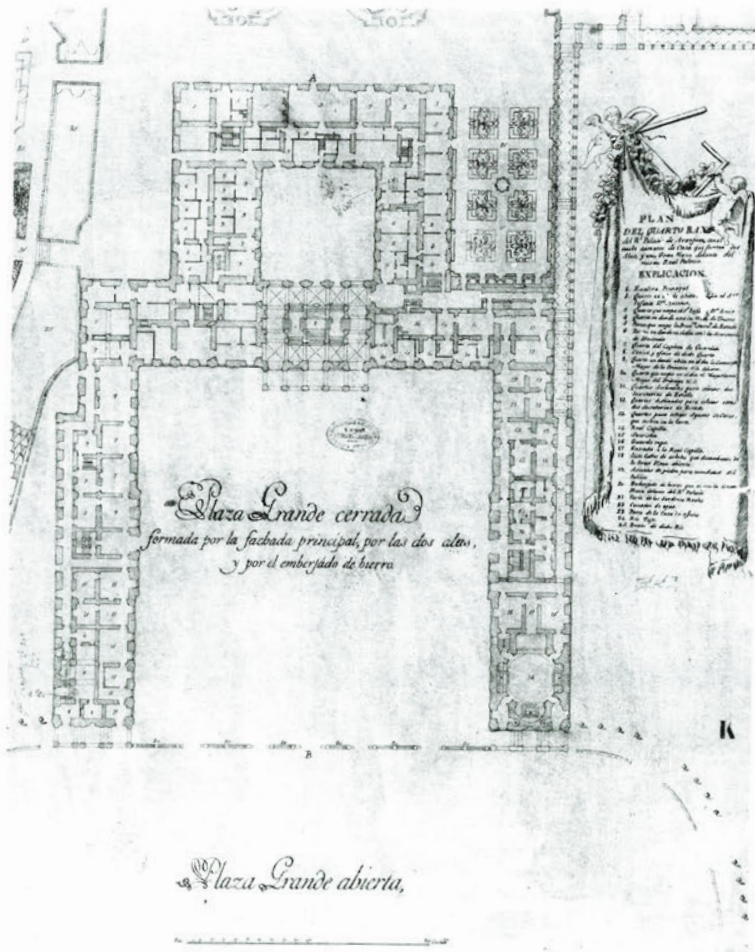
Con exactitud matemática, Bonavía había dibujado los sistemas de convergencia y los transversales de la ciudad de Aranjuez tomando siempre como epicentro la Residencia Real. Francisco Sabatini no hizo más que prolongar con dos alas el palacio siguiendo fielmente la pirámide visual trazada anteriormente por Bonavía. La reflexión arquitectónica de Sabatini en la ampliación se rige por el bien dibujado tridente del Plan General de 1750. La imagen del Palacio que había terminado de perfilar Santiago Bonavía se comprende en su planteamiento de acuerdo con las tres coordenadas viales establecidas. Era un entramado viario que asombra por su desmesura y su definición expansiva rigurosa. Se trataba de regular un conjunto urbano punteado en su globalidad por el Palacio Real.



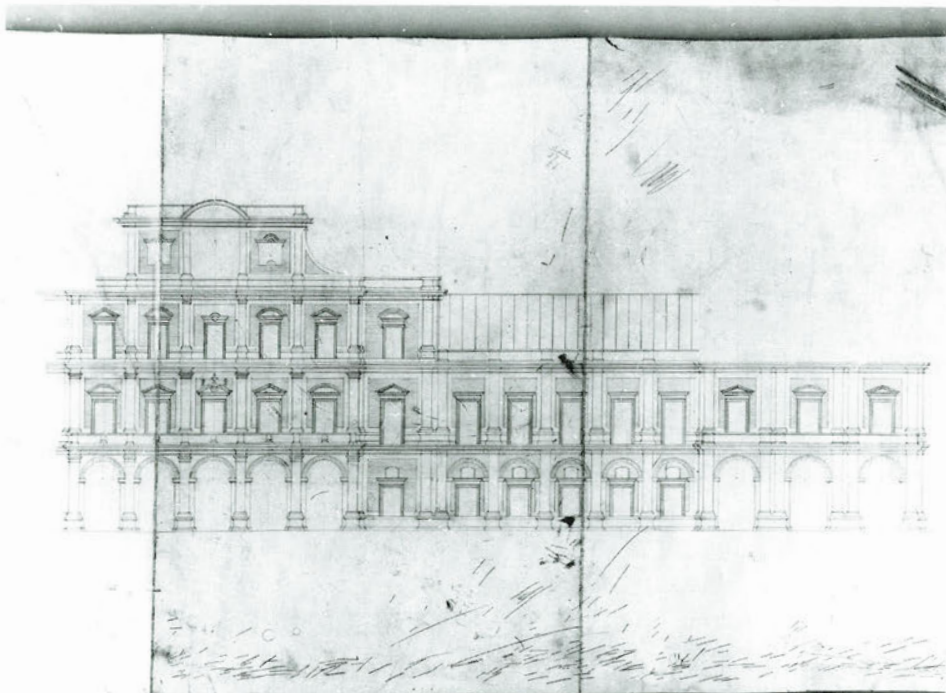
1.- El Palacio de Aranjuez. Estado actual.



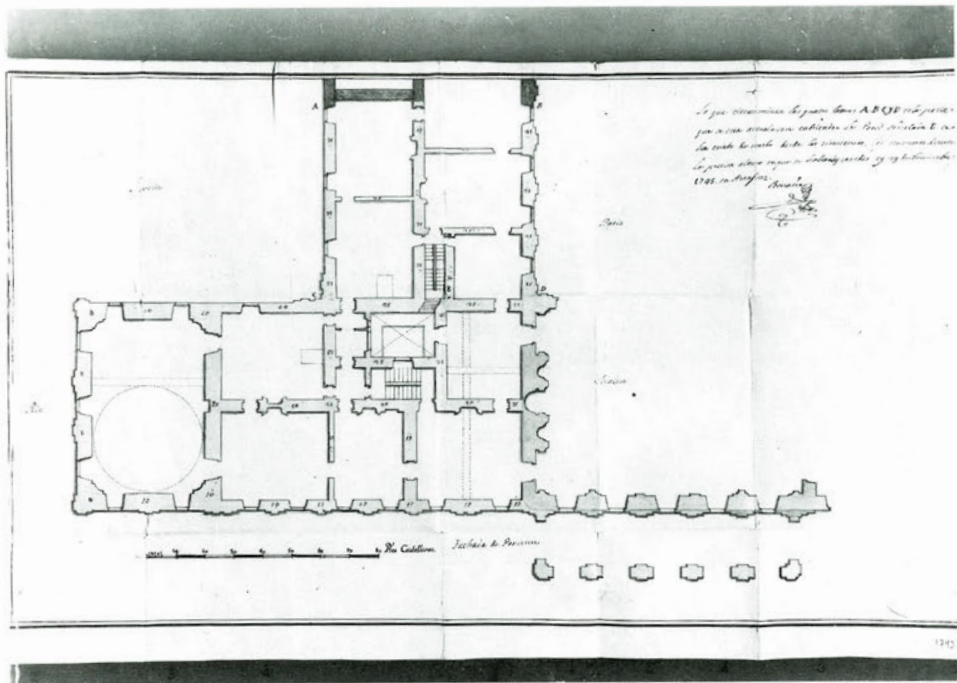
2.- Planta principal del Palacio de Aranjuez. (A. G. P.)



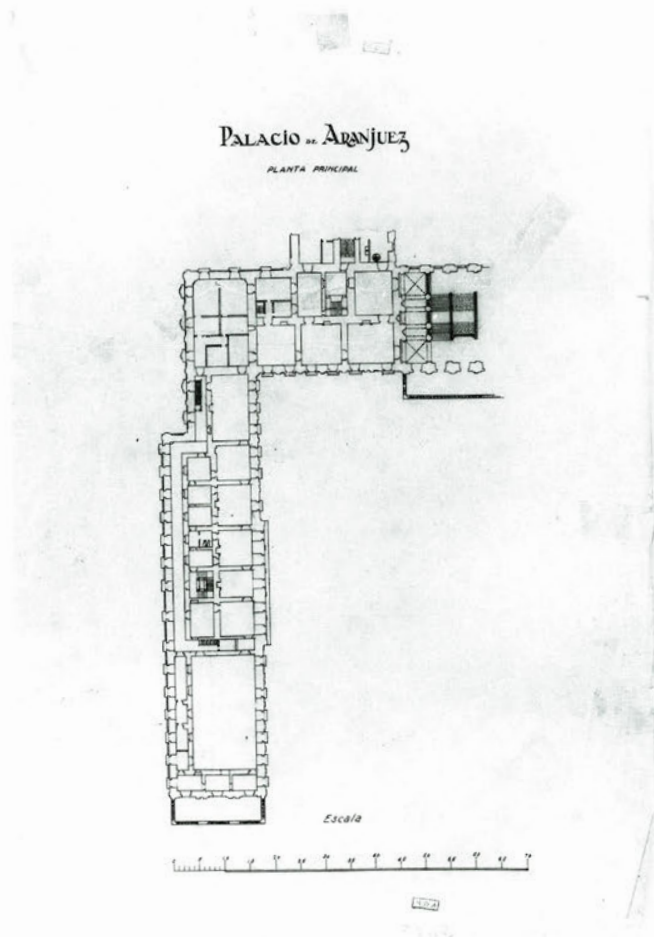
3.- Planta baja del Palacio de Aranjuez (A. G. P.).



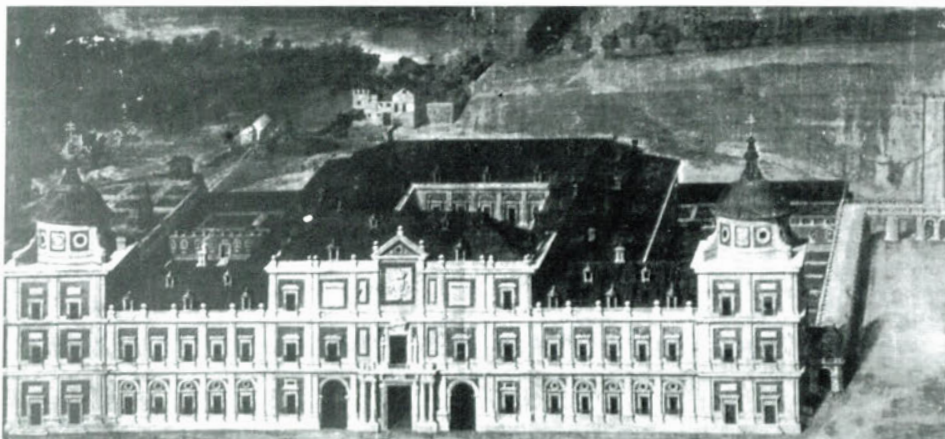
4.- Alzado de la fachada occidental del Palacio de Aranjuez (A. G. P.).



5.- Santiago Bonavía: Proyecto para el sector noroccidental del Palacio de Aranjuez. (A. G. P.).



6.- Planta principal del Palacio de Aranjuez. Sector occidental y ala de ampliación (A. G. P.).



7.- El Palacio de Aranjuez en el diseño primitivo.
(Anónimo. Óleo sobre lienzo. Patrimonio Nacional. Siglo XVII).

NOTAS

- (1) RIVERA, J.: *Juan Bautista de Toledo*. Valladolid 1984. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: *La construcción del Palacio de Aranjuez en el siglo XV*. TOVAR, V.: *Juan Gómez de Mora, Arquitecto Real y Maestro Mayor de la Villa de Madrid*. Madrid 1986.
- (2) TOVAR MARTÍN, V.: F. "Juvara en Aranjuez". Madrid, Reales Sitios, 1994.
- (3) A. G. P. C^a 14152 2 de diciembre de 1736.
- (4) A. G. P. C^a 14152 1^o de diciembre de 1736.
- (5) A. G. P. C^a 1415212 de enero de 1736.
- (6) A. G. P. C^a 14152 7 de abril de 1737.
- (7) A. G. P. C^a 14152 7 de abril de 1737.
- (8) A. G. P. C^a 11737/82 y 11738/8.
- (9) A. G. P. C^a 14153. TOVAR, V.: *La iglesia de San Justo y Pastor de Madrid*. Anales del Instituto de Estudios Madrileños 1992. 7-30.
- (10) A. G. P. C^a 14153 4 de agosto de 1739.
- (11) A. G. P. C^a 14153 7 de septiembre de 1739.
- (12) A. G. P. C^a 14154 2 de abril de 1740.
- (13) A. G. P. C^a 12154 11 de mayo de 1740.
- (14) A. G. P. C^a 14154 22 de mayo de 1740.
- (15) A. G. P. C^a 14154 20 de diciembre de 1740. Se termina el 14 de mayo de 1741.
- (16) A. G. P. C^a 14154 15 de julio de 1741.
- (17) A. G. P. C^a 14154 16 de julio de 1741.
- (18) A. G. P. Felipe V. Caja 460.1741.
- (19) A. G. P. C^a 14150.
- (20) A. G. P. C^a 14182.1741.
- (21) TOVAR, V.: *La Escalera principal del Palacio de Aranjuez*. Academia, 1995.
- (22) A. G. P. C^a Felipe V Legajo 460.
- (23) A. G. P. Felipe V legajo 460.20 de julio de 1743.
- (24) A. G. P. C^a 14156 6 de agosto de 1743.
- (25) A. G. P. C^a 14157 28 de noviembre de 1743.
- (26) A. G. P. C^a 14156 2 de noviembre de 1743.
- (27) A. G. P. C^a 14157 23 de diciembre de 1742.
- (28) A. G. P. C^a 14156.
- (29) A. G. P. C^a 14159 29 de julio de 1743.
- (30) A. G. P. 14158 30 de septiembre de 1743.
- (31) A. G. P. 14159 19 de noviembre de 1744. 5 de diciembre de 1744.
- (32) A. G. P. C^a 14159. 1744.
- (33) A. G. P. C^a 14159 17 de agosto de 1744.
- (34) A. G. P. C^a 14167 18 de octubre de 1744.
- (35) A. G. P. C^a 14162 1744.

- (36) A. G. P. C^a 14159 25 de noviembre de 1744.
- (37) A. G. P. C^a 14159 22 de diciembre de 1744.
- (38) A. G. P. C^a 14159 5 de diciembre de 1744.
- (39) A. G. P. C^a 14165. 1745.
- (40) A. G. P. C^a 14163 11 de enero de 1745.
- (41) A. G. P. C^a 14163 31 de enero de 1745.
- (42) A. G. P. C^a 14168 0 de junio de 1746.
- (43) A. G. P. C^a 14179 14 de junio de 1748.
- (44) A. G. P. C^a 14193 12 de diciembre de 1751.
- (45) A. G. P. C^a 14148 4 de octubre de 1732. Carta de Caro Idrogo a D. Joseph Patiño.
- (46) A. G. P. C^a 14157 15 de diciembre de 1743.
- (47) A. G. P. C^a 14157.
- (48) A. G. P. C^a 14163.
- (49) A. G. P. C^a 14165 22 de mayo de 1745. TARRAGA, M. L.: *El escultor Pedro Martinengo y la fachada principal del Palacio de Aranjuez*. A.E.A. 1976 p. 435.
- (50) A. G. P. C^a 14163 15 de enero de 1745.
- (51) A. G. P. C^a 14165 4 de abril de 1745.
- (52) A. G. P. C^a 14169 29 de noviembre de 1746.
- (53) A. G. P. C^a 14168 4 de julio de 1746.
- (54) A. G. P. C^a 14169 25 de noviembre de 1746.
- (55) A. G. P. C^a 14173 25 de agosto de 1747.
- (56) A. G. P. C^a 14179 14 de junio de 1748.
- (57) A. G. P. C^a 14190 29 de julio de 1750.
- (58) A. G. P. C^a 14189.
- (59) A. G. P. C^a 14189 20 de julio de 1750.
- (60) A. G. P. C^a 14193 2 de abril de 1751.
- (61) A. G. P. C^a 14193 27 de enero de 1751. Tarraga, ob. cit. pág. 436.
- (62) A. G. P. C^a 14189 1751.
- (63) A. G. P. C^a 14194 31 de julio de 1751.
- (64) A. G. P. C^a 14193 12 de agosto de 1751.
- (65) A. G. P. C^a 14195 23 de agosto de 1751.
- (66) A. G. P. C^a 14194 17 de octubre de 1751.
- (67) A. G. P. C^a 14197 6 de febrero de 1752.
- (68) A. G. P. C^a 14196 2 de septiembre de 1752.
- (69) A. G. P. C^a 14197 4 de septiembre de 1752.
- (70) A. G. P. C^a 14198 28 de enero de 1753.
- (71) A. G. P. C^a 14208 21 de julio de 1756.
- (72) TOVAR, V.: *Arquitectura y paisaje. Francisco Sabatini en los Palacios Reales de Aranjuez y El Pardo*. Exposición "Francisco Sabatini" Madrid 1993.

RAMÓN BAYEU: OBRAS DESTRUIDAS
Y DESAPARECIDAS

Por

JOSÉ LUIS MORALES Y MARÍN

Paulatinamente, lo que supone el resurgimiento de la pintura española en el último tercio del siglo XVIII, sus principales artífices y sus producciones, va perfilándose en las últimas décadas en el recio panorama de nuestro arte. Y lo que eran meros nombres, con una obra sin concretar, mal conocida y apenas estudiada, comienza a cobrar una auténtica proyección.

Nuestra dedicación a este complejo período nos ha llevado en nuestra primera línea de investigación a publicar, además de trabajos de toda índole, los estudios y catálogos razonados de artistas de primera línea en la etapa como Francisco Bayeu, Mariano Salvador Maella y Luis Paret y Alcázar, en los últimos años, pasando en la actualidad a otros pintores más modestos como Ginés Andrés de Aguirre, José del Castillo, Gregorio Ferro, Ramón Bayeu, etc., de los que ya nos ocupamos ocasionalmente en diferentes artículos y cuyas monografías irán viendo la luz, sucesivamente, en fechas no muy lejanas, hasta esclarecer lo que constituyó ese riquísimo y desconocido momento histórico, y en lo que aspiramos sea un "corpus" de la pintura de los reinados de Carlos III y Carlos IV.

En esta ocasión le toca el turno a Ramón Bayeu, pintor sobre el que llevamos varios años investigando, y aunque la figura de su hermano Francisco parece ensombrear su actividad, tal y como advertimos por los bocetos para el templo de Nuestra Señora del Pilar y por otras obras documentadas, fue un elemento absolutamente válido que malograría su carrera en la segunda parte de su trayectoria vital. La relación de sus obras destruidas y desaparecidas viene a suponer un paso más para su puntual conocimiento.

OBRA FECHADA

1

CAZA MUERTA Y UNA ZORRA

Óleo sobre lienzo.

1774.

Cartón para tapiz con destino a ser tejido en la Real Fábrica de Santa Bárbara como sobrepuerta para ornar la "pieza donde comen" los Príncipes de Asturias en el palacio de El Escorial.

Conocemos su contenido por la descripción de los inventarios: "sobrepuerta: Dos ánades, dos agachadizas, un conejo, toda caza muerta, y una zorra se está comiendo el conejo". Sus medidas, 6 p. x 4 p. Fue tasado en 1500 reales de vellón.

El tapiz se conserva en el Patrimonio Nacional, 1'40 x 1'20 m.

Figura en el Inventario de 1782, núm. 22.

Fuentes: Archivo General de Palacio. Sección Carlos III, leg. 47.

Bibliografía: HELD, 1971, p. 102, núm. 83.- MORALES Y MARÍN, p. 150, núm. 58.

2

HOMBRE QUE TOCA LA GAITA Y MUCHACHO CON TAMBOR

Museo del Prado, Madrid (5622). En depósito en el Palacete de la Moncloa, Madrid.

Óleo sobre lienzo, 206 x 152 m.

1777.

Depósito en el palacete de la Moncloa por R.O de 1924. Destruído durante la guerra civil de 1936-1939.

Cartón para tapiz con destino a ser tejido en la Real Fábrica de Santa Bárbara como sobrepuerta para adornar la "pieza donde come el rey" en el palacio de El Pardo.

Conocemos su contenido por la descripción de los inventarios: "Un hombre que toca la gaita y un perro junto a él, con él un muchacho a su lado que tañe el tambor, detrás de estos, y de un rivazo se ve tres cabezas con

porción de cuerpos, a lo lejos su vista de país". Medidas, 7 p. 7 d. y 5 p. 7 d. Fue tasado en 2.000 reales de vellón.

El tapiz no se ha identificado.

Figura en los Inventarios de 1780 (81) con el núm. 190 y en el de 1782, núm. 2.

Fuentes: Archivo General de Palacio. Sección, Carlos III, leg. 88.

Bibliografía: HELD, 1971, p. 105, núm. 91.- MORALES Y MARÍN, 1979, p. 158.- VV.AA., 1996, núm. 5622, p. 604.

3

PLAZA DE TOROS

Óleo sobre lienzo.

1778.

Cartón para tapiz con destino a ser tejido en la Real Fábrica de Santa Bárbara al objeto de ornar la "pieza donde come el rey" en el palacio de El Pardo.

Conocemos su contenido por los inventarios: "Una vista de la plaza de los toros con el concurso de la gente, en el día de esta fiesta. A primer término hay una naranjera que vende naranjas a dos mozos, otros dos que el uno mira el reloj y el otro da prisa para ir a la plaza, un militar que acompaña a una señorita, en segundo término cuatro figuras enteras con otras que sólo se ven la mitad y demuestran el concurso que hay en tales días, a más distancia dos militares, un calesín, el calesinero guiando al caballo, otro grupo de murcianas que venden naranjas y gente que las compra. A un lado los soldados de a caballo, y gente que van entrando por la puerta de la plaza, y por ella se distinguen las que hay en los tendidos, también se alcanzan a ver gentes por las ventanas de la plaza, y a un lado las casas donde están prevenidos los caballos, y un país correspondiente". Medidas, 13 p. 6 d. x 11 p. 7 d. Fue tasado en 8.000 reales de vellón.

El tapiz propiedad del Patrimonio Nacional, 2'91 x 2'35 m.

Figura en el Inventario de 1780 (81) con el núm. 203 y en el de 1782, con el núm. 6.

Fuentes: Archivo General de Palacio. Sección, Carlos III, leg. 89.

Bibliografía: HELD, 1971, p. 106, núm. 94.

4
BOLLERO Y ABANQUERO
 Óleo sobre lienzo
 1778

Boceto para el cartón conservado en el Museo del Prado (2452), óleo sobre lienzo, 1'47 x 1'87 m.

Figura en la relación de obras adquiridas por Leonardo Chopinot a los herederos de Francisco Bayeu en 1795: "Yd. otra tela sin bastidor representa un Bollero y un Abaniquero borron de Dn. Ramón... 025".

Fuentes: Inventario de 1795.

Bibliografía: MORALES Y MARÍN, 1995, p. 274.

5
CIEGO TOCANDO LA GAITA ZAMORANA
 Museo del Prado, Madrid (5637). Depósito en el Palacete de la Moncloa, Madrid.
 Óleo sobre lienzo, 2'18 x 1'52 m.
 1779.

Depositado en el palacete de la Moncloa por R.O. desde 1924. Destruído durante la guerra civil de 1936-1939.

Cartón para tapiz con destino a ser tejido en la Real Fábrica de Santa Bárbara, al objeto de ornar la "pieza donde come el Rey" en el palacio de El Pardo.

Conocemos su contenido por la descripción de los inventarios: "Un ciego tocando la gaita zamorana, asido a ella una cuerda con que tiene atado un perro, a su lado el lazarillo sonando los hierros, a más distancia de éstos varias gentes oyéndolos". Medidas: 7 p. 7 d. x 5 p. 7 d. Fue tasado en 3.000 reales de vellón.

El tapiz propiedad del Patrimonio Nacional, de medidas 2'77 x 2'00 m.

Figura en el Inventario de 1780 (81), con el núm. 260 y en el de 1782 con el núm. 2.

Fuentes: Archivo General de Palacio. Sección, Carlos III, leg. 89.

Bibliografía: HELD, 1971, pp. 107-108, núm. 97.- MORALES Y MARÍN, pp. 150-151, núm. 60.- VV.AA., 1996, núm. 2637, p. 608.

6

PUESTO DE AGUA NIEVE

Museo del Prado, Madrid (5623). En depósito en el Palacete de la Moncloa, Madrid.

Óleo sobre lienzo, 2'06 x 1'52 m.

1779

En depósito en el Palacete de la Moncloa por R.O. de 1924.

Destruído durante la guerra civil de 1936-1939.

Cartón para tapiz con destino a ser tejido en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, al objeto de ornar la "pieza donde come el rey" en el palacio de El Pardo.

Conocemos su contenido por la descripción de los inventarios: "Un puesto donde se vende agua de nieve, el aguador que llena un vaso para dar de beber, tiene (como es costumbre) su toldo, una mesa con vasos, y el refrigerador, hay un hombre bien portado bebiendo, y detrás de él dos señoras como aguardándole, delante de todo esto, una ramilletera con una criatura a su lado, y al otro, una banasta con una tabla y encima una cazuela llena de ramilletes para vender". Medidas, 7 p. 7 d. x 5 p. 7 d. Fue tasado en 3.000 reales de vellón.

El tapiz propiedad del Patrimonio Nacional de medidas 3'25 x 3'10 m.

Figura en el Inventario de 1780 (81), con el núm. 257 y en el de 1782 con el núm. 10.

Fuentes: Archivo General de Palacio. Sección Carlos III, leg. 89.

Bibliografía: HELD, 1971, p. 108, núm. 98.- MORALES Y MARÍN, 1979, p. 151, núm. 64.- VV.AA., núm. 5623, p. 604.

7

EL PASEO

Óleo sobre lienzo.

1779.

Cartón para tapiz con destino a ser tejido en la Real Fábrica de Santa Bárbara, al objeto de ornar la "pieza donde come el rey", en el Palacio de El Pardo.

Conocemos su contenido por la descripción de los inventarios: "La salida de un lugar del que van a paseo una señora con bata, un caballero de militar que la va acompañando, en segundo término uno que camina a el lugar, y a más distancia otro que va arreando a una caballería". Medidas, 13 p. 6 d. x 2 p. 14 d. Fue tasado en 2.000 reales de vellón.

El tapiz propiedad del Patrimonio Nacional, de medidas, 2'80 x 1'40 m.

Figura en el Inventario de 1780 (81) con el núm. 261 y en el de 1782 con el núm. 14.

Fuentes: Archivo General de Palacio. Sección, Carlos III, leg. 89.

Bibliografía: HELD, 1971, p. 108, núm. 99.- MORALES Y MARÍN, 1979, p. 151, núm. 62.

8

ENCUENTRO EN EL PASEO

Óleo sobre lienzo.

1779.

Cartón para tapiz con destino a ser tejido en la Real Fábrica de Santa Bárbara, al objeto de ornar la "pieza donde come el rey" en el palacio de El Pardo.

Conocemos su contenido por los inventarios: "Un paseo donde se ve dos caballeros en demostración de ofrecer sus respetos a una señora que encuentran, la que va acompañada de dos criadas y un niño vestido a la holandesa que demuestra ser su hijo y está agarrado a la basquiña de su madre, y tiene la atención a un hombre que vende bollos y roscas como también a un puesto de naranjas y tostones, en segundo término están dos hombres, uno con capa y una mujer hablando a una señora, a más distancia se ve un coche y su lacayo a la trasera, su campo está poblado de árboles, y a lo lejos la vista de un lugar". Medidas, 13 p. 6 d. x 5 p. 5 d. Fue tasado en 5.000 reales de vellón.

El tapiz no se ha identificado.

Figura en el Inventario de 1780 (81) con el núm. 258 y en el de 1782, con el núm. 11.

Fuentes: Archivo General de Palacio. Sección, Carlos III, leg. 89.

Bibliografía: Held, 1971, p. 109, núm. 100.- MORALES Y MARÍN, 1979, p. 158.

9

MERIENDA EN EL CAMPO

Óleo sobre lienzo.

1779.

Boceto para el cartón conservado en el Museo del Prado (6199), óleo sobre lienzo, 2'08 x 1'45 m.

Figura en la relación de obras adquiridas por Leonardo Chopinot a los herederos de Francisco Bayeu en 1795: "Yd. dos borrones representa el uno una merienda de Campo y el otro una Muger sando Agua de un pozo por Dn. Ramon... 060".

Fuentes: Inventario de 1795.

Bibliografía: MORALES Y MARÍN, 1995, p. 274.

10

NIÑA EN UN CARRO

Museo del Prado, Madrid (5644).

Óleo sobre lienzo, 3'73 x 1'20 m.

1780.

Cartón para tapiz con destino a ser tejido en la Real Fábrica de Santa Bárbara, al objeto de ornar "la pieza donde come el rey" en el palacio de El Pardo.

Conocemos su descripción por los inventarios: "Representa que en otra sala están llevando a una niña en un carro para divertirla, un pajecillo y una criada y su madre que estaba sentada en su labor lo dejó en el suelo por el goce que le hace el ver a su hija, igualmente su padre con otro hijo que está agarrado a la bata, en ademán de querer él ir también en el carro, dos doncellas y el mayordomo más atrás". Medidas, 13 p. 6 d. x 4 p. 4 d. Fue tasado en 4.500 reales de vellón.

El tapiz, propiedad del Patrimonio Nacional, de medidas 3'15 x 1'30 m.

Figura en el Inventario de 1780 (81), con el núm. 294 y en el de 1782 con el núm. 16.

Se conservan dos dibujos preparatorios. Uno en la Biblioteca Nacional (BARCIA, 810), lápiz rojo y clarión sobre papel gris verdoso, 225 x 302 mm. y otro en el Museo de Arte de Cataluña.

Fuentes: Archivo General de Palacio. Sección, Carlos III, leg. 89.

Bibliografía: HELD, 1971, p.110, núm. 103.- MORALES Y MARÍN, 1979, pp. 151-152, núm. 65.- VV.AA. 1996, núm. 5644, p. 609.

11

SALA DE CUMPLIMIENTO

Museo del Prado, Madrid (5961). En depósito en el Palacete de la Moncloa, Madrid.

Óleo sobre lienzo.

1780.

En depósito en el Palacete de la Moncloa por R.O. de 1924. Destruído durante la guerra civil de 1936-1939.

Cartón para tapiz con destino a ser tejido en la Real Fábrica de Santa Bárbara al objeto de ornar "la pieza donde come el rey".

Conocemos su contenido por la descripción de los inventarios: "Una sala de cumplimiento adornado con espejos y colgadura donde están los amos refrescando arrimados al brasero y criados que le sirven, dos señores que llegan a visitarles, entre todas hay nueve figuras". Medidas, 13 p. 6 d. x 4 p. Fue tasado en 4.500 reales de vellón.

El tapiz propiedad del Patrimonio Nacional, de medidas 3'72 x 1'07 m.

Figura en el Inventario de 1780 (81) con el núm. 293 y en el de 1782 con el núm. 15.

Se conservan tres dibujos preparatorios en la Biblioteca Nacional de Madrid: (BARCIA, 114), lápiz rojo y clarión sobre papel gris verdoso, 203 x 305 mm.; (BARCIA, 809), lápiz negro y clarión sobre papel amarillento, 253 x 391 mm.; (BARCIA, 810), lápiz negro y clarión sobre papel gris verdoso, 335 x 312 mm.

Fuentes: Archivo General de Palacio. Sección, Carlos III, leg. 89.

Bibliografía: HELD, 1971, p. 110, núm. 104.- MORALES Y MARÍN, 1979, p. 151, núm. 63.- VV.AA., 1996, núm. 5691, p. 621.

12

LA VISITA

Museo del Prado, Madrid (5992).

Óleo sobre lienzo, 126 x 216 cm.

1780.

Cartón para tapiz con destino a ser tejido en la Real Fábrica de Santa Bárbara al objeto de ornar la "pieza donde come el rey" en el palacio de El Pardo.

Conocemos su contenido por la descripción de los inventarios: "La ama de casa acompañada de la doncella en su labor y una niña recostada en su falda con una muñeca en el brazo arrimadas a la copa de lumbre y dos señores que vienen a visitarles, y se van a sentar para hacerles compañía". Medidas, 4 1/2 p. x 7 p. 12 d. Fue tasado en 3.000 reales de vellón.

El tapiz propiedad del Patrimonio Nacional, de medidas, 1'36 x 2'31 m.

Figura en el Inventario de 1780 (81) con el núm. 295 y en el de 1782 con el núm. 17.

Fuentes: Archivo General de Palacio. Sección, Carlos III, leg. 89.

Bibliografía: HELD, 1971, p. 111, núm. 105.- MORALES Y MARÍN, 1979, p. 151, núm. 64.- VV.AA., 1996, núm. 5992, p. 621.

13

EL DESPACHO

Museo del Prado, Madrid (5693). Depósito en el Palacete de la Moncloa, Madrid.

Óleo sobre lienzo, 1'28 x 2'10 m.

1780.

En depósito en el Palacio de la Moncloa por R. O. de 1924. Destruído durante la guerra civil española de 1936-1939.

Cartón para tapiz con destino a ser tejido en la Real Fábrica de Santa Bárbara al objeto de ornar la "pieza donde come el rey", en el palacio de El Pardo.

Conocemos su contenido por la descripción de los inventarios: "El despacho o escribanía del amo de la casa donde está oyendo atentamente a uno que le lee un papel y dos escribientes en una mesa, un paje que arrima una silla, y en otra hay una capa y sombrero, del que ha venido a sus agencias". Medidas, 4 1/2 p. x 7 p. 12 d. Fue tasado en 3.000 reales de vellón.

El tapiz no ha sido identificado.

Figura en el Inventario de 1780 (81) con el núm. 296 y en el de 1782 con el núm. 18.

Fuentes: Archivo General de Palacio, Sección Carlos III, leg. 89.

Bibliografía: HELD, 1971, p. 111, núm. 106.- MORALES Y MARÍN, 1979, p. 158.- VV. AA., 1996, núm. 5693, p. 621.

14

MARTIRIO DE SAN PEDRO MÁRTIR

Iglesia parroquial de Urrea de Gaén, Teruel.

Óleo sobre lienzo

H. 1781-1785.

Con el mecenazgo del duque de Híjar, pintaron para este templo José del Castillo, Ramón Bayeu y Francisco de Goya, cuyas obras fueron destruidas.

A poco de llevarse a cabo nos dice Ponz (*Viaje de España*, T. XV, Carta V): "Su hermosa iglesia rotonda la ha costado dicho señor (duque de Híjar) y dirigido don Agustín Sanz. Las pinturas del retablo mayor y colaterales se hicieron en Madrid; la que representa a San Pedro Mártir es de don Ramón Bayeu; de don Francisco Goya, la de San Blas, y el San Agustín, de don José Castillo. Se sabe que el señor duque de Híjar gastó en la fábrica de las tres iglesias referidas de La Puebla, Vinacei y Urrea, con sus ornatos, etc. más de cien mil ducados; pero gastados con discreción y asegurándose antes de profesores que pudiesen desempeñar sus ideas". Posteriormente, Francisco de Goya pintará un nuevo cuadro, también destruido, *Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago*.

En el Museo del Prado (F.A., 604), se conserva un dibujo preparatorio lápiz negro y clarión sobre papel azulado cuadriculado a lápiz negro.

Bibliografía: PONZ, edc. de 1947, p. 1.357.- CEÁN BERMÚDEZ, 1800, T. I, p. 106.- ZAPATER Y GÓMEZ, 1863, p. 36.- MORALES Y MARÍN, 1979, p. 140.

15

LA VIRGEN DEL PILAR CON SAN FERNANDO, SAN CARLOS BORROMEO Y SAN LUIS REY DE FRANCIA.

Iglesia de San Fernando de las Escuelas Pías del Avapiés, Madrid.

Óleo sobre lienzo.

1791.

Destruído en 1936.

De 1763 a 1791, los clérigos regulares escolapios levantaron su primer templo madrileño en la calle del Mesón de Paredes, sobre proyecto del murciano y hermano escolapio Gabriel Escribano. Era de una nave y tenía una elevada cúpula en la cabecera.

La obra realizada por Ramón Bayeu para el retablo del altar mayor en 1791, fue donada por Carlos IV, y representaba a *San Fernando mostrando la imagen de la Virgen del Pilar a San Carlos y a San Luis*. Según la tradición el santo que debía ocupar el centro de la composición fue echada a suerte en Palacio, resultando favorecido San Fernando, que además era el titular de estas Escuelas Pías. El marco fue ejecutado, según las noticias que tenemos, por el tallista José Ramos, siendo dorado por doña María Mónica Sánchez Hurtado.

Se conoce un boceto (véase el núm. siguiente) y un dibujo en el Museo del Prado (F.A., 608), sanguina y clarión sobre papel azulado, 325 x 209 mm.

Fuentes: Archivo General de Palacio. Sección, Carlos III, leg. 353.

Bibliografía: CEÁN BERMÚDEZ, 1800, T. I, p. 106.- ZAPATER Y GÓMEZ, 1863, p. 36.- CONDE DE CASAL, 1952-1953, p. 105, lám. 4.- SÁNCHEZ CANTÓN, 1965, p. 200.- TORMO, edc. 1979, pp. 55-57.- MORALES Y MARÍN, 1979, pp. 157-158.

16

LA VIRGEN DEL PILAR CON SAN FERNANDO, SAN CARLOS BORROMEO Y SAN LUIS REY DE FRANCIA

Antigua colección de D. Julio Cavestany.

Óleo sobre lienzo, 0'385 x 0'205 m.

h. 1791

Boceto del núm. anterior. Véase.

Exposiciones: Madrid, 1932, núm. 23, lám. XI.

Bibliografía: MORALES Y MARÍN, 1979, p. 158.

OBRA SIN FECHAR**Cartones para tapiz**

17

UNA MUJER VENDIENDO VERDURA

Museo del Prado (5619)

Óleo sobre lienzo, 2'10 x 1'05 m.

Bibliografía: VV.AA., 1996, núm. 5619, p. 603.

18

UN CABALLERO OFRECIENDO EL BRAZO A UNA SEÑORA VESTIDA DE AZUL

Museo del Prado, Madrid (5626). Depositado en el Palacete de la Moncloa, Madrid.

Óleo sobre lienzo, 3'61 x 0'81 m.

En depósito en el Palacete de la Moncloa por R.O. de 1924. Destruído durante la guerra civil de 1936-1939.

Bibliografía: VV.AA., 1996, núm. 5626, p. 605

19

UNA PARANZA CON UN MOCHUELO EN UN PALO Y DEBAJO TRES MUCHACHOS

Museo del Prado, Madrid (5661).

Óleo sobre lienzo, 292 x 050 m.

Bibliografía: VV.AA., 1996, núm. 5661, p. 613.

20

MAJOS FUMANDO Y MAJA SENTADA

Museo del Prado, Madrid (5803)

Óleo sobre lienzo, 2'16 x 1'11 m.

Bibliografía: VV.AA., 1996, núm. 5803, p. 646.

Temas religiosos

Antiguo testamento

21

EL ARCA DE NOÉ

Óleo sobre lienzo.

Figura en la relación de las obras adquiridas por Leonardo Chopinot a los herederos de Francisco Bayeu en 1795: "Primeramente un quadro apaisado de medio punto su objeto Noe apoyado sobre el Arca Adan y Eva con varios Santos de diversas Religiones por Dn. Ramón... 700".

Fuentes: Inventario de 1795.

Bibliografía: MORALES Y MARÍN, 1995, p. 273.

22

DAVID

Óleo sobre lienzo.

Figura en la relación de las obras adquiridas por Leonardo Chopinot a los herederos de Francisco Bayeu en 1795: "Yd. otro que representa a David que manda a los Sacerdotes Sacrificar una Víctima con otras varias figuras y animales copia de Jordan por Dn. Ramón... 700".

Fuentes: Inventario de 1795.

Bibliografía: MORALES Y MARÍN, 1995, p. 275.

Nuevo testamento

23

NACIMIENTO DE CRISTO

Iglesia parroquial de Puebla de Híjar (Teruel).

Óleo sobre lienzo.

Destruído en 1820. Fue costeado por el duque de Híjar.

Estaba situado en el retablo del altar mayor.

Bibliografía: PONZ, edc. 1947, p. 1356.- CEÁN BERMÚDEZ, 1800, T. I, p. 106.- ZAPATER Y GÓMEZ, 1863, p. 36.- MORALES Y MARÍN, 1979, p. 158.

24

EL REDENTOR

Iglesia de San Juan y San Pedro, Zaragoza.

Óleo sobre lienzo.

Bibliografía: ZAPATER Y GÓMEZ, 1863, p. 36.- MORALES Y MARÍN, 1979, p. 158.

25

VIRGEN EN SU TRONO

Óleo sobre lienzo.

Figura en la relación de las obras adquiridas por Leonardo Chopinot a los herederos de Francisco Bayeu en 1795: "Yd. otro representa a la Virgen Sentada en el Trono con nubes copia por Dn. Ramón de Carlos Maratta con su marco... 1.100".

Fuentes: Inventario de 1795.

Bibliografía: MORALES Y MARÍN, 1995, p. 275.

26

DOLOROSA

Iglesia de San Gil, Madrid.

La desaparición de esta obra debió tener lugar hacia mediados del siglo pasado, pues ya Zapater y Gómez, dice "que existió".

Bibliografía: CEÁN BERMÚDEZ, 1800, T. I, p. 106.- ZAPATER Y GÓMEZ, 1863, p. 35.- MORALES Y MARÍN, 1979, p. 106.

27

SAN JUAN BAUTISTA EN EL DESIERTO

Óleo sobre lienzo.

Figura en la relación de las obras adquiridas por Leonardo Chopinot a los herederos de Francisco Bayeu en 1795: "Yd. otro representa a Sn. Juan en el desierto copia de Claudio de Lorena por Dn. Ramón... 140".

Fuentes: Inventario de 1795.

Bibliografía: MORALES Y MARÍN, 1995, p. 275.

28

MARÍA MAGDALENA

Óleo sobre lienzo.

Figura en la relación de las obras adquiridas por Leonardo Chopinot a los herederos de Francisco Bayeu en 1795: "Yd. otro que representa la Magdalena penitente, copia de Bandiet por Dn. Ramón... 700".

Fuentes: Inventario de 1795.

Bibliografía: MORALES Y MARÍN, 1995, p. 275.

29

MARÍA MAGDALENA

Óleo sobre lienzo.

Figura en la relación de las obras adquiridas por Leonardo Chopinot a los herederos de Francisco Bayeu en 1795: "Yd. otro que representa la Magdalena en contemplación copia de Guido por Dn. Ramón... 090".

Fuentes: Inventario de 1795.

Bibliografía: MORALES Y MARÍN, 1995, p. 275.

30

SAN MIGUEL

Óleo sobre lienzo.

Figura en la relación de las obras adquiridas por Leonardo Chopinot a los herederos de Francisco Bayeu en 1795: "Yd. otro representa a Sn. Miguel Copia de Jordan por Dn. Ramón... 120".

Fuentes: Inventario de 1795.

Bibliografía: MORALES Y MARÍN, 1995, p. 275.

31

INCREDULIDAD DE SANTO TOMÁS

Óleo sobre lienzo.

Figura en la relación de las obras adquiridas por Leonardo Chopinot a los herederos de Francisco Bayeu en 1795: "Yd. otro representa la incredulidad de Santo Tomás Apóstol, copia de Dinerchin por dn Ramón... 200".

Fuentes: Inventario de 1795.

Bibliografía: MORALES Y MARÍN, 1995, p. 274.

32

ANACORETA

Óleo sobre lienzo.

Figura en la relación de las obras adquiridas por Leonardo Chopinot a los herederos de Francisco Bayeu en 1795: "Yd. otro de igual tamaño representa un anacoreta haciendo penitencia copia de Claudio Lorena por Dn. Ramón... 140".

Fuentes: Inventario de 1795.

Bibliografía: MORALES Y MARÍN, 1995, p. 275.

33

CUADROS DE LOS RETABLOS PRINCIPAL Y COLATERALES

Iglesia parroquial de Binacey (Teruel).

Ponz, en su viaje de España, nos dice: "Don Joaquín Arali hizo los retablos mayor y colaterales y los cuadros de ellos son obra del citado don Ramón Bayeu". Fueron costeados por el duque de Híjar, señor de esa villa.

Bibliografía: PONZ, edc. 1947, p. 1356.- CEÁN BERMÚDEZ, 1800, T. I., p. 106.- ZAPATER Y GÓMEZ, 1863, p. 36.- MORALES Y MARÍN, 1979, p. 158.

Retratos

34

RETRATO DE CARLOS IV

Colección Real.

Sabemos de la ejecución de esta obra y la siguiente por una carta de Francisco Bayeu al conde de Lerena en la que le dice: "Excmo. Señor: vieron SS.MM. los retratos que les ha hecho mi hermano y les gustaron mucho, y le mandaron hacer los demás de su Real Familia; hablé al Rey para que le concediese algún aumento sobre su dotación de quince mil reales, que ahora goza, y con singular complacencia S.M. me respondió: ¡Bien, Bien! con que V.E. que es nuestro padre hará lo que sea su voluntad".

Fuentes: Archivo General de Palacio. Sección Administrativa, Caj. 108/17.

Bibliografía: MORALES Y MARÍN, 1979, p. 157.

35

CABEZA DE UNA INFANTA

Óleo sobre lienzo.

Figura en la relación de obras adquiridas por Leonardo Chopinot a los herederos de Francisco Bayeu en 1795: "Caveza bosquejada por Dn. Ramón, retrato de una de las Serenísimas Ynfantas de España... 060".

Fuentes: Inventario de 1795.

Bibliografía: MORALES Y MARÍN, 1979, p. 157.

36

RETRATO DE CABALLERO

Óleo sobre lienzo.

Figura en la relación de obras adquiridas por Leonardo Chopinot a los herederos de Francisco Bayeu en 1795: "Yd. un retrato empezado de medio cuerpo representa a un Señor por Dn. Ramon... 120".

Fuentes: Inventario de 1795.

Bibliografía: MORALES Y MARÍN, 1995, p. 275.

37

RETRATO DEL CARDENAL DELGADO

Óleo sobre lienzo.

Figura en la relación de obras adquiridas por Leonardo Chopinot a los herederos de Francisco Bayeu en 1795: "Yd. un Retrato copia por Dn. Ramón del Retrato original de Dn. Franco. del Cardenal Delgado... 600".

Fuentes: Inventario de 1795.

Bibliografía: MORALES Y MARÍN, 1995, p. 275.

38

RETRATO DE DESCONOCIDO

Óleo sobre lienzo.

Figura en la relación de obras adquiridas por Leonardo Chopinot a los herederos de Francisco Bayeu en 1795: "Yd. otro retrato de igual tamaño también de Personage desconocido, copia de Velázquez, por Dn. Ramón... 120".

Fuentes: Inventario de 1795.

Bibliografía: MORALES Y MARÍN, 1995, p. 275.

39

RETRATO DE CARLOS II

Óleo sobre lienzo.

Figura en la relación de obras adquiridas por Leonardo Chopinot a los herederos de Francisco Bayeu en 1795: "Yd otro representa un Rey a Cavallo Carlos 2º y la fe en el ayre copia de Jordan por Dn. Ramón... 150".

Fuentes: Inventario de 1795.

Bibliografía: MORALES Y MARÍN, 1995, p. 275.

40

ESOPO

Óleo sobre lienzo.

Figura en la relación de obras adquiridas por Leonardo Chopinot a los herederos de Francisco Bayeu en 1795: "Yd. otro representa a Esopo, copia de Velázquez, por Dn. Ramón... 700".

Fuentes: Inventario de 1795.

Bibliografía: MORALES Y MARÍN, 1995, p. 275.

41

RETRATO DE UN QUÍMICO

Óleo sobre lienzo.

Figura en la relación de obras adquiridas por Leonardo Chopinot a los herederos de Francisco Bayeu en 1795: "Yd. otro representa un Quimico copia de Rembrandt, por Dn. Ramón... 140".

Fuentes: Inventario de 1795.

Bibliografía: MORALES Y MARÍN, 1995, p. 275.

42

RETRATO DE MARÍA ANA DE NEOBURGO

Óleo sobre lienzo.

Figura en la relación de obras adquiridas por Leonardo Chopinot a los herederos de Francisco Bayeu en 1795: "Yd. otro del mismo tamaño representa una Reyna a Cavallo. D^a María Luisa de Neobur con un Rio, y unas Ninfas, copia de Jordan por Dn. Ramón... 150"

Fuentes: Inventario de 1795.

Bibliografía: MORALES Y MARÍN, 1995, p. 275.

43

RETRATO

Óleo sobre lienzo.

Figura en la relación de obras adquiridas por Leonardo Chopinot a los herederos de Francisco Bayeu en 1795: "Yd. un retrato de Cuerpo entero copia de Velázquez por Dn. Ramón...100".

Fuentes: Inventario de 1795.

Bibliografía: MORALES Y MARÍN, 1995, p. 275.

44

RETRATO DE CUERPO ENTERO

Óleo sobre lienzo.

Figura en la relación de obras adquiridas por Leonardo Chopinot a los herederos de Francisco Bayeu en 1795: "Yd. un retrato de Cuerpo entero copia de Velázquez por Dn. Ramón... 400".

Fuentes: Inventario de 1795.

Bibliografía: MORALES Y MARÍN, 1995, P. 275.

45

RETRATO DE UNA PRINCESA DE MÉDICIS

Óleo sobre lienzo.

Figura en la relación de obras adquiridas por Leonardo Chopinot a los herederos de Francisco Bayeu en 1795: "Yd. otro retrato de una Princesa de Medicis, copia de Bandiet por Dn. Ramón...100".

Fuentes: Inventario de 1795.

Bibliografía: MORALES Y MARÍN, 1995, p. 275.

46

COPIA DE UN RETRATO DE MENGES

Óleo sobre lienzo.

Figura en la relación de obras adquiridas por Leonardo Chopinot a los herederos de Francisco Bayeu en 1795: "Copia de un retrato de Menges, con un libro en la mano por Dn. Ramón bastante maltratado... 060".

Fuentes: Inventario de 1795.

Bibliografía: MORALES Y MARÍN, 1995, p. 276.

Temas mitológicos e históricos

47

BACO

Óleo sobre lienzo.

Figura en la relación de obras adquiridas por Leonardo Chopinot a los herederos de Francisco Bayeu en 1795: "Yd. otro representa al Dios Baco coronado y los Borrachos copia de Velázquez por Dn. Ramón... 1.600".

Fuentes: Inventario de 1795.

Bibliografía: MORALES Y MARÍN, 1995, p. 275.

48

LUCRECIA

Óleo sobre lienzo.

Figura en la relación de obras adquiridas por Leonardo Chopinot a los herederos de Francisco Bayeu en 1795: "Yd. otro representa Lucrecia copia de Guido por Dn. Ramón... 090".

Fuentes: Inventario de 1795.

Bibliografía: MORALES Y MARÍN, 1995, p. 275.

49

UN RÍO CON DOS NINFAS

Óleo sobre lienzo.

Figura en la relación de obras adquiridas por Leonardo Chopinot a los herederos de Francisco Bayeu en 1795: "Yd. otro que representa la abundancia y un rio con dos Ninfas copia de Solimena por Dn. Ramón... 600".

Fuentes: Inventario de 1795.

Bibliografía: MORALES Y MARÍN, 1995, p. 275.

50

LA DIOSA JUNO

Óleo sobre lienzo.

Figura en la relación de obras adquiridas por Leonardo Chopinot a los herederos de Francisco Bayeu en 1795: "Yd. otro que representa la Diosa Juno Sobre el arco Iris y varias Ninfas y Niños durmiendo copia de Jordan por Dn. Ramón... 300".

Fuentes: Inventario de 1795.

Bibliografía: MORALES Y MARÍN, 1995, p. 275.

51

VENUS Y ADONIS

Óleo sobre lienzo.

Figura en la relación de obras adquiridas por Leonardo Chopinot a los herederos de Francisco Bayeu en 1795: "Yd. otro representa Venus y Adonis de medio Cuerpo Copia de Carlos Chiniani por Dn. Ramón... 900".

Fuentes: Inventario de 1795.

Bibliografía: MORALES Y MARÍN, 1995, p. 275.

FUENTES

Archivo General de Palacio, sección Carlos III, legajos, 47 y 89.

Archivo General de Palacio, sección Administrativa, Caj. 108/17.

Archivo de Protocolos de Madrid, Notario, Pedro González. *Inventario de los bienes de Francisco Bayeu comenzado el día 10 de agosto de 1795.*

BIBLIOGRAFÍA

CASAL, Conde de: "Obras de arte existentes en los conventos madrileños con anterioridad a la última revolución", *Arte Español*, Madrid, 1952-1953.

CEÁN BERMÚDEZ, J.A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800.

HELD, J.: *Die Genrebilder Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas*, Berlín, 1971.

MORALES Y MARÍN, J.L.: *Los Bayeu*, Zaragoza, 1979.

MORALES Y MARÍN, J.L.: *Francisco Bayeu*, Zaragoza, 1995.

PONZ, A.: *Viaje de España*, edc. Aguilar, Madrid, 1947.

SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: *Escultura y pintura del s. XVIII*, *Ars Hispaniae*, Vol. XVII, Madrid, 1965.

TORMO, E.: *Las iglesias del antiguo Madrid*, Madrid, 1979.

ZAPATER Y GÓMEZ, F.: *Apuntes histórico-biográficos acerca de la Escuela Aragonesa de pintura*, Madrid, 1863.

VV.AA.: *Museo del Prado. Inventario general de pinturas. III Nuevas adquisiciones. Museo iconográfico. Tapices*, Madrid, 1996.

EL PINTOR MADRILEÑO PEDRO NÚÑEZ DEL VALLE.
DATOS PARA SU BIOGRAFÍA

Por

JOSÉ LUIS BARRIO MOYA

Para nadie es un secreto que la pintura madrileña del siglo XVII constituye, con todas las limitaciones que se quisieran en cuanto a temas y técnicas, uno de los capítulos más significativos del arte barroco europeo. Dos fueron los hechos históricos que determinaron la formación y desarrollo de aquella escuela pictórica, que se va a extender en el tiempo a lo largo de todo el siglo XVII, abarcando los reinados de Felipe III, Felipe IV y Carlos II.

En primer lugar hay que colocar la decisión de Felipe II, movida por no se sabe todavía con qué oculta intención, de trasladar la Corte desde Toledo al “lugarón manchego” que era Madrid, y a continuación la construcción, no lejos de la nueva capital de “aquel palacio para Dios y choza para mí”, como lo definía el rey, que fue el monasterio de El Escorial.

En 1561, Felipe II, rey burócrata por excelencia, rompió con la vieja tradición de la Corte errante que había sido la de los Reyes Católicos y la de su padre, el emperador, para fijarla en un lugar concreto, siendo elegida para ello la modesta villa de Madrid. Aquella decisión real “tuvo un impacto profundo y duradero sobre muchos aspectos de la vida española, incluidas las artes” (1).

A partir de ese momento la pequeña villa del Manzanares se va a convertir en un fuerte polo de atracción para artistas de toda España, que veían en la nueva capital de la Monarquía un inmejorable lugar para conseguir fama y fortuna. En aquella decisión de los artistas también influyó el hecho de que tanto los nobles como las órdenes religiosas más ricas e influyentes se establecieran en Madrid, al reclamo de la proximidad del monarca, levantando a toda prisa palacios, iglesias y conventos, que tenían necesidad de pinturas, retablos, esculturas y otros objetos suntuarios para adornarlos y amueblarlos.

En 1563 se iniciaron las obras del monasterio de El Escorial, la gran empresa edilicia de los Austrias españoles, en la que se consumieron im-

portantes caudales. Para decorar la grandiosa basílica, claustros y escaleras del complejo monástico, Felipe II intentó atraer a Madrid a los tres grandes de la pintura veneciana del momento: Tiziano, Tintoretto y Veronés, pero no consiguió que aquellos maestros aceptaran su invitación. Por otra parte la prematura muerte, en 1579, del riojano Juan Fernández de Navarrete “el Mudo”, notabilísimo pintor, a quien Felipe II encomendó importantes obras para la basílica escorialense, hizo que el monarca tuviera que recurrir a diversos pintores italianos, los cuales van a ser el germen de la pintura madrileña del siglo XVII. Así en 1583 se contrató al genovés Luca Cambiaso, y a la muerte de este, acaecida en El Escorial dos años más tarde, se hizo lo mismo con Federico Zuccaro y Pellegrino Tibaldi, quienes arribaron a España acompañados por un gran número de ayudantes y colaboradores, muchos de los cuales se afincaron definitivamente en nuestro país.

Sin embargo ninguno de aquellos artistas agradó a Felipe II, como tampoco aquel extraño y visionario pintor, conocido por El Greco, que brevemente trabajó para él.

Una vez que Felipe II estuvo instalado en el Alcázar de Madrid, dando rienda suelta a su sedentarismo, se vió en la necesidad de enviar retratos suyos y de su familia a las diferentes Cortes europeas, vinculadas a la suya por lazos dinásticos o políticos, y ello le obligó a buscar artistas que se encargaran de aquella labor. En ellos y en los italianos de El Escorial hay que buscar los orígenes de la escuela madrileña, que va a contar entre sus miembros a algunas figuras, como Velázquez, clave del barroco europeo.

No obstante, y ello no deja de ser sorprendente, muy pocos de todos aquellos artistas, que durante más de un siglo desarrollaron su carrera pictórica en la villa y Corte, fueron naturales de Madrid. Así los retratistas de Felipe II, Antonio Moro, Alonso Sánchez Coello y Juan Pantoja de la Cruz fueron, respectivamente, holandés, valenciano y vallisoletano.

No cambiaron las cosas durante el reinado de Felipe III (1598-1623), y los principales pintores de aquel período, como Vicente Carducho, Eugenio Cajés y Angelo Nardi eran italianos; Bartolomé González, de Valladolid, y el retratista Pedro Antonio Vidal, valenciano.

El largo gobierno de Felipe IV (1623-1665) fue el momento más brillante de la escuela madrileña, con figuras notabilísimas, de las cuales muy pocas, y la mayoría de importancia menor, fueron nacidas en la villa. Así el más grande de todos, Velázquez, era sevillano, mientras que Antonio

Puga era gallego; Antonio Pereda, de Valladolid; Jusepe Leonardo, aragonés; Bartolomé Román y Juan Antonio Frias y Escalante, cordobeses; Pedro de Valpuesta, soriano; Francisco de Burgos Matilla, Diego Polo, Mateo Cerezo y Benito Manuel de Agüero, burgaleses; Pedro Ruíz González, conquense; Juan Martín Cabezalero y Pedro de Villafranca, manchegos; Juan de Toledo, murciano; Juan de la Corte, flamenco; etc. Sin hablar de otros artistas que desarrollaron en Madrid una parte de su carrera, como Zurbarán o Alonso Cano, nacido el primero en Fuente de Cantos (Extremadura), y el segundo en Granada.

Durante el reinado del agotado Carlos II (1665-1700), a quien hay que agradecer el que trajera a Madrid a Luca Giordano, la pintura madrileña conoció su último y dorado fulgor, con figuras tan representativas como Francisco de Herrera, sevillano, Juan Carreño de Miranda, asturiano; José Ximénez Donoso, toledano, y otros como Matías de Torres y Antonio Palomino, que prolongaron su actividad hasta los primeros años del siglo XVIII, habían nacido, respectivamente, en Aguilar de Campoó (Palencia) y Bujalance (Córdoba).

Sí nacieron en Madrid algunos notables artistas del siglo XVII, dotados de fuerte personalidad y grandes cualidades, que ejercieron su arte en pleno barroco, como Francisco Rizi, Claudio Coello o el prematuramente desaparecido José de Antolínez. También fueron madrileños Francisco Camilo, Juan van der Hammen, Isidoro Arredondo, nacido en Colmenar de Oreja, y Pedro Núñez del Valle, personalidad curiosa e independiente, cuya vida y obra comienzan ahora a estudiarse.

Ha sido el profesor Pérez Sánchez en su trabajo sobre la pintura barroca española, quien más certeramente ha definido la figura de Pedro Núñez del Valle, diciendo que “es artista virtualmente desconocido hace apenas treinta años, su personalidad se ha ido perfilando y se han dado a conocer bastantes obras firmadas, que completan su definición como artista nada genial, pero sí de evidente calidad y muy al tanto, por su estancia italiana, de la evolución del arte en aquella península” (2).

Pero, no obstante aquel prolongado olvido, Pedro Núñez del Valle fue artista conocido y apreciado por sus contemporáneos, y ello queda demostrado por los elogios que Lope de Vega le dedicó en su *Laurel de Apolo*. Esta obra, que su autor dedicó a Don Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, almirante de Castilla, se publicó en Madrid en 1630 y en ella se describen

unas fiestas celebradas por el Dios de la poesía en el monte Parnaso. Aquella breve anécdota sirve de excusa a Lope de Vega para loar con los más lisonjeros halagos a 300 poetas españoles, muchos de ellos insignificantes cuanto no prácticamente desconocidos, así como a algunos pintores de su época, tales como Carducho, Cajés, Van der Hammen, Lanchares, Maino y Pedro Núñez del Valle, en unos versos muchas veces repetidos:

“pero por que es razón que participo
del laurel de pintura generosa
juntos llegaron a la cumbre hermosa
surcando varios mares.
Vicencio, Eugenio, Núñez y Lanchares
cuyos raros pinceles
temiera Zeusis y envidiara Apeles
Cárdenas, Vanderamen, a quien Flora
sustituyó el oficio de la aurora
y con pincel divino
Juan Bautista Maino
a quien el arte debe
aquella acción que las figuras mueve” (3).

Tras Lope de Vega es Lázaro Díaz del Valle quien se ocupa de Pedro Núñez del Valle, siendo el primero en informarnos de la formación italiana del artista madrileño.

Díaz del Valle es personalidad curiosa dentro de la historiografía artística española. Nacido en León en 1606, pasó muy joven a Madrid donde fue cantor de la Capilla Real, cronista de Felipe IV y Capellán de Carlos II. Autor de diversas obras históricas, fue la más importante la titulada “Epílogo y nomenclatura de algunos artífices (1656-1659)” que dedicó a su pintor favorito, Diego Velázquez, y en la que da unas breves noticias sobre pintores españoles de su época y anteriores. La obra fue publicada por Sánchez Cantón en sus “Fuentes literarias para la Historia del Arte Español”, no sin antes pulir el original de repeticiones y textos engorrosos. Lázaro Díaz del Valle murió en Madrid en 1669.

Al tratar de Pedro Díaz del Valle el cronista leonés le califica de “pintor insigne” y nos informa “de que estudio esta Arte en la escuela de Roma”, y que fue “uno de los mas famosos pintores que pintaron en el salón del palacio de Su Magd. donde se puede ver la excelencia de sus pinceles” (4).

Tras Díaz del Valle es Palomino en su "Museo Pictórico" quien nos informa de la intervención de Pedro Núñez en la decoración del claustro del madrileño convento de la Merced, "donde hizo demostración de su excelente calidad" (5), añadiendo que el artista murió en Madrid "de poco mas de cuarenta años, en el de 1654". Es también el pintor y tradista cordobés el primero en destacar los elogios que Lope de Vega dedicó a Pedro Núñez del Valle en su Laurel de Apolo.

La bibliografía antigua sobre Núñez del Valle se cierra con las noticias dadas por Ceán Bermúdez y el conde de la Viñaza. El primero matiza las informaciones de Palomino, indicando que el pintor madrileño había nacido a principios del siglo XVII y que se inició en el arte pictórico con Juan de Soto, antes de trasladarse a Roma "de donde volvió muy aprovechado" (6). Ceán también repite la noticia dada por Palomino de la intervención de Núñez del Valle en la decoración del claustro del convento de la Merced, aunque indica que sólo realizó "una parte de los cuadros", que fueron pintados en 1625. Por último el ilustrado asturiano nos da cuenta de como el artista madrileño quiso ser pintor del rey, tras la muerte de Bartolomé González, y como aquel cargo fue para Angelo Nardi.

El conde de la Viñaza, por su parte, nos habla de una de las mejores obras conservadas de Pedro Núñez del Valle, ignorada por los anteriores tratadistas: el San Orencio de la iglesia oscense de San Lorenzo, de la que dice la "pintó en Madrid en 1623, titulándose académico romano" (7).

Tras las notas del conde de la Viñaza la figura de Pedro Núñez del Valle cayó en un total olvido, y sólo fue rescatada, muchos años más tarde y de forma tangencial por algunas investigaciones aisladas. Así María Luisa Caturla, en sus trabajos sobre el Alcázar de Madrid, pudo documentar la intervención de Pedro Núñez del Valle, junto con otros pintores de la época, en la decoración del Salón Dorado o Salón Grande del desaparecido palacio real (8). También se debe a la citada investigadora la noticia de la participación de Núñez del Valle en la ornamentación de la ermita de San Juan, sita en los jardines del Buen Retiro, por cuyo trabajo el pintor recibió la cantidad de 900 reales (9).

Nuevas noticias aportadas por el profesor Martín González en sus investigaciones sobre artistas madrileños del siglo XVII, contribuyeron a un mayor conocimiento de la personalidad de Pedro Núñez del Valle.

Con todo aquel bagaje pudo Don Diego Angulo realizar un primer ensayo sobre la vida y la obra del pintor madrileño, que ha sido la base para posteriores investigaciones (10).

Sin embargo de todo ello son muchas todavía las zonas oscuras que aún no han sido aclaradas en la biografía de Pedro Núñez del Valle, necesitadas de definir. Para colaborar en aquel empeño vamos a dar a conocer toda una serie de nuevas noticias sobre el artista madrileño.

Pedro Núñez del Valle nació en Madrid, siendo hijo de Francisco Núñez “calderero” y de Isabel Rojo. El año de su nacimiento no se conoce con certeza, aunque en 1624, con ocasión de otorgar carta de pago y recibo de dote por los bienes que Doña Ángela de Seseña, su futura esposa, apostaba al matrimonio, declaraba ser de “mas edad de veinticinco años” (11). Pese a la considerable vaguedad de aquella afirmación, podemos deducir, aproximadamente, que Pedro Núñez del Valle debió nacer entre 1597 y 1598.

Poco sabemos sobre los primeros años de su vida y de su formación artística antes de su marcha a Italia, salvo que según Ceán Bermúdez, aquélla se inició en el taller de Juan de Soto. Otros autores indican que fue Carducho su primer maestro.

Siendo muy joven Pedro Núñez del Valle pasó a Italia y documentos romanos le citan en la ciudad papal durante el bienio 1613-1614, destacando entre ellos el que le menciona como miembro de la Academia de San Lucas. Tampoco se sabe a ciencia cierta la fecha de su regreso a España, aunque debió ser antes de 1623, año en que firma y data el gran lienzo de San Orencio en la iglesia oscense de San Lorenzo, donde no olvida colocar junto a su nombre el título de “académico romanus”.

El 11 de julio de 1624, Pedro Núñez del Valle otorgaba carta de pago en favor de Doña Ángela de Seseña, su futura esposa, “por haber recibido de la suso dicha por mano de Alonso de Carbonel, su tutor, vezino desta villa, y en dote y caudal y casamiento con la suso dicha, combiene a saver quinientos y ochenta y quatro mil nobecientos y quarenta y quatro maravedis, los quales trae a mi poder en el dicho casamiento de sus propios bienes y hacienda en bienes raices que le tocaron y pertenecieron por una hijuela de particion de los bienes y erencia de los dichos sus padres y con ciertos muebles apreciados por personas que dello entienden y saven” (12).

Doña Ángela de Seseña había nacido en la localidad madrileña de Getafe, siendo hija de Don Juan de Seseña y de Doña Isabel de Jibaja, también

naturales de la misma población. Los padres de Doña Ángela de Seseña ya habían fallecido en el momento de la boda de su hija con Pedro Núñez del Valle, que tuvo lugar el 24 de julio de 1624.

El 10 de mayo de 1625, Pedro Núñez del Valle realizó el inventario y tasación de los bienes que el mismo llevó a su matrimonio, entre los que se contaban pinturas, muebles, ropas, vestidos y objetos de plata (13). Las pinturas fueron tasadas por el aragonés Jusepe Leonardo, destacando entre ellas una “con la ystoria de David”, que fue valorada en 1300 reales.

Por su parte el ensamblador Felipe Hernández valoraba los siguientes muebles:

- dos sillas coloradas de baqueta de Moscobia con clavazon dorada, 120 rs.
- seis taburetes de lo mismo, 180 rs.
- un bufetico de nogal con erramienta, balaustrada dorada y pavonada, 50 rs.
- un contador de palo santo con cinco navetas y sus cerraduras en cada una, 154 rs.

El 22 de diciembre de 1627, y sin que sepamos las causas, Doña Ángela de Seseña “requirio con la escritura de dote y mandamiento de amparo en su virtud, dado por el señor alcalde Gabriel de Vera, refrendado por Pedro Alvarez de Murias, escrivano de provincia, a Pedro Vallexo alguacil de casa y Corte de Su Magestad para que guarde y cumpla y en su cumplimiento se amparen los vienes que se allasen a el dicho Pedro Nuñez del Valle mi marido asta en la cantidad de los quinientos y ochenta y quatro mill nobecientos y quarenta y quatro maravedis, que montan la dote y arras en la dicha escritura contenida”.

Ante esta demanda de Doña Ángela de Seseña, Don Pedro Vallejo citó a Pedro Núñez del Valle para llevar a cabo aquel trámite. El pintor madrileño compareció ante el alguacil de casa y Corte, y tras jurar por Dios, declaró “no tener otros bienes mas de las pinturas, camas, bufetes, sillas y escriptorios, cofres y arcas y demas cosas del adorno de su casa y vestidos de su persona y de la dicha doña Ángela de Seseña, su muger, y algunas cosas de oro y plata como se podia ver en su casa y vista su respuesta el dicho alguacil busco los bienes que en ella abia y los hiço poner por ynmbentario” (14).

Del matrimonio de Pedro Núñez del Valle y Doña Ángela de Seseña nacieron tres hijos: María, Ángela y Claudio, de los cuales sólo las dos

primeras sobrevivieron a sus padres. Claudio, nacido el 14 de julio de 1641, falleció a temprana edad (15).

En 1627 fallecía Bartolomé González, pintor de Felipe IV, y como aquel puesto era muy codiciado se presentaron doce candidatos para cubrir aquella plaza: Pedro de las Cuevas, Juan de la Corte, Antonio de Monreal, Felipe Diricksen, Juan van der Hamen, Julio César Semín, Antonio de Salazar, Pedro Núñez del Valle, Angelo Nardi, Félix Castelo, Antonio Lanchares y Francisco Gómez.

Para juzgar los méritos de cada uno de aquellos artistas, Felipe IV encargó a Carducho, Caxés y Velázquez que informasen de las aptitudes de los solicitantes. Carducho y Caxés calificaron a Núñez del Valle como “benemérito y de muy buenas esperanzas”, colocándole en el cuarto lugar entre todos los candidatos, tras Lanchares, Castelo y Nardi. También Velázquez colocó a Núñez del Valle en el mismo lugar, inmediatamente después de Lanchares, Nardi y Castelo (16).

El 4 de abril de 1631, Pedro Núñez del Valle y Angelo Nardi se encargaron de tasar los cuadros que quedaron a la muerte del también pintor Juan van der Hamen (17). Pero además de aquella valoración, Núñez del Valle, ya en solitario, realizó otras muchas, puesto que era aquel un trabajo muy corriente entre los artistas de la época. De esta manera, el 1 de julio de 1632 el pintor madrileño valoraba los cuadros que quedaron a la muerte del cirujano y barbero Domingo de Ibarra (18), mientras que el 7 de septiembre de 1645 hacía lo propio con las de Don Antonio de Hoces Sarmiento (19).

En 1639, Pedro Núñez del Valle, Francisco Camilo, Antonio Arias, Félix Castelo, Vicente Carducho, Alonso Cano, Diego Polo y Francisco Fernández son llamados para decorar, con una serie de retratos de monarcas españoles, el Salón Grande o Salón Dorado del Alcázar de Madrid (20). A Núñez del Valle le fueron encomendados los dobles retratos de Enrique I –Alfonso IX y Felipe III– Felipe IV, éste último el monarca reinante en ese momento. Por este trabajo Pedro Núñez del Valle recibió, el 14 de agosto de 1642, la cantidad de veinte ducados por cada uno de los cuadros (21).

En 1649, Pedro Núñez del Valle y Francisco Ricci pintaron y doraron el teatro “que se hizo en el Salón de Palacio para festejar el cumpleaños de la reina Mariana de Austria, recién casada con Felipe IV”. El profesor Martín González cree que aquel trabajo se hizo en el Alcázar, y no en el Buen Retiro, cuyo teatro fue decorado por Ricci (22).

El 23 de agosto de 1649, Pedro Núñez del Valle otorgaba su testamento ante el escribano José Carbonel (23). En el citado documento el artista madrileño pide que, tras su muerte, sus restos sean enterrados “en la yglesia de la bitoria donde tengo mi sepultura”, dejando a la voluntad de su esposa todo lo relacionado con el funeral y misas que debían decirse por su alma.

Declaraba el dinero que le adeudaban diferentes personas, entre ellas Martín de Ledesma y Don Juan Manuel de Cuimana “contador de resultas de Su Magestad de obras que le echo”.

Legaba a su mujer, Doña Ángela de Seseña, “el quinto de toda mi hacienda, sintiendo mucho no sea una cantidad mui relevante para que quedare acomodada y cuide siempre de mi alma”. Nombraba como sus albaceas testamentarios a su esposa, a Don Ambrosio de Montalbán y a Don Bernabé de Contreras, y en el remanente que quedase de todos sus bienes instituía como herederas a sus hijas, María, casada con Don Jerónimo Bravo, y Ángela “de estado doncella”. Fueron testigos de este otorgamiento Alonso de Carbonel, Francisco Gómez, Manuel de Seseña, Francisco de Miranda y Ambrosio de Benavides.

Pedro Núñez del Valle murió en Madrid el 24 de agosto de 1649, siendo enterrado, según sus deseos, en la iglesia del convento de la Victoria (24).

Doña Ángela de Seseña sobrevivió a su esposo tan sólo año y medio, puesto que falleció el 26 de febrero de 1651.

Tras la muerte de Doña Ángela de Seseña se procedió a realizar el inventario y tasación de los bienes dejados por Pedro Núñez del Valle, para posteriormente hacer partición de los mismos entre sus hijas (25). Así el 8 de abril de 1651, Sebastián de Herrera Barnuevo llevaba a cabo la valoración de las pinturas. Pedro Núñez del Valle dejó a su muerte una pequeña colección pictórica formada por un total de 73 obras, con una temática típica de la época: escenas religiosas, paisajes, batallas, algunas mitologías, como “la ystoria de pan y siringa”, o “un satiro açotando a unos niños”, etc. Se registraba también un bien curioso “retrato del natural del rey Almarico godo”.

Aunque Sebastián de Herrera Barnuevo no menciona a ningún artista como posible autor de todas aquellas pinturas, algunas debieron ser obras del propio Núñez del Valle, como así parece confirmarlo el hecho de que varias de ellas se califiquen de “sin acabar”, “bosquexada” o “vorroncillo”.

– Primeramente taso un retrato del natural del rey Almarico godo, con su marco dorado, 660 rs.

- otra pintura del triunfo de David del xigante con su marco dorado, 1100 rs.
- otra pintura de Sanson desquixando un leon, 250 rs.
- una pintura de la Anunciacion de nuestra señora sin marco, 400 rs.
- una pintura del desposorio de Santa Cathalina sin marco, 800 rs.
- otra pintura que es un pais grande de un angel y xacob abraçado con el, sin marco, 300 rs.
- otra pintura de un satiro açotando a unos niños, con su marco dorado, 600 rs.
- otra pintura de San geronimo sin marco, 400 rs.
- un pais de la ystoria de Pan y siringa con su marco dorado, 440 rs.
- un pais grande de una bacanaria sin marco, 1100 rs.
- un quadro grande sin acabar la pintura, 300 rs.
- una ymaxen con el niño Jesus recostado sobre el mundo, 150 rs.
- una pintura de un angel con una beronica sin marco, 110 rs.
- una pintura de Santa Cicilia bosquexada sin marco, 100 rs (26).
- una pintura de un Xpto, crucificado mediano con su marco, 66 rs.
- un quadro pequeño de cristo en la cruz de medio cuerpo con su marco dorado, 66 rs.
- un quadro de un borron en blanco y negro, 20 rs.
- otro compañero de una batalla empeçado acabar el pais, sin marco, 20 rs.
- tres quadros medianos de la ystoria de San Pabo, 780 rs.
- un Cristo de medio cuerpo con la cruz a cuestras del natural, 150 rs.
- un quadrito pequeño de la quinta angustia, 200 rs.
- otro quadrito de nuestra señora y san juan, 200 rs.
- un pais de un pastor y unas vacas pequeño, digo dos paises, 250 rs.
- quatro apises pequeños sin marcos, 200 rs.
- un pais mayor de manera ytaliana, 50 rs.
- quatro paises de unos cupidillos sin marcos, 500 rs.
- quatro medios cuerpos de unas birgenes sin marcos, 88 rs.
- un vorroncico de una solfa de unos monos sin bastidor, 33 rs.
- un vorroncico blanco y negro sin bastidor, 22 rs.
- un paisito pequeño sin bastidor, 50 rs.
- un quadrico bosquexado de una ymaxen y San francisco y Santa theresa, 8 rs.
- un paisico pequeño compañero de los quatro chiquitos, 50 rs.

- un quadro de unas mugeres matando a un hombre en la cama, 110 rs.
- un pais largo de la huida de exito, 44 rs.
- dos quadritos de medio cuerpo de Santa catalina y David, 88 rs.
- otro paisito pequeño oscuro, 44 rs.
- otro paisico pequeño con su marco dorado, 44 rs.
- un crucifixo pequeño y la bisitacion en tabla antigua, 66 rs.
- un Dabid pequeño con la cabeça de un gigante clavado en una tabla, 66 rs.
- seis paisos pequeños de oxa de lata con sus marcos dorados, los dos sin acabar, 132 rs.
- dos paisos pequeños sin marcos, 66 rs.
- tres cristos vosquexados en unas cruces de madera, 24 rs.
- una santa abraçada a una cruz, de menos de medio cuerpo, sin marco, 22 rs.
- una cabeça de una ymagen con una toca blanca, 22 rs.

También el 8 de abril de 1651, Antonio de Vita, quien se hacía llamar “arquitecto”, tasaba los muebles.

- Primeramente un escriptorio grande de palo santo y ebano, embutido de perfiles de bronce con su bufete de nogal por pies, 1450 rs.
- un escritorio de palo santo con su bufete de nogal debaxo, 176 rs.
- un bufetillo de caoba con sus yerros dorados de estrado, 100 rs.
- otro escriptorio de nogal y box, 110 rs.
- otro escritorcillo pequeño de nogal liso con su pie de nogal, 110 rs.
- otro escritorcillo pequeño de Alemania con su pie de nogal, 154 rs.
- seis sillas de baqueta de moscobia con clavaçon dorada, traydas, 198 rs.
- quatro taburetes de nogal como las sillas, 80 rs.
- seis taburetes baxos de nogal como las sillas, 66 rs.
- dos taburetes baxos de terciopelo carmesi, biexos, 22 rs.
- una cama de nogal sin colgadura, 55 rs.
- un bufetico baxo de nogal de poner las luces, 22 rs.
- dos arcas de pino grandes, 110 rs.
- tres cofres, uno negro varreteado y el otro de vaqueta de Moscobia y el otro de pellexo de cavallo con clabaçon, tasado el negro en 55 rs., el de moscobia en 33 rs. y el de pellejo en 44 rs.
- un vanquillo de nogal pequeño, 6 rs.
- un vanco negro de pino de respaldo, viexo, 6 rs.

- una alacena de pino, 16 rs.
- un brasero de nogal con su bacia de cobre, 110 rs.
- un escritorio pequeño de nogal, 24 rs.
- una mesa de pino blanca, 12 rs.
- dos taburetes de nogal, el uno baxo y el otro alto, viexos, 12 rs.

El 28 de abril de 1651 la costurera Jerónima de Godoy valoraba la ropa blanca, manteles, servilletas, sábanas, almohadas, toallas, colchones, frazadas, pañuelos, colchas, cobertores, colgaduras de cama, así como una alfombra de Alcáraz, “de cinco varas de ancho”, que fue tasada en 100 reales. También en la fecha arriba indicada Francisco Gallo “contraste en esta Corte” procedía a tasar las joyas y objetos de plata siguientes:

- Primeramente tres ylos de aljofar de gargantilla algo grueso, 220 rs.
- una gargantilla que tiene veinte y dos piezas y una rossa esmaltadas de colores, sin las piedras azules, 156 rs.
- una sortija de oro en tablero con claveques, 35 rs.
- dos pares de arracadas de xpistal desechas, guarnezidas de oro, 60 rs.
- un plato grande, 364 rs.
- dos platos trincheros, 206 rs.
- un salero y pimentero por tapador con su remate con garras cercado, 78 rs. y 1/2.
- un jarro liso blanco, 173 rs.
- un basso de ocho bocados redondo, con dos assas y pie, 62 rs.
- un candelero quadrado con su mechero, 79 rs.
- dos bassos de campaña, 59 rs.
- una pilica para agua bendita con una ymagen de nuestra señora de la Concepción, 49 rs. y 1/2.
- un cucharon grande, 29 rs.
- una escudilla con dos orejas, 59 rs.
- un pomo sobredorado liso de plata, 45 rs y 1/2.
- una caja de pastillas con su tapador, 28 rs.
- una cuchara y dos tenedores de plata, 22 rs y 1/2.
- una salba con bozel y pie, 153 rs.

Por último Juan Lázaro “maestro de obras y alarife” valoraba en 82.500 reales las casas en que vivió y murió Pedro Núñez del Valle, “que son en esta billa de Madrid en la calle del abe maria y acen esquina a la calle de la cabeça, que por la dicha calle de la cabeça tienen de delantera quarenta pies y medio

= y por la calle del abe maria, sesenta y dos pies y medio, y por la parte de abajo medianero de la casa que la arrima, treinta y nueve pies y un cuarto”.

La obra más antigua conocida de Pedro Núñez del Valle es el gran lienzo de San Orencio (3,28 x 2,52), en la iglesia de San Lorenzo de Huesca, firmada en 1623, es decir al poco de regresar de su periplo italiano. La obra fue encargada por Don Tomás Femat para su capilla funeraria en el citado templo (27). En esta obra Núñez del Valle coloca en primer plano la monumental figura del Santo, a la que sirven de fondo las escenas de su martirio. Es pintura de grandes alientos, en la que su autor mezcla los recuerdos del clasicismo romano, tomados de Guido Reni en las figuras, con un tratamiento lumínico procedente del tenebrismo, fruto todo ello de su formación italiana.

En 1625, Pedro Núñez del Valle interviene junto a otros artistas, como Cajés y Lanchares, en la decoración del claustro del convento de la Merced Calzada de Madrid, en donde se representaron escenas de las vidas de San Pedro Nolasco y San Ramón Nonato, además de diversos mártires mercedarios, Virgenes, Apóstoles y varios retratos de caballeros de la Orden (28). Desgraciadamente Ponz al mencionar aquellas pinturas no especifica qué autor realizó cada uno de aquellos cuadros, por lo que ignoramos cuáles fueron obras de Núñez del Valle.

De 1631 es la soberbia Adoración de los Reyes, de colección particular madrileña, en la que se entrecruzan las influencias rubensianas, visibles en algunas figuras, como las de San José o los pajes de primer término, con las sugerencias romanas, de Guido Reni en los pequeños ángeles, y de Caravaggio en el juego de luces y sombras.

En la colegiata de Talavera de la Reina se conserva un gran lienzo con Cristo camino del Calvario, firmado en 1632, en donde se advierte la fidelidad de Pedro Núñez del Valle a los principios estéticos del mundo cultural romano, que conoció ampliamente durante su estancia en Italia. La pintura, muy dañada, está pidiendo a gritos una cuidada restauración.

Fue además Núñez del Valle un notable paisajista, como así lo demuestran los que colocó como fondos en dos de sus obras: Agar e Ismael (Ávila, Beneficencia) y la Huida a Egipto, de colección particular, en los que, como muy bien advirtió Pérez Sánchez, funde elementos italianos y flamencos.

Un mundo más lírico se advierte en la Santa Cecilia (Nueva York, Hispanic Society) y, sobre todo, en la Santa Apolonia (Madrid, colección

particular) donde lo dramático del martirio, visible en la tenaza con la muela, queda relegado ante la belleza del modelo, la serenidad que desprende y su recogida intimidad, concentrada en la lectura del libro que la mártir lleva en su mano (foto 1).

En la Anunciación del Ermitage, Núñez del Valle coloca en primer plano la figura del Ángel, envuelto en amplia túnica blanca, que hace recordar la monumentalidad de San Orencio.

Sin embargo de todo ello, la obra de más empeño conservada de Pedro Núñez del Valle es Jael y Sísara (Dublín National Gallery), cuyas resonancias romanas son tan profundas que durante mucho tiempo fue atribuida a Cecco de Caravaggio (29). La escena representa el momento en que la heroína Jael muestra a Barac el cadáver de Sísara, jefe de los ejércitos del cananeo Jabín, enemigo de Israel, al que acaba de matar atravesándole la sien con un clavo, salvando con ello a su patria. Es obra de compleja construcción espacial, con predominio de las verticales y proyección de la perspectiva hacia el fondo, a través de la ventana que se abre en el centro de la habitación en la que se desarrolla la escena. Aquí Pedro Núñez del Valle demuestra su maestría en el tratamiento de telas y adornos y, sobre todo, de las armaduras, soberbias las de Baruc y el difunto Sísara, en cuya sien se advierte, con toda crudeza, el clavo que acabó con su vida.

A la luz de toda la producción conocida de Pedro Núñez del Valle, uno de los escasos pintores españoles del siglo XVII que viajó por Italia, puede afirmarse que fue durante toda su vida absolutamente fiel a los principios de la tradición clásica de la pintura romana de la época, de Guido Reni e incluso de Domenichino, que con frecuencia aparece mezclada con un matizado tenebrismo, de raíz caravaggista. Utiliza una gama cromática intensa y contrastada, con predominio de distintos tonos de verde.

Las nuevas obras, algunas de calidad, aparecidas en los últimos años de Pedro Núñez del Valle han hecho que su figura cobre una nueva dimensión en el panorama de la pintura madrileña del siglo XVII.

NOTAS

- (1) BROWN, *La Edad de Oro*, 49.
- (2) PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura*, 109.
- (3) VEGA Y CARPIO, *El laurel*, 219-220.
- (4) SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes*, 37.
- (5) PALOMINO, *Museo*, 871.
- (6) CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario*, 239-240.
- (7) VIÑAZA, *Adiciones*, 192.
- (8) CATURLA, "Retratos", 3.
- (9) CATURLA, *Pinturas*, 40.
- (10) ANGULO, "El pintor", 179-181.
- (11) La carta de dote de Pedro Núñez del Valle fue dada a conocer por Mercedes Agulló y María Teresa Baratech aunque aquellas investigadoras no repararon que al final del documento el pintor declaraba aproximadamente su edad (Vid., AGULLÓ-BARATECH, *Documentos*, 79-80).
- (12) AGULLÓ-BARATECH, 79-80.
- (13) AGULLÓ, *Noticias*, 118-119.
- (14) ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS DE MADRID, Protocolo = 8113, fol. 163-166. Ver documento 1º.
- (15) FERNÁNDEZ, *Parroquia*, 36.
- (16) MARTÍN GONZÁLEZ, "Sobre las relaciones", 60-61.
- (17) AGULLÓ, *Documentos* 1994, 123-125.
- (18) AGULLÓ, *Noticias* 1978, 119.
- (19) BARRIO, "Las colecciones", 182.
- (20) TORMO, *Las viejas series*, 133.
- (21) CATURLA, "Los retratos", 4.
- (22) MARTÍN GONZÁLEZ, "Arte y artistas", 131.
- (23) ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS DE MADRID. Protocolo = 8113, fol. 173-175. Ver Documento 2º. El testamento de Pedro Núñez del Valle se encuentra en los protocolos de Juan de Burgos.
- (24) ANTONIO, "Algunas noticias", 161.
- (25) ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS DE MADRID. Protocolo = 8113, fol. 196-205.
- (26) Puede que se tratara de un esbozo de la Santa Cecilia del propio Núñez del Valle que hoy se guarda en la Hispanic Society de Nueva York.
- (27) BALAGUER, "Pinturas", 272-273.
- (28) PONZ, *Viaje*, 439.
- (29) MULCAHY, *Spanish*, 57.

BIBLIOGRAFÍA

- AGULLÓ, Mercedes, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, Universidad de Granada 1978.
- AGULLÓ, Mercedes, *Documentos para la Historia de la pintura española*, Madrid, Museo del Prado, Tomo I, 1994.
- AGULLÓ, Mercedes y BARATECH, María Teresa, *Documentos para la Historia de la pintura española*, Madrid, Museo del Prado, Tomo II, 1996.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, "El pintor Pedro Núñez del Valle. Un contemporáneo castellano de Zurbarán" en *Archivo Español de Arte*, Madrid, (1964), 179-184.
- ANTONIO, Trinidad, "Algunas noticias biográficas sobre el pintor Pedro Núñez del Valle" en *Archivo Español de Arte*, Madrid (1974), 160-162.
- BALAGUER, Federico, "Pinturas de Pedro Núñez en la iglesia de San Lorenzo" en *Argensola*, Huesca (1959), 272-273.
- BARRIO MOYA, José Luis, "Las colecciones artísticas del hidalgo manchego Don Antonio de Hoces Sarmiento" en *Cuadernos de Estudios Manchegos*, Ciudad Real (1984), 175-188.
- BROWN, Jonathan, *La Edad de Oro de la pintura española*, Madrid, Nerea, 1990.
- CATURLA, María Luisa, *Pinturas, frondas y fuentes del Buen Retiro*, Madrid, Revista de Occidente, 1947.
- CATÚRLA, María Luisa, "Los retratos de reyes del Salón Dorado en el antiguo Alcázar de Madrid" en *Archivo Español de Arte*, Madrid (1947), 1-10.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Ibarra, Tomo III, 1800.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Matías, *Parroquia madrileña de San Sebastián. Algunos pintores que fueron feligreses de esta parroquia*, Madrid 1988.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "Sobre las relaciones entre Nardi, Carducho y Velázquez", en *Archivo Español de Arte*, Madrid (1958), 59-66.
- MARTÓN GONZÁLEZ, Juan José, "Arte y artistas del siglo XVII en la Corte", en *Archivo Español de Arte*, Madrid (1958), 125-142.
- MULCAHY, Rosemarie, *Spanish painting in the National Gallery of Ireland*, Dublin, The National Gallery, 1988.
- MUÑOZ DE MANZANO, conde de la VIÑAZA, Cipriano, *Adiciones al Diccionario histórico de Ceán Bermúdez*, Madrid, Tomo III, 192.
- PALOMINO, Antonio, *Museo Pictórico y Escala Optica*, Madrid, Aguilar, 1947.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso, *Pintura barroca española (1600-1750)*, Madrid, Cátedra, 1992.

PONZ, Antonio, *Viaje de España*, Madrid, Aguilar 1947.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, Madrid, Clásica, Tomo II, 1933.

TORMO Y MONZO, Elías, *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Madrid, Junta de Iconografía Nacional, 1917.

VEGA Y CARPIO, Lope, *El laurel de Apolo*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Tomo XXXVIII, Edic. de Cayetano Rosell, 1950.

DOCUMENTO 1º

en 22 de diciembre de 1627

En la villa de Madrid a veynte y dos dias del mes de diciembre de mill seiscientos y veinte y siete años en presencia de mi el escribano y testigos Doña Angela de seseña, muger de Pedro Nuñez del Valle pintor, vecino desta villa, requirio con la escritura de dote y arras desta otra parte y mandamiento de anparo en su virtud dado por el señor alcalde Gabriel de Veas de Leon, refrendado de Pedro Alvarez de murias, escrivano de provincia a Pedro vallexo alguacil de la casa y corte de Su Magestad, para que guarde y cumpla y en su cumplimiento se anparen los vienes que se allasen a el dicho Pedro Nuñez del Valle su marido, asta en la cantidad de los quinientos y cohenta y quatro mill novecientos y quarenta y quatro maravedis, que montan la dote y arras de la dicha escritura contenida = y el dicho alguacil dixo esta presto a lo cumplir y en su cumplimiento requirio al dicho Pedro Nuñez del Valle que con juramento que hizo a Dios y una cruz en forma de derecho declaro no tiene otros bienes mas de las pinturas, camas, bufetes, sillas y escriptorios, cofres y arcas y demas cosas del adorno de su casa y vestidos de su persona y de las dichas doña angela de seseña, su muger y algunas cosas de oro y plata, como se podra ver en su cassa y vista su respuesta el dicho alguacil busco los bienes que en ella abia y los hiço poner por ynventario que son los siguientes:

- una cama entera de nogal con colgadura de tafetan listado de colores.
- un paño azul de cama.
- un rodapie de rasso.
- una colcha de tafetan açul y paxiça.

