ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

MADRID *SEGUNDO SEMESTRE DE 1980* NUM 51

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

CONSEJO DE REDACCION

D. Enrique Lafuente Ferrari.
" Xavier de Salas Bosch.
" José María de Azcárate.
" Luis Cervera Vera
(Secretario).

Publicación semestral

Secretaría:
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
Calvo Sotelo, 20 - Teléfono 276 2564
MADRID

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Depósito legal: M. 6264.—1958

Sucs. J. Sánchez de Ocaña y Cía., S. A. - Tutor, 16 - MADRID - 8

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

MADRID *SEGUNDO SEMESTRE DE 1980* NUM. 51

S U M A R I O

PÁGINAS

ENRIQUE SEGURA: *Apuntes al lápiz inéditos de dos Académicos tomados del natural en sus lechos de muerte* 5

FERNANDO GARCÍA MERCADAL: *Camino de Grecia. Notas del primer viaje (Febrero 1924)* 9

VIRGINIA TOVAR MARTÍN: *Don Melchor Gaspar de Jovellanos y el arquitecto D. Ramón Durán en la obra del Colegio de la Orden de Alcántara en Salamanca (1790)* 41

FRANCISCO JOSÉ LEÓN TELLO y M.ª VIRGINIA SANZ SANZ: *La música en la sociedad madrileña del siglo XVIII: documentos sobre una frustrada Academia* 107

BARTOLOMÉ MESTRE FIOL: *La familia de Felipe IV (Las Meninas,* de Velázquez) 125

CRÓNICA DE LA ACADEMIA 183

COMISIÓN CENTRAL DE MONUMENTOS: *Monumentos histórico-artísticos, Conjuntos y Parajes pintorescos informados durante el año 1980* 195

MEMORIA DE LA LABOR CORRESPONDIENTE AL AÑO 1980 223

BIBLIOGRAFÍA 231

APUNTES AL LAPIZ INEDITOS DE DOS ACADEMICOS TOMADOS DEL NATURAL EN SUS LECHOS DE MUERTE

POR

ENRIQUE SEGURA

Apunte del natural de D. Pío Baroja en su lecho de muerte.
(Autor: ENRIQUE SEGURA.)

Apunte del natural de D. José Francés en su lecho de muerte.
(Autor: ENRIQUE SEGURA.)

HICE los apuntes cuando fallecieron estos dos personajes, uno es del célebre escritor Don Pío Baroja, Académico de la Española, y el otro de Don José Francés, Secretario perpetuo de esta Real Academia.

El primero fue realizado en su domicilio de la calle Ruiz de Alarcón. No puedo olvidar, a pesar de haber transcurrido ya bastantes años, aquellos momentos de gran emoción cuando realizaba este dibujo. Estaba Don Pío sobre la cama cubierto con una sábana que enmarcaba su rostro, reflejando éste una gran serenidad. La habitación era de una gran sobriedad y había varias personas en la antesala comentando los últimos momentos del escritor en un atardecer madrileño para mí infinitamente triste por la gran devoción que tuve al escritor y a su obra. Ya en mis años mozos más de una noche la pasé en vela leyendo sus libros, pues estaba en la edad propicia en la que todo libro que pasaba por mis manos lo devoraba ávidamente; así leí casi toda la obra de este insigne escritor. Libros que pedía en la Biblioteca del Ateneo de Sevilla, donde comentábamos las distintas opiniones acerca de este escritor y de otros también de gran valía.

Hace años estuvo en mi estudio el ex Alcalde de Bilbao Don Joaquín Zugazagoitia y vio el dibujo, que no conocía. Me preguntó: "Segura, ¿sabe usted lo que dijo de Don Pío un sacerdote que vivía en su misma casa sabiendo lo poco creyente que era el escritor: 'El susto que se va a llevar Don Pío cuando se vea en el cielo'". Creo que esta afirmación estuvo acertada ya que fue un hombre de gran bondad dentro de su escepticismo.

A Don José Francés le conocí más humanamente. Hombre entregado totalmente a la Academia, esta entrega le hacía caer algunas veces en el defecto de ver los problemas académicos desde un prisma exclusivamente personal y apasionado. Por uno de estos motivos tuve unas palabras por

teléfono bastante duras y destempladas, cosa que sentí muchísimo cuando recapacité fríamente y al día siguiente estuve en la Academia para pedirle perdón por haberme comportado de esa forma tan intempestiva. Francés comprendió mi actitud diciéndome: "Segura, no se preocupe, no tiene ninguna importancia". Desde entonces nuestra amistad fue más sincera y más leal.