- un paño para cubrir las almoadas de tafetan carmesi.
- dos rodapiés de tafetan carmesi.
- seis almoadas de terciopelo carmesi.
- un alombra turca de quatro baras y media de largo.
- una estera de palma.
- un bufetillo de marfil y evano.
- un escritorio de marfil y evano.
- un escritorio de palo santo.
- un bufete de nogal.
- seis sillas coloradas.
- quatro taburetes colorados altos.
- dos taburetes colorados vaxos.
- una caja de un brasero con su bacia y badil.
- mas seis colchones.
- mas quatro fraçadas blancas.
- mas una colcha de cama con fluecos.
- mas media cama de granadillo.
- mas diez y seis savanas.
- mas seis colchones.
- mas quatro fraçadas blancas.
- mas una colcha de cama con fluecos.
- mas media cama de granadillo.
- mas diez y seis savanas.
- mas ocho pares de almoadas.
- mas seis pares de toallas.
- mas dos pares de acericos.
- mas tres tablas de manteles.
- mas una docena de servilletas.
- mas docena y media de lienços de narices.
- mas una docena de camisas.
- mas un manteo de Cotonia.
- mas unas enaguas de lienzo.
- mas quatro cofres, el uno colorado.
- mas un arca grande.
- mas tres lpequeñas.
- mas tres sillas negras.
- mas dos taburetes negros.
- una mesa de nogal.
- mas un bufete de nogal con caxones.

- mas un bestido de muger de chamelote negro de aguas, guarnecido.
- mas un manteo de damasco colorado y nacar, guarnecido.
- un avito de damasco leonado y negro.
- un avito de tafetan.
- un juvon negro de tomadillos.
- una ropa de gorgoran.
- una ropa de vaieta.
- un monteo colorado guarnecido.
- un corte de bestido de damasco negro.
- unos aspartillas de damasco azules, guarnecidos de oro.
- un apretador de oro con piedras açules.
- una gargantilla de perlas.
- dos pares de arracadas de oro.
- dos sortixas de esmeraldas.
- una sortija en un diamante.
- una sortija de claveques.
- una tembladera de plata.
- unos chapines de varillas de plata.
- dos cucharas de plata.
- dos mantos de Sevilla.
- quatro lienços de ystorias del testamento viexo, de siete quartas de ancho.
- mas un lienço grande de un San Geronimo.
- mas un lienço grande de la istoria de David.
- dos lienços de la ymaxen de la concepcion de bara y quarta.
- mas quatro lienços de la ystoria de San pablo.
- mas quatro paisas de la ystoria de Tobias.
- un lienço de un San Juan de bara y quarta.
- dos lienços de xpto. crucificado.
- mas quatro lienços ordinarios, el uno de Santa barbara y el otro de Santa lucia y el otro de Santa albira y el otro de Santa Ursula.
- mas un quadro de un ecce omo.
- mas un quadri pequeño de la Concepcion.
- mas otro cuadro cabeza de San Joan.
- mas dos lienços pequeños, el uno de xpto. con la cruz a cuestras y el otro de David.
- mas diez y seys paisillos pequeños.
- un lienço pequeño de la madre de Dios.
- mas dos cuadros de la madre luisa de Carrion.

- mas un lienço pequeño con dos angeles y un San francisco y otro quadro mayor de lo propio, mas un San francisco pequeño.
- un lienço pequeño de David.
- un lienço pequeño de una birgen.
- un lienço pequeño de una Judic.
- un lienço de la madre de Dios de la soledad.
- otro lienço pequeñito de una Santa Catalina.
- un lienço de un retrato.
- un lienço grande de la Madre de Dios.
- dos quadros grandes el uno de nuestro señor y el otro de nuestra señora de las rosas.
- mas un xpto. en la cruz pequeño.
- mas un lienzo de la monja de burgos.
- mas un cantaro de cobre.
- mas dos calderas de cobre, una pequeña y la otra grande.
- mas dos calderos de cobre.
- mas quatro peroles de laton.
- mas dos calentadores.
- mas dos sartenes pequeñas y una grande.
- mas una tortera con su cobertera de cobre.
- mas tres cazos.
- mas una regadera.
- mas dos pares de parrillas.
- mas cinco cubiletos.
- mas tres asadores.
- mas dos alquitares.
- dos caçuelas de cobre.
- mas una espumadera y dos rallos.
- mas un belon.
- mas dos candeleros.
- mas un brasero de mano de laton.
- mas una cuchara de cobre.
- mas un almirez.
- mas tres candiles.
- mas dos almajes.
- mas dos braserillos de yerro.
- mas una olla de cobre.
- mas un estudio colgado todo de estampas con ocho paises de pintura y un retrato.

- mas un maniqui tan grande como el natural.
- mas sesenta modelos de yeso, cera y barro.
- mas tres docenas de libros pertenecientes al arte de la pintura.
- dos piedras de moler colores.
- mas un arca grande de pino con estampas y papeles.
- ytem otra pequeña en que ay colores.

En los quales dichos bienes dixo que amparava y amparo el dicho alguacil a la dicha Doña Angela de seseña por los dichos quinientos y ochenta y quatro mil novecientos y quarenta y quatro maravedis de la dicha dote y arras para que los tenga por resguardos de ellos y no se saquen de su poder por ninguna deuda del dicho su marido a que ella no estoviese obligada, segun y como por el dicho mandamiento se manda, de todo lo qual doy fee, siendo testigos Melchor de villafranca y Joan de cestona y Domingo vivanco, residentes en esta corte y el dicho alguacil lo firmo juntamente con el dicho Pedro Nuñez del Valle. Pedro de ballexo, Pedro Nuñez del Valle. Ante my franc^o. de Benavides. (ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS DE MADRID. Protocolo = 8113, Fol^o. 163-166).

DOCUMENTO 2^o

Testamento de Pedro Nuñez pintor.

23 de agosto de 1649

Testamento que otorgo Pedro Nuñez pintor, vecino desta villa debajo debajo de cuya disposicion murio. Albaceas = Ambrosio de montalban, Bernabe de contreras y Doña Angela de seseña, muger del dicho Pedro Nuñez. Herederos = Doña Maria nuñez, muger de Geronimo Bravo y Doña angela nuñez, doncella, sus hijas lexitimas y de la dicha Doña Angela de seseña. Otorgole en 23 de agosto de 1649. Murio el dicho dia mes y año.

En el nombre de Dios amen. sepase por esta carta de testamento, ultima y postrimera voluntad, vieren como yo Pedro Nuñez pintor, vecino desta villa, estando enfermo en la cama de la enfermedad grave que Dios nuestro señor a sido serbido de darme, mas en mi juicio y entendimiento natural, creiendo conformemente creo en el misterio de la santissima trinidad y en todo aquello que cree y confiesa nuestra santa, catolica y apostolica yglesia romana, tomando como tomo por mi ynteresora a nuestra señora la Virgen Maria y a todos los santos y santas

de la corte del çielo para que yntercedan con su dibina magestad y mi ama baia a goçar de su santa gloria = encomiendo mi alma a Dios nuestro señor que la crio y el cuerpo a la tierra de que fue formada y hordeno mi testamento en la forma y manera siguiente:

– Mando que mi cuerpo sea enterrado en la yglesia de la bitoria donde tengo mi sepoltura.

– yttén es mi boluntad se digan las missas por mi alma que mi muger Doña Angela de seseña, dispusiese.

– yttén mando que en mi funeral acompañen los clerigos y demas entierro a voluntad de la dicha doña angela mi muger.

– yttén mando a las mandas forçosas dos reales con que las aparto del derecho de mi hazienda.

– yttén declaro me deben diferentes deudas, asi la muger de Don esteban de Prado, como otras muchas personas, mando se cobren.

– yttén declaro que Martin de Ledesma me debe por un papel una cantidad de maravedis, mando se cobren.

– yttén declaro que tengo diferentes cuentas de obras que le echo a Juan Manuel de cuimana, contador de resultas de Su Magestad, en que juzgo me debe algunas cantidades, mando que se ajusten con el dicho contador y se este a lo que dijere por ser hombre de buena conciencia y se cobre lo que me debiere.

– yttén por el amor grande y obligaciones que reconozco en la dicha doña angela de seseña, mi muger, quien a cuidado durante nuestro matrimonio y ayudado a ganar la hacienda que dejo y por el mucho cuidado que a tenido con mis hijas y honrra del matrimonio, en cuio tiempo tantas atenciones la reconozco, la dexo el quito de toda mi hacienda, sintiendo mucho nosea una cantidad mui relevante para que quedare acomodada y cuida seimpre de mi alma.

– y ansimismo declaro que yo otorgo con la dicha doña angela mi muger comunicado todas las cosas de mi hacienda y es mi voluntad se este a todo lo que ella hordenare y declararé.

– y para cumplir este mi testamento dejo y nombro por mis testamentarios y albaceas a Ambrosio de montalban y a Bernabe de contreras y a la dicha Doña Angela de seseña mi muger, y a cada uno ynsolidum = y que el dicho albaceazgo les dure todo el tiempo que fuere necesario, aunque sea pasado mas tiempo del año = y que entren y tomen todos mis bienes y los vendan y rematen en publica almoneda y cumplan este mi testamento = y en el remanente que quedare de todos ellos dejo y nombro por mis herederos a doña maria nuñez, muger de Geronimo brabo, y a doña Angela nuñez, donzella, mis hijas lejitimas y de la dicha Doña Angela de seseña, mi muger, para que los goçen y hereden con la bendicion de Dios y la mia = y declaro que la dicha Doña Maria nuñez a de traer a colacion y

particion la cantidad que la di en dote con el dicho Geronimo btabo al tiempo que se cassó = y reboco y anulo y doi por ninguno y de ningun balor ni efecto otro qualquier testamento o testamentos, codicilo o codicilos que antes de aora aya hecho y otorgado, por escripto o de palabra, que quiero y es mi voluntad que ninguna valga, salbo este que al presente hago y otorgo, que es mi testamento y ultima voluntad, que quiero que valga = en cui firmeza lo otorgo asi en la villa de Madrid a veinte y tres de agosto demil e seiscientos y quarenta y nueve, siendo testigos Alonso de carbonel, francisco gomez, manuel de seseña, ambrosio de venavides y francisco de miranda, residentes en esta Corte y el otorgante a quien doy fee conozco lo firma. P^o. Nuñez. Ante mi = Joseph Carbonel
(ARCHIVO HISTÓRICO DE PROTOCOLOS DE MADRID. Protocolo = 8113, fol. 173-175).

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

LA ACADEMIA Y LA REVALORIZACIÓN DE LOS
ESTILOS MEDIEVALES (I). SIGNIFICADO Y ESTUDIO
DE LOS DIBUJOS PREPARATORIOS PARA GRABADO

Por

M^a ÁNGELES SÁNCHEZ DE LEÓN FERNÁNDEZ

El presente estudio consta de dos partes de las que en el actual boletín se publica la primera dejando la segunda, por su denso contenido de datos y por el interés de su ilustración con las fotos de los dibujos, para una posterior publicación.

Dentro del movimiento cultural de la Edad Contemporánea, que en España coincide con los inicios de apertura hacia una sociedad moderna, se funda la Real Academia de San Fernando. Desde 1745 comenzó a tener actividad pero fue a partir de 1752 cuando tomó gran impulso con el reinado de Fernando VI. Poco después, con Carlos III, la Ilustración y esa necesidad vital que hizo despertar en el espíritu académico el estudio por lo antiguo anterior al siglo XVII, se puso en marcha toda una corriente estética que vigorizó la Edad Media.

La problemática surgida en torno al estado, conservación y estudio del legado arquitectónico y artístico medieval de España durante una primera etapa en la segunda mitad del siglo XVIII y una segunda a partir de mediados del siglo XIX, será un precedente histórico de vital trascendencia. El siglo XVIII tomó especial interés por el arte árabe debido a la curiosidad de la época por el orientalismo y todo lo exótico. No era propiamente una actitud nostálgica, pero sí se podía considerar como un precedente ideológico del nacionalismo romántico del siglo XIX.

Desde la Academia se fomentó el aprendizaje del arte árabe con los conocidos "viajes artísticos", que permitieron un conocimiento "in situ" de los valores arquitectónicos y estéticos aunque, como bien han señalado Navascués, Sambricio, Chueca Goitia etc..., el objetivo fundamental era captar, con el estudio pormenorizado de los elementos, el aspecto clásico

del arte árabe. En este sentido podemos hablar de una revalorización de la Edad Media surgida dentro de un ambiente académico, cuyo objetivo era desempeñar una labor de enseñanza que transmitiera la forma de construir de los antiguos árabes. Esa originalidad de la arquitectura árabe será también debatida en el siglo XIX en la propia Academia. Sirva como ejemplo el discurso de ingreso de Francisco Enríquez y Ferrer el 11 de diciembre de 1859, contestado por José Caveda.

Nos encontramos ante el auge del Neoclasicismo y las excavaciones de Pompeya y Herculano, que serán un modelo a seguir. En relación con ello, España intentará buscar las raíces de lo clásico en suelo propio. Llevada por esa tendencia de estudio arqueológico, la Real Academia de San Fernando, con el apoyo de la Monarquía, no escatimará esfuerzo alguno en fomentar el logro de un conocimiento exhaustivo de los monumentos árabes más relevantes. Concibió el proyecto de preparar una magna publicación que ofreciera, mediante el recurso de la stampa (previa ejecución de dibujos preparatorios), representaciones de dichos monumentos (plantas, alzados, secciones, vistas generales, detalles decorativos etc).

Así fue como surgió en 1756 la obra *Antigüedades Árabes de Granada y Córdoba*, que aglutinaba dos aspectos importantes para la cultura española: realizar un conjunto de dibujos preparatorios que engrosaban la idea de un primer "Catálogo Monumental" y fomentar con las estampas definitivas el arte del Grabado y el estudio del valor científico de la arquitectura árabe.

Los cerca de setenta dibujos de esta serie que conserva el Museo de la Real Academia presentan estudios generales de los edificios de la Alhambra, la Mezquita de Córdoba en su origen, la planta, con la transformación interna del espacio donde su ubicó la catedral, así como detalles arquitectónicos con numerosos ejemplos de modalidades decorativas vegetales de ataurique y epigráficas cuneiforme y nesjí. Todo ello realizado en base a una técnica de tintas aguadas grises, de colores y detalles de púrpura.

La publicación se hizo en dos etapas, una en 1787 y otra en 1804, a pesar de que la mayoría de los dibujos ya se encontraban realizados entre 1767-1769. Las vicisitudes de ella se encuentran en un precioso libro conservado en el Archivo-Biblioteca de la Academia y cuya introducción, redactada por **Antonio Ponz**, ofrece datos interesantísimos de los problemas a los que se tuvo que enfrentar el artista **Diego Sánchez Sarabia**. A continuación se

encuentran treinta estampas correspondientes a diferentes detalles de la Alhambra, Mezquita-Catedral de Córdoba y decoraciones epigráficas con inscripciones:

"Hace algunos años que un pintor de Granada se dedicó a copiar las Antigüedades Árabes que aun permanecen en aquella Ciudad, esto es los residuos del edificio llamado la Alhambra, que fue Palacio y residencia de los Reyes Moros. comprendiendo varios ornatos, letreros y otras cosas que se conservan bastante mal tratadas por la injuria del tiempo.

Aunque dicho pintor era curioso y diligente en los dibujos que las tales cosas iba formando, no parecieron exactos, ni hechos con la debida inteligencia para poderse grabar, según los había enviado á Madrid, donde fueron examinados por personas que podían dar su parecer con todo acierto, pero sirvió la vista de ellos para que otros pensasen el modo de rectificar esta idea, y se encontraron caudales y medios con que hacerlo, lisonjeándose que dicha obra publicada en estampas encontraría la aceptación de los curiosos.

Efectivamente fueron a Granada profesores de mayor inteligencia que el mencionado pintor, a fin de hacer nuevos diseños y con el ánimo de pasar luego a Córdoba con el objeto de hacer otros de aquella Catedral, famosísima Mezquita en tiempos de sus Reyes Árabes, todo lo cual ejecutaron. Fueron los arquitectos Juan de Villanueva y Pedro Arnal, hoy Directores de la Real Academia de San Fernando, bajo la dirección del Capitán de Ingenieros José de Hermosilla, individuo honorario y de mérito de esta Real Academia.

Por lo tocante a Granada hicieron dos vistas de la colina de la Alhambra, plan y perfiles de toda ella, el Palacio de Carlos V, plano del sitio llamado del Generalife, planta de la Iglesia-Catedral de Granada y los dos suntuosos sepulcros que se ven en ella de los Reyes Católicos y de Felipe el Hermoso y de Doña Juana la Loca. El Palacio de Carlos V no se concluyó ni se cubrió por enfermedad del soberano.

En Córdoba se dibujó la Catedral, representando una planta la forma que tendría en tiempos de los Árabes y en otra con su corte separadamente el modo como hoy se halla. También se dibujan las columnas romanas miliarias que se conservan junto a una de las puertas de la

Catedral. Todos los dibujos con las varias inscripciones Árabes, frisos, rodapiés que aun se conservan en la Alhambra y asimismo los de los dos Vasos Árabes de la porcelana que los Moros usaron y permanecen, aunque maltratados, en dicha Alhambra, vinieron á Madrid con idea de que se fuesen grabando para satisfacción de curiosos y aficionados á este género de antigüedades" (1).

La publicación no se llevó a cabo en un principio debido a que la idea era que fuera acompañada de una disertación explicativa sobre la forma de construir de los árabes en sus diferentes etapas, origen de su arquitectura, proporciones, analogía que pudo tener con la greco-romana y con otros estilos. A ello hace referencia Ponz y señala cómo, a pesar de las interrupciones, nunca se echó en olvido llevarla a cabo:

"nunca llegaron a estar en olvido reclamando su publicación de vez en cuando personas interesadas...

...Así fue como el Conde de Floridablanca movido por el interés de la publicación consideró se podían publicar sueltas o en cuadernos. Se concluyó y se determinó ponerlas a la venta, uniéndolas según el orden de sus números y sin otra encuadernación por considerar que habrá quien las prefiera así para adorno de sus gabinetes ó para otros fines.

Otra porción de láminas se grabó entonces de letreros Árabes que por lo regular son innovaciones y alabanzas á Dios, follajes, frisos o rodapiés: todo lo cual se tiene la idea de publicar más adelante" (2).

Floridablanca, que en ese momento estaba especialmente interesado en que saliera a la venta, impulsó la primera parte, constituida por las láminas que se dan cita a continuación:

- "1. Ingreso de la Alhambra de Granada, que sirve de portada en esta colección.*
- 1-2. Puerta Árabe de la Alhambra.*
- 2. Plano general de la fortaleza de la Alhambra, sus contornos y parte de su jurisdicción.*
- 3. Perfiles, desnivel del terreno y alturas de la fortaleza de la Alhambra.*
- 4. Vista de la misma fortaleza desde el Castillo que llaman de Torres-bermejas.*

5. *Otra vista de la fortaleza de la Alhambra desde el alto de San Nicolás.*
6. *Plano que comprende el Palacio Árabe y el Alcázar del Emperador Carlos V.*
- 6-2. *Plano de los subterráneos del Palacio Árabe que se comprenden bajo este mismo número.*
7. *Perfil o corte del Palacio Árabe y del Alcázar del Emperador.*
8. *Otro perfil ó corte de solo el Palacio Árabe por el patio que llaman de los Leones.*
9. *Planta y alzado de la fuente de los Leones.*
10. *Arco delineado según el método de construir de los Árabes, y plan de como estaría el Palacio Árabe en tiempos de los mismos.*
11. *Planta separada del Palacio del Emperador Carlos V, según se halla al piso de la plaza.*
12. *Fachada principal del expresado Palacio o Alcázar del Emperador que corresponde al lado de Poniente.*
13. *Otra fachada del mismo Alcázar, que corresponde al lado de Mediodía.*
14. *Bajos-relieves de la fachada que mira a Poniente del expresado Alcázar.*
15. *Otros bajos-relieves de la fachada que mira al Mediodía del mismo Alcázar.*
16. *Una colección y cuatro capiteles de estilo Árabe de los que se encuentran en la Alhambra.*
17. *Tres capiteles de arquitectura Greco-Romana encontrados en la Alhambra.*
18. *Jarrón de loza ó porcelana muy fina de estilo Árabe, su altura cuatro pies y trece dedos, el mayor diámetro dos pies y seis dedos.*
19. *Otro jarrón del mismo estilo, materia y tamaño.*
20. *Plano de la Casa recreo de los Reyes Árabes que llamaban Generalife.*
21. *Plano y elevación de la fuente que llaman el Pilar del Emperador.*
22. *Planta de la Catedral de Granada, Capilla Real, Sagrario y Sacristía.*
23. *Sepulcros de los Reyes Don Felipe y D^a Juana.*
24. *Sepulcro de los Señores Reyes Católicos Don Fernando y D^a Isabel.*

CÓRDOBA

1. *Vista de la Catedral de Córdoba que sirve de portada á las estampas que se siguen.*
2. *Planta de la mezquita antigua de Córdoba según estaba en tiempos de los Árabes.*
3. *Planta de la Catedral de Córdoba en la forma en que hoy está.*
4. *Cortes ó perfil de la misma Catedral de Córdoba, según su estado presente.*
5. *Columnas miliarias de los Romanos que se ven en el ingreso de la Catedral de Córdoba y puente sobre el río Guadalquivir.*

Errata. En la portada de las antigüedades de Córdoba, n^o1, léase CÓRDOBA EN LUGAR DE CORDOVA" (3).

La segunda parte de la publicación consta de las inscripciones que quedaron pendientes anteriormente y que, por diversas cuestiones técnicas y también de interés político, se demoraron en favor de las ilustraciones.

La idea surgió de **Miguel Casiri**, Bibliotecario de S.M. e intérprete de lenguas orientales, pero el trabajo quedó interrumpido hasta que pasó a manos de **Pablo Lozano**. Según dice el mismo Ponz en el prólogo (Junta Particular de 6 de enero de 1788) esta idea ya tenía su precedente en 1764 cuando empezó a publicarse en Granada semanalmente *Paseos por Granada y sus contornos*, que en forma de diálogo traslada al papel **José Romero Iranzo**, Colegial Insigne de San Fulgencio de Murcia.

Su verdadero nombre era **Juan de Echevarría**, clérigo menor que puso en castellano las inscripciones de la Alhambra de manera poco real y cuyos errores trascendieron al extranjero en las obras *Voyage en Portugal et en Espagne*, de **Ricardo Twiss** (1776); en la de 1779 de **Henriq Swinburne** que publica sus *Travels Through Spain in the years 1775 and 1776*, con los mismos errores y la anónima que se publica en Londres en 1783: *Nouveau voyage en Espagne fait en 1777 et 1778*.

Las alusiones que se hacen al **Padre Juan de Mariana** como fuente histórica, también se reflejan en la introducción a la segunda parte, cuyo título versa de la siguiente manera:

"PARTE SEGUNDA QUE CONTIENE LOS LETREROS ARÁBIGOS QUE QUEDAN EN EL PALACIO DE LA ALHAMBRA DE GRANA-

DA Y ALGUNOS DE LA CIUDAD DE CÓRDOBA/ PUBLICADOS POR LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO E INTERPRETADOS Y EXPLICADOS POR DON PABLO LOZANO, BIBLIOTECARIO DE S.M. Y ACADÉMICO DE HONOR DE ELLA. 1804" (4).

José Caveda en sus *Memorias de la Real Academia de San Fernando* establece los pormenores de la publicación de *Antigüedades de Granada y Córdoba* y *Monumentos Arquitectónicos*, sobre las que hablaremos más adelante. En relación a la primera, nada más ilustrativo, significativo y cercano que recoger aquí las palabras del erudito Caveda. En el texto podemos disfrutar del interés que movió a la Academia a llevar a cabo esta labor y el mérito que otorga el autor a la Corporación por dicha iniciativa así como un merecido elogio que dedica a los académicos **Diego Sánchez Sarabia**, y **José de Hermosilla**, por tan complicada empresa en una época que, tanto por la entonces distancia geográfica desde Madrid como por el vacío en el conocimiento que del arte árabe se tenía, resultaba especialmente complicada.

Asimismo, ofrece la evolución que hubo desde esa primera tentativa seria de estudio del arte árabe, enlazando con posteriores publicaciones como *Recuerdos y Bellezas de España*, de **Pedro de Madrazo**, obra que como veremos más adelante fue al menos fuente de consulta para la Comisión de Monumentos Arquitectónicos de España, segundo intento de elaboración de un catálogo ordenado de los monumentos españoles:

"...además de los pensionados en Paris para estudiar el grabado, destinaron al mismo punto el año de 1763, á solicitud de la Academia a los individuos de su seno don Hipólito Ricart y D.Francisco Espinosa, con el objeto de que, formados al lado de los estampadores de más crédito, introdujesen en España los adelantos conseguidos en las prensas, en la manera de manejarlas, en la confección y el uso de las tintas, en todos los procedimientos, finalmente, que pudieran dar al grabado mayor tersura, brillantez y limpieza.

De los felices resultados de esta enseñanza y de los adelantos conseguidos en el manejo del buril y del aguafuerte, bien pronto se presentaron las pruebas más honrosas. Pero entre todas las empresas de la misma clase para promover el grabado, ninguna puede compararse ni por su precio ni por su importancia y novedad, á la que realizó el

Gobierno, dando á conocer por medio del grabado los monumentos árabes de Granada y de Córdoba, tan peregrinos y singulares por su forma y ornato, como injustamente encarecidos de los propios extraños. Largos años olvidados, solo un corto número de personas consagradas al estudio de las Artes y de la historia nacional los habían examinado de cerca. Si embargo, ni la Europa ni el Asia presentaba otros mas bellos y ostentosos, más acicalados y risueños que el palacio de la Alhambra, morada de los califas de Granada, y la antigua mezquita de Abde-r-rahaman I, convertida después en la Catedral de Córdoba por los cristianos, sus conquistadores. Realzadas estas fábricas por grandes recuerdos, inspiración feliz del genio oriental y testimonio de la cultura de los califas de la Bética, encerraban muy preciosas memorias que el Arte y la historia encarecían igualmente, y que no sin mengua se miraban con harta indiferencia, cuando tan poderoso impulso se daba entre nosotros á los estudios históricos y las investigaciones arqueológicas. Analizar estas preciosas memorias de la civilización árabe, apreciar todos sus detalles, el estilo, el ornato, las partes componentes, las leyendas é inscripciones, conocer por lo existente lo que la incuria de los hombres y la acción lenta del tiempo destruyeron, era pagar un tributo al gusto dominante de la época, hacer un servicio importante á las letras y á las Artes.

La Academia, que así lo comprendiera, comisionó á su individuo de mérito D. Diego Sánchez Saravia para que, sin perdonar diligencia ni dispendios, procediese desde luego al examen detenido del palacio de la Alhambra y del de Carlos V ideado por Machuca, y formase sus planos, cortes y alzados con los diseños de sus más notables detalles, y las copias de los arabescos y demás labores de las bóvedas estalactíticas, de tal manera que, bien apreciadas las fábricas tanto en su conjunto como en sus partes componentes, pudiese formarse cabal idea de cuanto los árabes habían edificado en la Alhambra, y de lo que esta inmensa fortaleza encerraba en sus mejores días.

Así lo verificó Saravia presentando a la Academia como resultado de sus tareas dos tomos en fólío; el uno de dibujos y planos, y el otro de ilustraciones en el que se preciaban los métodos de construcción, los materiales empleados, el carácter de las obras y cuanto interesar al arquitecto y al arqueólogo. Era este trabajo harto difícil y complica-

do, suponía preparaciones de que nadie cuidara, largos reconocimientos y una profunda instrucción en muy diversas materias, para que los resultados obtenidos en esta primera tentativa no dejaran todavía mucho que desear, inevitables las omisiones é inexactitudes y necesaria la ampliación de ciertos datos y antecedentes no bien apreciados en un ensayo nunca hasta entonces intentado. Si la Academia no desconoció su mérito al considerarle sólo como una preparacion importante para ir más lejos, echó de ver la necesidad de mayores investigaciones, de comprobar los hechos y los detalles, de adquirir otros nuevos y dar á todos con las rectificaciones y el auxilio de la crítica el valor y el interés de que eran susceptibles. Así lo propuso S.M en consulta de 17 de Setiembre de 1766, alcanzando que su pensamiento fuese aprobado, como también el nombramiento del Académico de honor D. José de Hermosilla para realizarle. Se le dieron como auxiliares á los delineantes D. Juan de Villanueva y D. Francisco Pedro Arnal, aventajados discípulos de la clase de Arquitectura, y ningún medio se omitió á fin de asegurar el buen éxito de la empresa. Aunque vasta y difícil tal cual desde un principio se había concebido, no se limitó ya al estudio de los monumentos de Granada, sino que se hizo también extensiva á la célebre mezquita de Córdoba.

Con los anteriores trabajos á la vista, y reunidos todos los antecedentes, otra vez se reconocieron detenidamente los edificios, verificóse de nuevo su medicion, rectificáronse los planos, cortes y alzados ya obtenidos, lleváronse más lejos las indagaciones para asegurar la exactitud de los detalles, y de todos los objetos que ofrecian mayor interés se hicieron dibujos que en mucho á los primitivos superaban, aunque muy distantes todavía de la precision y galanura á que con tanto empeño se aspiraba. Al fin, no sin largas dilaciones y entorpecimientos, vieron la luz pública las antigüedades árabes de Granada y de Córdoba tan largo tiempo deseadas. Si á la época se atiende en que esta obra se ha emprendido, á lo poco comunes que eran entónces los conocimientos relativos á la dominacion de los árabes en España, á las escasas ideas que de su Arquitectura se tenían, no se negará ciertamente á la empresa de la Academia el mérito que la distingue, ni habra nadie que desconozca el servicio que ha prestado á las letras y las Artes. ¡Ojalá que llevada á su término con mayor actividad y sin

las interrupciones emanadas de circunstancias inevitables, se hubiese podido conseguir que el ingles Swinburne no nos precediera en la publicacion de sus grabados de los monumentos de Granada y de Córdoba! Por más que no haya en ellos ni la corrección ni la exactitud tan necesarias en obras de esta clase, y les faltan las ilustraciones convenientes para satisfacer cumplidamente al anticuario y al artista, todavia es de sentir se hubiera anticipado á nuestro propósito, privándonos con su iniciativa de una gloria que no debiamos compartir con nadie, esencialmente nacional por su mismo objeto, y nunca perdida de vista desde 1756, en que empezaron los primeros trabajos para dar á conocer el mérito artístico de la Alhambra de Granada y la mezquita de Córdoba. Hoy la obra de Hermosilla y sus auxiliares Villanueva y Arnal, si es un recuerdo que nos honra y un comprobante de los progresos de la ilustración pública en el reinado de Carlos III, no puede sostener la competencia con las que con igual propósito publicaron mucho despues Giraul de Prangei en Francia y Owen Jones en Inglaterra, acompañadas de preciosos grabados con todo el lujo y el esmero que exige su misma importancia. Jovellanos, cuyo buen gusto igualaba al patriotismo, pretendia para nuestra publicación otro desarrollo y galanura, mayores ilustraciones, más esmerada diligencia, de tal manera que, á la exactitud de las vistas, planos y detalles, correspondiese el estudio del erudito y la habilidad del artista...

...Hoy por fortuna, merced al desarrollo que entre nosotros recibieron los estudios arqueológicos, y mejor conocida la cultura de los árabes españoles, aventajamos ya con mucho á esos escritores en la investigacion del carácter distintivo de los monumentos, en el juicio formado de la verdadera índole de la Arquitectura árabe, de sus orígenes y transformaciones sucesivas. Con un criterio y una erudición poco comunes el Sr D. Pedro de Madrazo, individuo de número de las Academias de la Historia y de San Fernando, acaba de ilustrar del modo más satisfactorio en los recuerdos y bellezas de España, las construcciones y antigüedades árabes de Córdoba, Granada, Sevilla y Cádiz, examinándolas por sí mismo y poniendo de manifiesto la vaguedad y los errores de apreciacion en que incurrieron muchos de los que le precedieron en la misma tarea..." (5)

Desde la última década se han intensificado los estudios sobre este tema; debido al desconocimiento y a la imagen denostada difundida sobre el período histórico que media entre 1780 y se extiende a lo largo del siglo XIX. Ese concepto, un tanto pesimista de la España contemporánea, debe mirarse con más objetividad y descubrir que, tanto la Ilustración como el siglo XIX, fueron una fructífera etapa de renovación cultural y una puerta abierta a la investigación.

Así lo expresan por ejemplo las publicaciones más recientes en torno al estudio de las Antigüedades Árabes. **Silvia Cubiles** en el capítulo VI de su obra sobre el Grabado en España presenta un análisis general de la trayectoria de la publicación a través del Informe de **Jovellanos** que ella misma recoge:

"Se encarga al pintor Manuel Jiménez copiar los retratos de los reyes árabes y los restos de las bóvedas de la Alhambra. Pero esto no cuajó y en 1760 se encargó el trabajo a Diego Sánchez Sarabia que remitió a la Academia la primera parte en 1762. No tardó la Academia en comprobar los errores y ello hizo que se comisionara a Hermosilla coordinador del viaje para el estudio arquitectónico mereciendo los mejores elogios del rey y de la Academia". (6)

Otro motivo esencial por el que interesaba la publicación venía dado porque en Inglaterra se estaba llevando a cabo un trabajo similar que a juicio de Ponz intentaba sustraer la gloria a España, publicando en 1779 lo más destacado de algunos aspectos aún desconocidos.

Desde 1762 hasta 1786 se vio interrumpida nuestra obra, momento en el que el **Conde de Floridablanca** le dio nuevo impulso bajo la supervisión de la Academia y las directrices que el propio Ponz le comunicó (7).

Chueca Goitia opina que la interrupción fue debida a la muerte de Hermosilla (8).

Por otro lado, no solo hay que reconocer el interés de la búsqueda del clasicismo en los elementos arquitectónicos árabes y en el diseño de las plantas, sino también en el aspecto cultural que conlleva la traducción de las inscripciones y en el precedente de formación de un primer catálogo monumental (aunque solo se tratara de la arquitectura árabe), y que a principios del siglo XX reemprendió, con poco éxito de difusión D. Manuel

Gómez-Moreno. De ello da fe un documento manuscrito que publica Silvia Cubiles y que señala:

"...se ignora el tamaño, el destino, el lugar y aun la materia del número de monumentos...Este trabajo parece inexcusable, aun cuando solo se tratase de dar un Catálogo razonado de los mismos monumentos o de formar su lista por títulos..."

...La versión de las inscripciones puede muy bien omitirse pero será ciertamente doloroso privar á la colección de un realce tan estimable y al público de la instrucción que pudiera sacar de ellas...en algunos se hallan los nombres de los Monarcas Moros en cuyo tiempo se construía o ampliaba este edificio y que por lo mismo no solo servirá para ilustrar la Historia, sino tambien a la cronología de las Dinastías Árabes, tan ignoradas como sus artes" (9).

Así fue como se publicó la primera parte en 1787, según los planes de 1756 e interrumpida hasta 1804 en que se publicó la segunda y se paralizó definitivamente. Probablemente la inestabilidad política del momento repercutió en la provisión de fondos para su financiación, añadiendo a ello la inseguridad del trono y la crisis ante los acontecimientos inmediatos que se avecinaban y que desencadenaron la guerra de 1808, año en el que, como es sabido, quedó interrumpida la vida académica hasta 1832 con la restauración de Fernando VII.

El estudio de Silvia Cubiles publica veinticinco títulos de estampas que en 1983 estaban aún sin catalogar pero no menciona los dibujos preparatorios de la serie que actualmente se conservan en el Gabinete de Dibujos del Museo de la Academia y que entonces tampoco habían sido registrados; actualmente se encuentran debidamente inventariados pero inéditos.

Con respecto a la publicación de las estampas, de ello se encargó Caligrafía Nacional en 1987 con sesenta y tres estampas hoy registradas. (10)

M^a Antonia Raquejo, unos años después, en su estudio sobre el Arte Árabe, enfoca la publicación de Antigüedades con un origen racional, frío y absolutamente académico. Reconoce, sin embargo, que fue en este momento, y con este proyecto, cuando por primera vez se produce la tentativa de "conservar" los monumentos.

En este sentido, la Academia, desde sus primeros pasos en el fomento de las Bellas Artes, dejaba constancia de su papel interventor en favor de la

conservación del Patrimonio. Los viajes intermitentes fueron en principio considerados como medio suficiente para la perpetuación de los monumentos al delinear dibujos que tenían la posibilidad de ser divulgados a través del arte y la técnica de la estampa. El tiempo, en cambio, hizo ver que esa buena intención no era suficiente y muchos años después se planteará la necesidad de protección de tan importante y rico legado mediante el amparo, la protección de la ley y los proyectos de restauración:

"Era el primer intento serio de labor de conservación de edificios medievales. Era el año 1756 en una discusión celebrada en la Academia y cuyo interlocutor fue Ignacio de Herosilla..."

...En Antigüedades predomina el espíritu clásico de la Academia...El objeto es describir alzados y planos del palacio nazarí, así como dejar constancia de sus proporciones y medidas correctas. Es decir se excluye toda oportunidad de representar un interior, con lo que es imposible adivinar la riqueza decorativa y la atmósfera que la Alhambra encierra en sus salas. Es verdad que se representan algunos detalles decorativos pero estos aparecen aislados y descontextualizados del conjunto..."

...Antigüedades está producido con un espíritu racional y frío que desnuda a la Alhambra de todas esas cualidades que los viajeros y artistas británicos encontraron en ella. Para la mentalidad académica de entonces, la Alhambra debía de recibir un tratamiento arqueológico. Este tratamiento (que podría relacionarse con la actitud con la que el historiador Winckelman consideró a la arquitectura de la antigüedad clásica) también desvirtualizó la verdadera imagen de la Alhambra". (11)

Esta revitalización del arte árabe a finales del siglo XVIII, tiene a su vez una motivación de orden político que pretende buscar en la cultura, como dice **Azcárate**, las raíces que apoyen el espíritu nacionalista, la defensa de un arte propio y personalizado, frente a un barroco pasado de moda y que no despierta el recuerdo de glorias pasadas:

"La existencia de un gran pasado medieval, que nos ofrece abundantes ejemplos, enraizados tanto en el contexto geográfico, como en nuestra historia, justifica que al alborear la Edad Contemporánea, surjan los movimientos recurrentes que buscan el preciso pasado me-

dieval de cada país o región la raíz de su propia e individual personalidad, repristinándose formas y estética de la arquitectura medieval hispánica. La recurrencia de los estilos surgen cuando ya han perdido vigencia formas del pasado...Coadyuva en este renacer, de una parte, la reacción frente a lo foráneo, pues se fundamenta el nacionalismo en la exaltación de lo tradicional...

...Dado el interés por la arquitectura islámica que la Real Academia había mostrado a fines del siglo XVIII, con el viaje de estudio a Andalucía de Hermosilla, Arnal y Villanueva, como los escritos de Assas y el famoso discurso de José Amador de los Ríos sobre "El estilo mudéjar en Arquitectura", de 1859, supone un incentivo para la vitalización de formas que, utilizadas en la arquitectura cristiana, reflejan su fuente de inspiración en la arquitectura islámica". (12)

"El furor contra el barroquismo no implica el menosprecio de edificios de estilos del pasado que no se insertan en la estilística derivada del arte greco- romano. Así, es claro el aprecio de la belleza e impresionante majestuosidad y riqueza de los edificios góticos, como las referencias a las originales Antigüedades Árabes. Este aprecio, de lo en cierta manera exótico, justifica el rechazo por el rey de la publicación de los grabados de las fuentes, estatuas y jardines de San Ildefonso... se evidencia la preocupación por la arquitectura de la Alhambra, edificio único en su género y por la copia de sus pinturas de los que se encarga a Diego Sánchez Sarabia en 1766. Esta actitud del rey facilita el viaje de Hermosilla, Juan de Villanueva y Pedro Arnal a Granada y Córdoba para dibujar los monumentos árabes cuyos grabados comienzan a publicarse en 1787 con el título de Antigüedades Árabes de Granada y Córdoba, dato explícito del carácter renovador de la política cultural de Carlos III, renovando así elucubraciones barrocas anteriores abriendo nuevos cauces hacia más amplios horizontes". (13)

En relación con la idea de conservación de monumentos y su revalorización tenemos la opinión de **Claude Bedat**, en torno a la misión de las Antigüedades Árabes, certificada su teoría en los documentos de Actas de la Academia. Asimismo, relaciona el gusto por lo árabe, no ya solo por una inclinación general hacia lo oriental, sino que puntualiza su tesis advirtiendo de la existencia de una motivación contextual política, con la visita a

Madrid de la embajada de Marruecos en 1766, suceso que, por otra parte y al igual que otros que acontecieron, pudieron influir fácilmente a la hora de pensar en la proposición de temas para Premios de Escultura y Pintura, en ese momento coetáneos y que realmente vendrían a significar la alegorización de algunos pasajes de nuestra historia:

"Ya desde 1756 se tenía intención de propagar y conservar las antigüedades y monumentos, sobre todo de aquellos más expuestos a perecer. La Academia en Junta de 10 de octubre de ese mismo año envió un comunicado a la Chancillería de Granada para que se encargara al pintor Manuel Sánchez Jiménez dibujar los retratos de la Alhambra...

...Carlos III favoreció el estudio de la arquitectura española de épocas anteriores revalorizando el papel de España en el extranjero. Así lo dice la Junta Particular de 5 de septiembre de 1766. Diego Sánchez Sarabia realizó la labor entre 1755-1766 en la Alhambra, copiando al óleo las antiguas pinturas y formando planos de la Alhambra, dibujando ornatos e inscripciones...los consiliarios consideraron que se debían rectificar los dibujos y se encargó esta labor a José de Hermosilla y dos discípulos Juan de Villanueva y Juan Pedro Arnal y se les pidió que hicieran lo mismo que con la Alhambra con los monumentos árabes de Córdoba...

...Casiri y Lozano tradujeron las inscripciones árabes. Esto se debe relacionar con la importancia dada al arabismo en la segunda mitad del siglo XVIII: aproximación a Marruecos con la embajada que llegó a Madrid el 11 de julio de 1766, para firmar un tratado de paz y de comercio así como la acuñación de moneda nueva para ese comercio. Los académicos no llegaron a la idea de conservar la arquitectura con la restauración y se contentaron con reproducir las estampas para perpetuar su recuerdo, por el hecho de que las antigüedades se exponían más que el resto a perecer con el transcurso del tiempo". (14)

Las Antigüedades Árabes se encuentran insertas en un complejo ámbito de intereses políticos, culturales e ideológicos. La circunstancia de revalorizar de nuevo el pasado en un contexto que favorece el recuerdo, no solo de la Edad Media sino evidentemente de lo que es propiamente nacional, permite que también se pueda incluir esta tendencia dentro del historicismo.

En este sentido, **Javier Hernando** ubica las Antigüedades Árabes dentro del movimiento de inicio del historicismo hispánico aunque todavía se decante más, como dice **Carlos Sambricio**, por el estudio de los monumentos como "lección de arquitectura", al expresar que las Antigüedades "es un reconocimiento explícito del valor arquitectónico de aquellos conjuntos...y la reconstrucción arquitectónica del monumento suponía la introducción en España de los ideales historicistas"(15):

"Cuando teóricos y arquitectos del último tercio del siglo XVIII relacionan sus obras con ejemplos de la Historia de la arquitectura española, están reconociendo tácitamente un modelo peculiar nacional...la actitud más que ideológica es artística: utilizar unos modelos que sirvan a las pretensiones de creación de una nueva arquitectura que solo deben buscarse en la Antigüedad...

...lo verdaderamente trascendente de este auge arqueológico es la utilización que de él se hace. Por encima de su aportación al conocimiento del pasado, es decir como testimonio histórico, interesa como objeto arquitectónico del cual poder extraer lecciones. El estudio del Historismo tiene un episodio trascendental en el estudio arquitectónicos de las Antigüedades Árabes de Granada y Córdoba, primero bajo el pintoresquismo de Diego Sánchez Sarabia y después bajo el precepto de efectuar un análisis arquitectónico nombrando a José de Hermosilla acompañado por Juan de Villanueva y Juan Pedro Arnal". (16)

Nieves Panadero señala también como causa de esta tendencia renovadora no solo la defensa de una nacionalismo cultural, que ya promulgaba **Caveda** en sus *Memorias de la Real Academia*, sino también por un hecho esencial para la cultura española, como era la necesidad de arabistas en la Península, junto con los principios de una actitud de conservación de monumentos en peligroso detrimento y abandono:

"El arabismo español del siglo XVIII viene importado de Francia e Inglaterra impulsado a su vez por Carlos III en la política norteafricana y la necesidad de intérpretes y traductores de lengua árabe...

...tal vez el convencimiento de que la causa principal era la ignorancia les hizo creer suficientemente en la labor divulgadora que estaban realizando para hacer reflexionar a sus lectores sobre tan inmensa

pérdida y sobre la necesidad de tomar medidas urgentes. Por otra parte la propia publicación de sus obras contribuía a la "salvación" de muchos monumentos que una vez descritos y dibujados se aseguraban una cierta forma de supervivencia". (17)

De la primera etapa de las Antigüedades Árabes destaca, como hemos podido ver, la figura de **Diego Sánchez Sarabia** que, además de su labor en la publicación, fue opositor a Premio de Pintura en 1760 con un tema de historia relativo a la embajada de Alhamar, rey de Baeza ante Fernando III el Santo, por el que fue nombrado Académico Supernumerario en octubre de ese mismo año. El cuadro no llegó a tiempo para la votación pero la Academia tuvo en consideración el mérito del pintor y le otorgó este cargo honorífico. Durante la misma época realizaba los dibujos de la Alhambra y dos años más tarde enviaba dos libros de terciopelo carmesí que contenían los mencionados dibujos. (18)

A la segunda etapa del viaje arqueológico-artístico pertenece **José de Hermosilla**, que según indicaciones de la Academia debía tener en cuenta los estudios de la Alhambra desde un punto de vista técnico de conjunto. En este sentido hay que hacer referencia a la monografía más actualizada en torno a las Antigüedades y que se debe a **Delfín Rodríguez**, quien puntualiza sobre los motivos que llevaron al viaje arquitectónico:

"Hermosilla cree absolutamente imprescindible encontrar las claves de la estructura formal original de los edificios árabes para poder explicar también el carácter de las posteriores intervenciones, no analizadas autónomamente, sino en su articulación con las construcciones anteriores...

...su viaje no perseguía la reforma ni la reconstrucción de los edificios árabes sino que, entre otras cosas pretendía explicar los principios de su arquitectura..." (19)

A ello añade un aspecto científico, independiente de lo estético o nostálgico:

"...Hermosilla no pretendía con su viaje descubrir o evocar la arquitectura árabe sino conocerla..." (20)

La connotación del interés de los monumentos árabes desde el punto de vista de su relación con lo clásico, como también señala en su pormenorizado estudio Delfín, queda documentado en Junta Particular de 14 de mayo de 1786, año en el que se fija la publicación de la primera parte.

Un aspecto curioso a destacar es el relacionado con la representación de los jarrones nazaríes que se conservan aún hoy y que fueron dibujados por Sánchez Sarabia. Copiados después por Hermosilla, según el mismo diseño y con el mismo error arqueológico, fueron realizados sin omitir un asa que en realidad faltaba, según cita el propio Delfín en su estudio. Ambos jarrones fueron elegidos por Carlos III para servir de modelo a la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro. Se debe tener en cuenta en la revalorización del capítulo de las Artes Decorativas. (21)

Es importante destacar el cambio en la estética aplicada en pos de Antigüedades con unas aguadas pastosas y ricas de color (concepto más decorativo de los elementos arquitectónicos) con frecuente empleo de la púrpura, frente a los de Monumentos que dentro de la variedad, puesto que no había una norma establecida para la ejecución de los dibujos, se aprecia un empleo generalizado de las aguadas más diluídas, con un policromía menos estridente y llamativa.

La diferencia estética se encuentra en la frialdad matemática de los dibujos de Antigüedades Árabes frente a ese aire romántico de los de Monumentos, aspecto este muy significativo ya que a la cabeza de este laborioso trabajo, se encontraban Pedro de Madrazo y dibujantes como José M^a Avrial, Ricardo Arredondo y Frassinelli.

En el Archivo de la Academia se conservan numerosos datos y referencias documentales en torno al magno proyecto de las Antigüedades Árabes. Está documentado en un manuscrito de las Actas de la Academia las Juntas Particulares de 18 de agosto de 1766, 1 de febrero de 1767, 20 de abril de 1767 y 1 de octubre de 1767 y en las que se redactan las diversas circunstancias del origen y desarrollo de la obra, toda ella recogida en mi tesis doctoral.

Por su parte, el inventario de 1804, en el fol.260, haciendo referencia a la obra, se cita lo siguiente:

"Antigüedades Arabes...29 son 27/De la Catedral de Cordova y perfiles....3 son 5/De techos é inscripciones Arabes de Granada...30". (Firmado en el fol.271 por Francisco Durán y rubricado).

Es necesario advertir de algunas salvedades que he podido observar en la certificación de algunos datos sobre los grabadores. En algunos casos los datos son confusos en cuanto a la autoría. Los propios legajos demuestran esta confusión, adjudicando en principio un dibujo para grabar a un autor y siendo concluido por otro. Es el caso, por ejemplo, de la *Vista de la Alhambra desde las Torres Bermejas*, que se atribuye en un caso a Manuel Salvador Carmona, y en otro, a Francisco Muntaner.

Cuando le fue encargado a José de Hermosilla la recopilación gráfica de los monumentos árabes, y una vez habiendo observado la Academia algunas incorrecciones en los dibujos de Diego Sánchez Sarabia, Hermosilla redactó un espléndido relato descriptivo de las bellezas singulares que entrañaban la Alhambra de Granada y la mezquita de Córdoba.

Esta descripción recoge la ubicación de las obras, sus características estilísticas, estructura y aspectos más destacados para el conocimiento y estudio de la arquitectura árabe medieval.

La documentación existente en torno al proyecto de Antigüedades Árabes es tan abundante que sería imposible incluirlo completo en el presente capítulo. Actas de Juntas Ordinarias y Particulares, legajos con noticias, memorias de pagos, correspondencia y encargos, memoria de algunos de los dibujos realizados por Hermosilla, Arnal y Villanueva relación que ofrece el contenido de las láminas grabadas de Granada y Córdoba, junto con unos legajos sueltos en los que se certifica la distribución de las láminas y el pago a dibujantes y grabadores en los años 1766, 1767 y 1769.

Interrumpida definitivamente la publicación de Antigüedades Árabes en 1804, surge en 1845 la idea de recuperar no solo el arte árabe sino todo el legado arquitectónico nacional. Muchos años y trascendentales acontecimientos, produjeron notables cambios en la sociedad española, germen de una inquietud ideológica que cabalgaba acorde con el romanticismo y que, unido a una arraigada confesionalidad católica nacional, fomentó desde la monarquía y los más influyentes ámbitos del poder un interés volcado en el esfuerzo de recuperar y perpetuar nuestra emblemática edad media.

Entre 1849-1850, y como consecuencia del buen resultado que obtuvieron los alumnos de la Escuela Especial de Arquitectura en las excursiones organizadas a provincias para estudiar los monumentos españoles, surgió la idea de formar una obra que compendiasse la descripción histórica y los dibujos de los más notables edificios antiguos. Con tal objeto se publicó el

8 de Octubre de 1850 una Real Orden que dictaminaba las reglas para llevar a cabo las expediciones oficiales de forma anual, bajo la dirección de reconocidos Profesores y con el objeto de formar un *Museo de Arquitectura* con vaciados de los restos arqueológicos encontrados, siendo 1855 el año en el que se estableció una mayor atención a estos estudios "in situ". (21)

La publicación iría acompañada de láminas estampadas a partir de dibujos preparatorios y texto explicativo, todo bajo el título de *España Monumental y Artística*, que no quedando la Comisión muy conforme, el 2 de octubre de 1856 decidió bautizarla definitivamente con el nombre de *Monumentos Arquitectónicos de España*.

La Comisión a cargo de la obra fue creada por Real Orden el 3 de junio de 1856, pasando, por la misma designación, el 17 de mayo de 1872 a ser competencia absoluta de la Real Academia de San Fernando. (22)

El 10 de julio de 1856 se celebró la primera sesión de instalación para el plan de trabajo de la publicación en la Escuela Especial de Arquitectura, estando al frente Juan Bautista Peyronnet, junto con los profesores y arquitectos Francisco Jareño, Gerónimo de la Gándara y Pedro de Madrazo, encargados de la recopilación in situ con el diseño de dibujos de plantas, alzados, secciones, fachadas y cabeceras, y auxiliados con fotografías.

Aprobados los dibujos por los miembros de la Comisión, el texto debía ofrecer los datos históricos de interés para ilustrar la obra e inducir a la formación didáctica de los lectores. Fue nombrado Secretario Manuel de Assas y contador José Amador de los Ríos. (23)

El proyecto ya tenía algunos precedentes de planteamiento aunque en ejecución resultaban diferentes: El *Viaje de España de Ponz* de 1786 y *Recuerdos y Bellezas de España*, publicado en 1832, obra de Parcerisa en la que también colaboró Madrazo y que fue solicitada por la Comisión de Monumentos, al menos en dos ocasiones al Ministerio de Fomento, con el fin de documentarse en ella como medida exploratoria y para servir de fuente de trabajo. Así lo certifican las Actas de 3 de enero de 1859 y 23 de diciembre de 1861. (24)

Las bases del proyecto recogidas en las Actas de 1856 estipularon los siguientes apartados:

1º Importancia de la obra que se iba a publicar como auxiliar de la Historia civil, política y religiosa de España. El plan de la obra era dividir el trabajo

en provincias con un estudio analítico de los monumentos más notables, describiendo fielmente su carácter y explicando su significación e importancia en la esfera del desarrollo de la estética moderna.

2º Cada una de las monografías comprendería una descripción técnica y otra histórica donde se tuvieran presentes las noticias publicadas hasta el momento y los documentos inéditos. Después se trazaría el cuadro de la historia del arte en dicha provincia, deducido de las monografías publicadas.

3º El resumen debía contener el carácter histórico, la significación e importancia de la arquitectura estudiada, resaltando los eslabones que les unen entre sí, la época artística, que aún entonces presentaba un estudio deficiente.

4º Se estableció que el estudio quedaría metodizado en épocas y estilos con un índice alfabético de poblaciones. (25)

La división estructural de la obra se mantuvo en los conceptos artístico y geográfico modernos para evitar las complicaciones que traería realizarlo en base al respeto divisorio que constituyeron los antiguos reinos hispánicos medievales:

"El carácter histórico, la significación e importancia de los monumentos se explicaran en este resumen particular de cada provincia. En el resaltarán patentes los eslabones que le unen entre sí, las principales épocas artísticas y el curioso sincronismo de las prácticas arquitectónicas aun mal estudiadas en la historia de nuestro arte monumental. Este resumen se metodizará por épocas y estilos. La decisión por provincias se entiende en los dos conceptos histórico y geográfico de tal manera que no sean obstáculo la división moderna ni las antiguas circunscripciones de los diversos reinos refundidos en la monarquía española para adoptar una división racional acomodada a las leyes y usos y aun a las circunstancias de conquista y repoblación que se observan en cada territorio durante la edad media española". (26)

Para no obstruir la marcha regular de la Comisión se decidió aceptar los dibujos indistintamente, en cuanto a estilos y cronología, y pasar a grabar los aprobados. De esta manera se evitaba la entrega con arreglo a un estricto orden cronológico y la monotonía que pudiera derivarse de obras resultantes de series con características uniformes. Una vez concluido, la idea era

ordenarlo y entregarlo al lector en carpetas independientes, tal y como se conservan actualmente.

Cada provincia formaba una obra separada, metódica y en la que se podía estudiar la evolución estilística por zonas. Establecidas estas pautas la Junta decidió hacer efectivo el prospecto encargando su redacción a Pedro de Madrazo:

"En la imposibilidad de hacer a priori la clasificación de los monumentos españoles, con arreglo a un orden rigurosamente cronológico y para evitar la monotonía que pudiera resultar de publicar en series uniformes edificios de un mismo carácter, se darán a luz indistintamente monumentos de una y otras épocas y concluidos los trabajos se deberán colocar las monografías. Deste modo cada provincia formará como una obra separada y metódica para poder estudiar el desarrollo de los diversos estilos arquitectónicos. La Junta aprobó por unanimidad. Se comisiona a Pedro de Madrazo para redactar el prospecto de la publicación" (27)

Madrazo señala, según rezan las Actas de Monumentos Arquitectónicos, que la obra se hacía para impulsar la Historia del Arte y la Arqueología, al mismo tiempo que reflejaba su espíritu romántico al ver en ellos el testigo viviente de la antigua civilización hispánica:

"Monumentos Arquitectónicos/Prospecto/Esta publicación se llevará a cabo para impulsar la Historia del Arte y la Arqueología al mismo tiempo que estos monumentos son testigos aun vivientes de la antigua civilización de las naciones. Quedó persuadida de la necesidad de este ramo del saber de difundir sobre nuestra historia sagrada civil y militar de nuestra monarquía". (28)

Aunque no en todos los casos se consiguió la intención de expresar rigurosa fidelidad gráfica en los dibujos, se indicaba previamente que esa era una de las normas establecidas ya que el interés radicaba en presentar estudio de planta, alzado, secciones, vistas generales y detalles, en donde quedara reflejado lo que pertenecía al edificio primitivo y qué partes resultaban de procesos de restauración o modificación, así como la inclusión en los dibujos de todos aquellos aspectos relativos a pinturas, esculturas, mosaicos, retablos y decoraciones relacionadas con el edificio:

"...dar pues a conocer los principales de estos monumentos con toda la fidelidad apetecible ofreciéndolos al público en su planta, alzado, secciones, vistas generales y detalles indicando lo que es en ellos edificio primitivo y lo que pertenece a modificaciones o restauraciones posteriores, publicar asimismo los mas interesantes objetos artísticos inherentes a los edificios en los géneros de pintura mural, mosaicos, retablos, altares, relicarios, vasos sagrados". (29)

Se estableció una división en cuatro etapas o edades: primitiva o heroica, antigua, media y moderna. Esta comprendía el Renacimiento, ya que el siglo XVII seguía siendo el denostado período de la decadencia del arte. Era uno de los compromisos artísticos más importantes de la cultura española, pero los problemas técnicos y presupuestarios impidieron que se concluyera; sufrió varias interrupciones, siendo la definitiva el 20 de septiembre de 1881:

"Cada provincia actual formará por tanto despues de ordenada como una obra separada y metódica...llevará al fin por vía del resumen o conclusion un cuadro particular sobre la historia del arte en las cuatro divisiones de épocas: heroica o primitiva, edad antigua, edad media y edad moderna, con las subdivisiones de cada monumentos y su estilo, un índice razonado por épocas y otro alfabético por poblaciones. Los profesores, alumnos de la Escuela de Arquitectura auxiliados por el gobierno harán expediciones á las provincias con el ventajoso arte de la fotografía para llevar a cabo su cometido, confiados los grabados y cromolitografía a profesores especiales y la estampación al establecimiento calcográfico del Estado. Se estima el éxito de los Monumentos Arquitectónicos y llenarán el vacío arqueológico que han dejado las demás publicaciones de estas obras base utilísima para la obra presente y tanto más meritoria cuanto menos apoyo han logrado de los que podían protegerla". (30)

Cuantitativamente la publicación no era muy extensa si tenemos en cuenta el Patrimonio interminable que conserva España, pero debemos tener presente las dificultades reales por las que tuvo que pasar la Academia para sacar a luz tan ambicioso proyecto.

La forma de la publicación se estableció mensual y en cuadernos independientes de marca imperial que contendrían las láminas grabadas en

acero con el correspondiente texto, siendo cromolitografiadas aquellas cuyos dibujos preparatorios presentaran pintura mural, mosaicos, retablos, orfebrería etc...

Cada monumento debía llevar al pie la identificación, provincia y estilo, ubicándose en la parte superior la designación de su objeto, es decir si era obra de carácter civil, religioso o militar y su época:

"Forma de la publicación/Los Monumentos Arquitectónicos saldrán a la luz por cuadernos de marca imperial que contendrán dos láminas grabadas en acero y el correspondiente texto. Las láminas que representan asuntos de pintura mural, mosaicos, retablos, vasos sagrados, serán de litografía de colores.

La publicación será mensual. Cada monumento formará una monografía separada, al pie la denominación del monumento, la provincia y el estilo y en la parte superior la designación del sujeto religioso, civil o militar y su época. El texto no llevará paginación para que en la ordenación cronológica de las monografías se le pueda dar el lugar correspondiente.

El cuadro de la historia del arte correspondiente a cada provincia se escribirá y publicará después de agotados todos los monumentos notables comprendidos en su circunscripción. Se dividirá por épocas, secciones y períodos: la primera época comprenderá los tiempos primitivos, la segunda la edad antigua, la tercera abrazará la edad media terminando en el siglo XV con la constitución de las nacionalidades modernas, la cuarta la edad moderna hasta la generalización del gusto greco-romano en toda la Península. En cuanto a períodos se establece los que se crean convenientes dentro de cada época...la edad media se hará la división por reinos. Se acordó abrir un sello para sellar en seco los papeles de la Comisión y las láminas y debía contener las armas reales con el lema Monumentos Arquitectónicos de España". (31)

Por supuesto, el texto no debía paginarse ya que al final se intercalaba con el resto de las láminas. Se acordó asimismo en Junta de 3 de noviembre de 1859, en cuanto a la explicación adjunta, que se publicara en español y francés en columnas contiguas. El traductor era **Arturo Canning**, hasta que en 1870 se encarga de las gestiones para contratar a uno nuevo que a su propuesta el

23 de diciembre de ese año fue **Eugenio Ochoa**, puesto que acepta y cuya resolución se comunica a la Junta el 16 de marzo de 1871. (32)

El encabezamiento del texto se ilustraba con preciosas iniciales copiadas de códices miniados de la Biblioteca Nacional y de la Real Academia de la Historia, realizados los dibujos por **Federico Ruiz**, a quien se le encargan desde 1859.

" Se dio cuenta que Federico Ruiz se convenía a dibujar por el precio de mil reales los siguientes dibujos sacados de varios códices existentes en la Biblioteca Nacional. A saber: una V, del Ms M18 folio 11, una P del M30 folio...una B del M23 folio 177 y un final de capítulo del C.68".(33)

La Academia tuvo que solicitar al Gobierno que proporcionara a la Comisión los códices con el fin de respetar la exactitud de la reproducción.

Como se ha reseñado en la cita 32 se acordó abrir un sello para estampar en seco los papeles de la Comisión y las láminas que debía contener las Armas Reales con el lema "Monumentos Arquitectónicos de España". (34)

Peyronnet y Ríos fueron nombrados para seleccionar los monumentos que constituirían las primeras entregas.

La Comisión, antes de establecerse en la Academia y teniendo su centro de difusión en la Escuela de Arquitectura, se reunió en diferentes sedes que adquirirían en régimen de alquiler, por ejemplo en febrero de 1858 en la calle de los Gitanos nº1-4º por siete mil reales. (35)

La primera expedición se dirigió a Toledo y fue San Juan de los Reyes la primera monografía elegida para publicar en quince láminas. Entre 1860 y 1870 la primitiva Comisión publicó treinta y seis cuadernos, seis en 1860, seis en 1861, cuatro en 1862, cuatro en 1863, cuatro en 1864, cuatro en 1865, tres en 1866, dos en 1867, dos en 1868 y uno en 1869. Se observa la progresiva disminución de ejemplares hasta 1870. (36)

Uno de los objetivos también era dejar constancia del legado arquitectónico-artístico, muy deteriorado por los avatares de las guerras y la escasa atención prestada por las Instituciones. A la vez suponía la continuidad de una corriente nacionalista surgida en Europa (Francia, Inglaterra, Alemania) que revalorizaba la tradición cultural nacionalista. Los dibujantes eran compensados con una minuta que oscilaba entre los mil quinientos hasta

los seis mil reales de vellón, en función de la categoría y cantidad de dibujos realizados.

Los artistas presentaban sus dibujos a la Comisión para que juzgase su valía. Uno de estos candidatos para formar parte de Monumentos fue **José M^a Avrial** cuyos álbumes de Segovia, Asturias, Zamora, León y Madrid fueron presentados por Gerónimo de la Gándara el 13 de junio de 1857, para ser examinados por los miembros de la Comisión y aceptar o no su intervención en la publicación. Estos álbumes se conservan en el Museo de la Real Academia y constituyen un precioso legado de dibujos a tinta negra y a escala de exquisita labor miniaturista:

"Gándara presenta los álbumes de Avrial con diseños de Segovia, Zamora, León, Asturias y Madrid con el propósito de ver si la Comisión utiliza sus conocimientos...13 de junio de 1857/.." (37)

No constan noticias en las Actas de haber sido aprobados pero es de suponer que así fue cuando algunos de los dibujos realizados por Avrial fueron para Monumentos y llegaron a grabarse. De hecho prueba de ello es que el 5 de septiembre de ese mismo año Avrial consulta a la Comisión sobre cómo debía copiar los detalles:

"...Avrial consulta si se debían copiar todos los detalles y se acordó que copiase los necesarios para una lámina, siendo los capiteles en la copia de dos pulgadas y media" (38)

Unos años más tarde comenzaron a surgir problemas, sobre todo entre 1863-1870, en los que todavía se entregaban dibujos pero la actividad quedó reducida de forma considerable. Coincidió además con la caída de Isabel II y la Revolución del 68, sucesos que encarecieron los costes del Estado y menguó las posibilidades de financiación estatal. Se economizaron gastos suprimiendo las gratificaciones fijas a los vocales con una cantidad de honorarios que pasó de nueve mil a cinco mil pesetas y de tres mil quinientas a dos mil quinientas para el personal subalterno.

El Ministerio de Fomento era el encargado de supervisar el trabajo de la Comisión; se recomendó no aceptar ningún dibujo más hasta que no se hubiera cubierto la estampación de los anteriores, lo cual evidenciaba retraso y falta de organización.

Ante tal situación de crisis, el Ministerio decidió que la obra pasara a ser competencia de la Academia de San Fernando, hasta ahora con un papel asesor y consultivo; ello se hizo público el 21 de marzo de 1872 y efectivo por Real Orden de 17 de mayo del mismo año, quedando de conformidad con lo dispuesto por el citado Ministerio, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando encargada de publicar y administrar la obra:

"Junta de 21 de marzo de 1872/1º De conformidad con lo dispuesto por el Ministerio de Fomento, queda encargada desde esta fecha la Real Academia de San Fernando de publicar y administrar la obra de Monumentos Arquitectónicos/2º La Comisión hará entrega de todas las existencias a la Academia de material, ejemplares, láminas, fondos y cuantos efectos se refieran a la obra con inventario formal del que se emitirá copia al Ministerio de Fomento/3º Se autoriza a la Real Academia de San Fernando para elegir los asuntos de que la publicación ha de tratar para encargar los trabajos de redacción a quienes considere oportuno y los de grabado a los artistas que prefiera proponiendo al Gobierno cuanto estime conducente a mejorar las condiciones de la obra y a que se generalice dentro y fuera de nuestro país entendiéndose al efecto con las Academias y Comisiones de Monumentos provinciales y del extranjero...Real Orden de 17 de mayo de 1875" (39)

Amén de las Actas, la antigua Comisión hizo entrega de todos los enseres a la nueva de la Academia formada, bajo la dirección de Simeón Avalos, por los vocales Peró, Amador de los Ríos, Riaño, Madrazo y Mariátegui: dibujos e inventario realizados, ejemplares, láminas y cuantos efectos se relacionaran con Monumentos Arquitectónicos.

En esa misma fecha de marzo se establecen nueve puntos que certifican que la obra pasa a la Academia:

- 1º La Real Academia de San Fernando se encarga de la obra.
- 2º la antigua Comisión entrega todo lo relacionado con la obra a la nueva Junta.
- 3º Se autoriza a la Real Academia para elegir los asuntos de publicación y encargar los trabajos de dibujos y grabado a quien considere oportuno, proponiendo al gobierno cuanto estime conducente para mejorar la publicación dentro y fuera de las fronteras.

4^o y 5^o Se refieren a las suscripciones y al beneficio que obtendrá el tesoro público de la venta.

6^o Queda establecido que las planchas se conservarán en la Calcografía Nacional donde también se harían las tiradas de estampas, donde actualmente se pueden localizar, y en algunos casos adquirir.

7^o, 8^o y 9^o Derogan todo lo establecido antes de ser responsabilidad de la Real Corporación. (40)

Se establecieron nuevas directrices de trabajo conservando siempre el sentido pintoresco romántico y la aplicación de la ciencia del diseño, con un parámetro de escalas proporcionales al edificio según el sistema métrico decimal imperante en Europa.

La ejecución de los dibujos no se había visto afectada por normas técnicas de ejecución, por lo que en 1875 se dictan seis directrices que no llegaron a cumplirse, o al menos no se conservan dibujos de tan adelantada época. Los que forman parte de las colecciones del Museo son anteriores. Tal vez en parte porque definitivamente quedó suspendida en 1881:

- "1. Los dibujos deberán encerrarse en un rectángulo de 40x56cm.*
- 2. Las escalas guardarán relación exacta expresada por números sencillos con el natural y las medias se harán y expresarán en metros o múltiplos y submúltiplos del metro.*
- 3. La relación de las escalas será de 20mm por cada metro para dibujos de conjunto y de 20 cm. por cada metro para dibujos de detalles.*
- 4. Objetos muy pequeños como joyas, alhajas u otras labores delicadas se dibujarán en su tamaño natural o a la mitad de él, expresándolo así en el dibujo.*
- 5. Es necesario tomar una escala arbitraria y como base un número entero tanto de mm. como de cm. para representación del metro.*
- 6. Al hacer los dibujos de detalle se tendrá mucho cuidado en indicar con exactitud su construcción, despiezo, n^o de dovelas, dirección de los ladrillos, planos de junta en lo arcos, centros, secciones de las molduras, cornisamentos necesarios, relieve etc...". (41)*

En 1873 la publicación sufre su primera interrupción, en la segunda etapa de su impulso. Así se comunica por Real Orden de 27 de diciembre de 1873. La Academia, siendo Secretario en ese momento D. Eugenio de

la Cámara, considera necesario que se encomiende para grabar los dibujos a un particular: **José Gil Doregaray**.

Doregaray fue encargado de hacer una copia de las seis cláusulas anteriores y de pasar una circular a cada alumno. El mismo se encarga del tema de la publicación de la obra, según consta en los Resúmenes de Actas de 1873-74. (42)

Oficialmente se reconocía su actividad por Real Decreto de 11 de marzo de 1875, conservando el Estado la propiedad del trabajo y la Academia la dirección artística y arqueológica, así como que bajo la decisión de esta, se albergaba la responsabilidad de aprobar o no la publicación.

La función de Doregaray tuvo un éxito que demuestran todos los Informes de la Comisión y Resúmenes de Actas de la época. Por ello en 1876 se le concede el título de Académico Correspondiente. (43)

Pero todo esto quedó en buenas intenciones que no llegaron a cuajar, hasta el punto que el 20 de septiembre de 1881 se interrumpe la publicación definitivamente.

En sucesivos artículos irán publicándose todas las reproducciones que copiaran ejemplos del arte medieval y que constituyen alrededor del noventa por ciento del total de los dibujos inventariados sobre Monumentos.

No todos pertenecen a la serie de Monumentos Arquitectónicos ni todos se llegaron a grabar. Es el caso de Matías Laviña y Hernández Callejo, cuyos dibujos fueron posteriormente utilizados para la restauración de la Catedral de León hacia 1868, según referencia de Julio Arrechea Miguel. (44)

Un setenta por ciento son dibujos de arquitectura, un diez de escultura y otro diez engloban pintura, orfebrería y artes aplicadas.

Todos fueron realizados en función de su interés nacional y patrimonial. Algunos de los dibujos que mencionan las Actas no se conservan en el Museo, como por ejemplo San Julián de Villón, en Asturias del que consta se hizo a tinta china la planta, sección longitudinal y detalles y fue presentado el 4 de noviembre de 1880. Lo mismo se puede decir de la planta y sección de Santa M^a de Olona y del claustro, sección longitudinal y planta de Santillana del Mar, en Cantabria, así como del Sepulcro de los Condes de Cedilla en Toledo, dibujo

que fue presentado el 6 de junio de 1881:

"Se presenta planta, sección longitudinal y detalles de San Julián de Viñón en Asturias y del de Santa M^a de Olona (2 láminas)...Claustro,

sección y planta de la Colegiata de Santillana del Mar (la sección longitudinal se suprime...

...Se presenta dibujo del sepulcro de los Condes de Cedilla en Toledo..." (45)

La protección oficial de los Monumentos se hizo absolutamente necesaria siendo competencia del entonces Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, y cuyo antecedente estaba ya en la Real Academia de San Fernando, a la que se encomendó la inspección y custodia por Real Cédula de 1803 y Real Orden de 20 de octubre de 1850. Por su parte la Real Academia de la Historia, en coordinación con la de San Fernando, se encargaban de este asunto, siendo competencia de la primera los monumentos denominados históricos y de la segunda los artísticos. (46)

De ahí la puesta en marcha, paralelamente, de la Comisión de Monumentos, que favoreció la conservación y restauración. De la Comisión Central dependían las provinciales creadas por Reales Ordenes de 13 de junio y 24 de julio de 1844, reorganizadas el 15 de noviembre de 1854 (fecha de la Comisión Central) que en 1857 según la Ley de Instrucción Pública pasó a ser la Real Academia de San Fernando responsable directa de su custodia.

Su reglamentación se hizo efectiva el 24 de noviembre de 1865, con algunas modificaciones por Real Decreto de 25 de octubre de 1901.

Coincidiendo con la creación de la Comisión, llegó la institucionalización de la Declaración de Monumento Nacional (Real Orden de 18 de agosto de 1844), Monumentos Arquitectónicos-Artísticos (4 de marzo de 1915) e Histórico-Artísticos (Decreto 9 de agosto de 1926), de los que habla Azcárate en su introducción al Catálogo Monumental de 1953, leyes que se unificaron con la denominación de Monumentos Histórico-Artísticos según ley de 13 de mayo de 1933.

Ya en las Actas de la Academia de 1925-26 queda constancia de que uno de los medios que verifican la conservación de Monumentos es la de hacer efectiva la Declaración de Monumento Nacional, trabajo en el que la Academia no escatimó esfuerzo alguno, tal y como se viene dando actualmente:

"la conservación de monumentos se verifica con la declaración de monumento nacional..." (47)

Consecuencia de esta combinación de intereses por el arte monumental español surgió de nuevo la idea de elaborar un Catálogo por provincias que en realidad seguía las directrices organizativas de la publicación de Monumentos Arquitectónicos. El trabajo fue encomendado a D. Manuel Gómez-Moreno por Real Decreto de 1 de junio de 1900, entonces Profesor de Historia del Arte en el Colegio de Sacro Monte de Granada; le concedieron un plazo de ocho meses para trabajar y hacer entrega de la provincia de Avila (primera provincia que se le encargó). También esta obra se vió interrumpida. Sobre los orígenes de este trabajo habla M^a Elena Gómez-Moreno en su discurso de recepción en la Real Academia el 3 de noviembre de 1991. (48)

Es preciso mencionar la referencia que hace de la obra de **Parcerisa**, *Recuerdos y Bellezas de España* como precedente del *Catálogo Monumental* y este a su vez como antecedente de la moderna Historia del Arte.

El objetivo de Monumentos Arquitectónicos venía a completar, como ya dijo Madrazo, lo que otras publicaciones no habían resuelto, como fue el caso de las Antigüedades Árabes.

Monumentos Arquitectónicos tuvo amplia difusión, tanto en venta como en donación, de manera que, según consta en los documentos de Reales Órdenes el 16 de marzo de 1877, se confirman seis grupos de envíos a los que se destinó la obra de forma gratuita:

"GRUPO 1: Reyes de Italia, Bélgica, Países Bajos, Emperador de Alemania, de Austria, de Suecia, de Portugal, Don Fernando de Portugal, Reina de Inglaterra, el Sultán, Mr Thiers (Presidente de la República francesa, Presidente de los Estados Unidos y Emperador de Rusia.

GRUPO 2: Entidades sociales y culturales, Biblioteca Nacional, de San Isidro, de Palacio, del Senado, del Congreso, de la Universidad, de la Academia de la Historia, de la de San Fernando, Escuela Superior de Arquitectura, Escuela de Pintura, Escultura y Grabado, Escuelas de Bellas Artes de Barcelona, Valencia, Sevilla, Valladolid, Ministerios de Fomento, Marina, de Gracia y Justicia, Escuelas Diplomática, de Artes y Oficios, de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Biblioteca de Ingenieros del Ejército, Escuela de Bellas Artes de Méjico, Academia de Lisboa, de Viena, de Bélgica, Comisión Real de Monumentos de Bélgica, Calcografía Nacional, Academia de San Lucas de

Roma, Calcografía de Roma, Círculo Internacional Artístico de Roma, Instituto de Francia, Ministerio de Instrucción Pública de Francia, Escuela política de Buda, Comisión regia de Monumentos de Austria y Hungría, Universidad de la Habana, Real Museo de Bruselas, Real Museo de la Industria en Bruselas, Biblioteca de Copenhage, la de Melbourne en Australia y Universidad de Gante.

GRUPO 3: Organismos oficiales, Dirección General de Instrucción Pública, Dirección General de Obras Públicas, Dirección General de Agricultura, Industria y Comercio, Dirección General de Estadística, Negociado de Bellas Artes y Museo, Ministerio de la Gobernación, Hacienda, Dirección General de Propiedades y Derechos de estado, Ministerio de Estado, de Marina, de Guerra y de Ultramar.

GRUPO 4: Académicos. Entonces treinta y seis miembros en la Real de la Historia y el mismo número en la Real de San Fernando.

GRUPO 5: Personas ha formado parte en la fundación, redacción y protección de la obra: Gerónimo de la Gándara, J.Facundo Riaño, Agustín Felipe Però, Julio M^a Gómez, Manuel de Assas.

GRUPO 6: Monsieur Viollet-le-Duc, Eugenio Darqué, Fiorelli y Roberto Frasinelli. (49)

Como conclusión podemos resumir diciendo que la Comisión de Monumentos Arquitectónicos publicó únicamente cerca del 40% del total de las provincias españolas, entre las que se encuentran Alicante, Aragón, Asturias, Avila, Badajoz, Burgos, Cáceres, Córdoba, Gerona, Granada, Guadalajara, León, Madrid, Palencia, Salamanca, Segovia, Sevilla, Toledo, Valencia, Valladolid, Zamora y Zaragoza. A ello hay que añadir que dentro de las provincias seleccionadas faltaron numerosos ejemplos por copiar.

Faltaron por realizar la Comunidad Gallega con La Coruña, Vigo, Orense y Pontevedra, Cantabria, País Vasco con sus provincias Guipúzcoa, Álava y Vizcaya; Navarra, La Rioja, Aragón con Huesca y Teruel; de Cataluña, Lérida y Tarragona; de la Comunidad Valenciana, Murcia y Castellón; de la Comunidad Andaluza, prácticamente toda Jaén, Almería, Málaga, Cádiz, Huelva; de Castilla-La Mancha Cuenca, Ciudad Real y Albacete; de Castilla-León, Soria así como las Islas Canarias y Baleares.

En la ordenación estilística de los dibujos se pueden encontrar ejemplos de representación desde el Arte Paleocristiano hasta el Gótico, diferencian-

do Arquitectura, Escultura, Pintura, Miniatura y Artes Aplicadas. La mayoría están firmados y actualmente tienen su nº de inventario. También se conservan anónimos, generalmente relacionados con estudios de bocetos. Es preciso tener en cuenta que algunos autores que aparecen en el inventario del Museo como dudosos han sido confirmados según figura el dato en las Actas y algunos anónimos identificados. En casi todos aparece el sello de la Academia; en aquellos que no es así se debe a que se trata de estudios, bocetos y apuntes que no llegaron a grabarse y que no pasaron por el registro oficial de la Comisión. El resto llevan el sello de la Academia impreso a tinta azul. El tipo de papel es agarbanzado claro en la mayoría de los casos, excepto en aquellos que emplearon papel vegetal parafinado. La ejecución se basaba en el diseño a escala trazado con "tinta de china" compacta, aguada o combinada con otras pigmentaciones. Por su parte el Catálogo de la Calcografía Nacional ofrece un registro de todas las estampas litografiadas y cromolitografiadas que allí se conservan. Hay que tener en cuenta que los dibujantes podían realizar el dibujo general y los detalles en papel diferente pero luego a la hora de efectuar su estampación se unificaban en una o varias láminas.

A todas las obras, incluso las de escultura, pintura, artes decorativas y miniatura les fue aplicado el término "monumento" en función de que en el siglo XIX toda obra de arte, fuese de la disciplina que fuese, estaba incluida en el elenco artístico y era símbolo de legado histórico.

NOTAS

- (1) (B.S.F) *Antigüedades Árabes de Granada y Córdoba*. Madrid, Imprenta Real, 1804. Relato completo y cita textual de todas las láminas que figuran en la publicación.
- (2) Op.cit. *Antigüedades...Primera parte*.
- (3) Op.cit. *Antigüedades...Segunda parte*.
- (4) Op.cit. *Antigüedades...Segunda parte*.
- (5) 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*. Tomo I, pág. 188-196. Madrid, Imprenta Tello, 1867.

- (6) Silvia Cubiles Fernández: *Los Grabados de Arquitectura y la Imprenta Real bajo los reinados de Carlos III y Carlos IV*. Tesis doctoral. Universidad Complutense. Madrid, 1983, págs. 189 yss.
Véase también Informe de Gaspar de Jovellanos en B.A.E. Tomo 46. (1956), 364-367.
- (7) (A.S.F) Junta Particular de 5 de febrero de 1786, fol. 3.
- (8) Chueca Goitia Fernando: *Juan de Villanueva*. Madrid, 1949, pág. 104.
- (9) Op. cit. *Los Grabados de Arquitectura...*, págs. 195-196. Cita textual del manuscrito de A.H.N. Sección Estado, leg. n° 3178.
- (10) Op.cit. *Los Grabados de Arquitectura...*, págs. 285-306.
Juan Carrete y otros: *Catálogo General de la Calcografía Nacional*. Madrid, 1987, págs. 126-130.
M^a Ángeles Sánchez de León y otro: *Inventario de los dibujos preparatorios de Antigüedades Árabes de Granada y Córdoba y Monumentos Arquitectónicos de España*. Concluido en junio de 1989.
- (11) M^a Antonia Raquejo: *El Arte Árabe. Un aspecto de la visión romántica de España en la Inglaterra del siglo XIX*. Tesis doctoral. Universidad Complutense. Madrid, 1987, págs. 175-178.
Véase también O.Shubert: *Historia del barroco en España*. Madrid, 1924, pág. 370. Considera que *Antigüedades Árabes* es el primer intento serio de Catálogo Monumental. Asimismo consúltese de Delfín Rodríguez: *La memoria frágil de José de Hermosilla y las Antigüedades Árabes de España*. Fundación Cultural COAM. Ed. Palermo. Madrid, 1992, pág.80. Menciona los viajes de Ponz, Pérez Bayer, Bosarte pero insiste en que "ningun tendría la perspectiva específicamente arquitectónica planteada por Hermosilla". J.Alvarez Lopera: *La Alhambra entre la conservación y la restauración (1905-1915)*. En "Cuadernos de Arte". Universidad de Granada, XIV, n° 29-31. Granada, 1977.
Carlos Sambricio: *Juan Pedro Arnal y la Teoría arquitectónica en la Academia de San Fernando de Madrid y Juan Pedro Arnal, arquitecto del siglo XVIII*. En A.E.A, Madrid, 1973, n° 183, págs. 299-308.
- (12) José M^a de Azcárate: *La recurrencia de los estilos. Actas del Congreso Medievalismo y neomedievalismo en la Arquitectura española*. Organizado por Pedro Navascués Palacio y José Luis Gutiérrez Robledo. Septiembre 1987, pág. 117.
- (13) José M^a de Azcárate: *Panorama del arte español a mediados del siglo XVIII. Ciclo de conferencias El Madrid de Carlos III*. Aula de Cultura del Ayuntamiento de Madrid. CSIC, 1989.
M^a Angeles Blanca Piquero: *Representaciones de las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada en el siglo XVIII: dos nuevos dibujos para las Antigüedades Árabes de España. Homenaje al Profesor Dr. D. José M^a de Azcárate y Ristori*. En *Anales del Historia del Arte*. Universidad Complutense de Madrid. Ed. Complutense, n°1, Madrid, 1994, págs. 649-662.
- (14) Claude Bedat: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid, 1989, págs. 434-436.
- (15) Carlos Sambricio: "Jose de Hermosilla y el ideal historicista en la Arquitectura de la Ilustración. En *GOYA*. Madrid, 1980, n° 59, págs. 140-151.

- (16) Javier Hernando: *Arquitectura en España. 1770-1900*. Cátedra. Madrid, 1984, págs. 26-28. En la página 44 reproduce la planta del Generalife de Antigüedades fechada en 1763.
- (17) Nieves Panadero: *Los estilos medievales en la arquitectura madrileña del siglo XIX (1780-1868)*, pág. 128.
Toda la trayectoria de Antigüedades Árabes queda recogida en las páginas 130-150 y 471.
- (18) M^a Angeles Sanchez de León: *Iconografía del rey Fernando III en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. en *ACADEMIA*, 2º semestre de 1992, pág. 525. Se publica el dato de dos fechas: (A.S.F) Junta Ordinaria de 28 de octubre de 1760, fol 101 figura el nombramiento de Diego Sánchez Sarabia como Académico Supernumerario y en Junta Ordinaria de 12 de septiembre de 1762, fol. 145-146 el envío de los dos tomos correspondientes a Antigüedades Árabes sobre la Alhambra.
- (19) Op. cit. *La memoria frágil de José de Hermsilla...*, pág. 75.
- (20) Op. cit. *La memoria frágil de José de Hermsilla...*, pág. 77.
Op. cit. *La memoria frágil de José de Hermsilla...*, pág. 79, 89. V.nota 17 en pág. 119 del libro.
- (21) (A.S.F) *Resúmenes de Actas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. 1857, fol. 14.
- (22) (A.S.F) 105-1/5, 54-2/4. *Reales Órdenes*. 1856-71 y 1872 respectivamente.
- (23) *Actas de Monumentos Arquitectónicos de España*. 1856-59. (A.S.F) 191/3, fol. 1 y ss.
- (24) Op. cit. *Actas de Monumentos...1856-59*, Junta de 3 de enero de 1859.
(A.S.F) 192/3. Junta de 23 de diciembre de 1861.
- (25) *Ibidem*. *Actas de Monumentos...1856-59*, fol. 3-6v.
- (26) *Ibidem*. *Actas de Monumentos...1856-59*, Junta de 3 de e junio de 1856, fol. 3.
- (27) *Ibidem*. *Actas de Monumentos...1856-59*, Junta de 3 de e junio de 1856, fol. 3 v.
- (28) *Ibidem*. *Actas de Monumentos...1856-59*, Junta de 2 de agosto de 1856, fol. 4.
- (29) *Ibidem*. *Actas de Monumentos...1856-59*, Junta de 2 de agosto de 1856, fol. 4 v.
- (30) *Ibidem*. *Actas de Monumentos...1856-59*, Junta de 2 de agosto de 1856, fol. 6.
- (31) *Ibidem*. *Actas de Monumentos...1856-59*, Junta de 2 de agosto de 1856, fol. 6 v.
- (32) *Actas de Monumentos...*, Junta de 23 de diciembre de 1870 y 16 de marzo de 1871.
(A.S.F) 193/3.
- (33) *Ibidem*. *Actas de Monumentos...1856-59*, Junta de 19 de julio de 1859. (A.S.F) 193/3.
- (34) *Ibidem*. *Actas de Monumentos...1856-59*, Junta de 3 de junio de 1856. Forma de la publicación, fol. 6. (A.S.F) 193/3.
- (35) *Ibidem*. *Actas de Monumentos...1856-59*, Junta de 21 de febrero de 1858. (A.S.F) 193/3.
- (36) *Actas de Monumentos...1875-1881*. (A.S.F) 194/3, fol. 3-6v.
- (37) *Ibidem*. *Actas de Monumentos...1856-59*. Junta 13 de junio de 1857. (A.S.F) 193/3.
- (38) *Ibidem*. *Actas de Monumentos...1856-59*. Junta 5 de septiembre de 1857. (A.S.F) 193/3.
- (39) *Actas de Monumentos...1870-1872*. Juntas de 8 de julio de 1870 y 21 de marzo de 1872.
(A.S.F) 193/3.

- (40) Op. cit. Actas de Monumentos...1870-1872. Junta de 21 de marzo de 1872. (A.S.F) 193/3.
- (41) Actas de Monumentos...1875-1881. Junta de 30 de junio de 1875, fol. 7. (A.S.F) 194/3.
- (42) Resúmenes de Actas...1873-1874, fol. 64.
- (43) Resúmenes de Actas...1874-1875, fol. 41; 1875-1876, 1877, fol. 28, 50.
- (44) Julio Arrechea Miguel Arquitectura y romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del siglo XIX, pág. 157.
- (45) Actas de Monumentos...1875-1881. Juntas de 4 de noviembre de 1880 y 6 de junio de 1881. (A.S.F) 194/3.
- (46) Reales Órdenes. 1856-71. (A.S.F) 105-1/5; 1872 (A.S.F) 54-2/4; 1875-1885 (A.S.F) 285-5/5.
- (47) Resúmenes de Actas...1925-1926, fols. 15-16.
- (48) M^a Elena Gómez Moreno: La Real Academia de San Fernando y el origen del Catálogo Monumental. Discurso de recepción leído el 3 de noviembre de 1991.
- (49) Reales Órdenes. 1875-1885. (A.S.F) 285-5/5 y Junta de 16 de marzo de 1877 (A.S.F) 54-2/2.

BIBLIOGRAFÍA

- ACADEMIA, *Libro de la Academia*. Madrid, Fundación Ramón Areces, 1991.
- AUÑON, R., Marqués de Pilares, "La Conquista de Sevilla y el Primer Almirante de Castilla". Sevilla, (1912), I-VIII.
- AZCÁRATE LUXÁN, Matilde, "*Artes figurativas románicas*", en *La Muralla*. Madrid, (1986).
- AZCÁRATE Y RISTORI, José María de, "Términos del gótico castellano", en *Archivo Español de Arte*. Madrid, CSIC, (1948).
- AZCÁRATE Y RISTORI, José María de, "La fachada del Infantado y el estilo de Juan Guás", en *Archivo Español de Arte*. Madrid, CSIC, (1951).
- AZCÁRATE Y RISTORI, José María de, *Monumentos Españoles. Catálogo de los declarados Histórico-Artísticos*, Madrid, CSIC, 1953.
- AZCÁRATE Y RISTORI, José María de, "La obra toledana de Juan Guás", en *Archivo Español de Arte*, Madrid, CISC, (1956).
- AZCÁRATE Y RISTORI, José María de, "La valoración del gótico en la estética del siglo XVIII", en *Cuadernos de la Cátedra Feijoo III*. Oviedo, Universidad de Oviedo, (1966).

- AZCÁRATE Y RISTORI, José María de, "Sentido y significación de la arquitectura hispano-flamenca en la corte de Isabel la Católica". En *Boletín de la Sociedad Española de Arte*. Valladolid, (1971).
- AZCÁRATE Y RISTORI, José María de, *La interpretación del gótico en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1978.
- AZCÁRATE Y RISTORI, José María de, *Neogoticismo en el siglo XIX en Madrid*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1981.
- AZCÁRATE Y RISTORI, José María de, *La escultura románica en la zona de Villaviciosa (Asturias)*. Prólogo al libro de Etelvina Fernández González, León Colegio Universitario, 1982.
- AZCÁRATE Y RISTORI, José María de, "Consideraciones sobre la arquitectura española", en *La España medieval*, Madrid, (1982).
- AZCÁRATE Y RISTORI, José María de, "Recuerdo de Don Gratiliano Nieto Gallo", en *Academia*, Madrid, (1986) 63.
- AZCÁRATE Y RISTORI, José María de, "Panorama del arte español a mediados del siglo XVIII".
Ciclo de conferencias sobre *EL Madrid de Carlos III*.
Aula de Cultura. Ayuntamiento de Madrid. Madrid, CISC, (1989).
- AZCÁRATE Y RISTORI, José María de, *Arte Gótico en España*. Madrid, Cátedra, 1990.
- AZCÁRATE Y RISTORI, José María de, "Pinturas y dibujos desde el siglo XV al XVII", en *EL Libro de la Academia*. Madrid, Real Academia de San Fernando, (1991).
- AZCÁRATE Y RISTORI, José María de, La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *Reales Academias del Instituto de España*. Madrid, Alianza, 1992.
- AZCÁRATE Y RISTORI, José María de, *Las esculturas de la Cámara Santa de la catedral de Oviedo*. Oviedo, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 1993.
- AZCÁRATE Y RISTORI, José María de, Homenaje al Profesor Dr. Don José M^a de Azcárate y Ristori. *Anales de la Historia del Arte*, Madrid, Ed. Complutense, 1994.
- BÉDAT, Claude, *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid (1744-1808)*. Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1973.
- BÉDAT, Claude, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. (1744-1808)*. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1989.
- BÉNÉZIT, E., *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, 10 vols. París, Gründ, 1976.

- BERMÚDEZ PAREJA, J., *Pinturas sobre piel en la Alhambra de Granada*, Granada 1987.
- BERNÍS MADRAZO, Carmen, *Indumentaria Medieval española*. Madrid, 1965.
- BERNÍS MADRAZO, Carmen y MENENDEZ PIDAL, "Las Cantigas. La vida en el siglo XIII, según la representación iconográfica. II. Traje, aderezo y afeites, en *Cuadernos de la Alhambra*. Granada, (1979-81) n° 15-17.
- BOSARTE, Isidoro, *Viage artístico a varios pueblos de España*. Madrid, 1804, red. de 1978 con estudio de Alfonso Emilio Pérez Sánchez.
- CAMÓN AZNAR, José, "Nomenclatura estilística en la Edad Media española", en *España en la crisis del arte europeo*. Madrid, CSIC, (1968).
- CAPITEL, A., *Metamorfosis de monumentos y teorías de restauración*, Madrid, 1988.
- CAVEDA, José, *Memorias para la Historia de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de las Bellas Artes en España desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestro días*. Tomos I y II. Madrid, Tello, 1867.
- CERVERA VERA, Luis, *Voces y términos técnicos de arquitectura recogidos por Ceán Bermúdez en sus adiciones a las noticias de Eugenio Llaguno*. Madrid, Ministerio de Cultura. 1982.
- CARRETE PARRONDO, Juan Y OTROS, *Catálogo General de la Calcografía Nacional*. Madrid, Real Academia de San Fernando, 1987.
- Catálogos Exposiciones*, "Ricardo Velázquez Bosco". MADRID, MEAC, 1991.
- Catálogos Monumentales de provincias de España*. Publicados en diversas fechas.
- CAZABÁN, *El Reino de Jaen y San Fernando*. Jaen, 1893.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1800. Eds facsímiles, 6 vols. Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, 1965.
- CONTRERAS, Rafael, *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba, o sea la Alhambra, el Alcázar y la gran Mezquita de Occidente*, Madrid, 1875.
- CUBILES FERNÁNDEZ, Silvia, *Los grabados de arquitectura y la Imprenta Real bajo los reinados de Carlos III y Carlos IV*. Madrid, Ed. Complutense 1981.
- CHATELET, Francois, *Historia de la Filosofía*. Tomos II y III. Espasa Calpe, 1976.
- CHUECA GOITIA, Fernando, *Historia de la Arquitectura Española*. Edad Antigua y Media. Madrid, 1965
- CHUECA GOITIA, Fernando, "El Patrimonio Nacional", en *Reales Sitios*, Madrid, (1981), 18.
- CHUECA GOITIA, Fernando, "La catedral de Toledo, relicario de Arte Mariano", en *Toletum*, Toledo, 1981.

- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*, Madrid, Ariel, 1981.
- DUBY, George, *La Europa de las catedrales*. Ginebra, 1966.
- DUBY, George, *San Bernardo y el arte cisterciense*. Madrid, 1981.
- GUERRERO LOVILLO, J., *Historia del Arte Hispánico*. 6 vols. Madrid, Alhambra, 1978-1981.
- HENARES CUÉLLAR, Ignacio, *Teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*, Granada, 1978.
- HENARES CUÉLLAR, Ignacio, "Arqueología e Historia del arte islámico en el Siglo de las Luces". El informe de Jovellanos sobre los monumentos árabes de Granada y Córdoba", en *Revista del Centro de estudios Históricos de Granada y su Reino*, 2ª época, Granada, (1988), 2.
- HISTORIA General de España, 10 vols. Madrid, Rialp, 1983.
- ISÁC, Angel, *Eclecticismo y Pensamiento arquitectónico en España. Discursos, Revistas, Congresos. 1846-1919*. Granada 1987.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique, *El pintor de Toledo: Ricardo Arredondo. (1850-1911)*. Madrid, 1969.
- LAMBERT, E., *El Arte Gótico en España en los siglos XII y XIII*. Cátedra, Madrid 1977.
- LAMPÉREZ, Vicente, *Historia de la arquitectura cristiana española*. Madrid, 1930
- LLAGUNO Y AMIROLA, E., *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración, ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por Don Juan Agustín Ceán Bermúdez*, 4 vols. Madrid, 1829.
- LÓMAX DERECK, W., *La Orden de Santiago. 1170-1275*. Madrid, 1965.
- Maestros del grabado. Siglo XVIII*. La Real Academia de San Fernando. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-Calcografía Nacional, 1991.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "Arte español de transición al gótico", en *Goya*, (1961), 43-45.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Valladolid en sus monumentos. Un programa para su defensa y puesta en valor*. Valladolid, Diputación provincial, 1967.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Monumentos civiles de la ciudad de Valladolid*. Valladolid, 1976.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Obras de restauración y adaptación llevadas a cabo en el Colegio de San Gregorio de Valladolid hasta la instalación del Museo Nacional de Escultura*. Discurso de Eloísa García de Wattenberg. Contestación de J.J. Martín González. Real Academia de la Purísima Concepción de Valladolid, 1977.

- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Teoría de la intervención en monumentos españoles hasta el romanticismo*. Discurso de J. Javier Rivera Blanco. Con testación de J.J. Martín González. Real Academia de la Purísima Concepción de Valladolid, 1989.
- MATEO GÓMEZ, Isabel, "Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio". En *Archivo Español de Arte*, CSIC, Madrid, 1980
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Historia de España. Los Cinco Reinos Hispánicos*. Madrid, Espasa Calpe, 1950.
- MONEO, Rafael, "La vida de los edificios. Las ampliaciones de la mezquita de Córdoba", en *Arquitectura* 26, Madrid, (1985).
- MUÑOZ HERRERA, José Pedro, *Imágenes de la melancolía: Toledo. (1772-1858)*. Toledo, 1993.
- MUÑOZ HERRERA, José Pedro, *La catedral de Toledo y la Literatura Artística: Los Viajeros Británicos*. (en prensa).
- MURPHY CAVANAH, James, *Las Antigüedades Árabes de España. La Alhambra*. Grabados. Traducción de Ana M^a Vela. Granada, Proeyta, 1987.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, "El problema del eclecticismo en la arquitectura española del siglo XIX". En *Revista de Ideas Estéticas*, nº114. Madrid, 1971.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, 1973.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *Catedrales de España*. Madrid, 1983.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, *Monasterios de España*. Madrid, 1985.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, "Presente del pasado. La condición histórica de la arquitectura", en *Arquitectura Viva*, Madrid, 1993.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería Biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*. Madrid, 1868. Giner, Madrid, 1975.
- PANADERO, Nieves Panadero Peropadre, "Arquitectura religiosa neomedieval del Madrid isabelino". En *Goya*, 203, Madrid, 1988.
- PANADERO PEROPADRE, Nieves, *Los estilos medievales en la arquitectura madrileña del XIX. (1780-1868)*. Tesis doctoral. Madrid, Ed.Complutense. 1992
- PANOFSKY, E., *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. Madrid, 1986.
- PANTORBA, Bernardino, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, 1980.
- PAVÓN, B. *Arte mudéjar en Castilla la Vieja y León*. Madrid, 1975.
- PIQUERO LÓPEZ, M^a Ángeles Blanca, *El gótico mediterráneo*, en "La muralla". Madrid, 1984.
- PIQUERO LÓPEZ, M^a Ángeles Blanca, "Representaciones de las pinturas de las Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada en el siglo XVIII: dos nuevos dibujos para las Antigüedades Árabes de España", en *Anales*

- para la Hª del Arte. Homenaje al Profesor Dr. Don José Mª de Azcárate y Ristori. Universidad Complutense. Madrid, (1994), 649-662.
- PORTELA SANDOVAL, Francisco, "Nuevas adiciones al Diccionario de Ceán Bermúdez". En *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Madrid, 1976.
- PONZ, Antonio, *Viage de España*. 18 vols. 1772-1794. Madrid, Reed. Madrid, Aguilar 1947, Ed. facsímil, Madrid, 1972.
- PORTELA SANDOVAL, Francisco, *Tesoros Artísticos de España*. Madrid, Reader's Digest, 1979.
- PORTELA SANDOVAL, Francisco, *Vestigios del pasado*, Madrid, Reader's Digest, 1979.
- RAQUEJO, Mª Antonia, *El arte árabe: un aspecto de la visión romántica de España en la Inglaterra del siglo XIX*. Tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1987
- RAQUEJO, Mª Antonia, *El Palacio Encantado. La Alhambra en el arte británico*, Madrid, 1989. (red. de la tesis doctoral con título actualizado)
- RÉAU, Louis, *Histoire de l'expansion de l'art francais en Italie, Espagne, Portugal, Roumanie, Amerique du sud*. París, 1928-33.
- RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, *La memoria frágil de José de Hermosilla. Las Antigüedades Árabes de España*. Madrid, 1992.
- SAMBRICIO, Carlos, "Juan Pedro Arnal, arquitecto del siglo XVIII", en *Archivo Español de Arte*, nº 183, Madrid, (1973).
- SAMBRICIO, Carlos, "José de Hermosilla y el ideal historicista en la arquitectura de la Ilustración", en *Goya*. Madrid, (1980).
- SÁNCHEZ DE LEÓN FERNÁNDEZ, Mª Angeles, (en colaboración): *Inventario de los dibujos preparatorios para Monumentos Arquitectónicos de España y Antigüedades Árabes*. (En prensa).
El Arte Medieval y la Real Academia de BB.AA. de San Fdo. Tesis doctoral 4 vols., Madrid, 1995. Registro de la Propiedad Intelectual, nº 69. 646.
- SANZ, M. J., "Las Joyas de la pintura de Murillo", en *Goya*. Nº 179-182. Madrid, (1982).
- SERRANO, L., *Don Mauricio, Obispo de Burgos y fundador de su catedral*. 1944
- TAFURI, M., "Símbolo e ideología en la arquitectura de la Ilustración", en *Arte, Arquitectura y estética en el siglo XVIII*, Madrid, (1980).
- TORRES BALBÁS, Lepoldo, "*Inventario y clasificación de los monasterios cistercienses españoles*", en *Actas del Congreso de Historia del Arte en París*. París, (1924).

- TORRES BALBÁS, Lepoldo, "La progenie hispano-musulmana de las primeras bóvedas normales francesas y los orígenes de las de ojiva", en *Al Andalus*, III. (1935).
- TORRES BALBÁS, Lepoldo, "Las teorías sobre la arquitectura gótica y las bóvedas en ojiva", en "XXX". (1939).
- TORRES BALBÁS, Lepoldo, "El origen árabe de la palabra francesa "ogive", en *Al Andalus*. (1943).
- UBEDA DE LOS COBOS, Andrés, "La enseñanza de las Bellas Artes en la época de la Ilustración". Comunicación presentada en *El Arte en las Cortes Europeas*, Madrid, (1989).
- UBEDA DE LOS COBOS, Andrés, *Mentalidad e ideología en la Academia de San Fernando*. Tesis doctoral. Madrid, Universidad Complutense, 1988.
- VV.AA., *Monumentos Arquitectónicos de España*. Madrid, Ministerio de Instrucción Pública-Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-Calcografía Nacional. 1859-1886.
- VV.AA., *Monumentos Españoles. Catálogo de los declarados Histórico-Artísticos. 1844-1953*. Madrid, Ministerio de Cultura. 4 vols. Madrid, 1984.
- VV.AA., *Monumentos Arquitectónicos de España*. Exposición. Principado de Asturias. Fundación Museo Evaristo Valle. Oviedo, 1988.
- VALDEAVELLANO, L., *Historia de España Antigua y medieval*. Madrid, Alianza, 1988.

* Véanse también los Inventarios Artísticos y Catálogos Monumentales correspondientes a las provincias de España.

DOCUMENTOS EN A.S.F (ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO)

Académicos de Mérito: Documento 18/3. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Expedientes de Sres. Académicos,
Manuel Gómez-Moreno, Doc.273-6/5.
Ricardo Velázquez Bosco, Doc.278-9/5.

Antigüedades Árabes de Granada y Córdoba,

Descripciones y correspondencia. 1761-1862. Doc.37-1/1

Datos de pagos a dibujantes y grabadores. Doc. 37-1bis/1.

Junta General de 1756, Doc.3/81.

Juntas Particulares. Doc.3/121.

Inscripciones manuscritas y traducción. 1775, Doc.44-4/6.

Hermosilla y otros, Doc. 62-1/5.

Monumentos Arquitectónicos de España,

Doc. 87-12/4, Índice de monografías completas.

Doc.3/463. Relación de Cuadernos y temas.

Actas:

Doc.3/191. Años 1856-1859.

Doc.3/192. Años 1860-1863.

Doc.3/193. Años 1870-1873.

Doc.3/194. Años 1875-1881.

Libro de registro de dibujantes. 1856-1860. Doc.3/341.

Suscripciones. Doc.3/420.

Relación de cuadernos y temas. Doc.3/463.

Libro de suscripciones en el extranjero. 1873. Doc.3/75.

Diario de la publicación y expedientes de obras. Doc.3/78.

Papeles varios. 1855-1863. Doc.109-2/5.

Antecedentes. 1856. Doc.54-10/4.

Monumentos. 1857-1858. Doc.32-1/6

Monumentos. 1858-1866. Doc.83-1/4.

Expedientes artísticos. 1860-1863. Doc.107-3/5.

Copias del inventario de láminas. 187. Doc.191-1/5

Documentos. 1867. Doc.5-54/1.

Inventario de entrega al editor Doregaray. 1875. Doc.185-3/5.

Cuentas de dibujantes y grabadores:

1861-1863, Doc.164-4/5

1863-1867, Doc.225-1/5

1865-1870, Doc. 227-1/5

1873-1875, Doc.185-1/5.

LA RESTAURACIÓN DEL PUENTE DE LA VILLA DE
CABEZÓN SOBRE EL RÍO PISUERGA
(VALLADOLID) DURANTE EL SIGLO XVIII

Por

PILAR CORELLA SUÁREZ

La obra del puente de Cabezón sobre el río Pisuegra es una de las más impresionantes de la época bajomedieval, aumentada a lo largo del siglo XVI, rehecha y reedificada en más de una ocasión, que es lo que tratamos de analizar a la luz de los proyectos y planos originales. El puente ha sido estudiado en el contexto de los puentes de Castilla y León 1575-1650 (1).

MORFOLOGÍA E HISTORIA

Según la documentación que hemos utilizado sobre estas obras (2) existe información relativa a los reparos del puente durante la etapa de Carlos II, en torno a 1666 y en adelante. La Real Cédula del rey expresa que es un puente de cantería:

“muy antigua que se componía de nueve ojos la cual era paso y camino Real para la Montaña, Vizcaya, Navarra, Tierra de Campos y a estos reinos de Castilla con era público y notorio .. y a pique de arruinarse ...porque había muchos años no se había reparado”.

Se nombró a Sebastián Gutiérrez y José de Hernando, ambos del Valle de Liendo para hacer la vista de ojos; eran maestros de cantería que se hallaban en Cabezón para reconocer el puente y sus reparos (en 3 de Agosto de 1697). La vistas de ojos se realizó el 5 de agosto, reconociéndose ojo por ojo: en el primer ojo vieron que la cepa necesita reforzar un pedazo porque el río le ha sacado las piedras, y el arco hizo asiento y hendidura y por ello se necesita enrajar y apretar unas dovelas con otras; todas las cepas y arcos necesitan alguna intervención incluidas las manguardias. Los maestros re-

alizaron la declaración de lo que conviene hacer para repararlo evaluando las obras en 22.500 ducados. Sebastián Gutiérrez declaró ser de edad de 56 años y el otro de 36, poco más o menos.

Se pregonó la obra y los reparos haciéndose dos bajas importantes: una de Tomás de Buega por valor de 1.000 ducados (quedando la obra en 21.500 ducados), y la otra de Andrés de la Osa por valor de 1.500 (quedando puesta en 20.000 ducados). Posteriormente se presentó una baja de 10.000 ducados quedando la obra puesta en 10.000, realizada por Antonio de Carassa y Francisco de Casuso, arquitectos de puentes que han trabajado en Zamora y también en el panteón del conde de Benavente. (Valladolid, 21 de junio de 1698) (3). La obra se remató para su ejecución en Andrés de Llosa Fontecilla, maestro arquitecto del lugar de Yrías, en la junta del voto de la Merindad de Transmiera, en 9.500 reales. El repartimiento para la financiación de las obras se aprobó en noviembre de 1699, comprendiéndose en él los pueblos de 20 leguas en contorno. La obra fue finalmente rematada en 5.000 ducados en Felipe de la Lastra, maestro transmerano, con más de 2.000 de prometido según se desprende todo de la Real Provisión de 14 de Septiembre de 1700.

EL PONTAZGO

En la documentación sobre la restauración del puente existe un grupo nutrido de documentos relativos al pontazgo. Una Real Provisión del rey Carlos III de 15 de diciembre de 1778 hace saber a la abadesa y religiosas del Real Monasterio de las Huelgas de Valladolid, orden de San Bernando, la ejecución de la obra del puente de la villa de Cabezón, a su costa, “y ejecútese lo demás que se manda a instancia de dicha villa de Cabezón” (4).

El monasterio tenía privilegio especial para percibir el portazgo que estaba arrendado a Roque Malfaz y José Santo Domingo, en 2.800 reales al año. Los reparos del puente en estos años estaban tasados en 413.440 reales de vellón. Se ordenó al monasterio comparecer ante el consejo con procurador en relación con el citado pontazgo y sobre quién debe pagar los reparos del puente, todo ello en el plazo de treinta días (Madrid 15 de diciembre de 1778).

En relación con los privilegios históricos de las monjas bernardas sobre el pontazgo se aportan las siguientes informaciones: el rey Sancho IV donó el 18 de Mayo era de 1331 al maestre Nicolás, su físico, los derechos del pontazgo, la martiniega, las caloñas y otros derechos de Cabezón; la reina doña María (su viuda) le compró estos derechos y los donó al monasterio en 9 de febrero era de 1358 como fundadora que fue de él, confirmado sucesivamente por cartas reales de los años de 1332, 1371, 1401, 1455, 1471, 1708.

En el gran desastre del puente del año 1495 con motivo de unas grandísimas avenidas del río, el puente por ejecutoria de la Real Chancillería de Valladolid tuvo que ser reparado por el Concejo y Hombres Buenos de Cabezón, y no por parte del monasterio. El litigio entre el monasterio que percibe el pontazgo pero que cree no debe contribuir a reparar el puente y la villa de Cabezón, que expone que es el perceptor de la renta del pontazgo quien tiene que contribuir al reparo, es muy prolijo. Aún en febrero de 1781 no se ha comenzado la obra.

Por parte de la villa de Cabezón y del fiscal del Consejo de Castilla se exhibe la Real Orden de S.M. de Madrid 5 de Agosto de 1780 “sobre que los dueños de portazgos y demás imposiciones por razón de tránsito apliquen sus productos a su reparo con lo expuesto por los tres señores fiscales y acordado por el Consejo”. Los fiscales son de parecer que el monasterio debe contribuir a reparar el puente y calzadas en la parte que se estime justa, y liberrar de su circunferencia el repartimiento que será indispensable. Se inserta asimismo la Real Cédula de S.M. y señores del Consejo de 1784, Aranjuez 27 de Abril, artículo IV: “Todos los llevadores de Portazgos perpetuos han de cumplir con la obligación de componer y reparar los puentes, caminos o tránsitos en que cobren estas imposiciones, a cuyo fin les requieran los intendentes y corregidores respectivos del partido, previniéndoles término, y en su defecto se haga de oficio con su citación y a su costa”.

Y el artículo V del mismo documento real dice: “Cuando la obra fuese de coste muy considerable y excedente al capital y producto del Pontazgo y Portazgo ...se prorratará repartiendo el llevador de estos derechos el cupo que por regla proporcional le corresponda, sin emulación ni colusión, a imitación de lo que se observa para distribuir el repartimiento entre los pueblos del contorno a prorrata de los haberes de cada uno”.

El Consejo secuestró el importe del pontazgo desde 1781 hasta el 29 de junio de 1793 por un importe de 48.295 reales puestos en la depositaría de

puentes. Es en este periodo cuando se repara según los proyectos que a continuación expondremos, ya que aparece que el 28 de junio de 1791 se pagaron a don Francisco Álvarez Benavides, arquitecto que dirigió las obras, los 1.500 reales. En 17 de mayo de 1794 se alzó el secuestro en el pontazgo del puente por parte del Consejo de Castilla.

REPARACIONES Y PROYECTOS DURANTE EL SIGLO XVIII

Proyecto del arquitecto Pedro Ortiz, 1777

El arquitecto y académico de San Fernando Pedro Ortiz, arquitecto también del arzobispado, reconoce el lugar del puente de Cabezón que está a dos leguas de la villa y es paso para Francia, Álava, Guipúzcoa, Señorío de Vizcaya, montaña de Santander, Asturias, Reino de Navarra, Rioja y otras muchas partes, reconociendo los siguientes reparos y su coste:

– hay tres tajamares que están en un estado muy deplorable por la falta de ligazón y unión con lo restante de la fábrica; su reparación tendrá de coste unos 12.400 reales.

– aguas abajo y en tres estribos circulares que sostienen la elevación de la muralla anotados con las letras B, quedan en el aire por la fuerza de las aguas que azotan con violencia. Se construirá un contrafuerte al pié de los estribos que tenga de planta 6 piés de distancia introduciéndose en la fábrica vieja para la trabazón de la misma fortificación, cuya planta subirá disminuida su elevación a una quinta parte, que deberá ser toda su altura 15 piés y de línea 180 piés, construido el dicho contrafuerte con los tizones referidos en cada una de sus hiladas, y en los intermedios buenos sillares que por lo menos tengan a media vara de lechos y una vara de línea con el sólido, de crecida mampostería, quedará amparada y defendida aquella parte como corresponde; lo que reguló y tasó en 64.800 reales.

– en el extremo de este contrafuerte se ha de hacer otro que forme ángulo obtuso de 17° con 192 piés de línea, 8 piés de planta y 30 de elevación, que sirva al resguardo del terraplén inmediato anotado con las letras F, cuyo contrafuerte se anota con las letras D.D.; se logra por este medio el que las aguas no acaben de escarnar la gran muralla de que se compone el paso de comunicación en el puente; y asimismo la defensa para el terrazgo referido

cuya muralla o contrafuerte ha de tener una retracción en la parte que manifiesta el diseño para disminuir el grueso, teniendo presente el mismo orden de colocar los tizones que en el anterior contrafuerte, así en el sólido como en la disminución de él; todo lo tasó en 102.422 reales.

– se ha de hacer un trozo de manguardia antes de entrar en el puente como se va de Valladolid a Palencia de 120 pies de línea y 30 piés de alta, que empezará a recibir el terraplén de modo que empezará a criar la manguardia en donde se demuestran las letras G.G. por cuanto las aguas han ido robando el pavimento superficial del camino y no se puede transitar por aquella parte. Y en particular el carruaje teniendo precisión de romper nuevo carril para conducirse por lo que se deberá construir con un total cuidado contra el terraplén, a fin de sostenerle y de estar recibiendo las aguas que descienden de la inaccesible cuesta que está contigua, motivo tan sumamente acreditado por los transeúntes por aquella parte como que pocos ignorarán de los que hubiesen pasado por la cuesta se eleva más que dicho puente, por lo menos 300 piés; en esta atención es necesario que la construcción sea con todo Arte y fortificación de buenos sillares y tizones, repartidos en la forma referida, con las cobijas correspondientes, a las que ya están en todo lo demás restante del puente cuya manguardia ha regulado dándola el grueso de 6 piés, pero haciendo sus retracciones a la parte opuesta del impulso del terreno, en 16.450 reales de vellón.

– son precisos hacer 693 piés de calzada en el principio de dicho puente y por la parte que mira a Valladolid, encajonado y adoquinado con buenas piedras, haciendo en el medio un pié por lo menos de cúspide [lomo de asno] para que las aguas tengan su curso a la parte extrema, cuya calzada ha de ser de piedra bien sentada, y tendrá todo el ancho que ocupa las plazas y recortes que forman los ángulos que son bastantes, y el ancho tiene por partes 70 piés y por otras menos, por lo que no doy el ancho determinada-mente sino que todo lo que cogen dichas plazas o de una manguardia a otra ha de ser calzada nueva, pero no por eso he dejado de mirarla y reconocerla con todo cuidado, y por lo mismo la taso en 18.810 reales.

– donde está el 5º arco y anotado con dicho número se ha de hacer otra calzada que sale al camino de Palencia, Burgos y otras partes, que tenga de línea 753 piés, donde se han de elevar las paredes que han de sostener a la manguardia 14 pies en la parte del medio de dicha línea, a causa que por esta parte baja entran las aguas a poca crecida que motivando lo bajo de la

salida ya dicha a Palencia; pero para el desahogo de las aguas se harán dos arcos pequeños a la inmediación del último ojo del puente cuya nota está con las letras H.Y., y por encima la cifra de salida; estas paredes como llevo dicho se elevarán hasta nivelar con el punto de la clave del 5º arco y los 14 pies referidos, y con estos dos puntos del nivel se prolongará hasta la subida de la cuesta titulada Fuente / Frente ? de Rollo; estas referidas paredes tendrán de gruesos (hasta que solo se vea la manguardía) 4 piés de buena mampostería por la parte interior a la calzada, que por lo exterior a la calzada deberá ir de sillería labrado a picón menudo con sus tizones a trechos como queda dicho en los contrafuertes.

El plano superficial de esta calzada ha de ser uniforme a lo anterior declarado que son sus adoquines o maestros de seis en seis pies, y que estos tengan 1 pié de paramento a la cara donde se pisa, y de alto lo más que se pueda no bajando de otro pié; lo mismo se observará en las maestras transversales en cuanto al desvío, y en los intermedios de los cajones ha de ser crecida mampostería y arreglada para la conveniencia del piso; las manguardias serán labradas por un lado y por otro al mismo modo que los que hoy tiene el resto del puente, cuya elevación, paredes y cascajal he regulado su coste a 22 piés que deberá tener de luz en 68.734 reales.

– hay que hacer un socialzo en una muralla de agua arriba que mira al norte, cuyo socialzo tiene 20 piés de línea, y 8 de ancho el que se hará de sillería; su coste es de 10.300 reales.

– es indispensable hacer un pontón antes de entrar en el lugar de Cabezón como se va de Valladolid al referido, a causa de un arroyo que ha formado el curso de tantas aguas, pues ha tenido que valerse de los medios de poner maderas para poder transitar, cuyo puente se hará haciéndole un ojo de medio punto elíptico, que tenga de diámetro 9 piés, dándole el arístón correspondiente a su diámetro, añadiéndole un trozo de calzada a cada lado de 135 piés de largo con sus guardarruedas correspondientes labradas en figura cónica o piramidal, y 24 de ancho, cuya calzada será hecha en la misma forma que los anteriores; pero por lo tocante a la planta del pontón procurará el maestro a cuyo cargo estuviese buscar el terreno firme y criarle con la misma pura solidez que pide el Arte; las manguardias de éste han de ser de una pieza amachambradas unas con otras, y que tenga de alto 4 piés, su grueso media vara; este pontón se reguló en 38.200 reales de vellón.

– las aguas han formado una crecida margen de terreno, de modo que es necesario apartarse de lo recto del camino y tomar otro lo que no es de pequeña consideración y perjuicio a todo género de pasajeros; la calzada deberá ser construida en los mismos términos que los otros referidos como son adoquines, maestras encajonadas de buena mampostería dejando en el medio más de un pie de cúspide para el descenso de las aguas, guardarruedas y demás que en semejantes obras son precisas, dando a dicha calzada de ancha 25 piés sin lo que ocupa el guardarruedas; la que tasó en 33.750 reales.

– desde la calzada que está arrimada a las tierras antes de llegar a la puerta del arco de la villa se ha de hacer otra en el medio del camino por el mal tránsito de éste, que tenga la misma línea de largo que ocupa la referida ya destruida, que ha de llegar hasta el referido arco de villa, y desde éste ha de proseguir hasta entrar en el puente que es atravesando el pueblo por línea recta para tomar el Camino Real que va dicho con sus acueductos en los parajes que los arroyos demuestran, a causa de que hallándose el referido pueblo en una disposición de poder hacer descanso en el día o noche, según la estación del tiempo, esto no se puede hacer sin mucha incomodidad de los pasajeros, motivado porque se deja el citado pueblo a un lado por las contingencias del mal paso que ha causado el atraso que ha habido de tantos años el remediar estos daños; y podrán ser más si continúan los expresados pasajeros por él, dimanado de que se halla situado encima de las bodegas del vecindario y con el ruido de los coches y calesas hundirse en los huecos de las nominadas bodegas; y dicha calzada desde el propuesto arco hasta el puente ha de tener de línea 1.523 piés, y de ancho 20 que tiene la calle y a donde permita ensancharse ha de ser hasta 22 piés.

Toda la propuesta calzada será construida del modo ya relacionada, a excepción de que en el medio como había de elevarse no será sino por la contraria para que las aguas llovedizas y de los canales vayan dirigidas por medio de dicha calzada que comúnmente se dice [lima hoy] dirigida igualmente con la inclinación del terreno para no impedir las entradas de las casas a las habitantes de ellos; y mirada y reconocida se regula en 47.594 reales. Total de las obras y reparos 413.460 reales de vellón (5).

Como es usual en el procedimiento del Consejo el fiscal encarga un informe al ingeniero y director de caminos del reino don Marcos de Vierna, que realiza un declaración sobre la propuesta y plano de Pedro González Ortiz. Vierna en su informe de 20 de diciembre de 1777 declara que habien-

do reconocido el plano y las obras proyectadas las halla bien diseñadas pero para que se ejecuten introduce algunas adiciones o advertencias: las primeras hiladas de las obras que llaman refuerzos o contrafuertes a los estribos y tajamares del puente, se han de profundar hasta encontrar tierra firme para el refuerzo a los estribos; por toda la longitud del puente se ha de poner una línea de vigas, con un pié y cuartos en cuadro en sus gruesos y sentados contra la dicha primera hilada; por la frente exterior se afianzará esta línea de vigas con estacas que tengan de grueso medio pié en cuadro, y habiendo alambraduras correspondientes en las mismas vigas a distancia de dos pies una de otra en toda la dicha línea, se meterán las estacas con punta de hierro cada una y aro de lo mismo en la cabeza, dándolas con un mazo de enrayar hasta que se evidencie no pueden entrar más en cuyo estado y por el costado de la viga se entrará una clavija de hierro de un pie y cuarto de larga, que atraviese en cada estaca.

Y hecho esto se cortarán las cabezas de las mismas estacas dejándolas enrasadas con la superficie alta de las vigas y los vacíos que manifestaren en las alambraduras se llenarán con cuñas de madera seca, bien apretadas y enrasadas con dichas vigas. Y hecho esto se continuará el refuerzo de cantería como está proyectado, sin elevarle más que los zampeados antiguos de piedra que tienen los claros de los arcos dejándolo todo bien unido y enlazado; y en el contrafuerte señalado en el plano y tercera condición con las letras D. D. cuando se halle su primera hilada sentada sobre tierra firme se ha de poner dicha línea de vigas pié y cuarto, asimismo sentada y afianzada con estacas como la que dejo advertida para el contrafuerte a los estribos con que se afianzan estas obras, las que ejecutadas donde corresponden unidas a lo proyectado en estas partes por dicho maestro González Ortiz formarán todos un cuerpo de consistencia, y executadas asimismo las obras de las calzadas, socialzo a la manguardía y el pontón demostrado conforme a lo condicionado para estas partes serán firmes todas las explicadas obras” (6).

Marcos considera que la regulación de los costes que ha hecho el maestro no le parece excesiva ni tampoco corta, pero como hay que añadir el coste de todo lo que se debe incluir según su declaración y sus adiciones, ello se debe advertir a los constructores. Propone para la ejecución del puente a los maestros don José Cabadas y don Juan Rodríguez (que en el presente se hallan concluyendo las obras del puente y calzadas de Renedo, lo que les acredita), y a don Francisco Menezo, vecino del Valle de Mezue-

lo, hombre anciano pero muy ejercitado en las obras de cantería y de puentes, quienes unidos los tres desempeñarán las presentes obras.

Visto todo por el fiscal expresa que el monasterio de Santa María de las Huelgas debe reparar el puente hasta donde alcance el pontazgo, tomándose a censo lo que corresponda con hipoteca del referido derecho de pontazgo. Asimismo indica que el intendente de Valladolid debe hacer tasar las obras separadamente (el puente, el pontón, calzadas) y averiguar sí el derecho de pontazgo se cobra sólo en el puente o también en las calzadas.

En 26 de octubre de 1779 el Consejo de Castilla da orden para que el intendente de Valladolid haga reconocer nuevamente el puente para repararlo provisionalmente, ínterin se afrontan las obras mayores. El puente se reconoce por el arquitecto y académico don Francisco Álvarez Benavides, vecino de Valladolid, en 10 de junio y en 27 de noviembre de 1779; en la segunda ocasión manifiesta que con mucho menos gasto que lo manifestado por Ortiz el puente puede quedar permanente pues “la mayor parte de las que se hallan proyectadas no son precisas para la seguridad y tránsito del puente, ni se logrará por ellas ventajas algunas sólo sí causar gastos excesivos en su construcción y aumentar reparos para lo sucesivo, como se deja ver en la segunda, tercera y sexta condición...” Para él el puente quedará asegurado con sólo el gasto de 183.000 reales de vellón en que se incluye el empedrado general del puente. El arquitecto declara tener treinta y cuatro años. Paralelamente se evalúan las obras provisionales que ascienden a 92.720 reales.

Al año siguiente es el arquitecto Juan Eusebio de la Viesca Marroquín quién cumpliendo orden del Consejo ha visto y reconocido todos los informes, plano y condiciones para la reedificación del puente de Cabezón, realizando algunas precisiones y nuevo plano.

INFORME Y DECLARACIÓN DE VIESCA, 1780

El arquitecto e ingeniero especializado en puentes y otras obras hidráulicas (7) examinó y conoció con sumo cuidado toda la información remitida por el Consejo sobre el asunto, realizando las prevenciones siguientes en el informe que firma en Madrid a 9 de diciembre de 1780:

– algunas de las condiciones de Álvarez Benavides (la 2ª, 3ª, 4ª 6ª, 8ª y 9ª) son poco precisas en la cal y dimensiones de sillares y tizones, profundidad de socavos, línea y ancho de calzadas y caminos, grueso de cepas y paredes del pontón; indica cómo tiene que ser la calidad de la piedra para hacer la cal, y lo mismo para la piedra de cantería.

– “...se profundará tres pies más abajo que los cimientos antiguos hasta encontrar peña o tierra firme, y luego se desmontará esta tierra o piedra rozándola a nivel por el ancho o profundidad del socavo, y si la línea tuviere un gran descenso se desmontará haciendo escalones o gradas correspondientes”.

– “se apretará bien la fábrica vieja contra lo nuevo para que haga unión con esta sin dejar huecos enrasando con piedra menuda y continuando en esta forma hasta recibir la fábrica superior de estos socialzos, quitando las piedras movidas que dice la primera condición de Benavides, volviéndolas a asentar sobre tortada de cal en sus respectivos lugares o sitios; y las claves recibiendo lo viejo se apretarán con cuñas de madera dándolas con un martillo que pese media arroba, continuando sus golpes hasta que se vea no pueden entrar más”.

– “el pontón debe tener el grueso en cepas de 5 pies y profundando sus plantas hasta el firme si se hallare a 6 pies por todo el ancho de los 26 que ha de tener dicho puente, y de dovela 2’5 pies, siendo estas de media vara de boquilla y las tiranteces correspondientes; y las cepas de sillería en cuya labra y asiento se observará lo que queda referido”.

– “en el arco elíptico de este puente que consta de 9 pies de diámetro, se sentará la primera dovela a media vara de altura de la superficie del terreno; y sus rampas de una parte y otra tendrán el largo de 260 pies, y las paredes de las rampas tres de grueso no pasando su altura de 8’5 pies en lo más alto hasta el asiento de la losa cobija que ha de tener 2’5 pies de ancho y 1 de alto, y 74 pies que ha de tener las paredes del pontón; se colocarán 36 guardarruedas de a 4 pies de alto y media vara encuadro, de planta cuadrada y por arriba redondos, sentándolos a 4 pies de distancia de uno a otro, embebidos en la tierra 2 pies y otros 2 fuera, los cuales servirán de antepechos a causa de su poca altura”.

– “hay una pilastra con inscripción y a la salida una placeta en la salida a Palencia; la pilastra debe estar en el ingreso”.

– “se repararán las ruinas de los antepechos y manguardias...”

– “según yo he visto lo arruinado de este puente cuando pasé por él, digo que si no se repara con la brevedad que lo piden sus ruinas le podrá acontecer alguna en sus avenidas que quite el uso de él, que no se hará con dos millones de reales, y para que no suceda conviene que prontamente se haga su reparación”. Finalmente manifiesta que el coste general de todo ello ascenderá a 146.250 reales, en tres plazos. Es muy conveniente para asegurar la subsistencia del puente hacer a lo largo de sus nueve arcos un zampeado general pero teniendo en cuenta que sólo esta obra sería ya de 240.000 reales de costo.

El fiscal considera que debe darse toda la información a Viesca para que proyecte y regule el zampeado general sumando el todo al costo, y lo remita al consejo para consulta a SM. y adjudicar pronto la obra a los maestros que podrían ser los que propuso Vierna en su informe, o a los tres a quienes se ha encargado últimamente el puente de Peñafiel (8).

PROYECTO DE VIESCA, PLANO Y CONDICIONES DE 1781-1784

En 26 de Marzo de 1781 Viesca firma en Madrid el encargo del Consejo de regular el zampeado general del puente. Para ello utiliza el plano de Pedro Ortíz del que duda si se tomaron bien las medidas del sitio y plantas, según su actual estado, pues si no lo están sería como fundar el zampeado en el aire viniendo después las reclamaciones de los constructores. Para ejecutar este encargo Viesca realiza un plano que firma en Cabezón, es decir in situ, como a él le gustaba trabajar, a 14 de septiembre de 1784 añadiéndole las condiciones en Madrid a 2 de noviembre del mismo año (9). Insiste en lo que ya había advertido que el plano de Ortiz no era conforme al puente y a su estado pues no coinciden las medidas. Hizo la figura del puente utilizando el instrumento más exacto que conoce que es el gafome? (10) y la plancheta. A continuación hace una breve sinopsis de la situación: este puente ha sido reedificado en algunos arcos de él según los indicios y posterior inscripción que se halla en un pilarito (sic) con las armas del rey y no se puede leer bien; si el año parece ser el de 1686 el que se halla bien construido sobre terreno firme, y las aguas del río en la línea de 200 piés ... 9 arcos de diferentes alturas y diámetros, algunos de 52 piés y el que menos de 22 y de más de 44 de altos unos y el

menor de 21 piés; en las plantas algunas quiebras y socavos, muros, estribos, enrocamientos de las cepas y huecos de los arcos sobre los que pasan las aguas.

Expone doce condiciones sobre los materiales para su mejor construcción, que no transcribo, y sobre el pilarito de la inscripción dice que está sobre la media cepa en la rampa, debiendo desaparecer, y en su lugar se pondrá un pedestal de la orden toscana de 6 piés de ancho por $2 \frac{3}{4}$ de grueso, y de 10 piés de alto, y sobre éste la piedra inscripción con su romanato. Todas las obras ascenderán a unos 233.200 reales de vellón, conviniendo también que se reedifiquen el arco y las cepas de la puerta de la villa que se está arruinando, como también varios tabiques, fábricas desplomadas y otros voladizos que se hallan sobre la Calle Real de la villa de Cabezón, para evitar no se caigan sobre algunas personas pues las mataría.

Visto todo por el ministerio fiscal indica que pase el expediente y planos a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando o a su individuo Juan de Villanueva, en Madrid a 22 de febrero de 1785. La Real Academia contesta a través de la comisión de arquitectura que preside Antonio Ponz en 12 de agosto del mismo año, en estos términos: la Academia “se ha maravillado de que se hayan consumido dieciocho años en autos, informes, preguntas y respuestas, sin haber puesto mano en su reparación...” Esta demora es muy expresiva del comportamiento de nuestra administración durante el antiguo régimen explicando, asimismo, la situación de numerosas obras públicas en España y en especial de muchos puentes.

Pasa por alto e informa mal la Academia, que rige el buen gusto, ornato y vela por las Artes, los informes de Vierna y Viesca [como institución está en contra de los ingenieros], siendo expresivo lo siguiente sobre el asunto:

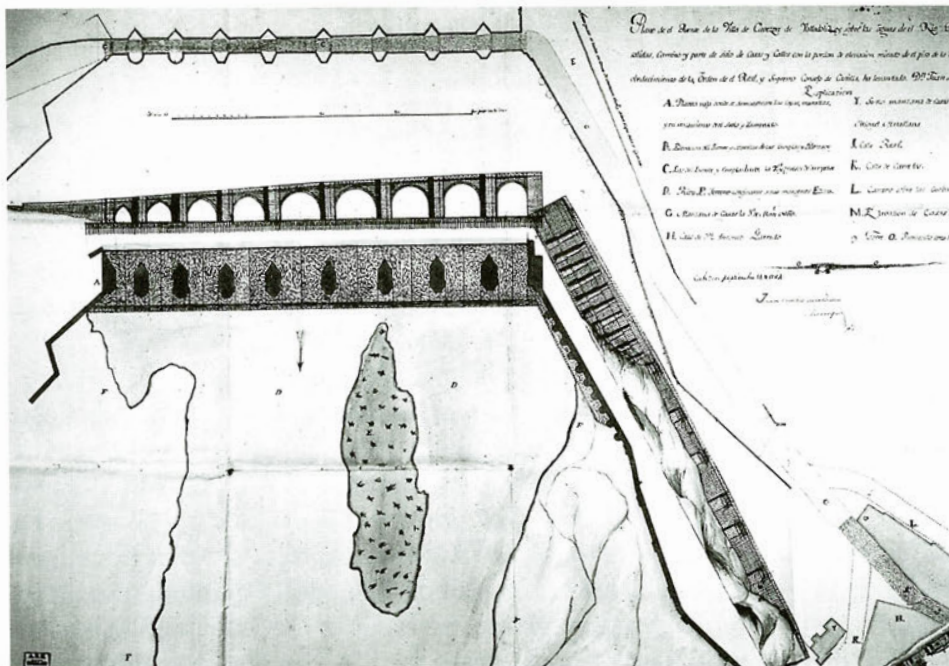
“... no haciendo alto la Academia en lo que declara don Juan Eusebio de la Viesca por no considerarle con luces suficientes por semejantes informes, ni tampoco en lo que anteriormente dijo don Marcos Vierna aprobando la regulación de Ortiz que ascendía a 413.460 reales, de todo lo cual resultan despropósitas pruebas de malicia e ignorancia, como también una grande predilección por los maestros del Valle de Meruelo don Jose Cabada y don Juan R. y don Francisco Menezo, a quienes la Academia no conoce por hábiles para desempeñar la obra ...”

Tampoco tiene por infalible lo que expresa Benavides además después de haber pasado casi seis años, creyendo que la obra se debe dar a Benavides por administración (11). Todo fue considerado minuciosamente por el

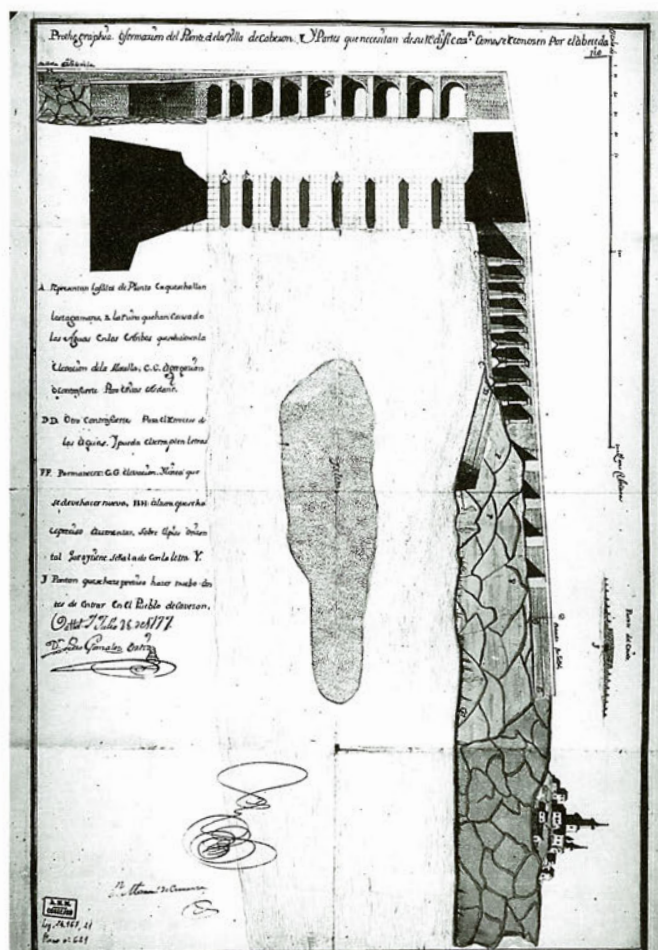
fiscal quien es de la opinión que la obra se debe dar a Benavides [aquí se ve el peso que tiene la Academia] con libertad para elegir y desechar materiales y operarios. Se tomaron a censo 92.720 reales que costará la obra hipotecando el pontazgo que debe seguir en secuestro, siendo el intendente de Valladolid el juez mere-ejecutor de la obra (12).

En enero de 1787 el puente ha tenido una nueva quiebra muy importante: en la manguardía y muralla de piedra que sostiene el terraplén que da paso para él, y todo parece que se va a arruinar. No se puede pasar ni a pie, ni caballerías, ni carruajes sin peligro de precipitarse al río y ha sido preciso poner guardia de día y de noche para avisar y dirigir a los transeúntes. El intendente manda que los arquitectos Antolín Rodríguez y don Francisco Javier de la Rodera, vecinos de la ciudad de Valladolid, pasen a reconocer urgentemente con escribano el puente. Se hizo un reconocimiento por los arquitectos ante escribano el 23 de enero de 1787 en el que manifestaron que se habían arruinado 120 piés de largo por 22 de altura en la manguardía, quedando el paso intransitable. Es imprescindible realizar una estacada de madera de 450 piés de línea introduciendo en la tierra o piso firme 150 estacas de madera de olmo a distancia de una vara o más del terreno y lo demás fuera de él entrecruzándolos, quedando así seguro el tránsito para el resto del invierno. El coste total de la reparación ascendería a 18.425 reales. El reparo, pues era urgentísimo, se realizó, utilizando las cantidades embargadas del portazgo según auto del intendente.

La obra general quedó rematada finalmente en 125.000 reales comenzando las obras en junio de 1790, en la persona de don Pedro Arnaíz, estando terminada en noviembre de 1792, aunque aun en 1793 no estaba totalmente pagada la obra, quejándose el constructor de haber empleado un total de 214 días en ella. Arnaíz era vecino del lugar de Riotuerto, montañas de Santander.



Lám. I. Proyecto de Pedro Ortiz para el Puente de Cabezón, c. 1777.



Lám. II. Proyecto de Juan Eusebio de la Viesca para el Puente de la villa de Cabezón, c. 1781-1784.

NOTAS

- (1) Aramburu-Zabala, La arquitectura de puentes en Castilla y León, 1575-1650, 184-185, se dice: "Cabezón. El puente, uno de los más espectaculares de Castilla y León, presenta claramente dos partes diferenciadas. Los cuatro arcos ojivales, del siglo XIII, o más probablemente de los primeros años del siglo XVI, que incluyen dos espolones de planta semicircular, tal vez del siglo XVIII; y por otra parte, los cinco arcos de medio punto, levantados a partir de 1586, durando su construcción toda la primera mitad del siglo XVII. Incluso esta última obra está encorsetada por la disposición anterior de los pilares, que confieren al puente un aspecto inequívocamente gótico: proyección vigorosa de tajamares y espolones hacia fuera, ritmo lento marcado por arcos muy individualizados, etc.

Se sabe que en 1495 era necesario reparar el puente por estar cayéndose un arco. Se derrumbó en 1513, siendo reconstruido a partir de ese mismo año; por ello consideramos posible que la actual estructura básica del puente date de esta época.

El puente se arruinó de nuevo en 1583, lo que dio lugar a la reconstrucción que se aprecia en los cinco arcos de medio punto. Por las obras desfilaron numerosos arquitectos: Aparicio de la Vega, Juan de Marco, Juan del Ribero Rada, Francisco de la Puente, Francisco de Buega y Pedro de Valdeastras. En 1610 la obra estaba concluida, pero la riada del cuatro de febrero de 1635 acentuó algunos defectos del puente y causó nueva ruina. Inspeccionaron el puente Francisco de Praves, Francisco Baxo y Sancho del Río, encargándose de la reparación Juan de Répide y Bartolomé del Castillo. Nuevos daños por riadas en 1642 prolongaron las obras de reparación por lo menos hasta 1646.

Ya en el siglo XVIII, se sabe que fue reparado hacia 1703 por Fernando Riva Agüero, y de nuevo tras la Guerra de la Independencia".

El autor no documenta las restauraciones de fines del siglo XVII ni las habidas entre 1703 y la Guerra de la Independencia.

- (2) AHN, (Archivo Histórico Nacional), Consejos, legajo 24-167, expediente 21.
- (3) Los arquitectos Antonio de Carassa y Francisco de Casuso aparecen en 1681 firmando un plano para el conde de Benavente; véase AHN, legajo 43.105, plano 426.
- (4) AHN, Consejos, legajo 24.167, 3ª pieza.
- (5) AHN, Consejo, M.P.D. (Mapas, Planos y Dibujos), Valladolid, 28 de julio 1777, plano 621. *Descripción*: "Plano para el puente de Cabezón. Notas a mano. Prothographia o formación del puente de la villa de Cabezón Y partes que necesitan de su redificazn.. como sereconocen / Por el abecedario /"; escala de 200 varas castellanas = a 265 mm. El puente incluye la planta y su perfil, murallón, calzadas de acceso saliendo de Cabezón hacia el puente, perfil en la lejanía de la villa (destacándose la torre de la iglesia); pequeño alzado del puente del Cristo (un pontón), isleta cerca del puente, nueve ojos de arcos desiguales, uno de ellos central con el número 5 es el más alto y ancho. Mss.: Salida a Palencia, / H / 4 / 5 / A. / A. / A. / C. C / B.B.B. / D.D. / F.F. / G.G. / entrada por vallad. / J. Puente del Cristo / alzado / cabezón/

- A. Representan la falta de planta en que se hallan / los tajamares.
 B. la ruina que ha causado / las aguas en los estribos que sostienen la / elevación de la Muralla; C.C. Agregación / o contrafuerte Para evitar estadaño./
 D.D. Otro contrafuerte Para el retroceso de /las aguas Y queda el terraplén letras//
 F.F. Permanecer: G.G. elevación Y línea que / se debe hacer nueva. H.H. altura que se ha /ce preciso aumentar. sobre el piso orizon/tal que oy tiene señalado con la letra Y.
 J. Pontón que se hace preciso hacer nuevo an/tes de entrar en el Pueblo de Cavezón./
 valld. Y Julio 28 de 1777. Frdo. Dn. Pedro González Ortiz[rúbrica] dn.Manuel de Carranza [rúbrica]. "El plano tiene 500 X 715 mm., con aguadas gris, verde, delineación y rotulación.
- (6) Declaración de Marcos de Vierna, 20 diciembre 1777.
 (7) CORELLA SUÁREZ, IV Encuentros, 477; también proyecta la problemática restauración del puente romano de Mérida en 1780, según tenemos en curso de publicación.
 (8) Madrid, 27 enero 1781.
 (9) AHN, M.P.D., plano 622 *Descripción*: "Plano del Puente de la villa de Cavezón de Valladolid sobre las aguas de el Río Pisuerga, entradas, y / salidas, camino y parte de sitio de casas y calles con la porción de elevación, mirado de el piso de la Rampla; que en / obediencia de la orden de el Real y Supremo Consejo de Castilla, ha levantado Dn. Juan Eusebio de la Viesca / Explicación /
 A. Planta baja donde se demuestran las cepas, murallas.
 B. Elevación del puente y murallas de las ramplas y pilotaje.
 C. Piso del puente y ramplas hasta la vª, y gruesos de antepechos.
 D. Río = F. Terreno con fiante a sus márgenes. E. Ysleta.
 G. Manzana de casas la 1ª de manl. Niño.
 H. Casa de Dn. Antonio Garrido.
 Y. Sitio manzana de casas la 1ª de Miguel Matallana.
 J. Calle Real.
 K. Calle de Carretas.
 L. Camino sobre las cuevas de las bodegas.
 M. Elevación de casas, Iglesia y torre.
 O. Puentecillo cerca de la hermita. Cabezón septiembre 14 de 1784. Juan eusebio de la Biesca Marroquin [rúbrica]. El plano tiene 966 x 635 mm., escala gráfica de 400 pies castelanos = 265 mm.;; varias tintas, aguadas rosácea, verde, gris, amarillo. Se conserva en muy buen estado.
- (10) gafome? (sic) poco legible en el original.
 (11) Madrid, 12 de agosto de 1785, Antonio Ponz.
 (12) Madrid, 16 de noviembre de 1785, el fiscal.

BIBLIOGRAFÍA

- ARAMBURU-ZABALA HIGUERA, Miguel Angel, *La arquitectura de puentes en Castilla y León, 1575-1650*, Valladolid, Consejería de Cultura y Turismo, 1992.
- CORELLA SUÁREZ, Pilar, "Teoría y práctica de la arquitectura en Juan Eusebio de la Viesca", en IV Encuentros de Historiadores del Valle del Henares, Alcalá de Henares (1994), 477-488.

DOCUMENTO

Condiciones de Juan Eusebio de la Viesca para el Puente de Cabezón. Valladolid. Madrid, 2 de noviembre de 1784.

"Juan Eusebio de la Viesca Marroquin, profesor de Arquitectura, obedeciendo la orden del Consejo despachada en 1º de octubre de 1783 la que se me entregó por el procurador don Pedro García Fuertes en 28 de junio de 1784, para que pase a la villa de Cabezón, y teniendo presente el plan y las declaraciones de los maestros que se refieren en el despacho, reconozca el puente de cuya reparación se trata, ejecute las medidas, calas y catas necesarias que se expresan en la conformidad que se manda, a instancia de la villa de Cabezón (...) los que me guiaron al puente que se halla a la parte norte de la villa sobre el río Pisuerga en el camino real, que se halla a dos leguas de Valladolid y su tránsito es la carretera para varias provincias de España, Reino de Francia.

Y habiendo empezado la medida el puente no concuerda con las medidas del plano de Pedro Ortiz pues tiene de línea 539 pies y le demuestra con 397, en las cepas igualmente la medida no coincide.

1. Condición es que para ejecutar o reparar la quiebra, socavo de la primera cepa que está como se viene de Dueñas a la izquierda en el ángulo agudo del primer tajamar, de 6 pies y medio de línea, por 3 y medio y 10 del alto, tomando las dimensiones de cada piedra que atizonen los 3 pies y medio y a la línea que haga trabazón a media piedra, y de igual grueso de las hiladas que tiene dicha cepa enlazando bien sus cortes según Arte, y con mayores tizones que los otros, de modo que el menor pase tres pies permitiéndolo el grueso de pared o ruina; y así

tomadas las demás quiebras o socavos, rompimientos en cada uno de ellos como en el 5ª pilar y el que le sigue, cortadas estas piedras y labradas con sus tiradas a picón menudo, sus paramentos, lechos y juntas a escuadra, sin vaganteces, ni faltas, bien arregladas a sus ángulos, teniendo presente que en la losa de elección la primera hilada ha de tener dos dedos más que las otras sus compañeras de grueso, y estos dos dedos se han de rebajar en la losa de elección para que encajando allí tenga la mayor seguridad; y así, teniendo esta sillería prevenida al pié de la obra de las dimensiones que acomoden a enlazar y atizonar bien y de los gruesos de las otras hiladas a que guarden proporción los unos con las otras, y prevenida igualmente la cal.

2. La cal conducida al pié de la obra en piedra para desatarla se aguará hasta que hecha polvo se repase a separarle el hueso o piedra que tenga mal cocida, y luego se hará la mezcla de dos partes de cal y tres de arena de buena calidad, que no tengan tierra, ni piedra; y hecho el mortero de la cantidad que se quisiera luego se aguará y dejándola reposar un mes o más tiempo antes que se vaya a gastar [cuando sea en esta clase de obras de agua] se mezcla otra igual porción de cal viva en polvo con dos partes de arena, y unido con otra igual porción de la otra, luego se bate bien con poca agua la que se pueda gastar entre el día, se amasa de modo que esté bien trabajada a fuerza de brazos con batideras que a este fin hay con astiles (sic) largos que caven dos o tres hombres en cada uno; y así, bien encerado se va empleando en la fábrica regándola antes.

3. Descombradas las ruinas de los ángulos, tajamares de sillería movida o desprendida, acodando bien sus interiores a que entren de cuadrado los tizonos de los sillares labrados y arreglados a las figuras indicadas de los ángulos y demás que acomoden, ajusten bien en el asiento de los rompimientos del primer tajamar, como en el 5º que tiene menor socavo, y el 6º la falta de dos piedras, sentándolas todas sobre tortada de cal, y hasta que la resobren por las juntas y lechos, a cuyo fin se les apretarán, y las últimas que recibirán lo viejo; después que atizonen todo el hueco del cuadrado se macizará con cal y rajadas ajustadas luego con cuñas de maderas y hierro, apretadas a golpe de martillo y en algunos quiebras que se advierten muy antiguos a plomo de la fábrica.

Estos se aclararán bien, quitándole la cal movida, tierra o polvo, y luego regándolos se macizarán con cal, que se le introducirá con faja hasta al altura de ocho pies que bañan las aguas del invierno, se le tirará en veces y se la obligará a que entre en lo más profundo a que llene sus vacíos, macizando sus huecos para la mayor solidez de la fábrica y ha de dejarlo terso, se repellará la cal contra dichas juntas de las piedras.

4. Y a reforzar el enrocamiento de las cepas y pavimento del hueco de los arcos y demás de piedra mampostería que tiene lo bajo del suelo de este puente, sobre el

que pasa al agua; a fin de desaguarlo todo conviene disponer un zampeado de maderos de pies y cuartos por las líneas de una mampostería a otra, que tienen 600 pies, poniendo dos líneas de estas en lo bajo, a 5 pies de distancia de una a otra, y arriba otra de 76 pies de distancia, y sus traviesas todas emplamadas a media madera como se demuestra en la planta letra A. y D.D.

En los maderos sus alcotanaduras o esclopeaduras de a 7 dedos en cuadro, que se le hacen de a 6 en 6 pies para que por ella entren las estacas de los mismos dedos en cuadro, por el largo que se pruebe pueden entrar a fuerza de continuados golpes de mazo del peso de 40 libras; que luego de descombrado para que queden las dos líneas bajas sentadas a nivel, y medio pie más que las aguas más bajas del verano o a cinco pies y medio más bajas que la superficie del primer zócalo de los estribos circulares; y la madera que se pone a la parte de arriba de los tajamares por la mayor altura que tiene tres pies donde se debe poner esta, que desde la primera más baja en la anchura de 80 pies tiene el descenso de los tres dichos; y por la línea de todo el puente cuyo descenso se arreglará al empedrado que tiene pie y medio de desnivel hasta lo exterior de los estribos; y desde estos a la primera madera de medio que dista 10 pies; en estos se les dará el descenso del otro pie y medio dejando los siete y medio pies de ancho a nivel por toda la línea a recibir el descenso del agua del río; Y en lo demás como se figura en el plan letra D., en cuyo estado se sentarán las mampuestas aparejadas y arregladas a que en el hueco de los cinco pies de una madera a otra entren tres hiladas en su línea, de modo que el que menos tenga de tizón o altura dos pies, los que deben sentarse a plomo y a nivel en la superficie alta de lo bajo de este pavimento, y todos sobre cal que en los mayores vacíos se macizarán de hormigón, el que se hace de morrillitos, cal mezclada como la ya dicha y así se ejecutará apretando las dichas mampuestas que entraran ajustadas los unos contra los otros, y contra los mismos maderos golpeándolos a plomo con pisón hasta que resobren la cal por el sobrelecho, que luego se acuñaran en algún otro desportillo, que tenga la superficie alta; y así con otros mampuestos de la mayor magnitud que se puedan haber se rellenarán los otros socavos, rompimientos que tiene el pavimento de hueco de arcos y exterior de las cepas, colocando estas mampuestas sobre tortada de cal, metidos a cacho de modo que atizonen a su profundidad más de dos pies, los que quepan sentándolas en línea recta a la corriente del río, para que así bien igualada la superficie alta y con alguna concavidad de entre cepa y cepa y esta en línea recta a la madre del río para que así trabaje menos el agua contra las cepas del puente, que al contorno de estas cepas se ha de enrajar las juntas con cal y piedras alanchadas, que ocupen el hueco de entre la sillería y mampostería del suelo, y así en todos, como en los rompimientos y socavos señalados con tinta amarilla en la planta de dicho puente.

En cuyo estado se piloteará de estacas juntas en la línea baja, bien rimadas contra la madera [estas pueden ser de álamo negro o pino] de a cuarta, de un pie de diámetro, y de los largos de 12 a 16 piés o de lo que se puedan entrar con sus puntas de hierro de a seis libras de peso y aro en la cabeza, metidos a fuerza de continuados golpes de maza de 30 arrobas de peso disparada de la máquina, de 36 piés de altura, hasta que se pruebe a los clavos no pueden entrar más; y clavadas que sean luego, se asierran o cortan al nivel de los maderos, contra los que se clavan de lado con estaquillas de hierro de medio pie de largas, barrenando antes para que no se tuerzan ni rajen dichas estaquillas y maderos.

5. En la muralla manguardía que está para contener el terreno piso de la entrada o salida del puente a la parte de levante, a la izquierda de la parte de arriba, como se sale del puente para ir a la villa, letra E., a la superficie del terreno tiene la ruina socavo de ocho piés por ocho y lo que está sentido se demolerán las piedras y fábrica de 16 piés de línea y 6 de ancho, grueso que debe tener la pared dejándole el zócalo de medio pié a la altura de media vara, haciéndolo de piedra sillería labrada a picón sus lechos, y juntas bien arregladas y escuadradas cada una de las piedras de las dimensiones de cinco pies y medio de tizón, unos y otros de tres y de dos y medio la que menos en su línea [a excepción las que hagan claves] colocándolas de modo que los cortes, trabazones, despiezos, vengan a media piedra, y el grueso de cada hilada a nivel y en línea recta con los otros, sentándolas todas sobre tortada de cal, macizando bien sus interiores, y en la última que recibe lo viejo, esta ha de entrar muy ajustada, y cuando tenga alguna holgura por ella se les introducirá la mezcla de cal y rajás, muy apretadas a golpe de martillo y barra hasta que resobren la cal y las rajás alanchadas se toquen, aprieten entre los dos lechos de los sillares viejo y nuevo para que así bien recibido y acuñado quede con la firmeza que requiere esta clase de obras; y lo mismo se ha de observar en los cuatro socavos que tienen en la línea de la muralla de la parte de abajo a la derecha, que va hacia la villa de Cabezón, en la que tiene diez estribos botareles circulares y seis de cuadrado a contener la muralla piso de la entrada del puente desde éste a la villa; y en los tres estribos circulares el segundo letra F. y el sexto letra G. y el séptimo H. Tienen arruinados sus plantas con bastante socavo y la muralla en cuatro partes: los tres en lo bajo de su superficie señalados con las letras Y.J.R. Estos compondrán la línea de 80 piés quitando lo movido y en partes catorce de alto, y en otros menos, quedando la superior fábrica de la muralla en el aire; y en lo alto de ella donde se señala con la letra L. se halla quebrantada y desplomada la fábrica que se señala con el color amarillo como en las anteriores quiebras, ruina y socavos, su línea y alto como en los dos extremos.

6. Y también se hallan al fin de esta muralla hacia la parte de la villa el rompimiento en el piso del camino con un empalizado a contener, no se caigan los

que pasan; y para evitarlo se continuará la muralla de 70 piés más de línea, profundando el cimiento 5 piés más que la superficie y en gradas a su línea que se va elevando y se le dará el grueso de entre mitad y tercio de su altura en esta forma: tiene 12 piés de alto, la mitad son 6, y el tercio 4, y sumados son 10, la mitad de estos son 5 que tendrá el grueso de pares; y así a proporción de su altura el grueso que le corresponda, y la octava parte del grueso a de tener el zócalo a la superficie del terreno, en lo exterior 10 dedos y de éste arriba deberá subir rastrero o inclinado una sexta parte de su altura, y esto disminuirá la dicha pared en lo más alto subiendo a plomo en su interior en la unión de esta muralla con la otra vieja se enlazará y se ha de formar una alcantarilla por lo ancho del camino de dos piés y medio de ancha por cuatro piés de alta, a recoger y verter las aguas de una arrojada que tiene a la parte de arriba, y esta se cubrirá con piedras de más de a pié de gruesas, de modo que estén pié y medio más bajas que el piso del camino para que no embarace a su empedrado que contiene.

Este muro se ha de ejecutar con mampuestos aparejados a cuita de martillo y punta de pica que en su exterior frente figuren sillería de un pié o pié y medio de grueso, y atizonen tres piés y medio unos, el que menos dos sentados sobre tortada de cal de modo que los trabazones vengán a media piedra y a nivel sus lechos bien macizados sus interiores con otros mampuestos y rafas, apretándoles hasta que resobre la cal; así en esta como en toda la demás fábrica se pondrá el mayor cuidado a macizar los huecos de sus intersticios, ha dejarla con la mayor seguridad y solidez que requieren estas obras.

A reforzar estas ruinas y socavos de los estribos circulares que se hallan en lo bajo de la muralla se hace preciso ejecutar un muro de 200 piés de línea, el que ha de empezar desde la pilastra de la media cepa por seis piés de gruesa, y de 14 piés de alto como se figura en la planta con el cimiento de cinco piés y medio de profunda, revolviendo el ramal contra la muralla y de la superficie arriba subirá escarpada medio pié en cada una de las tres primeras hiladas, y en lo más baja del terreno se pondrá una madera tendida y arruinada a dicha muralla, y piloteada esta madera, sentada de modo que en las aguas más bajas las bañe el agua al nivel de las otras, para que así permanezca más tiempo siendo alcotanada (sic), de seis en seis piés, se le pondrán estacas clavadas a la mayor seguridad.

7. En los guardalados, antepechos del puente y muralla, se advierte la falta de varias piedras albardillas que las han caído, como también parte de las losas cobijas de la muralla, y las deben poner con la figura de las del puente, labradas a picón de dos piés de línea la que menos; las de la muralla de la parte del río que va hacia la villa, también en o nuevo, figurando un semicírculo en la superficie alta, sentándolas sobre tortada de cal, y en las juntas para que no las derriben se colocarán unas piedras de seis dedos de largos embebidas, muy ajustadas, que entren

en medio de las juntas con cal, a golpe de martillo, quitando la losa cobija, que tiene sobre el antepecho la muralla, que siendo como es tan elevada está expuesto a que caiga, como le sucedió allí a uno que subiéndose encima de la losa cobija, queriendo arrimar la caballería para montar tirando de las bridas, que se rompieron, cayó de modo que luego murió. Esto me aseguraron aquellos naturales, y a precaver semejantes incidentes se hará como dejo adicionado.

8. A la otra banda del río, en la parte de poniente hacia Dueñas, a la izquierda de la pared que finaliza la muralla contra el terreno, se halla un rompimiento señalado letra N. que se ha de reponer a contener el piso de la rampa haciendo rozas a que enlace lo nuevo con lo viejo, y que tenga la pared 28 piés de linea su vertedero lima hoya encima de losas de a tres cuartos de pié de gruesos que vuelen pié y medio para que recogiendo las aguas llovedizas las vierta fuera de la pared que debe tener los gruesos, y dimensiones como se han adicionado en la sexta condición.

9. A la salida de la villa para Valladolid, a 3.285 piés, se halla una alcantarilla de 4 piés por 4 de luz, tan pequeña y arruinada que no caven las aguas de invierno por ella, y saliéndose por encima indisponen el tránsito de modo que me aseguraron aquellos naturales algunas averías, desgracias de caballerías y demás en dicho paso, y a remediarlos se ejecutará un *puentecillo* de un arco de medio punto de 10 piés de ancho por otros 10 de alto, con sus cepas de tercio de su diámetro de gruesos, y de 30 de largos que es el ancho del camino y puentecillo; y las paredes de las rampas de tres pies de gruesos, planteándole sobre terreno firme todo como se demuestra en el plan letra O., el que se halla a 600 piés antes del Santísimo Cristo, y desde esta ermita al pantano que se halla cerca de las cárcavas que llaman; caminando a Valladolid hay 900 piés más allá dos arroyadas que indisponen el camino; se han de hacer dos paredones, murallas una en cada concavidad, a contener el piso del camino, que cada uno tenga 30 piés de linea por 12 piés lo más alto y 5 de grueso en su planta subiendo inclinado y en gradas a su linea, con proporción a las dimensiones de la sexta adición. Y en medio de ella su lima hoya y losa cobija que vuela pié y medio, a que viertan las aguas que reciben de aquellos cerros, y en el ancho de 28 piés del camino, se empedrará por el de 10 piés que figure lima hoya y en sus lados guijo; esto se harán donde se construyan dichos muros de mampostería y cal y otra lima hoya empedrada en el pantano de cerca de la ermita dicha, que dista 900 piés, con piedra crecida y fuerte, de los tamaños que adelante se dirán.

10. En la rampa de la parte de poniente que va hacia Dueñas, por el ancho de 30 más que el antepecho, y por la linea de 300 piés en lo más bajo de esta se ha de levantar el piso 5 piés y medio haciendo una pared a la izquierda de 2,5 piés de gruesa, coronada con su losa de a pié de gruesa y de pié y medio de ancha, la que se debe sentar con la buena dirección a suavizar la entrada. Al puente se le levantan

taría en la primera media cepa pié y medio más del piso que tiene, y este lomo seguirá por medio de la línea del camino con la vuelta convexa de un adoquín a otro, rellenándolo todo con guijo del río por camadas de a tercia de grueso, que se echarán a nivel, y luego una capa de tierra virgen de tres dedos de grueso y así en los demás, y en la última que figura la vuelta convexa de la anchura de 30 piés y uno de medio de elevación por la línea de 300 piés se ha de igualar, bien sea con un cilindro de 6 piés de línea por 2 de diámetro rodado por encima, o con las herramientas de mano que a este fin hay para no dejar altos ni bajos en su dirección, quitando antes toda piedra que exceda del tamaño de los huecos y se halle en la superficie que deberá unirse con el camino desviando las aguas de éste por la línea lima hoya; y en lo exterior de ella como en el lado a donde tiene en parte su antepecho continuando a donde no le haya, y en lo exterior de uno y otro se les echarán sus glases de tierra, ya extraer las aguas a donde llegue esta elevación de rehinchado se le hará otra lima hoya que vaya a verter a la otra dicha, y dejando las dos líneas de los lados a nivel la una con la otra, las dos paralelas, y la vuelta convexa, sin que en su línea tenga tesas ni hoyas, a que así quede con la mayor suavidad, a que así quede con la mayor suavidad la subida al piso del puente.

11. Y desde esta primera cepa hasta la última tiene la línea del puente 539 piés, y además, 21 componen 560, y desde la primera casa de la villa hasta la puerta que está a la salida para Valladolid hay 1.400 piés de línea, y la de 40 que se ha de empedrar sobre e nuevo puentecillo; las tres partidas sumadas componen 2.000 piés lineales los que están intransitables, máxime en tiempo de invierno; y para remediarlo y que tenga la mayor subsistencia se empedrará con piedras de las canteras de Valdeontellos y la de Valdecuadros, eligiendo de estas canteras las piedras más duras y sólidas, de los tamaños y figuras paralelepípedos, de un pié de altas y de medio pié en cuadro al que más en la superficie; sí en lo ancho se hallasen que figuren un paralelogramo en la superficie tengan doble más o menos pero iguales todos en altura para lo que se labraran, descafilaran (sic) a golpe de punta de martillo, arreglándolos para que así tengan sus lechos, sobrelechos y juntas proporcionadas a unirse bien las unas piedras con otras, que igualen porque en esto su magnitud y colocación consiste mucho la mayor permanencia de los empedrados.

Los adoquines de los lados de una línea y otra han detener pié y cuarto en cuadro, bien desbastados a punta de pica y escuadradas.

12. Y empezando su dirección, descombro, asiento del empedrado por el piso del puente, dejando pié y cuarto a cada lado despues del antepecho la losa del piso que hoy tiene servirá en partes, a excepción de a dónde se baje o levante, como al empezar desde la media cepa de la parte de Dueñas donde se levantará media vara el piso losa adoquín, y antepecho; y en lo más alto se bajará igual cantidad, no obstante de que en partes de un antepecho a otro tiene 16,5 piés, y en otros 23, y en las calles de la villa

son tan estrechas en partes como en el dicho puente, pero a donde le permita se le dará 24 piés de anchura al empedrado con el adoquín maestra que se le echará a nivel la una con la otra por las dos líneas de los lados, que a suavizar el piso del puente, como el de las calles se rehinchirá en las bajas pié y medio y en las altas se bajará o descombrará otro tanto porque lo permite el enjutado que tiene sobre los arcos del puente, como se deja conocer en el alzado, y a que viertan las aguas llovedizas del piso en medio de éste; y por toda la línea de los empedrados se pondrá la maestra –de medio pié de alta más que los adoquines– de piedras regulares; y luego poniendo otras traviesas de 10 en 10 piés de una a otra y con la vuelta convexa por la altura dicha de un adoquín a otro; esto por todo el piso del puente, y donde tenga 23 o 24 piés de ancho se le dará tres cuartos de pié de altura.

Y en la Calle Real que pasa por medio de ella se dispondrá en lugar de lima tesa, lima hoyo, en medio de las dos aceras, la maestra de medio pié, o tres cuartos más baja que el adoquín ha recibir las aguas de las aceras de las calles, y otras traviesas para que las reciban y extraigan en los parajes y calles más oportunas que atraviesan al desagüe; y desviando las líneas de adoquines un pié de las paredes, aceras o en lugar de adoquín en las calles estrechas se empedrará el dicho espacio, y el que debe ocupar dicho adoquín de morrillos regulares, todo con aquella dirección y rectitud de las niveletas que para este fin se usan.

En cuya disposición aderezados los cajones con arena si son de tierra y si es de arena con tierra, que se echa una parte de las tres que se cavan, teniendo las dichas piedras prontas se dará principio a empedrar colocando las piedras a plomo que junten bien unas con otras, haciendo sus trabazones, y las que conformen paralelogramos se sientan de modo que atraviesen la línea del camino a efecto de la mayor comodidad se ponen muy iguales en la superficie alta y su golpe a cada una, conforme a la dirección recebándolos con arena como se van sentando, y luego que se concluyen de empedrar se vuelven a recebar y se apisonan con pisones de arroba y de arroba y media de peso, golpeándolos con fuerza por igual en dos o tres tandas, en cuya disposición se les echará tres o cuatro dedos de arena por encima, que así quedará con la firmeza que requiere dicho camino: el no darle más elevación al lomo del camino piso del puente es que tiene él bastante vertiente, por lo que no tiene vertederos.

Y en la Calle Real también la tiene y son pocas las aguas que recoge por lo que sólo se le da medio pié de lima hoyo o tres cuartos y en la tesa. En la dirección del camino desde el pilarito de la inscripción que está sobre la media cepa en la rampa hasta la primera casa o la cuestecilla de cerca de la ermita, hay 556 piés de línea, y desde la salida de la villa como se va a Valladolid, empezando desde el arco y por la línea de 3.550 piés que hay hasta llegar a la cuestecilla que se halla antes de la ermita del Santísimo Cristo, y antes se halla el puentecillo; en estos dos trozos

de camino en el priero su dirección como se señala en el plan, y en el segundo con la rectitud a la ermita disimulando los altos y bajos en la superficie alta de los adoquines que se ponen en sus márgenes, de pié y cuarto en cuadro, aparejados a golpe de martillo, por las dos líneas rectas a nivel la una con la otra, y con la buena dirección a suavizar las cuestas desmontándolas en parte, y rellenando las bajas como las rampas contiguas al puentecillo de la letra O. Y teniendo este relleno a medio pie más bajo que la superficie alta del adoquín y con el lomo de 6 dedos en medio de su línea: en esta forma se le echará el morrillo del río por hiladas de a pié de gruesas que ocupen el pavimento del camino, e igualado que sea se le echará una capa de tres dedos de gruesa de tierra virgen y luego de apisonada muy igual se le echa otra hilada de guijo menudo que forme la vuelta convexa de un adoquín a otro, y por toda la línea sin que tenga alto ni bajo si muy igual en la superficie alta, disimulando en este relleno parte de las cuestas y bajos; y asimismo se hará en el *pantano* que está después de la ermita a 900 piés de esta, a una parte y a otra de la línea hoya empedrada, se formará de guijo por 30 piés de ancho y por 100 piés línea a cada lado de esta y reparando otros dos baches o pasos malos que están más adelante en dichas cárcavas hasta la línea de 60 piés cada uno por dicho ancho igualando como se advierte en la adición 9ª apartando los mayores morrillos, que así quedará el camino sin peligro en su piso, y de mucha consistencia.

Y cuando este piso del camino tarde en sentarse se le echa una capa de tierra virgen gredosa, con lo que se logrará el asiento del camino. Estas obras de los muros y estribos socavados en sus plantas bajas causados por las corrientes de aguas, y en los otros desgastados, arruinados por falta de fundamentos, se hallan tan expuestos a que si en alguna avenida les socavaba o quita la piedra sobre que estriba carga la muralla se arruinará con el piso, quedando este paso del puente intransitable y de mucho coste su reparación si sucediera. Y a evitar estos daños que causaría gravísimos se deben ejecutar las obras insinuadas con la mayor prontitud en la que logra el beneficio del común y más los transeúntes, empleando en estas obras los materiales mejores, los más fuertes y sólidos y en los sitios como se adiciona y sobre terreno y plantas firmes y cuando no se hallen se afirman con pilotajes todo según Arte y con la mayor solidez y firmeza que requiere esta clase de obras.

En el ángulo obtuso que forma el puente y rampa a donde está el pilarito se ha de poner un *pedestal de la orden toscana* de seis piés de ancho por dos y tres cuartos de grueso, y de diez piés de alto; y sobre éste la piedra inscripción con su *romanato*, que el mayor vuelo de ésta no exceda al neto de dicho pedestal, y la altura de 3,5 piés. Esta piedra se ha de buscar muy sólida, sin poros, ni tierra a efecto de formar bien las letras, que duren hasta la posteridad.

Las ruinas del puente, murallas, estribos, tajamares y paramento de las planta bajas socavadas se pueden hacer sin zampeado en precio de 40.000 reales y se evidencia el

mayor coste es el camino, su continente y zampeado piloteado. Todas estas obras indicadas, según mi entender asciende su coste a 233.200 reales, esto es, dando a los maestros como es costumbre las canteras transitables y pastos libres como otras gabelas, y el dinero se les entregará por tercios en esta forma: el primero cuando hagan constar tener igual cantidad en obra y materiales al pie de la obra; el otro tercio cuando tengan hechos los dos tercios de ella, y el último luego de concluida y entregada por maestros prácticos, obligándolos al reparo de cualquiera ruina que acaezca en el tiempo de un año después de entregada, para que así pongan el mayor cuidado en su ejecución, lo que importa mucho a su permanencia.

Otro si digo V.A. (si lo tuviese a bien) providenciará demuelan o reedifiquen el arco y cepas de la puerta de la villa, que se está arruinando, como también varios tabiques, fábricas desplomadas y otros voladizos que se hallan sobre la Calle Real de la villa de Cabezón, a evitar no se caigan sobre algunas personas que si sucede las matará. La piedra de la dicha puerta y cepas, muros, puede emplearse por adoquines en los márgenes del camino”.

Es cuanto puedo informar a V.A. Madrid y noviembre 2 de 1784 M.P.S. Juan Eusebio de la Viesca Marroquin [rúbrica]. Otro si: devolví a la escribanía de cámara el plan de don Pedro González Ortíz acompañado del delineado por mí [rúbrica] [A.H.N. Consejos, legajo 24.167 expediente 21].

* * * *

En la actualidad el puente es una increíble y excepcional fábrica que aun mantiene prácticamente intacto su proyecto original compuesto de varias fábricas que se incardinaron en la reedificación del siglo XVIII, que hemos estudiado. Situado a la entrada de la Villa de Cabezón se estructura a base de cuatro arcos apuntados que corresponden a la fábrica gótica, probablemente del siglo XV, otros cinco arcos de medio punto construidos después de la ruina de 1583 y sobre los que se actúa en el siglo XVIII, y siete pequeños arcos de aliviadero. Se impone una limpieza de sus elementos constructivos y de su entorno muy profunda, pues en la actualidad (1995) los alrededores se encuentran fuertemente degradados.

LA IDEA ORIGINAL DE LOS ENTERRAMIENTOS
REALES EN EL ESCORIAL

Por

JUAN RAFAEL DE LA CUADRA BLANCO

Algunos de los estudios más importantes en torno al Panteón de Reyes del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial suelen incluir una confusión muy extendida. Éste no era el lugar originalmente previsto para enterrar a Felipe II y su padre (1). Una visita más detallada al Panteón y a los espacios que lo circundan evidencia algo muy diferente. Vamos a ver, desde el estudio de los documentos de la época, la incoherencia histórica que supone el haber apartado a Felipe II -que no olvidemos era el dueño y fundador del edificio- de la austera y desornamentada catacumba que él mismo eligió para su eterno reposo, para introducirlo en el suntuoso Panteón barroco. Siguiendo este razonamiento, entendemos también que debería devolverse la unidad original de las familias de Felipe II y Carlos V trayendo los otros seis familiares y a los pequeños infantes que ocupaban la cripta original. Los problemas generados por este traslado serían mínimos, ya que esta bóveda, que en el siglo XVIII se usó como sacristía, actualmente no tiene uso. Así, las magníficas esculturas de Pompeo Leoni, recuperarían la mínima coherencia que debiera exigirse a sus inscripciones, auténticas «lápidas» de las tumbas que en el siglo XVI ocupaban su cripta inferior.

Aún entendiendo que tal vez así disminuyera el interés turístico de poder contemplar directamente los ataúdes de los reyes, nos parece, sin embargo, que la única solución rigurosa con el pasado y la voluntad del fundador del Real Monasterio sería el traslado de Felipe II, su padre y sus familias a su bóveda original. Los visitantes deberían contentarse con un hecho habitual en la visita a cualquier cementerio: la contemplación de las estatuas que representan a los enterrados debajo. De esta manera, los artífices de la solución actual, los Austrias del barroco, y sus sucesos-

res podrían seguir ocupando el magnífico Panteón del siglo XVII, con sus dos lugares principales ocupados por sus verdaderos promotores: Felipe III y Felipe IV. La posible ocupación de los cuatro nichos que quedarían desocupados es algo que podría solucionar, además, la actual falta de espacio en este soberbio panteón familiar de la dinastía real española. Es probable que estas ideas parezcan demasiado pasajeras y equivocadas a algunos, pero habrán servido a su propósito si inspiran a otros o consiguen irritarles lo suficiente como para que presenten otras hipótesis que puedan sustituirlas.

En realidad, el camino recorrido por los proyectos de los enterramientos reales ha sido especialmente largo y tortuoso, como nos demuestra un estudio detenido de las crónicas originales de la época. Estudiaremos en primer lugar el siempre difícil mundo de las primeras *ideas* arquitectónicas (ap. 1558-1563). Durante los primeros trabajos en el monasterio (ap. 1563-1568), los cuerpos reales se depositaban transitoriamente en el actual Panteón, que era entonces una capilla funeraria. La idea finalmente elegida por Felipe II en 1568 fue enterrarse en una cripta entre el altar y esta capilla, bajo las estatuas del Presbiterio, que se terminó en 1586. Nos centraremos a continuación en explicar la compleja sección de esta solución, que incluía dos coros para esta capilla, y buscaremos antecedentes similares a esta solución. Entre 1617 y 1654, se terminó el actual Panteón de Reyes, a donde se trasladaron sólo los reyes y madres de reyes. Para el enterramiento de los demás infantes y reinas se transformó el coro superior en Panteón de Infantes, aunque en 1888 la reina Isabel II trasladó esta nefasta solución a los sótanos del convento. Todo ello nos llevará a concluir la total pérdida de la *idea* original del fundador de El Escorial.

a) *Los primeros proyectos de enterramientos en el Monasterio*

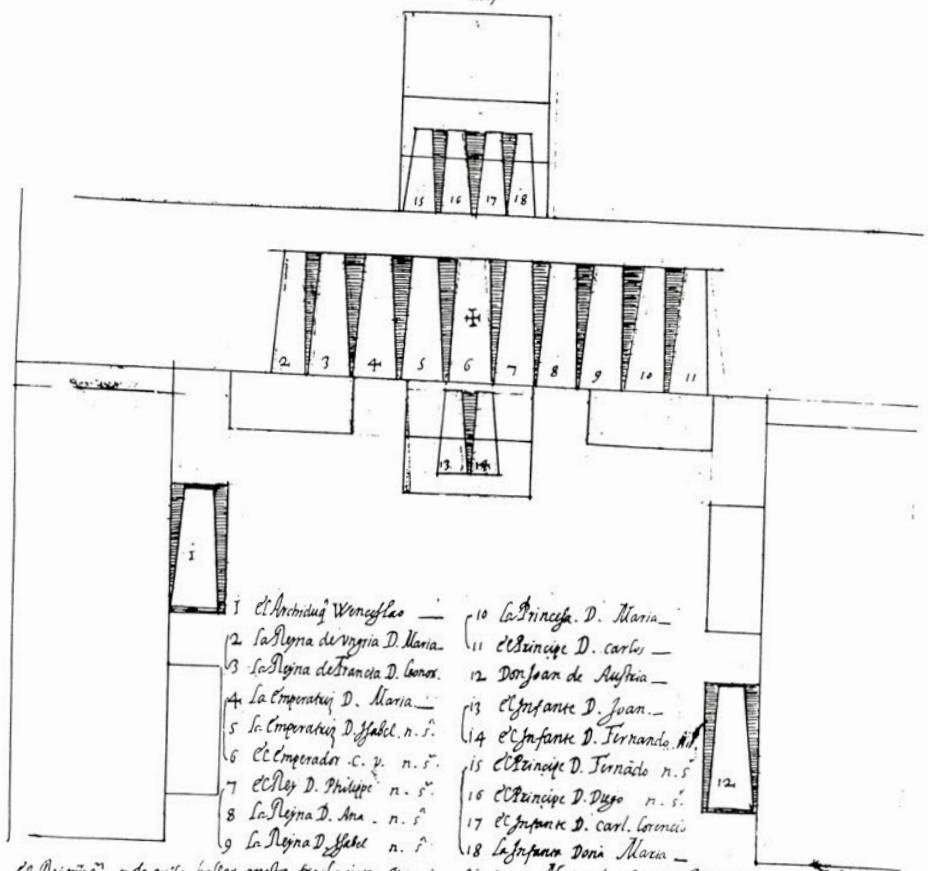
Algunos investigadores han señalado otras ideas que se barajaron en los primeros años del proyecto. Iñiguez (2) señaló que la primera idea fue un gran mausoleo en el centro del templo, idea que quedaba recogida en una anotación del rey en el margen de una carta de Hoyo de 1567 (3). Iñiguez también da noticia del encargo de un dibujo de Miguel Ángel para la tumba

de El Escorial (4), dato que ha hecho que otro autor haya supuesto que las trazas de la Basílica, en la que unas rejas acotan el espacio central dando acceso al mismo desde la bóveda plana, sirviera para un cenotafio similar al entierro de los Medici en Florencia (5). Es probable, sin embargo, que estas ideas sirvieran sólo para los "tabernáculos" o "túmulos" de los primeros actos funerarios, que tan bien quedan recogidos en las *Memorias* de Juan de San Jerónimo (6), y no como tumbas permanentes (fig. 1). Estos primeros túmulos iban moviéndose desde la entrada oeste del convento hasta la iglesia de prestado con ceremoniosas paradas en los lienzos de mediodía de los claustros menores.

Conservamos también trazas que algunos (7) han considerado como apuntes para un relicario, seguramente confundidos por el texto manuscrito (8) que Francisco de Mora, el sucesor de Herrera, dejó detrás del proyecto definitivo: "S.^t L.^o [San Lorenzo] Relicarios nuevos, encima de los otros esta aqui la mem^a de Garibay (9) de los santos parientes de su mag.^t". Pero la clara alusión a los "santos parientes" del rey lo significan como otra de las muchas posibilidades que se barajaron para situar de una manera que los enterramientos de la familia real satisficieran el boato de la corte. Posiblemente se pensaran en situar estos «relicarios» en las cabeceras de las naves laterales del Templo, dada la cota de 40 pies que se observa en el primer diseño, ya que los actuales relicarios apenas pasan de los 20 pies y tienen mucho mayor número de urnas. Todavía en 1849, José de Quevedo (10) propondría como nuevo Panteón "una de las bóvedas de la sacristía", que se podría decorar por "la insignificante cantidad de 5 á 6.000 duros". Además, en esa misma época se ocupó transitoriamente la capilla situada junto al patinejo de las torre norte de la basílica, para el sepulcro de la infanta D^a Luisa Carlota (1804-1844), madre del rey Francisco de Asís, hecho narrado por Quevedo (11), aunque se trasladó posteriormente al Pabellón de Infantes, en la octava cámara.

La misma Carta de Fundación preveía estas dificultades en su cláusula 22, donde enumera tres posibles soluciones: "En la *capilla mayor*, en la *capilla situada debajo* y en la *iglesia* sólo pueden ser enterrados los reyes y sus familias". Y las anteriores no fueron las únicas ideas desechadas. No olvidemos que los numerosos altares de la basílica se diseñaron en la previsión de servir a las sepulturas: sobre todo los que dan al interior de las cuatro grandes pilastras, con sus nichos inferiores y superiores (12).

En 31 de Noviembre de 1586 años fueron los arcaules
 de los cuerpos reales en la Boveda de la Iglesia principal de Baxo del
 altar mayor
 como agra
 ofran rayado
 signando
 los nu.
 muy



- | | |
|---------------------------------|----------------------------------|
| 1 El Archiduq. Wencelao | 10 La Princesa D. Maria |
| 2 La Reyna de Virginia D. Maria | 11 El Principe D. Carlos |
| 3 La Reyna de Francia D. Leonor | 12 Don Juan de Austria |
| 4 La Emperatriz D. Maria | 13 El Infante D. Juan |
| 5 El Emperatriz D. Isabel n. s. | 14 El Infante D. Fernando n. s. |
| 6 El Emperador c. p. n. s. | 15 El Principe D. Fernando n. s. |
| 7 El Rey D. Philippe n. s. | 16 El Principe D. Diego n. s. |
| 8 La Reyna D. Ana n. s. | 17 El Infante D. Carl. Lorenco |
| 9 La Reyna D. Isabel n. s. | 18 La Infanta Dona Maria |

El Rey moro. nefe quifo hallar ontra ventilacion. y asi embio dar. Mas vid el orden q se avia de guardar y
 serve para q se hiciese sin ruido de sonar secular sino q el suyo y comunero. Lo huyeron a las 3 de la tarde con el Rey y su
 q se le diese. halló esta ventilacion se avia de hacer secreta y no se pudiese aver que se avia de hacer. y asi se avia de
 mija. fray Miguel de Madrid. y vicario. fray Pedro de la Cruz. y otros de su orden. y asi se avia de hacer. y asi se avia de
 fray Juan de S. Hieronimo. y fray D. de Bureta. y fray D. Martin. y otros de su orden. y asi se avia de hacer. y asi se avia de
 de Guadalupe. Arzobispo. fray Gomez de Leon. y fray Martin de Ariza. y otros de su orden. y asi se avia de hacer. y asi se avia de
 de Leon. fray Miguel de Madrid. y vicario. fray Pedro de la Cruz. y otros de su orden. y asi se avia de hacer. y asi se avia de

Fig. 1: Dibujo original de las Memorias de Juan de San Jerónimo.

b) *La capilla funeraria bajo el Presbiterio*

A continuación, destacaremos dos hechos perfectamente probados que, si bien ya han sido señalados de forma algo oscura por algunos autores como Iñiguez y Osten-Sacken, no se les ha atribuido la importancia real que pudieron tener en la génesis del Monasterio:

1) El Panteón de Reyes era originalmente una capilla palatina funeraria, a la que no tenían acceso libre los monjes, con una relación más directa con el Palacio Privado. Esta capilla, que fue trazada por Juan Bautista de Toledo bajo la capilla mayor, debió quedar prácticamente terminada en 1570.