Cuando falleció, el féretro fue trasladado a la Academia, colocándose en el Salón de Actos, sobre el estrado. Allí mismo, en un día muy caluroso del mes de septiembre, realicé este dibujo, en presencia de su hijo que se había desplazado desde Norteamérica por el fallecimiento de su padre, dibujo que le regalé por ser el mejor depositario.

Dos personas muy distintas en su trayectoria por la vida y cuyos dibujos hice por motivos muy diferentes.

He hecho un poco de historia acerca de estas realizaciones por sugerencia de mi buen amigo Luis Cervera, sabiendo que me perdonarán por esta descripción tan prosaica pero auténtica.

CAMINO DE GRECIA

Notas del primer viaje (Febrero 1924)

POR

FERNANDO GARCIA MERCADAL

CREO recordar vagamente que durante nuestro pensionado, del 23 al 27, existían unas modestas ayudas para viajes, no para los primeros descubrimientos en el Golfo de Nápoles y sus islas, partiendo de Capri o lugares próximos de nuestra residencia en el Gianicolo, que ya habíamos conocido en 1921.

Conocer Grecia para la Administración de la época, primeros meses de la Dictadura del 23, parecía obligado a los arquitectos de la Academia de España en Roma, que por aquel entonces éramos sólo tres. Era difícil ponernos de acuerdo, ya que cada uno teníamos nuestros planes, de cómo invertir nuestro mucho tiempo, y nuestro poco dinero, con cuatro años por delante. Nuestro entrañable Emilio Moya, llegado dos o tres años antes, ya había estado. Fue un gran viajero y nuestro bien informado, cultísimo, guía.

En nuestros tres primeros viajes por Europa (1919-21-22) habíamos descubierto que cuando se tiene tiempo no se tiene dinero. El turismo apenas se conocía entonces. Los ingleses ya antes, a mediados del siglo XIX, lo habían inventado.

Cuando se tiene dinero no se dispone de tiempo y cuando al fin se dispone de tiempo, y de dinero, por lo general, es fatal: la juventud se alejó de nosotros.

Los *wandervögel* alemanes ya existían antes de la primera Guerra Mundial, éstos sí que eran admirables, extraordinarios, y los observamos por los caminos, o en las estaciones ferroviarias, sin esperanza a tener dinero, o sólo muy escasos medios, pero durante sus vacaciones recorrían Europa. Era el camino de la guerra, que no les sorprendió cuando llegó más tarde.

Contra esta realidad luchamos siempre desde entonces. Era, decíamos, consecuencia del pecado original, que tan poco de tal tenía, sigue teniendo, y tanto nos hicieron pensar.

Que el único dinero elegante era el heredado, lo aprendimos en Proust, años después, al morir éste en 1922. (En tiempos más recientes escribimos: "Cuando más importante se es, se viaja menos por cuenta propia".)

Un *block* de croquis, un lápiz HB, una *Baedeker* reciente, de 1920, que aún conservamos, y algún dinerito, de origen familiar, nos bastaba.

La afición a los croquis de viaje nos la había inculcado nuestro maestro Teodoro de Anasagasti, vasco notable, siempre recordado, gran artista, de gusto seguro, ágil dibujante, de trazo elegante, amigo de sus discípulos.

Nuestra primera salida, poco preparada, la haríamos solo, como la de Don Quijote, sin Sancho, fue algo quijotesca y accidentada, haciéndonos recordar al gran manchego, pues no estuvo ausente de peripecias.

En tren, de día, que es cuando se ven bien los paisajes, atravesamos algunas regiones de Italia aún desconocidas hasta alcanzar la Apulia. Primera etapa Roma-Brindisi-Puerto. Llegado al atardecer, entre dos luces, no haríamos escala, salir lo antes posible para Patras, era nuestro propósito.

Rápidas indagaciones en los muelles, con éxito, por fortuna, ya que poco después embarcamos en un pequeño cargo-carbonero viejo y lento, el *Micaly*, cuyo rumbo coincidía con nuestro itinerario, pensado en Roma y muy en parte decidido sobre la marcha.

Una noche sobre el Adriático, atravesando el Golfo de Otranto bajo un cielo nublado, plomizo, sin luna y sin estrellas, no podía ser obstáculo para un obstinado joven arquitecto que, por varios años de libertad, prolongaría sus estudios, por Europa, durante cuatro años.