2) El emplazamiento definitivo para los enterramientos reales previsto por Felipe II, y el que él mismo ocupó finalmente a su muerte, era una sencilla cripta situada justo entre las dos capillas, cuyo culto se realizaba a través de las estatuas orantes situadas a ambos lados del altar mayor.

Esta capilla debía estar muy avanzada el 19 de abril de 1566, ya que en el margen de una carta de Andrés Almaguer al secretario del rey Pedro de Hoyo, la obra está a punto de llegar al nivel de la cripta intermedia entre las dos capillas: "Creo que son hasta donde ha de comenzar la *faxa y buelta* de la boueda [los enterramientos reales de encima del Panteón], si es así conbendra que a su tiempo lo vea Juan Bautista y de la orden de como se ha de proseguir" (13). Esta carta confirma plenamente la autoría de la traza del original Panteón y la cripta superior por Juan Bautista de Toledo. Dos años y medio después de la muerte del arquitecto, el contador Andrés de Almaguer comentaba al secretario Martín de Gaztelu los últimos trabajos en la capilla subterránea con fecha de 20 de enero de 1570: "La capilla baja de la iglesia se va cerrando y acompañando con la fábrica y la demás cantería que toca en esta partida, y se reciben las paredes del aposento de su magestad a toda furia". Ello puede hacernos pensar que durante ese año quedara acabada, o al menos a falta de los últimos remates (14). También sabemos por Villacastín que la cimentación fue terminada al menos dos años antes de que el 21 de mayo de 1574 se pusiera la primera piedra de la Basílica, ya que su obra duró siete años, "sin los cimientos, que ya estaban hechos dos años antes" (15).

Por otra parte, el joven Herrera no fue ascendido sino hasta 1569 (16), año en que se le dio el oficio de *ayuda de la furriera*, pero sin mejora de sueldo ni nombrarle arquitecto. Hasta 1573 no se encargó de las trazas de la Basílica. Éstas habían sido consultadas con otros arquitectos, entre los que destacaban Alessi, Tribaldi y Palladio, lo que debe hacernos dudar de una intervención directa suya en un punto tan delicado del Monasterio. Tampoco aparecen referencias a la capilla subterránea en el informe solicitado a la Academia de Diseño de Florencia, en 1567, ni en las críticas de Paciotto al proyecto de la Basílica, dato importante que nos debería hacer pensar en la inexactitud del pretendido descontento de Felipe II con su enterramiento. Todo parece indicar que no cabe atribuir a Herrera la realización de esta parte de la obra, y mucho menos de su traza.

Un plano publicado por López Serrano (17), conocido por «sección C», nos permite ver uno de las primeras propuestas del Panteón de Reyes en tiempos fundacionles, con la traza circular (no octogonal) de Toledo. Éste hizo un sencillo espacio abovedada con ocho pilastras revestidas de sillería, que, como puede verse en la *Quinta estampa* de Herrera, era una solución no muy diferente de la actual. El Padre Sigüenza se refiere al actual Panteón de Reyes nombrándolo como "una capilla redonda que está debajo de todo el suelo" donde se colocaban los ataúdes "sobre unos bancos de madera" (18), descripción en todo coincidente con la de Herrera (19). Éste la señala en su *Quinto diseño* con la letra C, que en el *Sumario* está descrita como "Capilla debaxo de tierra y de la Capilla y altar mayor" (fig. 2). Esta capilla, a semejanza de la Capilla Principal de la Basílica, estaba prevista para servir al rey desde sus propios aposentos, los que se previeron en la parte más fresca del monasterio, justo debajo de los habituales. Sin embargo, los dormitorios de verano nunca tuvieron demasiado uso debido al clima de El Escorial. Los ocho lunetos de su bóveda ocultan una ventana (lám. 6) prevista para ese fin. Hay otra igual en el lado opuesto para el aposento de la reina, otras dos ventanas para dejar pasar la luz desde el Patio de Mascarones, dos ciegas y dos más comunicados con el antiguo coro real, que luego se convertiría en Panteón de Infantes (20).

El Padre Sigüenza también nos da noticia de una carta del rey del 18 de octubre de 1568, en la que se comprueban las dificultades que tuvo la elección de lugar: primero se entierran bajo el altar de la iglesia *de*

DE LOS DISEÑOS 23

Quinto Diseño.

¶ *El quinto Diseño está escrito en el alfo-
to del, lo siguiente.*

ORTOGRAFIA Y SECCION INTERIOR DEL TEMPLO DE S. LAUREN- CIO EL REAL DEL ESCORIAL, Y PARTE DEL CONVENTO Y APOSENTOS REALES.

Contiene lo siguiente.

- ✠ Sagrario por donde se administra el Sancto sacramento.
- A Altar mayor entre el qual y el sagrario está la custodia, y el perfil del retablo encima de su peaña.
- B Lugar de entierro de cuerpos Reales
- C Capilla debaxo de tierra y de la Capilla y altar mayor.
- DE. Choro alto y baxo de la capilla. C.
Ca-

Fig. 2: Descripción de la sección de la Basílica por Juan de Herrera.

prestado del monasterio (fig. 3), en una bóveda cilíndrica del mismo largo que el futuro panteón pero mucho más baja y estrecha, de donde se trasladan al actual panteón, la bóveda semiesférica ubicada bajo el *presbiterio*, que entonces se denominaba «capilla mayor». En dicha carta, se ordena un nuevo traslado a la bóveda semicilíndrica situada bajo el *altar*

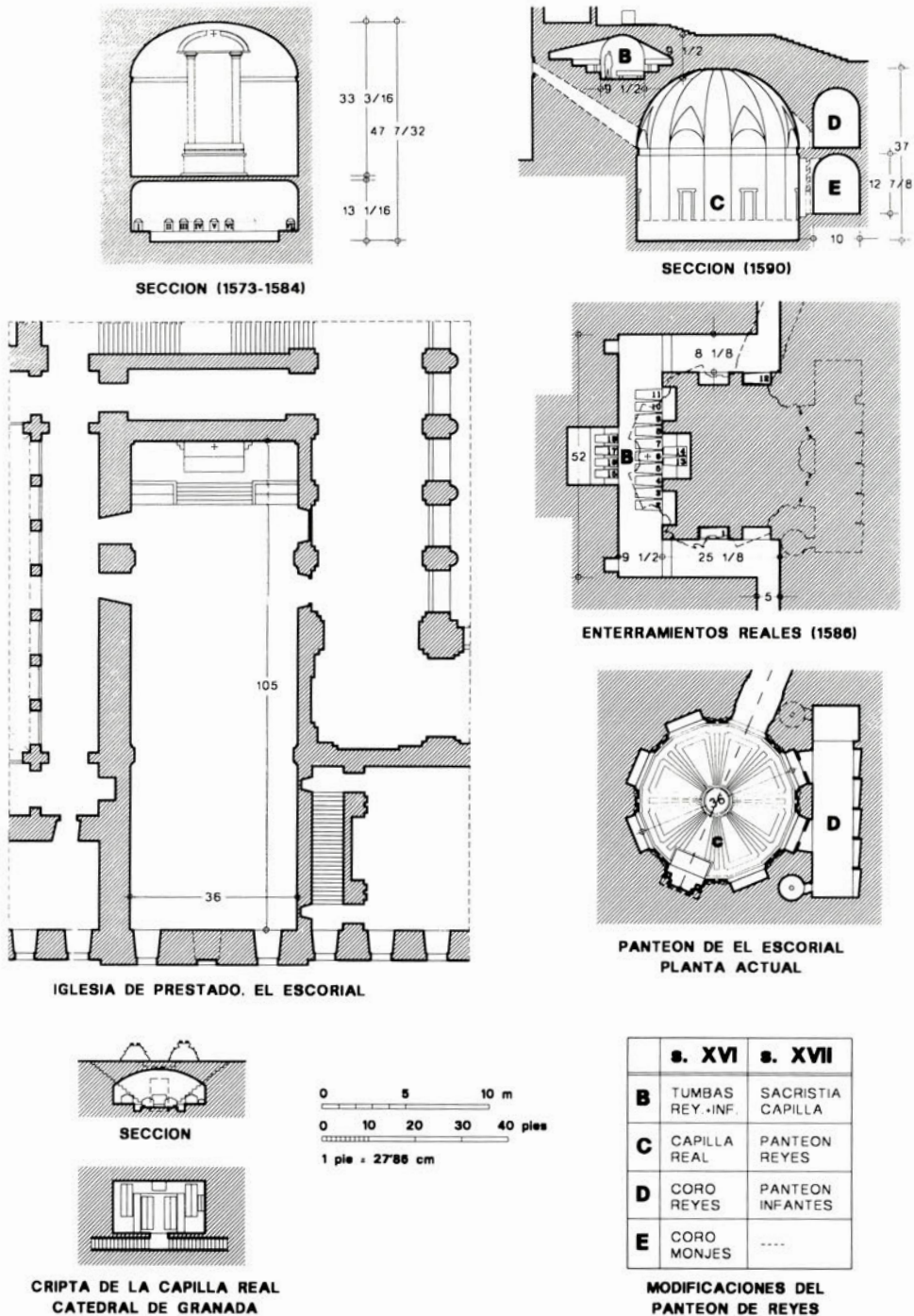


Fig. 3: Comparación a la misma escala de la Iglesia de Prestado de el Monasterio de El Escorial, con la sección que se deduce de las *Memorias* de San Jerónimo, con el Panteón de los Reyes.

La sección del Panteón se toma de las *Estampas* de Herrera, en las que estaba comunicado con el coro y sotacoro de la capilla, y después de bajarse el suelo en el siglo siguiente.

Encima, las bóvedas de los infiernos según las *Memorias* de San Jerónimo.

La planta del Panteón es la actual, aunque a puntos se dibuja la atribuida a Gómez de Mora sobre un original de Herrera, (dibujos del autor).

de la iglesia, los actuales «infiernos», donde se colocaron sobre unos sencillos bancos de madera:

"«El Rey. Venerables y devotos padres: [...] trasladen de donde ahora están a la *bóveda debajo del altar mayor* de la iglesia principal [los «infiernos»], que es el lugar que ahora mando señalar para su enterramiento, no obstante que (conforme a lo dispuesto por la escritura de fundación y dotación del que otorgué el 22 de abril del pasado año 1567) estaba ordenado que fuese bajo la bóveda de la *capilla mayor* [el Panteón] [...] y que se pongan en ella de la manera y por el orden que tenga dada» (21)".

En efecto: una de las primeras ideas de Felipe II fue enterrarse directamente en la capilla de debajo del altar principal del Templo (22). Pese al carácter privado del Templo del Monasterio, detectado por algunos autores (23), que distinguen el uso del Sotacoro como Iglesia para el pueblo, el auténtico carácter «palatino» de la capilla subterránea, independiente del uso diario de los monjes, vendría marcado por la privacidad de los accesos: uno desde el Palacio Privado y otro desde la sacristía del convento (láms. 1 y 2). Esta capilla tenía el altar orientado al este (24), pegado a la columna, no como el actual, y estaba comunicada con una tribuna para la familia real, al estilo tradicional español:

"Tuvo Su Majestad al principio de esta fábrica intento de hacer un como cementerio de los antiguos, donde estuviesen los cuerpos reales sepultados y donde se les hiciesen los oficios y misas y vigiliass, como en la primitiva Iglesia se solían hacer con los mártires, donde celebraban sus memorias, y donde, también por miedo a los príncipes paganos, se escondían los cristianos a los oficios y a sus sinaxis, y apages, misas y conventos, o Cofradías y Colectas santas, y así se hizo aquí debajo de tierra, y en los más hondos cimientos, una *iglesia redonda* con su capa o cúpula proporcionada, donde pudiese estar asentado el altar, y una *tribuna*, de donde se hiciese el oficio frontero del altar, y por los lados concavidades donde se pusiesen los ataúdes [...] Bajaban aquí desde el altar mayor de la iglesia principal por dos caracoles *secretos*, y sin éstos, otras dos escaleras claras y llanas, que responden la una, al convento y sacristía, y la otra al Convento Real (25).

El jerónimo explica el porqué de este cambio, que como acabamos de ver es consecuencia directa de un orden real: al rey no le gustó que las tumbas fuesen visitables, por lo que les buscó un lugar cercano a la capilla, pero con mayor «intimidad» (26). Más adelante, también específica Sigüenza la disposición de los ataúdes en la catacumba: el Emperador estaba en medio, justo "debajo de donde el sacerdote que celebra tiene los pies" (27), quedando la Emperatriz al lado del Evangelio y Felipe II al de la Epístola, y el resto de las personas reales, incluidos don Carlos y Juan de Austria, repartidas por las tres naves abovedadas. La *Historia* de fray Jerónimo de Sepúlveda, el «Tuerto», ya lo denomina iglesia y Panteón. Esta crónica singular es una demostración palpable de que la primera idea de enterrarse en la capilla fue primero considerada y luego desechada por "estar muy a tras mano" y por su ambiente "húmedo y por lo mismo muy enfermo", y para imitar el testamento del Emperador ya "que el sacerdote que dice la misa, estando en medio del altar tiene los pies sobre la caja donde está enterrado el gran Filipo segundo" (28). La cripta quedaba alejada de las humedades subterráneas, ya que está una planta por encima del nivel del Patio de Mascarones.

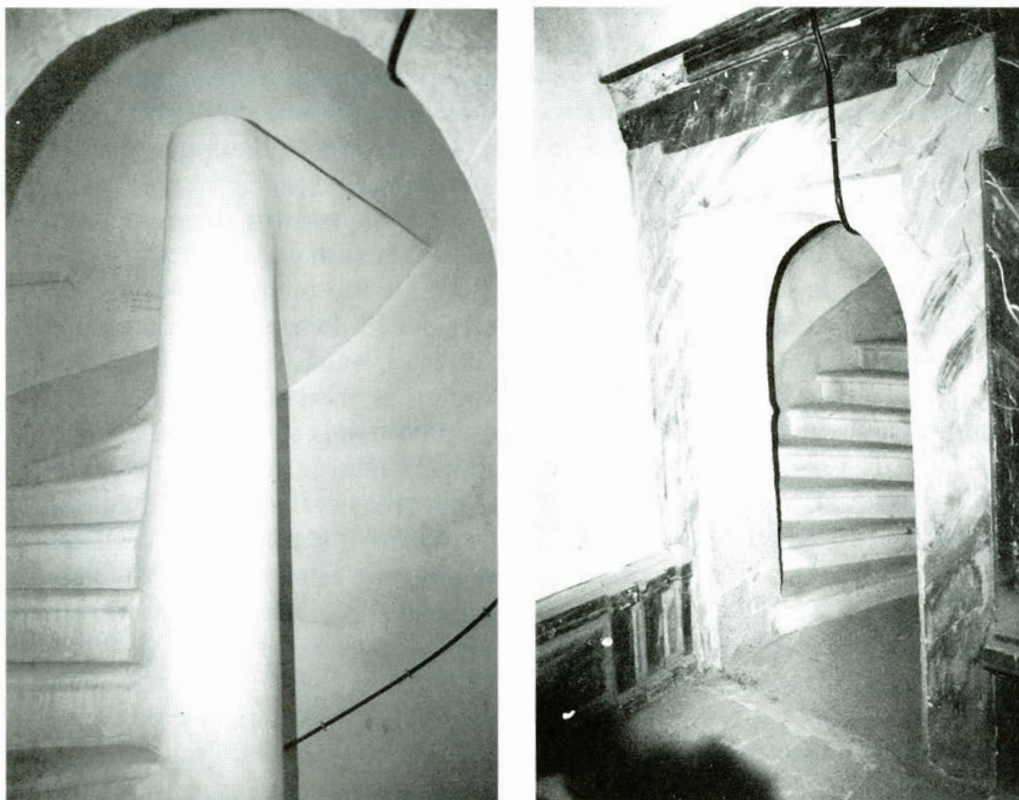
Las *Memorias* de Villacastín también especifican que en 1574 los ataúdes se guardaban en la "bóveda questá debajo del altar mayor" (29). El Padre Sigüenza alababa el sencillo y noble acabado en piedra de la bóveda, refiriéndose a ella repetidas veces como "la capilla o iglesia pequeña", lo que nos lleva a pensar, sin ninguna duda, que esta capilla estaba totalmente acabada: "[...] una arquitectura de piedra labrada, harto capaz y de mucha grandeza y nobleza para este efecto" (30). Análogos comentarios se encuentran en la crónica de Cabrera de Córdoba, que especifica además que los ataúdes eran de mármol jaspeado (31). Todavía en época del Padre Santos, con el Panteón de Reyes ya construido, se le llamaba "Capilla Real" (32), denominación que aún se conservaba en el siglo siguiente en la crónica de Ximénez (33). Aún en el reinado de Fernando VII, la iglesia subterránea nunca perdió su carácter de capilla funeraria «palatina», función que conserva en la actualidad para ocasiones especiales, como puede verse en un grabado del Panteón Real de Fernando Brambilla, pintor de cámara del borbón y Maestro de Perspectiva en la Real Academia de San Fernando.

c) *Los Enterramientos Reales bajo el Altar Mayor y el sacerdote:*

El estado de estas bóvedas en época fundacional puede también comprobarse en el famoso grabado «Hatfield House», que puede fecharse hacia 1576, en el que puede verse como la cripta y los escalones del Presbiterio aún no se habían acabado. El *Quinto Diseño* de Herrera explica muy claramente el uso de estos espacios: hay un espacio abovedado *debajo del altar mayor* y encima del Panteón de Reyes, que Herrera (34) marca con una B ("Lugar de entierro de cuerpos reales"). El 7 de julio de 1576 comienzan a trabajar en estas criptas los canteros Francisco de Arellano, Diego de la Peña, Francisco de Velayos y Bartolomé Esteban. Se acabó ese mismo año, aunque los pagos se alargaron hasta 1585, año en que se terminó de dar yeso a la obra de la bóveda (35). Hablaremos más adelante de la calculada y jerárquica disposición de los ataúdes, ya que su relación con las estatuas situadas justo encima es la clave para entender esta sección. En 1598 se realizó el entierro de Felipe II, que los cronistas no suelen describir, optando por las más espectaculares últimas semanas de vida del monarca. Apenas cortos fragmentos sobre los funerales, muy poco en comparación con el tratamiento que el jerónimo dio al traslado de los cuerpos reales de 1586. De esa manera sabemos por Sigüenza que, tras los sencillos funerales del 13 de septiembre de 1598, dificultados por la necesidad de trasportar el ataúd real, que tenía una caja de plomo dentro, se veló el cuerpo en la sacristía, y se colocó el lunes siguiente encima de un túmulo "en medio del cuerpo de la iglesia", junto a otro construido para el Emperador. El martes se llevó a la "bóveda, donde están sus padres y las demás personas reales" (36). El acceso a las Criptas Reales estaba prohibido, y el acto, que podríamos calificar de íntimo, sólo es descrito en los *Passetemps* de Jehan Lhermite (1560-1622), humanista flamenco de la *Cámara* real, que alababa la humildad de las blancas paredes de estas bóvedas (37) y en la *Historia Pontifical* del monje aragonés Marco de Guadalajara (38). Estos dos documentos excepcionales y poco conocidos son imprescindibles para conocer el boato con el que se enterró a Felipe II y el resto de su familia.

Un siglo después, Felipe IV transformó esta cripta en la sacristía del nuevo Panteón de Reyes (39). La cripta, que contrasta con la riqueza del Presbiterio escurialense, se construyó de acuerdo con la voluntad del

Rey Prudente, con un claro antecedente en la austeridad pedida en el testamento de Isabel la Católica en Granada, el 12 de octubre de 1504 (40). El acabado es de yeso, la altura baja, los ataúdes se apoyan en sencillos bancos de madera, apoyados unos contra otros; no cabe más austeridad. Fue precisamente el no entender esta sencillez en los acabados lo que propició comentarios despectivos como el de un sermón del Padre Ayala en 1601 (41). Aún comprendiendo los argumentos del clérigo, debemos hacer notar que son los mismos que suelen utilizarse para alabar el carácter austero de Felipe II, carácter que aún encuentra adecuada expresión en sus habitaciones privadas (láms. 7 y 8).



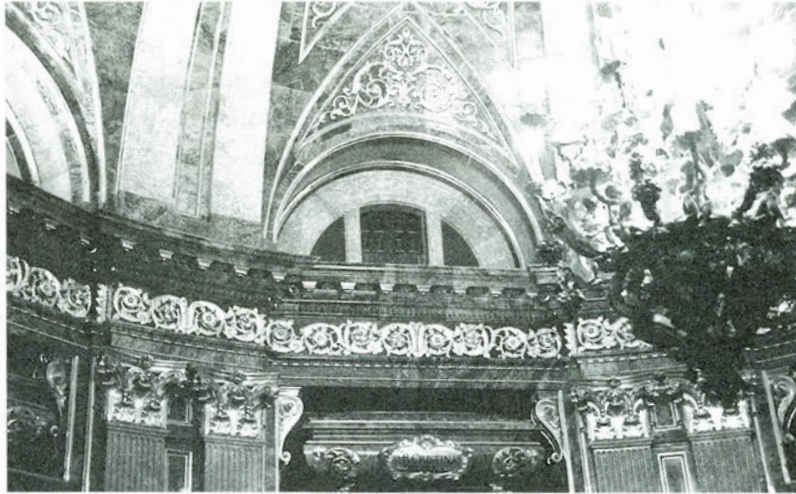
Lám. 1 y 2: Antigua escalera de acceso al Panteón desde la Basílica. En el siglo XVII se condenó con una bóveda semiesférica enyesada, donde aún pueden leerse las órdenes de los maestros de obra.



Láms. 3 y 4: Antiguo Panteón de Infantes del siglo XVII. El estuco, la madera dorada y el fresco de encima de las tumbas en su parte superior están en muy mal estado. La ventana, que ha quedado prácticamente tapada, comunicaba el coro del siglo XVI con la capilla (ver fig. 3.b).



Lám. 5: Sotacoro o choro baxo donde los monjes cantaban sus honras fúnebres cuando el Panteón era una capilla funeraria, en época fundacional.



Lám. 6: Antigua ventana desde donde Felipe II hubiese asistido a los oficios de la Capilla funeraria, desde las habitaciones reales de verano.



Láms. 7 y 8: Antiguas bóvedas situadas entre el Panteón y el altar que Herrera describe como *lugar de enterramiento de Cuerpos Reales*, (fotos del autor).

d) *El Coro Alto y Bajo de la Capilla, bajo las gradas:*

Herrera también señala en su *Sumario* (fig. 2) como la capilla tenía un "Choro alto y baxo de la capilla C", marcadas con la D y la E (42). El Padre Sigüenza llamaba al coro alto *tribuna*, por lo que, dados los antecedentes en la iglesias jerónimas, pudo estar destinada a la familia real. El uso del coro inferior, situado bajo los escalones de subida al Presbiterio (lám. 5), queda muy claro en la Carta de Fundación del 22 de abril de 1567, donde se especifica que serviría para los responsos, rezos o cantos litúrgicos en honor de los difuntos (43). Esta idea se confirma en una carta del rey a Hoyo de la época fundacional: "[...] si queremos que en los responsos, que se hubieren de decir en las vísperas [...] los ministros del altar se pongan debajo de las gradas, o detrás de la tumba, si la hubiere de haber" (44). Por una escalera de caracol (originalmente eran dos, como en el proyecto de Machuca en Granada, pero se cerró una con la obra del actual acceso al Panteón) se accedía a este balcón principal para la familia real y a un sotacoro más bajo para un número reducido de frailes (lám. 4). Estas escaleras de caracol están recogidas también en un dibujo a pluma atribuido a Gómez de Mora, con un proyecto de solado del Panteón, que posiblemente fue realizada sobre un original de Herrera. Todavía se usaba el coro y había dos escaleras de subida al mismo. También puede observarse la planta original de Juan Bautista con una única pilastra de granito, que coincide con la representada en la *Quinta Estampa*, a la que se adosaron las dos columnas corintias actuales, lo que de paso sirvió para hacer más profundo el espacio para los ataúdes.

e) *Los proyectos de enterramientos imperiales en la ciudad de Granada:*

En este punto del discurso, puede ser interesante situar los enterramientos de Felipe II en el contexto de programas semejantes. En la Edad Media podemos encontrar algunos ejemplos de criptas bajo el altar en las sucesivas dinastías peninsulares; la tendencia a la centralidad de sus trazas estaba inspirada en los primitivos «martyrium» del primer cristianismo (45). Desde la época carolingia (46) hasta el cambio de milenio, la tradición de los enterramientos en criptas alcanzará su apogeo, para decaer en el románico,

donde sólo se usan como soluciones arquitectónicas para salvar fuertes desniveles. Podemos distinguir dos tipos de soluciones: criptas -más o menos grandes- que albergan los restos de algún mártir o personaje relacionado con la fundación, o pequeños espacios abovedados bajo el monumento funerario. Como hemos visto, El Escorial se trata de una solución mixta de ambas tipologías. Entre las primeras, podemos contar la cripta de Alfonso I el Batallador en la iglesia del monasterio de Montearagón, de la primera mitad del siglo XII, la cripta de San Lorenzo de Carboeiro (Pontevedra) de finales del XII, con tres capillas y un deambulatorio, y la cripta de la capilla de la Epifanía del Señor en la catedral de Lérida, a la que se accede desde la calle. Al segundo tipo, el de los monumentos funerarios, pertenecen los enterramientos de Juan II y su esposa en la iglesia de Miraflores, unas arquetas situadas en un ámbito abovedado bajo el mausoleo, y la capilla de los Condestables en la catedral de Burgos. Los reyes españoles generalmente pedían ser enterrados cerca de la capilla mayor, pero elegían lugares como el crucero, los brazos del transepto, las capillas o las naves laterales o una capilla funeraria completamente independiente (47). Los reyes de Aragón eligieron los cruceros situados justo delante de la capilla mayor de los monasterios de Poblet y Santa Creus. En Las Huelgas de Burgos las tumbas reales están en la nave. Sin embargo, a finales del siglo XIV, San Carlos Borromeo mantenía que "bajo ningún concepto deben construirse [los sepulcros] dentro de [...] la capilla mayor", a la vez que condenaba por paganas la formas centralizadas (48).

Dados estos antecedentes, y enmarcados en el mismo problema de los enterramientos imperiales en El Escorial, deberemos fijarnos en la Capilla Real de la Catedral de Granada, realizada sobre trazas de Enrique Egas de 1506 (49). Sobre un sencillo cuadrado abovedado de 12 pies de lado situado bajo el crucero gótico, delante del altar, y al que se accede por una angosta escalera de apenas 18 escalones, se sitúan los elegantes túmulos renacentistas de mármol de Carrara, de 6 pies de altura, realizados por Doménico Fancelli y Bartolomé Ordóñez entre 1517 y 1520. Los cuerpos de los Reyes Católicos y su yerno Felipe habían estado depositados hasta 1525 en el convento de San Francisco de la Alhambra. La colocación de las figuras de Isabel, Fernando, Felipe el Hermoso y Juana la Loca (m. 1555) se sitúan en perfecta correspondencia con los austeros ataúdes de plomo que se situaron justo debajo (50), y que Felipe II hizo construir en 1568 ante el mal estado

de conservación de los cuerpos reales (51). También destaca la presencia de un pequeño ataúd con la princesa doña María (52), ya que la idea hasta el siglo XVII siempre había sido reunir en lo posible los miembros de la familia que no tuvieran otro entierro por razón de sus bodas.

En esta cadena de aproximaciones a la idea final del Mausoleo Imperial de los Austrias, el siguiente eslabón de la cadena debe señalarse en la decisión de Carlos V en 1526 de emplear el suntuoso cimborrio de alrededor del altar mayor de la Catedral de Granada como espacio para su enterramiento y el de sus descendientes, diferenciándose así del espacio gótico donde descansaban sus padres y abuelos. Por aquellos años, el Emperador todavía confiaba en que su hijo Felipe heredaría su título imperial. De esta manera, se debían buscar no sólo los provechos de la cercanía del altar, sino el mayor número de misas celebradas en la Catedral y las plegarias de la gente que asistía a los oficios, aparte del simbolismo «romano imperial» que aparejaba el nuevo estilo de la Catedral. Años después, ante la llegada a Granada hacia 1565 de familiares reales, se barajó la idea del Emperador de usar el cimborrio de la catedral, utilizar las siete capillas de la cabecera de la Capilla Real, o excavar la bóveda actual en el centro de la nave, frente al altar (53), optándose finalmente por esta última solución. La controversia de la localización de los sepulcros reales en la Capilla Real no se resolvió definitivamente a favor de su crucero hasta 1602 (54). La Emperatriz Isabel reposó durante muchos años en Granada y hasta el mismo César pensó enterrarse en esta ciudad, para cambiar de idea sólo en su último testamento (55).

Tal vez se planteara también el uso de la «bóveda baja» (fig. 3) de la capilla octogonal del Palacio de Carlos V de Granada (56), comenzada en 1527, y que debe considerarse como un antecedente formal directo del Panteón de Reyes. El segundo proyecto de la capilla, medía treinta y nueve pies castellanos, uno más que el octógono escurialense. Debemos también considerar la fuerte influencia que ejerció en ambos octógonos el Mausoleo de Diocleciano en Spalato y la Domus Augustea en el Palatino de Roma. El programa de la capilla superior era muy similar al de las dos capillas de El Escorial, y al de otras iglesias reales españolas, con ventanas a unas tribunas a las que el Emperador y la Emperatriz podían acceder desde sus aposentos privados. Ya en los documentos de 1538 se aludía a la cimentación de la extraordinariamente abovedada cámara

como las «zanjas de la capilla», empleándose posteriormente el término *capilla* para ambos niveles (57). Ninguna de estas ideas se llevó finalmente a cabo y, finalmente, Carlos V fue enterrado de forma provisional bajo el altar mayor de la iglesia del monasterio de San Jerónimo en Yuste. En el testamento de Carlos V de 1554, el Emperador señalaba que su primera idea fue ser sepultado en la Capilla Real de Granada, o en la ciudad más grande y cercana de su patrimonio, caso de morir fuera de España. Más adelante señalaba su nueva idea consistente en ser enterrado provisionalmente en el mismo Yuste y remitir la solución definitiva a su hijo Felipe II. Siempre se ha destacado la importancia que dió el César en este codicilo a ser enterrado justo debajo del altar: "que la mitad de mi cuerpo hasta los pechos, esté debajo del dicho altar; y la otra mitad de los pechos a la cabeza, esté fuera dél" (58). Esta decisión no fue conocida por Felipe II sino hasta cuatro días antes de la muerte de su padre: a través de su fiel mayordomo el Emperador transmitió a su hijo, desgraciadamente por vía oral, las razones de su cambio de parecer (59). El túmulo imperial fue adornado con las insignias imperial y real, y con las del Toisón y de las órdenes de Santiago, Calatrava y Alcántara. Es probable que la actual cripta no estuviera acabada en 1558, ya que la entrada a la misma no se realizaba, como en la actualidad, a través del patio, sino que el ataúd se introdujo por una abertura frontal, como en la iglesia de prestado de El Escorial (60).

f) *El Panteón de Reyes y de Infantes*

Porreño escribió en 1628 que Felipe II "no labró entierro para sí, porque quiso que ninguno pensase levantara aquel prodigio de maravillas para enterrar sus cenizas", aunque más tarde se contradice: "edificó, para sepultura suya y de su prole regia, el templo de San Lorenzo" (61). Para algunos autores, este concepto es un invento de los últimos Austrias para favorecer su idea de un Panteón de Reyes que separara a los principales miembros de la dinastía de sus familias (62). Kubler (63) cita a Herrera como autor de las trazas del panteón (aunque esto es muy dudoso, ya que estaba muy avanzado -si no terminado- a la muerte de Toledo

en 1567), a Crescenzi (1617) de su conversión en octógono (64), y a Lizargárate (1635) de su decoración. Según Kubler, Lizargárate fue el responsable de resolver los problemas de humedades e inundaciones, lo que posibilitó bajar el suelo de la cripta metro y medio. Los cuerpos reales debían pasar entre treinta y cuarenta años en los «pudrideros» hasta que estuviera "consumida la humedad, y cuando ya no despiden mal olor" (65). Estos pudrideros son pequeños cuartos que quedan a los lados del Panteón, a un nivel ligeramente superior. También se guardan en la actualidad ataúdes en el antiguo coro bajo.

Visitando el antiguo coro alto (láms. 3 y 4) pudimos ver los nichos vacíos forrados de un estuco menos vistoso que el mármol barroco del actual panteón, y que Quevedo aún llama Panteón de Infantes (66). Su pobre decoración e iluminación hizo que se trasladara a los amplios sótanos del convento y que se dejara cerrado y sin uso tras la reforma de Isabel II. Sus medidas eran de 36 pies de largo por 16 de ancho (las proporciones duplas del *sancta* salomónico, acorde con su carácter de nave frente a la capilla mayor) con 51 nichos. Ya algo más de cien años de realizada la obra de transformación de la capilla en Panteón Real, el Padre Ximénez describe en 1764 en su grabado los dos espacios anexos como "Pantheon d. Infantes y bóveda donde se depositan" y «Hueco d. la Escalera del Pantheon», y la bóveda de encima es ahora la "Secretaría de Estado" (67). Y todavía en el título de la descripción del Panteón lo nombra como "Capilla Real" de los "Vice-Dioses". Un contemporáneo, el embajador de Francia Louis de Rouvroy, duque de Saint Simon, hombre que no se distinguió por su amor a los españoles, describía este antiguo Panteón de infantes como un espacio reducido donde los cuerpos se apretaban como libros en una estantería (68).

Tal vez por estas evidentes críticas, y desde luego por la saturación natural de ataúdes con el paso del tiempo, este espacio ha quedado sin uso. El actual Panteón de Infantes, que ocupa los sótanos del convento, es de hechura moderna, según el proyecto aprobado por Isabel II en 1862 y terminado en 1888. Consta de varias cámaras sepulcrales, un auténtico museo de la historia moderna de la arquitectura y escultura funeraria española, en las que descansan los restos de distintos príncipes e infantes de las dinastías de Austria y de Borbón, desde Don Carlos y Don Juan de Austria hasta miembros de la familia de Alfonso XIII. La continuidad de la dinastía sólo se rompió al instaurarse la dinastía de los borbones, cuando Felipe V

e Isabel de Farnesio se enterraron en La Granja, y cuando Fernando VI y Bárbara de Braganza decidieron hacerlo en las Salesas Reales de Madrid. Fue Carlos III el que decidió continuar enterrándose junto a los Austrias. Las otras excepciones a la ininterrupción de la dinastía son Doña Juana de Austria, madre de Don Sebastián de Portugal, que junto con la Emperatriz María se enterraron en las Descalzas Reales, fundación de la hermana de Felipe II, y Amadeo I, hijo de Víctor Manuel de Italia, que abandonó España tras su abdicación y murió en Turín.

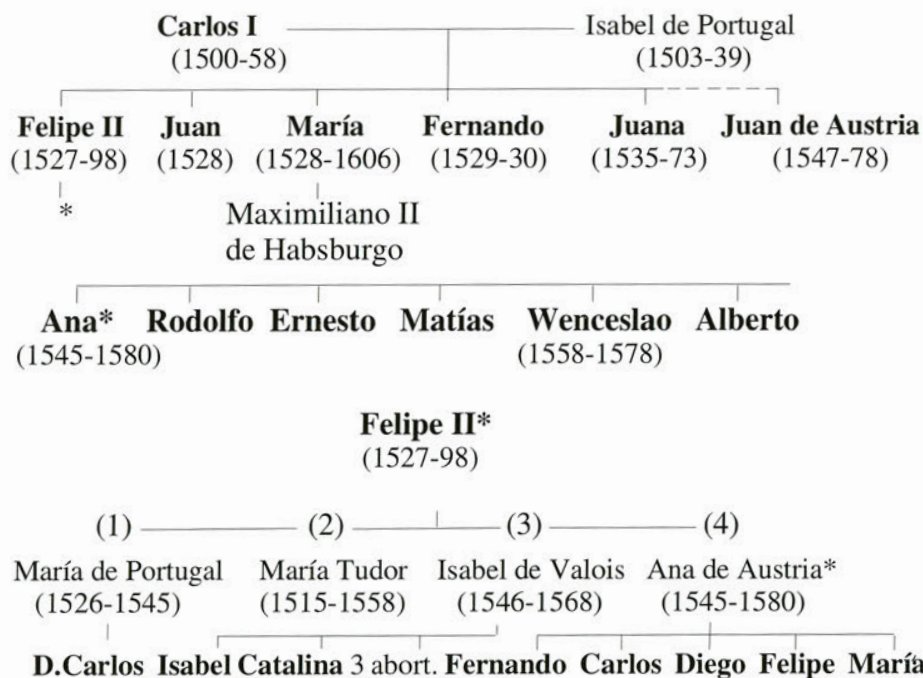
g) *Los cenotafios y la separación de las tumbas familiares*

Como vemos, la idea original no fue que la capilla circular contigua a los enterramientos originales acabara siendo panteón familiar (fig. 3). Esta es sólo una idea pasajera, explícitamente desechada por Felipe II, y retomada posteriormente por sus descendientes para que su descanso eterno tuviera lugar en una zona tan espléndida como sagrada, ya que debieron pensar en que la pequeña bóveda de encima del Panteón no era digna para tan regias personas. Y ello pese a que la *idea* de Felipe II era, en palabras de Sigüenza, la de hacer unas *modestas* catacumbas. Pero, sobre todo, fue a costa de cambiar la voluntad literal del Emperador: se varió totalmente las orientaciones (69), ya que por el giro de 22,5° del octógono era imposible mantener las posiciones originales del coro y el altar. La mentalidad barroca no entendía las entradas acodadas propias de la arquitectura escurialense, que bajo una disposición simétrica de los espacios, organizaba las circulaciones por puntos situados fuera de los ejes, de manera semejante a la Alhambra. En el siglo XVII, el altar no podía concebirse en otro punto que frente a la puerta, ante la imposibilidad de rectificar la posición de ésta. Pero la disposición original de las tumbas estaba demasiado determinada en el sentido de la nave de la iglesia como para ser casual. Ante la dificultad de mantener los criterios canónicos de orientación, la colocación circular de los ataúdes debió parecer una solución a estos problemas, pese a que se quitaba al Emperador de su posición bajo el altar.

Los arquitectos de los Austrias del siglo XVII actuaron con una «picardía» compositiva con la «desorientación» del giro del codo de bajada al

Panteón, por lo que la impresión de los visitantes sigue siendo de un altar bajo el altar principal. Ello, al menos, debe ser calificada de irrespetuoso con la 1ª cláusula del Testamento de Felipe II, de 1594: "Las tumbas han de ser acabadas y colocadas lo más rápidamente posible, correspondiendo al emperador y su familia el mejor lugar [el lado del Evangelio]". También la cláusula 11ª obligaba a sus herederos a "observar y cumplir exactamente" el testamento. Visto que Felipe II sacó de la "iglesia redonda" los enterramientos para separar usos, pero manteniendo las celebraciones de las misas de difuntos, sus descendientes no tuvieron reparo en anular la función de la bóveda como capilla funeraria, cerrando sus pequeñas tribunas para favorecer la imagen y cantidad de dichos enterramientos, aún a costa de suprimir el significado simbólico de dicha capilla enterrada, el auténtico e inaccesible *Sancta Sanctorum* del Monasterio (70).

Además se separaron las dos familias que representan los cenotafios del altar. Para comprenderlo mejor, veamos el árbol genealógico de las familias del emperador Carlos y de su hijo Felipe II:



Conocemos el orden de los ataúdes en noviembre de 1586 -el año en que se terminaron el retablo y los oratorios reales- a través del esquema manuscrito de las *Memorias* de Juan de San Jerónimo, que dibujó de su propia mano (fig. 1), la bóveda intermedia bajo el Sagrario y el Altar Mayor (71):

1. Archiduque Wenceslao de Austria (1558-1578): sobrino de Felipe II.
2. Reina María de Hungría (1503-1564): hermana de Carlos V. (*)
3. Reina Leonor de Francia (1498-1558): hermana de Carlos V. (*)
4. Emperatriz María (1528-1606): hija de Carlos V y madre de Ana de Austria.
5. Emperatriz Isabel de Portugal (1503-1539): mujer de Carlos V. (*)
6. Emperador Carlos V (1500-1558). *La cruz indica la posición del altar.* (*)
7. Rey Felipe II (1527-1598): hijo de Carlos V. Hermano de 4, 13 y 14.
8. Reina Ana de Austria (1545-1580): cuarta mujer de Felipe II.
9. Reina Isabel de Valois (1546-1568): tercera mujer de Felipe II. (*)
10. Princesa María de Portugal (1526-1545): primera mujer de Felipe II. (*)
11. Príncipe Don Carlos (1545-1568): hijo de Felipe II y María de Portugal. (*)
12. Don Juan de Austria (1547-1578): hijo natural de Carlos V.
13. Infante Juan (1528-1528): hijo de Carlos V. (*)
14. Infante Fernando (1529-1530): hijo de Carlos V. (*)
15. Príncipe Fernando (1571-1578): hijo de Felipe II e Isabel de Valois.
16. Príncipe Diego (1575-1582): hijo de Felipe II e Isabel de Valois.
17. Infante Carlos Lorenzo (1573-1575): hijo de Felipe II e Isabel de Valois.
18. Infanta María (1580-1583): hija de Felipe II e Isabel de Valois.

Los marcados con un asterisco (*) estaban en esta bóveda desde enero de 1574, fecha en que vimos se realizó la primera traslación de cuerpos reales al Monasterio. En este dibujo destaca la posición central de Carlos V, para respetar su deseo de quedar enterrado debajo del altar (marcado con una cruz). Felipe acató el deseo de su padre, aún a costa de truncar la correspondencia con la disposición simétrica de las estatuas de los Cenotafios situados junto al altar. Las imágenes orantes, realizadas por Pompeyo Leoni entre 1591 y 1599, aunque ya se habla de ellos diez años antes, tienen el mismo orden que los ataúdes situados en la bóveda inferior: 6-Carlos V,

5-Isabel, 4-María, 3-Leonor, 2-María; frente a 7-Felipe II, 8-Ana, 9-Isabel, 10-María, 11-Don Carlos. Ello queda suficientemente claro en las inscripciones grabadas en los mismos monumentos, según la transcripción del Padre Sigüenza, y que coincide con la disposición expresada en su testamento por Felipe II en 1582 (72).

Esta disposición está basada en la que en 1574 ocupaban la cripta que estaba debajo del Altar Mayor de la Iglesia de Prestado (73) (fig. 3):

- I. Reina María de Hungría (2).
- (espacio vacío, tal vez el Infante Carlos Lorenzo en 1575)
- II. Príncipe Don Carlos (11).
- III. Princesa María (10).
- III. Reina Isabel (9).
- V. Emperatriz Isabel (5).
- VI. Emperador Carlos (6).
- (2 espacios vacíos previstos para Felipe II y Ana de Austria)
- VII. Reina Leonor de Francia (3)

y detrás, marcados con VIII y IX: Infantes Fernando y Juan (14 y 13). Como vemos, son todos los cuerpos recibidos solemnemente en enero, sólo descartada la abuela de Felipe, Juana la Loca, que se llevó a la Capilla Real de Granada. Isabel de Valois (9) y el príncipe Carlos (11) ya estaban en el Monasterio desde su muerte, en 1568.

La semejanza en la disposición de los cenotafios y las tumbas ya había sido notada por el doctor Almela, que no deja lugar a duda sobre la sencillez de estos enterramientos, no exenta de una cierta nobleza (74). Al cambiarse la disposición, orientación y situación de los ataúdes, se contravino gravemente las inscripciones que rodean los cenotafios, que, según la traducción del Padre Sigüenza, estaban reservados para los descendientes de Felipe II, previendo que pudieran superar la gloria de sus antecesores, por lo que dejaba en la posición central la de sus familias (75). Pese a estos severos avisos, las familias de Carlos V y de Felipe II quedaron separadas, relegadas al Coro de debajo de las gradas del altar, tras su conversión en Panteón de Infantes en el siglo XVII, y al actual de la época de Isabel II. La reina Isabel de Valois quedó en la cámara 1ª, 1-D; la primera esposa de Felipe II, María de Portugal quedó en la cámara 1ª, 2-I; mientras que el príncipe Don Carlos ha acabado en la cámara 1ª, 1-I. Doña Leonor y Doña María están

en la cámara 1ª, 2-D y 3-D. Destinos semejantes han tenido los hijos pequeños del Emperador y el Rey Prudente, y el hijo natural de Carlos V, don Juan de Austria, en la cámara 5ª, centro.

En resumen, hemos visto cómo se cambiaron los cuidadosos protocolos de los ataúdes reales; las tumbas ya no miran a Oriente, sino que se pierden en un incoherente torbellino circular; el Emperador Carlos tampoco está bajo el altar con el pecho bajo el sacerdote; Felipe II ya no descansa junto a sus tres mujeres y su hijo, igual separación que la realizada con su padre. Se substituyó la idea de enterrar a cada rey con su familia por un panteón dinástico en el que sólo se aceptan reyes y madres de reyes, relegando a las otras reinas, príncipes y familiares a los inconexos y absurdos panteones de infantes. Y eso pese a que había espacio de sobra, si contamos los nichos de las columnas de la Basílica, para que las familias hubieran permanecido unidas. Así, se desgajó la íntima unión existente entre las tumbas, los cenotafios y el espacio sagrado del altar, *invadiendo* la capilla subterránea, desde la que dejaron de cantarse los responsos que tan cuidadosamente había previsto Felipe II en la Carta de Fundación. Tampoco se entendió la modestia de los sencillos enterramientos reales, semejantes a los de la cripta de la Capilla Real de Granada, cuya grandiosidad había de reflejarse en la riqueza de los materiales de las estatuas y el Templo. Idéntica solución se había repetido bajo los ricos mármoles del altar de Yuste y el de la Iglesia de Prestado del Monasterio. Junto a las dos familias actuales había espacio suficiente para continuar al menos con las de cuatro sucesores más, sin necesidad de ocupar el *sacrosanto* espacio de la capilla subterránea, idea explícitamente desechada por el rey. Y lo peor de ello es que las indicaciones estaban muy claras, algunas de ellas grabadas en grandes letras en las mismas paredes del Presbiterio. Felipe II no previó su tumba como se realizó después, independiente de la Basílica, sino que subordinó todo el programa decorativo y espacial del Presbiterio al culto de la cripta situada debajo, como había ensayado antes en Granada. Los enterramientos, con sus estatuas frente al altar, eran la parte fundamental del programa de El Escorial, y hallaban su adecuada expresión en el lujo del Presbiterio, pero han quedado diluidos en la espectacularidad barroca del Panteón, desde luego mucho menos colosal que el Templo en el que, sin duda, el monarca quiso ser enterrado.

NOTAS

- (1) Por ejemplo, KUBLER, *La obra del Escorial*, 155: "Cuando murió Felipe II, El Escorial estaba terminado con excepción de la estructura del que fuera su propósito fundamental y primero, la cámara funeraria, circular y subterránea, que iba a albergar las sepulturas de la dinastía". La misma idea es expuesta por BUSTAMANTE (*Panteón*, 170).
- (2) IÑIGUEZ, *Trazas*, 78.
- (3) ZARCO, *Documentos*, III, 99 y 114; cfr. IÑIGUEZ, *Trazas*, 78 y n. 135: "[...] mirad vos y él si habría algo de ésto que pudiera servir para los sepulcros de San Lorenzo, teniendo atención a que van a ser en la pared y no en el medio". Se refiere a diez piezas del escultor Pompeyo Leoni, que Zarco fecha el 22 de abril de 1567. Tres días antes, Berzosa, el Secretario de la Embajada de España en Roma, proponía un epitafio para la tumba de Carlos V, añadiendo: "las [tumbas] que en Italia se estiman en mucho son las de Julio II que esta aquí y la del Marqués de Marinán que esta en Milán la que Su Santidad ha hecho a Paulo IV vale poco. Para hacer presto y de mármoles de mistura y colores y a menos costa parece que ninguna parte seria tan a propósito como Roma y Su Santidad acudiría y algunos Cardenales con lo mejor que hay aquí". BUSTAMANTE (*Octava Maravilla*, 124) nota que todos los sepulcros citados son parietales, no exentos, por lo que propone la posible influencia de este informe en el cambio de idea del rey.
- (4) Arch. de Zabalburu, caja 146, núm. 32, s.f.; cfr. IÑIGUEZ, *Trazas*, 135, n. 135; que a su vez toma el dato de F. J. Sánchez Cantón: «Los pintores de los Austrias», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XXII (1914), 230-235.
- (5) LÓPEZ SERRANO, *Trazas*, lám. VII. La tesis es de MARTÍN GÓMEZ, *Casa perpetua*, 79. En realidad la capilla redonda a la que se refiere el autor es, como veremos, el propio Panteón de Reyes.
- (6) SAN JERÓNIMO, *Memorias*, 93-95: "Fuera de la dicha puerta de la portería [...] estará hecho un túmulo ó estrado con tres gradas al derredor por donde se suba a él, sin las cuales terná veinte y ocho pies de cuadro poco más o menos, y en medio dél habrá una mesa sobre que se han de poner los ataúdes de cinco pies de ancho y diez y nueve de largo [...] yendo por de dentro de las vallas que estarán hechas, y la demás gente por de fuera [...] Los ataúdes se pondrán en la mesa del dicho túmulo de manera que esten los rostros de los cuerpos Reales y los pies frontero de la puerta del monasterio [...] el Emperador y Emperatriz en el medio, y al lado del Emperador y mano derecha el de la Reina de Francia, y luego el del Infante D. Fernando, y al lado de la Emperatriz, que será á la mano izquierda, el de la Princesa Doña María, y luego consecutivamente el del infante D. Juan como irá designado en un papel aparte para mas claridad" (Entrada y recepción de Juana «la Loca», Carlos V, Isabel de Portugal, sus hijos Fernando y Juan, sus hermanas Leonor y María, y la primera mujer de Felipe II, María de Portugal, con fecha 22 de enero de 1574). Para más noticias de estos monumentos funerarios de madera, decorados por Hernando de Briviesca, ver CERVERA, «Túmulos», 557s, con documentación adicional.
- (7) PORTABALES, *Verdaderos artífices*, CLXVIII.

- (8) LÓPEZ SERRANO, *Trazas*, 22, lám. XXIV, n. 28.
- (9) Se refiere al cronista Esteban de Garibay y Zamalloa (1533-1599).
- (10) QUEVEDO, *Historia* (1849), 300.
- (11) *Id.*: "[...] por desgracia ni la elección del local, ni las luces a las que está colocado el sepulcro, ni su traza, contribuyen en nada a la majestad, severidad y armonía que tanto se procuró en la edificación de aquel templo, y que formaba el más grandioso de sus encantos".
- (12) SIGÜENZA, *Descripción* (1605), II.XII, 440: "[...] en todos los cuatro pilares y sus correspondencias, dieciséis altares, todos de una misma forma. Y encima de ellos, otros dieciséis, que ahora no sirven de nada, pueden, andando el tiempo, llenarse de estatuas y figuras reales que se enterraran en este tan célebre mausoleo, pues apenas habrá quien ose emprender otro más digno de los Príncipes de España [...]".
- (13) A. G. Simancas, *Obras y Bosques, Escorial*, leg. 1; cfr. PORTABALES, *Verdaderos artífices*, LVI.
- (14) Todavía el 31 de diciembre de 1570 se pagaba a cuenta a los canteros y albañiles que habían trabajado en el Panteón: "31 diciembre 1570, a Simon Sanchez cantero y Gaspar Sanchez albañil vezinos de la cibdad de Toledo y Alonso de Torres y Francisco Lorenzo albañiles vecinos de la villa de Deleytosa 16427 rls. para en quenta y parte de pago de la obra de cantería y mampostería de la capilla baxa del altar mayor de la yglesia principal del dho monasterio y otras circunstancias a ello y las ventanas y coro baxo que circundan la obra de la dha capilla" (cfr. BUSTAMANTE: *Octava Maravilla*, 186; Archivo de la Biblioteca del Monasterio, 11-57).
- (15) ZARCO, *Memorias de Villacastín* (1603), f. 27, 47.
- (16) El 3 marzo de 1566 la bóveda estaba ya en marcha: "a Sebastian de la Llama cantero 84 rls. que los ovo de auer porque reuoco y retundio la bobeda debaxo del coro de la capilla del sepulcro" (cfr. BUSTAMANTE, *Octava Maravilla*, 137; Arch. Bibl. Monast., 1-44). Ese mismo año recibió sus muros y bóvedas (KUBLER, *La obra del Escorial*, 111). En 1569 se contrataba el cierre de la bóveda del Panteón, la continuación de los caracoles comenzados y las escaleras de subida a los aposentos (RUBIO, «Cronología», 45).
- (17) LÓPEZ SERRANO, *Trazas*, lám. XXIV.
- (18) SIGÜENZA, *Fundación* (1600), I.VI, 76 y II.XIV, 492. En otro punto (I.XIV, 173) señala la posición de los bancos al comentar que "tendría también no sé qué incidencias andar por entre los ataúdes", lo que nos lleva a pensar que se colocaban precisamente dentro de su círculo, la zona por la que se *andaba*, y no a modo de columbarios, como prefiere el profesor BUSTAMANTE (*Panteón*, 168), que criticaba esta idea, apuntada por René Taylor. El mismo autor, cegado por esta idea, trata de justificar el desmantelamiento de esta capilla funeraria ante la dificultad de colocar un número adecuado de ataúdes en los laterales, idea que rebatiremos más adelante.
- (19) HERRERA, *Svmario* (1589), 23.
- (20) XIMÉNEZ, *Descripción* (1764), V.IV, 344: "Los dos de estos lunetos caen á Oriente, y sirven para dar luz á esta Pieza. Tiene también una ventana desde donde se puede oír Misa desde Palacio; y otra que corresponde á las de Oriente, para dar luz á la Bóveda donde descansan otros Cuerpos Reales".

- (21) SIGÜENZA, *Fundación* (1600), I.XIV, 171. La misma carta está recogida en las *Memo-rias* de Juan de SAN JERÓNIMO, 407.
- (22) Una de las primeras referencias al Panteón como lugar de enterramiento real la encontramos en una carta de Juan Bautista al Rey de noviembre de 1564, que incluye modificaciones de las ventilaciones de los lunetos: "El aspirador de la bobeda baxo del aposento de Su Magd. donde han de estar los cuerpos muertos se haga como lo scrive, y no la saetera que estava acordado" (A. G. Simancas, *Obras y bosques*, Escorial, leg. 2; cfr. PORTABALES: *Verdaderos artifices*, XXXII).
- (23) CHUECA, *Casas reales*, 135s: "la iglesia como tal se ha reducido al máximo, atrofiándose y quedando convertida en un insignificante apéndice de la capilla regia. Obsérvese que Juan de Herrera no utiliza la palabra iglesia más que para referirse al sotacoro. Lo demás no es iglesia, es templo. La cosa no es baladí porque iglesia, *ecclesia*, lugar de reunión de fieles, no existe en El Escorial si exceptuamos el modestísimo sotacoro".
- (24) El primer crucifijo, debido a Pietro Tacca, se encuentra en la actualidad en el altar de la Sagrada forma. Hubo un segundo crucifijo de bronce de 140 cm, debido a Gian Lorenzo Bernini, que en la actualidad está en la iglesia del Real Colegio (cfr. NAVARRO, *Real Panteón*, 736 y QUEVEDO, *Historia*, 342). El actual fue diseñado por el italiano Alonso Carbonel y realizado por Bartolomé Zumbigo (BUSTAMANTE, *Panteón*, 205), aunque autores como NAVARRO (*Real Panteón*, 735) citan a Doménico Guidi. La posición del altar se deduce claramente de la posición de la tumba de Carlos V, bajo la columna del eje este-oeste.
- (25) *Id.*, I.XIV, 172. Para acceder a esta capilla subterránea se usaban dos escaleras de caracol, que ya existían el 19 de abril de 1566, como podemos leer en la carta de Almaguer a Hoyo citada antes: "El otro çimiento de la yglesia por la parte de la sacristia está ya igual a lo que Su Magd. mandó, y por la otra parte de la *capilla* [el panteón] se va alargando lo que es neçesario para proseguir aquella, escalera de la parte de septentrión al ygal de la otra, y en la capilla se han asentado las hiladas hasta donde Su Magd. tiene mandado".
- (26) *Id.*, I.XIV, 173: "Mudó después el fundador este intento [el de enterrarse en el Panteón]. Pareciole que ésto estaba muy distante, triste y dificultoso de ir y venir allí, y que tendría también no sé qué incidencias andar por entre los ataúdes [...] mandó que *entre esta iglesia o capilla baja y entre la principal o alta se hiciese una bóveda* que viniese a estar en medio de ella, debajo del altar mayor, y así se hizo y se repartió en tres cañones que toman toda la mesa que está encima de las gradas primeras del altar". También puede seguirse el proceso en CABRERA, *Felipe II* (1619), t. III, 200, que informa de cómo el lunes 3 de noviembre de 1586 se llevaron al "túmulo hecho en medio de la iglesia los cuerpos celebrando su oficio de ángeles á los vivos y de difuntos á los otros, se colocaron en una bóveda debajo del altar mayor en tres cañones repartida, que toman toda la mesa que está encima de las primeras gradas del altar, porque en la otra capilla pareció al rey estarían muy a la vista y a la mano. Fue puesto en el medio el Emperador y á sus lados la Emperatriz ..."
- (27) Esta disposición seguía la que realizó el Emperador desde Yuste en 1558: "[...] se haga mi sepultura en medio del altar mayor [...] que la mitad de mi cuerpo hasta los pechos este

- debajo del dicho altar; y la otra mitad de los pechos a la cabeza, este fuera del, de manera que cualquiera sacerdote que dijere misa, ponga los pies sobre mis pechos y cabeza".
- (28) SEPÚLVEDA, *Historia* (1603), 368s: "Son doce los cuerpos reales entre hombres y mujeres sin los niños y niñas, y entre ellos dos príncipes jurados. Están debajo de las gradas del altar mayor en una bóveda que allí hay harto estrecha y oscura, porque nunca tuvo el buen Rey intento que estuviesen aquí, sino en una iglesia que está debajo de esta bóveda, que llaman el Panteón, y que allí bajasen los niños seminarios a ofrecer misa, pero pareciéndole después que aquello estaba muy a tras mano y que sería muy húmedo y por lo mesmo muy enfermo, aunque la experiencia ha enseñado otra cosa después acá, lo dejó y así se están aquí sobre dos bancos atravesados, cubiertos con un angeo, harto pobrementemente puesto; de manera que el sacerdote que dice la misa, estando en medio del altar tiene los pies sobre la caja donde está enterrado el gran Filipo segundo, consideración que tuvo muchos años antes tan santa comopía".
- (29) ZARCO, *Memorias de Villacastín* (1603), f. 27, 47.
- (30) SIGÜENZA, *Fundación* (1600), I.XIV, 173.
- (31) CABRERA, *Felipe II* (1619), t. III, 199: "Antes de partir de San Lorenzo el Real [en 1586] dejó ordenada la traslacion de los cuerpos reales al sepulcro, de que es adorno toda esta maquina y fin segundo della, en la iglesia principal, que debajo de su altar mayor forma una capilla que por su figura redonda es llamada hoy el Panteon, de buena arquitectura, de piedra bien labrada, harto capaz y de mucha grandeza y nobleza para este efecto, con su capilla proporcionada donde pudiese estar el altar y una tribuna en su puesto para celebrar el oficio, misas y vigilijs por los difuntos, y por los lados cavidades para las caxas, de marmol jaspe, para conservar las cenizas de tantos religiosissimos principes. Bájase á ella desde el altar mayor por dos caracoles colaterales secretos y por otras dos escaleras más llanas y mayores".
- (32) SANTOS, *Descripción* (1657), II.V, 127: "Capilla Real dedicada a Dios; vnico fin siempre de la zelosa piedad de semejantes Heroes, que solo atienden a su culto".
- (33) XIMÉNEZ, *Descripción* (1764), IV.I, 334.
- (34) HERRERA, *Svmario* (1589), 23.
- (35) Las obras de estas tres bóvedas se hicieron ese mismo año, pero no se acabaron de pagar hasta el 22 de noviembre de 1583. El testimonio del secretario real Escudero resulta especialmente interesante por cuanto refiere la pulcritud y definición del encargo: "En la villa del Scurial a syete dias del mes de Jullio de mill y quinientos y setenta y seys años [...] dixerón que se obligauan y obligaron de labrar y sacar y asentar los cañones o bobedas que bienen en la cabezera de la yglesia principal del dho monesterio debaxo del altar mayor a su costa de oficiales y gente segun y conforme con las condiciones que azerca dello estan fechas que son del thenor siguiente [...] El oficial que se encargare de hazer la dha obra a de sacar la piedra en las canteras comarcanas que llaman comunes y a de ser piedra moderada no muy dura ni blanda y a de tener cada douela de lecho pie y medio y de alto pie y quarto y porque los dhos canones no son de una anchura se le repartiran las dobelas que ovieren de auer en cada uno y aunque sean mayores o menores que de pie y quarto a de dar lleno de medida el pie y quarto y no mas ni menos. An de ser labradas las dhas bueltas a picon y no escodadas y sanas sin

desportilladuras y an de llebar sus lunetas en los nichos y encuentros de los canones como se les hordenaran. Y assimismo las an de asentar muy bien y rebocar a contento del aparejador y an de hazer las zimbras a su costa dandoles madera y clabos para ellas". La tabiquería y el jaharrado, o enyesado, se tasó el 25 de febrero de 1585: "Las bouedas de los Entierros de los reyes y el paso que entra a ellas y otra boueda que entra a ellas y otra boueda que cae debaxo de la sacristia principal y de la escalera que baxa a ella" (cfr. BUSTAMANTE, *Octava Maravilla*, 477-479, n. 104 y 105; Archivo de la Biblioteca del Monasterio, V-5, ff. 27-28v y X-1).

- (36) SIGÜENZA, *Fundación* (1600), I.XXII, 278.
- (37) LHERMITE, *Passetemps*, t. II, 152s: "Et ce fait se retira Sa Majesté vers son quartier, et aulcuns de nous autres entroient aussi en la mesme vossure pou y curieusement veoir et remarquer la disposition d'icelle, car long temps avoit que personne n'y pouvoit entrer, et ainsi remarquay legierement en quel ordre tous les sarceuilz y estoient miz. En premier lieu est la piece en forme d'une allée estroicte toute blanchie et rayssonnablement claire, et tout au long d'un costé de la paroy estoient miz des tresteaux et sur iceulx les sarceuilz, et aulcuns en des niches en ladicte paroy par le suyvant ordre. Premièrement, à l'entrée de la dicte piece, celluy du ser^{me} don Juan de Austria, en une niche de la paroy, qui estoit de la façon d'un coffre à deux serrures, couvert de toyle d'argent avec une croix rouge et en desoubz avoit l'étandart du grand turc qu'il vainquit en l'armée navale, peint de bleu et tout chargé de demi-lunes. Item, les corps des ser^{mes} prince don Carlos et de la royne doña Maria sa mere, infante de Portugal, qui y sont aussi, miz en des forts riches sarceuilz l'un apres l'autre sur des tresteaux. Item, celluy de l'infante de France doña Yzabel, troisieme femme de feu roy. Item, celluy de la royne doña Ana, sa dermiere femme, et là, tout préz le sien et joint, celluy de feu l'empereur Charles le V., son pere. Item, de l'imperatrice sa femme. Item les deux roynes de France et d'Hongrie, doña Maria et doña Yzabel ses soeurs, les uns après les autres, tous miz sur les dicts tresteaux et fort richement garniz et couverts et avec des rouges croix. Et après, en un niche, celluy du ser^{me} archiduc Wencislao, avec une croix, avec une croix de S^t Jehan. Et plus outre, en certaines autre niches q'uil y avoit esparoyz, jusques au nombre de six petites cassettes, couvertes de toyle d'argent avec leur croix rougess, toutes des en fans de feu Sa Majesté. Il y avoit aux coings de cest enterrement des grandes croix faictes de bois, aux bras desquelles d'un costé et d'autre pendoient certains foüets ou disciplines de cordes, en signe et remoustrance de lieu de penitence et contrition".
- (38) GUADALAJARA, *Historia potifical* (1612), 429, col. 2B y 430, col. 1D: "[...] fue puesto en vna caxa de madera aforrada de raso blanco y cubierta de brocado de oro y negro, y la pusieron dentro de la Sacristia sobre vn cadalso de vna bara de alto, cubierto de tercio pelo negro, a la cabecera vna almohada con vna Corona, y quatro achas en cada lado [...] Subiose de alli a la Iglesia donde estaua hecho un cadahalso como el q. se refirio arriua, y otro menor encima, y sobre este vna cubierta con vn riquissimo paño d. brocado, bordado las Zanefas de muertes, y en ella vna Corona y vn Christo con no mas luces que tuuo en la Sachristia".
- (39) XIMÉNEZ, *Descripción* (1764), 369: "Como hay tanta distancia desde la sacristía de la Iglesia principal hasta el Panteón, determinó el señor Felipe Quarto, que esta Real

Capilla cuya tuviese más a mano su particular Sacristía: para esto hizo elección de la Pieza que está enfrente de la Bóveda; á la que se entra por un callejón de diez y ocho pies de largo, y ella tiene treinta pies en quadro, solada en piedra Berroqueña; y las paredes y Bóveda de mucha blancura. Dale luz bastante una ventana de Mediodía". La blancura del encalado, además de por sus evidentes ventajas higiénicas y de conservación de la piedra, estaba asociado a los edificios más nobles de los romanos; cfr. E. ROSENTHAL, *Catedral de Granada*, 37-39.

- (40) "Quiero e mando que si falleciere fuera de la cibdad de Granada, que luego sin deteni-
miento alguno, lleven mi cuerpo entero como estoviere a la cibdad de Granada [...] me
pongan en una sepultura baxa que no tenga bulto alguno, salvo una losa baxa en el
suelo, llana, con sus letras esculpidas en ella". Testamento de los Serenísimos Reyes
Católicos, *Allegaciones*, libro III, fol. 185; cfr. ROSENTHAL, *Catedral de Granada*, 193.
Este testamento tenía también una cláusula que obligó a levantar el suelo de la Catedral
una vara (84 cm) "fuera de tyerra".
- (41) L. AYALA, "Sermón..." (Valladolid, 1601); cit. por DÁVILA, *Sermones*, 103: "[...] pues
siendo tan rica toda aquella milagrosa fabrica, Yglesia y sacristia, solo el deposito de
los cuerpos Reales está pobre, que sobre unas vigas, como se vinieron trazadas del
bosque, estan unas pobres arcas o ataudes cubiertos de unos pobres paños negros".
- (42) HERRERA: *Symario* (1589), 23.
- (43) "[...] se digan [por Carlos V] cuatro misas de Requiem, y que los sacerdotes que las
dixeren vayan a decir sus responsos, acabada la misa, debaxo de las gradas del altar
mayor delante del Sancto Sacramento [...] acabadas las dichas misas, los sacerdotes
digan sus responsos debaxo de las gradas delante del altar y Sancto Sacramento [...] Queremos que en los responsos [...] los ministros del altar se pongan debaxo de las gradas, o detrás de la tumba si la hubiera de haber, e que el convento baxe del coro a decir los dichos responsos; pero que en las otras misas de Requiem que se han de decir de cada día, los ministros estén debaxo de las dichas gradas e el convento los diga en el coro" (epg. 24, 27 y 31). Para otros (BUSTAMANTE, *Panteón*, 166) podría ser la sacristía de la iglesia subterránea, aunque parece difícil pensar que un "coro baxo" sea otra cosa que, efectivamente, un coro. Puesto que el superior parece destinado a la familia real, no parece descabellado pensar que el inferior lo estaba a un número reducido de frailes, ya que parece el lugar adecuado para cantar los responsos.
- (44) ÍÑIGUEZ, *Trazas*, 78. Algunos autores han querido entender que esta orden se debía al mantenimiento de la idea de un cenotafio central bajo la cúpula. En realidad el "detrás de la tumba, si la hubiere" se refiere a la duda que se mantenía aún sobre la colocación de las tumbas en la capilla o la cripta. Creemos que con la colocación de las estatuas del Presbiterio sobre la cripta se dejó zanjada la cuestión.
- (45) Deben considerarse también la influencia ejercida por Santa Constanza de Roma y el Anástasis del Santo Sepulcro de Jerusalén, cuyos centros estaban ocupados por tumbas, o incluso el fuerte simbolismo funerario de la cúpula de Miguel Angel colocada sobre la tumba de San Pedro.
- (46) Según J. HUBERT (cit. por ROSENTHAL, *Catedral de Granada*, 75), las altas rotondas orientales de los templos merovingios eran generalmente mausoleos espacialmente

- autónomos, aunque en el período carolingio eran normalmente oratorios. Muchos siglos después, y como homenaje a los emperadores alemanes enterrados bajo el crucero de la Catedral de Speyer, el padre de Carlos V, Maximiliano, planeó una rotunda compuesta por doce columnas, con una estatua de un personaje real sobre cada una de ellas, que iba a ser colocado delante del altar mayor de la catedral (cif. *ibid.*, 133).
- (47) Por ejemplo, los reyes medievales de Castilla fueron enterrados en la Capilla de Santa Catalina, estructura independiente situada detrás de la capilla mayor de San Isidoro de León.
- (48) *Saint Charles Borromeos Instructions on Ecclesiastical Buildings* (1572), pág. 9; cfr. ROSENTHAL, *Catedral de Granada*, 134, n. 34 y 146, n. 89.
- (49) "Se faga una honrrada capilla a la mano derecha de la capilla mayor de la dicha yglesia, en la qual sean [...] nuestros cuerpos sepultados, la qual dicha capilla se ha de llamar de los Reyes"; *Testamento*, fol. 185. La Capilla se construyó junto a la antigua mezquita del siglo XI, con una nave principal de 170x48 pies y 70 de altura (cfr. ROSENTHAL, *Catedral de Granada*, 195, doc. 4).
- (50) El diccionario ESPASA (t. XXVI, 1020, voz "Granada") comenta: "No obstante, estos magníficos sepulcros no guardan los restos de unos y otros monarcas, que se encuentran en sencillos ataúdes bajo las bóvedas de humilde enterramiento, al pie de los cenotafios". Como vemos, exactamente la misma solución que Felipe II repitió en El Escorial.
- (51) Hasta su traslado a El Escorial, los familiares más directos de Felipe II estaban enterrados aquí, por lo que el acto de separación en Granada de los antecesores de Carlos V, consecuencia más o menos tácita de su testamento, debe entenderse como un subrayado de la identidad imperial de los Habsburgo. Como BUSTAMANTE (*Panteón*, 162) ha destacado, el César Carlos había sido el último emperador del Sacro Imperio Germánico ungido por un Papa. En diciembre de 1574, en el "acto de entrega que se ha de hazer de los cuerpos reales de Granada al obispo de Jaen" realizado "dentro de la boueda de la capilla real de la dicha ciudad" se cumplieron las órdenes para trasladar los cuerpos de la emperatriz Isabel y la princesa María de Portugal y los infantes Fernando y Juan a San Lorenzo, que estaban "en dicha boueda en deposito hasta que su magestad ordenase donde se hauian de mudar y trasladar", a la vez que se trasladaba a la reina Juana a Granada junto a su marido Felipe (cfr. CERVERA: «Túmulos», 562s).
- (52) Era la hija de don Juan III de Portugal. Para otros, como Francisco de Paula Valladar, se trata del príncipe don Miguel, o incluso del primogénito de Isabel y Fernando, el príncipe don Juan, muerto en 1497 a los 18 años.
- (53) Fonseca comunicó a Felipe II en 1565 las tres posibilidades que se barajaron: "La orden que en esto se podía tener es quanto al sitio que los cuerpos reales se passasen al cimborio de la yglesia porque en el ay gran comodidad para en todos los encasamientos y quadros, poner cajas, y urnas de cuerpos, y tienen magestad en la postura [...]; o poner los dichos cuerpos Reales en las capillas que ay dentro de la dicha capilla mayor que son siete con sus rejas, y adereços ricos que seria una cosa muy principal, y de gran magestad o dexarlos en la dicha capilla real en el lugar donde agora estan, y vaciar un arco grande de la dicha capilla que sale a la capilla de la iglesia mayor en frente del altar mayor que está ya hecho, y creo se hizo a este fin, y de qualquiera destas quatro maneras vienen los cuerpos reales

a estar enfrente del altar mayor de la dicha iglesia y assi del Santissimo Sacramento". Esta carta da testimonio de la idea del Emperador de enterrarse en la Catedral ante su disgusto por la Capilla Real: "[...] la Magestad Cesarea del Emperador nuestro señor que esta en gloria el año de 1526 quando estuvo en Granada y vio la dicha Capilla Real dixo [...] que mas parecia capilla de Mercader que de Reyes por la estrechura y obscuridad que tenía" y por ello "su Magestad cessarea trato de enterrarse en la yglesia mayor y no en la capilla, como a su magestad Real y a todo el mundo esta notorio"; *Parecer que dio el Doctor Fonseca al Sr Presidente de Granada para informar a su magestad sobre la union de la Capilla Real a la Iglesia Catedral de aquella ciudad*, en *Allegaciones*, l. II, ff. 163-165 (Arch. Catedr); cfr. ROSENTHAL, *Catedral de Granada*, doc. 130, 218. Según la descripción de CHUECA (*Ars Hispaniae*, s. XIV, 234; cit. por *supr.* en 27), se trata de unos nichos apaisados sobre los arcos que rodean el altar "pensados para sarcófagos de reyes y que sin este destino son algo incomprensibles". En la actualidad contienen unas pinturas de los doctores de la Iglesia Grecorromana (1635-1688) realizados por Atanasio Bocanegra. Siloe repitió la configuración de este altar-mausoleo circular en San Salvador de Úbeda: en el contrato de 1536, el arquitecto señalaba que en los nichos situados a ambos lados del altar de la capilla mayor de San Salvador podrían colocarse altares o sepulcros.

- (54) Puede consultarse a VALLADAR (*Real Capilla*, 50-60) en relación con los esfuerzos de la Capilla Real para evitar que los sepulcros fueran trasladados a la Catedral. El testamento de la reina Isabel pedía que sus tumbas fueran colocadas frente al Santísimo Sacramento de la Catedral, condición que cumple el crucero de la Capilla Real dada la orientación centrípeta del altar de Siloe. En cuanto a la separación de los Austrias de sus abuelos, BUSTAMANTE (*Panteón*, 162) apunta certeramente a la lesión a su cargo que hubiera supuesto un enterramiento común con sus padres y abuelos. Así, Felipe II tendría que hacer algo totalmente nuevo en España, sepultar a un emperador, por lo que tuvo que crear un edificio de nueva planta.
- (55) *Acta del depósito del cadáver del Emperador Carlos V en Yuste* (23 de septiembre de 1558, Arch. Gral. de Simancas, Patron. Real, leg. 29, fol. 12): "[...] ordena y manda [Carlos V] que su cuerpo este y se deposite en este dicho monasterio [Yuste] hasta quel Rey nuestro Señor su hijo [...] ordene donde a de ser su enterramiento; [...] también lo vieron y conocieron el qual dicho cuerpo fue metido en lo hueco del altar mayor de la dicha yglesia [...]" (cfr. ROSENTHAL, *Catedral de Granada*, 134, n. 36). Rosenthal no cree que Carlos se decidiera en contra de su enterramiento en Granada, sino que simplemente cedió la decisión a su hijo.
- (56) Esta suposición de VALLADAR (*Real Capilla*, 44) hecha en 1892, ha sido puesta en duda por ROSENTHAL (*Catedral de Granada*, 26, n. 51).
- (57) ROSENTHAL, *Palacio de Carlos V*, 28, 61 y 174-176: "La función de esta cámara interior sigue siendo un misterio. Aunque en los documentos aparece identificada como la *capilla*, no hay en ella característica alguna que indique que estaba destinada al culto o a fines funerarios".
- (58) CÁRDENAS: *Carlos V*, 149-150. Este Codicilo dictado por el Emperador Carlos en Yuste a su secretario, Martín Gaztelu, apenas dos semanas antes de su muerte, el 9 de septiembre de 1558, señalaba sus condiciones: "Otrosí, ordeno y mando que, si yo

muriere antes de verme con el rey, mi hijo, y si acordare y le pareciere que mi enterramiento y el de la emperatriz sea en este dicho monasterio, que en tal caso se haga una fundación por las ánimas de ambos y de mis difuntos, con los cargos y sacrificios que al rey y mis testamentarios, a quien lo remito, pareciere. Y, asimismo, yo ordeno y mando que, en caso que mi enterramiento haya de ser en este dicho monasterio, se haga mi sepultura en medio del altar mayor de la dicha iglesia y monasterio, en esta manera: que la mitad de mi cuerpo hasta los pechos, esté debajo del dicho altar; y la otra mitad de los pechos a la cabeza, esté fuera dél, de manera que cualquiera sacerdote que dijere misa, ponga los pies sobre mis pechos y cabeza. Item, ordeno y es mi voluntad que, si mi enterramiento hubiere de ser en este dicho monasterio, se haga en el altar mayor de la iglesia dél un retablo de alabastro y medio relieve, del tamaño que pareciere al rey y a mis testamentarios y conforme a las pinturas de una figura que es mía, que es del «Juicio Final», de Ticiano [...] Y, asimismo, se haga una custodia de alabastro o mármol, conforme a lo que fuere el dicho retablo, a la mano derecha del altar; que para subir en ella haya hasta cuatro gradas, para adonde esté el Santísimo Sacramento; y que, a los dos lados de ella, se ponga el busto de la emperatriz y el mío, que estemos de rodillas, con las cabezas descubiertas los pies descalzos, cubiertos los cuerpos con sendas sábanas del mismo relieve, con las manos juntas [...] Y que, en caso que mi enterramiento no haya de ser ni sea en este dicho monasterio, es mi voluntad que, en lugar de la dicha custodia y retablo, se haga un retablo de pincel [...]."

- (59) Luis Méndez de Quijada escribía ese día a Felipe II (*id.*, 154): "Yo fui de distinto parecer, por no tener esta casa las calidades que se requieren para dos príncipes tan grandes, y que era mejor su majestad se dejase llevar a Granada, donde los Reyes Católicos habían señalado aquel lugar para tal efecto. A ésto me respondió algunas cosas que Vuestra Magestad entenderá a su tiempo [...] y se sepulte debajo del altar mayor desta Iglesia, la mitad del cuerpo debajo de él, y la otra que salga fuera.
- (60) "El dicho cuerpo fue metido en lo hueco del altar mayor de la dicha iglesia, que para este efecto se hizo [...] y luego se cerró lo que estaba abierto y roto del dicho altar, por los oficiales que para ello allí estaban, con los materiales que tenían" (*id.*, 164-166). El padre Sigüenza, en la *Historia de la Orden de San Jerónimo* apuntaba que "para cumplir del modo posible este mandato, se derribó el altar mayor y se sacó hacia fuera, con objeto de depositar detrás de él el cadáver, pues debajo no podía estar por ser lugar exclusivo de los santos que la iglesia tiene canonizado".
- (61) PORREÑO, *Dichos y hechos* (1628), cap. VIII, 129 y cap. XIII, 186.
- (62) MARTÍN GÓMEZ, *Casa perpetua*, 118. El autor defiende la tesis de que la disposición de las dos capillas, la del Presbiterio y la del Panteón, son parte de un cuidado programa simbólico, en la que el sentimiento de verticalidad de la muerte tiene adecuada expresión en el eje tabernáculo-custodia-altar-entierro (*id.*, fig. 19, 105).
- (63) KUBLER, *La obra del Escorial*, 155s. Estuvo a punto de variarse el emplazamiento de este segundo enterramiento, ya que tras la muerte de Felipe III, su sucesor tuvo problemas con un arroyo que estropeó los mármoles y bronces. Al saber lo que se tramaba, el vicario de San Lorenzo, Fray Nicolás de Madrid comunicó al rey un plan de soluciones, por lo que se le responsabilizó de la obra.

- (64) En 1765, Antonio PONZ, en su *Viage de España* (II.III, n. 68, 375), también daba el mismo nombre, pero otros autores fijan la autoría de su decoración en Juan Gómez de Mora entre 1617 y 1620, durante el reinado de Felipe III.
- (65) QUEVEDO, *Historia* (1849), 300.
- (66) *Id.*, 301: "En honor a la verdad, este local, que no tiene luz no ventilación ninguna, es demasiado pobre, y hasta poco decente para que estén en él depositadas las cenizas de personas tan augustas [...] es la única cosa que en El Escorial no corresponde á la grandeza y magnificencia de lo demás".
- (67) XIMÉNEZ, *Descripción* (1764), III.I.VI, 222v y IV, 319s: "La [puerta] de la Bóveda está á mano derecha como salimos; y lo primero que se encuentra entrando por ella es una Pieza que tiene de largo treinta y seis pies, de ancho dieciséis, y de alto otros tantos; bien lucida, y aliñada. A lo último de ésta hay un hueco de ocho pies de travesía, en que se forma un Caracol de piedra Berroqueña, bien labrada; que ofrece subida á otra Bóveda de la misma longitud, y desahogo que la de abaxo; y ésta es la que sirve de *segundo Panteón* á los que no se ponen en el principal. Por toda su distancia y capacidad, hay tres órdenes de Nichos para los Ataúdes".
- (68) "El extremo opuesto a la puerta y los dos lados de esta habitación (sin ventana) que no tiene otra salida que la puerta por donde se entra están dispuestos precisamente como biblioteca, pero mientras los anaqueles de una biblioteca están preparados en proporción a los libros a ella destinados, éstos lo están en los ataúdes que son colocados uno tras otro, la cabeza contra la pared, los pies al borde de los anaqueles que llevan la inscripción de la persona que está dentro. Estos anaqueles se hallan revestidos unos de terciopelo, otros de brocados [...]" (*Viaje al Monasterio* de 1721; cfr. MARTÍN GÓMEZ, *Casa perpetua*, 120).
- (69) Sin embargo se hizo con accesos girados que *desorientan* a los visitantes e incluso a cronistas como al Padre SANTOS (*Descripción*, 171: "para el Altar y el Retablo que están al Oriente"). Para el probable seguimiento de la orientación canónica en el proyecto original no tenemos más pistas que la alineación regular de los ataúdes en el manuscrito de Juan de San Jerónimo, el epígrafe la Carta de Fundación que dice que los responsos se realizarían en el coro de debajo de las gradas *enfrente* del "Sancto Sacramento", de la comprensión del concepto de simetría renacentista, que en El Escorial se compagina con la clásica manera hispano-musulmana de entrar tangencialmente a los espacios, según supo ver Chueca, frente a los ejes escenográficos barrocos, que no comprenden otro acceso que el del eje principal. Dada la disposición «desorientada» de los accesos al Panteón escurialense y la falta de un muro en la parte oriental donde situar algún tipo de retablo, nos atrevemos a sugerir que tal vez el altar de la primitiva Capilla enterrada estuviera situado en el centro, como en el caso de la Catedral de Granada y el Santo Sepulcro.
- (70) Frente a las opiniones que sitúan un simbólico *Sancta Sanctorum* escurialense en el Presbiterio, debemos recordar las palabras del Rey Salomón durante la apertura del Arca de la Alianza en su Templo: "Yahvé, has dicho que habitarías en la oscuridad. Yo he edificado una casa para que sea tu morada, el lugar de tu habitación para siempre" (I Re 8:12-13). Para un estudio más extenso sobre el tema, consultar mi artículo sobre

los paralelismos entre el Templo de Jerusalén y El Escorial: «Felipe II y el judaísmo», en *Raices*, n° 25, Madrid (invierno 95-96), 40-46.

- (71) El texto del dibujo, a tinta y regla, dice textualmente (f. 410): "*La orden y traza que el Rey nuestro Señor dió para que se pusiesen los cuerpos Reales en la bóveda debajo del altar mayor, la cual se guardó y guardará para siempre. / En 3, 4 y 5 de noviembre de 1586 años se metieron los ataúdes de los cuerpos Reales en la bóveda de la iglesia principal debajo del altar mayor, como aquí estan trazados siguiendo los números. (Aquí siguen los nichos trazados con pluma con sus numeros corespondienies en este orden.)*"
- (72) "*D.O.M. / CAROLO. V. ROMAN. IMPER. AVGVSTO. HOR. / REGNORUM VTR. SCIL. ET HIERVSALEM REGI / ARCHIDVCI. AVSTR. OPTIMO / PARENTI PHILIPPVS. / FILIVS. P. // IACENT SIMUL ELISABETHA VXOR ET MARIA / FILIA IMPERATRICES, ELEONORA ET MARIA / SORORES, ILLA FRANC. HÆC VNGARIÆ / REGINÆ y D.O.M. / PHHILIPPVS II. OMNIVM HISP. REGNOR. / VTRIVSQVE SICILLÆ ET HIERVS. REX CATHOL. / ARCHIDVX. AVSTR. IN HAC SACRA ÆEDE QVAM / A FVNDAM. EXTRVXIT SIBI. V. P. // QVIESCVNT SIMVL ANNA, ELISABETHA, ET / MARIA, VXORES CVM CAROLO PRINC. FILIO / PRIMOGEN*". SIGÜENZA, *Descripción* (1605), II.XIV, 488s.
 "[...] Mando y ordeno que cuando nuestro Señor fuere seruido de lleuarme desta presente Vida [...] hize fundar y dotar para poner en el los cuerpos del Emperador Don **Carlos** mi señor y padre y dela Emperatriz Doña **Isabel** mi señora y madre como al presente lo estan- y en su compañía los cuerpos de las **reinas de Francia** y **Hungria** mis tias y de la Prínçesa Doña **Maria** mi muy chara y muy amada muger- y de la Reina Doña **Isabel** mi muy chara y muy amada muger- y de la Reina Doña **Ana** mi muy chara y muy amada postrera muger- y los del Príncipe Don **Carlos**- del Príncipe Don **Fernando**- del Príncipe Don **Diego** y del Infante Don **Carlos Lorenço** y Infanta Doña **Maria** mis muy charos y muy amados hijos- y de los Infantes Don **Fernando** y Don **Juan** mis hermanos- y también el del Archiduque **Venceslao** mi sobrino y el Sr. Don **Juan** mi hermano donde también se han de yr poniendo los demas cuerpos Reales de mis suçessores que quissieren sepultar se alli [...] conforme a las traças que estan hechas al proposito [...]"
- (73) SAN JERÓNIMO, *Memorias*, 105s: "Los ataúdes de los cuerpos Reales se pornán en la bóveda que está debajo del altar mayor, donde se entra por los dichos altares collaterales, juntamente con los de la Reina Doña Isabel y Príncipe Don Cárlos [...] con los rostros vueltos al altar mayor [...] En medio de la dicha bóveda á la parte de la epístola el del Emperador, y á la del evangelio el de la Emperatriz, de manera que ambos estén en medio del lugar que responde al altar mayor [...] Los ataúdes de los Infantes D. Fernando y D. Juan se pongan á los pies del Emperador [...] El de la Reina Doña Leonor estará á la parte del Emperador en lo último de la bóveda [...] A la mano izquierda de la Emperatriz luego consecutivamente el de la Reina Doña Isabel, y trás ella el de la Princesa Doña María, y luego el del Príncipe Don Cárlos. Y a esta parte en lo último de la bóveda junto á la entrada del altar de los Reyes el de la Reina de Hungría [...]"
- (74) ALMELA, *Descripción* (1594), 32: "Aunque están de prestado [los simulacros de los cuerpos de los reyes], porque están mandados hacer de bronce dorado como dicho queda, no obstante por debajo de toda esta real capilla hay, de bóveda hecho, un repositorio de los cuerpos difuntos de los reyes y príncipes dichos, y de otros que allí

su majestad ha trasladado; los de los niños en ataúdes forrados de telas de plata, y los cuerpos mayores en ataúdes forrados de terciopelo carmesí, puestos en este bajo como sepultura o carnero, por el orden que están los simulacros arriba guardando el orden de la mano derecha e izquierda".

- (75) SIGÜENZA, *Descripción* (1605), II.XIV, 488s: "Si alguno de los descendientes de Carlos V sobrepujare las glorias de sus hazañas, ocupe este lugar primero; los demás absténganse con reverencia" (delante, izquierda). / "La providencia y cuidado de los descendientes deja este lugar vacío a los hijos y los nietos, después que, vividos muchos años, paguen la deuda natural de la muerte" (detrás, izquierda). / "Este lugar que aquí queda vacío lo guardó quien lo dejó de su grado, para el que de sus descendientes fuere mejor en virtud; de otra suerte ninguno lo ocupe" (delante, derecha). / "Este lugar queda aquí destinado, con particular y pensado cuidado de los hijos, para que sea con sus claras memorias ilustrado cuando, después de largo espacio de vida, murieren (detrás, derecha)".

BIBLIOGRAFÍA

- ALMELA, Doctor Juan Alonso de: *Descripción de la Octava Maravilla del Mundo que es la excelente y Santa Casa de San Lorenzo El Real...* (1594), manuscrito editado, prologado y anotado por G. de Andrés, O.S.A., en «Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial», t. VI, 7-98, Madrid, Imprenta Saez, 1962.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín: «El Panteón de El Escorial. Papeletas para su historia», en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Madrid, U.A.M., vol. IV, 1992, 161-215.
La Octava Maravilla del mundo (Estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II, Madrid, Alpuerto, 1994.
- CABRERA DE CORDOBA, Luis: *Historia de Felipe II, Rey de España* (1619), IV tomos, Madrid, ed. impr. Aribau, 1876-77.
- CÁRDENAS Y VICENT, Vicente de: *Carlos de Habsburgo en Yuste (1557-1558)*, Madrid, Hidalguía, 1990.
- CERVERA VERA, Luis: «Túmulos para los traslados de cuerpos reales al Monasterio de San Lorenzo el Real en 1573 y 1574», en *La Ciudad de Dios*, CXCVII, El Escorial, sep. 1984, n° 2/3, 555-573.
- CHUECA GOITIA, Fernando: *Casas reales en monasterios y conventos españoles* (1966), 2ª ed. corr. y aument., Madrid, Xarait, 1982.
- DÁVILA FERNÁNDEZ, Mª del Pilar: *Los sermones y el arte*, Valladolid, 1980.

- HERRERA, Juan de: *Sumario y breve declaració de los diseños y estampas de la Fabrica de san Lorenzo el Real del Escorial. Sacado a lvz por Iuan de Herrera Arquitecto General de su magestad, y Aposentador de su Real Palacio*, Viuda de Alonso Gomez, Madrid, 1589. Ed. facs. en CERVERA VERA, Luis: *Las estampas y el sumario de El Escorial por Juan de Herrera*, Madrid, Tecnos, 1954.
- GALLEGO BURIN, A.: *La Capilla Real de Granada*, Madrid, CSIC, [n.d., 1950].
- GUADALAJARA Y XABIERR, Marco de: *Qvarta parte de la Historia Pontifical General y Catholica, en que se prosigven las vidas y hechos de Clemente VIII. Leon XI. y Eleccion de Pavlo V. Compvesta y ordenada por F. Marco de Guadaluja y Xabierr, de la Religion obseruante de N. Señora del Carmen de Aragon*, Caragoça (Zaragoza), Iuan de Lanaja y Quartanet, 1612.
- IÑIGUEZ ALMECH, Francisco: *Las trazas del Monasterio de S. Lorenzo de El Escorial. Discurso del académico numerario leído en el acto de su recepción pública*, Madrid, R. A. de Bellas Artes de San Fernando, 1965.
- KUBLER, George Alexander: *La obra del Escorial* (1982), trad. de Fernando Villaverde, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- LHERMITE, Jehan: *Le passetemps de Jehan Lhermite*, publi'e d'après le manuscrit original édité par Ch. Rueles, Conservateur á la Bibliothèque royale de Belgique, II vols., Antwerpen, 1890.
- LOPEZ SERRANO, Matilde: *Trazas de Juan de Herrera y sus seguidores para el Monasterio de El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1944.
- MARTÍN GÓMEZ, Pedro: *La Casa perpétua del Rey de España, o las tumbas reales de El Escorial*, Madrid, S. F. y R. Coliseo de Carlos III, 1987.
- NAVARRO FRANCO, Federico: «El Real Panteón de San Lorenzo de El Escorial», en *El Escorial*, tomo I, 713-737, Madrid, Patrimonio Nacional, 1963.
- PONZ, Antonio: *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella. Tomo segundo: Trata del Escorial* (3ª ed., Madrid, 1788), ed. Casto Mª del Rivero, vol. 1, Madrid, Aguilar, 1988.
- PORREÑO, Baltasar: *Dichos y hechos del rey Don Phelipe Segundo, el Prudente* (seg. ed. Salvador Viader, Cuenca, 1628), Madrid, Saeta, 1942.
- PORTABALES PICHEL, Amancio: *Los verdaderos artífices de El Escorial y el estilo indebidamente llamado Herreriano*, Madrid, Gráfica Literaria, 1945.
- QUEVEDO, José de: *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. 1ª ed. orig. 1849, 2ª ed. corr. y aument., 1854; ed. facs., Madrid, Hiperión, 1986.

- ROSENTHAL, Earl E.: *La Catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español* (1953), trad. de Juan Santana, Universidad de Granada, 1990.
El Palacio de Carlos V en Granada, trad. de Pilar Vázquez, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- SANTOS, fray Francisco de los, O.S.H.: *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo de El Real del Escorial, vnica maravilla del mundo. Fabrica del prvdentissimo rey Philipo Segvndo...* (Madrid, 1657), Móstoles, ed. facs. Almiar, 1984.
- SIGÜENZA, fray José de, O.S.H.: *La fundación del Monasterio de El Escorial. (Tit. org: Historia de la Orden de San Jerónimo, libro tercero: La fundación del monasterio de San Lorenzo el Real, Madrid, 1600, y cuarto: Descripción y relación cumplida de todas las partes de la fábrica, Madrid, 1605); Madrid, ed. de Aguilar, 1963.*
- SAN JERÓNIMO, fray Juan de, O.S.H.: *Memorias*. Manuscrito de 1557-1587, según transcripción de 1791, corregida por M. Salvá y P. Sainz de Baranda: *Documentos inéditos para la historia de España*, t. VII, Madrid, 1845; Madrid, ed. facs. Patrimonio Nacional, 1984.
- SEPÚLVEDA, fray Jerónimo, el «Tuerto», O.S.H.: *Historia de Varios Sucesos y de las Cosas Notables ... acaecidos en España entre 1584 y 1603*, en «Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial», t. IV, ed. Julián Zarco Cuevas, Madrid, Imprenta Saez, 1924.
- VALLADAR Y SERRANO, Francisco de Paula: *La Real Capilla de Granada. Estudio crítico histórico*, Granada, 1892.
- XIMÉNEZ, fray Andrés, O.S.G.: *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial: su magnífico templo, Panteón, y Palacio*, impr. de Antonio Marín, 1764; Madrid, ed. facs. Editorial Patrimonio Nacional, 1984.
- ZARCO CUEVAS, Fray José; ed.: *Documentos para la historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial:*
 I. *Memorias de Fray Antonio de Villacastín, monje jerónimo de dicho Monasterio*, publicadas y anotadas por el P. F. J. Zarcó Cuevas; manuscrito de 1603, 1ª ed. en 1916; prol. de A. Bustamante García, Madrid, Cimbório, reed. de 1985.
 II. *Carta de Fundación y Dotación (22 de abril de 1567)*, 1ª ed. en 1917, 63-138.

TOMÁS FRANCISCO PRIETO Y LA ENSEÑANZA DEL
GRABADO EN HUECO EN SALAMANCA DURANTE LA
PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII

Por

M^a NIEVES RUPÉREZ ALMAJANO

El arte de la medalla no encontró en España una aceptación comparable, ni de lejos, a la que suscitó en otros países europeos, por lo que la producción nacional a comienzos del siglo XVIII era prácticamente nula. La llegada de los Borbones supondrá el primer intento de crear las estructuras necesarias para potenciar esa actividad a través del grabado, cuya enseñanza se incorporó a la Academia en el momento de su fundación definitiva en 1752, más por razones económicas e ideológicas que puramente artísticas. Sin embargo, unas décadas antes de que se estableciese la Academia, ya se estaban formando destacados grabadores españoles en el taller que tenía Lorenzo de Montemán en Salamanca, convirtiéndose así en uno de los puntos de partida del desarrollo de la medallística y de los progresos en la acuñación de monedas (1). Dado el papel desempeñado por este taller, considero de interés aportar algunas noticias del mismo que completan la información que nos ofrece Ceán Bermúdez. Pero sin duda lo más relevante es la posibilidad de detallar cual era el proceso de enseñanza que seguía Tomás Francisco Prieto -el más prestigioso de los antiguos alumnos de Montemán- en el taller que él mismo abrió en Salamanca una vez alcanzada la maestría.

Según nos dice Ceán en su *Diccionario*, Lorenzo Montemán y Cusens se estableció en Salamanca tras la guerra de Sucesión, adonde había llegado con el ejército imperial. Al parecer era de origen siciliano y pariente de los Hamerani, famosos grabadores de la ceca romana, con los que aprendería su profesión. Inicialmente instaló un taller de tabaqueras de latón, grabadas a buril o en medio relieve; pero, ante el éxito obtenido, pronto diversificó y amplió su producción: cajas de plata y oro, adornos para templos, colegios y conventos, aderezos de señoras, espadas y escopetas, escudos de

armas, etc. (2). Su floreciente negocio habría que sumarlo al renacer artístico que conoce la ciudad en estos momentos, coincidiendo con la actividad de los Churriguera y de Andrés García de Quiñones. Existía el clima propicio para acoger esta producción suntuaria, y este hecho favoreció que jóvenes salmantinos se iniciasen en el aprendizaje de las técnicas de dibujo, modelado y grabado empleadas por Montemán.

La "fábrica" de este grabador, en la que trabajaban más de diez hombres con sus familias -según Ceán-, escapaba a los esquemas de organización gremial vigente en otras artes y disfrutaba, también por su propia novedad, de unas libertades de las que carecían los oficios con más tradición. Sin embargo, el sistema de enseñanza practicado por Montemán en su taller se acomodaba, al menos en los planteamientos materiales, al que era habitual en aquellos. Precisamente se han conservado las escrituras de aprendizaje de dos de sus discípulos que llegarán a ser reconocidos grabadores y medallistas en la Corte: Tomás Francisco Prieto y Francisco Hernández (3). El que aparezcan este tipo de contratos ya supone una novedad interesante, pues lo habitual en la España del siglo XVII y primera mitad del XVIII era que los grabadores se formasen de forma autodidacta, a través de la copia de estampas que llegaban a sus manos y del estudio de algunos manuales, y que careciesen por lo mismo de discípulos (4).

Francisco Hernández (5) entró oficialmente como aprendiz de Lorenzo de Montemán, "maestro del arte de abridor de buril", el 1 de abril de 1731, aunque la escritura entre éste último y el padre de aquel, Marcos Hernández, a quien respalda como fiador el sastre Tomás Bamba, no se firma hasta el 13 de mayo. Por lo demás hacía algunos años que Francisco Hernández vivía en la casa del maestro "de limosna" y, en atención a este hecho y "a ser el sobredicho un pobre", Lorenzo de Montemán se comprometió a mantener enteramente al muchacho durante los seis años y medio que duraría el aprendizaje, dándole en ese tiempo el vestido y el calzado, la comida, la cama y ropa limpia, sin pedir tampoco ninguna compensación económica a cambio de la enseñanza, como seguramente venía haciendo. Francisco Hernández era ya mayor de dieciseis años, pues se obliga también al cumplimiento de la escritura (6). Es de suponer, por tanto, que este aprendiz había prestado a su maestro, y seguiría haciéndolo, servicios de criado que excedían a los puramente relacionados con el oficio (7).

Casi siete meses más tarde, el 24 de octubre de 1731, Lorenzo de Montemán recibe como aprendiz a Tomás Francisco Prieto (8), que a la sazón era ya mayor de quince años pero menor de veinticinco, pues había nacido en 1716. Su padre, Pedro Prieto, era "maestro de obra prima", es decir, un artesano del calzado, lo que tanto en este caso como en el anterior nos indica el gran ascenso social experimentado por estos grabadores, que lograron el privilegio de nobleza gracias a sus méritos artísticos (9).

La duración de su aprendizaje sería de seis años, por lo que concluiría casi al mismo tiempo que el de Francisco Hernández, con la diferencia de que en este caso el régimen del aprendiz sería "externo". Durante el primer año Pedro Prieto debía mantener a su hijo en todo lo necesario, y en los cinco restantes bastaría con que le diese vestido, calzado, cama, ropa limpia y lo que necesitase "para su decencia", corriendo la manutención a cargo del maestro, sin que tampoco éste recibiese beneficio económico por la enseñanza, pues sin duda estos aprendices colaboraban en las obras encargadas a Montemán, prestándole ya una estimable ayuda (10). Al término de los seis años los discípulos debían poder trabajar "de oficiales". Pero por su parte tendrían que poner "el zelo, cuidado, aplicación y asistencia" que requería el aprendizaje, evitando toda fuga o ausencia. No obstante, pensamos que en este caso los muchachos mostraban una clara predisposición vocacional hacia esta actividad, que les lleva a comprometerse personalmente y haría más grata la enseñanza.

Nada sabemos del método docente empleado por Lorenzo de Montemán en su taller. Las dos escrituras se limitan a recoger la fórmula habitual por la que el maestro se obliga a enseñar "todo lo perteneciente a su arte sin ocultar cosa alguna", pero afortunadamente se conserva muy detallado el que empleará poco después Tomás Francisco Prieto, que es de suponer no fuera muy diferente. Está claro que Montemán practicaba el grabado a buril, técnica directa que requería gran destreza y habilidad y exigía un aprendizaje difícil. Quizá empleó también el aguafuerte, pero por el tipo de trabajos que realizaba se puede considerar sobre todo un maestro de grabado en hueco. Parece que tenía en gran estima su profesión, como se deduce de la cláusula por la que discípulos y maestro se comprometen a observar "el estilo y práctica que a havido y ay en dicho arte de abridor de buril" para evitar disturbios. Era además un hombre de buena educación y con un nivel cultural superior a la media, que dominaba varias lenguas. Sería él quien fomentó las inquietudes

intelectuales de Prieto y le transmitió su admiración por los Hamerani, cuyas medallas fueron una de las principales fuentes de inspiración que se detecta en sus obras, junto a la influencia de la escuela francesa y del grabado antiguo a través del estudio de las monedas griegas y romanas (11).

Si se cumplieron los plazos previstos, como parece, este artista concluyó su formación con Montemán en 1737. Tres años después, el 19 de septiembre de 1740, habiendo muerto ya sus padres, contraía su primer matrimonio en la parroquia de San Blas de Salamanca con María Teresa González (12), primogénita del escultor y ensamblador Luis González y de Rosa Andrés Rodríguez, siendo testigo, entre otros, el ensamblador Félix Camiña. Los ingresos de Tomás Prieto debían ser todavía bastante modestos, pues su suegro, como parte de la dote de su hija, además de correr con los gastos de la boda y proporcionarles algunos ajuares, les pagó la manutención durante dos años (13). Poco más duró este matrimonio: el 6 de febrero de 1744 moría su esposa María Teresa y tampoco sobrevivió mucho tiempo el único hijo que había tenido con ella, Luis (14). Tomás F. Prieto volvió a casarse apenas transcurrido un año con Antonia Bernarda García (15), sin embargo siempre conservó una estrecha relación con los familiares de su primera esposa, incluso una vez instalado en Madrid. El 21 de febrero de 1746 asistía como testigo al matrimonio de su cuñado Felipe González con María Bustamante y, más tarde, éste mismo le representó en su tercera boda por poderes, celebrada en Salamanca el 2 de octubre 1766 con Dña. Ignacia Bustamante, curiosamente hermanastra de la mujer del tal Felipe (16). Además, el 27 de septiembre de 1747, el mismo año en que se marchó de Salamanca, avaló a su suegro en la escritura de obligación para construir un retablo para el monasterio bernardo de Valparaíso (17).

Al margen de lo anecdótico estas relaciones nos informan del ambiente social y artístico en que se movió Prieto en Salamanca, en estrecho contacto con escultores y tallistas -pues el grabado en hueco venía a ser una rama de ese arte (18)-, y con plateros. Luis González no era un artista excepcional, pero -en palabras del profesor Nieto González- "rebasa las fronteras de lo corriente" (19). Su obra se podría incluir dentro del barroco final. Era congregante de la cofradía de San Lucas de San Adrián, que agrupaba a escultores, doradores y tallistas, en cuya fundación había intervenido el escultor Alejandro Carnicero, según Ceán (20). Tanto éste como sus hijos Gregorio, Isidro y Antonio realizaron también grabados a buril y algunos

en hueco, por lo que no sería extraño que Tomás Francisco Prieto hubiese mantenido algún contacto con aquel, especialmente entre 1741 y 1747 (21).

Luis González tenía además buena amistad con Manuel García Crespo, pues le avala en la misma ocasión que Prieto, y este artista, uno de los más afamados plateros del siglo XVIII (22), sin duda influyó también en el grabador. No consta en los estudios realizados que los plateros salmantinos de esta centuria realizasen grabados, como sucedía por ejemplo en Santiago, donde ambas producciones eran inseparables (23), pero es indudable que existía una relación, dada la semejanza de los materiales y algunas técnicas usadas por plateros y grabadores en hueco, como es el manejo del buril. El maestro de Prieto, Montemán, aunque se titule a sí mismo "maestro abridor de buril", podría considerarse prototipo de artífice que compagina ambas actividades. De hecho, en 1740 empezó a trabajar en el tabernáculo de plata para el altar mayor de la catedral de Ciudad Rodrigo -una obra "como no se encontrarían otra en España"-, y había concluido prácticamente el frontal trabajado en medio relieve cuando huyó a Portugal, en torno a 1743. Su ayudante en esos momentos era Antonio Figueroa, que figura posteriormente como platero y oficial de Manuel García Crespo (24), a cuyo taller debió incorporarse tras la marcha de Montemán, con quien aprendería el oficio poco después que Prieto. La enseñanza para uno y otro sería, pues, la misma. Ya en la segunda mitad del siglo, otro platero discípulo de la Real Academia de San Fernando, Bernardo Velasco, será uno de los promotores en 1781 de la llamada "escuela de grabadores de letra de imprenta en Salamanca", junto con Félix Prieto, antiguo pensionado en la Real Casa de Moneda para el grabado de medallas (25).

Estas influencias y relaciones se advierten en los detalles decorativos, propios de un barroco final, que aparecen en los primeros grabados documentados de Prieto correspondientes a esta etapa salmantina (26). Dejan constancia de la evolución que se va produciendo en el grabador desde la ambientación rococó en que inicia su andadura, hacia un estilo cada vez más depurado y clasicista acorde con los postulados artísticos del movimiento ilustrado, del que Prieto será un destacado representante.

El más antiguo es una estampa devocional de Nuestra Señora del Aviso de Bamba (Zamora), grabada en 1741 según un dibujo de su invención (27). El modelo en nada difiere de lo que era habitual en este género: "retrato" de la imagen en el centro, flanqueada por los principales hechos prodigio-

sos que se le atribuían, en este caso enmarcados por rocallas, y cartela inferior con la leyenda ribeteada por volutas y querubines, dentro todavía del espíritu barroco. Del mismo tipo, aunque más reducida, es la estampa de Nuestra Señora de las Angustias de Arévalo, fechada en 1746.

Se conocen también varias ilustraciones de libros realizadas en 1742 donde se advierte la maestría que ya había alcanzado Prieto en el grabado a buril. En un caso se trata de una representación del venerable Escoto, alado, con la imagen de la Inmaculada en su mano izquierda y una pluma en la diestra, mientras pisa el dragón infernal y las cabezas de los herejes, en clara alusión a la defensa de los dogmas cristianos, y en especial de los marianos, realizada por el santo a través de sus escritos teológicos (Lám. 1). El texto de la cartela, decorada con motivos vegetales, insiste en la profundidad de su pensamiento. El otro grabado, que parece tener un modelo de inspiración común, es una representación de un fraile franciscano alado sobre un resplandor de luz, queriendo simbolizar con las alas las virtudes que deben adornar a un prelado y elevarlo (Lám. 2). En ambos casos los grabados aluden directamente al contenido del libro que ilustran. Desde el punto de vista formal presentan buen dominio del dibujo, con trazos cruzados para lograr el sombreado que modela las formas y resalta las luces. Las formas arriñonadas que acogen los símbolos de la orden franciscana, están decoradas con temas vegetales y rocallas y nos sitúan en la fecha de realización, sin embargo la sensación de quietud de las figuras y la disposición natural de los paños conectan con el nuevo gusto.

Sus cualidades como retratista se aprecian ya en los retratos de Felipe V y Fernando VI que graba en 1747, a partir de dibujos propios, para ilustrar el *Laura legalis* de Francos Valdés (Lám. 3 y 4). La variedad y riqueza de los trazos es mayor que en los anteriores, pero persisten todavía los motivos decorativos del barroco: formas arriñonadas y asimétricas de los escudos, geniecillos, elementos vegetales con disposición avolutada decorando las cartelas, etc., que pudo extraerlos de modelos ya establecidos, como parece claro en la Inmaculada de la parte superior izquierda, prácticamente idéntica a la que sostiene Escoto en el grabado de 1742.

Pero indudablemente la producción de Prieto durante sus años salmantinos debió ser mucho más abundante, y sobre todo no se limitaría a este tipo de grabados en talla dulce, sino que en su taller -aunque no haya podido



Lám. 1. Ilustración de "Teología moral", de Fr. Buenaventura Tellado. Salamanca, 1742. (Biblioteca de la Universidad Pontificia de Salamanca).



Lám. 2. Ilustración de "El prelado instruido", de San Buenaventura. Peñaranda de Bracamonte, 1742 (Biblioteca de la Universidad Pontificia de Salamanca).



Lám. 4. Retrato de Fernando VI, fechado en 1747.
Ilustración del libro "Laura legalis", de Fr. B. Francos Valdés
(Biblioteca Universitaria de Salamanca).

documentarse todavía ninguna de esas obras- también se realizarían punzones, sellos y diversos trabajos de orfebrería, como se puede deducir claramente a través de la única escritura de aprendizaje que nos ha llegado.

El documento está fechado el 9 de marzo de 1744 (28), apenas un mes después de morir su primera esposa, y en él Tomás F. Prieto se compromete a enseñar el oficio de "dibuxar y abrir a buril", del que se titula maestro, "con todas las zircunstanziyas, avisos y documentos nezesarios" y sin "reserbar secreto alguno así de práctica como de obra", a Manuel Rodríguez, hijo de Lorenzo Rodríguez, que permanecería en su taller como aprendiz durante siete años. Como a finales de 1747 Tomás Prieto abandona Salamanca para instalarse definitivamente en la Corte, debió llevarse con él a su discípulo hasta completar el tiempo del contrato, pues así se especifica expresamente en una de las cláusulas (29). En la escritura se indica que este joven de dieciseis años poseía ya "algunos principios" del oficio, quizá porque había leído algún manual o estado en el taller de otro maestro, pero la duración del aprendizaje

puede darnos idea del alcance de sus conocimientos. Por la enseñanza y manutención -casa y comida- de Manuel Rodríguez durante estos siete años, Tomás F. Prieto recibiría setecientos treinta reales anuales -dos reales al día-, es decir, un total de cinco mil ciento diez reales, entregados en cinco plazos, una cifra que excede con creces a las que habitualmente se pagaban por el aprendizaje de otros oficios (30). También es extraordinaria la cantidad que debería darse al maestro en caso de fuga del aprendiz, llegando a alcanzar diez y catorce reales diarios de producirse en los dos últimos años del aprendizaje. El padre del muchacho debía proporcionarle además todo el lápiz y papel que necesitase, así como la cama y el vestido. Esto no sólo es ilustrativo del prestigio y cualificación que había alcanzado este maestro sino también de sus nuevos planteamientos de la enseñanza. Como contrapartida, y frente a lo que era habitual en el sistema gremial, el aprendiz sólo serviría al maestro "en lo tocante a dicho ejercicio", sin que pudiese mandarle otros trabajos, y debería recibir buen trato, sin castigos rigurosos que pudiesen llegar a lisiarle o, incluso, a causarle la muerte.

Pero lo que más nos interesa es una parte de la escritura, pues, frente a las generalidades frecuentes en este tipo de contratos, se detallan minuciosamente cuales serían los pasos sucesivos del aprendizaje y los conocimientos que, a juicio del maestro, debían adquirirse para el buen ejercicio de este oficio, donde se conjugan inseparablemente aspectos de la pintura y la escultura.

El aprendizaje se iniciaría con la enseñanza del dibujo y modelado, considerados por Prieto "como piedra fundamental" del grabado.

Solamente después de haber logrado un dominio aceptable de estas técnicas, comenzaría el aprendiz a manejar el buril, entrenándose en el uso de este instrumento mediante el grabado de cajas -posiblemente de estaño- con motivos más o menos complejos, pero probablemente con fuerte carácter lineal.

Pasaría luego a "grabar de sutil", es decir, al grabado de láminas de cobre que requerían mayor delicadeza de ejecución, quizá con gradaciones tonales para lograr el efecto de modelado. Y una vez adquirida la suficiente práctica empezaría a "grabar de medio relieve". Simultáneamente comenzaría a pintar alguna miniatura en pergamino.

Hasta que no hubiese mostrado suficiente capacitación en todo esto, el maestro no le pondría a grabar punzones de acero y las obras que surgiesen de oro y plata. La enseñanza concluiría con el aprendizaje de la técnica "más dificultosa": el grabado en hueco "de sellos y lo que se ofrezca".

Se trataba pues de una enseñanza progresiva -dibujo, grabado calcográfico y grabado en hueco-, donde se insistía especialmente en los aspectos prácticos del oficio, pero no exclusivamente. El maestro, además de proporcionar al alumno los útiles y los materiales para los diversos trabajos -buriles, chapas de cobre, plata, oro y acero- y los modelos para copiar -documentos para "el blasón de armas", dibujos y estampas-, debía darle también "los libros de la facultad, historias y todo lo que necesitare para el alivio de su enseñanza".

Esta indicación nos permite suponer que, ya desde sus años de Salamanca, Tomás Prieto había empezado a adquirir libros especializados y repertorios de grabados, y quizá también medallas y monedas, pudiendo intuirse la preocupación que desarrollará en la escuela de grabado por incrementar la preparación teórica y artística de los grabadores, imprescindible para mejorar la calidad técnica de las piezas (31). Como señalará más adelante su yerno Pedro González de Sepúlveda, muchos de los progresos realizados por Prieto en la acuñación de medallas se debían, en gran medida, al estudio y experimentación de lo que lo que le llegaba a través de los libros o por otros caminos (32), con espíritu abierto e innovador.

Sería aventurado apuntar cuales eran los libros que manejaba entonces, aunque se conozca bien su biblioteca, pero no lo es tanto pensar que este método de enseñanza es el mismo que seguir unos años después en la Academia y el que desarrollará en la escuela de grabado establecida bajo su dirección en 1771, marcando desde entonces unas pautas en el aprendizaje de esta rama artística que se mantienen hasta finales del XIX.

Aunque los Estatutos de la Academia de 1757 sólo indican que los directores de grabado deben instruir a sus discípulos en el uso del aguafuerte, talla dulce, formación de cuños y sellos y otras partes de su profesión, se puede establecer un punto de comparación más concreto a partir de las pruebas de los concursos, de lo que practicaba Carmona con sus alumnos, del plan de estudios de 1820 para los aspirantes a grabadores en dulce y, en especial, del Reglamento de 1871 que regulaba de manera específica el estudio del grabado en hueco en la Escuela de Bellas Artes (33).

En todos los casos el aprendizaje es también progresivo a partir del dibujo, considerado por la Academia y los ilustrados como la base de cualquier arte, idea que comparte plenamente Prieto ya en estas fechas pues lo califica como "piedra fundamental" del grabado. En el caso de los gra-

badores en hueco, el estudio del dibujo tenía que ir a la par que el aprendizaje del modelado, como señala Prieto en 1744 y se recoge en el reglamento de 1871, según el cual los alumnos ingresaban en las clases de dibujo y modelado "por antiguo" y seguían "por el natural" (34).

Prieto continuaba su enseñanza por el grabado calcográfico. Según el plan de estudios de 1820 los grabadores en dulce se debían adiestrar en la técnica del buril sobre planchas de estaño formando líneas de distinto tipo para repetir luego la operación en láminas de cobre, y una vez adquirida la suficiente práctica pasaban al estudio del maestro Edelinck en "riguroso buril" y de otros autores. Estos pasos, que también seguía Carmona, son equivalentes a los que propone Prieto: el grabado de cajas primero y el grabado "de sutil" o grabado de láminas a partir de diversas estampas después.

Luego, la enseñanza de Prieto se orientaba hacia la especialidad del grabado en hueco. La similitud con lo que se hacía en el siglo XIX es clara, salvo la facilidad que en este siglo proporcionaba el uso de máquinas. Basta leer el informe de Esteban Lozano y compararlo con las condiciones de Prieto: "Después de modelar en bajo relieve el asunto que se les haya dado, sea retrato, estatua o composición que es el objeto especial de la clase, tienen que pasar a grabarlo en hueco sobre un troquel de acero (...), procurando el profesor al mismo tiempo, con el estudio y comparación de los buenos modelos en bajo relieve que el arte antiguo nos ha legado, explicar a los alumnos los distintos sistemas, así como su aplicación valiéndose para ello de las numerosas medallas de todas las épocas (...)" (35).

Con todo esto queremos resaltar la importante renovación que supone el taller salmantino de Tomás Prieto en el aprendizaje del grabado, iniciada con Montemán, durante la primera mitad del siglo XVIII. La salida de Salamanca de estos grabadores truncará la formación de buenos artistas de este arte en la ciudad, debiendo acudir a Madrid los pocos que se muestran interesados. Pero quizá no sea una casualidad que el primer manual de grabado editado en España en 1761 fuese obra del Comisario de Estado Mayor de Artillería Manuel de Rueda, un salmantino nacido en 1730, que durante su juventud tuvo que conocer a Montemán y el taller de Prieto, y es probable que arranque de esos años su afición al dibujo y al grabado (36).

NOTAS

- (1) GIMENO, "El arte de la medalla", 321 y ss. Sobre las motivaciones para proteger y potenciar el grabado, BÉDAT, *La Real Academia*, 273-274.
- (2) CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico*, III, 173-175. Es el único autor que ofrece referencias de este personaje, cuya veracidad confirman en parte los documentos que aportamos. VILLAR Y MACÍAS, *-Historia de Salamanca*, 145-146- se limita a copiar textualmente a Ceán, añadiendo exclusivamente que el tal Montemán estaba casado con M^a Teresa de Benazes, natural de Fermoselle.
- (3) No hemos encontrado constancia documental del aprendizaje de Juan Fernández de la Peña, citado también por Ceán como su alumno a partir de un manuscrito de Prieto. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico*, II, 111.
- (4) CARRETE PARRONDO, "El grabado y la estampa barroca", 225-226 y "El grabado en el siglo XVIII", 395.
- (5) Se trasladó a Madrid antes que Prieto, pues a comienzos de 1742 es nombrado ayudante de tallador interino en la Casa de la Moneda. Fue también grabador de la Casa de la Moneda de Segovia. Grabó, entre otras cosas, la medalla del zodiaco que se tiró en la proclamación de Fernando VI y las primeras monedas de su reinado. Sobre él, cfr. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico*, II, 261. GIMENO, "El arte de la medalla", 324-325. A.H.N., Fondos contemporáneos. Hacienda, legs. 7473, exp. 8, 7534, exp. 31 y 7691 exp. 19 y 20.
- (6) A.H.P.S., Protocolo 5738, ff. 298r.-299r.
- (7) Esta situación debía ser bastante normal. Así, por ejemplo, el arquitecto Francisco Pérez Estrada tenía un "criado" de veinte años que era aprendiz de su oficio. A.H.P.S., Catastro, libro 2057, fol. 1313r.-v. Cfr. también, MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista*, 18.
- (8) La vida y la obra de Prieto es suficientemente conocida a partir de su llegada a Madrid en 1747, pero apenas se tenían datos sobre los años pasados en Salamanca, como se ve por los estudios realizados. Fue grabador principal del rey y de la Casa de la Moneda de Madrid desde 1748, director de grabado en hueco de la Academia de San Fernando desde su fundación en 1752, grabador de Sellos de Fernando VI en 1754 y Grabador General de las Casas de Moneda de España e Indias desde 1761. Según GIMENO ("El arte de la medalla", 325-328), Tomás Francisco Prieto consagró definitivamente el arte de la medalla en España, pero al mismo tiempo fue un excelente grabador de estampas, tanto en dulce como al aguafuerte (GALLEGO, *Historia del grabado*, 247). Cfr. entre otros, CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico*, IV, pp. 125-128; BÉDAT, "El grabador general", 107-136. Del mismo autor, "Los dibujos de Tomás Francisco Prieto", 211 y ss. y *La Real Academia*, donde aparecen numerosas referencias al artista. Una visión general en TORRES, "Tomás Francisco Prieto", 15-52. Datos parciales en PÉREZ BUENO, "Grabadores de monedas", 303-328. Relación de grabados y medallas en PÁEZ RÍOS, *Repertorio de grabados*, tomo II, 443-445 e *Iconografía hispana*, CARRETE y otros, *Catálogo General*, 43, 47, 55-56, 127, 142-145 y 173. Hay también estudios detallados de algunas de sus medallas y de las viñetas y emblemas realizados para la Academia.

- (9) Tomás Francisco Prieto figura con el título de "don" ya en Salamanca, antes de ser Académico. En el caso de Francisco Hernández el ascenso fue todavía mayor, pues su padre ni siquiera sabía escribir.
- (10) A.H.P.S., Prot. 5738, ff. 286r.-287r. Es posible que, dada su edad, también Prieto llevase ya algún tiempo trabajando con Montemán, como sucedía con Francisco Hernández; este proceder era bastante frecuente y permitía al maestro conocer las cualidades de su futuro aprendiz.
- (11) Cfr. BÉDAT, "El grabador general", 110-111.
- (12) A.D.S., Libro 415/27, ff. 46v.-47r.
- (13) Luis González considera en su testamento que había dado a esta hija, entre unas cosas y otras, unos 600 ducados, que heredó Tomás Francisco Prieto, los mismos que habría entregado a su hijo Felipe. A.H.P.S., Prot. 5197, ff. 440r.-441r.
- (14) A.D.S., Libro 415/32, fol. 40r. A.H.P.S., Prot. 5197, fol. 440v.
- (15) Contrajo matrimonio en la iglesia de S. Isidro y S. Pelayo el 21 de marzo de 1745, con asistencia de numerosos testigos, y fueron velados solemnemente el 23 de mayo en el convento del Calvario. A.D.S., libro 417/10, fol. 121v. y libro 415/27, fol. 46v.-47r. Antonia Bernarda García falleció en 1765.
- (16) A.D.S., libro 417/10, fol. 126r. y 190r. El padre de Ignacia, Fernando Bustamante, había estado casado en primeras nupcias con Ana Bustamante, madre de la mujer de Felipe. Se trataba de un botiller que poseía un próspero negocio en la plaza de S. Isidoro, pero de escasa formación intelectual, pues no sabía firmar (A.H.P.S., Prot. 3832, Testamento de Fernando Bustamante, 17 de agosto de 1764. Catastro, libro 2057, fol. 1468r. y v.). Dña Ignacia, como bien se ha supuesto (TORRES, "Tomás Francisco Prieto", 22), apenas superaba los veinticinco años en el momento de casarse. Felipe González en 1771 era visitador de la Renta del Tabaco, General y Lanás, y estaba vecindado en Ciudad Rodrigo (A.H.P.S., Prot. 3836, Inventario de los bienes de Antonia Villar y Flor, ff. 792 y ss.)
- (17) A.H.P.S., Prot. 5606, ff. 184r.-185v. Este monasterio desapareció por completo tras la desamortización. Noticias del mismo en GARNACHO, "El convento de Valparaíso".
- (18) Así lo estimaba su yerno Pedro González de Sepúlveda (Cfr. BÉDAT, *La Real Academia*, 220), y la opinión se puede hacer extensiva a Prieto, de quien aquel había sido alumno. Por otra parte a los grabadores en hueco de la Casa de la Moneda de Madrid y Sevilla se les llama "tallistas". Parece clara la influencia de Arfe a través de su obra *De varia commensuración para la escultura y arquitectura*, quien distingue a los plateros de los escultores de oro y plata.
- (19) NIETO GONZÁLEZ, *Santa María la Mayor*, 82. En su testamento se titula "profesor de arquitectura", pero en el Catastro y en otros documentos figura como "maestro tallista". En 1753 tenía 62 años (A.H.P.S., Catastro, libro 2059, fol. 2818r. y v.; Prot. 5197, fol. 440r.-441r.). Entre las obras documentadas de este artista figuran, además del citado retablo para el monasterio de Valparaíso, el ensamblaje de un retablo para la iglesia de Rágama en 1736 (CASASECA, *Catálogo monumental*, 281-282), los retablos del convento de Franciscas Descalzas de Ciudad Rodrigo en 1737 (A.H.P.S., Prot. 4910, ff. 365r.-366v.) y el retablo mayor de Santa María la Mayor de Ledesma en 1752, muy

- modificado posteriormente (NIETO, *Santa María la Mayor*, 81-85), además de varios retablos e imágenes para iglesias de la diócesis de Avila, fechados entre 1729 y 1754 (VÁZQUEZ GARCÍA, *El retablo barroco*, II, 1167).
- (20) *Diccionario histórico*, I, 258-259. Nos consta que esta cofradía debió crearse en torno a 1735-1736, pues en 1737 comienza a pagar a la fábrica de San Adrián 8 reales de oblata por el lugar donde se colocará el altar con el santo (A.D.S., 412/9, fol. 83r. y 142/7, fol. 4v y 22r.). En fechas más avanzadas -1769, 1772 y 1776- encontramos actuaciones de la cofradía para lograr exenciones de diversas cargas y gravámenes que correspondían "a los gremistas y oficiales de oficios mecánicos", protagonizadas fundamentalmente por los tallistas (Cfr. A.M.S., Libro Consistorial de 1769, fol. 269r. y v. y 310r.-311r., L.C. de 1772, ff. 130v.-131v., L.C. de 1776, ff. 190r.-220v.)
- (21) En 1741 regresa a Salamanca Alejandro Carnicero y en 1747 se marcha Prieto. No obstante, esta relación pudo reanudarse en Madrid, adonde acude dos años después Carnicero para trabajar en el Palacio Real. Su discípulo, el académico Manuel Alvarez, sin duda conoció a Prieto durante sus años de aprendizaje en el taller salmantino de Carnicero. Sobre este artista, CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico*, tomo I, 258-259; una visión de conjunto de su obra escultórica en, MARTÍN GONZÁLEZ, *Escultura barroca*, 436-444. Su obra gráfica en PÁEZ RÍOS, *Repertorio de grabados*, I, 205-206.
- (22) Con él la platería salmantina alcanza uno de los momentos de mayor brillantez. Tomás F. Prieto tenía exáctamente la misma edad que su hijo Luis, también platero. Una visión global sobre este destacado artista, encuadrado dentro del rococó, en PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa*, 245-249.
- (23) Cfr. BARRIOCANAL LÓPEZ, *El grabado compostelano*, 127. Los plateros gallegos realizaban los trabajos calcográficos de forma esporádica, como complemento económico de su actividad principal, aunque rara vez figuran como burilistas o grabadores. En Salamanca la mayor entidad de los encargos propiamente de platería harían innecesaria esta actividad complementaria. No obstante, también se dió el caso, pues impresores salmantinos de comienzos del siglo XVII se sirvieron del platero Arfe para grabar las planchas para las láminas de "El caballero determinado" y de la obra "Laura evangélica" (Cfr. CUESTA GUTIÉRREZ, *La imprenta en Salamanca*, 56 y 59). Por otra parte, no hay que olvidar la estrecha relación existente entre el platero y el ensayador de moneda. Cfr. MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista.*, 102 y ESPIAZU, *La casa de la Moneda de Sevilla*, 175.
- (24) PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa*, 242. SEGUÍ GONZÁLEZ, *La platería en las catedrales*, 118. CEÁN BERMÚDEZ (*Diccionario histórico*, tomo III, 175) nos dice que Montemán, en un arrebato de ira contra su ayudante, tiró al suelo el modelo de cera para la Anunciación que iba colocada en el medallón central de este frontal, lo que le ocasionó la denuncia que le obligó a huir. HERNÁNDEZ VEGAS *Ciudad Rodrigo*, tomo II, 21-22, confirma documentalmente esta noticia. A pesar de la confusión de nombres que señala este autor, se habla del "italiano" y de Antonio Figueroa quien dada la edad con que figura en el Catastro no tendría más de veinte años, aunque ya mostraba grandes aptitudes. También aluden las fuentes a un tallista de Salamanca llamado Luis, que en estos mismos años presentó trazas para el cascarón del trono de Nuestra Señora

del altar mayor; este tallista no debía ser otro que Luis González, que quizá recomendó a Antonio Figueroa para que entrase en el taller de Manuel García Crespo.

- (25) CUESTA GUTIÉRREZ, *La imprenta en Salamanca*, 65-69, detalla este desastroso proyecto, más pretencioso que otra cosa, costado por la Universidad. Encontramos también a ambos personajes entre los cuatro primeros maestros directores de la Escuela de Dibujo, promovida por los plateros, que se creó en Salamanca en 1783 (Archivo de la Cofradía de San Eloy, caja 73, núm. 1). Respecto al tal Felix Prieto habría que rechazar el parentesco directo que se le ha atribuido con Tomás Prieto, pues no tuvo ningún hijo con este nombre. Quizá pudo tratarse de algún sobrino. Según VILLAR Y MACÍAS, *-Historia de Salamanca*, III, 224- fue grabador de sellos e historia de la Real Academia de San Fernando y pensionado de S.M. Su obra conocida se fecha entre 1764 y 1802 (PÁEZ RÍOS, *Repertorio de grabados*, II, 442; RIVERA DE LAS HERAS, *La estampa popular*). A ella se puede añadir una estampa de San Blas que grabó en 1768 para la parroquia del mismo nombre de Salamanca, inspirada en la talla del santo que presidía el retablo y dedicada a dña Manuela Riaño, por la que cobró 296 reales (A.D.S., Libro 415/41, fol. 221v. y 311).
- (26) Referencia a los mismos en PÁEZ RÍOS, *Repertorio de grabados*, II, 443-445, e *Iconografía hispana*, II, 189 y 252.
- (27) Cfr. RIVERA DE LAS HERAS, *La estampa popular*. (Aprovecho para agradecer las facilidades concedidas para su consulta antes de la publicación). Este tipo de producciones, junto con algunas ilustraciones de textos, son las que más ocupan a los grabadores, ante la falta de un estímulo social para la realización de obras originales o grabados de reproducción de pinturas, aunque también los hubo. Cfr. CARRETE PARRONDO, "El grabado en el siglo XVIII", 412 y ss.
- (28) A.H.P.S., Prot. 4041, ff. 331r.-332v.
- (29) Se conocía ya la existencia de este discípulo por el informe desfavorable que emitió Prieto cuando solicitó una plaza de grabador en Méjico (Cfr. TORRES, "Tomás Francisco Prieto", 20), lo que hace suponer que la relación entre ellos se había deteriorado considerablemente, quizá por cuestiones de competencia. Este Manuel Rodríguez puede ser el mismo que encontramos presentándose a un premio de tercera clase de la Academia en 1753, pues es probable que una vez concluido el aprendizaje con Prieto se incorporase a los cursos de aquella. De nuevo en 1763 aparece un alumno con este nombre que graba los retratos de Felipe III y Felipe IV para la serie de láminas de retratos de las casas de Austria y Borbón, encargada a la Academia. De un Manuel Rodríguez, que puede ser el mismo pues coinciden las fechas y se titula abridor de "láminas y sellos", se conocen varios grabados que en su mayoría ilustran libros científicos o religiosos. El contenido de esas publicaciones -como la traducción de LeBlond, Pluche o el Informe dado por la Real Academia relativo al lugar de las sepulturas- es representativo del pensamiento ilustrado del que participaría este grabador (Cfr. PÁEZ RÍOS, *Repertorio de grabados*, tomo III, 45-47; CARRETE PARRONDO, "El grabado en el siglo XVIII", 444. Este mismo autor reproduce varios dibujos de este grabador para el tratado de Diego de Villanueva en el libro: *Difusión de la ciencia en la España ilustrada*, VV.AA., *Historia y Alegoría*, 35).
- (30) Hemos visto como Montemán no cobró nada a sus aprendices. En el caso de los plateros, que podría ser el oficio más cercano a la actividad de Prieto, el coste del

periodo de enseñanza generalmente no sobrepasa los 600 reales y no supera nunca los 1000, incluyendo además el vestido (Cfr. PÉREZ HERNÁNDEZ, *Orfebrería religiosa*, 33-34). El elevado coste de este aprendizaje se advierte mejor si tenemos en cuenta que, según las Respuestas Generales del Catastro, en 1753 el salario medio de diversos oficios en Salamanca oscilaba entre 3 y 6 reales.

- (31) Esta preocupación coincide con el objetivo de la dinastía Borbónica de renovar la moneda de España e Indias (Cfr. TORRES, "Tomás Francisco Prieto", 28-31). Con toda seguridad tendría ya los libros de Arfe -"Varia conmensuración para la escultura y arquitectura"- y Vignola, bien conocidos en los círculos artísticos salmantinos, además del manual de Abraham Bosse.
- (32) BÉDAT, *La Real Academia*, 291.
- (33) BÉDAT, *La Real Academia*, 90. CARRETE PARRONDO, *La enseñanza del grabado*. CÁNOVAS DEL CASTILLO y LASARTE PÉREZ-ARREGUI, "La colección de estampas", 205. Según Carrete el plan de estudios de 1820 no se llevó a efecto. PORTELA SANDOVAL, "En torno al arte de la medalla", 179-192.
- (34) PORTELA SANDOVAL, "En torno al arte de la medalla", 181-182. Es posible que también Prieto en estos años de Salamanca no sólo hiciese copiar láminas a este aprendiz y otros que pudo tener, sino que también les animase a dibujar modelos vivos, como él mismo hacía con gran habilidad (Cfr. BÉDAT, "Los dibujos"). Sobre la importancia concedida al dibujo por los ilustrados, que origina la creación de numerosas escuelas, cfr. ÚBEDA DE LOS COBOS, *Pintura, mentalidad e ideología*, 433 y ss. CIRUELOS GONZALO, "El dibujo en la Real Academia", 131 y ss.
- (35) PORTELA, "En torno al arte de la medalla", 182-183. Prieto señala en 1768 al Marqués de la Florida que utilizaba como modelos "los exemplares de mi corto monetario y algunas lecciones de los libros". Cfr. BÉDAT, "El grabador general", 112.
- (36) MANUEL DE RUEDA, *Instrucción para gravar*. Estudio preliminar.

DOCUMENTOS

DOCUMENTO 1

Scriptura de aprendiz del arte de abridor de buril para Tomás Francisco Prieto

Lo que se trata, asienta y capitula entre partes, de la una Lorenzo de Monteman, maestro del Arte de abridor de buril, y de la otra Pedro Prieto maestro de obra prima, como padre y legítimo administrador de Tomás Francisco Prieto, y Manuel Prieto maestro de obras, todos vezinos desta ciudad de Salamanca, como fiador de estos, es lo siguiente:

Que el dicho Pedro Prieto como tal padre y legítimo administrador del dicho Tomás Francisco Prieto, le pone y entra por aprendiz de dicho arte de abridor de buril en casa del dicho Lorenzo de Montemán, por tiempo y espacio de seis años cumplidos que han de enpezar a correr y contarse desde oy día de la fecha desta escritura en adelante, en los quales a de estar el dicho Tomás Francisco Prieto con el zelo, cuidado, aplicación y asistencia que se requiere, sin hacer fuga o ausencia, y si la hiziere a de ser visto no se ha de contar en dicho tiempo el de la falta, antes bien se ha de acrezentar para que en un todo se cumplan precisamente dichos seis años, y si llegase el caso enunziado, por los dichos Pedro Prieto como principal y Manuel Prieto como su fiador se han de practicar las diligencias judiciales o extrajudiciales que conbenga en su busca, y si se ynquiriese o tubiese noticia de su paradero se ha de despachar requeritoria a costa de los sobre dichos para ponerle preso y conducirle a la casa de dicho Lorenzo de Montemán a que cumpla lo capitulado, y si dicho aprendiz sin embargo de ello no pareziere, es bisto cumplir dicho su padre y fiador con lo referido sin que se les pueda obligar ni apremiar a otra cosa en este asunto pues así a sido trato, y que el dicho Pedro Prieto en el primer año de dichos seis a de mantener / al expresado su hijo de todo lo nezesario, y en los zinco restantes solo le ha de dar el vestido, calzado, cama, ropa limpia y demás que nezesite para su dezenia, pues la manutención a de ser de cargo de dicho Lorenzo de Montemán, como así mismo enseñarle al expresado aprendiz todo lo perteneziente a dicho arte sin ocultarle cosa alguna, para que desta suerte pueda al fin de dichos seis años estar abil y suficiente para trabaxar de oficial en qualquiera ofizina de dicho arte.

Que el dicho Lorenzo de Montemán rezive en su casa y compañía por tal aprendiz al referido Tomás Francisco Prieto por dichos seis años, en los quales ha de practicar por lo que a su parte todo, el dicho patrón (sic), lo capitulado en la condición antezedente, sin que por razón de la enseñanza y manutención de dichos zinco años pueda pedir ni llevar cosa alguna.

Que por los dichos Lorenzo de Montemán y Thomás Francisco Prieto se ha de conserbar unión rezíproca y no dar causa ni motivo para dexar de cumplir dicho tiempo, pues solo en caso de que sea mui legítima se podrá faltar a ello y no en otra forma, y para ebitar disturbios se a de obserbar por una y otra parte el estilo y práctica obserbado en dicho arte, para que se esté y pase por él en qualquier caso o cosa que acaezca.

Y el dicho aprendiz que ha estado y está presente a lo estipulado, y mediante conbertirse en su utilidad y provecho a maior abundamiento, prezedente lizencia de el dicho su padre pedida, conzedida y azeptada de que yo el escribano doi fee, se obligó en la forma que más perfecto y firme sea al cumplimiento de lo que a su parte toca de las condiziones antezedentes, sin darles otro sentido ni ynterpretazió más que el que en sí suena.

Y todas las dichas partes, cada una por lo que a la suia toca, se obligaron a la obserbanzia y cumplimiento de lo así tratado y estipulado con sus personas y bienes muebles y raizes havidos y por haver y para ser apremiados, haziendo como en caso necesario haze el dicho Manuel Prieto como tal fiador de deuda y fecho ajeno suio propio, y dieron su poder a las justicias y juezes de su Magesttad competentes para que les compelan como si fuera por sentenzia pasada en authoridad de cosa juzgada, renunziaron leies, fueros y derechos de su favor con la general en forma, y el dicho Thomás Francisco Prieto mediante ser menor de veinte y zinco años aunque maior de quinze las de la menor edad, benefizio de restituzi6n yn yntegrum y demás que le competa. En firmeza de lo qual así lo dixeron y otorgaron los sobredichos ante mi Diego López Sopena y Manzano, escribano real y del número de esta dicha ciudad de Salamanca, en ella a veinte y quatro de octubre de mil setecientos y treinta y un años, siendo testigos don Matheo García, presbítero, Pablo de Medina, zapatero y Juan Antonio Cantón, oficial de la pluma, vezinos de esta ciudad, y los otorgantes a quienes y escribano doi fee conozco lo firmaron y firmé.

Lorenzo Montemán. Manuel Prieto. Pedro Prieto. Thomás Francisco Prieto (rubricado). Pasó ante mí, Diego López Sopena y Manzano (rubricado)

En 28 de junio de 1736 dí traslado de esta escritura en papel de sello segundo.

(Archivo Histórico Provincial de Salamanca, Protocolo 5738, ff. 286 r.-287r.)

DOCUMENTO 2

Esripttura de aprendiz de el arte de abridor de buril para Francisco Hernández, vecino de esta ciudad

Lo que se trata, asienta y capitula entre partes de la una Lorenzo de Monteman maestro abridor de buril y de la otra Marcos Hernández, como padre y lexítimo

administrador de la persona y bienes de Francisco Hernández, soltero, y Thomás Bamba, sastre, como fiador destes, todos vezinos desta ciudad de Salamanca es lo siguiente:

Que yo el dicho Lorenzo de Montemán rezivo en mi casa por mi aprendiz de dicho arte de abridor de buril al dicho Francisco Hernández, por tiempo de seis años y medio que dieron prinzipio a correr y contarse el día primero de abril próximo pasado deste presente año, en el qual he de enseñar todo lo perteneziente a dicho arte sin ocultarle cosa alguna de suerte que pueda estar abil y suficiente para trabaxar de oficial en qualquier ofizina de dicho arte; y asimismo es de mi cargo y obligazión darle en dicho tiempo el vestido y calzado que nezesite para su dezenia y de comer, cama y ropa limpia en atenzión a ser el sobre dicho un pobre y haver estado en mi casa y compañía de limosna algunos años.

Que yo el dicho Marcos Hernández entro por aprendiz de dicho arte en la casa de dicho Lorenzo de Montemán al referido Francisco Hernández, mi hijo, por dichos seis años y medio, / en los quales a de estar con el zelo, cuidado, aplicazión y asistencia que se requiere, y si se saliese de dicha casa para otra o hiziese fuga o ausenzia en dicho tiempo, me obligo yo el suso dicho como principal y yo el referido Thomás Bamba como su fiador, a buscarlo y bolberle de contado a la de dicho Lorenzo de Montemán luego sin dilazión, y si la hubiere las costas y daños que se orixinaren han de ser de nuestra quenta y no se ha de contar el tiempo de la falta en dichos seis años y medio, antes bien se a de acrezentar a ellos para que siempre se cumplan, y por razón de la enseñanza y demás del cargo de dicho patrón no ha de poder pedir ni llevar cosa alguna respecto lo que lleva ofrezido.

Que por dichos Lorenzo de Montemán y Francisco Hernández no se han de dar causas ni motibos para dexar de cumplir dicho tiempo, pues solo en caso de que sea mui lexítima se podrá expedir a dicho aprendiz y no en otra forma vajo de la misma protexta de costas y daños, y para ebitar disturbios se ha de obserbar por una y otras partes el estilo y práctica que a havido y ay en dicho arte de abridor de buril, en qualesquier caso o cosa que acaezca en dicho tiempo, para que en todo acontezimiento se esté y pase por dicho estilo.

Y a la obserbanzia y cumplimiento de lo así tratado y estipulado nos obligamos ambas las dichas partes con nuestras personas y bienes muebles y raizes havidos y por haver cada una por lo que nos toca, haziendo como hago yo el dicho fiador de deuda y fecho ajeno mio propio, y a maior abundamiento y seguro yo el dicho Francisco Hernández que he estado y estoí presente a lo contenido en esta escriptura, prezedente lizenzia del dicho mi padre pedida, conzedida y azeptada de que el ynfrascripto escribano da fee, también me obligo en la forma que más perfecto y firme sea al cumplimiento de lo que a mi parte toca de las condiziones antezedentes, sin darles otro sentido ni ynterpretazión más que el que en sí suena ni causa

ni motibo para dexar de obserbarlas, y si io hiziese fuga o ausencia consiento ser apremiado por todo rigor, y nosotros los dichos Marcos Hernández y Tomás Bamba y Lorenzo de Montemán queremos ser conpelidos como si fuera sentenzia pasada en authoridad de cosa juzgada, para lo qual todos damos nuestro poder a las justicias y juezes de su Magetad competentes, renunziamos leies, fueros y derechos favorables con la general, y yo el dicho aprendiz las de la menor edad, beneficio de restitución in integrum. Y lo otorgamos con los demás requisitos y zircunstancias nezesarias que havemos por expresadas ante Diego López Sopena y Manzano, escribano real y del número de esta ciudad de Salamanca, en ella a treze de maio de mil settezientos y treinta y un años, siendo testigos Francisco Niño, Sebastián Vizente, Balthasar Vizente y Nicolás Vezares, vezinos desta ziu- dad, y de los otorgantes, a quienes yo el escribano doi fee conozco, firmaron los que supieron, y por el que dijo no saver un testigo de su ruego.

Lorenzo Montemán. Thomás Banba. Francisco Hernaz, testigo (rubricado).
Pasó ante mí, Diego López Sopena y Manzano (rubricado)

(Archivo Histórico Provincial de Salamanca, Protocolo 5738, ff. 298r.-299r.)

DOCUMENTO 3

Esscritura de aprendiz en el exercicio de dibuxar y abrir a buril

Sepase por esta publica escriptura como nos Lorenzo Rodríguez como prinzi- pal deudor y obligado, Don Thoribio Cubillo y Santos Bonifazio de la Yglesia y Juan Manuel Alonso, vezinos desta ciudad de Salamanca, como sus fiadores y prinzipales cumplidores, haziendo como para lo que se dira hazemos de la deuda y hecho ageno nuestro propio, de la una parte, y de la otra Don Thomas Prieto maestro de dibuxar y abrir a buril, vezino de ella; dezimos que yo el dicho Lorenzo Rodríguez, como padre y lexítimo administrador de la persona y vienes de Manuel Rodríguez, mi hixo lexítimo, que es de hedad de diez y seis años, le pongo a aprehendiz de el referido ofizio con dicho maestro, para que lo enseñe en tiempo de siete años que corren desde oy día de la fecha deste ynstrumento, y cumplirán otto tal día de el año venidero de mil settezientos y cinquenta y uno, en el qual ha de servir a el dicho Don Thomas Prieto en lo tocante a dicho exercizio y no más, dándole de comer y beber lo nezesario y cassa, trattándole bien y enseñándole el dicho ofizio con ttodas las zircunstancias, avisos y documenttos nezesarios y como el dicho maestro sabe, sin reservar cossa alguna, así de prácticca como de obra, haziendo que dicho mi hixo le use y exerzitte por sus manos de modo que no ygnore cossa de lo que deve aprehender, ni el dicho maestro se la deje por enseñar, y si por culpa o negligencia suía, cumplido el dicho tiempo, no estubiere mi hixo

capaz vasttamente en el uso de dicho ofizio (de el que tiene algunos prinzipios) para poder obrar en ttodos los casos y cosas de él, lo he de poder poner con otro maestro/ que a su costta le acave de enseñar con perfección lo que le faltare en el tiempo que fuere nezesario, o el referido Don Thomás Prieto le ha de ttener en su cassa pagándole a el respecto de ofizial hasta que lo sea consumado qual más quisiere el referido mi hixo; y para el trabaxo y ocupazió que ha de tener en enseñarle y mantenerle dichos siete años, se le ha de pagar a razón de setteientos y treinta reales cada uno, que sale a dos reales al día, a cuió respecto ymporttan cinco mill zientto y diez reales vellon, en esta forma: mill reales los mismos que le entrego en presencia de el presente escribano de que le pido dé fee, e yo Joaquín Gómez de Almansa escribano de S.M. perpetuo y de el número desta ciudad, ante quien esta scriptura se ottorga, doy fee que en mi presencia y de los testigos ynfrascripttos el dicho Lorenzo Rodríguez pusso de manifiesto dichos mill reales en monedas de oro y platta y vellón todas corrientes que los sumaron, los quales rezivió y paso a su poder con efectto el dicho Don Thomás Prietto, como así lo declaro, y en su consequencia ottorgó en favor de dicho Lorenzo carta de pago en forma. Otros mill reales el día nuebe de marzo de el año venidero de mil setteientos quarenta y seis= otros mill reales el mismo nuebe de marzo de mill setteientos quarenta y ocho= mill ziento diez reales el día nuebe de marzo de mill setteientos y zinquenta, y los mill reales restantes se le han de pagar a el mismo plazo de el año referido de setteientos y zinquenta y uno, luego que se declare estar dicho mi hixo ávil en el dicho ofizio, y a más le he de dar lápiz y papel que nezesitte, cama, ropa limpia y la exterior, para cuiá mexor intelixenzia en conformidad de lo trattato se ponen las condiziones siguientes:

Condiziones. La primera es que yo, el dicho maestro, le he de enseñar a dibujar y modelar como assumpto y piedra fundamental de dicho exerzizio, y estando proporcionado he de disponer para que grabe caxas de platta banda con poca o mucha obra; luego a que grabe de sutil, esto es, que empezará a disponerse para grabar láminas, y hecho cargo de ello le he de poner a grabar de medio relieve/ y al mismo ttiempo a que pintte alguna cossa en pergamino, se enttiende de miniatura, y hecho capaz de esto le he de poner a grabar punzones de azero y las obras que ocurran de oro y platta y últimamente, como más dificulttoso, le he de poner a grabar en gueco sellos y lo que se ofrezca, dándole el documentto nezesario para el blasón de armas, buriles, chapas de cobre, platta, oro y azero, estudio de papeles, dibujos, estampas, libros de la facultad, historias y todo lo que dicho Manuel Rodríguez nezesittare para el alivio de su enseñanza, en ttoda conzienzia y ley de Dios sin reserbar secreto alguno.

Ytten, que casso el dicho Manuel Rodríguez por sí o por otra compañía se auyentasse de la cassa de su maestro, saviéndose christianamente su paradero,

aunque sea ziento y zinquenta leguas desta ciudad, ha de ser de mi obligación y la de nos los dichos fiadores el traerle hasta que cumpla dicho tiempo, y siendo la fuga después de los primeros tres años no ttan sólo se le ha de dar a su maestro los dos reales diarios, sino es que se le han de sattisfazer tres reales ttodos los días de trabaxo, el quartto quatro, el quinto seis reales, el sextto año diez y el sépttmo catorze reales, cuió asignado no ha de correr asta que pasen ocho meses conttados desde el día en que haga dicha ausenzia, y cumplidos es quando ha de dar prinzipio a ttener efecto pagarse los asignados que ban declarados.

Ytten, que si durante dicho tiempo yo el dicho maestro me fuese a bivar de asiento a qualesquier parte o hazer alguna obra, ha de ser de mi obligación llevar a dicho Manuel Rodríguez, sin que por razón de los gasttos de el viaxe pueda pedir cosa alguna, pues sólo ha de ser de el cargo de su padre y fiadores pagarme aquello que parezca justto por el trabaxo de cuidar y lavar la ropa yntterior.

Ytten, que si constante el dicho tiempo fallesziere el dicho Manuel Rodríguez, su maestro no a de poder pedir más que al respectto de dichos dos reales al día, y cassó que tenga rezivido de más lo que fuese se a de pagar pronttamente.

Y nos los dichos principal y fiadores junttos y de mancomún a voz de uno y cada uno de nos por sí y por el ttodo ynsolidum, renunziando como renunziamos las leyes de duobus rex de vendi y la autthénttica presentte hoc ytta, cobdize de fide yusoribus y el remedio y venefizio de la excursión zesión y división de vienes depositto de expensas, epístola de el divo Adriano y demás de la mancomunidad y fianzas como en cada una se conttiene, nos obligamos con nuestras personas y vienes muebles/ y raíces presenttes y futtuross, a la guarda y cumplimiento de lo aquí conttenido y paga de los quatro mill ciento y diez reales vellon que quedan líquidos a los plazos asignados, y desde aora para quando sean cumplidos de la dicha cantidad nos constittuyamos deudores, llanos pagadores en forma, enttendiéndose se ha de hazer la entrega en esta ziuudad y poder de el dicho Don Thomas Prietto, o quien el suio hubiera, a nuestra costta sin pleyto alguno pena de execución y costtas de la cobranza; e yo el dicho maestro me obligo también con mi persona y vienes muebles y raíces avidos y por haver, a cumplir quantto es de mi cargo según ba capitulado, y a tratar bien al dicho Manuel Rodríguez y no casttigarlo con rigor de suertte que lo lise o matte, so la pena de pagar los daños que sobre ello se ocasionaren. Y ambas partes, cada uno por lo que nos ttoca, damos nuestro poder cumplido a las justicias y juezes de S.M. para que nos conpelan a lo que dicho es como si fuera senttencia difinittiva de juez conpetente pasada en juzgado, renunciando leyes, fueros y derechos de el favor de cada una y la general en forma. Y por firme así lo ottorgamos ante el dicho presente escribano, en Salamanca a nuebe de marzo de mill settezientos y quarenta y quatro años, siendo testigos Francisco de la Rua y Pérez, Procurador, Cayettano Rodrí-

guez, alguacil, y Bartholomé Fuentes, vecinos desta ciudad, y los ottorgantes, a quienes yo el escribano doy fee conozco, firmaron los que supieron, y por el que dixo no saver a su ruego lo firmó un ttestigo.

Lorenzo Rodríguez, Juan Manuel Alonso Rodríguez (rubricado), Thoribio Cubillos y Santos (rubricado), Bartholomé García Fuentes Hernández (rubricado). Tomás Francisco Prieto (rubricado). Ante mí, Joaquín Gómez de Almansa (rubricado).

(*Archivo Histórico Provincial de Salamanca, Protocolo 4041, ff. 331r.-332v.*)

BIBLIOGRAFÍA

- BARRIOCANAL LÓPEZ, Yolanda, *El grabado compostelano del siglo XVIII*. La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1996.
- BÉDAT, Claude, "El grabador general Tomás Francisco Prieto (1716-1782). Su influencia artística en la Casa de Moneda de Madrid", en *Numisma*, Madrid, núm. 42-47 (1960), 107-136.
- BÉDAT, Claude, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española y Real Academia de San Fernando, 1989.
- BÉDAT, Claude, "Los dibujos de Tomás Francisco Prieto", en *Numisma*, Madrid, núm. 108-113 (1971), 211-221.
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, Soledad y LASARTE PÉREZ-ARREGUI, Cristina, "La colección de estampas del Archivo y Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y su papel en la enseñanza", en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, núm. 78 (1994), 179-223.
- CARRETE PARRONDO, Juan, *Difusión de la ciencia en la España ilustrada. Estampas de la Real Calcografía*. Madrid, C.S.I.C., 1989.
- CARRETE PARRONDO, Juan, "El grabado y la estampa barroca" y "El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada", en *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*. Summa Artis, tomo XXXI. Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
- CARRETE PARRONDO, Juan, *La enseñanza del grabado calcográfico en Madrid, 1752-1978*. Madrid, Club Urbis, 1980.

- CARRETE PARRONDO, Juan y otros, *Catálogo General de la Calcografía Nacional*. Madrid, Real Academia de San Fernando, 1987.
- CASASECA CASASECA, Antonio, *Catálogo monumental del partido judicial de Peñaranda de Bracamonte (Salamanca)*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1984.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, Vda. de Ibarra, 1800.
- CIRUELOS GONZALO, Ascensión, "El dibujo en la Real Academia de San Fernando. Contribución al estudio de sus colecciones", en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 78 (1994), 131-178.
- CUESTA GUTIÉRREZ, Luisa, *La imprenta en Salamanca. Avance al estudio de la tipografía salmantina (1480-1944)*. Salamanca, Diputación, 1960.
- ESPIAZU EIZAGUIRRE, Mercedes, *La casa de la Moneda de Sevilla y su entorno: historia y morfología*. Sevilla, Universidad, 1991.
- GALLEGO, Antonio, *Historia del grabado en España*. Madrid, Cátedra, 1979.
- GARNACHO, T.M., "El convento de Valparaíso", en el periódico *El Tiempo*, 13 enero 1874.
- GIMENO, J., "El arte de la medalla en España", en JONES, Mark, *El arte de la medalla*. Madrid, Cátedra, 1988.
- HERNÁNDEZ VEGAS, Mateo, *Ciudad Rodrigo. La Catedral y la ciudad*. Salamanca, s.d. T. II.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, Cátedra, 1984.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Escultura barroca en España, 1600-1770*. Madrid, Cátedra, 1991.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "La edición de los Premios de la Real Academia de San Fernando", en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 77 (1993), 73-108.
- NIETO GONZÁLEZ, José Ramón, *Santa María la Mayor de Ledesma*. Salamanca, 2^a ed., Imprenta Cervantes, 1997.
- PÁEZ RÍOS, Elena, *Iconografía hispana. Catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional*. Publicado por la Sección de Estampas. Madrid, 1966-70.
- PÁEZ RÍOS, Elena, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981-1985.
- PÉREZ BUENO, Luis, "Grabadores de monedas y medallas (1760-1799)", en *Archivo Español de Arte*, Madrid, núm. 80 (1947), 303-328.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*. Salamanca, Diputación, 1992.

- PORTELA SANDOVAL, Francisco José, "En torno al arte de la medalla o del grabado en hueco en España: dos informes de José Esteban Lozano", en *Anales de historia del Arte*, Madrid, Universidad Complutense, núm. 2 (1990), 179-192.
- RIVERA DE LAS HERAS, José Angel, *La estampa popular en la provincia de Zamora*. En prensa.
- RUEDA, Manuel de, *Instrucción para gravar en cobre*. ed. facsímil, Granada, Universidad, 1991. Estudio preliminar de Antonio MORENO GARRIDO.
- SEGUÍ GONZÁLEZ, Mónica, *La platería en las catedrales de Salamanca (siglos XV-XX)*. Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1986.
- TORRES, Julio. Tomás Francisco Prieto. "Su vida y su obra", en *Del Rey. Libros de un grabador del XVIII*. Madrid, Museo de la Casa de la Moneda, s.f. (1991), 15-52.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés, *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1741-1800* Madrid. Tesis Doctoral. Universidad Complutense, 1988.
- VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco, *El retablo barroco en las iglesias parroquiales de la zona norte de la provincia de Avila*. Madrid, Universidad Complutense, col. Tesis doctoral, 1991.
- VILLAR Y MACÍAS, Manuel, *Historia de Salamanca*. Salamanca, Impr. de Francisco Nuñez Izquierdo, 1887.
- VV.AA., *Historia y Alegoría. Los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*. Madrid, Real Academia de San Fernando, 1994.

FUENTES MANUSCRITAS

- Archivo Histórico Nacional (A.H.N.)
Archivo Histórico Provincial de Salamanca (A.H.P.S.)
Archivo Diocesano de Salamanca (A.D.S.)
Archivo Municipal de Salamanca (A.M.S.)

PRESENCIA EN ESPAÑA DEL “MAESTRO DE LOS
MODELOS DE PIERRE COECK”

Por

AÍDA PADRÓN MÉRIDA

El incremento, suscitado en los últimos años, de la obra pictórica de Pierre Coeck ha sido avalado, en la mayoría de los casos (1), por la presencia de los estilemas normativos fijados por Marlier en su estudio básico, sobre el origen, estilo, y evolución del Maestro de Alost y sus epígonos (2). En este último capítulo –en que George Marlier expone sistemáticamente las divergencias y analogías entre las obras autógrafas de Pierre Coeck y las pinturas adscritas a sus seguidores– podemos incluir hoy, una serie de tablas y trípticos, localizados en entidades públicas y colecciones privadas españolas.

Aunque la organización formal de estas tablas es subsidiaria de las directrices impuestas por las composiciones de Coeck a sus seguidores, Marlier no apuntó ninguna referencia, textual o gráfica, al anónimo autor de estas. La fidelidad a los modelos, a los motivos y a la escenografía de los temas de Pierre Coeck justifica, temporalmente al menos, la denominación, en función de lo expuesto, de Maestro de los modelos de Pierre Coeck al artífice de estas obras deudoras de su estilo.

El absoluto desconocimiento del momento preciso de la llegada a España de estas tablas no permite establecer vinculaciones, comerciales o de gusto, entre el coleccionismo hispano y los talleres flamencos de la época, como se ha propuesto en otros casos similares a este. Es significativo, en este orden, la localización de dos trípticos, del maestro de los Modelos de Pierre Coeck, en el Museo de Bellas Artes de Vitoria. Vitoria, a lo largo del siglo XVI fue foco del activo comercio atlántico, concretamente, entre el Golfo de Vizcaya, (los puertos de Laredo, Santander y Bilbao), y la floreciente ciudad de Amberes, a partir de la autorización de Fernando el Católico para “la creación de un Consulado especial para Vizcaya” (3) bajo las presiones del reciente comercio del hierro. Comercio que se acentúa en el periodo de 1520 a 1580, cuando “los puertos del Norte construyeron el 80%

de los barcos utilizados en la travesía del Atlántico” (4). Estos datos, constatados históricamente, señalan el Norte de España como un frente marítimo privilegiado en la posible recepción de obras de arte fletadas en los puertos de Flandes. Sin embargo, dicha documentación válida para apoyar el aflujo de importaciones, en este siglo, de obras a la región, no es axiomática, en este caso que nos ocupa, a falta de datos concretos de archivo.

Tres tablas de *Virgen con Niño*, una *Sagrada Familia*, un *San Jerónimo Penitente*, dos trípticos con los temas de la *Adoración y la Sagrada Familia*, y dos *Descendimientos* configuran esta catalogación preliminar de pinturas atribuibles, por razones de estilo, al Maestro de los Modelos de Pierre Coeck.

El diseño lobulado del soporte de la *Virgen con Niño* del Museo de Bellas Artes de Cádiz prueba que fue, originariamente, la pieza central de un tríptico cuyas hojas de cierre no han llegado a nosotros.

Un cortinaje, a modo de bambalina decorativa, divide en dos zonas diferenciadas y complementarias un campo pictórico de fondo que se abre a un cuidado paisaje de frondosos árboles, cabañas rústicas y diminutos personajes inidentificables –salvo el pastor con su rebaño en el claro del bosque–, que esbozan una imagen popular y frecuente en el temario de los coetáneos.

La retórica posición de Jesús indica la pervivencia de postulados manieristas, que contrastan aquí con la serena actitud de María. La disposición general del conjunto asume, en clave cotidiana y religiosa, una síntesis determinante en la evolución de la pintura en Flandes, y que utiliza Pierre Coeck –en sus versiones de *Virgen y Niño* y en los *Descensos en la Huida a Egipto*– y los Maestros del Papagayo, Hijo Pródigo, Medias Figuras y de la Universidad Bob Jones, entre otros. Las frutas –guindas, uvas y manzanas– simbolizan, respectivamente, el Premio a la Virtud, la Pasión de Cristo y la Redención del Pecado Original (5); el cuchillo evoca el episodio Evangélico de la Circuncisión, como primer derramamiento de sangre del Salvador (Lucas, 2, 21).

Esta *Virgen con Niño* (130 x 0,37), ya registrada, en 1876, en el Catálogo del Museo (6), fue estudiada y reproducida por Cesar Pemán y Pemartín como original del Maestro del Hijo Pródigo, advirtiendo éste los repintes toscos, en la mesa, en la mano izquierda, en la cabeza y en los paños de la Virgen. Estas anotaciones se reflejan, a simple vista, en la reproducción fotográfica.



Fig. 1.- Maestro de los Modelos de Pierre Coeck.
Virgen con Niño. Museo de Bellas Artes. Cadiz.

Aunque el Maestro de los Modelos de Pierre Coeck y el Maestro del Hijo Pródigo tienen en común la notoria dependencia, de sus composiciones con las de Pierre Coeck, las tipologías demacradas y la angulosidad de los paños del Maestro del Hijo Pródigo no conjugan con las formas llenas, y la nariz recta y larga de María en esta tabla, si bien la proximidad con la Magdalena en el *Tríptico de la Lamentación*, del Wallraf-Richartz Museum, del Maestro del Hijo Pródigo, justifica, en cierta medida, la atribución de Cesar Pemán. Sin embargo, las manos anchas y de dedos cortos y estructurados de la Magdalena se traducen en el Maestro de los Modelos de Pierre Coeck en un dibujo extremadamente estilizado; el mismo cambio se produce en el tratamiento de los paños y en el trazo de las cejas.

La similitud de la pintura en cuestión con la *Sagrada Familia* de Pierre Coeck, en el Museo Vanderkelen de Lovaina, fechada en 1530, permite introducir este año en la cronología general del Maestro de los Modelos de Pierre Coeck, de documentación y biografía totalmente desconocida, a la vez que se convierte en una fecha inicial límite a la hora de datar la *Virgen con Niño* del Museo de Cádiz.

Los tipos de la tabla precedente se reproducen en la *Sagrada Familia*, de colección particular de Barcelona. El tono escultórico de Jesús y la valoración de las sombras, que se intensifican en los contornos, obedece al mismo espíritu en ambas pinturas. El dibujo prolongado de la nariz y el trazo fino de las cejas, altas y arqueadas, la línea oblicua de los ojos, el hoyuelo en el mentón menudo y el peculiar diseño curvilíneo y prieto de las bocas se convierten en notas constantes en la producción, aún corta, del Maestro de los Modelos de Pierre Coeck, que abusa, con frecuencia, de la formación blanda de los dedos sin acusar la estructura ósea interna de las falanges y el carpo.

La división bipartita del fondo y la presentación de los modelos en un primer plano, sintetiza, en temáticas de este género, una solución constante en la producción del Maestro. El rostro de José perfila un prototipo que repite, invariablemente, en su repertorio humano, y que parte, incuestionablemente, de los modelos de ancianos de Pierre Coeck, caracterizados por una red de arrugas a manera de surcos labrados en mejillas y frentes, y por la hinchazón de los músculos, a modo de paréntesis contrapuestos, del entrejejo. El tratamiento de los cabellos, de los tipos de Pierre Coeck, a mechones diferenciados y movidos, se modifican, en el Maestro, por un dibujo de tendencia plana y vertical.



Fig. 2.- Maestro de los Modelos de Pierre Coeck. Virgen con Niño.
Colección Particular. Barcelona.

Esta *Sagrada Familia* recuerda, en su aspecto compositivo, la distribución de las formas y motivos de Pierre Coeck en el *Descanso en la Huida a Egipto* de la colección Charles M. Moutón de Bruselas. El plato con frutas alusivas a la virtud y a la vida futura de Jesús se desplaza, de las manos del ángel, en la versión de Coeck, al ángulo izquierdo de un plano de textura uniforme. Otra versión de composición próxima es *La Sagrada Familia*, en la colección Simón de Bruselas, de Pierre Coeck. El amplio paisaje queda cortado, en la obra del Maestro de los Modelos de Pierre Coeck, por una diagonal descrita por el borde de una espesa cortina; motivo que repitió el autor en la *Virgen y Niño* del Museo de Cádiz. El dibujo sutil de las iniciales estampadas, en las hojas del libro de la *Sagrada Familia* de Coeck, se pierden en una hilera ilegible de trazos borrosos en la pintura de este seguidor. Las reintegraciones burdas y el barrido de las veladuras restan valor material a la obra.

De mayor calidad es el Tríptico de la *Sagrada Familia*, del Museo de Bellas Artes de Vitoria que figura en catálogo del museo, sin atribución nominal, en la escuela hispano-flamenca (7). Las figuras de María, José y el Niño se efigian, en la tabla central (55 x 42), sobre fondo de paisaje. Una pareja de donantes, concebidos como retratos individuales ocupan los laterales pero el estilo y la ejecución no responden a la manera del Maestro de los Modelos de Pierre Coeck, podría tratarse o de repintes o de añadidos de la época aunque ya avanzado el siglo XVI, a juzgar por las modas. Los esquemas de la tabla central resumen, prácticamente, la exposición figurativa de Pierre Coeck en la *Sagrada Familia* de la colección Joly de Bruselas. De nuevo, en esta ocasión, el Maestro de los Modelos de Pierre Coeck modifica los ricos y jugosos paisajes del pintor de Alost en formularias estampas de receta. Un “putti” alado corona a María Virgen y remata la composición en la parte alta en ambas versiones. Una columna, sobre alto basamento, refuerza el margen lateral izquierdo de la tabla.

El colorido es más apagado en el Maestro de los Modelos de Pierre Coeck y la compleja formación de los pliegues y arrugas en los paños de Pierre Coeck se simplifican en amplias y lisas superficies. El rostro del José es el mismo que en la tabla de la *Sagrada Familia*, de colección particular de Barcelona, acusando, de idéntica manera, un peculiar abombamiento en la estructura craneal. *La Sagrada Familia*, de la colección Arthur de Heuvel de Bruselas, que figura atribuida a Pierre Coeck por Marlier, resulta otra versión de composición similar aunque con variantes notables en las arquitecturas.



Fig. 3.- Maestro de los Modelos de Pierre Coeck.
Virgen y Niño. Comercio de Arte. Madrid.

En el Museo de Bellas Artes de Vitoria se conserva en la actualidad un tríptico con la Adoración de los Magos (8) en la tabla central (88 x 56), y con San José y Baltasar en las hojas de cierre (90 x 25), que consideramos obra original del Maestro de los Modelos de Pierre Coeck.

María, en rigurosa vertical, sostiene a Jesús Niño en actitud de bendecir; a la derecha, en primer término, se reconoce a Gaspar, con capelina de armiño y ropaje de brocados, y en un plano secundario, a Melchor tocado con turbante oriental. Un guerrero, un personaje de piel oscura y con fez, y otros dos con turbantes completan el séquito real y sustituyen las perspectivas de fondo en las pinturas de Coeck.

La imagen del soldado, que presagia la predestinación final de Jesús desde su nacimiento, aparece con idéntico significado en el *Tríptico de la Epifanía* que Marlier atribuye a Pierre Coeck, en el Museo de Vitoria (9) San José, extremadamente delgado, y desplazado a las hojas de cierre recuerda el modelo de José en las tablas de Coeck, de la colección Friedrich Khon, de Stuttgart, y en la Iglesia de San Salvador de Úbeda; la descripción detallada de la orfebrería se repite en las pinturas de Coeck en Stuttgart y en el Museo de Grenoble; y los tocados son afines en las Adoraciones del Maestro del Hijo Pródigo, en el Museo Nacional de Varsovia, y en el *Jesús Bendiciendo* de Pierre Coeck, en la Galería Alex Gebhardt de Munich.

La tabla de *Virgen y Niño*, de colección particular, presenta una coherente iconografía de la misión redentora de Jesús en relación con la imagen apocalíptica de la Nueva Jerusalén, a través de dos imágenes precisas y dispuestas en la pintura en planos contrapuestos.

María sostiene a un Jesús que bendice con la derecha y ambos arrojan con la izquierda al Mundo coronado por la Cruz. El pintor introdujo, en escena, la figura de Dios Padre rodeado de un coro musical angélico, escalonado gradualmente en semicírculo, para adaptar este registro, complementario del principal, al formato cóncavo de la tabla.

La fuente y el árbol cargado de frutos ilustran las palabras del texto de San Juan “y me mostró un río de agua de vida, clara como el cristal que salía del trono de Dios y del Cordero. En medio de la calle y a un lado y otro del río había un árbol de vida que daba doce frutos, cada fruto en su mes, y las hojas del árbol eran saludables para las naciones. No habrá ya maldición alguna, y el trono de Dios y del cordero estará en ella” (Apocalipsis, 22, 1,3). El signo omega dibujado en el vano de la puerta de entrada



Fig. 4.- Maestro de los Modelos de Pierre Coeck.
Tríptico de la Sagrada Familia. Museo de Bellas Artes. Vitoria.



Fig. 5.- Maestro de los modelos de Pierre Coeck. Tríptico de la
Adoración de los Magos. Museo de Bellas Artes. Vitoria.

de la ciudad, ubicada, en la tabla, a los pies de una colina rocosa, recuerda las palabras de Cristo “Yo soy el alfa y el omega, el primero y el último, el principio y el fin” (Apocalipsis, 22, 13), y la identifica con la Nueva Jerusalem “Y vi la ciudad Santa, la nueva Jerusalem, que descendía del cielo del lado de Dios...” (Apocalipsis, 21, 2).

La estampa de los ángeles recogiendo los frutos del árbol de la vida figura en el *Descanso en la Huida a Egipto* de Pierre Coeck, en las colecciones Ch. Moutón y Dr. Simón de Bruselas; y la fuente, en la tabla de *Santiago con donantes* del mismo autor, en el Museo del Prado (10).

El modelo de María está próximo a la *Inmaculada con Ángeles* de Pierre Coeck e incluso Jesús se efigia aquí en su papel de Salvador del Mundo. Las formas ondulantes y el movimiento circular de los paños flotantes en Dios Padre están tomados, posiblemente, del *Tríptico de la Resurrección*, en la Staatliche Kunsthalle Karlsruhe de Stuttgart y del *Jonás* del Museo Germanique de Nuremberg de Pierre Coeck, pero la interpretación del Maestro de los Modelos de Pierre Coeck resulta, en parangón, carente de la agitación monumental e intrínseca de las formas y provisto, en cambio, de un léxico menudo y de factura plana.

Marlier fechó *La Inmaculada*, entre 1527 a 1535, y entre 1540 a 1545, las tablas de *Jonás* y el *Tríptico de la Resurrección*; los motivos aprehendidos y reelaborados por el Maestro de los Modelos de Pierre Coeck en base a estas obras permite fechar, siempre con reservas, la tabla que nos ocupa en los cinco primeros años de la década de los cuarenta.

La tabla del *Descendimiento* (73,5 x 50), de colección particular de Vigo, recientemente restaurada en Madrid, sufre los daños irreversibles de un incendio, que afectó a la capa pictórica, del que no tenemos ninguna noticia concreta. Las veladuras, perdidas en su mayoría, se conservan intactas en la cabeza y carnaciones de María. La composición parte de un original perdido de Rogier van der Weyden pero tomado por el Maestro de los Modelos de Pierre Coeck a través de la versión de Pierre Coeck en el Tríptico de este asunto, en San Francisco M.H. de Young Memorial Museum, del que conocemos una versión de taller en el Museo Nacional de Palermo, en Sicilia, y que Marlier registra entre los seguidores anónimos de Coeck y que es autor, a su vez, de un tríptico con la *Adoración de los Reyes* del mismo Museo.



Fig. 6.- Maestro de los Modelos de Pierre Coeck.
Colección Particular. Vigo.



Fig. a.- Pierre Coeck. Sagrada Familia.
Museo Vanderkelen. Lovaina.



Fig. b.- Pierre Coeck. Sagrada Familia.
Colección Joly. Brujas.



Fig. 7.- Pierre Coeck. San Jerónimo Penitente.
Gemäldegalerie. Wiesbaden.

Nicodemo asume los peculiares y reiterantes rasgos que condicionan los modelos típicos de este Maestro; la Dolorosa, en cambio, responde a arquetipos humanos propios del siglo anterior, como en la versión original de Pierre Coeck, aunque con cambios visibles en la elección del tocado. Las clavículas y la tensión del esterno-cleido-mastoideo en la anatomía desnuda de Cristo está lejos de la serena estampa de Coeck.

Curiosamente, en esta pintura, los rostros se alargan más de lo acostumbrado en los prototipos del Maestro; San Juan, en Posición frontal, rememora las facciones menudas y la estructura triangular de los Cristos de Pierre Coeck, mientras que el rostro demacrado de Jesús evoca los modelos del Maestro del Hijo Pródigo.

De este Maestro conocemos una segunda versión del *Descendimiento*, si bien solo a través de fotografía; ya que el original, actualmente en paradero desconocido, fue depositado en la Comisaría General del Patrimonio Artístico Nacional por la Junta de Recuperación española. La escalera aparece invertida respecto a la pintura de Vigo y Jesús yace inerte en brazos de María; ambas figuras, vistas en grupo aislado, recuerdan la manera de componer del Maestro del Hijo Pródigo las *Lamentaciones sobre Cristo Muerto*. La Magdalena, ausente en las obras citadas, ocupa, de medio cuerpo, el lateral izquierdo de la tabla.

La tabla de *San Jerónimo penitente* reproduce –invirtiendo los planos secundarios y con variantes, personales, en el paisaje– el original de Pierre Coeck en la Gemldegalerie de Wiesbaden.

Las diferencias estriban en cuestiones esenciales de calidad y estilo. No se advierte ni la vibrante tensión de los músculos bajo la piel desnuda del San Jerónimo de Coeck, ni las sombras metálicas de las carnaciones y los paños, ni la elegante caída del manto cardenalicio.

Los dedos cortos y crispados de San Jerónimo no responden a la flacidez general de las formas del Maestro de los Modelos de Pierre Coeck, influido quizás aquí por los temas de Marinus y Quintin Metsys.

Las pinturas expuestas ostentan un sello inequívoco que autoriza su inclusión en la órbita estética de Pierre Coeck. La similitud con las composiciones autógrafas, de diferente naturaleza y de cronologías distintas entre sí, obligan a pensar en el conocimiento o contacto directo del Maestro de los modelos de Pierre Coeck con el pintor de Aslot y su producción.



Fig. 8.- Pierre Coeck. La Inmaculada con Ángeles. Venta en Milán.



Fig. 9.- Pierre Coeck. Tríptico del Descendimiento. Colección Dawson. M. de Young Memorial Museum Manchester. San Francisco.

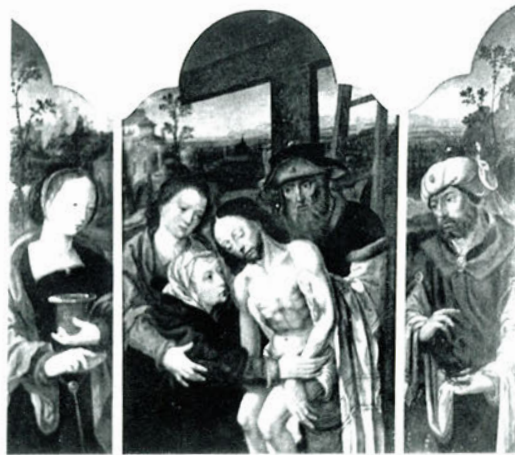


Fig. 10.- Anónimo. Tríptico del Descendimiento. Palermo. Museo Nacional.

NOTAS

- (1) BERMEJO, "Pinturas inéditas de Pierre Coeck", *A. E. A.*, 131-141; Idem, "Pinturas inéditas de Pierre Coeck" en *Miscelánea de Arte*, 95-98; OLLERO BUTLER, en *Miscelánea de Arte*, 99-101. *El Juicio Final* (T. 0.50 x 0.45) que se propuso como original de Pierre Coeck no es, a nuestro juicio, del pintor; DÍAZ PADRON y PADRÓN MÉRIDA, "Miscelánea de Pintura", 343-346; PADRÓN MÉRIDA, "Un Tríptico de la Natividad y una Virgen de la Leche", 533-538; La autoría de este tríptico ha sido parcialmente rectificada al reconocer, en artículo posterior, la colaboración del Maestro de San Pablo en Barnabas en las hojas de cierre (PADRÓN MÉRIDA, "El Tríptico de la Natividad de Pierre Coeck", 397-403).
- (2) *Pierre Coeck D'Alost*, 1966.
- (3) ELLIOT, *La España Imperial*, 216.
- (4) KAMEN, *Una Sociedad Conflictiva*, 173.
- (5) HALL, *Dizzionario*, 173.
- (6) *Catálogo*, 96.
- (7) Una nota en el reverso de la pintura informa de su lugar de procedencia y de depósito del Obispado en el Museo de Vitoria: "Este tríptico es propiedad de la Parroquia de Heredia (Alava) y por él, una peana de piedra con bajos relieves y una alfombra, ofrece al Señor Cura la entarimación de la Iglesia, más otra alfombra nueva. Quedó depositado en el Palacio Episcopal el 9 de octubre de 1919". Esta leyenda se reprodujo literalmente en el *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*, 331-333. Aunque se registró entre los anónimos de escuela hispano-flamenca (*Museo de Bellas Artes de Alava*, 24) aquí y en el catálogo de la provincia vinculan el tríptico en cuestión, al círculo de Pierre Coeck.
- (8) OB. cit., 24 y 25, núm. 2; Igual que en la pieza precedente este tríptico se incluye en los anónimos de escuela hispano flamenca. Procedente, al parecer, de colección particular no se registró en el Museo, en el Catálogo Monumental de 1977; ésto implica que fue adquirido entre este año y el de 1982, fecha en que se publica el catálogo del Museo.
- (9) La atribución a Pierre Coeck partió de Marlier, Vid. not. 2, y se recoge en los citados catálogos de la Diócesis y del Museo; sin embargo, lo más probable es que se trate de la obra de un seguidor vinculado estrechamente al maestro.
- (10) Nr. 1609.

BIBLIOGRAFÍA

- DE BEGOÑA, Ana y otros, *Museo de Bellas Artes de Alava*, Vitoria, Diputación foral de Álava, 1982, 24.
- BERMEJO, Elisa, "Pinturas inéditas de Pierre Coeck, conservadas en España", Madrid (1982), 95-98.
- IDEM, "Pinturas inéditas de Pierre Coeck", *Miscelánea de Arte*, C.S.I.C., Madrid (1982), 95-98.
- DÍAZ PADRÓN, Matías, Y PADRÓN MERIDA, Aída, "Miscelánea de Pintura Flamenca del siglo XVI", *Archivo Español de Arte* (1984), 343-346.
- ELLIOT, John, H., *La España Imperial (1469-1716)*, Barcelona, Vicens Vives, 1979, 261.
- HALL, James, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'Arte*, Milan, Longanesi bc., 1974, 173.
- KAMEN, Henry, *Una Sociedad Conflictiva. España (1469-1714)*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, 173.
- MARLIER, George, *Pierre Coeck D'Alost*, 1966. Bruselas, Robert Finck.
- OLLEROS BUTLZÁ, Jacobo, "Dos Tablas Flamencas del siglo XVI en Madrid", *Miscelánea de Arte*, C.S.I.C., Madrid (1982), 99-101.
- PADRÓN MÉRIDA, Aída, "Un Tríptico de la Natividad y Una Virgen de la Leche en colecciones Canarias", *Anuario de Estudios Atlánticos*, Madrid, (1986), 53-58.
- IDEM, "El Tríptico de la Natividad de Pierre Coeck y el Maestro de San Pablo y Bernabé", Las Palmas, *Anuario de Estudios Atlánticos*, Madrid-Las Palmas, (1989), 397-403.
- PEMÁN Y PEMARTÍN, Cesar, *Catálogo Provisional del Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz*, Pinturas, Madrid, 1976.
- POSTILLA, Micaela - Josefa y otros, *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria III*, Vitoria, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1971, 331-333.

NOTICIA DE ANTONIO PRAT,
ARQUITECTO DEL SALÓN DE CORTES DE 1813

Por

JOSÉ M^a GENTIL BALDRICH

La figura del ingeniero y arquitecto Antonio Prat (h. 1769/71 - 1836), aún habiendo sido recogida con anterioridad en algunas publicaciones recientes, dista aún de la merecida consideración que tan singular personaje se merece. No es de extrañar esta circunstancia cuando tantos episodios y figuras de la primera mitad del siglo XIX se encuentran a la espera, en similar situación, de un estudio pormenorizado. Sobre Prat ha escrito Luis Francisco Martínez Montiel (1), aunque solo circunscrito a su fase gaditana como ingeniero según lo recoge uno de sus expedientes de la Armada. También ha sido citado por Pedro Navascués, en su obra sobre la arquitectura española del siglo XIX, relacionándolo con una reforma del Salón de Cortes de 1820-21 (2). Pero salvo estas referencias parciales, su memoria es casi inexistente en las historias particulares de la ingeniería, la marina y la arquitectura en donde desarrolló una intensa actividad a caballo de dos siglos. Por mi parte voy a tratar, junto a otras noticias que nos ayuden a ilustrar el tema, su intervención como el arquitecto que proyectó y construyó la primera sala parlamentaria española en los años 1813-14, que coincide esencialmente con la actual sala de sesiones del Senado.

LA PRIMERA ETAPA DE ANTONIO PRAT

Los datos sobre el origen y la filiación de Antonio Prat son muy escasos en el momento actual, al no aparecer estos en ninguno de los expedientes conocidos que existen sobre su persona. Su propia fecha de nacimiento permanece aún indeterminada puesto que, si bien en un certificado de Vicente Tofiño emitido en noviembre de 1790 lo señalaba con veintiún años, en otra instancia firmada por él en marzo de 1813 se declaraba "*de estado casado, de edad 42*

años y de buena salud" (3). Nos queda por consiguiente la duda sobre el año en que nació, aunque en cualquier caso tuvo que ser entre 1769 y 1771. Martínez Montiel lo consideró hijo del arquitecto José Prat, activo en Cádiz a mediados de la década de los 80 en las polémicas intervenciones llevadas a cabo en la obra de la catedral gaditana (4). Aún sin poderse asegurar esto documentalmente, no cabe duda que los puntos de contacto entre ambos personajes - incluida una relación familiar - son importantes. José Prat (1726-1790) fue un militar barcelonés que por sus cualidades y dedicación alcanzó en 1774 la titulación de académico de mérito en la arquitectura. Alternando sus trabajos con la ingeniería civil, se trasladó a Cádiz para hacerse cargo de las obras del Departamento, a instancias de la dirección de la Real Academia Militar de Matemáticas de Barcelona. Cuando había trazado y comenzado la iglesia y la casa de los guardias marinas de la Isla de León, falleció en aquella población en 1790 (5). En ese lugar y año nos aparece Antonio Prat por primera vez de manera constatada, pudiéndose encontrar mas coincidencias vitales a lo largo de este trabajo.

Más información existe sobre su trayectoria militar y las graduaciones que habitualmente se le han atribuido. Ha sido frecuente asignarle de manera errónea la de coronel - incluso en papeles oficiales de su época - pese a que jamás pudo ostentarla reglamentariamente. Ingresado en la Armada el 10 de julio de 1790 con el grado de alférez de fragata *graduado*, llegó a alcanzar en 1815 la de capitán de navío, asimismo graduado ó, lo que es igual, con carácter efectivo tan solo en el grado inferior. Su formación inicial la llevó a cabo - como se reitera en su expediente - en la prestigiosa Academia Militar de Matemáticas barcelonesa, en cuya documentación actualmente existente ha resultado infructuosa la búsqueda de alguna referencia a Prat. Tras su paso por ese centro recibió el despacho de alférez antes indicado y quedó, como *delineador*, a las órdenes de Vicente Tofiño en la gaditana Isla de León.

Su pase al cuerpo de ingenieros de marina en el que sirvió, y en el que solo estuvo inicialmente como agregado, no tuvo lugar hasta 1794. Para ello cursó estudios de *Matemáticas Sublimes* en la Academia de Guardias Marinas de Cádiz a partir de julio de 1792 (6), siendo examinado para su ingreso en el cuerpo por el entonces director de la misma Cipriano Vimercati el 24 de julio de 1794, y recibiendo el grado de alférez de fragata efectivo y ayudante de ingeniero el 15 de agosto de aquel año. En la certi-

ficación correspondiente se hacía constar que estaba "*completamente instruido en la Arquitectura civil y militar, perspectiva, óptica, dibujo de figura y línea y otros varios ramos*". A partir de entonces ascendió a ingeniero extraordinario el primero de marzo de 1803; a teniente de navío e ingeniero ordinario en agosto de 1808 y a capitán de fragata graduado e ingeniero de segunda en septiembre de 1811. Este ambiente en el que se movió Prat era propicio para relacionarse con un grupo de personas de la mayor importancia en la España ilustrada; junto a él estuvieron - amén de los ya citados - José de Vargas Ponce, Alejandro Malaspina, Dionisio Alcalá Galiano, José M^a Lanz, Felipe Bauzá ...

De esa primera etapa de delineante en la Nueva Población de San Carlos a las órdenes de Tofiño se conservan algunos mapas dibujados por Prat - fechados sistemáticamente de manera equivocada en los catálogos - sobre las provincias marinas de Sanlúcar de Barrameda y de Sevilla (7). Con posterioridad, ya ingeniero, se dedicó a las obras de construcción de los establecimientos de la Armada en la bahía gaditana, algunos de estos importantes en la ciencia y en la arquitectura españolas. Especial interés posee su dirección de la obra del Observatorio de Marina en la Isla de León, según proyecto del marqués de Ureña, a cuyo replanteo asistió el 23 de mayo de 1793. La primera piedra del observatorio se puso el 3 de octubre de aquel año y, tras la inmediata marcha del marqués de Ureña a la corte, quedó Prat como responsable de la obra, firmando tanto la primera certificación el 31 de octubre de 1793, como diversos informes y cuentas posteriores (8).

Antes de la Guerra de la Independencia desarrolló una gran actividad en la ingeniería, *más de sesenta comisiones*, como él mismo indicaba. En el mes de mayo de 1803 fue nombrado director de las obras civiles del departamento; en 1805 se le encargó la ejecución del canal de Chiclana, reformando un proyecto de la Inspección General de Caminos y por el que alcanzó múltiples felicitaciones por el acierto conseguido; en 1806, a la muerte del marqués de Ureña, fue nombrado director de la Nueva Población de San Carlos; en 1807 proyectó el paso del caño de Zurraque, ... Frente a esta importante dedicación a la ingeniería civil - como más tarde se le reprocharía - tan solo se puede encontrar en su expediente un tímido proyecto de barco, sin especificar, de 1801.

Los acontecimientos de la guerra lo tuvieron apartado momentáneamente de las obras de construcción. El 7 de octubre de 1808 se le comisionó

para su pase a Madrid con el objeto de gestionar la recaudación de fondos para el departamento gaditano y, en diciembre de aquel año, pasó a Córdoba con el encargo de obtener noticias de la situación militar y política. Tras un fugaz paso por Sevilla en el enero siguiente, se volvió a encargar de sus obras gaditanas en febrero de 1809, ahora ampliadas con la dirección de las fortificaciones de la Isla. Hay que destacar que fue el autor de las obras de defensa del puente Suazo desde 1809 - allí donde se detuvo el avance del ejército francés - y que dirigió la conocida inundación de las salinas circundantes que contribuyeron a la defensa de la plaza, el 9 de febrero de 1810. A principios de ese año tuvo un incidente con los ingenieros militares, que le retiraron temporalmente de la dirección que ejercía, resolviéndose la cuestión de manera satisfactoria y rápida para él (9). De su actuación como ingeniero militar se conservan diversos planos de fortificaciones con su firma, debiendo alcanzar una experiencia y posición, en aquella situación, de una gran relevancia.

ANTONIO PRAT INSPECTOR DE CORTES

Cuando en octubre de 1813 una representación de la Armada hacía su presentación a las Cortes - provisionalmente reintegradas, camino de Madrid, a la ya entonces ciudad de San Fernando - se hacía mención en ella a "*lo que había contribuido la marina a la reunión de las Cortes en 1810*" (10). Por este motivo, es fácil pensar que la decisión de que fuera Prat quien se encargara de acondicionar su lugar de reunión, en el verano de aquel año, fuera una circunstancia natural, producto de esa colaboración que después se recordaba. Las Cortes abrieron sus sesiones el 24 de septiembre de 1810, en el Teatro Cómico de la Isla de León, edificio realizado a partir de 1803 por José Delgado Duarte y abierto al público el 26 de mayo de 1804. El encargo a Prat de la adecuación del edificio le debió ser cursado a última hora puesto que, en sus exposiciones posteriores, siempre se vanaglorió de haberlo efectuado "*en el corto tiempo de doce días*". El teatro, desde los primeros momentos, pasó a ser en la opinión ciudadana un "*santuario de la libertad y la justicia*", y así siguió siendo incluso tras el traslado a Cádiz: en agosto de 1811 se denegaba por las Cortes una solicitud para emplearlo en un concierto de música por estar "*destinado a un objeto sagrado*" (11). Se inauguraba así un tipo de edificio en la historia

española que, si no nuevo por sus fines, sí cargado de renovadas esperanzas y profundos simbolismos regeneradores (12).

El reconocimiento expreso a Prat por esa su primera labor no le llegó hasta noviembre de 1810, a propuesta del entonces aposentador mayor Pedro González Llamas, quien solicitó para él una recomendación a las Cortes y que estas emitieron el 15 de aquel mes (13). Para entonces ya se debatía, y no sabemos si lo anterior se relaciona con esto, el traslado a Cádiz del Congreso. La elección como nueva sede del edificio de San Felipe Neri estuvo siempre presente en los diversos avatares previos a la decisión definitiva. Tuvo una importante parte en ella el diputado Joaquín Martínez, único arquitecto de la cámara, director antes de la guerra de la Academia de San Carlos de Valencia, que fue comisionado para su informe el 10 de diciembre de 1810. El encargo subsiguiente para su habilitación no se propuso a Prat sino a Torcuato José Benjumeda, arquitecto mayor de Cádiz. Este presentó un presupuesto de la obra que fue tratado en la sesión secreta de 23 de diciembre de 1810, sin que se llegase a tomar una decisión al respecto (14). El motivo de posponerla fue, a los ojos de los diputados, el elevado coste presentado: 160.000 rs. que, aunque no lo recogieron las *Actas* sí lo refirió el diputado Joaquín Lorenzo Villanueva (15). Hasta el 10 de enero no se decidió el definitivo traslado - que se condicionó a una mayor economía - comunicándosele a la Regencia que dispusiera su adecuación y designándose, seis días después, al ingeniero Antonio Prat para llevarla a efecto (16).

El 24 de febrero de 1811 se abrieron las sesiones de las Cortes en el oratorio oval de San Felipe Neri de Cádiz, y la reforma realizada del salón agradó a todos los que la contemplaron. La propia prensa - ya entonces emergente poder en la escena española - elogiaba a Prat por su intervención (17). Como indicó el conde de Toreno, "*se construyeron galerías públicas a derecha e izquierda, en donde antes estaban los altares colaterales, y otra más elevada encima del cornisamento, de donde arranca la cúpula*" (18). A raíz de ello el 27 de febrero era propuesto Prat, por el diputado Pérez de Castro, para que fuera nombrado *superintendente* del edificio de Cortes (19). Su nombramiento como *inspector de las Cortes* no tuvo lugar hasta el 2 de abril de aquel año, y en él permaneció desde entonces durante los periodos constitucionales que le tocaron vivir.

Su nuevo puesto no le apartó de la dirección que ejercía de la nueva población de San Carlos y de la jefatura de las obras civiles del departamen-

to, que simultaneó hasta su definitivo traslado a Madrid. Junto a los trabajos habituales en el cargo de la inspección, desarrolló en ocasiones otros que se pueden considerar menos relacionados con ella. Es de destacar el encargo del diseño del sello de las Cortes, del que hay constancia a partir del 12 de diciembre de 1811 y que culminó presentándolo el 9 de febrero del año siguiente "*con la muestra de su relieve, y explicación de su idea alegórica y heráldica*" (20).

LA ELECCIÓN DEL EDIFICIO DE CORTES EN MADRID

Las Cortes, reunidas en Cádiz, recibieron la noticia de la definitiva retirada francesa de Madrid por un *extraordinario* llegado a la capital gaditana a las siete de la mañana del 1 de junio de 1813. Lo remitía José Escarano, antiguo oficial mayor de la Dirección de Correos, quien participaba del abandono de la capital en la noche del 27 al 28 de mayo anterior (21). Fue leído en la Cámara aquel primero de junio, y dos días después ya se instaba, por el diputado José Zorraquin, al traslado a la capital madrileña de las instituciones nacionales. Elevada a proposición parlamentaria por el diputado Porcel, se incluyó en la misma el encargo al jefe político de Madrid "*como una de sus principales obligaciones, la de reconocer y preparar el edificio, ... [que] pueda ser más a propósito en aquella capital para la reunión de las Cortes*" (22). Sometida a votación el día 5, se aprobó esta con el añadido de que "*se traslade a Madrid el inspector de Cortes para manifestar al jefe político las circunstancias, capacidad y demás del edificio*" (23). La importancia de este asunto derivaba de la propia Constitución política que, en su artículo 104, establecía que: "*Se juntarán las Cortes todos los años en la capital del reyno, en edificio destinado a este solo objeto*".

El 11 de julio ya se trató la primera propuesta de sede: el Museo del Prado, remitida por José González Tijera que la acompañó de un plano del mismo (24). Las Cortes se limitaron a remitir el expediente al jefe político madrileño para que tuviera conocimiento. Este, por su parte, ya había hecho las gestiones encargadas y, dos días después de la oferta anterior, se recibía la suya: la iglesia y edificio de San Felipe Neri, para lo que aportaba el dictamen de un arquitecto - muy posiblemente alguno de los municipales - de ser apta para el fin propuesto. Esta elección desató una polémica en la

Cámara propiciada por la intervención del diputado Simón López, quien la calificó como una profanación de lugar sagrado y un sacrilegio (25). Se reprodujo aquí la misma discusión, en los mismos términos y por el mismo diputado, que se planteó sobre la sede del San Felipe Neri gaditano - donde precisamente se debatía en aquel momento - mantenida en la Isla en la sesión secreta de 10 de diciembre de 1810 (26). Como en aquella ocasión la polémica se zanjó sin mucho miramiento y, al día siguiente 14 de julio, se autorizó a la Regencia para realizar lo que tuviera por conveniente respecto al traslado a Madrid del inspector de las Cortes.

Aunque no sabemos con exactitud la fecha de la partida de Prat, esta tuvo que realizarse en la última semana del mes de julio. El día 19 se le comunicó su pase a Madrid y el 26 cesó en la dirección de la nueva población de San Carlos, que ostentaba desde 1806. Las presiones para el pronto traslado, mantenidas por el grupo de diputados conservadores, el Ayuntamiento de Madrid e incluso el propio gobierno británico, arreciaron el 3 de agosto. En respuesta a las insistentes peticiones se comunicó, el 9 de aquel mes, que el inspector que había realizado los arreglos del salón de Cortes gaditano y de la Isla *"ha marchado en posta, y aún no hay tiempo para que dé noticia de su llegada. Se le previno que diera parte de lo que adelantase en su comisión"*. Se hizo ver que ya se habían reconocido edificios antes, que existía uno - sin especificar - que parecía el más a propósito, pero que todo quedaba a expensas de la llegada de Prat, quien *"como práctico en las dimensiones y demás circunstancias que son necesarias en un edificio destinado a este objeto, viese cual era el más oportuno"*. Como vemos en la respuesta, la referencia al artículo citado anteriormente de la Constitución es casi literal.

Esas explicaciones, en cualquier caso, no convencieron a los impacientes diputados serviles que las consideraban meras tácticas dilatorias (27). Lo cierto es que las Cortes cerraron su legislatura extraordinaria el 14 de septiembre, abrieron la ordinaria el 25 y salieron de Cádiz para residir provisionalmente en la Isla de León el 13 de octubre, sin haber decidido la que sería su sede madrileña definitiva. En esta estancia temporal se alojaron en la iglesia del Carmen Descalzo, y no en el anterior y venerado teatro de la Isla, sin que Prat tuviera la menor intervención. La adecuación quedó a cargo de un desconocido sustituto, designado como *teniente de arquitecto mayor*, que se ocupó de la misma desde el 5 de octubre (28).

La primera vez que se propuso públicamente la elección de la iglesia madrileña del colegio de D^a M^a de Aragón fue el 19 de octubre de 1813. Se trató en aquella sesión un oficio del secretario de Gobernación de la Península, que remitía acompañado de dos informes: uno de Antonio Prat y otro del jefe político de Madrid. El del inspector, siempre referido a la iglesia del colegio, se acompañaba de un plano de la reforma propuesta y de la petición de arbitrar los fondos para dar comienzo a las obras, que cifraba en 600.000 reales, indicando "*que dentro de dos meses y medio puede estar todo concluido según el diseño que se acompaña*". Proponía además, para facilitar el pronto traslado, la posibilidad de efectuar las sesiones previas a la inauguración del Salón definitivo en el Banco Nacional de San Carlos. Por su parte, el jefe político no solo apoyaba en su escrito la elección de Prat, sino que comunicaba la intención del Ayuntamiento madrileño de costear las obras del salón provisional "*sin perjuicio de que se continúen las demás relativas a la construcción del salón proyectado con la dignidad, solidez y decoro propio de la corte y objeto a que se dirige*" (29).

Aunque es difícil de pensar que Prat hubiese ejecutado este proyecto sin la autorización - ó al menos el conocimiento - de los órganos pertinentes de las Cortes, lo cierto es que el pleno de la cámara era la primera vez que se enteraba del mismo. Por este motivo la reacción contraria no se hizo esperar. Se criticó en el debate el sitio elegido - considerado por aquel entonces en las afueras de Madrid - y el elevado presupuesto, proponiéndose por el diputado Norzagaray la inmediata suspensión de las obras emprendidas. Dos días después, tras los trámites oportunos, se emitió la orden tajante de adaptar provisionalmente San Felipe el Real, el convento de la Trinidad - ambos en las inmediaciones de la Puerta del Sol - ó cualquier otro edificio, suspendiéndose las intervenciones iniciadas en D^a M^a de Aragón. Se dejó pendiente de la presencia de las Cortes en Madrid la elección "*del gran salón destinado en lo sucesivo a este objeto*" (30).

El día 3 de noviembre, como respuesta a la orden de paralización emitida el 21 de octubre, se trató la comunicación urgente recibida del jefe político de Madrid la noche anterior, con fecha del día 30. Tras exponer que se habían comunicado las órdenes recibidas al inspector y al Ayuntamiento, indicaba la paralización de las obras "*ciñéndose a desenterrar y limpiar lo demolido*". Planteaba a continuación la imposibilidad de adaptar San Felipe el Real ó la Trinidad. El primero por su estado ruinoso y no ser su

iglesia adecuada al fin propuesto por los problemas acústicos que plantearía, agravados estos por *"los ruidos inevitables de la Puerta del Sol"*; el segundo por estar ocupado entonces por la Biblioteca Nacional. Argumentaba además que el presupuesto establecido de 600.000 rs. se agotaría en cualquier caso, puesto que *"los gastos hechos en Doña María de Aragón eran ya considerables, y además estaban repartidas las obras de adorno y otras varias en beneficio de la brevedad, en términos que hay ya mucho empezado y bastante concluido, cuyo gasto, unido con el salón provisional que se hiciese en cualquier iglesia, ascenderían a los 600.000 rs. que se habían calculado para la obra principal y permanente"*.

Según lo anteriormente expuesto, hacía ver el jefe político la desproporción de resultados que se obtendrían entre la solución ordenada por las Cortes y la ya emprendida, que *"según el plan presentado resultaría una de las obras más grandiosas que pudiera idearse"*. Finalizaba indicando que el interés que tenía en el tema el propio inspector, le había hecho ofrecerse a costear personalmente la posta extraordinaria que llevaba la respuesta, lo que había declinado amablemente el Ayuntamiento Constitucional. Prat, pese a todo y como correcto funcionario, había comenzado a proyectar la solución de San Felipe, a la espera de la contestación definitiva de las Cortes (31).

La urgencia de la situación planteada - a todas luces de hechos consumados - hizo que las Cortes debatieran la cuestión en una sesión extraordinaria aquella misma noche. Terminaron estas por acceder a que se continuaran las obras emprendidas, y que se habilitara provisionalmente el salón del Banco de San Carlos que, sin saberse a ciencia cierta el motivo, no se llegó finalmente a utilizar.

LA OBRA DEL SALÓN DE CORTES

La iglesia y el colegio de los Agustinos Recoletos en las Vistillas Reales, fueron fundados por una dama de la reina Ana de Austria, D^a María de Aragón, de la que recibieron el nombre por el que eran conocidos. Aunque atribuida su iglesia al Greco, es posible que las trazas originales fuesen de Juan de Valencia que la comenzó en 1581, prosiguiendo tras su muerte, diez años después, Francisco de Mora. Asegura Bonet Correa que es un error muy extendido

suponerla originariamente de planta oval, procedente de la opinión expresada por Otto Schubert en 1924. Apoya su tesis en la figura que de ella aparece en el plano de Texeira de 1656 donde, en efecto, se la puede apreciar incluida en un recipiente rectangular. Pese a todo, nada nos dice esa imagen del espacio contenido, y tanto podía haber sido la iglesia de cajón pretendida, como la seudo oval que luego hemos conocido (32).

Por contra, conviene señalar que un autor presente en aquellos momentos, Mesonero Romanos, se refiere a que fue elegida para el fin parlamentario a que se la destinó, precisamente, "*por su figura oval, amplitud y sonoridad*" (33). Existe además una razón de peso para pensar que si no lo era se la hizo ser así en el año 13: todas las salas parlamentarias españolas doceañistas fueron ovales, y de ello existe suficiente conciencia en los más diversos comentaristas. Lo había sido San Felipe Neri de Cádiz donde se aprobó la Constitución y lo sería, en la triste retirada de 1823, San Hermenegildo de Sevilla. Y lo fueron, en la medida de lo posible, el Teatro de la Isla de León y el de los Caños del Peral, donde se inauguraron provisional e inesperadamente las sesiones madrileñas el 15 de enero de 1814. En esta tipología oval se pueden encontrar, además, orígenes y simbolismos sobre los que ya he escrito anteriormente, y que no son de destacar aquí (34).

La planta de la sala proyectada en 1813, o lo que es lo mismo la del Senado actual, más que un óvalo era un seudo óvalo, donde dos semicírculos remataban en dos de sus lados un rectángulo central. El proyecto de Prat tuvo que agrupar a los diputados en dos grupos de bancos enfrentados en el tramo recto central, dejando el hemiciclo de la cabecera para la presidencia, los estrados de los oradores y el vacante trono real con el retrato del monarca, como se había dispuesto en Cádiz. El semicírculo del acceso quedaba libre, separado de la zona de los diputados por una barandilla que, en su parte central, se manifestaba por una barra sostenida por dos leones. La *barra* era el lugar desde donde se dirigían a los diputados los personajes o instituciones que - sin pertenecer al cuerpo parlamentario y en ocasiones especiales - intervenían ante las Cortes. Este fue el ritual seguido en Cádiz y el que se utilizó en Madrid, tanto en este primer periodo que tratamos, como en el trienio liberal que veremos más adelante.

Existe la opinión, generalizada en la crítica, de que el salón de Cortes se adaptó de manera precipitada, en absoluto definitiva, con el entusiasta concurso del pueblo madrileño. Procede esta idea de una particular lectura del relato

realizado por el mismo Mesonero antes citado. Así lo recoge Chueca, quien apunta además como posible motivo de la elección de la iglesia, el encontrarse próxima al teatro que acogió a las Cortes a su llegada (35). Sobre esto último, y de la lectura del apartado anterior, es fácil deducir que, si acaso, lo que sucedió fue exactamente lo contrario. En contra además de esa apreciación de solución de emergencia tenemos, en el propio Mesonero, la opinión de que lo que se mostró el día de su estreno era un edificio terminado, nada provisional, calificando de "*grandioso salón*" al ámbito de la ceremonia. Por su parte el conde de Toreno, también presente en el acto, expresó que el salón fue "*construido expresamente y con mayor comodidad y lujo*" (36).

Mesonero, por entonces un niño de diez años escasos, habla acertadamente del entusiasmo popular para colaborar en la obra de las Cortes. Pero se yerra en situarlo en las fechas inmediatas a su inauguración en mayo de 1814. Para asegurarlo hemos visto ya el debate de la elección de la sede, según el cual sabemos que el proyecto de Prat fue realizado, como muy tarde, en los días finales del verano de 1813, para que a mediados de octubre pudiera estar en la Isla de León. Por el escrito del jefe político de 30 de octubre sabemos que las obras no solo habían dado comienzo, sino que ya estaban distribuidos los oficios y subcontratas. La ayuda de las informaciones aparecidas en la prensa gaditana del momento nos pueden completar el panorama.

Una noticia existente en la crónica de Cortes del periódico *El Conciso*, en el número de 24 de octubre de 1813, nos informa que en la sesión del viernes anterior se había leído una comunicación recibida de Madrid que indicaba el "*estarse trabajando con toda actividad en la preparación del Salón de Cortes por haber ofrecido el intendente de aquella provincia proporcionar todos los caudales posibles*". Como vemos, el jefe político y Prat, ajenos aún a la orden de paralización emitida por las Cortes, habían solventado por su cuenta el problema presupuestario que en su primera propuesta expresaban (37). A su vez, con fecha 31 de octubre, se informaba que "*Las provincias de Guadalaxara, Segovia y Toledo han ofrecido a disposición del Ayunt. const. 500.000 rs para la habilitación del Salón de Cortes*", es decir, una cifra muy próxima al presupuesto presentado por Prat. Añadía además una reflexión del periódico madrileño "*Redactor General de España*" que, en su número 1, se preguntaba "*si viendo la tardanza de la traslación, se retraerán en suministrar la expresada cantidad*" (38). Por si esto no fuera poco, una información fechada el 26 de noviembre

aseguraba que se seguía "*trabajando noche y día en el Salón de Cortes de Doña María de Aragón*" (39).

La ejecución del proyecto la había asegurado Prat en su primer informe, como hemos visto, en un plazo de dos meses y medio. En el segundo escrito - el que consiguió la aprobación definitiva - estableció un periodo máximo de quince o veinte sesiones en la sede provisional, antes de tener a disposición el salón definitivo, coincidente con el necesario para la apertura de la legislatura ordinaria que establecía la Constitución a primero de marzo. Estas promesas de Prat debieron de cumplirse, puesto que la diligencia en la ejecución de las obras era una de sus cualidades y, como hemos visto por la marcha de los trabajos en el otoño de 1813, a ello se dedicaron todos los esfuerzos. Según esto, en febrero de 1814 tendría que estar finalizada la ejecución, como podemos deducir indirectamente de un nuevo dato.

En la Junta Particular de la Academia de San Fernando de 7 de febrero de 1814, se trató el asunto del nombramiento de una serie de académicos de honor. En la minuta de preparación, donde se recogen los nombres de los propuestos, encontramos a políticos surgidos de la nueva situación - el conde de Toreno y Alvarez Guerra - literatos versificadores de las glorias patrias - Manuel José Quintana y Juan Nicasio Gallego - y un militar afamado, Juan Munárriz. Al final, con mano distinta y añadido apresuradamente, aparecen el conde de Noblejas y "*Dⁿ Antonio Prat Ingeniero que ha hecho el salón de Cortes*" (40). En nuestro subrayado de la cita podemos comprobar que no se dice que se vaya a hacer, ni que se esté haciendo, sino que se *ha hecho*, con lo que se puede deducir que, si no lo estaba, poco le debía faltar. Prat fue nombrado académico de honor en la citada junta - donde se le adjudicó incorrectamente el grado de capitán de navío de la Armada Nacional que aún no poseía - expresando su agradecimiento en un escrito de 10 de febrero. Destacó en este, quizás como recuerdo de José Prat aunque no lo citara, "*la singular afición que desde mis primeros años he profesado a las Bellas Artes; con cuyo estudio he procurado amenizar otros más severos propios de mi carrera militar*".

Si efectivamente hubo un motivo de retrasar la inauguración del Salón, este debió tener un carácter político. El 4 de enero había llegado a Madrid - antes incluso que la presidencia de las Cortes - el duque de San Carlos, y poco después D. José de Palafox, ambos procedentes de Francia con el tratado que liberaba a Fernando VII, y el segundo además con una carta

para la Regencia preparatoria del regreso. Abiertas las sesiones en los Caños del Peral el 15 de enero, la Regencia contestó a la carta de Palafox el día 28. El 2 febrero apareció el decreto que expresaba la decisión de no admitir como rey a Fernando - si bien utilizando el eufemismo de *reconocerlo libre* - hasta que no jurase la Constitución "*en el seno del Congreso Nacional*" (41), y se debió de pensar para este acto en el nuevo salón. Las Cortes cerraron sus sesiones el 15 de febrero, y reabrieron la segunda legislatura de las ordinarias el primero de marzo. Para entonces debía estar ya terminado, pese a que no se llegara a utilizar, el nuevo salón.

El rey hizo su entrada en España el 22 de marzo, y dos días después recibió, a orillas del río Fluviá, el conminatorio decreto de febrero de manos del general Copons. Hasta avanzado abril se mantuvo el convencimiento - o al menos la esperanza - de que el rey juraría la Constitución. Las sospechas de lo contrario se confirmaron por la lentitud del viaje, la separación del estricto itinerario establecido por las Cortes y, sobre todo, tras las reuniones de Daroca y Segorbe, el 11 y 15 de aquel mes. Es a partir de estas fechas cuando se comienza a reclamar públicamente la puesta en servicio del nuevo edificio. En efecto, el 24 de abril, a propuestas del diputado Albillos, se debatió la situación de que, estando ya dispuesto el nuevo salón, se verificara el traslado a la mayor brevedad. La resolución que se tomó aún poseía tintes dilatorios: se decidió que se certificara su salubridad y que, verificada esta, se realizara el traslado cuando se tuviera por conveniente (42). El día 29 las Cortes se dieron por enteradas de un oficio de Prat, acompañado del certificado de dos médicos, que cumplía la exigencia acordada (43).

Para la inauguración se eligió una fecha simbólica: el 2 de mayo. Se acompañó esta de una majestuosa procesión cívica, en parte para hacer ver la fuerza de la Cámara, que portaba los restos de Daoiz y Velarde. Toreno, cuando comentó la fúnebre ceremonia, le daba un carácter premonitorio de la suerte del salón "*como para presagiar lo astroso y funesto en el porvenir de aquel sitio*" (44). Pese a estos comentarios, hechos a toro pasado, la obra debió colmar las expectativas puestas en ella desde el año anterior. Señala Mesonero que "*terminada la fachada pudo lucir, entre las estatuas de la Religión, la Patria y la Libertad, en una elegante lápida de mármol, escrito en letras de oro, el artículo de la Constitución que decía: "La potestad de hacer las leyes reside en las Cortes con el Rey"*" (45). La expresa felicitación a Prat por su obra le llegó con el carácter de una resolución de las Cortes.

En la sesión secreta de 4 de mayo se leyó una proposición de Andrés Oller, diputado por Cataluña, donde se instaba al gobierno a que premiara a Prat: "*Dígase al Gobierno que conforme a las anteriores recomendaciones que las Cortes les tienen hechas de la persona del ingeniero D. Antonio Prat, premie sus servicios a la Nación según corresponda a sus conocimientos y méritos, y con especialidad al que ha contraído en la dirección de este nuevo salón*" (46). Aunque aceptada esta propuesta en primera lectura, no hubo lugar a que siguiera el trámite parlamentario de hacerla definitiva: aquel mismo día había firmado Fernando VII en Valencia el decreto que disolvía las Cortes y hacía inútil la obra ejecutada.

EL SEXENIO ABSOLUTISTA

Las revueltas populares en los incidentes del 11 de mayo tuvieron, entre otros objetivos, el estrenado Salón de Cortes. Según Mesonero, "*apedraron y mutilaron las estatuas y letreros, invadieron la sala de sesiones y rompieron e inutilizaron todos los efectos que pudieron a las manos*" (47). Toreno, por su parte, hace referencia a que arrastraron por las calles "*varias estatuas simbólicas y ornatos del salón de Cortes*" (48). Tanto la indicación de Mesonero, de que esos destrozos fueron todos los que pudieron hacer a las manos, como una posterior aclaración de Toreno referida a que la revuelta fue tan solo relativa - "*muy somera y no de fondo era la tempestad levantada, como impelida solo por la iniquidad de unos pocos y muy contados*" - hacen pensar que, amén de la prisión y las vejaciones a algunos liberales caracterizados, la algarada fue sobre todo iconoclasta, destructora de símbolos y bienes muebles. Aunque conocemos la acción de ensañarse con las lápidas conmemorativas de la Constitución, es difícil encontrarnos muertes, incendios y destrucciones de edificios, a los que tan aficionadas se hicieron las masas nacionales con posterioridad. Al edificio de Cortes debió sucederle igual, con destrozos en su cuidada ornamentación pero sin gran daño en la obra, de manera que se pudo después trasladar a él y al palacio Grimaldi medianero la Biblioteca Nacional, desde el convento de la Trinidad donde estaba, aquel que se intentó que alojara a la representación nacional.

La reacción absolutista - que en aquel primer periodo se cebó sobre todo en los afrancesados que reconocieron o toleraron al rey José - no le causó

a Prat ningún perjuicio, más bien al contrario como podremos comprobar. Aprovechando sin duda los tiempos muertos resultantes de su cese como inspector, presentó a la Academia el 20 de junio de 1814, su solicitud para ser nombrado académico de mérito en la Arquitectura. Exponía en el escrito que "*su singular afición desde los primeros años a la Arq[uitectura], la calidad de sus servicios y estudios, los testimonios pub[licos] q[ue] tiene dados de su aplicación a las Bellas Artes, y el deseo de pertenecer a tan respetable corporación, no solo como honorario, sino también como facultativo, le animaron a presentar a V.E. los adjuntos planos q[ue] ha formado de un Museo de Marina*" (49). Incidía aquí nuevamente en relatar su interés desde la infancia por las artes, que vimos en el agradecimiento a su nombramiento anterior. Por otra parte, ese mismo deseo de obtener un reconocimiento como arquitecto ya lo había expresado con anterioridad: tenemos la referencia de su petición, en Cádiz, de añadir a su cargo de inspector de Cortes el de *arquitecto de palacio*, que la cámara le rechazó el 8 de agosto de 1812 (50). Es interesante observar que en la solicitud - donde exponía los méritos de su etapa gaditana en el arte al que aspiraba - no dijera, sin duda por la cuenta que le traía, ni una palabra de su celebrado Salón de Cortes madrileño. La petición de Prat se trató en la Junta Ordinaria de la Academia de 3 de julio de 1814. Votada su solicitud a instancias de Antonio Aguado, se aprobó con el resultado de 23 votos a favor y 6 en contra. Aguado - que era arquitecto municipal como Juan Antonio Cuervo, también presente - debió alcanzar una amistad con Prat desde aquellos días de intensa colaboración entre el Ayuntamiento constitucional y el inspector de Cortes, para la elección de la sede parlamentaria que en aquel momento convenía olvidar (51).

Las intenciones de Prat de pasar a una profesión civil, posiblemente por no encontrarse cómodo en la Armada, no se circunscribieron solo a la arquitectura. Señala Madoz, en su conocido Diccionario, que Prat redactó aquel mismo año una memoria sobre la navegabilidad del río Guadalquivir, al que no daba más interés que el de tener "*noticias que pueden mirarse como históricas*" (52). El 12 de septiembre se le ordenó reintegrarse a su anterior destino en Cádiz, lo que pudo esquivar obteniendo el 21 de octubre siguiente una dispensa para permanecer durante cuatro meses en la corte. Vencido el plazo, presentó el 2 de marzo un memorial al secretario de Estado y del Despacho de Marina que, sin saberse su fin por estar el expe-

diente incompleto, se puede deducir por las consecuencias que tuvo (53). La primera fue que el 26 de marzo de 1815 era nombrado Prat, por Real Orden, Comisario de Caminos y Canales del Reino, con lo que accedía a la máxima titulación de la ingeniería civil y causaba baja en la Marina. Este nombramiento, entre otros, le produjo un gratificante resultado: un capitán de fragata efectivo, y Prat lo era solo *graduado*, cobraba 1.000 reales al mes; un comisario de caminos justamente el doble, 24.000 al año (54).

La segunda consecuencia, aunque menos beneficiosa, tuvo igual o mayor significado. Conocemos su petición para la concesión del grado de Capitán de Navío, por un informe - muy negativo - emitido por la Armada el 12 de abril de aquel año, algunos de cuyos juicios son interesantes. Se indicaba en este que en los 21 años de servicio de Prat nunca obtuvo destino en barcos o arsenales, *"ni se ocupó de otra cosa que en obras de Arquitectura que fueron desde un principio su objeto principal"*. Emite a continuación un reproche de su nueva situación profesional, indicando que *"habiendo salido del Cuerpo en razón de conveniencia por propia solicitud, nada parece más justo que el que use el uniforme de aquel otro que eligió, y se reserve el de la Armada con las insignias de Gefe para aquel que llegó a serlo, y que sufriendo el servicio y penas de esta carrera llega en ella a envejecerse mirándola con preferencia a aquellas más ventajosas y de mayor comodidad"*. Pese a lo duro del informe la resolución fue favorable a Prat, que debía tener buenos valedores en Palacio, obteniendo el grado de Capitán de Navío por real despacho de 24 de abril de 1815. La única salvedad fue que no se le concedió, salomónicamente, el derecho al uso del uniforme *de vivo*.

La trayectoria de Prat en la ingeniería civil es difícil de seguir, al no haberse encontrado su expediente personal en los archivos del antiguo ministerio de Obras Públicas. Por noticias indirectas sabemos que fue nombrado en junio de 1815 visitador de los pantanos de Lorca, y más tarde director facultativo de la Real Empresa. En 1829, en una reclamación de sueldo al Canal de Castilla donde entonces estaba destinado, aseguraba que se le había asignado en esta ventajosa dirección sueldo doble de comisario, más 2.000 reales de gratificación. Debió pasar en esta zona, si no todo, al menos gran parte del periodo absolutista, ya que se conoce una propuesta de Prat al corregidor de la ciudad, en marzo de 1817, para la construcción de un paseo ejecutado aquel mismo año, así como la realización de un puente provisional de madera. En 1818

dirigió los trabajos del traslado de una fuente de piedra desde la Plaza Mayor a la de la Alberca y, el 13 de diciembre de aquel año, la Academia de San Fernando le aprobó un proyecto de reforma de la cárcel de Lorca que, devuelto convenientemente firmado por Martín Fernández Navarrete, no se llegó a ejecutar (55). Pocos años después, durante la etapa en la que se reintegró a la inspección de las Cortes, presentó a estas una "*Memoria sobre los regadíos de los campos de Lorca, su real empresa y la de Aguilas*", producto de su experiencia en los campos murcianos (56).

LA REFORMA DEL SALÓN EN 1820

El levantamiento de Riego en enero de 1820, y la posterior claudicación del rey, hicieron convocar Cortes el 26 de marzo de aquel año. Entre esta fecha y la de la primera reunión de la junta preparatoria, el 26 de junio "*en el salón destinado para la celebración de las sesiones*" - tres meses justos - se debieron de realizar las reparaciones necesarias de los desperfectos producidos por la algarada de 1814. El 9 de julio juró el rey la Constitución ante las Cortes, en los términos que estaban previstos seis años antes, tras hacerle recorrer el trayecto entonces establecido y que no se llegó a efectuar. Sobre el alcance de la adecuación realizada en el edificio existen referencias que nos resultan muy útiles.

Sobre el estado en el que se encontraba el Salón, el día de la jura real, existe un famoso grabado que lo recoge de manera suficientemente precisa para nuestro estudio. La estampa, de tan tosca perspectiva como de rápida aparición en el comercio, se encontraba a la venta desde el 21 de julio, a 8 reales en negro y a 16 iluminada (57). A su vez, un grupo de cuatro dibujos procedentes de la Biblioteca Nacional, recogen las secciones del salón, la fachada del edificio (58) y dos alzados de un particular trono y dosel, sin duda realizado expresamente para la ceremonia. El estado del salón en la estampa y en los dibujos es coincidente, y esta circunstancia ya la resaltó Fernando Chueca en 1980 (59). La atribución de esos dibujos fue realizada por Angel Barcia en 1906 a Isidro González Velázquez, lo que respaldó Chueca ampliando la autoría al proyecto completo del salón. Más recientemente Pedro Navascués se los ha adjudicado a Antonio Prat, también como un proyecto del edificio ejecutado en esas fechas de 1820 (60). Se desmon-

taban así las atribuciones tradicionales de la obra a Aníbal Alvarez Bouquel, que intervino posteriormente a mediados del siglo.

Es muy difícil que Antonio Prat se incorporara de nuevo a la inspección de las Cortes antes de su apertura. Aunque es posible que en los archivos del Congreso exista la fecha exacta, lo cierto es que la primera referencia de su persona que aparece en los *Diarios* y *Actas* es de octubre de 1820. Se planteaba en esta la significativa pregunta de si seguía cobrando el sueldo de comisario de Caminos o se le iba a asignar uno específico de su nueva situación como inspector del edificio (61). La cuestión suscitada no era banal; el estricto régimen de incompatibilidades ya estaba expedientando en esas fechas a dos diputados que, sin dietas aún para mantenerse, seguían cobrando precisamente del mismo organismo que lo hacía Prat: la dirección de Correos y Caminos (62). Una certificación de obras, remitida a la Contaduría el 19 de noviembre por la Diputación Permanente y firmada por Prat, abarcaba el desusado periodo comprendido entre el 23 de agosto y el 10 de noviembre, por un importe de 14.546 reales. Diez días después era devuelta con tres interesantes observaciones: se reconvenía a Prat que lo primero que hubiera realizado fuese el pintar su despacho, se le prohibía que a partir de entonces se auxiliara de un *aparejador de obras* como había hecho y se le advertía que, en lo sucesivo, se atuviera para la ejecución de obras a órdenes escritas.

Todo parece indicar, por el tono del oficio, que este trabajo fue el primero por él dirigido en el trienio liberal. Ayuda a mantener esta opinión el hecho de que, posteriormente, se le sometieran a informe obras hechas con anterioridad a esas fechas y no presentadas por él, fundamentalmente de oficios de reparación - cerrajería y carpintería - algunas específicamente señaladas como realizadas antes del 12 de julio. Además, la tramitación de estas resultaron más conflictivas de lo habitual, como si el inspector no tuviera nada que ver con ellas, hasta el punto de propiciar reclamaciones de los industriales afectados. Por esto es muy posible que Prat se reintegrara a su puesto a mediados de aquel verano, especialmente después de la intervención de Vargas Ponce, el 19 de julio, en la que instó a cubrir las plazas vacantes y que aceptó el pleno cinco días después (63).

Señaló Chueca que para la adecuación del salón debió designar Fernando VII a su arquitecto Isidro González Velázquez. Careciendo en esos momentos las Cortes del equipo necesario para llevar a cabo esa labor, tuvo

necesariamente que realizarla una organización ajena a ella. Cuesta trabajo suponer en el rey un interés sincero por las nuevas instituciones constitucionales pero, si alguna vez lo hubo, tuvo que ser en esa época. Por lo demás, de admitirse esa intervención regia, no fue esta la única en la que conocemos su interés por la adecuación de un ámbito parlamentario donde él iba a intervenir: en otra ocasión, mucho más triste, mostró una personal preocupación por el salón de Cortes (64). Los propios dibujos existentes y antes citados nos mueven a pensar en una relación con el rey, especialmente el ampuloso trono diseñado, cuyo dosel sostenían dos estípites antropomorfos, tan separado estéticamente del neoclásico conjunto del Salón, que cuesta trabajo pensarlos como salidos de la misma mano. El trono, siempre presente en la sala como un elemento importante del simbolismo doceañista, adquiere aquí el carácter de una manifiesta adulación. Existe, por lo demás, una noticia inédita que relaciona de manera directa la persona del monarca con la habilitación de la sala y el particular sillón. El propio Fernando mostró un desusado interés en el seguimiento de la obra, visitándola inesperada y personalmente el 5 de julio y comprobando de manera expresa el resultado obtenido con su trono, con el que se mostró muy satisfecho (65).

El nivel de la intervención en el edificio no debió ser muy grande, como comprobaremos indirectamente en documentos posteriores. La sección existente entre los dibujos, sobre la que posteriormente volveremos, reproduce a todos los efectos la planta actual, con las mismas puertas, ornamentación arquitectónica y aperturas de huecos. Como podemos comprobar, incluso el vestíbulo de acceso posee las columnas que, a manera de sala hipóstila, existen hoy día. Por su parte, la fachada que aparece es la misma que describe Mesonero del año 14 y, por encima del aire vilanovino que le encuentra Chueca, aún más se le puede apreciar - sin las decoraciones alegóricas - el de una austera y clásica iglesia castrense para el arsenal de la Carraca.

LA REFORMA DEL SALÓN EN 1821

Un curioso acontecimiento nos proporciona una información muy importante para la cuestión que tratamos. En una fecha próxima al cierre de la primera legislatura, el 5 de noviembre de 1820, el canónigo López Ce-

pero, diputado por Sevilla, hizo la indicación de que *"la mala disposición del salón no permite que se oigan los diputados entre sí y menos que sean oídos del público"*, instando a la Diputación Permanente a que hiciera las mejoras *"que propongan los arquitectos y personas inteligentes en la materia, ... sin excluir el buscar otro edificio más a propósito"*. Se añadió a esta petición José de Vargas Ponce, quien hizo además una reflexión sobre el significado ético del Salón (66). Aprobada la propuesta se tomó la decisión de aprovechar para ello el periodo entre las legislaturas, que se abría desde entonces hasta febrero del año siguiente.

Tomando conocimiento la Diputación el 13 de noviembre, se acordó realizar las reformas necesarias delegándose en el presidente las actuaciones oportunas para llevarlas a efecto. Acordada la decisión de nombrar una comisión de expertos el 19 de aquel mes, se solicitó a la Academia la designación de dos arquitectos para que acompañaran al inspector del edificio. El 4 de diciembre se conocían ya los elegidos: Antonio López Aguado y Juan Antonio Cuervo, quienes en unión de Prat presentaron a la Diputación el proyecto de la reforma muy rápidamente. El día 6 se leyó ya en la sesión correspondiente (67) y, antes de decidir sobre la cuestión, se quiso oír el dictamen de dos diputados cualificados, José de Vargas Ponce y Juan de Subercase (68), solicitándose además al inspector el presupuesto de la obra.

El grupo formado para este asunto era muy conocido por Prat; los arquitectos López Aguado y Cuervo estuvieron presentes, como ya se indicó, en la sesión de la Academia que le había nombrado académico de mérito. Vargas Ponce era un prestigioso historiador y marino, procedente del círculo gaditano de Tofiño como Prat. Finalmente, Subercase era ingeniero de caminos, ayudante tercero, y a todos los efectos un subalterno de Prat en la pasada vida profesional. La solución del asunto se trató en la sesión del 13 de diciembre, en la que se leyeron tres documentos distintos: el proyecto de los tres arquitectos, el dictamen de los dos diputados y el presupuesto de Prat (69).

La memoria firmada por Prat, Aguado y Cuervo, tras exponer que el reconocimiento del Salón lo han realizado junto con los diputados, hacen ver que las dimensiones de este - 93 x 51 pies; 25,91 x 14,21 m - no eran las más adecuadas para conseguir una buena audición y que achacaron a la forma de la planta por su poco ancho. Es significativo señalar que lo que deseaban era una planta oval estricta, como se deduce de esa observación que incide, precisamente, en la diferencia más notable con la pseudo oval

que informaban. Tras curarse en salud diciendo que no se podrían efectuar grandes correcciones, enumeran algunas reformas que palien al menos los defectos. La primera es elevar la presidencia y los estrados de los oradores, disponiendo una meseta intermedia con el trono, "*en la forma que estuvo en el año 14*". La segunda es mucho más interesante para nuestro objeto: "*También han convenido en que deben cerrarse las dos tribunas altas del centro del salón, que no estuvieron en el año 14, ... y para ello, en lugar de los dos bajos relieves que tuvieron, pueden imitarse pintados quitando también con este propio objeto los balaustres de las demás tribunas, sustituyendo en su lugar superficies lisas*". Si a la luz de esta observación comprobamos el grabado de la jura y el dibujo antes referidos, podemos concluir que, en efecto, en ambas representaciones las tribunas superiores del cuerpo central están abiertas.

Señalan a continuación una serie de labores menores en la tribuna de público, el cierre de dos puertas que comunican con los *comunes* para evitar el mal olor y la tapicería de los asientos de los diputados. Hacen luego una observación que resulta interesante: "*Con objeto sin duda de dar mayores vistas a la tribuna de público, se han suprimido en la obra de la habilitación del salón los dos piés derechos en la que apoyaba la parte circular de la cornisa que cubre dicha tribuna*". Es decir, los arquitectos firmantes suponían una intención en alguien que no era ninguno de ellos, y que resolvieron volviendo a colocar los pilares "*que tuvo en el año 14*", ahora elegidos de *fierro* - de fundición - para que estorbaran menos, "*a la manera en que se han colocado en lo interior de dicha tribuna*" (70).

Esta memoria se acompañó de un plano de Prat dibujado para resituar más agrupadamente a los diputados, y de su lectura podemos sacar conclusiones de interés. Son estas que la labor desarrollada antes de la jura del 7 de julio no debió ser muy importante, al calificarse esta de mera *habilitación*; que se debió llevar a cabo por un arquitecto por las decisiones estructurales que se tomaron y que este no fue ninguno de los tres firmantes. A su vez, las reformas propuestas se centraron en restituir el Salón al estado en que estaba en el año 14, a veces haciendo referencia a que lo era por ir en contra lo ejecutado del reglamento de las Cortes, que desconocería quien las hizo. Con estos datos la presencia de González Velázquez en la adaptación de aquella primavera cobra fuerza, bien que fuera solo limitada y, por la contrarreforma posterior, efímera. El criterio seguido por los arquitectos

firmantes de deshacer lo hecho con una excusa acústica, no se puede interpretar tan solo como el volver a poner las cosas en el sitio donde las proyectó su primer arquitecto, haciendo uso de un derecho intelectual. En aquellos momentos era una idea común de las Cortes el retrotraerse al año 14 como si nada hubiera pasado, en ocasiones con criterios tan equivocados como fetichistas, siendo esto en definitiva una de las causas de su perdición.

Por su parte, el dictamen de los diputados, tras mostrar su conformidad con la memoria de los arquitectos, enumeran una serie de reformas de su propia cosecha. Las dos primeras se refieren a la resituación de los diputados y la elevación del suelo, mientras que en la cuarta proponen la eliminación de la decoración, sin duda a instancia de Vargas Ponce que le tenía una particular manía. Tiene un curioso interés la tercera: *"Cubrir el mismo espacio [la zona de los diputados] con una bóveda formada por un semiparaboloide de revolución, y colocar las tribunas en el mismo focus [sic] ó muy inmediatamente a él"*.

Esta propuesta, que debía ser de Subercase por haber sido profesor de Geometría Descriptiva, se completó por si fuera poco con otras superficies cuádricas, para unos altavoces a situar en las tribunas de los oradores. Se decía del artificio que *"sería conveniente que dicho tornavoz fuese una porción de paraboloide de revolución, cuyo parámetro tuviese de nueve a diez piés, el eje horizontal y colocado a la altura del orador, y la superficie interior perfectamente lisa y bruñida"* (71).

La Diputación Permanente aprobó la propuesta de los arquitectos, añadiéndole la realización de los tornavoces parabólicos para contentar a los diputados. El presupuesto de Prat, que se vió a continuación, ascendía a 180.000 reales, haciendo la salvedad de que, por ser obras de reforma, era de difícil cuantificación. El plan de certificaciones presentado era muy minucioso y detallado y establecía unos pagos quincenales hasta mediados de febrero. Aprobado el presupuesto, las obras dieron comienzo el 15 de diciembre y finalizaron el 17 de febrero, pudiendo comprobar la comisión el resultado el 20 de febrero de 1821, con la lamentada ausencia de Vargas Ponce por haber fallecido el 6 anterior. La suma de las certificaciones presentadas por Prat no alcanzó lo previsto; aunque a lo largo de la obra se añadieron trabajos no presupuestados, el 21 de febrero se aprobó la cuarta, elevándose el total a 174.039 rs y 9 mrs. La simple comparación entre aquel presupuesto del año 13 de 600.000 rs y este gasto efectuado el año 20, nos

ilustra sobre la envergadura de las obras emprendidas en cada momento. Por su parte, la Diputación Permanente añadió una nueva felicitación al inspector-arquitecto "*satisfecha del buen orden, acierto y economía con que el mismo ha dirigido dichas obras*" (72). Como era de suponer, las reformas realizadas no resolvieron el problema acústico, y ya en marzo se reprodujeron las protestas de los diputados, proponiendo la nueva apertura de las tribunas cerradas (73).

Sobre el definitivo estado en que quedó el Salón tenemos la inestimable ayuda de dos grabados, puestos a la venta en el comercio en el mes de septiembre de aquel año. Representa el primero la vista del salón en una sesión de día, haciéndose referencia en él a "*las variaciones y mejoras hechas en este edificio en el presente año de 1821*". Comprobamos en él como se ha cerrado el hueco superior de las tribunas centrales, macizadas las balaustradas de las inferiores y dispuesto la meseta prevista en la presidencia. Además, los diputados han sido reagrupados en cuatro filas de bancos, incluso situando algunos a ambos lados de la presidencia. El 29 de septiembre se anunciaba la segunda estampa, ahora en sesión de noche y con vista desde la presidencia. Podemos observar en esta, amén de las reformas anteriores, la presencia de los dos pilares de fundición previstos para la tribuna del público. De los tornavoces parabólicos, quizás por que no fueron ideados por Prat, nunca más se supo (74).

CONSIDERACIONES FINALES

La posterior actividad de Prat, al frente de la inspección del edificio de Cortes, prosiguió tras la reforma antes aludida. La información presente en las *Actas* y, en menor medida, en los *Diarios*, es muy abundante. Generalmente se refieren a intervenciones menores, certificaciones de obras, instalación de lápidas conmemorativas e informes de temas variados. Entre ellas están las referidas a su sueldo - que ya hemos visto con anterioridad - y las derivadas de la reintegración en su totalidad del edificio, parcialmente ocupado por la Biblioteca Nacional. Aún el 1 de octubre de 1822, afirmaba en un informe que las Cortes carecerían "*de la comodidad y el decoro que se les dió el año 14 mientras la Biblioteca pública ocupe todo el piso principal y el entresuelo*" (75).

El 22 de marzo de 1823 las Cortes, obligadas por la invasión francesa y el clima de guerra civil declarada, cerraron sus sesiones en Madrid para reanudarlas en Sevilla el 23 de abril siguiente. Sabemos por el propio Prat que este ya se encontraba en la capital hispalense desde el 18 de marzo, para ejecutar la adaptación de la iglesia oval del colegio de San Hermenegildo. En una carta remitida a la prensa para deshacer los rumores sobre la cantidad invertida, cifraba esta, hasta el 25 de abril, en 254.000 reales, incluyendo en ella las derivadas de la adaptación del edificio para el acuartelamiento de una tropa de artillería (76), actividad esta que pervivió en el lugar mucho más que la parlamentaria. Las Cortes residieron en Sevilla hasta el día 11 de junio, en que efectuaron una desordenada retirada hacia Cádiz. Prat acompañó a los diputados a su antiguo destino, encontrándose en los papeles de las Cortes su certificación de modestas intervenciones - de la que ya hemos hecho alguna referencia - a lo largo de todo el mes de agosto. En la emblemática sala gaditana de San Felipe se cerraron finalmente las sesiones el 30 de septiembre de 1823, viniendo a morir la Constitución "*no solo en la misma ciudad, sino en el mismo edificio donde había nacido*" (77).

No existen datos para suponer un particular perjuicio de Prat por la vuelta del absolutismo. Debió reintegrarse a su anterior puesto de comisario de Caminos en el que, aún teniendo una actividad muy reducida, no tuvo que ser esta muy distinta de la que padeció todo el cuerpo de ingenieros en aquellos primeros años de la década ominosa. Navascués lo localiza en la dirección de las obras del canal del Urgel hacia 1826 (78), pero debió permanecer poco tiempo en ese cargo. Por los expedientes de otros ingenieros sabemos que participó en Madrid, como miembro del tribunal examinador de Julián Rodríguez Noguera, para una plaza de celador, el 2 de mayo de 1827 y en el de Mariano Marcoartú el 9 de noviembre de aquel año. Igual actuación tuvo el 13 de mayo de 1828 examinando a Ramón del Pino, a quien declararon apto tanto para celador como para ayudante tercero (79). En 1827 publicó Prat una *Memoria* sobre la conveniencia de acometer las obras públicas españolas con el concurso de la iniciativa privada, tomando como ejemplo lo desarrollado en Inglaterra (80). El asunto, motivado por las acuciantes necesidades económicas del Estado, no era nuevo y ya había sido propuesto por las Cortes liberales anteriores. Esta publicación, junto a mostrarnos indirectamente un estado de relajación profesional como sucedió con otros ingenieros por aquellas fechas, posee un dato de interés. Entre las titulaciones que acompañan al nombre del

autor en la portada aparece una nueva, la de caballero de la Real y Militar Orden de San Hermenegildo, por lo que tampoco debió irle mal en la nueva situación política.

No se puede descartar un interés de Prat por conseguir nuevos destinos a través de la *Memoria*. El ejemplar que posee la Biblioteca Nacional aparece dedicado por el autor al duque del Infantado, lo que mueve a pensar que hizo una difusión selectiva de la misma (81). Lo cierto es que fue nombrado, en enero de 1829, director facultativo del Canal de Castilla que, tras el interés surgido en el rey al comprobar en un viaje su deplorable estado, reanudaba su construcción buscando precisamente el auxilio de la iniciativa privada propugnado por Prat. Su nueva situación tampoco le deparó mucha dedicación al principio, como se desprende de la serie de instancias e informes existentes en los archivos del Canal. Prat debió retrasar su incorporación, aludiendo estar comisionado por Real Orden en el aumento de las aguas potables de Madrid, viendo rechazada una petición de aumento de sueldo en marzo de aquel año. En noviembre solicitó licencia para pasar a la Corte para resolver asuntos propios y "*felicitar a S. M. por su nuevo y venturoso enlace*", que se le concedió aludiéndose a la manifiesta falta de trabajo de aquel destino (82).

Pero no contó Prat en la citada solicitud al Canal de Castilla todas sus intenciones. El 4 de diciembre de aquel año, haciendo uso del permiso concedido, elevaba en Madrid una instancia a Fernando VII en la que, tras la exposición de sus títulos y méritos - dentro de una aduladora felicitación al rey - solicitaba la concesión del grado de brigadier de la Real Armada. Para entonces, según exponía, era Prat "*por su antigüedad el primer facultativo hidráulico de su clase*", lo que sin duda era cierto si se contaba desde su incorporación en 1790. Esta solicitud siguió el mismo camino que aquella efectuada en 1815, y el informe de la Armada fue igual de negativo; a diferencia de la instancia de entonces la petición le fue denegada por una Real Orden de 1 de enero de 1830.

Reintegrado a su puesto en el Canal de Castilla, redactó en enero de 1831 una extensa memoria para la continuación de las obras, preparando la nueva fase de su ejecución por una empresa privada. La compañía se formó al efecto por Alejandro Aguado, marqués de las Marismas del Guadalquivir, y obtuvo la concesión por real cédula de 17 de marzo de 1831. En abril de aquel año se nombró a Prat ingeniero inspector por parte del Gobierno y esta nueva situación, por los acontecimientos posteriores, estuvo lejos de resultarle cómoda.

A raíz de sus enfrentamientos con Epifanio Esteban, director facultativo por parte de los concesionarios, fue apartado Prat como ingeniero gubernamental el 25 de marzo de 1832, menos de un año después de su anterior nombramiento. Se produjo el cese tras el informe negativo de José Agustín de Larramendi, a la sazón reintegrado al cargo de director general de Correos y Caminos (83) que tuvo durante el trienio liberal. Los aires de la tímida apertura política, surgidos en los postreros años del reinado de Fernando VII, no parece que fueran muy favorables a nuestro ingeniero.

Volvemos a encontrar a Prat en Madrid poco después, y en circunstancias asimismo conflictivas. En su expediente de la Armada se recoge un curioso incidente, motivado por el uso indebido del uniforme de Capitán de Navío en activo, que no se le había concedido en su nombramiento de 1815 y que al parecer utilizaba. Desarrollado este en la primavera de 1833, en la que estuvo amenazado por una grave sanción, se procuró resolverlo echando tierra sobre el asunto el 10 de mayo de aquel año. Parece ser que murió en 1836 y, al menos en teoría, era entonces el número dos de los ingenieros de Caminos, subinspector del cuerpo de ingenieros civiles y vocal de su junta consultiva. La nueva situación política, suscitada por la muerte de Fernando VII, quizás le hiciera abrigar alguna esperanza de volver a su puesto de inspector de las Cortes, pero la reunión realizada al amparo del Estatuto Real en 1834 se efectuó en el Casón del Buen Retiro, sin que sepamos si Prat tuvo alguna intervención. Póstumamente, en 1837, sus sobrinos publicaron una obra suya: "*Informe sobre el expediente de riego y canalización general de la península*", cuyos beneficios se donaron a los gastos de la guerra civil entonces desencadenada. Aquel mismo año, en un simbólico e impensado recuerdo, se volvía a abrir como Senado de la nación el salón de Cortes que Prat había proyectado en 1813.

Las intervenciones realizadas con posterioridad, a lo largo del siglo XIX, fueron muy respetuosas con el mítico salón. Tan solo se acometieron pequeños cambios decorativos, se sustituyó el particular dosel del rey Fernando y se tendría que rehabilitar el techo. Asimismo se modificó la disposición de los parlamentarios - suprimiéndose la *barra* - por el aumento de su número respecto a los originarios. Incluso las debatidas tribunas superiores del tramo central pervivían en nuestro siglo, hasta que se unificaron en un hueco de doble altura en la reforma sufrida en su adaptación, para palacio del Consejo Nacional del Movimiento, en los años cincuenta.

Escrito en Madrid a 14 de Mayo de 1815

D. Antonio Prat, Director interino de la Real Academia de San Fernando

EMPLEOS.	DESTINOS Y COMISIONES.		
	Dias.	Meses.	Años.
Alf. de Navio en la graduacion de Guardia Marina.	10.	Julio	1790.
Alferez de Fragata. y 1.º de Ingeniero.	18.	Ag.º	1791.
Alferez de Navio.	1.º	Mayo	1803.
Teniente de Fragata.	22.	Ag.º	1806.
Teniente de Navio.			
Capitan de Fragata.	2.	Sept.	1811.
Capitan de Navio.	24.	Ab.	1815.
Brigadier.			
Xefe de Esquadra.			
Teniente-General.			

Ja

Circunstancias.

Servicios.

Hecho el curso de Matematicas en la Academia Militar de Barcelona, y en su ingreso en el Cuerpo de Ingenieros fue examinado, y aprobado por el Director de la Academia de Guard. Marinas del Dept.º de Cadix D. Cipriano Simelcati con arreglo al art.º 11.º de la ordenanza de Arsenales, y asimismo manifiesto a Tho. Sor. Director estas completamente instruido en la Arquitectura Civil, y Militar, Topografica, Optica, dibujo de figuras, y linea, y otros varios ramos quedan valor al principal objeto de la profesion (1).

Desde el momento de su graduacion exercio las funciones de Ingeniero en las Reales obras de la nueva

Fig. 1.- PORTADA DE LA HOJA DE SERVICIOS DE ANTONIO PRAT. Archivo-Museo D. Álvaro de Bazán. El Viso del Marqués.

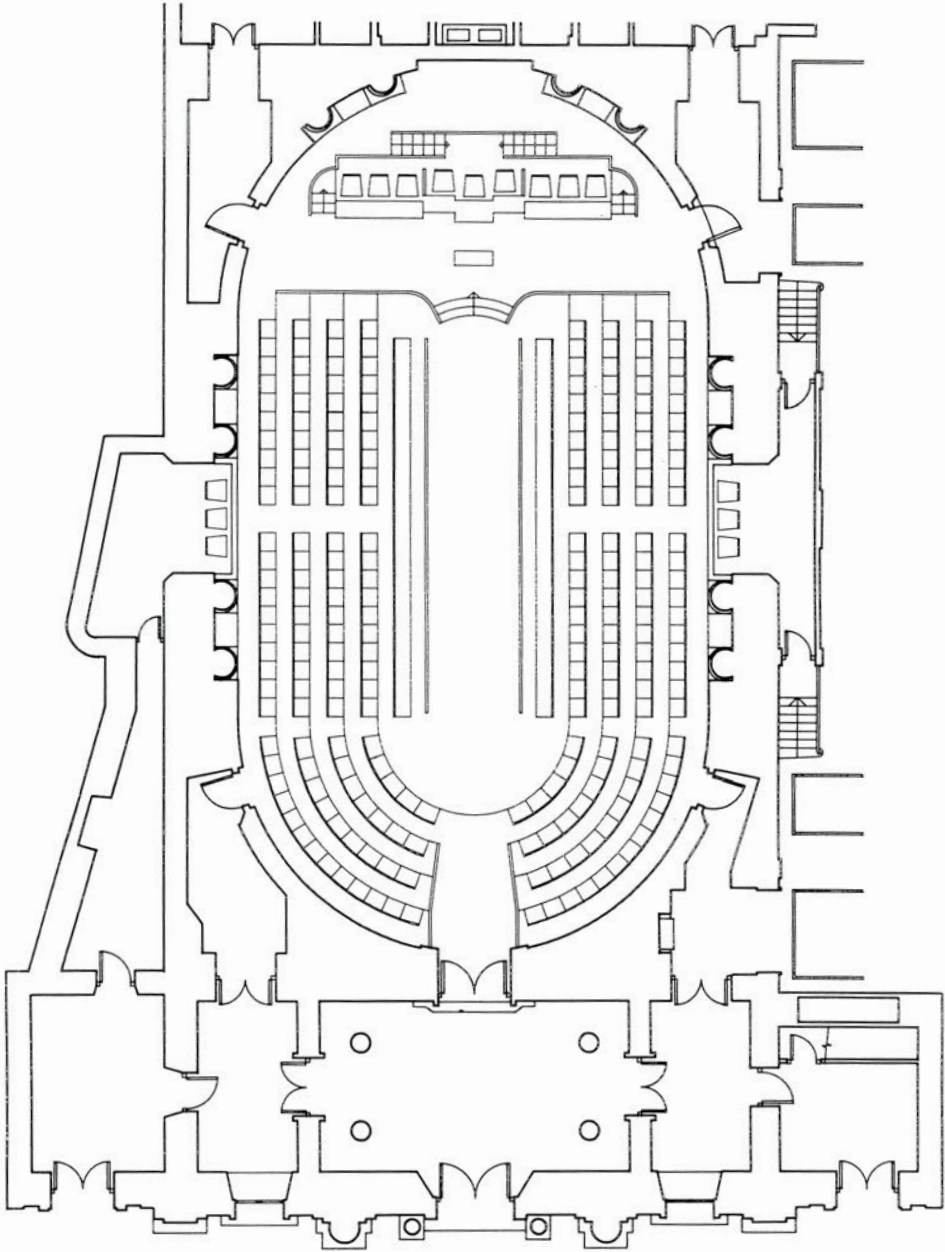


Fig. 2.- PLANTA ACTUAL DEL SALÓN DE SESIONES DEL SENADO.

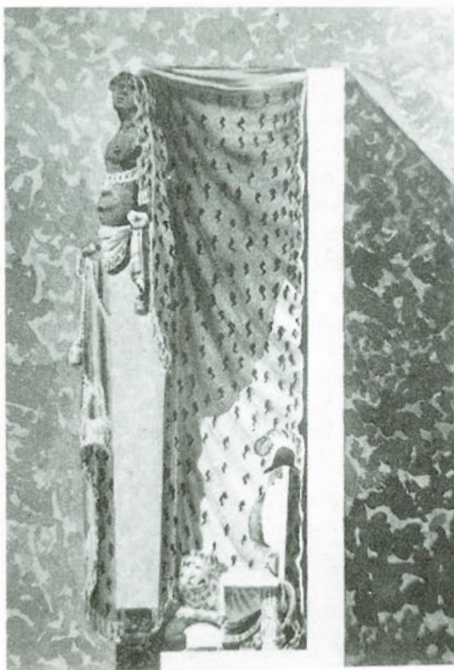


Fig. 5.- TRONO Y DOSEL DE FERNANDO VII.
Atribuido a Isidro González Velázquez. Biblioteca Nacional.

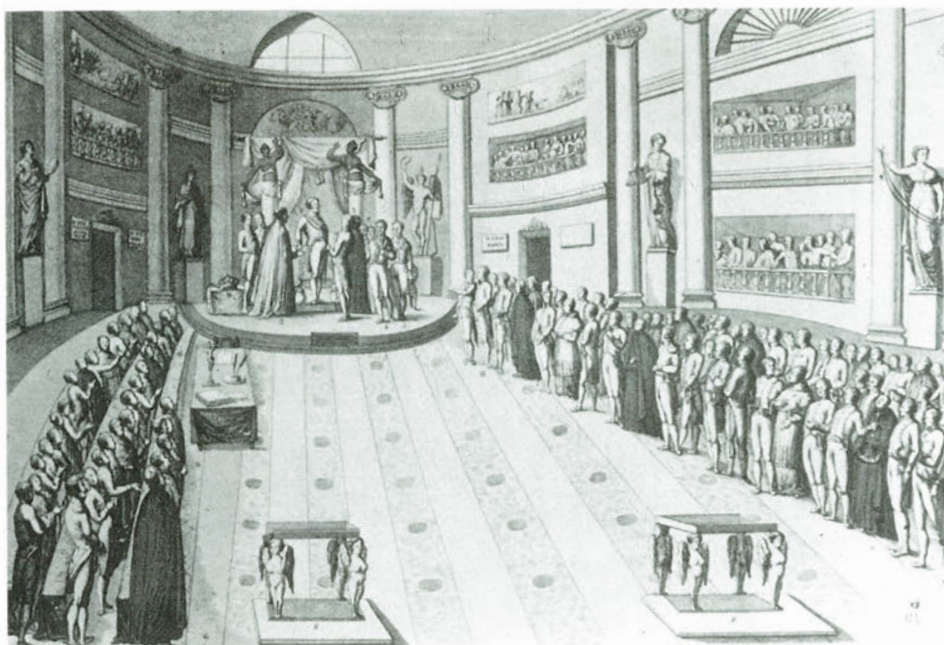


Fig. 6.- ESTAMPA DE LA JURA DE FERNANDO VII EL 9 DE JULIO DE 1820.

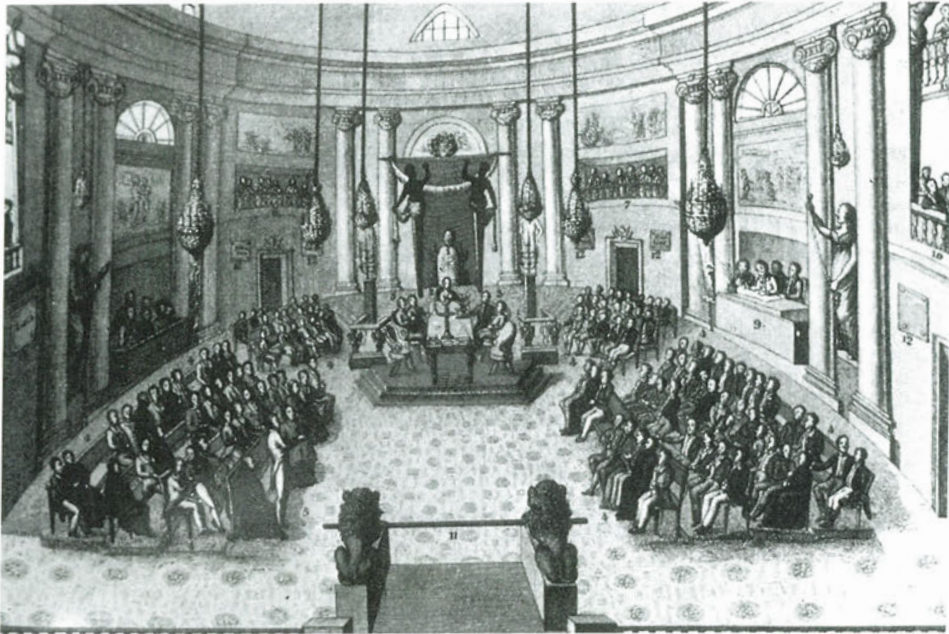


Fig. 7.- ESTAMPA DEL SALÓN DE CORTES EN SESIÓN DE DÍA. 1821.

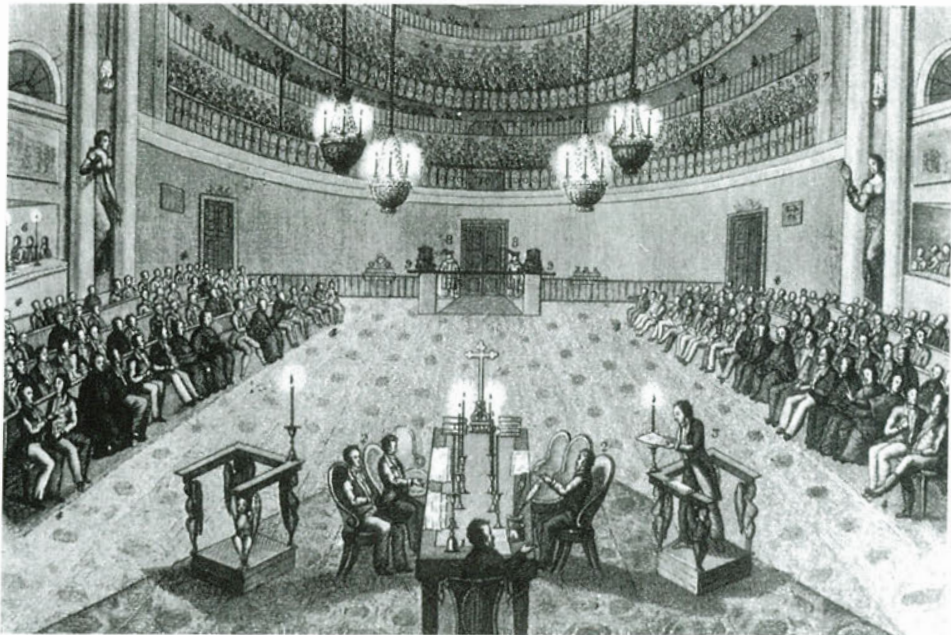


Fig. 8.- ESTAMPA DEL SALÓN DE CORTES EN SESIÓN DE NOCHE. 1821.

Memoria

*sobre la necesidad y utilidad de establecer
en España el sistema de las asociaciones
productivas de la Inglaterra para la
creacion y conservacion de los Caminos,
Puentes, Canales y demas obras
de utilidad pública:*

Por D. Antonio Prat,

Ingeniero Hidráulico de la Real Armada, graduado de
Capitan de Navío, Comisario de la Inspeccion general
de Caminos y Canales del Reyuo, Caballero de la
Real y Militar Orden de San Hermenegildo, Aca-
démico de Honor y de Mérito en la Obra de Arquitectura de
la Real de San Fernando.

MADRID.

IMPRESA DE D. L. AMARITA.

1827.

Fig. 9.- PORTADA DE LA "MEMORIA SOBRE LA NECESIDAD...".
Antonio Prat, 1827.

INFORME

SOBRE EL ESPEDIENTE

DEL RIEGO Y CANALIZACION GENBRAL

DE LA PENINSULA,

POR DON ANTONIO PRAT,

capitan de navío de la armada nacional, ingeniero hidráulico que fue de la misma, subinspector del cuerpo de ingenieros civiles de caminos, canales y puertos, vocal de la junta consultiva de los mismos y caballero de la Nacional y Militar Orden de san Hermenegildo.

SE PUBLICA POR LOS SOBRINOS DEL MISMO

DON ANTONIO PRAT (*ya difunto*),

quienes ceden para los gastos de la guerra el beneficio que produzca la impresion.



MADRID :

IMPRENTA DEL ECO DEL COMERCIO.

1837.

Fig. 10.- PORTADA DEL "INFORME SOBRE EL EXPEDIENTE DE RIEGO...".
Antonio Prat, 1837.

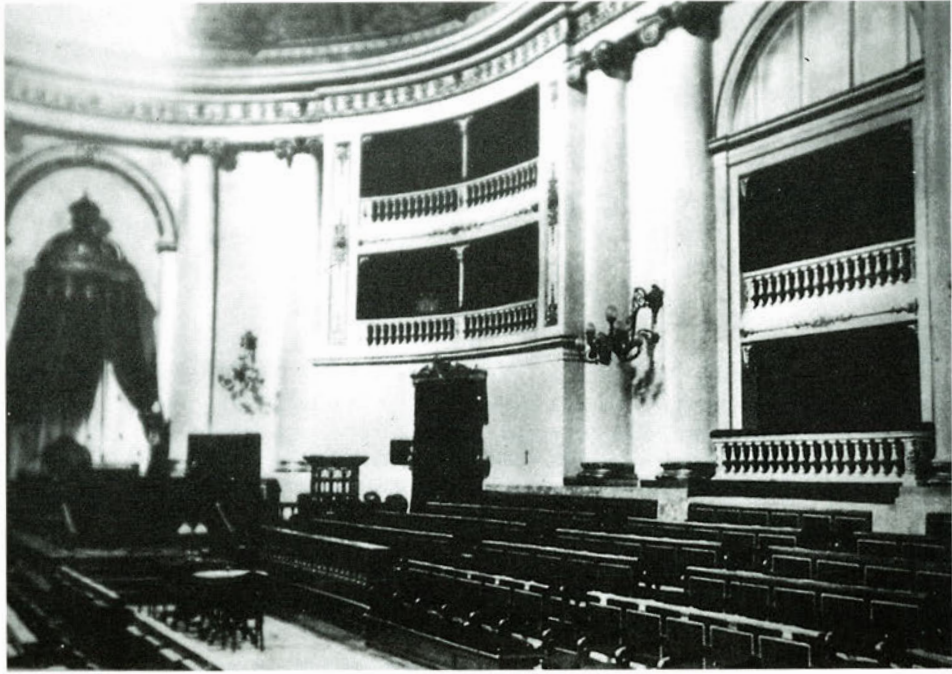


Fig. 11.- EL SALÓN DE SESIONES DEL SENADO ANTES DE SU ÚLTIMA REFORMA.

NOTAS

- (1) MARTÍNEZ MONTIEL, "La fase".
- (2) NAVASCUÉS, *Arquitectura española*, 110-112; 115; 170; 185.
- (3) Todos los datos de su trayectoria en la Armada se encuentran en el expediente, hasta el presente inédito, del *Cuerpo general - Oficiales de Guerra*, por lo que obvio la referencia en nota de los datos aportados.
- (4) MARTÍNEZ MONTIEL, "La fase", 376.
- (5) LLAGUNO / CEÁN BERMÚDEZ, *Noticias*, IV, 311-312.
- (6) LIBRO DE OFICIALES, "D. Antonio Prat. Alf^e de Frag^{ta} grad^o Delineador de la Nueva Población. Por rl. ord. de 3 de julio de 1792 comunicada p^r el Capⁿ Comand^{te} en papel del mismo día", s/f.
- (7) Se encuentran en la Cartoteca Histórica del Servicio Geográfico del Ejército y se fechan en el año 1754. En realidad los mapas lo que recogen es el censo de arbolado, que para las necesidades de la Armada se realizó aquel año, pero su dibujo firmado por Prat debió efectuarse entre 1790 y 1794. *Catálogo general*, 200 y 207. En similar error se incurre en una publicación más reciente que los reproduce: MANUEL GÓMEZ CRUZ, *Atlas Histórico-Forestal de Andalucía. Siglo XVIII*, Granada, 1992, pp. 33-34 y 37-38.
- (8) MARTÍNEZ MONTIEL, *El Real Observatorio*. 82.
- (9) El incidente - desarrollado entre el 1 y el 13 de enero de 1810 - no lo recoge su expediente de la Armada de quien entonces no dependía, pero sí el del Archivo General Militar con un prolijo levantamiento de las actas del estado de las obras de fortificación que entonces dirigía. AGM, Leg. P-2725.
- (10) CONCISO, martes 19 de octubre de 1813, 3.
- (11) ACTAS [1], 23 de agosto de 1811, 389 / VILLANUEVA, "Mi Viaje", 234.
- (12) "Sobre las lunetas estaba corrido un tablado que prolongaba el del escenario, según solía hacerse para los bailes públicos. En aquel entarimado estaban los diputados, y el público asistente en los palcos...". ALCALÁ GALIANO, *Obras*, I, 385. El periódico *El Observador* indicaba al respecto: "¡Qué gloriosos destinos estaban reservados a un edificio, dedicado antes al solo placer por la corrupción de las costumbres, ahora consagrado en santuario de la libertad y la justicia".
- (13) ACTAS [1], 58.
- (14) ACTAS [1], 115.
- (15) VILLANUEVA, "Mi Viaje", 114.
- (16) ACTAS [1], 136 y 144.
- (17) CONCISO, 25 de febrero de 1811. Hacía notar que la iglesia, "... quedando intacta, ha sido tan bellamente transformada".
- (18) TORENO, *Historia*, 352 / Por su parte, Alcalá Galiano lo refiere de la siguiente manera: "... había adaptado medianamente al nuevo fin a que estaba destinado don N. Prats [sic], oficial de ingenieros de Marina. Unas tribunas formando a modo de andamiaje, que dentro del templo le daban trazas de costado de un teatro componían las tribunas

reservadas. Dos galerías altas con rejas de balcón... eran las tribunas del público...
ALCALÁ GALIANO, *Obras*, I, 73.

- (19) VILLANUEVA, "Mi Viaje", 154. La intervención del diputado fue un tanto intempestiva: interrumpió el debate de la sesión secreta sobre las responsabilidades de la derrota de Badajoz. Por ese motivo no se tomó en consideración, y no la recogen las ACTAS.
- (20) ACTAS [1], 497 y 559.
- (21) DIARIO [1], 5.395.
- (22) DIARIO [1], 5.408-9.
- (23) DIARIO [1], 5.425.
- (24) "... que formó con el objeto de que dicho edificio sea el elegido para la celebración de las sesiones de las Cortes". DIARIO [1], 5.683. El edificio, que se encontraba en estado ruinoso, era estudiado para su reparación por López Aguado desde el 28 de septiembre.
- (25) DIARIO [1], 5.694.
- (26) No lo recogió las ACTAS, pero sí el diputado que se opuso a López: VILLANUEVA, "Mi Viaje", 91.
- (27) DIARIO [1], 5.914 y ss.
- (28) ACTAS [2], 83 y 107.
- (29) ACTAS [2], 134 / *El Conciso* del jueves 21 de octubre, por su parte, se refería al "... plan del salón de Cortes proyectado por el ingeniero inspector de las mismas D. Antonio Prat", extendiendo la financiación municipal no solo al salón provisional sino al de D^a M^a de Aragón.
- (30) ACTAS [2], 140. Hay que indicar que las prisas por el traslado, y su localización en zona céntrica, eran banderas del llamado grupo *servil* de las Cortes.
- (31) ACTAS [2], 191
- (32) BONET, *Iglesias*, 29 y notas a las figuras en 59.
- (33) MESONEROS, *Memorias*, 119-120.
- (34) GENTIL, "La tipología".
- (35) MESONERO, *Memorias*, 122 / CHUECA, *El Palacio*, 8.
- (36) TORENO, *Historia*, 520.
- (37) CONCISO, domingo 24 de octubre de 1813, 1.
- (38) CONCISO, domingo, 14 de noviembre de 1813, 7.
- (39) CONCISO, viernes, 3 de diciembre de 1813, 5.
- (40) R.A.BB.AA. de San Fernando. Archivo Biblioteca, 40-6/1.
- (41) Decreto de las Cortes de 2 de febrero de 1814, art. 1º.
- (42) ACTAS [1], 948.
- (43) ACTAS [1], 954. Los médicos fueron Antonio Fransesi y Ramón López Mateos, que cumplieron una misión burocrática presente en la práctica arquitectónica hasta fechas muy recientes.
- (44) TORENO, *Historia*, 520.
- (45) MESONERO, *Memorias*, 122.
- (46) ACTAS [1], 959.
- (47) MESONERO, *Memorias*, 132.
- (48) TORENO, *Historia*, 522.

- (49) R.A.BB.AA. de San Fernando. Archivo Biblioteca, 40-3/1
- (50) ACTAS [1], 697.
- (51) R.A.BB.AA. de San Fernando. *Libro de Actas de Juntas Ordinarias*, 27/3, f.461.
- (52) Pascual Madoz, en la voz *Guadalquivir*, se basa en un informe del ingeniero José García Otero redactado en 1844, que debió conocer esa perdida memoria de Prat.
- (53) El memorial responde a una consulta del secretario de Estado de 25 de febrero, justo cuando finalizaba el plazo de dispensa concedido, que le remitió muy elogiosamente un anónimo personaje fechándolo en Palacio el 8 de marzo. Este es el expediente utilizado por Martínez Montiel a quien agradezco el habérmelo facilitado.
- (54) Archivo del Museo Naval. "*Sueldos de Marina (1806)*", f.298. Más significativos aún son los sueldos de los ingenieros de marina: el *ordinario* cobraba 650 rs mensuales (f. 299 v.)
- (55) ESPIN, *Artistas*, 404-6. A partir de la primavera de 1819 comienzan a actuar en Lorca y en sus obras hidráulicas el ayudante de ingeniero Julián Rodríguez Noguera y el teniente coronel de Ingenieros Juan Carmona Gómez, sin que aparezca Prat. Esto mueve a pensar en una ausencia o cambio de destino sin confirmar.
- (56) DIARIO [3], 1.507. Sesión de 24 de mayo de 1822. Aquel mismo día, no sabemos si para compensar, presentó Prat una reclamación de su sueldo a la Comisión de Gobierno Interior, afectado por la reducción general decretada por las Cortes, donde se le titulaba *coronel-inspector*. La resolución favorable tuvo lugar el 12 de diciembre de 1822, DIARIO [4], 957.
- (57) "*AVISO: Vista del magnífico Salón de Cortes y suntuoso Trono en el acto solemne de jurar la Constitución de la Monarquía Española el Rey D. Fernando VII el Grande el día 9 de julio de 1820, situado el observador delante del León de la izquierda de la barra. Estampa apaisada de medio pliego de marca mayor: se hallará en las librerías de Orea, calle de la Montera, frente a S. Luis, en la de Barco, calle de las Carretas, y en el almacén de estampas de la calle Mayor, frente a la casa del conde de Oñate*". UNIVERSAL, nº 71, viernes, 21 de julio de 1820, 262.
- (58) Museo Municipal. Madrid. I. N. 2870; I. N. 2871.
- (59) CHUECA, *El Palacio*, 15-17.
- (60) NAVASCUÉS, *Arquitectura*, 112.
- (61) ACTAS [3], 11 de octubre de 1820, 20.
- (62) SAENZ, *Los Ingenieros*, 62-63. Los diputados afectados, ambos ingenieros de caminos, eran Juan de Subercase y José Alonso López, este último jubilado.
- (63) DIARIO [2], 165. Existe el detalle de que el 29 de julio se comenzó a debatir un dictamen de la comisión de Bellas Artes, para la sustitución del sello de las Cortes entonces perdido, que había sido diseñado por Prat en Cádiz y sin que ahora se le diera a él ninguna intervención (DIARIO [2], 319).
- (64) ALCALÁ GALIANO, *Obras*, II, 264. "... *preparóse la sesión regia, accediéndose al deseo del rey, y con colgaduras tomadas prestadas a algunas iglesias y con otras prendas del Ayuntamiento, quedó adornada, como mejor se pudo, la iglesia de San Felipe. Tan cuidadoso andaba Fernando en las menudencias de la pobre función que se iba preparando, que encargó tapar bien con las colgaduras las imágenes de los santos, para no disgustar a la reina, su consorte, cuya devoción extrema y nimia ... podía juzgar*

- irreverencia estar algo sagrado en mezcla con el acto profano de la sesión del Congreso*". Se trataba del cierre el 5 de agosto de 1823, que algunos consideran una obra maestra del arte del disimulo, de la legislatura ordinaria exiliada en Cádiz. Prat certificó el coste de su desmontaje por la modesta cantidad de 371 rs. y 17 mrs. el 11 de agosto (ACTAS [3], 693).
- (65) UNIVERSAL, jueves, 6 de julio de 1820, 206: "*Madrid, 5 de julio. S.M. se ha dignado esta mañana sin acompañamiento alguno examinar el Salón de Cortes y todas sus dependencias, y se ha manifestado muy satisfecho de todo lo que ha visto. Se ha sentado en el mismo trono que ha de ocupar el día que haga la apertura de las Cortes*".
- (66) DIARIO [2], 2.088-9.
- (67) ACTAS [3], 58-59; 79; 81.
- (68) GENTIL, "Sobre Juan de Subercase".
- (69) ACTAS [3], 86-88.
- (70) Chueca, cuando se refiere a la presencia de pilares de fundición en el ámbito del Salón, los atribuye a las posteriores reformas románticas del mismo. Pese a todo, y sin poderse asegurar que los actualmente existentes sean los que se citan en el texto, sí se comprueba que en 1821 se colocaron ya pilares de fundición en la sala. CHUECA, *El Palacio*, 13.
- (71) Esta idea de la reflexión de las ondas sonoras, para la obtención de efectos acústicos, era muy habitual en la época. Había sido empleada para los teatros elípticos por Patte en Francia y recogida por Bails en España. En el caso de la parábola, ya se empleaba en los espejos *ustorios* al menos desde Durero, por la propiedad de reflejar de manera paralela al eje todo rayo emitido desde el foco. En NAVASCUÉS, *La Arquitectura*, 112-115, se atribuye esta curiosa propuesta a los arquitectos en vez de a los diputados.
- (72) ACTAS [3], 140. Las cuatro certificaciones fueron, respectivamente, de 9.595 rs; 42.051 rs 21 mrs; 33.649 rs y 88.743 rs 22 mrs.
- (73) Se propuso por los diputados Moreno Guerra y Tapia. DIARIO [2], 31 de marzo de 1821, 793. Este problema acústico no se puede suponer exclusivo del salón que tratamos; antes, en San Felipe Neri de Cádiz el 31 de marzo de 1811, y después, en San Hermenegildo de Sevilla el 20 de mayo de 1823, se plantearon similares problemas.
- (74) UNIVERSAL, n^o 192, jueves, 6 de septiembre de 1821, 958: "*ANUNCIOS: Vista del Salón de Cortes de la nación española en sesión de día, según la variación y mejoras hechas en este edificio en el presente año de 1821, en cuartilla de marca mayor, tomando el punto de vista desde el centro de la galería baja, con su correspondiente esplicación. Se vende en el almacén de estampas de la calle Mayor, y en la librería de Barco calle de Carretas, a 4 rs en negro y a 9 iluminada = NOTA = En este mismo mes se publicará otra compañera que representa este magestuoso edificio en sesión de noche, tomado el punto de vista desde el centro del trono*". En EL UNIVERSAL n^o 272, de 29 de septiembre, se anunciaba la prometida segunda estampa en los mismos términos y precios que la anterior. El 28 de febrero de 1822 se anunciaban nuevamente ambos grabados.
- (75) ACTAS [3], 337.

- (76) UNIVERSAL. Sábado, 26 de abril de 1823. Carta remitida por Prat al periódico, que había trasladado su redacción a la calle S. Isidoro, nº 9 de Sevilla, siguiendo a las Cortes, desde el día 24.
- (77) ALCALÁ GALIANO, *Obras*, II, 259.
- (78) NAVASCUÉS, *Arquitectura*, 170.
- (79) Debo estas informaciones, existentes en los expedientes personales de cada uno de los examinados, a la amabilidad de Fernando Sáenz Ridruejo.
- (80) PRAT, *Memoria*. Posee una anteportada que reza: "*Conveniencia de las asociaciones productivas para las obras de utilidad pública, adoptada por todas las naciones más económicas e instruidas en sus intereses pecuniarios*".
- (81) Tan selectiva que el *Catálogo* de la biblioteca de la Escuela de Caminos de 1875 - excelente en publicaciones similares de este periodo - no la recoge, al igual que sucede con la otra publicación de Prat de 1837.
- (82) Archivo del Canal de Castilla. Debo estos datos a la amabilidad de Fernando Sáenz Ridruejo. Hay que hacer notar que la referencia a Prat es inexistente en recientes libros y artículos publicados sobre el Canal de Castilla.
- (83) SAENZ, "Comentarios", 69.

BIBLIOGRAFÍA

- Archivo-Museo D. Alvaro de Bazán. El Viso del Marqués.
 - *Sección Cuerpo General-Oficiales de Guerra. Antonio Prat*. Leg. 964.
 - *Sección Ingenieros-Asuntos personales. Antonio Prat*.
- Archivo del Museo Naval. Madrid.
 - *Libro de oficiales agregados a la Compañía de Guardias Marinas de Cádiz para hazer estudios mayores...* Ms. 1146.
 - *Sueldos de Marina (1806)*. Ms. 473.
- Archivo Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando. Madrid.
 - *Libro de actas de juntas particulares*. 26/3.
 - *Libro de actas de juntas ordinarias*. 87/3.
- Archivo General Militar. Segovia.
 - *Antonio Prat. Sección 1ª*. Leg. P-2725
- [1] *Actas de las sesiones secretas de las Cortes ... y de las celebradas por la diputación permanente...* (1810-1814). Madrid, J.A. García, 1874.
- [2] *Actas de las sesiones de la legislatura ordinaria de 1813*. (1813-1814). Madrid, Viuda e hijos de J. A. García, 1876.

- [3] *Actas de las sesiones secretas de las Cortes... y de las celebradas por las diputaciones permanentes...* (1820-1823). Madrid, J. A. García, 1874.
- ALCALÁ GALIANO, Antonio. *Obras escogidas de...*, BAE, LXXXIII (I)-LXXXIV (II), Madrid, Atlas, 1955.
- BONET CORREA, Antonio. *Iglesias madrileñas del siglo XVII*. C.S.I.C., Madrid, 1984.
- *Catálogo general de la Cartoteca*. Servicio Histórico Militar. Madrid, 1981.
- *Conciso*, El. Cádiz; 24 de agosto de 1810 - 29 de diciembre de 1813.
- *Constitución política de la monarquía española*. Cádiz, Imprenta Real, 1812.
- CHUECA GOITIA, Fernando. *El palacio del Senado*. pp. 3-29. Madrid, Senado, 1980.
- [1] *Diario de sesiones de las Cortes generales y extraordinarias*. (1810-1813). 8 t. Madrid, J. A. García, 1870.
- [2] *Diario de las sesiones de las Cortes. Legislatura de 1820*. 3 t. Madrid, J. A. García, 1871.
- [3] *Diario de las sesiones de las Cortes. Legislatura de 1822*. 3 t. Madrid, J. A. García, 1872.
- [4] *Diario de las sesiones de las Cortes. Legislatura extraordinaria*. (1822-1823). 2 t. Madrid, J. A. García, 1872.
- ESPIN RAEL, Joaquín. *Artistas y artífices levantinos*. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1986 (1931).
- GENTIL BALDRICH, José M^a. "La tipología arquitectónica de las salas parlamentarias doceañistas. Una hipótesis de origen y significación", en *Materiales para el estudio de la Constitución de 1812*, cap. XVIII, pp. 313-341, Madrid, Tecnos, 1988.
- GENTIL BALDRICH, José M^a. "Sobre Juan de Subercase y las Cortes del trienio liberal", en *Revista de Obras Públicas*, Madrid (1995), octubre, pp. 79-90.
- LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio / CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Tomo IV. Madrid, Imprenta Real, 1829.
- MARTÍNEZ MONTIEL, Luis Francisco. *El Real Observatorio astronómico de San Fernando*. Sevilla, 1989.
- MARTÍNEZ MONTIEL, Luis Francisco. "La fase gaditana del ingeniero Antonio Prat" en, *Espacio, Tiempo y Forma*, UNED, Madrid (1992), serie VII, t. V, pp. 375-384.
- MESONERO ROMANOS, Ramón de. *Memorias de un setentón*. Madrid, Tebas, 1975.
- NAVASCUÉS PALACIOS, Pedro. *Arquitectura española (1808-1914)*. Summa Artis XXXV, Madrid, Espasa Calpe, 1993.
- PRAT, Antonio. *Memoria sobre la necesidad de establecer en España el sistema de las asociaciones productivas de la Inglaterra para la creación y*

- conservación de los Caminos, Puentes, Canales y demás obras de utilidad pública.* Madrid, Imprenta de D. L. Amarita, 1827. BN; 2/23.937.
- PRAT, Antonio. *Informe sobre el expediente de riego y canalización de la península.* Madrid, Imprenta del Eco del Comercio, 1837. BN; V/C^a 2.503-53.
 - SÁENZ RIDRUEJO, Fernando. *Los ingenieros de Caminos del siglo XIX.* Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1990.
 - SÁENZ RIDRUEJO, Fernando. "Comentarios al artículo «Notas sobre Agustín de Larramendi»" en *Revista de Obras Públicas*, Madrid (1991), septiembre, pp. 67-71.
 - TORENO, Conde de. *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España.* BAE, LXIV, Madrid, Atlas, 1953.
 - *Universal, El.* Madrid, 12 de mayo de 1820; Sevilla, 12 de junio de 1823.
 - VILLANUEVA, Joaquín Lorenzo. "Mi viaje a las Cortes" en *Memorias del tiempo de Fernando VII, II*, BAE, XCVIII, Madrid, Atlas, 1957.

EL PALACIO DE LOS CONDES DE MIRANDA
EN PEÑARANDA DE DUERO

Por

EDUARDO CARAZO

El lugar de Peñaranda

Pertenece Peñaranda (1) (Penna-Aranda, la "peña de Aranda") a esa natural línea defensiva que, a lo largo del discurrir del Duero, fue pronto establecida como bastión de la Reconquista por el incipiente Reino de Castilla. De hecho, así lo atestiguan las ruinas de su orgulloso Castillo que, desde el altozano, domina la Villa y el valle.

Parece posible suponer que, sobre los viejos lienzos de una primitiva fortaleza del siglo XI, la familia de los Avellaneda –desde tiempos inmemoriales dueña y señora de la Villa– reconstruyó, hacia la segunda mitad del siglo XV –por mediación de Doña Aldonza de Avellaneda (1427-1473) y de su marido Don Diego López de Zúñiga, primer Conde de Miranda del Castañar– el actual Castillo; cuyo pasado esplendor todavía hoy podemos admirar en sus derruidos lienzos, y en sus orgullosas torres. Como ha señalado E. Cooper (2), viejos litigios familiares por la posesión de la villa podrían haber sido el origen de la anacrónica fortificación de Peñaranda, en fechas ya tan tardías para esta clase de edificaciones medievales.

J.L. Saínz Guerra (3) ha analizado con acierto el crecimiento urbano de la villa; el cual se vió ineludiblemente condicionado por su relación topográfica con la escarpada situación del Castillo. Sin embargo, el momento decisivo en que Peñaranda abandona su estructura medieval, para acogerse al nuevo estatuto urbano enunciado por los vientos renacientes que llegaban de Italia, es el de la construcción del gran Palacio en el borde sur del núcleo primitivo –lo que a su vez conllevó la rectificación del amurallamiento de la Villa, que se unía inicialmente al del Castillo, escalando la ladera–.

Esto implicaba, además, la consolidación y valoración de un vacío urbano hasta entonces mas o menos irrelevante, situado precisamente delante

del nuevo Palacio. Posteriormente se construye, frente al Palacio, la nueva Colegiata (4); lo que contribuyó decisivamente a caracterizar y definir el nuevo concepto cívico y renacentista de espacio urbano –la plaza–, iniciado con el Palacio. De este modo, el gran eje urbano que hasta entonces constituía la calle Real atravesando de este a oeste la villa, se vió compensado con el castillo medieval al norte y el conjunto renacentista del palacio, la plaza y la colegiata, al sur.

El Palacio y su fundador

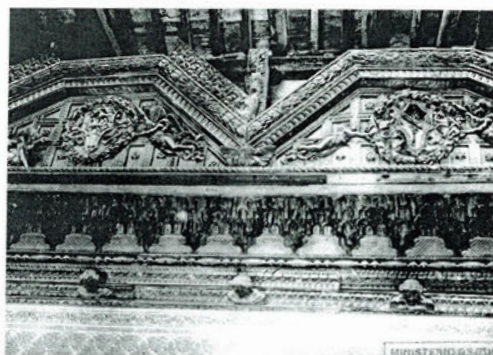
El Palacio de los Condes de Miranda en Peñaranda de Duero, es un majestuoso edificio del Renacimiento español, perteneciente al primer tercio del siglo XVI, y tan desconocido como relevante para la historia de nuestra arquitectura civil del primer Renacimiento: ese apasionante momento de transición arquitectónica que la historiografía ha venido denominando "plateresco" (5). Su construcción se debe a la familia Zúñiga-Avellaneda, y concretamente a Don Francisco de Zúñiga y Velasco (6) –tercer Conde de Miranda del Castañar– según reza la pétrea inscripción que todavía hoy puede ser leída en el dintel de la portada principal de acceso al edificio. Como es sabido que Don Francisco de Zúñiga murió el 5 de Octubre de 1536 (7), puede de ello inferirse una fecha anterior para el inicio de la construcción del Palacio, aunque no necesariamente para su terminación.

Con todo, pocos datos nos son hoy conocidos en relación con la construcción del Palacio. Algunos autores han querido ver la mano de Francisco de Colonia como maestro de construcción (8), puesto que la coincidencia de fechas y temas estilísticos o iconográficos así pueden hacerlo suponer; pero, hasta el momento, la fecha exacta del inicio o el final de las obras, sus circunstancias y motivaciones, así como el autor o autores materiales del edificio no han podido ser convenientemente documentados.

Lo que si parece poderse derivar de las propias cualidades del edificio, es la firme voluntad de sus fundadores de acceder, mediante tamaña empresa constructiva, al nuevo modelo de vida ciudadana impuesta por la moda renacentista importada de Italia. En este sentido, cabe reflexionar sobre algunas de las opciones adoptadas por el Conde de Miranda, su promotor, que nos permitirían dibujar una imagen de él característica de los mecenas



Lám. I.- Panorámica de Peñaranda según Amador de los Ríos.



Lám. II.- Artesonado de la escalera anterior a 1950, con los medallones heráldicos. Fototeca del Patrimonio Histórico, Ministerio de Cultura.

del nuevo humanismo. Ello implicaría, no obstante, un carácter marcadamente *ilustrado* en el encargo del Palacio, lo que a su vez conllevaría la lógica especulación de una autoría de cierto renombre.

En primer lugar, por el hecho de acometer la construcción de un Palacio urbano, renunciando con ello a la posición feudal del Castillo; el cual, por cierto, lejos de ser abandonado, se mantendría en buen estado y uso —consta por ejemplo la existencia de una célebre armería— al menos hasta el siglo XVIII (9). Ello implicaba, ante todo, el entendimiento de esa nueva actitud urbana que en España marca el fin de la cultura rural de la Edad Media y el inicio del Renacimiento. El Palacio, como ya se ha señalado, no sólo se convierte en residencia urbana del Señor de la Villa, sino que además muestra una clara voluntad de *generar ciudad* presidiendo un nuevo espacio urbano, la plaza, ahora convertido en epicentro de las actividades sociales y de la vida ciudadana.

En segundo lugar, la nada ambigua posición estética que marca la nueva arquitectura y la ornamentación utilizadas para el Palacio, en fechas relativamente tempranas para el Renacimiento español. Cabe considerar, a tal efecto, la coherencia de esta opción estética en relación con la valoración del hecho urbano antes mencionado: ambas responden a una misma ideología, materializada en el nuevo mecenazgo humanista, proclamado por los pensadores del Renacimiento italiano un siglo atrás.

En este sentido, cabe recordar la rotundidad de la opción estética del Señor de Peñaranda en relación con el nuevo lenguaje clasicista de un palacio "a la manera romana" –no en vano se incorporan incluso diversas piezas arqueológicas de las ruinas romanas de la vecina Clunia– cuando años después, ya muerto el conde, al construir D^a María Enríquez de Cárdenas –su esposa– la Colegiata, ésta se lleva a cabo todavía con los vestigios goticistas de la última arquitectura medieval. Es decir, se opta decisivamente por un lenguaje clasicista y "romano" para la arquitectura civil del Palacio, y se mantiene sin embargo cierta manera gótica para el templo religioso.

Los señores de Peñaranda adquirieron su máximo esplendor con D. Juan de Zúñiga (1573-1608) casado con su sobrina María, que llegó a ser Virrey de Nápoles, y obtuvo de Felipe III el título de Duque de Peñaranda. Sin embargo, la permanente vinculación de la familia Zúñiga-Avellaneda con la realeza española, y la rápida transfiguración del mapa político y geográfico de Castilla y de España tras la Reconquista, junto con el posterior cosmopolitismo español del Siglo de Oro, hacen del Palacio de Peñaranda poco más que una residencia veraniega, cuando la corte se instala consecutivamente en Valladolid y Madrid (10). Así las cosas, el edificio fue sufriendo una inevitable y progresiva decadencia, fruto tanto de esa condición, cuanto de su inherente alejamiento geográfico de los nuevos epicentros del poder político y social.

Con todo, los avatares del Palacio parecen agudizarse especialmente a partir de la invasión napoleónica (11), y mas aun al quedar a la postre sin sucesión el linaje de los Zúñiga, cuando el 4 de Noviembre de 1829 muere sin descendencia M^a del Carmen Josefa de Zúñiga. Por este motivo, la sucesión de los títulos y estados de la familia –y con ellos obviamente el Palacio– recayeron en Cipriano Palafox y Portocarrero (muerto en 1839, según lo indica una lápida en la Colegiata de Peñaranda), Conde de Montijo y descendiente indirecto de la familia Zúñiga; y, a continuación, por el casamiento de una hija del anterior, la herencia recae finalmente en la Casa de Alba. A esta Casa perteneció el Palacio hasta finales del pasado siglo, momento en el que –sin que hoy sepamos exactamente cómo– los administradores, gente de Peñaranda cuyos descendientes aun hoy viven en la villa, se hicieron con las propiedades locales de los Alba; el Palacio no obstante, pasaría por fin a ser propiedad del Estado Español, aunque ya en los años cuarenta de nuestro siglo.

Un siglo de abandono

Al igual que otros muchos edificios nobiliarios españoles, el Palacio de Peñaranda fue prácticamente abandonado durante el pasado siglo. No obstante, algunas voces clamaban ya contra este lamentable abandono en los primeros años de nuestro siglo. De entre los diversos testimonios conocidos, nos parece especialmente elocuente el relato de un eminente estudioso de nuestro patrimonio arquitectónico, Leopoldo Torres Balbás, quien así lo describía en 1923:

A fines del siglo XVI la nobleza, abandonando la vida rural, el patriarcado sobre los labriegos y la directa vigilancia de sus grandes posesiones, trasladóse junto al monarca tras la limosna del favor regio. La corte absorbe casi totalmente la aristocracia española. Los nobles, los grandes señores, cambian la comodidad, holgura y esplendor de sus residencias por la mezquididad de las casas madrileñas y las intrigas cortesanas... Faltos de reparación unos, en poder de administradores poco escrupulosos otros, van pereciendo las grandes mansiones rurales y disgregándose los patrimonios seculares... Palacios y castillos se van arruinando lentamente faltos de reparo; desaparecen los tapices, las literas, las arcas, la armería, los carruajes, todo su mobiliario. Mas tarde, ya en la segunda mitad del siglo XIX, se va vendiendo lo poco que queda, enajenándose hasta partes del edificio a chamarileros y anticuarios (12).

Como ya hemos mencionado, parece ser que nuestro edificio sufrió especialmente los avatares de la invasión francesa, y fue en esta época cuando pudieron desaparecer ya algunos objetos y elementos de gran valor. Con todo, quizá el mayor mal que padeció el Palacio fué caer definitivamente en manos de unos administradores desaprensivos, que sólo vieron en él un gran depósito de objetos de almoneda. Como señala Cadiñanos Bardeci, hablando de los primeros años del siglo diecinueve, "por entonces acusaba el conde a su administrador de que en el manejo de la hacienda se había conducido con la mayor arbitrariedad, haciendo roturas de mucha consideración en el palacio, vendiendo balcones de hierro, rejas, puertas, piedra y otras cosas de mucho valor" (13).

A lo largo de todo el siglo pasado, los administradores, verdaderos dueños del Palacio durante décadas, consiguen incluso hacerse legalmente con el mismo (14); para después utilizarlo como granero y almacén –se



Lám. III.- Interior del Salón de Embajadores anterior a 1950. Fototeca del Patrimonio Histórico, Ministerio de Cultura.

tiene noticia incluso de que a principios de nuestro siglo funcionaba un taller de reparación carretas en el edificio, con la serrería montada en la escalera principal— (15), lo que conllevó la consiguiente e inevitable degradación de muchos de sus elementos constitutivos.

Es posible hacerse una idea de este lamentable estado de cosas, a través del relato de algunos de los viajeros que visitaron Peñaranda durante el pasado siglo, con esa mirada atenta e interesada —y ciertamente ilustrada— que caracteriza la introspección romántica.

De hecho, la nueva puesta en valor de parajes remotos que— en consonancia con la sensibilidad de la época— va desarrollándose en nuestro país con la anuencia de numerosos viajeros europeos, contribuye a valorar nuevamente, como tantos otros, el sitio de Peñaranda; con ello, el antiguo Palacio de los Condes de Miranda es al menos estimado como parte integrante de un conjunto histórico y pintoresco, en el que no faltan casi ninguno de los ingredientes esperados: río, puente, palacio, colegiata, castillo, rollo gótico, caserío medie-

val, muralla, y hasta puertas fortificadas: todo ello, extendido además sobre el fondo de un bello y escarpado paraje natural.

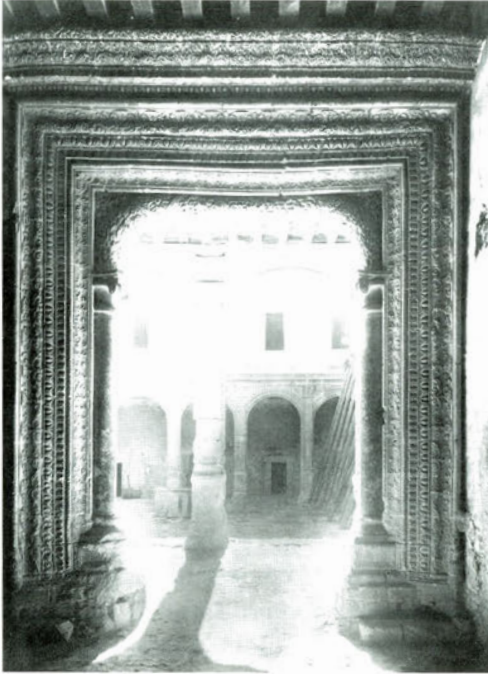
El testimonio de alguno de esos viajeros nos ha permitido confirmar el estado de ignorancia y abandono que padeció el palacio y, con ello, el que sufrió nuestro patrimonio arquitectónico durante gran parte del pasado siglo; e, incluso, hasta bien entrado el actual: causa y motivo evidente de su irremisible decadencia, o de su progresiva desaparición.

El Palacio descrito por viajeros y diletantes

De entre los escasos libros y guías de viajes que citan el sitio de Peñaranda –desgraciadamente apartado de los principales caminos de comunicación y no lo suficientemente cercano de Aranda ni de El Burgo de Osma, respectivamente, como para vincularse definitivamente al área de influencia de una u otra–, podemos destacar aquí algunos especialmente ilustrativos, que nos permitirán hacernos una idea de cómo nuestro edificio se fue degradando progresivamente a medida que transcurría el siglo XIX.

Richard Ford, autor de una guía para viajeros de lengua inglesa, describe ya el edificio en muy mal estado en el año 1833 (16), no dedicando apenas más que unas líneas al Palacio, describiendo someramente la portada, dando noticia del patio, y de "la gran escalera ornamentada con medallones" –todavía hoy visibles en el techo casetonado– y, "una vista panorámica", haciendo seguramente referencia a la espléndida vista que, efectivamente, puede todavía apreciarse a través de la gran ventana del segundo rellano, desde donde puede verse una pintoresca perspectiva del castillo.

Rodrigo Amador de los Ríos en su obra sobre *Burgos* de 1888, dedica varias páginas a describir el "magnífico *Palacio de los Condes de Montijo*, cuya suntuosidad y cuya belleza sorprenden y maravillan" (17). Esta visita, realizada en 1887 nos da noticias relativas a la decoración del edificio que actualmente no pueden ya corroborarse por estar desaparecidas. Habla, por ejemplo de la "colorida labor que vistosamente decora los entrepaños de las aumadas vigas", en relación a una posible policromía de los artesonados de las galerías del patio, cuyos vestigios sobre los artesones serían hoy inapreciables, habida cuenta de las diversas "restauraciones" padecidas; o también de la actualmente inexistente decoración de azulejería, tan característica de



Lám. IV.- Puerta del zaguán hacia el patio
h. 1940. Fototeca del Archivo General de
la Administración de Alcalá de Henares.

la tradición palaciega española. Tras una prolija descripción de la fachada, el patio, la escalera, los artesonados, los salones, ilustrada con grabados de las yeserías que enmarcan dos de las ventanas del salón principal y una perspectiva del artesonado cupulado de un salón adyacente al anterior, Amador de los Ríos se lamenta del estado de abandono del edificio, así como del peligro de incendio que por entonces suponía el hecho de utilizar el edificio como depósito de gavillas y paja.

Eloy García de Quevedo, en su obra *Excursiones por la provincia de Burgos* de 1899, también relata su visita a Peñaranda, haciendo mención especial del Palacio. Tras una elogiosa descripción del edificio, en la que por ejemplo compara los artesonados con los de la Universidad de Salamanca, vuelve de nuevo a denunciar su insostenible estado de conservación. Además, el eminente erudito menciona el "mediano estado" de algunos de los artesonados, refiriéndose después a la impunidad con la que chamarileros y anticuarios campaban por la antigua diócesis de Osma, que incluía, naturalmente, Peñaranda (18).

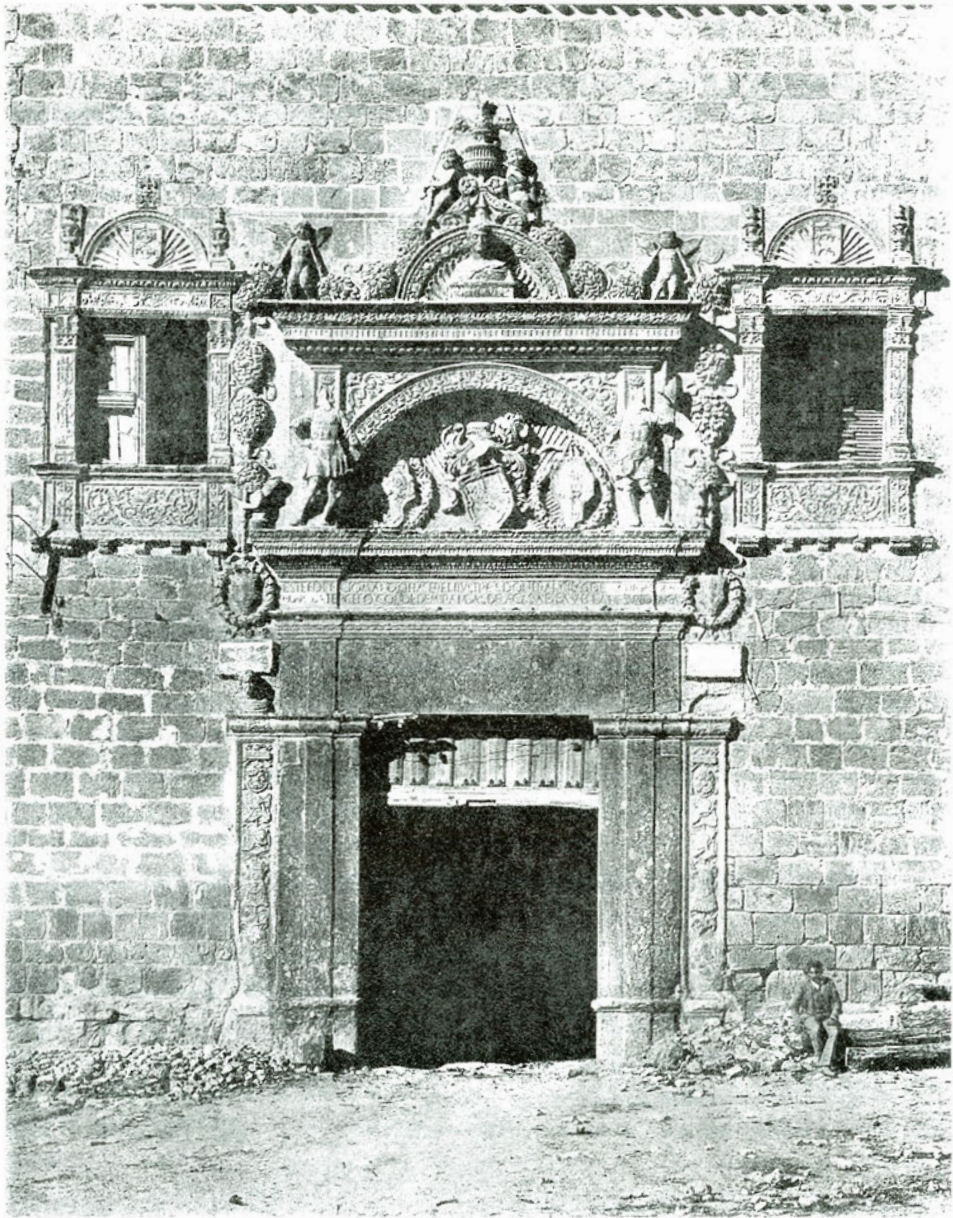
Ya en nuestro siglo, otro estudioso de la arquitectura y los pueblos de Burgos, *Isidro Gil*, también se prodiga en descripciones de los monumentos de Peñaranda en su obra de 1913 (19); y, refiriéndose al Palacio, alaba la grandiosidad del patio y la escalera, de la que da breve noticia de su techo artesonado.

El Palacio en el siglo XX y la visita de Vicente Lampérez

Vicente Lampérez visitó el Palacio en 1911, publicando sus impresiones al año siguiente en un memorable escrito (20). Aun considerando que Lampérez es deudor de otras visitas anteriores, y en especial de la de Amador de los Ríos, su escrito quizá sea el más documentado y crítico en relación con la arquitectura, la historia, y la verdadera realidad del edificio. De hecho, este escrito fue a servir de pauta para todo lo mencionado posteriormente sobre el Palacio.

Superado ya el tono romántico de los viajeros decimonónicos, Lampérez escribe ante todo como arquitecto, y denuncia sin consideración la situación de abandono y progresivo deterioro de un palacio expuesto por aquel entonces al expolio mas despiadado y sistemático. Su testimonio, acompañado además de las primeras fotografías que conocemos del edificio, es de vital importancia para la consideración del estado del Palacio a principios de nuestro siglo, lo cual permite determinar a su vez el alcance de las posteriores modificaciones y sustanciales alteraciones que se llevaron a cabo a partir de 1948, fecha en que fue adquirido por el Estado Español (21).

Pasando por alto sus prolijas y brillantes descripciones formales y estilísticas, vamos a destacar aquí algunos de sus testimonios mas valiosos para el entendimiento del estado del edificio en la actualidad. En primer lugar su descripción general de la fábrica testimonia la existencia de una parte del Palacio que fue derribada a raíz de la ampliación de los años cincuenta: "El Palacio de Peñaranda es una vastísima construcción de dos pisos, en el tipo usual de las grandes casas señoriales en los fines del siglo XV, cuando la vida guerrera de los campos trocose por la culta residencia de las ciudades. Un extenso patio central, rodeado de galerías; una gran escalera claustral; alrededor, los salones y estancias; detras del edificio, jardín y huerta, *a los que se asoma una solana o galería*".



Lám. V.- Portada principal hacia 1911.
Fotografía de Vadillo, publicada por Lampérez.

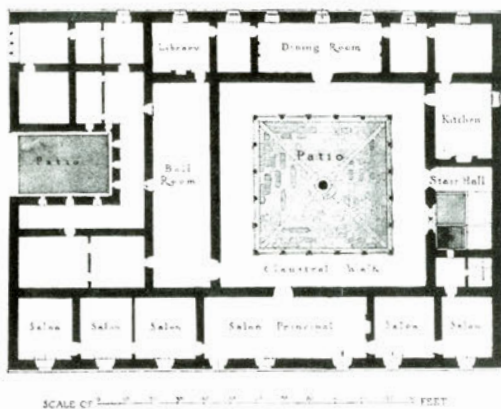
Esta afirmación puede ser corroborada a partir de la organización de la planta primitiva del edificio, publicada originalmente por Arthur Byne, y que demuestra que, hacia el sur, el Palacio contaba con un cuerpo adosado, descentrado del eje principal del patio, que se abría a su vez mediante una galería en "U" al jardín del sur. Esta parte fué derribada en la gran ampliación realizada por el arquitecto Anselmo Arenillas en los años cincuenta, y sus cimientos, de hecho, han aparecido en una excavación recientemente realizada. Así mismo, fue derribada otra ala que prolongaba la actual crujía de la fachada principal, con menor altura que ésta aunque con mayor fondo, y que llegando hasta la muralla, cerraba la plaza; este cuerpo, cuya tosca fachada a la plaza puede apreciarse en algunas fotos que aquí presentamos, contenía una interesante puerta plateresca, desmontada entonces para ser luego ubicada entre dos cubos de la parte sur de la muralla, donde se encuentra actualmente (22).

La existencia de un bello jardín al sur, donde actualmente se encuentra el patio y los dormitorios del edificio de Arenillas, aparece corroborada por Cadiñanos Bardeci: "En la huerta había dos fuentes de mármol «con todas las cabeças y estatuas en mármol y jaspe con el Hércules y negro... todo de mucho valor»" (23). De hecho, los mármoles de estas fuentes citadas se conservan aun hoy en día, guardadas a buen recaudo en una de las estancias del Palacio.

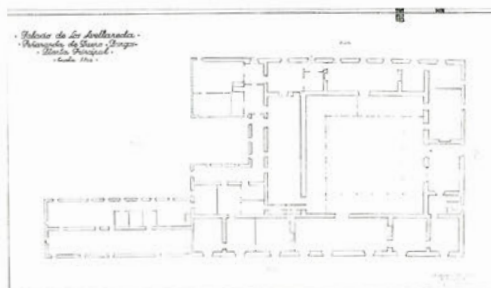
Una de las cuestiones mas relevantes planteadas por Lampérez, es la de la escalera principal y su precioso artesonado, de lo cual nos ocuparemos mas adelante, por lo que pasaremos de momento por alto su interesante descripción de esta parte del Palacio.

En relación con el estado del edificio, Lampérez coincide con los visitantes anteriores, y relata simultáneamente la riqueza y la ruina del edificio, del que menciona su profanación por parte del ejército francés en 1808, y su posterior abandono por parte de la Casa de Alba-Montijo. También cabe destacar su audaz aunque indemostrada especulación, sobre la autoría del Palacio, que atribuye a Francisco de Colonia o a uno de sus discípulos.

Evidentemente, la cuestión de la autoría así planteada no pasa de ser una intrépida conjetura, como de hecho reconoce el propio Lampérez. Es esta cuestión, sin embargo, una de las grandes interrogantes presentadas todavía hoy en relación con el edificio, aunque a la vez propone una tentadora invitación a su futuro descubrimiento. Con todo, el palacio que hoy cono-



Lám. VI.- Plano de la Planta Noble hacia 1920, según A. Byne.



Lám. VII.- Plano de la Planta Noble hacia 1950, según A. Arenillas.



Lám. VIII.- Puerta del palacio en su ubicación original en el cuerpo derribado por Arenillas. Foto de Camón Aznar, anterior a 1950.



Lám. IX.- El patio hacia 1911. Fotografía de Vadillo, publicada por Lampérez.

emos presenta una estructura formal lo suficientemente heterogénea como para que no podamos hablar de autoría en singular.

Pensemos, por ejemplo, en la gran diferencia que presentan, entre otros, los dos cuerpos de arquerías del patio: el inferior con un sistema compositivo todavía deudor de los mecanismos de nervaduras góticos, si bien presentando ya un lenguaje clasicista en arcos y columnas –estas últimas, por cierto, ostensiblemente deudoras en la iconografía de sus variados capiteles de la manera florentina de Benedetto da Rovenzano, ya mencionado a su vez por el propio Lampérez–; y el superior mucho más avanzado y "plateresco", figurativamente vinculado al cuerpo superior del Monasterio de Santa María la Real de Huerta en Soria, éste por cierto fechado en 1531.

Con independencia de los resultados que puedan arrojar futuras investigaciones, estas cuestiones nos permiten afirmar que, si bien una parte importante de la fábrica podría haber estado completada para la fecha de la muerte del tercer Conde de Miranda (1536), es posible también suponer que el arco cronológico preciso para completar lo principal del edificio bien pudo haber sido mucho más amplio. Esto sin considerar otras cuestiones, como por ejemplo los cuerpos derribados en los años cincuenta, que probablemente pertenecieran al siglo dieciocho; o la extraña prolongación de la crujía de la fachada hacia el sur, que mostraba hasta nuestro siglo las huellas de una sillería incompleta en su extremo, o la incógnita sobre la propia fachada sur, etc. Por todo ello, puede afirmarse que la magnitud y complejidad del edificio impiden hablar de una única autoría, y cabe pensar en distintas intervenciones –no siempre completas– que variarían en cronología, tanto como en intensidad y brillantez.

Arthur Byne y el expolio del patrimonio monumental español

Otro de los estudios relevantes para el conocimiento de la historia del Palacio se debe al antes citado Arthur Byne, arquitecto, miembro de la Hispanic Society de Nueva York, y tratante de antigüedades europeas para el célebre magnate norteamericano William Randolph Hearst. Sin embargo, tras su apariencia de erudito hispanista, Byne engañó, desde su residencia de Madrid, a influyentes personajes de la sociedad española de la época, llegando incluso a obtener una distinción oficial del Gobierno de Primo de Rivera.

El profesor J.M. Merino de Cáceres ha puesto de manifiesto la intensa actividad expoliadora de Byne en nuestro país, y ha considerado a éste responsable directo de la exportación de un sin número de artesanados y techos del Renacimiento español a los Estados Unidos; así como de otros casos tan señalados como el traslado de los monasterios de Ovila y Sacramenia al otro lado del Atlántico. De hecho, y como ya se ha mencionado anteriormente, Bayne llegó incluso a proponer a su cliente americano la compra –y posterior traslado piedra a piedra a los Estados Unidos– de nuestro Palacio en los primeros años veinte, manejando en aquel momento diversas cantidades sobre las que final –y afortunadamente– no hubo acuerdo de compra con el Duque de Alba; a quien, por cierto, el Palacio ya no pertenecía legalmente en esas fechas (24).

Entre otras contribuciones importantes, el libro de Byne presenta un dibujo de la planta principal del Palacio, al que ya he aludido, que permite entender el funcionamiento del edificio antes de los derribos que padecería a partir de las reformas de Arenillas. Pero además este dibujo da perfecta noticia de todo el cuerpo sur del Palacio, en forma de patio en "U", hoy desaparecido. Lamentablemente, Bayne no publica la planta baja, cuya disposición hoy desconocemos ya que, además, no hemos podido localizar aun el plano que de esa planta seguramente debió de levantar Arenillas –correlativo al ya mencionado de la planta noble, que aquí publicamos– antes de proceder a los derribos.

En el dibujo de Byne aparecen además rotulados los usos atribuidos a algunas de las estancias, y su distribución puede compararse con la del plano de Arenillas, aunque el primero, por cierto, no consigna en su planta la prolongación de la crujía de la fachada principal, quizá considerándola –como probablemente fuera, y así lo atestigua su menor altura, o lo tosco de sus sillares– un anexo de menor importancia.

Considerando que la reforma que sufrió el edificio en los años cincuenta ocultó para siempre estos usos, es posible considerar que el dibujo de Byne tiene, cuando menos, el valor de atestiguar el desarrollo de las actividades cotidianas en el primitivo Palacio; por lo que cabe cierto detenimiento en esta cuestión, aunque una atribución exhaustiva de usos y estancias sería una tarea aun por acometer, que superaría ciertamente las posibilidades de estas páginas.

Aparte de la obvia consideración de los salones en toda la crujía de la plaza, Byne atribuye el uso de cocina a la estancia adyacente a la gran

escalera por su lado oeste; este hecho no sería hoy constatable si no es porque todavía puede comprobarse, en el nivel del "bajo cubierta", la existencia de un gran tiro de chimenea –ennegrecido por siglos de humos– excavado en la vertical del muro correspondiente a donde él mismo situaba la gran chimenea del hogar. En el centro de la crujía del oeste, se situaba, según Byne, el comedor, con dos chimeneas flanqueándolo en sus muros extremos, que aparecen también en el plano de Arenillas. La biblioteca, estancia ineludible en los palacios renacentistas, se sitúa en la pieza cuadrada de la esquina suroeste.

Finalmente, Byne rotula "Ball-Room" sobre la gran estancia que, sin particiones ni tabiques, se extendía de oeste a este sobre el lado sur del patio. Sea cual fuere el uso originario de esta pieza, debe considerarse que no contaba con ventanas directas al exterior, ya que, del lado del patio solo tenía una puerta doble en el extremo este del gran muro ciego, y del otro lado se hallaba adosada a una especie de galería que presidía el jardín del sur. No obstante, no parece lógico admitir la existencia de una "habitación de pelota" en la planta noble del Palacio; sin embargo, es todavía hoy conocido que, en los años veinte y treinta, los mozos de Peñaranda jugaban a pelota vasca en esta larga estancia, tan propensa a esta actividad por la longitud de sus muros sin huecos.

En su obra, Byne dedica además todo un capítulo al Palacio de Peñaranda (25). Luego de intentar sintetizar una serie de invariantes del palacio español del primer Renacimiento, Bayne propone como paradigma precisamente el de Peñaranda. Describe y dibuja con cierta exactitud y precisión todo el edificio: portada, patio, escalera, salones, etc, incluyendo detalles de carpintería y ornamentación. Como otros autores ya citados, Byne deplora, no sin hipocresía (26), el lamentable estado de dejadez del Palacio, recordando también el riesgo que el edificio corría ante un posible incendio, toda vez que éste había sido convertido en almacén de paja y madera.

Por el relato de Byne, sabemos de la instalación de una sierra mecánica en la escalera principal; lo cual, por cierto, bien pudo ser la causa del gran deterioro en que se encontraba ésta antes de la intervención de Arenillas, con la balaustrada original –que probablemente fuera de jaspe– desaparecida. Este hecho es, por otra parte, corroborable en la actualidad: es todavía sabido que el propietario al que se refiere Byne no era otro que una sociedad formada por dos hermanos –nativos del lugar y vinculados respectivamente



Lám. X.- La escalera principal hacia 1940.
Fototeca del Archivo General de la
Administración de Alcalá de Henares.



Lám. XI.- El patio, apuntalado desde 1933.
Fototeca del Archivo General de la
Administración de Alcalá de Henares.

a dos hembras descendientes de los administradores de los Alba— conocidos como "los carreteros", en tanto que su oficio era el de fabricar y reparar carretas de madera.

Por otro lado, las pruebas fotográficas que hoy conocemos, nos hacen evidente el avanzado estado de deterioro del edificio, utilizado por sus propietarios para los mas increíbles fines: sabemos por ejemplo que dos de los lados de la galería superior del patio principal estaban tapiados con un muro de adobe, en el que se abrían ventanas para satisfacer los mezquinos usos a que iba estando destinado el edificio, o que la balaustrada de esa misma galería estaba destrozada en zonas, e incluso que todo el patio amenazaba ruina y hubo de ser apuntalado en 1933.

El Palacio en la actualidad

En cualquier caso, los diversos relatos que hemos mencionado, pueden contribuir a dibujar para nosotros la difícil situación que llegó a atravesar el Palacio en el largo lapso de tiempo acaecido entre los años de su abandono por parte del Conde de Montijo, hacia mediados del pasado siglo, y el momento de su adquisición por el Estado Español en los años posteriores a la guerra civil.

En efecto, tras más de cien años de avatares, el Palacio de los Duques de Peñaranda es declarado Monumento Histórico Nacional por R.O. de 11 de Agosto de 1923, medida que evidentemente pudo contribuir a evitar su deterioro final o incluso, como hemos visto, su venta y posterior desguace. Cuando, con posterioridad a la guerra civil española, el Estado se hace con la propiedad del edificio, se llevó a cabo sobre él una gran y no muy afortunada ampliación, a cargo del arquitecto Anselmo Arenillas, con el fin de convertirlo en una escuela de mandos de Falange; esta ampliación llevó consigo, como ya se ha dicho, el derribo de una parte del edificio histórico, de la que, por el momento, desconocemos su valor arquitectónico. Asimismo, se llevó a cabo una restauración global del Palacio propiamente dicho, con la inevitable aplicación de los discutibles criterios de una todavía incipiente teoría de la restauración.

Pese a que un estudio sistemático de las restauraciones del edificio está todavía por desarrollar –tenemos noticia de algunas tan tempranas como pertenecientes al siglo XVIII (27)–, el alcance de las más recientes y decisivas intervenciones no es fácil de determinar a pesar de su relativa cercanía en el tiempo (28); sin embargo, contamos con un relato breve pero conciso en relación a ellas, escrito probablemente por el propio arquitecto restaurador o por alguno de sus colaboradores más directos, con ocasión de una exposición realizada en 1958, y en donde se menciona el "desmonte y rearme íntegro del patio", y se habla además de la necesidad de "reconstruir toda la crujía hacia la huerta, rehacer la totalidad de pisos y cubierta, sujetando la riquísima serie de artesonados, y restaurar discretamente todo el resto" (29).

Los elementos de la arquitectura del Palacio

El palacio de Peñaranda responde, como cabría esperar, a conocidos invariantes del palacio español del primer Renacimiento. Sin pretender extenderme aquí sobre esta compleja cuestión, sí cabe, sin embargo, referirse a algunos de ellos, en cuanto que faciliten y den sentido a la mera tarea descriptiva o analítica de la forma arquitectónica. Por otra parte, el propio volumen físico del edificio, tanto como su inherente complejidad histórica y compositiva, hacen que todo intento de análisis exhaustivo exceda de las posibilidades de esta entrega, aunque a su vez plantean precisamente un reclamado desarrollo futuro que las de cumplida respuesta.

Evitando expresamente enumerar las evidentes— y consabidas— referencias que constituyen los antecedentes o consecuentes de nuestro Palacio, aunque refiriéndome a ellas implícitamente, cabe considerar el de Peñaranda como un conjunto de decisiones vinculadas pero independientes: que conforman un edificio, pero que a la vez mantienen suficiente grado de autonomía como para ser consideradas y valoradas en sí mismas.

Del edificio cabría destacar, ante todo, los siguientes elementos: la larga fachada urbana de la plaza, el patio cuadrado y descentrado de ésta, y los consabidos mecanismos *diagonales* de interconexión interior —que comprenden por su parte portada-acceso, zaguán y escalera—, además de la propia organización del programa de habitación que, a su vez, incluye una perfecta e inevitable jerarquía de estancias y salones lujosamente decorados.

Respecto a la fachada, podemos decir que, en realidad, constituye un enorme lienzo pétreo y macizo, en el que los acentos ornamentales aparecen intencionada aunque profusamente aplicados en lugares muy concretos: la gran portada de acceso, y todas y cada una de las ventanas de la planta noble (30). En uno y otro caso, el sistema organizador del ornamento es semejante, dedicándose en ambos a consumir el consiguiente mecanismo de "enmarcado" en torno al hueco correspondiente. Estos mecanismos son, por lo demás, semejantes —pilastras sosteniendo arquitrabe, tímpanos avenerados, profusa decoración— aunque el discurso se complejice en extremo en derredor de la puerta; la cual, arrancando desde el suelo, alcanza e incluso supera en altura la culminación de las ventanas.

Este esquema, característicamente austero pero decididamente ornamentado, se interpreta con coherencia en la clásica agrupación que, en



Lám. XII.- La fachada antes de las intervenciones de Arenillas. Fototeca del Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares.

torno a la puerta principal, se produce con las dos ventanas próximas de cada lado: sistema compositivo perfectamente constatado en no pocas obras civiles del Renacimiento español, entre las que cabría citar, por ejemplo, la del Palacio del Infantado en Guadalajara o la del Hospital de la Santa Cruz en Toledo. De este modo, el Palacio se entiende como un gran edificio civil perteneciente a la nueva arquitectura renacentista, aunque a la vez se mantiene deudor de cierta idea fortificada medieval, al verse únicamente perforado el gran muro de la fachada por la entrada y las ventanas de la planta noble.

Este sistema, no obstante, vió sensiblemente mermada su potencia compositiva tras las intervenciones de Arenillas, que incluyeron la desafortunada apertura de dos nuevas ventanas a la altura de la entreplanta para iluminar el zaguán. Asimismo, en aquel momento se consumó una reordenación de los huecos de fachada a este nivel, rectificando los cinco preexistentes –probablemente fruto de otra intervención anterior aunque no originaria– y abriendo tres nuevos –sin contar con otra idéntica operación realizada con las ventanas de sótano– de modo que ahora aparece un exagerado orden vertical de huecos en altura, desvirtuando la rotunda idea de la fachada primitiva.

Por otra parte, cabe considerar el hecho del descentramiento del número de los huecos de fachada a ambos lados de la portada: tres a la derecha y cinco a la izquierda. Esto no pasaría de anecdótico de no ser por dos consideraciones: una, que este esquema fuerza el descentramiento del patio cuadrado; otra, que no parece lógica esta desviación geométrica del esquema de la planta cuando se sabe que el Palacio ocupa un solar grande y vacío,

en el que no existían condicionantes de limitación alguna. Por ello, cabe suponer que este descentramiento, que produce un apéndice de la crujía principal, y cuyo muro aparece inacabado en las imágenes que conocemos de antes de la ampliación de los cincuenta, pudiera ser producto de la adopción de una serie de decisiones contradictorias, entre la posible regularidad de la traza inicial y el cambiante programa de necesidades que iba siendo solicitado por los promotores durante la obra.

El patio, por su parte, constituye —o debería haber constituido— el epicentro de la cuadratura geométrica del proyecto. Su relevancia en el papel organizador del conjunto se corresponde con la preeminencia que a este elemento se le otorga en el palacio renacentista en general, y en el palacio español en particular. Esta cuestión, inicialmente obvia, se ve aquí trastocada por diferentes elementos divergentes: la mencionada prolongación de la fachada, la cuestión *diagonal* de los accesos, y el conflicto *dual* que provoca la presencia de la gran escalera. Esta cuestión ha sido convenientemente estudiada por el profesor Daniel Villalobos, a partir de su monografía sobre el coetáneo Palacio de Fabio Nelli de Valladolid, por lo que evitaré expresamente extenderme sobre ella (31).

Con independencia de estas relevantes observaciones, sobre las que evitamos detenernos, el patio del Palacio de Peñaranda puede ser descrito como uno de los más grandiosos ejemplos de nuestra arquitectura civil. Aparece conformado por dos niveles de arcadas perfectamente diferenciados. El inferior, con un esquema compositivo todavía deudor de la arraigada tradición goticista, propone un ritmo de cinco arcadas por lado, a las que corresponden respectivamente cuatro pilastras pseudocorintias intermedias, más dos extremas que adoptan disposición de esquina.

El procedimiento de articulación de las arquivoltas, y su sistema de conexión a las pilastras denotan, como decía, una innegable deuda con la tradición de cantería medieval; fruto probable de la temprana fecha de este cuerpo inferior. Es evidente que esta solución está por completo ajena a las propuestas florentinas más ortodoxas enunciadas en el círculo de Brunelleschi: o bien las arcadas terminan en "dados" de entablamento sostenidos por cada columna, como en la nave de Santo Espíritu; o bien se mantienen "enmarcadas" por las pilastras, como ocurre en la sacristía de esta misma iglesia. En todo caso, la solución "renacentista", y por lo tanto "clasicista", hubiera mantenido las ar-

quivoltas planas y delimitadas exclusivamente a ambos lados frontales del arco, pero nunca extendidas al perfil intradós del propio arco.

Respecto a los capiteles de estas pilastras, cabe destacar su singular similitud a algunos ejemplos conocidos del escultor florentino Benedetto da Rovezzano (32), como muy acertadamente señaló ya Lampérez. Este hecho, es palpable si consideramos por ejemplo que cada uno de estos capiteles es distinto a los otros, distinción que se constata en virtud de su peculiar sistema iconográfico, que interpreta además con entera libertad los todavía escasos o poco conocidos cánones de la tratadística clásica.

El cuerpo superior del patio lo constituye una galería que en nada se parece a la inferior antes descrita, asemejándose sin embargo, y de forma especialmente singular, a la galería superior del claustro del Monasterio de Santa María la Real de Huerta en Soria, como muy acertadamente señaló Chueca Goitia (33). Esta cuestión de la similitud de ambos claustros, plantea, desde luego, un posible camino de búsqueda dirigido a documentar, a través de los documentos del Monasterio, los datos y la autoría de esta parte del Palacio; habida cuenta además de que la coincidencia de fechas es ya un hecho constatable, no debe descartarse otra posible coincidencia en la persona del artista que llevó a cabo las obras.

Este cuerpo superior presenta, en todo caso, una idea sensiblemente distinta al inferior. Aquí ya no tiene lugar la extraña imbricación con lo medieval que se producía en el primero, sino que se plantea como una galería estrictamente renacentista y plateresca, vinculada, por cierto, con la del Palacio Real de Valladolid, proyectada ésta por Luis de Vega, y construida entre 1524 y 1533. En Peñaranda, al igual que en Valladolid, columnas exentas de orden "pseudo-compuesto" sostienen un ritmo continuo de arcos carpaneles muy rebajados –y con su intradós labrado de casetones– que, al descansar en las columnas, generan un cierto ábaco invertido; sobre las columnas, labrados en el muro de los arcos –y en ambos lados– medallones con bustos; encima, un entablamento corrido con una libre interpretación de la decoración romana; en los intercolumnios, balaustrada de piedra con un cordón horizontal a la mitad de los balaustres.

Así, el único punto de conexión con el cuerpo inferior es el lógico mantenimiento de la verticalidad de pilastras y columnas en uno y otro, puesto que ni formas ni proporciones, ni aun sistemas constructivos están

relacionados. Se trata, por tanto, mas bien que de un patio claustal único de dos pisos, de dos patios distintos de un sólo piso, aunque superpuestos.

Como hemos dicho, a partir de lo enunciado por el profesor Villalobos, la capacidad polarizante del patio se ve considerablemente tensionada por el recorrido diagonal que presentan los accesos del zaguán y la escalera, así como por la propia dualidad que implica la colocación e importancia de ésta. Al hilo de lo anterior, cabe además considerar no sólo la oblicuidad planteada por las dos aberturas del zaguán –una a la calle y otra al patio– y la que da paso a la escalera, sino y sobre todo, la voluptuosa aplicación ornamental que en ellas tiene lugar, y que enfatiza sobremanera la voluntad diagonal del recorrido.

La de la calle ya ha sido descrita. La del zaguán al patio se resuelve por su parte con un amplio hueco de esbelta proporción, enmarcado con un rico sistema de frisos a la romana, a base de ovas, dentículos, palmeras y follajes de acanto deudores en todo de la vecina ciudad romana de Clunia, redescubierta por entonces. Llama la atención aquí la capacidad de un elemento de ornato esencialmente horizontal, para constituir un marco en tres lados del hueco, resolviendo, no sin dificultad, puntos especialmente conflictivos, como esquinas o arranques. Dentro de este enmarcado, se sitúan dos columnas de jaspe, que a su vez sostienen una guirnalda a modo de arco carpanel.

El acceso a la escalera aparece asimismo ornamentado con otro sistema de enmarcado mucho menos "romano" que el que acabamos de describir. Con todo, se organiza siguiendo fielmente el prototipo de otros muchos modelos de la época –cabe recordar, por ejemplo, la del desaparecido Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares–: un gran hueco partido por una única columna de jaspe que de este modo genera dos vanos, correspondientes respectivamente a dos de los tres tramos de la escalera. En este caso los motivos ornamentales con los que se materializa el enmarcado pertenecen estrictamente a procedimientos medievales: una sucesión de nervaduras y acanaladuras que, a modo de columnillas de un pilar gótico, recorren a todo lo largo el perímetro del rectángulo con esquinas redondeadas que bordea el hueco; dentro, la columna sostiene dos arcos carpaneles rectos que, en sus extremos opuestos derivan en fustes, a la manera gótica.

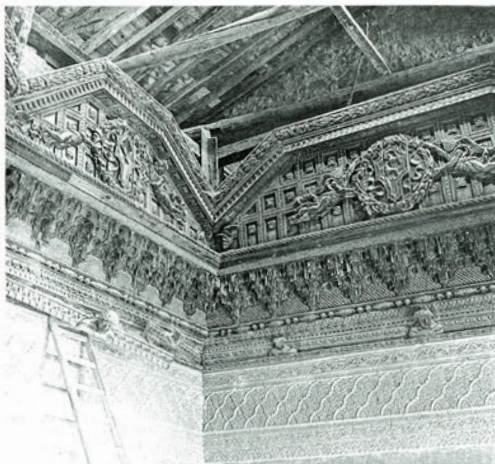
Estas continuas discrepancias entre los distintos procedimientos decorativos y compositivos del Palacio, contribuyen indudablemente a enriquecer –complejizándola– nuestra capacidad preceptiva del edificio, pero a la vez nos alertan de la presunta existencia de un proceso constructivo heterogéneo y dispar, que habrá que determinar con documentado detenimiento en un futuro inmediato.

Los salones, en fin, constituyen una ineludible parte de la composición general del edificio. Evitando extenderme aquí en largas descripciones, si cabe consignar sin embargo su relevante papel, tanto por su decisiva posición ocupando toda la crujía de la plaza correspondiente a la planta noble, cuanto por su rica ornamentación hispanoárabe; que hace de ellos un verdadero museo en el que admirar uno de los mas importantes conjuntos de artesonados de nuestro Renacimiento, sin olvidar sus preciosas labores de yesería que, ora recuadran las ventanas, ora preludian a modo de friso la cascada decorativa de los techos de madera. Además, estas salas conservan la carpintería original de ventanas y puertas, estas últimas organizadas según una clásica circulación que, discurriendo paralela al propio muro de fachada, recorre ininterrumpidamente todas las piezas (34).

Mención espacial requiere el salón principal, llamado de Embajadores. Está cubierto con un gigantesco artesonado de piezas exagonales a la manera renacentista, rematadas con intrincados mocárabes en los cuatro ángulos de la sala; en uno de los extremos, la pared se ornamenta con una preciosa chimenea con decoración de yeserías, y cuenta incluso con una singular galería para los músicos –reminiscente recurso de la tradición medieval y mozárabe– sobre una de las ornamentadas puertas laterales.

Un singular ejemplo de expolio: el artesonado de la escalera

Una de las partes mas relevantes del Palacio es, sin duda, la escalera. Se trata de un prototipo genuino del Renacimiento español, tanto por sus aspectos formales, cuanto por las relaciones tipológicas que establece su ubicación en relación al patio y a la entrada, y que ya han sido convenientemente analizadas. Valga, no obstante, recordar ahora la poética y vehemente descripción de Lampérez (35) al respecto:



Lám. XIII.- El artesanado de la escalera hacia 1911. Fotografía de Vadillo, publicada por Lampérez.

En una de las galerías del patio arranca la escalera, magnífica, amplia, monumental, regia. El señorío castellano labró pocas obras que puedan comparársela. Enorme el espacio, anchos los tiros, riquísimas las puertas, ventanas, antepechos y pilarotes, todo de valiente trazado y profusa ornamentación, cuyo esplendor se sobrepasaba en la techumbre, preparada por ancho friso de yesería, de labor mudéjar, al que sigue una gran moldura plateresca, de madera tallada, para volver al arte semi-mahometano con otro friso de mocárabes, y retornar al Renacimiento en las enjutas, donde ángeles tenants muestran con orgullo los escudos de los Avellaneda y de los Zúñiga. Sobre esta parte cargó el techo, que debió ser algún estupendo artesanado; hoy el deterioro general de la escalera se completa con la visión del tejado, que vulgar y feísimo, aparece por el sitio que ocupó la tallada techumbre. ¡Que no sería de aquella escalera cuando, completa, con los zócalos de azulejería, los muros tapizados, los frisos y los mocárabes de oro y colores, y el artesanado brillante de policromía, diese paso a damas y caballeros, equipados con la suntuosa indumentaria de los tiempos del Emperador!

Sin embargo, y con independencia de la propia configuración del espacio de la escalera, nos interesa ahora considerar su singular sistema de cobertura: el impresionante artesanado de madera tallada que, arrancando desde un no menos considerable friso de yesería mudéjar, se despliega sobre todo el espacio rectangular de los tres tramos y dos rellanos que componen la imponente escalinata.



Lám. XIV.- El artesanado de la escalera en 1995. Fotografía del autor.

El artesanado está formado por dos partes bien diferenciadas. Una, preexistente y original, formada por diversos elementos de madera que describimos de abajo arriba: cornisa inferior plateresca con prominentes bustos, cornisa de mocárabes y una tercera línea de cornisa renacentista; sobre todo este sistema apoyan luego grandes paneles trapezoidales casetonados, ornamentados con medallones heráldicos sostenidos por pares de angelotes y rematados a su vez por tres fajas ornamentales a modo de cornisa. Otra, fruto de las restauraciones de mediados de nuestro siglo, que cierra el sistema compositivo anterior y está formada básicamente por cuatro trompas planas en las cuatro esquinas —achaflanando el triángulo hueco que dejan los mencionados trapezoides casetonados— y dos extrañas trompas salientes en el centro; todo ello se cubre a su vez con un techo casetonado plano, que completa el sistema a base de grandes casetones o artesas octogonales, profusamente ornamentadas a la manera plateresca.

Tras una simple inspección del supradós del artesanado, se constata que una buena parte de sus elementos y casi todos los casetones están realizados en escayola, que luego ha sido oportuna y acertadamente tratada para lograr el efecto cromático de la madera envejecida. Como trataremos de demostrar a continuación, este artesanado pudo ser expoliado en una fecha anterior a las últimas décadas del siglo pasado, y las partes que faltan se encuentran desde entonces en paradero desconocido.

Concretamente, los elementos de escayola en el actual artesanado son los siguientes: las dos grandes trompas centrales, las otras cuatro trompas de las esquinas, todos los casetones octogonales que conforman la parte horizontal del techo —a excepción, por tanto, de los cuatro exagonales alar-



Lám XV.- Artesonado de la escalera principal hacia 1920. Fototeca de Información Artística, Intituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Ministerio de Cultura.

gados, que conforman una banda central a modo de "acuerdo", y que son de madera aunque no sean originales de este techo sino de otro—, y la casi totalidad de la banda del último de los tres frisos decorados, que se sitúa en posición inmediatamente inferior a la zona horizontal del techo, o que bordea las trompas.

La introducción de estos elementos de escayola fue realizada durante las restauraciones del Palacio llevadas a cabo en la postguerra y a las que ya me he referido (36). Lamentablemente, estas intervenciones sobre los artesonados del Palacio, fueron llevadas a cabo durante un periodo muy dilatado de tiempo, pero sin atender a un diagnóstico general previo ni a un plan global preestablecido; intervinieron, además, diversos arquitectos que, en general, no contemplaban las intervenciones anteriores: predominaban, en suma, las labores de urgencia sobre las restauraciones pacientes, meticulosas, y organizadas.

Cabe considerar, además, las pruebas fotográficas que, a partir de los primeros años de nuestro siglo, reflejan el estado del Palacio y, en particular, de la escalera y su techo artesonado. El primero de estos testimonios, quizá, pudiera ser el publicado por Lampérez en su mencionado artículo sobre el edificio; la fotografía, firmada por un tal Vadillo y realizada posiblemente en 1911, nos explica con absoluta claridad la magnitud del expolio del artesonado, y, por ello, la parte del mismo que fue "rellenada" con vaciados de escayola. Pero además, plantea serias dudas sobre el rigor histórico de esa operación de relleno: en la medida en que el "vacío" que se aprecia en la fotografía no ofrece pistas sobre lo que pudo haber ocupado su lugar antes del expolio.

Por otra parte, hemos podido constatar que lo que hizo que se perdiera buena parte de este techo no fue ni un derrumbamiento, ni un incendio, ni otra catástrofe similar: los bordes de los elementos de madera original que todavía se conservan, y que aparecen en la fotografía de Lampérez, están perfectamente perfilados, sin que en ellos se aprecie huella alguna de ruina o catástrofe, y sí mas bien de serrucho meticuloso y despiadado. Además, dada la peculiar característica de modulación y despiece de este tipo de techos, parece posible suponer que lo que en su día ocupaba la parte horizontal del techo y los seis triángulos en los que hoy pueden verse las trompas, fue sistemática y cuidadosamente desmontado y trasladado a un nuevo destino que, desgraciadamente, hoy nos es desconocido.

La complejidad de desmontar los seis grandes tarjetones trapezoidales casetonados, así como su manifiesta debilidad estructural (están realizados sobre un simple tablazón de pino escasamente rigidizado por la parte posterior), fue, probablemente, la garantía de su propia salvación, y con ello, la de la cornisa inferior a base de preciosos mocárabes que los sustenta. Además, es fácil suponer que, si bien un techo horizontal con seis remates ornamentales admite una reubicación polivalente –solo condicionada por la proporción dimensional de su rectángulo circunscrito–, no es tan fácil encontrar lugar para unos elementos verticales que descuelgan mas de dos metros de la mencionada parte horizontal del techo. Esta podría ser otra de las razones de su pervivencia en medio de tanto expolio y vandalismo.

Las pistas para seguir la estela de este expolio son, como siempre, escasas. Sin embargo, la lectura de diferentes textos que describen el Palacio y el techo de su escalera, pueden proporcionarnos un acercamiento a las fechas en que se llevó a cabo la acción, y, en consecuencia, ayudarnos a establecer ciertas hipótesis, desechando a la vez otras. Veremos por ello a continuación alguno de estos testimonios –ya consignados al referirnos al Palacio–, que se remontan a las postrimerías del siglo diecinueve.

El testimonio de R. Ford (37) de 1833 sólo nos confirma la existencia de lo que ya conocemos, es decir, los grandes escudos heráldicos que, a modo de medallones sostienen los ángeles en los seis trapecios casetonados verticales. Estos angelotes, sostienen en realidad los escudos heráldicos de las tres casas fundadoras: los Zúñiga, a base de banda negra en campo de plata orlada con ocho eslabones de cadena –como testimonio de haber tomado parte en la batalla de las Navas de Tolosa–; los Avellaneda, cuyo

escudo se componía con dos lobos cebados por corderos ensangrentados sobre campo de oro y orlados por ocho aspas; y los Cárdenas, con dos lobos sin cebo en campo rojo y orla de ocho veneras (38). Estos elementos ornamentales, al igual que los bustos de madera que sobresalen de cornisa inferior, se habían conservado en su lugar –aunque con mutilaciones progresivas– hasta bien entrado nuestro siglo (39).

Desgraciadamente, estos vistosos ornatos fueron también presa de la codicia del expolio en las primeras décadas de nuestro siglo, como podemos constatar por las pruebas fotográficas que conocemos, y en las que podemos seguir el deterioro de esta parte del techo que pudo librarse del primer gran expolio. En la actualidad sólo existen cuatro de los seis motivos originales, de los que uno está completo, y los otros tres faltos de uno de los angelotes que forman cada par: probablemente puedan hallarse los que faltan en alguna casa particular de Peñaranda.

Por otra parte, en la tercera edición del libro de Ford, fechada en 1855, se introduce una afirmación curiosamente omitida en la posterior edición de 1869 que nos permite suponer que en esa fecha los artesonados eran ya presa del expolio: "The interior has been turned to base and bucolic purposes: some of the ceiling, being out of Vandal reach, have escaped" (40).

Esta breve referencia, naturalmente, no puede demostrar por sí misma que el artesonado de la escalera se encontrara ya expoliado en fecha tan temprana como 1830, que es cuando Ford visita por primera vez España; sin embargo, puesto que la gran mayoría de los techos de los salones del Palacio se conservan en la actualidad en su estructura general –aunque con diversas prótesis de escayola de los años cincuenta–, bien pudiera esta afirmación de Ford hacer referencia a la situación mutilada del artesonado a que nos referimos. Con todo, también podría referirse a otros techos que hoy aparecen por completo en escayola, y que quizá faltaran ya en aquellos años; o incluso a la mera y fácil sustracción de piezas y artesas sueltas de diversos techos. En cualquier caso, el texto de Ford nos indica que ya en los años treinta del pasado siglo, cuando el Palacio todavía estaba en poder del Conde de Montijo (éste moriría en 1839), el peligro del expolio y la barbarie se cernía de forma especial sobre los artesonados.

Especialmente valiosa es la descripción de Amador de Los Ríos, de 1887 (41):

...de la monumental escalera, cuya preciosa techumbre maravilla: compuesta de gallardos faldones en los que campea como legítimo soberano con toda exuberancia el estilo plateresco en la oscura talla de madera, fingen aquéllos apoyarse sobre elegante friso de colgantes mudéjares, también labrados en madera, recogiendo a modo de arrocabe o gola la caja de la escalera otro friso de yesería mudéjar no menos peregrino, cuyas labores resaltan como menudo encaje sobre fondo ennegrecido del polvo que allí han ido hacinando al par el tiempo y el abandono.

Esta descripción correspondería exactamente a lo que pudo ver Lampérez –y que conocemos ahora nosotros en virtud de la fotografía por él publicada– en 1911: es decir, de arriba abajo se describen los grandes trapecios, los mocárabes, la cornisa plateresca que contiene los bustos y por fin la faja de yesería sobre el muro. Es evidente pues, que en ese momento ya faltaría la parte horizontal del techo casetonado y los seis remates de *supuestas* trompas (42): de haber estado todavía en su lugar no hubieran sido omitidos, estos singulares elementos, en tan prolija y detallada descripción. Cabe pues afirmar, que el artesonado de la escalera estaba ya expoliado en el año de 1887.

De lo anterior se puede desprender que el expolio del artesonado no tuvo lugar en nuestro siglo, y por ello, no formó parte del ingente material de esta clase que fue vendido y trasladado a los Estados Unidos por los dos principales personajes que ya hemos mencionado: Adison Mizner (1872-1933) y Arthur Byne (1884-1935). Según los estudios del profesor José Miguel Merino de Cáceres, ambos visitaron nuestro país a partir del año 1906: Mizner, que fue el primero, con visitas periódicas, y Byne, como ya hemos comentado, llegando incluso a instalar en Madrid (43). Desgraciadamente, el descartar esta posibilidad cierra el principal camino de búsqueda que hoy existe para localizar un techo artesonado español desaparecido.

En cuanto a la fecha aproximada del expolio, su autor, y el destino de nuestro techo, poco podemos decir por ahora. Sólo cabe recordar, por tanto, que en la visita de Amador de los Ríos de 1877, el techo, probablemente, ya faltaba (44).

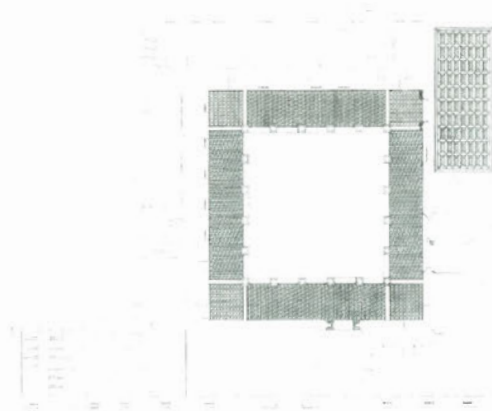


Fig. 1.- Planta baja con proyección de artesanados, dibujo de 1987.

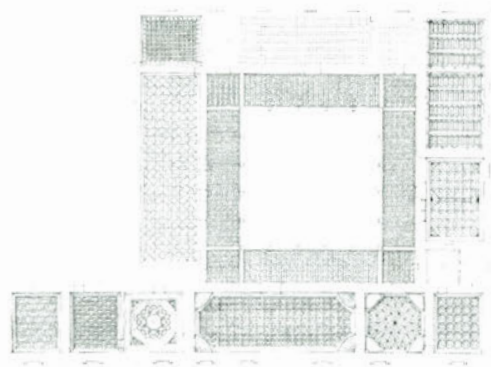


Fig. 2.- Planta Noble con proyección de artesanados, dibujo de 1987.



Fig. 3.- Fachada principal, dibujo de 1987.



Fig. 4.- Sección interior transversal por el patio, dibujo de 1987.

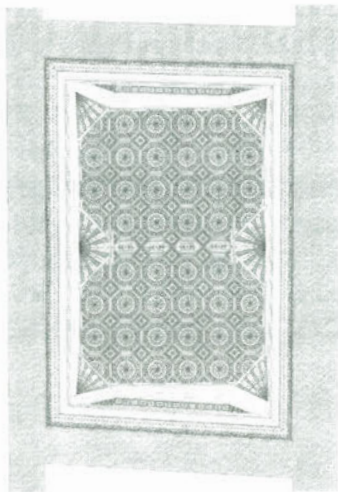


Fig. 5.- Planta del artesanado de la escalera, dibujo de 1995.

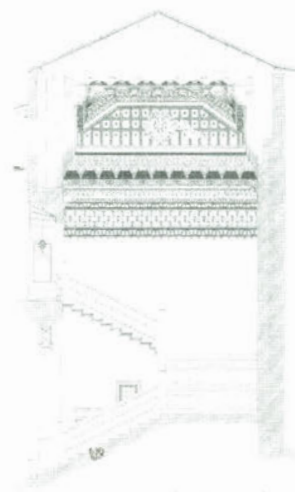


Fig. 6.- Sección del artesanado de la escalera, dibujo de 1995.

NOTAS

- (1) Sobre el arte y la arquitectura de Peñaranda cfr. los trabajos inéditos de M^a del Carmen CALVO SAINZ y María José ZAPARAIN citados en la bibliografía.
- (2) COOPER, *Castillos Señoriales*, 575 y ss.
- (3) SAINZ GUERRA, *La génesis de la Plaza en Castilla*, 147. Nótese que, en los planos presentados en esta obra, en los que se estudia el crecimiento urbano de la villa desde la Edad Media, no figura la planta original del Palacio, sino que se incluye la moderna ampliación de 1948.
- (4) La construcción de la Colegiata está suficientemente documentada. Se inició por licencia del Obispo de Osma D. Pedro de Acosta otorgada el 15 de Diciembre de 1539 (Cfr. Archivo Diocesano de Osma-Soria, R 11.541). De hecho se sabe que antes de iniciar el culto en esta Colegiata, existían dos parroquias, cuyos vestigios aun pueden verse lejos de la Plaza, en la falda del Castillo, dedicadas respectivamente a San Miguel y San Martín. Sin embargo, el Palacio parece que debiera estar concluido, o al menos muy avanzado en 1536, fecha en que murió D. Francisco de Zúñiga y Velasco, su fundador. Cfr. PORTILLO, *Instituciones*, 66-70, y ARRANZ ARRANZ, *El Renacimiento Sacro*, 90.
- (5) CAAMAÑO MARTÍNEZ, *Protorrenacimiento*, 13-21.
- (6) Sobre este personaje cabe mencionar las vehementes palabras de D. Vicente Lampérez y Romea, cuyo brillante escrito sobre el Palacio comienza precisamente así: D. Francisco de Zúñiga y Velasco, Tercer Conde de Miranda del Castañar, Sexto Señor de Peñaranda de Duero, Caballero del Toisón de Oro, Virrey y Capitán General de Navarra, y de los Consejos de Estado y Guerra del Emperador Carlos V, Mayordomo Mayor de la Emperatriz Doña Isabel, etc. etc.. LAMPÉREZ Y ROMEA, *El Palacio de los Condes de Miranda*, 145.
- (7) Esta es la fecha que aparece inscrita en su sepulcro del Monasterio de La Vid, próximo a Peñaranda, y a cuyo engrandecimiento contribuyó decisivamente el Conde.
- (8) Esta hipótesis fue enunciada por primera vez por LAMPÉREZ, en *El Palacio de los Condes de Miranda*.
- (9) CADIÑANOS BARDECI, *Peñaranda de Duero*, 113-131.
- (10) Es conocida la espléndida casa de los Condes de Miranda en Valladolid que, aunque hoy lamentablemente desaparecida, aparece documentada, fotografiada e incluso con un dibujo ideal de su fachada, en la reciente obra de URREA, *Arquitectura y Nobleza*, 126-131. Esta casa, formaba armonioso conjunto con el Palacio Real de Valladolid, integrándose en uno de los conjuntos urbanísticos mas bellos de la hoy malograda ciudad del Pisuerga. Sabemos también de la existencia de una casa en Madrid donde, en 1626, habitaban los Condes de Miranda y Duques de Peñaranda, por la obra de SIMON DIAZ, *El arte*, 202; el Cardenal Barberini, cuyo viaje a España relata este artículo, afirma en relación a la vivienda de los Duques de Peñaranda: Esta casa es bastante mala, sin apariencia ni aparato y con poco esplendor.
- (11) CADIÑANOS BARDECI *Peñaranda de Duero*, 117, y LAMPÉREZ Y ROMEA *El Palacio de los Condes de Miranda*, 148.

- (12) TORRES BALBAS, De cómo desaparecen, 105. SIMON DIAZ, El arte en las mansiones madrileñas.
- (13) CADÍÑANOS BARDECI, Peñaranda de Duero, 117.
- (14) Así consta en la correspondiente inscripción en el Registro de la Propiedad de Aranda en fecha de 1891, correspondiente a la Inscripción primera de la Finca Registral 1044. Este dato, se contradice, sin embargo, con el curioso hecho acaecido en 1925, momento en el que Arthur Byne ofrecía al magnate norteamericano William Randolph Hearst el Palacio; en su correspondencia se mencionaba como dueño al Duque de Alba, el cual de hecho había solicitado el precio de 100.000 dólares para deshacerse del monumento, cosa que no fue aceptada por el comprador habida cuenta del alto coste que supondría el desmontaje y transporte del edificio a EEUU, evaluado por Byne en unos 65.000 dólares más. Estos datos, obtenidos de diversa correspondencia original entre Byne y Hearst, obran en nuestro poder por gentileza del profesor José Miguel Merino de Cáceres, de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. Esta contradicción sobre la propiedad del edificio, abre un camino a la especulación sobre las extrañas circunstancias en las que los administradores se hicieron con un volumen importante de propiedades de la casa de Alba-Montijo en Peñaranda, que supondría además un desembolso económico fuera del alcance de muchas economías de la burguesía provinciana española de la época.
- (15) BYNE, *Spanish Architecture*, 129.
- (16) Me refiero a la 3ª ed., publicada en Londres en 1855, y cuyo título completo es *Handbook for Travelers in Spain*, p. 842. No he podido consultar hasta el momento la 1ª ed., cuya fecha y texto quizá permitan establecer nuevas hipótesis sobre las etapas del deterioro del Palacio. No obstante, es sabido que Ford visitó España entre 1830 y 1833, según indica CALVO SERRALLER, *La Imagen*, 19, aunque interesa, de esta obra, resaltar el capítulo titulado La imagen romántica de España, 15-31, constituido por un breve pero lúcido análisis de la idea del viaje romántico relativo a nuestro país.
- (17) AMADOR DE LOS RIOS, *España. Sus monumentos y sus artes*, 966-972.
- (18) GARCIA DE QUEVEDO, *Excursiones*, 17.
- (19) GIL, *Memorias históricas*, 238-242.
- (20) LAMPÉREZ Y ROMEA, El palacio de los Condes de Miranda. Posteriormente, Lampérez recoge parte de este artículo en su obra *Arquitectura Civil Española*, 214, 366, 369, 380, 389, 390, 393, 397, 423, 437, y figs. 427, 455, 458, 469, 515, 516. Cfr. CAMON AZNAR, *La Arquitectura*, 81-83.
- (21) Registro de la Propiedad de Aranda de Duero, Finca Registral 1044, inscripción sexta, 1948, por título de compra a D. Gregorio y D. Julián Arranz Sanz y Dª Rosa, Dª Margarita, Dª Isabel, Dª Juliana y D. Salomón Benjamín Arranz Aguilera a favor de EL ESTADO Y EN SU NOMBRE EL MINISTERIO DE EDUCACION NACIONAL.
- (22) Para la planta original cfr. BYNE, *Spanish Architecture*, 110. Otra planta más completa del estado anterior a la reforma es la dibujada por el propio Arenillas, fechada en Madrid en el mes de Abril de 1953, en la que puede apreciarse todo lo derribado. Este plano se encuentra en Madrid, en el Archivo Central del Ministerio de Cultura. Una fuente relevante para el estudio de las restauraciones del Palacio, sería sin duda el

Proyecto de Ejecución de la ampliación de Arenillas. Sin embargo, este documento no ha sido todavía localizado. Existen sin embargo, un sin fin de pequeños y variados proyectos –redactados por muy diversos autores con criterios dispares– de intervención sobre el Palacio, conservados en el mencionado Archivo Central del Ministerio de Cultura unos, y en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares (Madrid) los otros.

- (23) CADÍÑANOS BARDECI, Peñaranda de Duero, 117.
- (24) Cfr. *Supra.*, nota 14.
- (25) BAYNE, *Spanish Architecture*, cap. IV The domestic plan and the Palace at Peñaranda, 106-129.
- (26) Bayne, que residió durante unos años en Madrid como hispanista y estudioso, se dedicaba realmente al tráfico de antigüedades, por lo que su principal interés en la buena conservación de un edificio estribaba en su capacidad para comprarlo y trasladarlo al extranjero. De hecho, ya hemos mencionado su frustrado intento de comprar el Palacio de Peñaranda. Sobre Bayne, Cfr. MERINO DE CACERES, En el cincuentenario, 147-210; que incluye un catálogo de las numerosas publicaciones de Byne sobre arte español, y también El *elginismo* en España, 50.
- (27) Concretamente, al año 1740 en el que se llevó a cabo una reparación de la armadura de cubiertas, suelos, vigas, tabiques, algunas estancias secundarias, y un refuerzo de la estructura de las arquerías del patio. Cfr. ZAPARAIN, *Desarrollo urbanístico*, vol. IV, 980 y ss.
- (28) El trabajo que durante estos años he venido realizando en el propio edificio, puede ir poco a poco esclareciendo este alcance; pero sin embargo, la documentación técnica, que debería encontrarse en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, es de todo punto incompleta y escasa, lo que hace suponer que buena parte de las decisiones de intervención y restauración se fueron tomando sobre la marcha durante el desarrollo de los trabajos de obra.
- (29) Del Catálogo de la Exposición Veinte años de restauración monumental de España, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, Madrid 1958.
- (30) Cfr., sobre esta intencionada utilización del ornamento en la arquitectura española, CHUECA GOITIA, *Invariantes castizos*, 75 y ss.
- (31) VILLALOBOS, *El debate clacista*, 20-34. Se realiza, en esta obra, un acertado análisis de la interacción de diversos elementos en la configuración de la planta del palacio renacentista español; el autor acuña, además, una oportuna terminología, en relación a la oblicuidad de los accesos –*espacio diagonal*– y al conflicto con la escalera –*espacio dual*– que he querido usufructuar para mi análisis.
- (32) No sabemos con exactitud si realmente existió vinculación alguna con la escuela florentina de Rovezzano: de hecho, es sabido que éste, aunque visitó algunos países europeos nunca estuvo en España. Sobre estas cuestiones Cfr. LUPORINI, *Benedetto da Rovezzano*, 128-133. PARRONCHI, Due frammenti. SCHOTTMÜLLER, *Die Italienischen*, y Benedetto, 314-316. TOSI, Benedetto. MUNTZ, *Histoire de L'Art*, 212.
- Por otra parte, en una reciente visita al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi de Florencia, he constatado la existencia de un dibujo de Rovezzano, catalogado como

Uff. 648 orn. en el que aparece una puerta adintelada y rematada con un tímpano avernadado que coincide significativamente con el sistema decorativo de enmarcado general de puertas y ventanas del Palacio de Peñaranda.

- (33) CHUECA GOITIA, *Ars Hispanie*, vol. XI, 64 y 91.
- (34) La carpintería es quizá una de las cuestiones mejor constatadas por los dibujos de Arthur Byne en algunas de sus publicaciones. Por ejemplo cabe citar, BYNE & STAPLEY: *Spanish Iron Work; Spanish Architecture of the Sixteenth Century; Spanish Interiors and Furniture; Provincial Houses in Spain*. Asimismo esta cuestión aparece en PRENTICE, *Renaissance Architecture*, 54-55.
- (35) Cfr. supra nota 20.
- (36) La información sobre las diversas restauraciones del edificio, que se encuentra en los archivos del Ministerio de Cultura en Madrid, y en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, es confusa e incoherente. Hemos encontrado expedientes incompletos, repetidos, y en general, datos fragmentarios. Evidentemente, es preciso considerar ante todo los peculiares métodos de documentación del proyecto vigentes en la época: pocos planos con documentación escueta, escasa memoria descriptiva, y austero presupuesto; además, nos consta que D. Anselmo Arenillas se caracterizaba por una cierta desorganización en sus proyectos, que le llevaba a resolver sobre la marcha muchos detalles de obra que luego no eran reflejados en planos finales y por lo tanto quedaban sin documentar. Recientemente se ha llevado a cabo una recopilación parcial de este tipo de documentación en AAVV, *Fuentes Documentales*, 299, donde aparecen reflejados cuatro expedientes relativos a otras tantas intervenciones de restauración del Palacio, y que he consultado en el Archivo del Ministerio de Cultura en Madrid. Además, en Alcalá de Henares he consultado los expedientes con signaturas 84611, 84753, 84601, 84573 correspondientes al grupo de fondos de Cultura y el 3593 correspondiente a Sección Femenina.
- (37) Cfr. supra, nota 16.
- (38) XIMENO, *Peñaranda de Duero*, 38.
- (39) Disponemos de una interesante secuencia fotográfica que puede darnos una idea de la progresiva degradación de esta parte del artesonado en los primeros años de nuestro siglo y hasta su adquisición por el Estado en la postguerra. La secuencia fotográfica es la que sigue:
- 1.-Fotografía de Vadillo publicada por V. Lampérez en el BSEE de 1912, realizada probablemente en 1911, que es la fecha del escrito.
 - 2.-Fotografía procedente del Archivo Ruiz Vernacci, conservada en el Centro de Información y Documentación del Patrimonio Histórico de Madrid que, aunque no está fechada, podemos considerarla algo posterior a la de Lampérez.
 - 3.-Fotografía de 1932 procedente de la Fototeca del Patrimonio Histórico, (Foto Club nº4579-4575).
- (40) FORD, *Handbook*, 842. La traducción literal sería algo así: El interior ha sido transformado para innobles fines bucólicos: algunos artesonados, estando fuera del alcance de la mano de los vándalos, se han salvado. No hemos conseguido localizar hasta la fecha

las dos ediciones anteriores de esta guía, que completarían oportunamente las hipótesis cronológicas que tratamos de establecer en torno al expolio del techo de la escalera.

- (41) Cfr. supra, nota 17.
- (42) Recordemos que las trompas actuales, provienen exclusivamente de la reconstrucción del techo con elementos de escayola en los años cincuenta, y no tienen fundamento histórico alguno, al desconocerse en ese momento –como ahora– la configuración del techo original. Constituyen, pues, una interpretación particular y concreta del momento, tamizada en su acierto por el oficio restaurador de Anselmo Arenillas, quien quizá se inspiraría en la coetánea Casa de Miranda en la propia capital burgalesa, cuya caja de escalera aparece cubierta con un artesonado rematado por trompas aveneradas en las esquinas.
- (43) A través del Profesor Merino de Cáceres, de la Universidad Politécnica de Madrid, he tenido acceso a diversos documentos que consignan datos del *Inventario de Techos de Hearst*, que se conserva en la Robert Kenedy Library, St. Louis Obispo, California, USA. En ninguno de los mencionados documentos he conseguido localizar un techo que pueda corresponderse a lo que falta en la escalera de Peñaranda. Concretamente, y aunque el mencionado inventario cuenta con fotografías, sólo he podido acceder a una transcripción del mismo en la que, en cada techo, se consigna un número de orden, un número de fotografía pero sin fotografía, una breve descripción, algunos datos –si los hay– sobre su compra y traslado, así como su procedencia, y lo que es más importante, las medidas totales de su rectángulo circunscrito. Las medidas del hueco del artesonado de la escalera de Peñaranda son de 4,70 x 7,30 metros, y ninguno de los techos inventariados coinciden ni se aproximan a este par de dimensiones. Por último, cabría enunciar una hipótesis más en relación al destino de este techo: sería la de suponer, como algunos testimonios afirman, que el techo fue llevado al Palacio de Liria por sus propietarios y que posteriormente éste pereció pasto de las llamas que sufrió el Palacio madrileño de los Alba durante la Guerra Civil.
- (44) Los dibujos que presentamos fueron realizados por el que esto escribe, junto a los arquitectos Julio Grijalba y Víctor J. Ruiz, en un amplio arco temporal que se inició en la mitad de la década de los ochenta y continúa aun en la actualidad. A su realización contribuyeron decisivamente los entonces estudiantes de arquitectura Rubén Cabrero y Álvaro Gutiérrez Baños, y muy especialmente el delineante Carlos Ruiz Méndez. Por último, es preciso agradecer la desinteresada colaboración de Plácido Hernando, licenciado en Historia, cuya ayuda entusiasta ha facilitado constantemente la realización de este trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV, *Fuentes Documentales para el Estudio de la Restauración de Monumentos en España*, Ministerio de Cultura, Madrid 1988.
- AMADOR DE LOS RÍOS, Rodrigo, *España. Sus monumentos y artes. Su Naturaleza e historia: Burgos*, ilustrado por Isidoro Gil, Barcelona, Daniel Cortezo y C^a, 1888.
- ANDRÉS ORDAX, Salvador y RIBERA, Javier (coord), *La Introducción del Renacimiento en España. El Colegio de Santa Cruz (1491-1991)*, Valladolid, Instituto Español de Arquitectura, 1992.
- ARRANZ ARRANZ, José, *El Renacimiento Sacro en la Diócesis de Osma Soria*, Burgo de Osma (Soria), Obispado de Osma-Soria, 1979.
- BYNE Arthur, *Spanish Architecture of the XVI Century*, Nueva York y Londres, Spanish Society of America, 1917.
- BYNE Arthur & STAPLEY Mildred, *Spanish Architecture of the Sixteenth Century*, Nueva York y Londres, The Knickerboker Press, 1917.
- BYNE Arthur & STAPLEY Mildred, *Spanish Iron Work*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1915.
- BYNE Arthur & STAPLEY Mildred, *Spanish Interiors and Furniture*, 2 vol. William Helburn Inc. , Nueva York 1921 y 1922. (Traducción española: *Muebles e Interiores Españoles de los siglos XV-XVIII*, México, Grijalbo, 1958.
- BYNE Arthur & STAPLEY Mildred, *Provincial Houses in Spain*, William Helburn Inc., Nueva York 1925.
- CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jose M^a, "Protorenacimiento y/o Plateresco", en ANDRÉS ORDAX, Salvador y RIBERA, Javier (coord), *La Introducción del Renacimiento en España. El Colegio de Santa Cruz (1491-1991)*, Valladolid, Instituto Español de Arquitectura, 1992, 13-21.
- CADIÑANOS BARDECI, Inocencio, "Peñaranda de Duero: notas de historia y arte" en *Biblioteca*, n^o8, Aranda de Duero y Burgos, 1993, 111-131.
- CALVO SAINZ, M^a del Carmen , *El Renacimiento en Peñaranda de Duero*, Memoria de Licenciatura inédita, Facultad de Historia de la Universidad de Burgos.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- CAMON AZNAR, José, *La Arquitectura Plateresca*, Madrid, Espasa Calpe, 1945.
- COOPER, Edward , *Castillos Señoriales de la Corona de Castilla*, 2 vol., Valladolid, Junta de Castilla y León, 1991.
- CHUECA GOITIA, Fernando, *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid, Dossat, 1981.
- CHUECA GOITIA, Fernando, *Ars Hispanie*, vol. XI, Madrid, Plus Ultra, 1953.

- FORD, Richard, *Handbook for Travelers in Spain*, Londres, 1855.
- GARCÍA DE QUEVEDO, Eloy, *Excursiones por la provincia de Burgos*, Burgos, 1899.
- GIL, Isidro, *Memorias históricas de Burgos y su provincia*, Burgos, 1913.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, *Arquitectura Civil Española*, Madrid, 1922.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente, "El Palacio de los Condes de Miranda en Peñaranda de Duero", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XX, Madrid, 1912.
- LUPORINI, E., *Benedetto da Rovezzano, scultura e decorazione a Firenze tra il 1490 e il 1520*. Milán, 1964
- MERINO DE CÁCERES, José Miguel, "En el cincuentenario de la muerte de Arthur Byne", en *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, N° 61, Madrid, 1985, 147-210.
- MERINO DE CÁCERES, José Miguel, "El elginismo en España. Algunos datos sobre el expolio de nuestro patrimonio monumental" en *Revista de Extremadura* N° 2, Salamanca, Mayo-Agosto de 1990, 39-70.
- MUNTZ, Eugéne, *Histoire de L'Art pendant la Renaissance*, París, 1889, vol. 2.
- PARRONCHI, A., "Due frammenti di Benedetto da Rovezzano" en AA.VV. *Studi di Storia dell'Arte in memoria di Mario Rotili*, Nápoles, 1984.
- PORTILLO, Teófilo, *Instituciones del Obispado de Osma*, Soria, 1985, 66-70.
- PRENTICE, A.N., *Renaissance Architecture and ornament in Spain 1500-1560*, Londres 1970, ed. fac.
- SAINZ GUERRA, José Luis, *La génesis de la Plaza en Castilla durante la Edad Media*, Valladolid, Colegio Oficial de Arquitectos, 1990.
- SCHOTTMÜLLER, F., "Benedetto da Rovezzano", en *Kunster Lexikon*, III, Berlín, 1909, 314-316.
- SCHOTTMÜLLER, F. *Die Italienischen und Spanischen Bildwerke der Renaissance un des Barok*, Berlín, 1933.
- SIMÓN DÍAZ, José, "El arte en las mansiones madrileñas de 1626", en *Goya, Revista de Arte*, nº154, Madrid, 1980, 200-205.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo, "De cómo desaparecen los antiguos palacios de la nobleza castellana" en *Arquitectura*, V, Madrid, 1923, 105-109.
- TOSI, L. M., "Benedetto da Rovezzano", en *Enciclopedia Italiana*, VI, Roma, 1930.
- VILLALOBOS, Daniel, *El debate clacista y el Palacio de Fabio Nelli*, Valladolid, Colegio Oficial de Arquitectos, 1992.
- XIMENO, Domingo, *Peñaranda de Duero, honor de villas castellanas*, Ministerio de Cultura, Madrid 1981.
- ZAPARAIN, María José, *Desarrollo urbanístico y arquitectónico de Aranda de Duero (Part. Jud.) siglos XVII y XVIII*, Tesis Doctoral inédita, defendida en la Facultad de Historia de la Universidad de Burgos, Burgos 1993.

MEMORIA DEL MUSEO
CORRESPONDIENTE AL AÑO 1997

Por

ANTONIO BONET CORREA

INSTALACIONES:

Continuando la labor iniciada en años anteriores, gracias a la financiación del Ministerio de Educación y Cultura y con la aportación de la Fundación Caja Madrid, el 24 de febrero se ha inaugurado el Museo, remodelado en su totalidad, con la presencia de sus Majestades los Reyes, acompañados del director de la Real Academia, D. Ramón González de Amezúa y del director del Museo, D. Antonio Bonet Correa. Al mismo tiempo se ha proseguido con la labor de instalación en los almacenes de los fondos pertenecientes al Museo. (Ver crónica de la Academia primer semestre de 1997).

DONACIONES:

Colección de medallas y trofeos de D. Enrique Lafuente Ferrari (42 piezas), entregadas por la Calcografía Nacional el 8 de enero de 1997.

Julio López Hernández.

Medalla conmemorativa del 250 Aniversario de la Fundación de la Real Academia de San Fernando.

PINTURA:

Luis María Caruncho Amat.

Nº. Inv. 1395. Abanico negro.

Técnica mixta y óleo sobre papel adherido a tabla.

33 x 23 cm.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "Luis M^a Caruncho".

Legado Muguruza.

“Miniatura con el retrato de Goya de Vicente López”, procedente del Anónimo S. XIX.

Entregado por la Biblioteca el 25 de febrero de 1887.

Álvaro Delgado.

Nº. Inv. 1401. Retrato de S. M. la Reina Doña Sofía.

Óleo sobre lienzo.

Julio Tizón Diz.

Nº. Inv. 1402. Aldea a la medianoche.

Técnica mixta.

60 x 73 cm.

Donado por su autor el 24 de noviembre de 1997.

DIBUJOS:

Luis Moya.

Nº. Inv. A-5976. Planta de la iglesia de San Agustín, procedente del legado de la ETSAM.

Donado por su viuda el 3 de marzo de 1997.

Julio López Hernández, 1997.

Nº. Inv. 2873/D. Emblema de la Academia, figurando las Bellas Artes, la Música y el Cine.

Lápiz sobre cartulina.

Venancio Blanco, 1995.

Nº. Inv. 2874/D. Cristo Crucificado.

Anverso: “Homenaje a mi gran amigo Manuel Rivera/ 1-1-95.

Venancio/A la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”.

Lápiz y ceras sobre papel.

305 x 205 mm.

Donado por su autor en mayo de 1997.



Julio López Hernández
Medalla conmemorativa del 250 Aniversario de la Fundación de la Real
Academia de San Fernando. (Anverso y Reverso).



Álvaro Delgado
Retrato de S. M. la Reina Doña Sofía.

ADQUISICIONES:

PINTURA:

Juan Pedro Peralta.

Nº Inv. 1398. Bodegón de merienda con chocolatera, jícara y azucarillo, caja de dulce, vaso, nueces, frutas y dos gatos.

Firmado y fechado 1745.

Óleo sobre lienzo.

40,5 x 59,2 cm.

Antonio Carnicero.

Nº Inv. 1399. Vista del Vesubio durante la erupción de 1771.

Óleo sobre lienzo.

114,5 x 185,5 cm.

Alessandro Magnasco.

Nº Inv. 1400. El estudio del pintor.

Óleo sobre lienzo.

58 x 44 cm.

VISITANTES:

Tarifa normal	12.783
Tarifa reducida	3.921
Tarifa gratuita	29.303
Total	46.007

VISITAS:

Se han realizado las siguientes visitas guiadas atendidas por el personal del museo:

Enero

- Colegio de la Asunción (Un grupo).
- Instituto Jorge Guillén de Alcorcón (Tres grupos).
- Unidad de Alcoholismo (Un grupo).



Juan Pedro Peralta
Bodegón de merienda con chocolatera, júcaro y azucarillo,
caja de dulce, vaso, nueces, frutas y dos gatos.



Antonio Carnicero
Vista del Vesubio durante la erupción de 1771.



Antonio Carnicero
El Estudio del pintor.

Febrero

- Colegio público Pi y Margall (Dos grupos).
- Colegio Sagrada Familia de Jorge Juan (Seis grupos).
- Asociación de adultos Amigos del arte y la cultura de Burgos (Dos grupos).

Marzo

- Colegio Sagrada Familia de Jorge Juan (Dos grupos).

Abril

- Hispania Nostra (Cuatro grupos).
- Colegio Santísimo Sacramento de Puebla de Almoradiel (Dos grupos).
- Escuela de Formación Profesional de Navalcarnero (Un grupo).
- Centro Ocupacional de disminuidos psíquicos APAMA (Dos grupos).

Mayo

- Colegio Nuestra Señora del Recuerdo (Cinco grupos).

Junio

- Colegio de Mercedarias (Un grupo).

Septiembre

- Unidad de Alcoholismo de la Comunidad de Madrid (Un grupo).
- Colegio Santo Tomás de Aquino de Camarma de Esteruelas (Un grupo).

Octubre

- Colegio Fem (Dos grupos).

Noviembre

- Instituto Celestino Mutis (Dos grupos).
- Universidad de Segovia (Un grupo).
- Escuela de Formación Profesional de Navalcarnero (Dos grupos).

Diciembre

– Colegio Fem (Un grupo).

PUBLICACIONES:

Arquitectura y Ornamentos barrocos. Los Rabaglio y el arte cortesano del siglo XVIII en Madrid. Catálogo de la exposición celebrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, del 10 de noviembre de 1997 al 6 de enero de 1998, Madrid, 1997.

ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia y CIRUELOS GONZALO, Ascensión. “Palacios reales en los planos de la Real Academia de San Fernando (1ª Parte)”, en *Academia*, nº 82, 2º semestre de 1996, pp. 201-254.

ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia y CIRUELOS GONZALO, Ascensión. “Palacios reales en los planos de la Real Academia de San Fernando (1º Parte)”, en *Academia*, nº 84, 1º semestre de 1997, pp.223-272.

PÉREZ DELGADO, Begoña. “Los abanicos de la colección Marés en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando” en *Academia*, nº 84, 1º semestre de 1997, pp. 495-510.

PIQUERO, Blanca. “Comentario de las obras: “Abrazo de San Francisco y Santo Domingo” de José del Castillo; “Tiranía de Gerión” de Francisco Bayeu, y “Autorretrato” de Mariano Salvador Maella, en *Painting in Spain in the Age of Enlightenment. Goya and his Contemporaries.* Indianapolis Museum of Art. November, 23, 1996- January 19, 1997. The Spanish Institute, New York, 1997, pp. 207 y 208, 219-221, 271-273.

UTANDE RAMIRO, María del Carmen. “La iglesia de Nuestra Señora de Montserrat, de Madrid, y la Real Academia de San Fernando”, en *Academia*, nº 84, 1º semestre de 1997, pp. 183-221.

EXPOSICIONES (Préstamos nacionales e internacionales):

EXPOSICIÓN JOSÉ GARCÍA RAMOS: UN ILUSTRADOR DE LA VIDA SEVILLANA (Sevilla 30-1-97 / 31-3-97)

L-173 José García Ramos: Pareja bailando sevillanas.

L-229 José García Ramos: Penitentes.

L-230 José García Ramos: Mendiga.

L-231 José García Ramos: El andarín.

L-232 José García Ramos: Felicitación.

L-233 José García Ramos: Pareja con gemelos.

L-234 José García Ramos: Niña echando una carta.

LOS CINCO SENTIDOS Y EL ARTE (Madrid (Museo del Prado), Febrero-Mayo 1997)

639 Antonio de Pereda: El sueño del caballero.

1349 Pedro de Acosta: Trompe l'Oeil.

EXPOSICIÓN ITINERANTE MANUEL RIVERA (Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; La Casa del Águila y la Parra, Santillana del Mar, Cantabria; Sala de los condes de Gabia, Granada; 1 Abril-31 Diciembre 1997).

1299 Manuel Rivera: Homenaje a Manuel de Falla.

EL ARTE DE LA SEDA EN LA VALENCIA DEL SIGLO XVIII (Valencia 8-4-97 / 1-6-97)

A-5873 Pedro Cancio: Decoración para un salón.

DIBUJOS VALENCIANOS DEL SIGLO XVII (Sevilla 29-4-97 / 22-6-97)

2186 Juan Antonio Conchillos: Cristo muerto.

2195 Esteban March: Batalla.

2196 Esteban March: Retrato de Miguel March.

DIBUJOS ESPAÑOLES DEL SIGLO XVIII (Pamplona 29-5-97 / 29-6-97)

- P/1231 José Camarón: Desnudo masculino.
P/1359 Luis González Velázquez: Cabeza clásica.
P/1360 L. González Velázquez: Desnudo masculino sentado.
P/1376 A. González Velázquez: Dos desnudos masculinos.
P/1382 A. González Velázquez: Desnudo masculino semiarrodillado.
P/1393 A. González Velázquez: Desnudo masculino con plumada.
P/1395 A. González Velázquez: Cabeza clásica de perfil.
P/1400 Mariano Salvador Maella: Cabeza masculina barbada.
P/1402 Pablo Pernicharo: Cabeza masculina barbada.
P/1414 Antonio González Ruiz: Dos desnudos masculinos.
P/1423 A. González Ruiz: Desnudo masculino de espaldas.
P/1424 Mariano Salvador Maella: Desnudo masculino sentado.
P/1425 Mariano Salvador Maella: Desnudo masculino con casco.
P/1426 José del Castillo: Desnudo masculino.
P/1431 Felipe de Castro: Cabeza masculina clásica.
P/1469 Felipe de Castro: Estudio de paños. Dos figuras.
P/1475 Felipe de Castro: Estudio de paños.
P/1501 Mariano Salvador Maella: Fauno del cabrito.
P/1503 Mariano Salvador Maella: Venus de Médici.
P/1510 Mariano Salvador Maella: La batalla de Cremona.
P/1511 Mariano Salvador Maella: Teodosio y un sármata.
P/1517 José del Castillo: Hermenegildo es despojado de sus vestiduras.
P/1529 Mariano Salvador Maella: Aparición de Santa Leocadia.
P/1541 Luis Paret: Alfonso II es proclamado rey.
P/1554 Luis Paret: Aníbal en el templo de Hércules.
P/1556 Luis Paret: Daniel y los leones.

FONDOS ESCULTÓRICOS DE LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO (Salamanca, Mayo 1997)

- E-23 Mariano Benlliure: Fernando y Luisa Roca de Togores.
E-65 Mariano Benlliure: Retrato de León Bonnat.
E-79 Mariano Benlliure: Retrato de Luis Landecho Uprie.

- E-591 Mariano Benlliure: Maestro Cubiles.
- E-64 Miguel Angel Trilles: J. J. Herrero y Sánchez.
- E-554 Victorio Macho: D. Luis Soler.
- E-552 Victorio Macho: Maternidad.
- E-451 José Planes: Pedro Gros.
- E-90 José Capuz: Virgen con niño.
- E-196 Antonio Cano Correa: Cabeza de Cristo.
- E-570 Antonio Cano Correa: Mujer sentada.
- E-58 Roberto Chauveau Vasconcel: Meditación.
- E-11 Inocencio Soriano Montagut: Campesina.
- E-106 Enrique Pérez Comendador: Cabeza de Hernández Díaz.
- E-12 Roberto Chanveau Vasconcel: Dama de la mantilla.
- E-556 Federico Marés y Deulovol: Serenidad.
- E-555 Federico Marés y Deulovol: Homenaje.
- E-84 Jacinto Higuera: Retrato de Mari Loli.
- E-62 Pedro de Torre-Isunza: Cabeza femenina.
- E-13 Venancio Blanco Martín: Sinfonía.
- E-198 Vicente Agulló Sanchís: Campesina con su hija.
- E-1 Aniceto Marinas y García: Niño con teta.
- E-318 Leonardo Martínez Bueno: Niña con cántaro.
- E-549 Fausto Blázquez y Sánchez: Mujer durmiendo.
- E-336 José Toledo Sánchez: Joven con gato.

GALICIA TERRA ÚNICA: O SÉCULO XIX (Convento de San Francisco, Pontevedra, 30 Mayo - 15 Octubre 1997)

477 Serafín Avendaño: Paisaje con un lago.

EL REALISMO MÁGICO DE FRANZ ROH. PINTURA EUROPEA 1917-1936 (Valencia (IVAM), 19 Junio - 30 Septiembre 1997)

998 Daniel Vázquez Díaz: Los hermanos Baroja.

A LA REDECOUVERTE DES GOYA D'AGEN (Musee des Beaux-Arts D'Agen, Francia, 20 Junio - 30 Septiembre 1997)

P/2304 José López Enguádanos: Aula de pintura.

- P/2303 José Gómez de Navia: Clase de pintura.
P/2299 José Gómez de Navia: Aula de dibujo de modelos al natural.
694 Zacarías González Velázquez: Retrato de Antonio González Velázquez.
540 Carlos Espinosa: Autorretrato de Mengs.

EXPOSICIÓN ANTONIO CARNICERO MANCIO (Madrid, Febrero-Marzo 1997)

- P-1559 Antonio Carnicero: La toma de Setúbal.
696 Antonio Carnicero: Retrato de Godoy, joven.

EXPOSICIONES ORGANIZADAS CON FONDOS DEL PROPIO MUSEO:

SALA DE EXPOSICIONES DE LA REAL ACADEMIA.

Arquitectura y Ornamentos barrocos. Los Rabaglio y el arte cortesano del siglo XVIII en Madrid. (10 de noviembre de 1997 a 6 de enero de 1998).

La Academia ha querido con esta exposición dar a conocer algunas de las obras que forman la colección Rabaglio. Adquirida por el Estado en Suiza, fue depositada por el Ministerio de Educación y Cultura en esta Institución. Se mostraron un centenar de obras de muy variada temática, destacando por su importancia los planos de arquitectura.

SALA DE DIBUJOS: EXPOSICIÓN ROTATORIA DE LOS FONDOS DEL MUSEO.

Arquitectura Revolucionaria (4 de junio 1996 a 20 de febrero 1997)

Dibujos y arquitectos de finales del siglo XVIII.

El edificio de la Academia en la calle Alcalá en el siglo XVIII (20 de febrero de 1997 a agosto de 1997)

Se expusieron algunos de los planos que Diego de Villanueva realizó en 1773 para la transformación del Palacio de Goyeneche en la sede de esta Real Academia. Además de los proyectos que con motivo de la entrada pública del rey Carlos IV en Madrid en 1789, se realizaron para engalanar la fachada del edificio de la Academia.

Arte prerrománico asturiano (Septiembre-Diciembre 1997).

Selección de dibujos pertenecientes a los Monumentos Arquitectónicos de España, relativos a cuatro de los más importantes monumentos del arte prerrománico asturiano: Santa María del Naranco, Santa Cristina de Lena, San Salvador de Valdediós y San Miguel de Lillo.

La España de 1898. I. La vida cotidiana (Dibujos de la Ilustración Española y Americana) (10 de diciembre a 8 de marzo de 1998).

Coincidiendo con el centenario, se han elegido diversos dibujos pertenecientes a la colección de La Ilustración Española y Americana.

CRÓNICA DE LA ACADEMIA.
SEGUNDO SEMESTRE DE 1997

Por

JOSÉ M^a DE AZCÁRATE Y RISTORI

I. ACTIVIDADES

Informes

Se ha recibido información sobre varios asuntos de los que la Academia se pronunció en su momento:

El 15 de julio la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, envió a nuestra Academia un detallado informe, en el que notifica la decisión de sustituir la estatua que corona el Giraldillo por una réplica y restaurar la original. La réplica habrá de estar realizada con materiales similares a la de la original.

Igualmente se notificó la orden del Ayuntamiento de Granada de paralizar las obras de la Sala de Fiestas “El Rey Chico”, próxima a la Alhambra.

El Tribunal Superior de Justicia de Castilla y León ha decidido paralizar las obras del proyectado aparcamiento en el Paseo del Salón en Segovia.

D. Fernando Chueca da noticia de la falta de fondos con que cuentan los propietarios de la casa de Quintín de Torres, en Espinosa de los Monteros (Burgos), fechada en el siglo XVI, para su rehabilitación y mantenimiento. Se propone tratar del asunto con la Asociación de Casas Antiguas y con la Junta de Castilla y León.

Se hace constar la preocupación por la reforma de El Fontán, en Oviedo.

El académico D. Julio López presentó al pleno un boceto de Medalla o emblema de la Academia en la que están representadas todas sus secciones. Antes de su establecimiento se realizará un cuidadoso estudio en el que podrán participar todos los académicos.

Se hace constar la valiosa aportación de la Fundación Caja de Madrid en la restauración del patrimonio monumental de España, con la subven-

ción de diversas acciones entre otras las de San Pedro de Roda (Gerona), Corona de Campóo (Palencia), Catedrales de Santiago y Tuy, murallas de Toledo y retablo de la Catedral de Granada.

Se notifica el descubrimiento en el Alcázar de Segovia, por parte del arquitecto Académico Correspondiente, José D. José Miguel Merino Cáceres, de un ventanal del siglo XIII.

Exposiciones

Con fecha 3 de julio se inaugura en la Calcografía Nacional la exposición “Antonio de Sancha, Reinventor de Lecturas y Hacedor de Libros (1720-1790)”.

La muestra se compone de 59 estampas y 29 volúmenes, pertenecientes a la colección Antonio Correa, depositada en la Calcografía Nacional, y a los fondos de la Biblioteca de la Real Academia de San Fernando. En ella están representadas las principales ediciones ilustradas salidas de las prensas de Antonio de Sancha, que además de mostrar una profunda preocupación por la calidad de los textos que publicaba, elegía cuidadosamente las estampas que ilustraban sus volúmenes: “en cuanto a la elegancia de la impresión, calidad del papel, dibuxo y grabado de las láminas y viñetas no he escaseado dispendio alguno”. En total, incluyó láminas en 110 de los 586 libros que publicó entre 1771 y 1790, y superó el millar de estampas en sus páginas.

Entre las obras de la exposición destacan la *Historia de la conquista de México* de Antonio Solís, las *Memorias históricas sobre la Marina, Comercio y Artes de la Antigua Ciudad de Barcelona*, de Antonio Capmany, el *Diccionario español latinoarábigo* de Cañés y la *Enciclopedia Metódica*, primera traducción al castellano de la gran obra francesa.

La iniciativa de esta exposición surgió con el nacimiento del Premio Antonio de Sancha, que decidió crear la Asociación de Editores de Madrid, y que se ha concedido al ex ministro de cultura francés Jack Lang, al que se le entregó una escultura en el acto de clausura el día 11 de septiembre, de la mano del presidente de la Comunidad de Madrid, Alberto Ruiz-Gallardón.

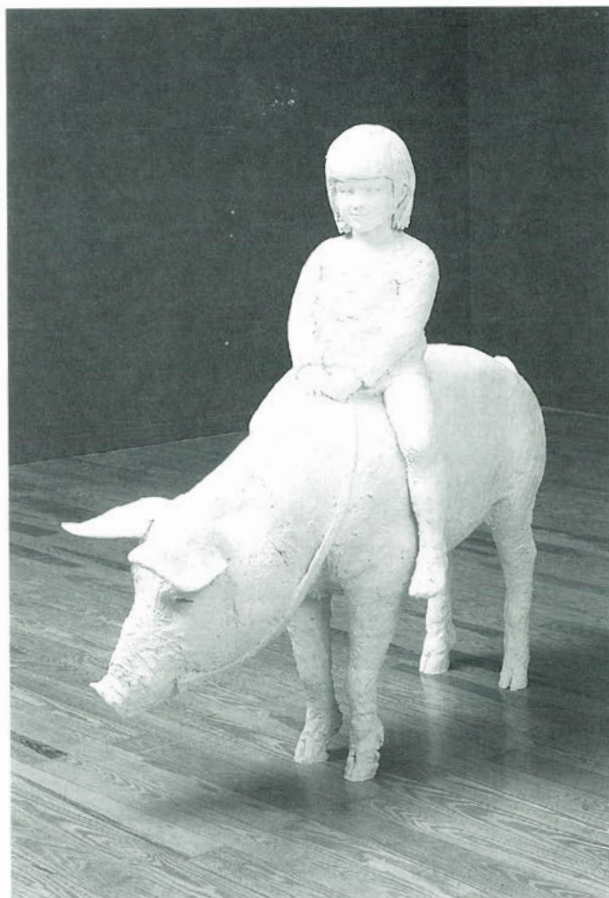


1.- Premio Antonio de Sancha. Escultura del Académico Venancio Blanco.

Venancio Blanco Académico de esta Corporación, ha creado una escultura para el Premio Antonio de Sancha. La escultura representa una paloma fundida en bronce con las alas desplegadas sobre las páginas de un libro, símbolo de la universalidad cultural y la libertad de expresión. Para cada edición Venancio Blanco reproducirá una nueva escultura de la serie creada para la Asociación de Editores de Madrid.

También se ha editado un libro que lleva el mismo título de la exposición. Contiene: *Antonio de Sancha. Editor Ilustrado*, por Javier Blas; *La Ilustración del libro. Sancha y su época*, por Juan Carrete y *Libros con estampas de la imprenta de Antonio de Sancha*, por Javier Blas.

El 17 de septiembre la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores inauguraron la exposición “Becarios de la Academia de España en Roma (1996-1997)” con un concierto a cargo del “Plural Ensemble”. La memoria de las actividades de los becarios en el curso 1996-1997 lleva como presentación un texto breve del embajador de España en Roma, Juan Prat y Coll y del mismo director de la Academia Felipe Garín, así como un extracto del discurso de ingreso del arquitecto Julio Cano Lasso, académico numerario de San Fernando fallecido recientemente.



2.- Javier Martínez Pérez. “Maiale”. Escayola.
Exposición Becarios de la Academia de España en Roma (1996-1997).

La memoria contiene aportaciones variadas sobre estética, arquitectura, música, pintura, grabado, escultura, literatura, teoría e historia de las artes, arqueología, restauración e investigación del patrimonio histórico así como el historial y las fotografías de los becarios.

Para la exposición se hizo una selección de las obras de éstos, que comprende, cinco pinturas, tres escultores, un grabador y una arquitecta.

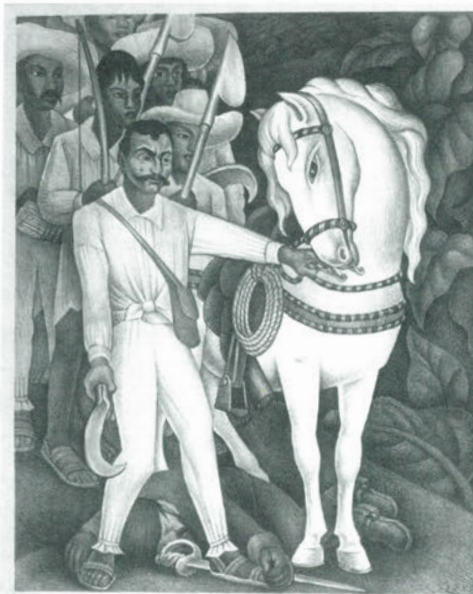
El 1 de octubre se inauguró en la Calcografía Nacional la exposición "Estampas mexicanas (1920-1950)" de la colección Reba y Dave Williams, que había estado expuesta en el Fitzwilliam Museum, de Cambridge.

La muestra recogía 65 obras de los más destacados artistas mexicanos del periodo: Jean Charlot, Rufino Tamayo, Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Frida Kahlo, Carlos Mérida, entre otros, cuyos datos biográficos aparecen publicados en el Catálogo de la exposición.

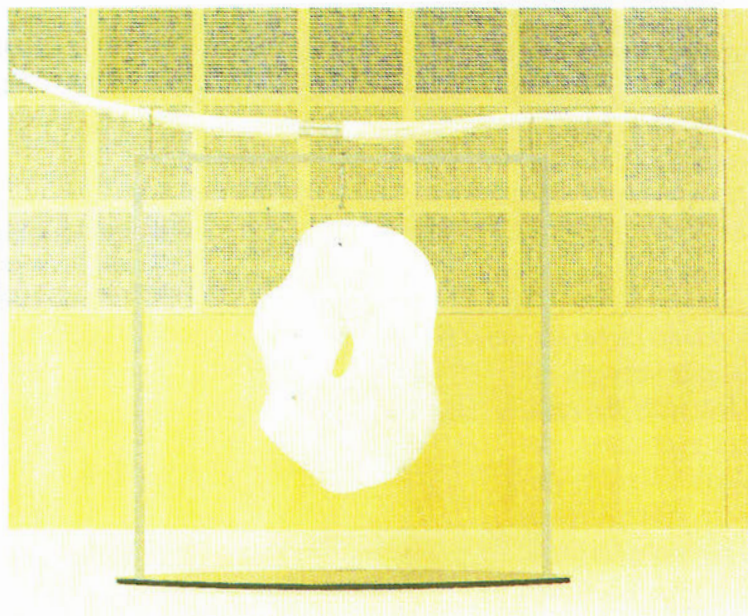
Las obras seleccionadas ofrecen una excelente aproximación al arte mexicano post-revolucionario que tiene en el movimiento muralista y en el resurgimiento del arte gráfico dos procesos interdependientes.

La exposición se clausuró el 2 de noviembre.

Se inauguró el día 8 de octubre en la Sala de Exposiciones la XII Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes, 1997, patrocinada por el Comité Olímpico Internacional.



3.- Diego Rivera. "Zapata, 1932". Litografía.
Exposición Estampas Mexicanas (1920-1950).



4.- Enric Pladevall. "Somnium athleticum". Acero inox. y madera. Premio de Honor.
Exposición XII Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes, 1997.

Consta de una selección de dibujos, pinturas y esculturas entre las que se cuentan varias del académico, artista invitado, Josep M^a Subirach. Se concedieron los siguientes premios:

Premio de Honor a la obra de Pladevall, Enric. *Somnium athleticum*. Acero inox. y madera, 350 x 231 x 123 cm.

Primer Premio de Dibujo a la obra de Sánchez Grande, Ricardo. *Jóvenes nadadores*. Lápiz carboncillo sobre papel, 174 x 154 cm.

Primer Premio de Pintura a la obra de Lafuente Hervás, Pablo. *Sin título*. Bolígrafo sobre acrílico, 107 x 160 cm.

Segundo Premio de Pintura a la obra de Domènech Sánchez, Josep. *Composició*. Óleo, 162 x 97 cm.

Segundo Premio de Dibujo a la obra de L. J. Camacho. *Boxeo*. Grafito sobre papel, 111 x 775 cm.

Primer Premio de Escultura a la obra de Mora Soler, Joan. *Pols de força*. Piedra senta y calatorao, 60 x 70 x 18 cm.

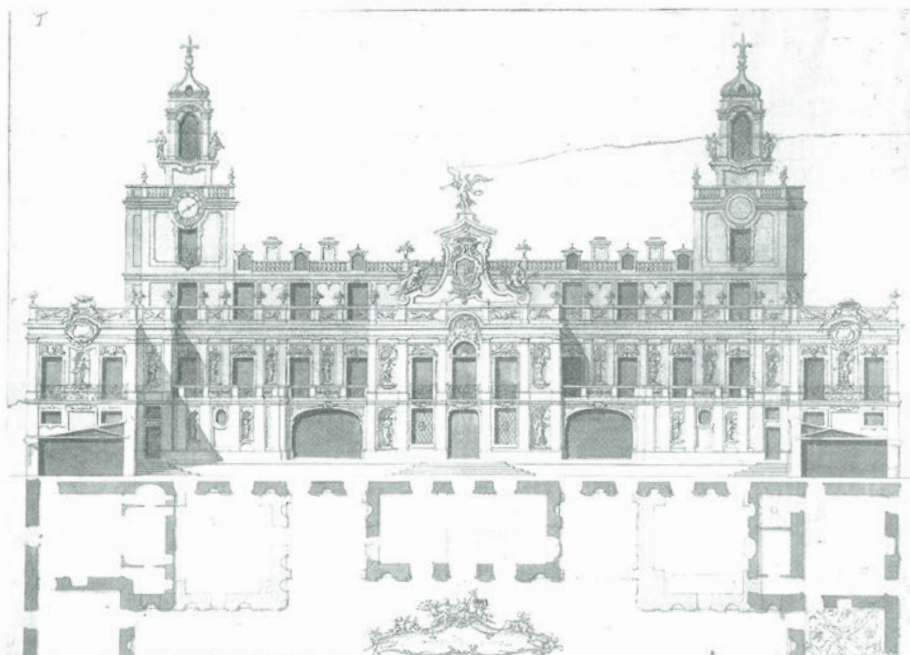
Segundo Premio de Escultura a la obra de Alvargonzález, Chema. *El salto*. Mixta, 37 x 40 x 27 cm. y 43 x 57 x 27 cm.

Premio especial Comité Olímpico Internacional (COI) a la obra de Bedini, Mario. *Pértiga*. Mixta, 151 x 200 cm.

Premio especial Comité Olímpico Español (COE) a la obra de Pastor, Perico. *Lles*. Mixta, 97 x 188 cm.

Los premios aparecen publicados en el Catálogo de la exposición junto a las otras obras también expuestas.

El día 10 de noviembre se inauguró la exposición “Arquitecturas y Ornamentos Barrocos. Los Rabaglio y el Arte Cortesano del siglo XVIII en Madrid”, organizada por el Museo de la Academia y el Ministerio de Educación y Cultura y cuyo catálogo ha sido patrocinado por la Caja de Ahorros del Mediterráneo. Se han expuesto un centenar de dibujos de la colección Rabaglio, arquitecto del siglo XVIII que trabajó al servicio de la Corte española y cuya obra más significativa son las trazas para el palacio de Riofrío, mandado edificar por Isabel de Farnesio. Esta colección fue adquirida por el Estado español y se conserva en el Gabinete de Dibujos del Museo. El comisario de la exposición ha sido el Académico D. Antonio Bonet, director del Museo. La muestra se expondrá asimismo en



5.- Planta y alzado de la fachada principal al jardín del cuarto de Su Alteza, del palacio del Buen Retiro (Madrid). Exposición Arquitecturas y Ornamentos Barrocos. Los Rabaglio y el arte cortesano del siglo XVIII en Madrid.

el Ticino, cuna del arquitecto, y en varias sedes de la Caja de Ahorros del Mediterráneo.

El catálogo contiene artículos en torno a la figura del arquitecto Vigilio Rabaglio, firmados por Antonio Bonet Correa, Silvia Suglanyes Foletti, Beatriz Blasco Esquivias y Ascensión González Serrano, una introducción a la colección de dibujos por Isabel Azcárate y el inventario de las 460 obras que la componen realizado en el Gabinete de Dibujos del Museo. Se reproducen gran número de obras, destacando los planos relacionados con la iglesia de los santos Justo y Pastor, palacio del Buen Retiro y palacio de Riofrío, así como los dibujos de ornamentación.

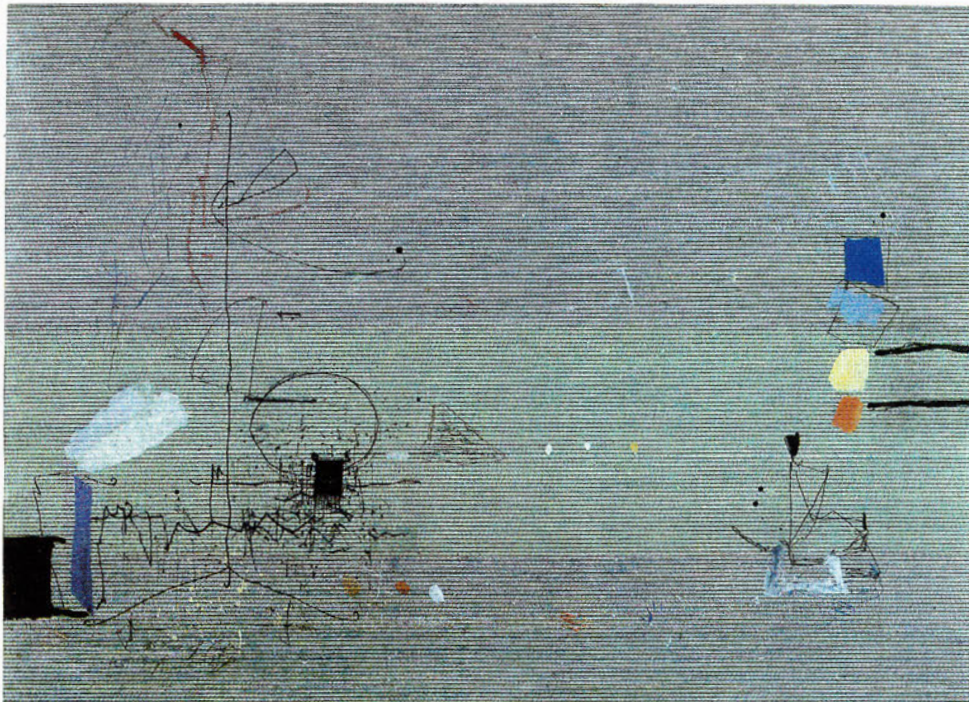
El día 27 de noviembre tuvo lugar el Acto de entrega del V Premio Nacional del Grabado de 1997, coincidente con la apertura de la exposición de las obras de los artistas seleccionados. El premio convocado por la Calcografía Nacional, dependiente de esta Real Academia, ha contado con el patrocinio de Philip Morris. Este premio recayó en la obra presentada por Monir. Asimismo se premió a Jesús Pastor por su actividad como grabador en 1996; a Zush por las innovaciones aportadas al arte gráfico; a Estampa, Salón Internacional del Grabado y Ediciones de Arte Contemporáneo, por su labor en favor del arte gráfico; y se concedieron menciones honoríficas a las obras presentadas por los siguientes artistas: Anne Heyvaert de Sobrino, Jesús Manuel, Diana Larrea Gimeno, Laura Lío, Sergio Montoro Beltrán. Las obras de estos artistas y de los demás seleccionados se recogen en el catálogo que se ha publicado al efecto.

A continuación del acto se celebró un concierto de la Orquesta de Cámara Rusa, que interpretó obras de Antón García Abril y Richard Strauss.

En la Sala de Dibujos del Museo se expusieron obras relativas al Arte Pre-románico Asturiano con fondos del Gabinete de Dibujos de esta Academia.

Los dibujos pertenecen a una colección que reúne los que sirvieron para preparar la edición de los "Monumentos Arquitectónicos de España" iniciado en 1856, que constituyó un importante logro en la recuperación del pasado arquitectónico nacional.

Esta publicación fue consecuencia del interés despertado por una expedición de estudio de profesores y alumnos de la Escuela Superior de Arquitectura, dependiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1840.

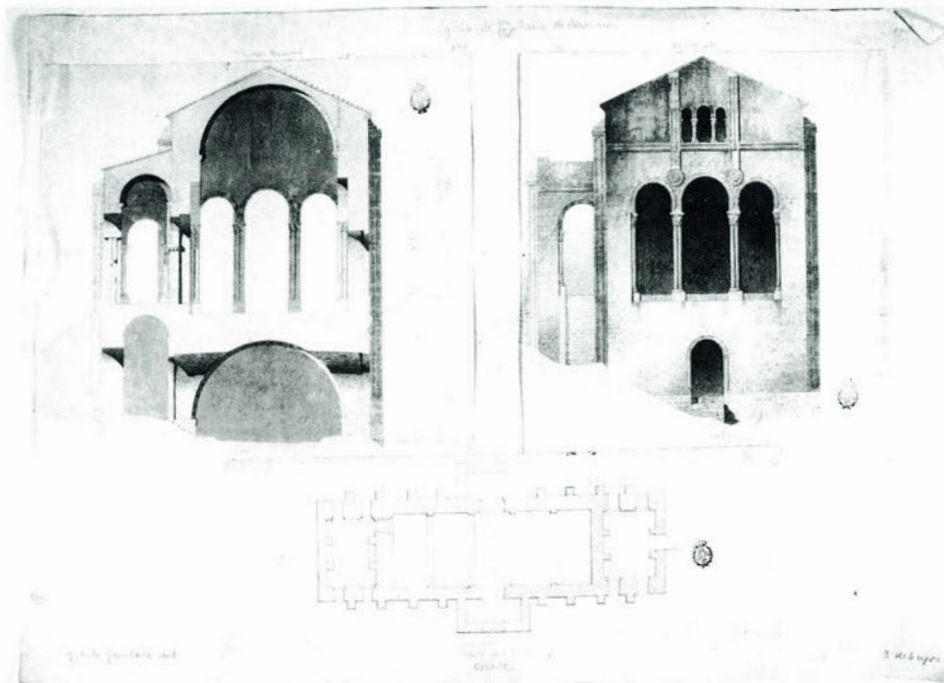


417

"The Tree of the life"

Monir
1996-1997

6.- Monir. "The tree of the life. Cat. I". Aguafuerte, punta seca y collage.
Exposición Premio Nacional de Grabado a una obra realizada en 1996-1997.



7.- Gerónimo de la Gandara. Iglesia de Sta. Mª del Naranco. Planta,
alzado y sección transversal. Exposición Arte Perrománico Asturiano.

Los dibujos relativos a las iglesias de Sta. M^a del Naranco, Sta. Cristina de Lena, San Salvador de Valdedios y San Miguel de Lillo son especialmente interesantes en esta muestra.

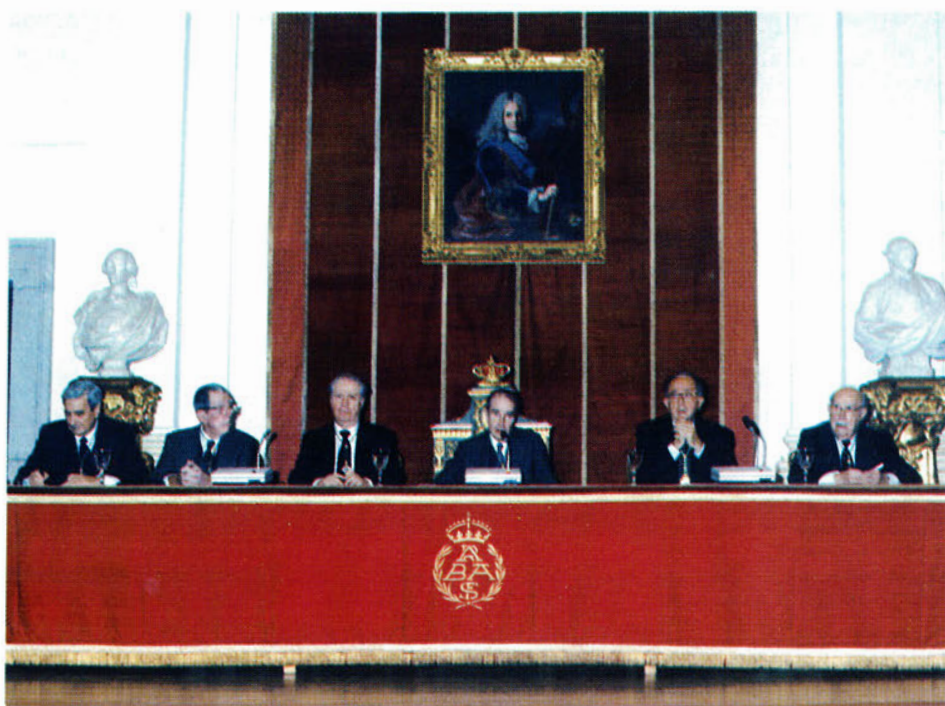
Salón de Actos

El 7 de octubre tuvo lugar en el Salón de Actos de esta Real Academia la inauguración del curso del Instituto de España, a la que asistieron los miembros de las distintas Academias y numeroso público. Presidieron la



A.— Inauguración del curso del Instituto de España en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

mesa sus Majestades los Reyes, y junto a ellos nuestro Director, D. Ramón González de Amezúa, la Presidenta del Instituto de España, D^a. Margarita Salas Falgueras, la Ministra de Educación y Cultura, D^a. Esperanza Aguirre, y el Alcalde de Madrid, D. José M^a. Álvarez del Manzano. Se abrió el acto con los acordes del Himno Nacional a cargo de la organista D^a. Presentación Ríos en versión de D. Ramón González de Amezúa, quien a continuación saludó a los concurrentes y cedió la palabra al Secretario General, D. Antonio Iglesias que hizo un breve resumen de las actividades corporativas a lo largo del curso 1996-1997. El académico D. José Fernán-



B.- Homenaje a D. Antonio Cánovas del Castillo.

dez Ordóñez pronunció una breve conferencia sobre el Museo del Prado y su ampliación, mientras que D^a. Esperanza Aguirre exaltó la labor de las Reales Academias, anunciando un aumento de los presupuestos aprobados por el Gobierno. La ceremonia se cerró con unas palabras de S. M. el Rey, alusivas a la importancia de las Academias en la vida cultural del país.

El día 17 de noviembre tuvo lugar en Sesión Pública, el homenaje a D. Antonio Cánovas del Castillo, en el centenario de su muerte. El acto estuvo presidido por el Director de la Academia que abrió la sesión con una visión general del insigne político, que fue miembro de esta Academia. Participaron a continuación D^a. Soledad Cánovas del Castillo sobre “Cánovas y las Bellas Artes”, D. José Luis Álvarez sobre “El Cánovas político”, D. Antonio Bonet Correa sobre “Estética y arquitectura en Cánovas del Castillo” y D. José Luis Sánchez Fernández sobre “Cánovas y el Museo de Reproducciones Artísticas”. Estas ponencias aparecen publicadas en este boletín.

En la mañana del mismo día se celebró el acto de presentación del II Ciclo de Conciertos “Los siglos de Oro”, coproducido por la Fundación Caja de Madrid, el Patrimonio Nacional y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La presentación fue realizada por nuestro Director, que cedió la palabra a D. Alfredo Pérez de Armiñán, Académico y Gerente de la Fundación Caja de Madrid; al Duque de San Carlos, Presidente del Patrimonio Nacional, y al Asesor Musical de la Fundación, D. Antonio del Moral. Con esta ocasión se presentaron los libros: “Catálogo de la obra de Ramón Carnicer”, de Alfonso de Vicente y Víctor Pagán, “La Música en el Real Monasterio de la Encarnación” (siglo XVIII), de Paulino Capdepón y “Códice de Madrid”, de Juan Carlos Asensio.

En los meses de octubre, noviembre y diciembre, se han celebrado varios conciertos, auspiciados por Caja Madrid, Radio Clásica y Promúsica.

Publicaciones

Ha aparecido el núm. 84 de ACADEMIA correspondiente al primer semestre de 1997. Se inicia con la necrología del Académico D. Julio Cano Lasso, que comprende las intervenciones de los siguientes académicos numerarios, en la sesión celebrada a tal efecto: Antonio Iglesias, Fernan-

do Chueca, Carlos Romero de Lecea, José Antonio Domínguez Salazar, Antonio Fernández Alba, Miguel de Oriol e Ybarra y Gustavo Torner.

A continuación las intervenciones en la sesión necrológica dedicada al Académico D. Narciso Yepes debidas a los Académicos Numerarios: Antonio Iglesias, Carlos Romero de Lecea, Julián Gállego, Tomás Marco, Antonio Gallego, al correspondiente José Antonio Pérez-Rioja y al sacerdote D. José Antonio Ramiro, del que figura el texto de la homilía.

Texto de la intervención del Académico-Secretario D. Antonio Iglesias en la entrega del Premio de la Fundación Guerrero, 1996, a Rafael Frühbeck de Burgos, por S. M. la Reina.

Antonio Rumeu de Armas hace un estudio del lienzo de Murillo del "Caballero de golilla" adquirido por el Museo del Prado en 1941, extendiéndose al examen de la colección pictórica de Bernardo de Iriarte y del personaje representado en el cuadro.

Juan y Cristina Torres-Fontes investigan sobre los retablos de Bernabé de Módena en la catedral de Murcia, extendiéndose a un estudio genealógico de la familia Oller. Las gestiones de Fernando Oller para la adquisición de obras de Bernabé de Módena, el retrato del donante y el retablo de la Virgen de la Leche.

Con motivo del fallecimiento del Académico Correspondiente George Kubler en los Estados Unidos, el Académico Numerario D. Fernando Chueca Goitia hace una breve nota biográfica destacando su fervor y entusiasmo por España y la cultura iberoamericana en general.

Como ampliación de otros estudios anteriores sobre la impresión y venta de las estampas de Juan de Herrera para el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Luis Cervera Vera publica y comenta los documentos del privilegio concedido a Herrera por el Senado de Venecia.

El Académico Correspondiente Juan Bassegoda Nonell, con el título "La arquitectura en los libros" nos muestra un análisis de los tratados de arquitectura más famosos señalando la imposibilidad práctica de referirse a los estudios monográficos por su gran número. Como resumen incluye la "relación de libros de arquitectura editados antes de 1850 que figuran en la biblioteca de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona".

Isabel Mateo, Amelia López-Yarto y José Antonio Ruiz Hernando hacen un estudio descriptivo del Monasterio de Santa María del Parral en Segovia y de las obras de arte que contiene o que han pasado a distintos museos.

María del Carmen Utande Ramiro investiga la Iglesia de Nuestra Señora de Montserrat, de Madrid, y su relación con esta Real Academia, centrándose en los arquitectos que se ocuparon de las trazas del templo, de sus proyectos y obras de restauración y, en especial, de los informes de la Real Academia de San Fernando de 1892 y 1914 sobre el templo y sus obras.

Silvia Arbaiza y Ascensión Ciruelos publican la segunda parte de su estudio sobre “Palacios Reales en los planos de la Real Academia de San Fernando” continuando el catálogo de los proyectos que la Academia conserva, Palacio de Carlos V en Granada y otras tipologías palaciegas.

Alejandro Sanz de la Torre analiza la obra de “Antonio Furió y Joaquín María Bover, historiadores de la arquitectura mallorquina”, destacando la tensión que existía entre ambos.

Fernando Quiles hace una aportación sobre “datos para una definición de la arquitectura neoclásica sevillana” deteniéndose en el estudio de la iglesia de San Ildefonso y otros templos de la provincia y de los arquitectos que intervinieron.

Inocencio Cadiñanos Bardeci publica documentos importantes sobre las condiciones para la construcción de la parroquia de San Martín de Valdeiglesias y las dificultades que retrasaron varias veces su ejecución.

José Manuel Cruz Valdovinos aporta una serie de datos biográficos y profesionales del pintor Pedro de las Cuevas y de algunas labores pictóricas desarrolladas por el mismo.

María Teresa Cruz Yábar completa el estudio publicado en el número 82 de *Academia*, que está dedicado a la biografía de Gaspar Gutiérrez de los Ríos, extendiéndose ahora al estudio de su formación y de su obra, apoyándose especialmente en el análisis de su librería.

Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz con el título de “Un Crucificado italiano en España: el Cristo de San Agustín de Granada” estudia la figura de Jacobo Florentino, arquitecto, pintor y escultor y la imagen del Santísimo Cristo de San Agustín de Granada, escultura atribuída al mismo, comparándola con otros modelos italianos y señalando su influjo con algún también Cristo castellano.

El Académico Correspondiente José Luis Morales y Marín hace un estudio monográfico sobre el pintor Gregorio Ferro, que fue Director General de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, e incluye noticias documentales sobre su última etapa incluyendo su testamento.

Coca Garrido analiza la influencia de los elementos de la luz de Rembrandt en el grabado de Goya con un estudio técnico sobre la técnica utilizada para reflejar la luz y formar el claroscuro, elaborando la posible secuencia de grabado que pudo haber seguido Goya.

María Begoña Pérez Delgado se detiene en el examen de los abanicos donados por Federico Marés en 1987, con la descripción y estudio de cada uno, las partes que constituyen un abanico plegable, su fabricación y la moda.

Concluye el Boletín con la memoria del Museo correspondiente al año 1995, por José María de Azcárate y la memoria del año 1996, por Antonio Bonet Correa, más la crónica de la Academia correspondiente al primer semestre de 1997, por José María de Azcárate y una relación de reseñas bibliográficas.

Con motivo del centenario de la muerte de D. Antonio Cánovas del Castillo, que fue Académico de Número de esta Corporación se ha reeditado su discurso de ingreso que lleva por título "Discursos leídos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Antonio Cánovas del Castillo, el día 29 de mayo de 1887" y la contestación del Excmo. Sr. Marqués de Molins. En él trata ampliamente su relación con las diferentes bellas artes.

En el segundo semestre de 1997 se ha publicado el libro "El Parmigianino en la Colección de Estampas de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid" por Soledad Cánovas del Castillo. En él figuran consideraciones en torno a la obra gráfica del Parmigianino, estampas de composiciones, catálogo, claroscuros de composiciones y copias de estampas. Bibliografía e Índices.

II. ACADÉMICOS

De acuerdo con la normativa vigente y tras las correspondientes votaciones, han sido reelegidos en sus cargos el Director de esta Academia, D. Ramón González de Amezúa y el Tesorero, D. Ángel del Campo Francés.

Se nombra Académicos Honorarios de la Corporación al compositor D. Xavier Montsalvatge Bassols y a D. Juan Antonio Torelló, por su labor en favor de las artes.

La Academia se dispone a mantener una relación más activa con sus Académicos Correspondientes en las distintas provincias, para lo que se tomarán diversas medidas como su incorporación a determinadas comisiones, organización de cursos y reuniones anuales.

Necrologías

El día 19 de enero de 1998 se celebrará la Sesión Necrología en memoria de D^a. María Elena Gómez-Moreno, que fue elegida Académica Honoraria el 25 de junio de 1990 e ingresó en esta Real Academia el 3 de noviembre de 1991 y su discurso versó sobre *La Real Academia de San Fernando y el origen del Catálogo Monumental de España*.

La Academia también expresa su condolencia por el fallecimiento de los siguientes Académicos Correspondientes: D. Justiniano Rodríguez Fernández, Competente en Arte, en León, D. Jesús Hernández Perera, Competente en Arte, en Madrid; D. Gabriel Alomar Esteve, Arquitecto, en Palma de Mallorca y Francisco Curt Lange, Musicólogo, académico correspondiente en Uruguay.

III. VARIOS

Invitados por D. Antonio Meléndez, responsable de la exposición “Las Edades del Hombre”, se trasladó a Burgo de Osma una representación de la Academia, encabezada por su director, que visitaron la exposición y fueron cordialmente recibidos y agasajados.

Se está preparando, a cargo del académico D. Antonio Gallego, la edición de un primer volumen del Catálogo Musical de la Academia que dará a conocer los ricos fondos de la Corporación.

El académico D. Ángel del Campo ha publicado un libro que bajo el título de “Semblanza Iconográfica de Juanelo Turriano” recoge interesantes aportaciones sobre el personaje.

El 6 de octubre, “Día mundial de la Arquitectura”, la Academia abrió sus puertas a los visitantes, que fueron guiados por estudiantes de último

curso de carrera, para mostrarles los espacios arquitectónicos del notable edificio que la alberga en la calle Alcalá.

Se encuentra expuesto en el patio de la Academia, de manera provisional, el Monumento a Miguel de Cervantes, obra de Juan de Ávalos, que será entregado a la embajada de Estados Unidos para su instalación definitiva en Boston.

Quedó instalado en la Sala de Juntas el retrato de la Reina Doña Sofía, ejecutado por Álvaro Delgado y que acompaña al de S.M. el Rey, del mismo autor. Con este motivo fueron expuestos varios bocetos y retratos relacionados con el proceso de creación de la obra.

Se ha acordado la adquisición de dos nuevas series de la Tauromaquia de Goya.

Se proyecta el traslado del Taller de Vaciados a la Alameda de Osuna, del que permanecerá en la Academia un significativo testimonio de su importancia en la historia de esta institución.

En verano se acometieron diversas obras de acondicionamiento del edificio, como la iluminación del patio interior y restauración del Salón de Actos.

Se han reunido los directores de las ocho Reales Academias con S.M. el Rey para tratar diversos problemas que las afectan.

En el Museo Municipal de Madrid se ha celebrado una exposición de obra gráfica del académico correspondiente François Maréchal, con obras que donará a dicho Museo.

Felicitaciones

La Real Academia felicita a los Académicos de Número:

D. Fernando Chueca y D. Julián Marías por la concesión de la Medalla de Honor de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

D. Álvaro Delgado por la concesión de la Medalla de Oro de la Feria de Arte de la ciudad de Santander.

D^a. Teresa Berganza por la concesión de la Medalla de Oro del Ayuntamiento de Madrid.

D. Rafael Moneo por su nombramiento de Doctor Honoris Causa por la Real Escuela Superior de Tecnología de Estocolmo.

D. Miguel de Oriol por la conclusión de las obras de restauración de la Plaza de Oriente de Madrid.

D. José Hernández Muñoz por los decorados de “La vida breve” con la que se realizó la reapertura del Teatro Real.

D. Antón García Abril por el exitoso estreno de la ópera “Divinas palabras” en el Teatro Real de Madrid, felicitación que se extiende a todos los relacionados con el evento.

D. Luis Cervera Vera por el establecimiento de una calle con su nombre en la localidad madrileña de Colmenar de Oreja, como agradecimiento a sus estudios sobre la Plaza Mayor de la Villa e intervención en la Iglesia Parroquial.

También felicita a los responsables de Caja de Madrid, Museo Reina Sofía y Fundación March, por las magníficas exposiciones que han organizado, el Realismo Mágico, Fernand Léger y la de Émile Nolde, respectivamente.

A D. Luis Feito por la concesión de la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes.

A D^a. Eloísa García de Wattenberg, correspondiente en Valladolid, por su trabajo en la exposición “Las Edades del Hombre”.

A D. Julio López Hernández por el éxito de su exposición en la Galería Leandro Navarro de Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

LUQUE VALDIVIA, José, *La ciudad de la arquitectura. Una relectura de Aldo Rossi*, Ed. Oikos-Tau, Barcelona 1996, 406 páginas, 18 ilustraciones en color.



Como se indica en el prólogo de este libro, la labor intelectual de Aldo Rossi en la década de los sesenta constituyó “el epicentro de un movimiento cultural que conmovió los cimientos de la arquitectura europea”.

Gracias a Rossi muchos arquitectos descubrieron el interés por la historia, el valor de la ciudad histórica, del monumento, de las permanencias urbanas y del significado de la arquitectura. Reaccionando, gracias a la asimilación de estas nociones, tanto contra un formalismo exagerado y pretencioso, como contra un funcionalismo estrecho que resumía toda la esencia de lo arquitectónico en claves de eficacia y economía.

Por todo ello, y al margen de su labor proyectual o de ciertas claves de su ideología –hoy abandonadas o muy superadas por acontecimientos culturales e históricos recientes–, Rossi ocupará un lugar importante en la reciente historia de la arquitectura, por saber introducir en el discurso moderno aspectos relevantes que habían sido injustamente menospreciados por algunos arquitectos seducidos por la novedad y la vanguardia.

Treinta años después de la publicación del libro *L'architettura della città* (Padua 1966), en el que Rossi resume lo más nuclear de su pensamiento, el autor de este trabajo se propone analizar su verdadera aportación y lo que puede tener de válido y permanente para la actual cultura arquitectónica.

La principal tarea de José Luque consiste en desentrañar todo el entramado teórico del discurso de Rossi, ya que es del todo evidente que los escritos del arquitecto italiano, por su densidad teórica, no se prestan a una lectura lineal y sencilla. Abundan las sugerencias e intuiciones memorables, cuajados de referencias culturales y empapados de una poética muy personal. Su lectura, si no media un consciente empeño por penetrarlos, puede quedar en la superficie, en la sugerencia reflejada en un dibujo o en una imagen arquitectónica.

Es posible, y así lo apunta en algún momento el autor, que esa misma opacidad del texto de Rossi haya favorecido una mimesis proyectual detenida en lo más epidérmico de las propuestas formales de éste; sin calar a fondo en lo más profundo de su análisis. Es decir, obviando lo que es más específico del arquitecto milanés: el

intento de fundamentar la arquitectura como una disciplina científica. En este sentido, cabe señalar que el texto que aquí reseñamos puede constituir un poderoso antídoto contra estos peligros.

Con un cierto distanciamiento crítico, que en este caso es garantía de rigor y objetividad, José Luque examina uno a uno los distintos pasos del discurso teórico de Rossi, siempre de acuerdo con el contexto cultural e histórico en que se produce. Sin olvidar aquellos aspectos que distinguen las posturas de Rossi de las de otros arquitectos aparentemente afines, y el sinfín de interpretaciones dadas a sus proposiciones por parte de la crítica especializada.

En la relectura que Luque realiza de *L'architettura della città* se aborda lo que quizá pueda considerarse la principal contribución de Rossi al pensamiento arquitectónico: el deseo de construir una ciencia urbana autónoma, en la que se considere a la ciudad como una gran arquitectura. Es por tanto, a partir de este objetivo, como se articulan los distintos capítulos de este libro.

En la primera parte, se identifican los elementos culturales que provocan la crisis del racionalismo arquitectónico. Para tratar, a continuación, del contexto arquitectónico italiano en los años sesenta, en la que aparecen figuras tan señeras para el pensamiento arquitectónico como Argan, Rogers, Samonà o Quaroni.

Más adelante el autor se enfrenta con explicitar lo que en Rossi sólo queda implí-

cito: el sentido que adquiere el concepto de ciencia urbana, el objeto y naturaleza de esa ciencia, el alcance y significado de la pretendida autonomía de la arquitectura.

Tras tratar de la importancia que adquiere en Rossi el estructuralismo filosófico, Luque expone con detenimiento algunos principios o nociones básicas que componen, conjuntamente, un corpus teórico fuertemente unitario y coherente. Algunos de estos elementos característicos son: las permanencias, el tipo, el monumento, el *locus*, la memoria, la ciudad por partes, el papel del análisis urbano, la hipótesis de la ciudad análoga, etc.

Al tratar, en un último capítulo, sobre el concepto de “construcción de la ciudad”, en el que se fundamenta la praxis arquitectónica, Luque aborda otra cuestión de gran trascendencia para entender la propuesta teórica de Rossi: la identificación del análisis con el proyecto, en cuanto que ambas operaciones responden a una misma finalidad cognoscitiva.

Sirvan estos breves apuntes para destacar los principales valores del libro que reseñamos. Un libro que nos ayuda a entender –a partir de esa relectura de la obra de Aldo Rossi– muchos de los episodios que han influido en la crisis del racionalismo arquitectónico en los años sesenta, y que nos permite comprender con nuevas luces gran parte de la producción intelectual y arquitectónica de las tres últimas décadas.

CARLOS MONTES SERRANO

CERVERA VERA, Luis, *Arquitectura de la plaza mayor octogonal de Aguilar de la Frontera (Córdoba)*, Córdoba, Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, 1996, 122 págs. con 1 lám. y 87 figuras.

LUIS CERVERA VERA

ARQUITECTURA
DE LA
PLAZA MAYOR OCTOGONAL
DE
AGUILAR DE LA FRONTERA
(Córdoba)



REAL ACADEMIA DE CÓRDOBA DE CIENCIAS,
BELLAS LETRAS Y NOBLES ARTES.
CÓRDOBA
1996

Siempre sorprendió en Luis Cervera Vera, la capacidad con la que desde su doble condición de historiador riguroso y arquitecto de gran experiencia, supo enfrentarse a la problemática de la Historia de la Arquitectura, y, sobre todo, la manera analítica con la que sabe aplicar una metodología moderna y original a cada conjunto arquitectónico, a cada monumento, al enjuiciamiento del periodo determinado que estudiaba. Pero todo quedó superado, cuando decidió, hace ya muchos años, y

partiendo de un material único, recogido a lo largo del tiempo, llevar a cabo lo que ya viene siendo una realidad, el gran "corpus" de las plazas mayores españolas. Títulos claves de su fecunda y abundantísima bibliografía, como *El conjunto palacial de la Villa de Lerma* o sus definitivas aportaciones a las figuras de Juan de Herrera o Francisco de Mora, de los que Cervera es el máximo especialista, vienen a constituir, ante esta nueva andadura de las plazas, una primera y dilatada etapa que serviría a su autor para afianzarse como uno de los grandes investigadores de la Arquitectura española del siglo XX, junto a maestros como Lamperez o a su admirado don Leopoldo Torres Balbás. Y siempre en una tesitura a la que muy pocos, por la preparación requerida, profundo conocimiento y sensibilidad son capaces de llegar.

El trabajo que nos ocupa, se inicia con un capítulo dedicado a la exposición histórica de noticias sobre Aguilar de la Frontera. Sistemáticamente y con una metodología basada en el rigor y el sincretismo, se llega a un esbozo fiel de lo que supuso la evolución de la Villa, verdadero modelo de erudición. A continuación se entra ya en lo que corresponde concretamente a su célebre plaza octogonal proyectada por Juan Vicente Gutiérrez de Salamanca y Fernández de Córdoba, y tras detenerse en la significación biográfica de este personaje, fruto clarísimo de la Ilustración, se pasa a examinar el proyecto y sus periodos constructivos, donde se pone de manifiesto su relación con otros ejemplos de esta tipología como las plazas de Almadén y Archidona, analizándose por vez primera este

modelo en absoluta profundidad. De este modo se contempla el diseño longitudinal de las fachadas que no se enfrentaban en los ocho lados de la Plaza, para lo cual se formaron cuatro grupos con dos fachadas iguales en cada uno, tanto en las enrasadas como en las que se abrían los pasos cubiertos, deteniéndose y valorando cada módulo, con sus diferentes elementos.

Finalmente, Cervera pasa a una disección pormenorizada de lo que supone la composición arquitectónica de la actual Plaza Mayor octogonal y sin que ningún aspecto, por mínimo que este sea, quede relegado a la improvisación o al olvido. Y así, se contempla desde su finalidad como

Plaza Mayor, su emplazamiento y superficie, desarrollo y disposición de las fachadas y sus diferentes tipos, etc. prestándole especial interés al edificio de la Casa Consistorial.

Y como siempre, en este tipo de estudios de Cervera Vera, sorprende la cantidad de documentación planimétrica: plantas, alzados, dibujos y croquis de toda índole, ect. que se ofrece a lo largo del texto, de una precisa y clara ejecución, además de aportar todo el material histórico conservado en este sentido. Con lo que el espectador cuenta con un material fiable y clarificador para entender puntualmente este singular conjunto arquitectónico.

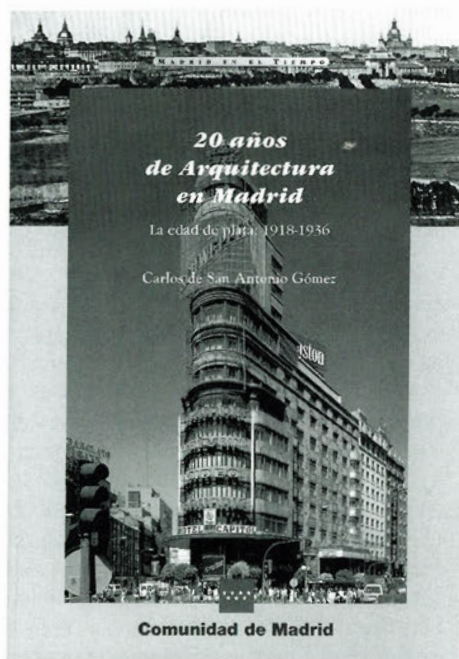
JOSÉ LUIS MORALES Y MARÍN

SAN ANTONIO GÓMEZ, Carlos de, *20 años de Arquitectura en Madrid. La edad de plata: 1918-1936*. Presentación de Gustavo Villapalos Salas, prólogo de Carlos Sambricio. Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, Madrid, 1996, 584 páginas, 128 ilustraciones en blanco y negro y 40 en color.

Esta obra de Carlos de San Antonio, Profesor Titular de la Universidad Politécnica de Madrid, ha recibido el Premio de Urbanismo, Arquitectura y Obra Pública del Ayuntamiento de Madrid, en su edición de 1996 y en el apartado "Medios de difusión". El libro es el resultado de una investigación más amplia que, con motivo de su Tesis Doctoral, el autor realizó sobre la revista *Arquitectura*. Como es sabido, esta revista, que todavía sigue publicándose, apareció en 1918 y, desde el primer momento, fue la plataforma de debates, de informaciones y opiniones de los diversos temas que se han planteado en la arquitectura

española. Cabe señalar que *Arquitectura* nació como una revista abierta y no militante y partidista como lo fue, por ejemplo, *AC*, órgano del GATEPAC, lo que la faculta como documento idóneo para acometer estudios de este tipo.

En los últimos años se han publicado numerosas monografías de arquitectos y de arquitecturas locales de menor importancia, con el propósito de buscar, entre nosotros, supuestas raíces modernas en la producción edilicia de los años veinte y treinta. Por lo general, estos estudios se han limitado a trazar una clasificación etimológica y una correspondencia formal



con los paradigmas de la vanguardia europea, sin analizar si esos supuestos teóricos se dieron o no en España. Simultáneamente, y por la necesidad de rescatar rasgos de singularidad local o regional, se han difundido también abundantes estudios de las arquitecturas historicistas que, con aquellas, completan el panorama español de las tres primeras décadas del siglo XX.

Por otra parte, la visión de la arquitectura española, de esos años, que nos ha legado la historiografía tradicional, ha llevado, frecuentemente, a ignorar todo aquello que no pudiera clasificarse según los cánones de la vanguardia. Con estos criterios pevsnerianos, solamente el GATEPAC y algún que otro ejemplo merecieron el calificativo de modernos. Afortunadamente, un análisis tan parcial de la realidad ya ha quedado obsole-

to. Se impone un planteamiento historiográfico diverso, que supere el exclusivismo de la vanguardia en aras de una nueva objetividad que respete el curso de la historia sin amoldarla a categorías ideales. Es necesario un análisis imparcial de la realidad, sin apriorismos, que enmarcando la arquitectura en un contexto global, explique el cómo y el por qué de la arquitectura nacional o regional; de la vanguardia ortodoxa; y de otros movimientos que, superando el eclecticismo, intentan una nueva vía.

Éstas han sido las coordenadas en las que se enmarca el texto de Carlos de San Antonio. El autor plantea un estudio global de la arquitectura de Madrid de 1918 a 1936, entrelazado con múltiples referencias a la cultura, al pensamiento y a la literatura de un periodo conocido con el apelativo de "Edad de Plata". Este término, subtítulo de la publicación, y que designa el proceso cultural que desde principios de siglo llega hasta la Guerra Civil, explica el contenido del libro, porque expresa correctamente la analogía entre la arquitectura y aquellas disciplinas.

Esa influencia mutua generó conceptos sinónimos que el autor pone de manifiesto de una manera original. Por ejemplo: el debate de tradición frente a progreso, originó en arquitectura la controversia historicismo-modernidad; la búsqueda de la esencia nacional, el término análogo arquitectura nacional; la tendencia al populismo, la arquitectura popular; el movimiento regionalista, el regionalismo arquitectónico; las vanguardias con sus "ismos", sus homónimos en la arquitectura; y el 27, y su distanciamiento de la vanguardia, lo que él llama "Clasicismo moderno: Arquitectura sin vanguardia".

De esta forma, los diferentes conceptos de tradición en Menéndez Pelayo y en

Unamuno, le sirven para explicar las posturas adversas de Lampérez y Rucabado frente a Torres Balbás. Mientras los primeros defienden que el camino que debería seguir la arquitectura española es el de un historicismo servil adaptado a las nuevas necesidades, Torres Balbás acude al concepto unamuniano de casticismo para superar la dicotomía entre tradición y renovación: Así, mientras Unamuno hablaba de la “tradición eterna, que hemos de buscar en el presente vivo y no en el pasado muerto”, Torres Balbás lo interpretaba casi literalmente: “No cultivemos un arte de recuerdos, frío, sin alma, tratando de dar vida a un pasado muerto. Seamos de nuestro tiempo; no cerremos el espíritu a ninguna manifestación de arte, por exótica que sea; tal vez pueda fecundar de nuevo la tradición”. La tradición así concebida, no consistía en encerrarse en el pasado y cegar los ojos al futuro, sino en “expresar la vida con los sedimentos del pasado y las aportaciones de un presente en constante transformación”.

La estéril polémica de tradición o renovación, deja paso, en el Madrid de los años veinte, a un nuevo debate: arquitectura de vanguardia versus arquitectura sin vanguardia, según los términos empleados por el autor, para referirse a la actitud de Mercadal frente a otros arquitectos de la Generación del 25 como Lacasa, Bergamín, Blanco Soler, o Sánchez Arcas. Carlos de San Antonio analiza cómo, desde puntos de partida diferentes, la vanguardia que –según los criterios de Le Corbusier– Mercadal difundía, perseguía idénticos objetivos antiectécticos que los otros arquitectos madrileños: aquel buscando nuevas formas, nuevos mitos; éstos mediante una arquitectura sencilla en la que primaba lo funcional y lo constructivo frente a un for-

malismo gratuito. Era una postura cercana a Behrens, Bonatz o Tessenow.

Para el autor del texto, los ideales vanguardistas de Mercadal, no proceden únicamente de sus viajes por Europa y de su trato con los arquitectos adscritos a esas tendencias; también influyó en él, el movimiento ultraísta madrileño, con el que tenía en común buscar en las imágenes el valor visual por encima de cualquier otro. Sin embargo, a los otros arquitectos de la Generación del 25, no les movió la búsqueda de nuevas imágenes en aras de una renovación formal. Otros fueron sus intereses: el problema del suelo, la escasez de viviendas, los modernos materiales y sus tecnologías, los nuevos planteamientos tipológicos..., etc. El funcionalismo americano fue el espejo en el que se miraron. El gran reto tecnológico que plantearon sus rascacielos, dejó en un segundo plano el debate estilístico. Lo que para algunos es eclecticismo, para ellos fue simplemente pragmatismo formal. Así los edificios más emblemáticos madrileños como el Rockefeller o los de la Ciudad Universitaria, se proyectaron con una tipología clasicista, pero se emplearon nuevos materiales; la técnica más avanzada conocida por entonces en instalaciones de ascensores, calefacción, aire acondicionado y fontanería; estructuras de Torroja; y un mobiliario diseñado para la ocasión.

Estas características de los arquitectos madrileños del 25, tienen para el autor un paralelismo, o un denominador común, con algunas señas de identidad del grupo poético del 27. Es lo que Fernando Lázaro denomina como “una cierta *tendencia al equilibrio*”, o, la originalísima síntesis entre ciertos polos –en principio opuestos– entre los que el texto destaca los siguientes: lo culto y lo popular, lo uni-

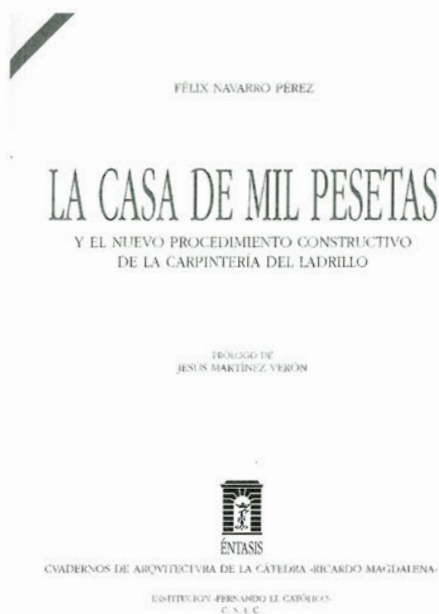
versal y lo español, la tradición y la renovación. En la tercera parte del libro, se busca justificar estas relaciones en un esfuerzo realmente meritorio.

El interés que suscita la lectura de este libro, se debe a que no es una historia de la arquitectura al uso: fechas, nombres, acontecimientos, estilos, clasificaciones

y elenco de edificios. El texto es una original interpretación de la arquitectura madrileña, en su contexto político-social, leída en paralelo con la historia del pensamiento, de la literatura y de la poesía, al hilo del discurso que los propios arquitectos hicieron en las casi siete mil páginas de la revista *Arquitectura*.

CARLOS MONTES SERRANO

NAVARRO PÉREZ, Félix: *La casa de mil pesetas y el nuevo procedimiento constructivo de la arquitectura del ladrillo*. Edición facsímil de la de 1891. Prólogo de Jesús Martínez Verón. Dibujos de Fernando García Mercadal. Cuadernos de Arquitectura de la Cátedra "Ricardo Magdalena". Institución "Fernando el Católico", C.S.I.C. Zaragoza, 1997, 72 páginas con dibujos en blanco y negro.



El notable interés bibliográfico de ciertos textos, compuestos por los arquitectos aragoneses en los últimos cien años, junto

a la particular escasez de los mismos, es el principal argumento de las reediciones emprendidas por los "Cuadernos de Arquitectura", de la Cátedra Ricardo Magdalena. Se trata, en este caso, de una breve memoria del arquitecto Félix Navarro sobre un sistema de su invención para conseguir la economía y la simplicidad en la construcción de viviendas. Y es que, en repetidas ocasiones, Félix Navarro Pérez, uno de los más señalados profesionales zaragozanos de las últimas décadas del pasado siglo y primeras del nuestro, se ocupó de transmitir sus ideas mediante textos impresos. Navarro, profesional colmado de inquietud por la novedad, sensible a las cambiantes circunstancias del tiempo que le tocó vivir, supo aunar su excelente labor como autor de hermosos edificios con la expresión de su deseo por mejorar su entorno, en un compendio singular entre práctica y teoría que contiene datos inapreciables para la valoración de una arquitectura que ya atisbaba los caminos de la modernidad.

La de Navarro fue una época en la que los sistemas constructivos iniciaban su evolución hacia actitudes alejadas de la tradición. Los conceptos de la economía en los medios, de la necesidad incipiente de la construcción en serie, del empleo progresivo de materiales más ligeros fueron calando en la práctica de la arquitectura de ese tiempo. Junto a esos aspectos materiales, las crecientes demandas sociales suscitadas por la imparable expansión industrial requirieron continuos esfuerzos para resolver los problemas del alojamiento de las clases trabajadoras. Fue un doble reto que la arquitectura del final del XIX debió afrontar con decisión, pese a que la inercia de la costumbre y la escasa sensibilidad del capital impidieron muchas veces el logro de los resultados deseados, no sólo en España, sino en toda Europa.

El empeño en buscar sistemas adecuados para lograr el abaratamiento de la construcción, de forma que el acceso a una vivienda digna pudiera alcanzar a los menos favorecidos, tiene en este singular ensayo el reflejo de la sensibilidad del autor por mejorar las alternativas arquitectónicas y sociales de su tiempo. La *Casa de mil pesetas* supone, dentro de la heterodoxia y la retórica de su expresión, un acercamiento evidente a la inquietud que en adelante habría de caracterizar el esfuerzo de la modernidad por resolver las principales cuestiones de la vivienda económica. Las de Navarro son las reflexiones de un precursor: de quien supo captar a tiempo que la arquitectura necesitaba comprometerse con las demandas de la sociedad si deseaba mantener todavía una mínima coherencia.

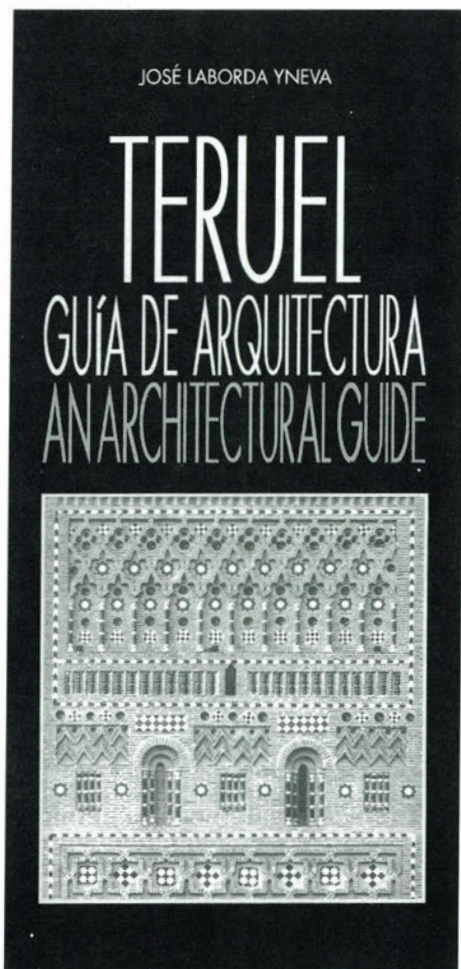
Décadas después, el efecto devastador de la Gran Guerra y la precisión de componer viviendas mínimas e higiénicas a bajo coste constituyeron uno de los principales estímulo

los del movimiento moderno. Ciertamente Navarro y su teoría de 1891 sobre la economía constructiva no pueden asimilarse con los resultados intelectuales de los años veinte europeos; pero sin duda su inquietud por asumir el reto de su época fue idéntica. Su sensibilidad por la simplificación formal y por la idea de la arquitectura como servicio a la sociedad es equiparable en su intención a la de las vanguardias que difundieron el movimiento moderno. En ese sentido, este texto se convierte en el reflejo de una utopía necesaria, un atisbo de los caminos que iban a caracterizar la trayectoria de la vivienda social a lo largo del siglo XX.

El texto de Félix Navarro carece de ilustraciones y la edición mantiene la estructura del original sin adiciones que lo desvirtúen. Sin embargo, en el prólogo se incluyen algunas imágenes, sin que ello suponga alterar el argumento del texto. La dificultad de encontrar referencias gráficas de la época en que Navarro compuso su *Casa de mil pesetas* ha llevado a reproducir una serie de imágenes de fecha posterior, todas ellas referidas a tipologías de viviendas mínimas y sus agrupaciones urbanas. Son ejemplos de propuestas construidas en Europa en el primer cuarto del siglo XX, dibujadas por el arquitecto zaragozano Fernando García Mercadal en 1926, y recogidas en la Memoria *La vivienda en Europa y otras cuestiones*, compuesta en sus años de pensionado en Roma. Creemos que esos sencillos dibujos compaginan bien con el espíritu de esta edición, dirigida a valorar la aportación de los arquitectos aragoneses a las propuestas generales sobre sistemas constructivos y topologías de viviendas económicas en la época previa al Movimiento Moderno.

JOSÉ LABORDA YNEVA

LABORDA YNEVA, José: *Teruel, Guía de Arquitectura / An Architectural Guide*. Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1996, 262 páginas. 267 ilustraciones: fotografías en bitono y numerosos planos y dibujos.



Entre el conjunto de novedades editoriales sobre arquitectura conviene que destaquemos un libro cuya aparición merece ser reseñada. Me refiero a la *Guía de ar-*

quitectura de Teruel, editado por la Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón y del que es autor el arquitecto José Laborda Yneva. Una obra que, además de otras consideraciones, se ha hecho acreedora de nuestra estima por cuanto es un excepcional y utilísimo instrumento para conocer con detalle el rico y diverso patrimonio arquitectónico turolense. Porque Teruel, a pesar del desdén, la desidia, los cruentos episodios bélicos y las tropelías urbanísticas cometidas durante décadas, continúa siendo una ciudad repleta de sorpresas en su arquitectura.

La *Guía de Arquitectura de Teruel* es la segunda entrega de una serie de tres volúmenes sobre las capitales aragonesas. De nuevo, y como ya ocurriera con el primer tomo, dedicado a la bimilenaria Zaragoza y que vio la luz el pasado año, José Laborda ha llevado a cabo un gran trabajo editorial. La calidad y claridad de sus guías, su manejable formato y cuidada edición gráfica, su capacidad de síntesis y el rigor de su retrato urbano, convierten estos libros ya desde su aparición en un compendio imprescindible para que todo aquel ciudadano curioso e inquieto, ya sea viajero ocasional o residente habitual de cualquiera de las tres capitales aragonesas, conozca con detalle lo más relevante del pasado y del presente de su patrimonio arquitectónico. Ojalá que este renovado conocimiento de sus valiosos recursos urbanos permita a los lectores de estas guías tomar mayor conciencia y responsabilidad en la evolución urbanística de sus respectivas ciudades. Víctimas, en tantas ocasiones, de un torpe planeamiento municipal, de la mezquindad

comercial de ciertos poderes económicos y de la ignorancia y la falta de compromiso de la ciudadanía en la defensa de su entorno más inmediato.

Por otra parte, la publicación de una colección de estas características constituye un buen ejemplo de lo que es una eficaz y bien dirigida política de mecenazgo cultural. Una labor social y formativa que define y singulariza a las Cajas de Ahorros frente a otras entidades financieras. Una tarea que, por otra parte, debería potenciarse en esta época triste para la financiación de la educación y la cultura. Una etapa en la que, desde diversos ámbitos tanto públicos como privados, se insiste en llevar a la práctica ese funesto y equívoco criterio consistente en primar tan sólo aquello que favorezca la llamada *rentabilidad cultural*. Ignoran quienes así actúan que, como muy bien ha escrito Cristóbal Halffter, "La cultura y los signos de identidad nunca pueden ser objeto de un interés pecuniario inmediato. Su rentabilidad está en otorgar a los individuos un mayor conocimiento de sí mismos, una mayor libertad, un poder sentar las bases para encarar el futuro con esperanza y, al fin, una mayor calidad de vida".

De ahí que esa renovada y permanente sensibilidad hacia la promoción y difusión del quehacer cultural aragonés sea digna de subrayar y valorar públicamente como merece por quienes, también en esta tierra, batallamos en la defensa del papel prioritario de la cultura más allá de las leyes del mercado. Porque precisamente desde esa inquietud por favorecer la investigación y la divulgación de nuestro estimable acervo patrimonial, hay que contemplar la publicación de estas *guías de arquitectura*. Así, en los edificios de una ciudad, en su arquitectura, encontramos un fiel retrato de sus pobladores y una afortunada síntesis de su

esencia, de su devenir histórico y hasta de su singularidad y valía frente a otras urbes.

Uno de los primeros méritos que hay que reconocer a esta *Guía de Arquitectura de Teruel* reside en el hecho, casi insólito para una publicación de estas características, de que el libro pueda leerse de corrido. Desde la primera página, y más aún si el lector es turolense o le unen vínculos de afecto con la pequeña pero atractiva capital aragonesa, el texto escrito por José Laborda seduce y mantiene la atención. Su sencillez y claridad expositiva se enriquecen con el rigor en la información que se maneja y la maestría del autor en la composición tanto gráfica como literaria de la guía. Laborda evita en todo momento la erudición gratuita y tediosa, a menudo tan innecesaria como banal. Busca y consigue ofrecer pautas y sugerencias. Enseña al lector a ver la ciudad a través de sus edificios y permite que éste desarrolle, gracias a su guía, una mirada atenta y nada azarosa sobre las construcciones y lugares que resumen ochocientos años de historia y de arquitectura. De ahí que, más de la mitad del volumen lo ocupen las páginas destinadas a trazar un estudio histórico y urbanístico de las distintas épocas de la arquitectura de Teruel.

A través del análisis de un total de 157 edificios, "la guía —según subraya el autor— se convierte en un testimonio, un documento positivo al servicio de la ciudad". Ayuda a percibirla adecuadamente y ofrece una completa y afortunada semblanza del todo y las partes. Además, el libro recoge las descripciones de los edificios según su implantación urbana. No se tratan como si fueran obras aisladas, fuera de su contexto. La guía consigue así adaptarse a la ciudad y a sus circunstancias de distancia y tiempo. Los cerca de noventa edifi-

cios del Recinto Histórico sobresalen, cualitativa y cuantitativamente, en el catálogo. No falta ese espléndido conjunto mudéjar que fue reconocido por la Unesco como Patrimonio de la Humanidad, ni las fascinantes obras modernistas de Pablo Monquió, ni el acueducto de los Arcos o la Casa de la Comunidad. Pero también figuran edificios de gran valía cuyo lamentable y patente estado de deterioro reclama una atención urgente: el palacio de los marqueses de Tosos o el de los marqueses de la Cañada, o la magnífica casa de Escriche.

Ya en el área extramuros encontraremos una infraestructura de mérito indiscutible: el Viaducto, que fue en su momento una conquista de la modernidad y la plasmación del sueño de Teruel por crecer más allá de la meseta sobre la que se asentaba el antiguo recinto amurallado. No faltan en la guía las atractivas construcciones del primer Ensanche, que renovaron la arquitectura turolense. O la iglesia y convento de San Francisco. Siguiendo en los extramuros descubriremos, en las calles de Molinos y Bajo los Arcos uno de los mejores ejemplos de la arquitectura civil de Teruel: el palacio de los condes de Parcent. Por último, la guía ofrece una muestra representativa de los edificios que señalan "cuáles son los caminos de la arquitectura contemporánea de la ciudad". El capítulo final de la guía lo dedica Laborda a compilar los edificios más característicos de los diez barrios rurales que posee actualmente la ciudad y en los que, sin duda, sobresalen sus iglesias y ermitas.

Teruel posee, y esta obra nos lo confirma, un patrimonio arquitectónico muchas veces desconocido, olvidado y que puede revalorizarse gracias a esta publicación que nos da a conocer, más allá de su reconocida capitalidad mudéjar, la existencia

en Teruel de ejemplos magníficos de la arquitectura de todas las épocas.

Varios y nada gratuitos fueron los buenos deseos y sugerencias que, para no dilapidar en el futuro, José Laborda anota en su libro. Pero en este resumen final de ideas quisiera destacar especialmente una tesis, llena de sentido común, con la que los turolenses nos sentimos identificados: hay que evitar que el estado del centro histórico de Teruel, como el de tantas otras ciudades con similar configuración urbana y trayectoria histórica, se siga deteriorando. Ese Teruel antiguo y entrañable, turístico y cotidiano, no debería terminar sus días convertido en una ruina ilustre, en un inmenso y gratuito estacionamiento de vehículos. Nos gustaría una ciudad y, sobre todo, un recinto histórico, más habitable. Y no seguir contemplando con impotencia cómo se deteriora un patrimonio artístico o cómo singulares edificios se transforman en un montón de escombros y solares abandonados. Cómo permanecer impasibles cuando el centro lleva camino de convertirse en un largo inventario de casas semivacías, de pequeños comercios que languidecen. Favorecer la rehabilitación y las inversiones en el Teruel con más solera son, deberían ser, medidas urgentes y prioritarias para todos aquellos poderes públicos y privados, institucionales y particulares que gobiernan, influyen, cuidan y protegen los intereses de esta ciudad aragonesa.

Por último, dicen los que saben de estas cosas de la crítica que no existe nada peor que el silencio brutal y torpe para amargar la vida al autor de un buen libro. No es este el caso y, por ello, permítaseme el párrafo anterior como un manifiesto desahogo de gratitud hacia quien nos ha dado un reciente ejemplo de talento. Porque gracias al buen oficio de José Laborda cualquiera que lea,

con los ojos bien abiertos y una cierta dosis de complicidad esta *Guía de Arquitectura de Teruel* descubrirá que Teruel es mucho más que una joya oscura, semiolvidada y

provinciana. Es una ciudad repleta de una belleza arquitectónica, ya sea medieval, mudéjar o modernista, que pugna entre la supervivencia y la inmortalidad.

RAÚL CARLOS MAÍCAS

LABORDA YNEVA, José: *Huesca, Guía de Arquitectura / An Architectural Guide*. Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1997, 284 páginas. 310 ilustraciones: fotografías en bitono y numerosos planos y dibujos.

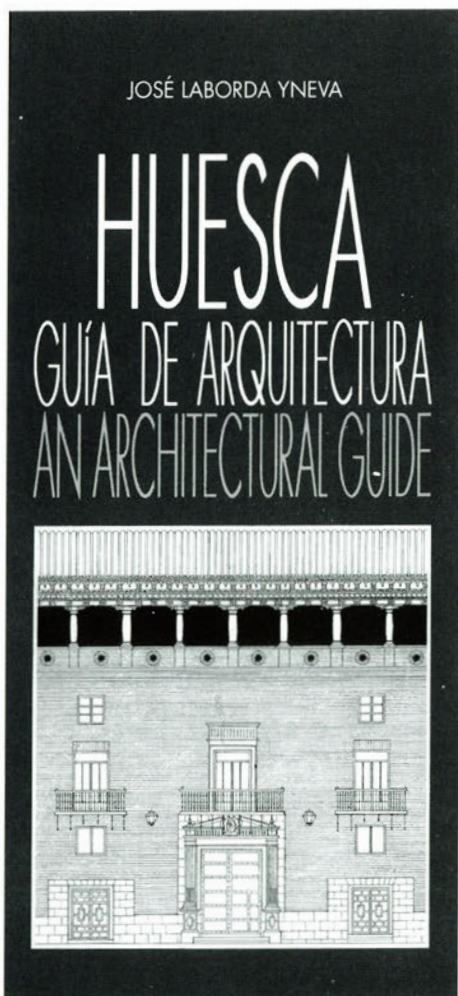
A finales de 1995, el arquitecto José Laborda, bien conocido por la constante labor cultural y crítica que viene desarrollando desde hace años, publicó su difundida *Guía de Arquitectura de Zaragoza*. Un texto inusual que se proponía, explícitamente, elevar la capital aragonesa a la categoría de las ciudades con *guía de arquitectura*, estatuto comúnmente reservado a urbes de mayor carácter, del que hasta entonces sólo la privaba el que nadie se hubiera atrevido a escribirla. Elaboró con tal fin un volumen preciso en sus textos, repleto de bellas fotografías y compuesto con la pulcritud con que había ya llevado a un puesto de honor en el panorama editorial español los diez títulos de la colección *Arquitecturas de los Precursores* que editó la Delegación de Zaragoza del Colegio de Arquitectos de Aragón en los años en que Laborda coordinó su comisión de Cultura. Un estilo propio, que ahora mantiene en las publicaciones de la Cátedra de Arquitectura Ricardo Magdalena de la Institución Fernando el Católico, de la que es director desde 1994.

Justo un año más tarde, publicó su *Guía de Arquitectura de Teruel*, gemela de la anterior y, como ella, bilingüe en español e inglés. Ahora, en diciembre de 1997, culmina

la tercera y última de las etapas de este singular empeño con la publicación de su *Huesca, Guía de Arquitectura*, el único intento que conocemos de aproximación crítica a la arquitectura oscense desde sus primeras manifestaciones históricas hasta hoy.

Como sus antecesoras de Zaragoza y Teruel, la *Guía de Arquitectura de Huesca* no es una guía al uso, y no lo es por distintos motivos. El primero de ellos es su preocupación de mostrar cada edificio, no como parte de un acontecimiento aislado, sino como elemento que define una parte de la ciudad en que se implanta: lo que la guía pretende es descubrir el ser de la ciudad, esencia que escapa de la fácil definición y que el autor atrapa gracias a un riguroso orden interno que le impide la divagación fuera del único cauce que puede llevarle a su objetivo.

Se propone así un método que parte del mantenimiento en las tres guías de un esquema tripartito de eficacia ya comprobada: un análisis por aproximaciones sucesivas que, telescópicamente, se acercan desde la historia urbana hasta la pormenorización de la crítica arquitectónica edificio a edificio, pasando por una parte central —la más innovadora de las tres— dedicada al estudio de un conjunto de espacios que se consideran ca-



racterísticos del ambiente urbano: una guía de ambientes exteriores, de vacíos más que de volúmenes, de sensaciones más que de hechos, de sugerencias más que de argumentos cerrados, que se centra en calles, plazas, barrios y otras piezas urbanas de difícil clasificación. Al final, las tres partes se complementan y se justifican mutuamente,

permitiendo una lectura bidireccional que explica la arquitectura por su inserción urbana y la historia de la ciudad por sus edificios.

A la misma voluntad de delinear el ambiente urbano antes que sus acontecimientos singulares se debe el que, con muy leves variaciones, todos los edificios merezcan un tratamiento de extensión equivalente, según lo que el autor, en su primera guía, denominó *un continuo ejercicio de contención por acción y omisión*; este recurso evita que el texto se descomponga en una suma de juicios críticos que, privilegiando a quince o veinte edificios señeros –sobre los que, por otro lado, ya casi todo se ha dicho–, dejen fuera a otro amplio conjunto de construcciones que también forman la ciudad y que le dan su imagen en no menos medida que los primeros.

Por todo ello, la exhaustiva guía de Laborda, presumo que por primera vez, da una imagen completa de aquello que Huesca puede ofrecer en su arquitectura, desvelando al visitante y, sobre todo, al propio ciudadano, un amplísimo elenco de edificios meritorios hasta ahora ignorados por la crítica local; opción digna de aprecio, porque siempre resulta difícil apartarse del camino trillado de repetir una y otra vez las mismas reseñas de los mismos edificios para analizar aquellos de los que nadie ha hablado, después, claro está, de la inevitable tarea de recorrer sistemáticamente la ciudad para descubrirlos. Como en sus dos guías anteriores, este efecto se manifiesta con el mayor vigor en lo que podríamos llamar la *arquitectura contemporánea caducada*: aquella que, desechada ya por los avatares de la moda, no ha alcanzado todavía los honores de la historia. En algún caso, la guía proporciona gratas e insospechadas sorpresas, desvelando modestas piezas urbanas muchas veces

transparentes al observador común que bien merecen una mayor atención.

De ahí una de las principales virtudes de la guía: el haber sabido captar Huesca, fuera de todo prejuicio, en su amplia riqueza histórica, en su complejidad evolutiva bien articulada hasta fecha reciente. Azorada por la prolongada incuria económica y demográfica entre el final de la Edad Media y la posguerra, Huesca no cuenta con una arquitectura doméstica de la calidad que goza Teruel y que gozó Zaragoza; la edificación común de su casco es en sí misma pobre y poco atractiva, e incluso sus edificios más representativos aparecen muchas veces lacerados por la escasez de medios. Pero lo que sí tiene Huesca es una prolongadísima historia urbana que ha dejado huellas que todavía hoy, a pesar de las injurias del tiempo y de los hombres, son bien identificables.

Esta circunstancia histórica hace que resulte muy apreciable la extensa parte inaugural de la guía, dedicada a esbozar una síntesis de la historia urbana de Huesca que, de nuevo por vez primera, se presenta de modo íntegro y sintético, desde las inciertas suposiciones sobre asentamientos preibéricos hasta los procesos de revisión del plan general o de formación de un plan especial del casco histórico que suponemos en curso; particular mención merece el esfuerzo recopilatorio de planimetría histórica, que, junto con un texto en el que nada sobra y poco falta, y unas fotografías bien seleccionadas, consiguen un bloque manejable y eficiente.

Hacia los mismos objetivos de claridad y rigor metodológico se encamina el empeño por no utilizar para la presentación de los edificios más que cuidadas fotografías en bitono y en similar tamaño. No se recurre al color —poco apropiado para la descripción arquitectónica: nada más lejano que la guía turística— y con ello se garanti-

za que la guía no sustituya a la ciudad, el que sea nada más y nada menos que un instrumento eficaz para acompañar en su visita al viajero interesado por la arquitectura y al ciudadano interesado por su ciudad: una *combinación de apuntes y sugerencias* —decía el autor en otra de sus guías— *que permitan convertir un texto especializado en una voz complementaria de la observación directa de los edificios.*

No es una más de las muchas guías históricas y artísticas con que afortunadamente cuenta la ciudad de Huesca; rechaza el tecnicismo descriptivo, el acumulamiento de datos históricos sin interés para el profano y, también el sentimiento localista. Lejos de todo ello, edificio por edificio, se sucede una serie de juicios sintéticos y cualitativos, comprometidos a veces, atinados siempre en su difícil propósito de trazar los rasgos maestros de cada uno con el menor número de palabras posible; porque la fineza del negocio de la sencillez expositiva estriba en que los defectos son más evidentes y los aciertos de más provecho para el lector, que es quien, al final, justifica todo el texto.

En ninguna de sus tres guías ha valorado Laborda la arquitectura por su antigüedad, sino por su calidad y por su importancia en la percepción del ambiente urbano: el autor asume el riesgo de emitir juicios estrictamente arquitectónicos, en los que los edificios son valorados por lo que son y, por qué no, por lo que a él le parecen. Se aprecia un esfuerzo por alcanzar la máxima objetividad en lo subjetivo. El propio Laborda, al comienzo, manifiesta su deseo de haber conseguido escribir una *guía de autor*: añadiríamos que de autor arquitecto —arquitecto ilustrado— y de autor no oscense, lo que le permite un distanciamiento que también contribuye al éxito de la empresa que se propone.

Gracias a este peculiar enfoque, la guía oscense de Laborda tiene el mérito de constituir, en mi opinión, el tercer eslabón en una cadena de recientes trabajos de conjunto que se complementan y enriquecen mutuamente y que, cada uno desde muy distinto enfoque, resultan fundamentales para el entendimiento de la capital altoaragonesa. Los otros dos serían el agotado tomo primero del *Inventario Artístico de Huesca y su Provincia*, de los hermanos Naval -1980-, y el colectivo *Huesca: Historia de una Ciudad*, coordinado por Carlos Laliena Corbera en 1990.

La guía, en definitiva, se nos presenta como un instrumento fundamentalmente práctico para conocer Huesca, del todo

oportuno cuando parece que el abandono y la desvitalización de la ciudad histórica ha tocado fondo, alejándose demasiado de lo que nos gustaría y también de la realidad, por suerte no tan alarmante de los cascos de Zaragoza y, sobre todo, de Teruel. Debemos dar la razón a su autor cuando, en repetidas ocasiones, se refiere a ella como el empeño de proporcionar un servicio público, enseñando a ver la ciudad a través de sus edificios y tratando de expresar lo que cualquier ciudadano puede sospechar que es la arquitectura: como escribía el comienzo de su guía de Zaragoza, evitar describir lo que todo el mundo ve, e insinuar aquello que no se ve de forma inmediata.

RAMÓN BETRÁN ABADÍA

*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.