Ver amanecer, ya en el Mar Jónico, parados frente a las hostiles y montañosas costas de Albania (Santi-Quarenta), que apenas divisábamos debido a la espesa niebla, tenía, por novedoso, cierto encanto, pese al frío, propio de la estación, febrero del 24, desvelados y faltos de sueño. Asomados en la escotilla de la caldera nos calentábamos un poco.

Entre la neblina pronto apareció una vetusta barcaza a remo que traía a unos rústicos campesinos y una serie de cajas con gallinas. Ataviados con sus trajes típicos, con sus *euzones*, que tres días después, ya en Atenas, veríamos, luciendo muy marcialmente, a los soldados, de gran talla, de la Guardia del Real Palacio, frente al sencillo monumento al "Soldado Heleno Desconocido" de la primera Guerra Mundial, la del 14 al 18, en la

plaza de la Constitución, tan centro de la ciudad como la Puerta del Sol madrileña. Una verdadera legión de limpiabotas nos ofrecían sus servicios golpeando sus cajas claveteadas brillantemente. A media mañana hacíamos escala en Corfú, alargada isla, muy feraz, próxima a la costa, como de ella desprendida.

Desembarcados la recorríamos, en vieja *manuela,* de un lado a otro, hasta de nuevo, al anochecer, reanudar la travesía. Allí habían quedado nuestros campesinos y sus gallinas.

En una postal local habíamos escrito, en directo, sin aderezo alguno, sobre esta primera escala: "Derecho a una silla al Sol lo tiene aquí todo el mundo, y no digamos que esto es poco. A ir sucios lo tienen casi todos".

"Encuentro, en este pueblo, mezcla de otros, que nos son ya conocidos, la variedad de sus atuendos los descubren".

"A este mar rodeado de islas, no se le ve la salida. A Guillermo II no lo comprendemos en esta isla".

"Magníficos *popes* de la Iglesia ortodoxa, los contemplamos al ver pasar un entierro, con música".

Este importante puerto, como todos los del Mediterráneo oriental, fue colonizado en lejanos tiempos, resistiendo a diversos ocupantes, llegando a adquirir tal importancia que, según nuestras fuentes viajeras, fue incluso el pretexto de la Guerra del Peloponeso. Mucho después los venecianos fueron, con otras islas jónicas, los ocupantes. Gobernada por Inglaterra hasta 1864, en que pasó a manos de Grecia, sus legítimos dueños.

El Kaiser, se nos dijo, poseía allí una gran propiedad, con una *Villa* italiana, que al pasar nos mostraron, en lo alto de una colina, y nos hizo recordar al Archiduque Salvador, enamorado descubridor de Mallorca, y a su inmensa propiedad *Miramar,* en la que pasó buena parte de su vida.

En la *belle-époque,* que finalizó en 1914, todos los soberanos reinantes en épocas pacíficas, que también las hubo, huyendo de sus crudos y lluviosos inviernos parte de éstos los pasaban junto al Mediterráneo. Estos y los acomodados ingleses descubrieron su placentero clima mucho antes que nuestro actual democrático turismo. La *entente cordiale,* que duró poco,

fue la gran obra de nuestro admirado Eduardo VII, que reinó, ya maduro, sólo nueve años, y falleció a los sesenta y nueve.

Las costas del Peloponeso, festoneadas de múltiples islas de muy distintos tamaños, que veíamos desde nuestro carbonero entre tortuosos pasajes marítimos, agentes geográficos, marco adecuado a la fusión de razas y culturas, propicias también a la piratería que asoló al Mediterráneo.

Al abandonar Corfú navegamos por un vasto golfo que parece cerrado por todas partes, llamado de Gomenitza, en el que los venecianos habían establecido un puerto avanzado. Más allá doblamos unos islotes rocosos que parecían deshabitados.

En la extremidad de la isla de Corfú, por el cabo Blanco, entramos en el Mar Jónico. Navegamos próximos a la isla de Paxo. Nos adentramos por el Canal Viscardo, que separa la Cefalonia de la Itaca, que nos pareció una isla montañosa. Entre estas islas y la costa nuestra guía nos hace saber que el 6 de octubre de 1751 tuvo lugar el encuentro naval conocido por la batalla de Lepanto, en la que Don Juan de Austria destrozó la flota turca.

Patras, el puerto más próximo de Occidente, a la vista, a la entrada del alargado Golfo de Corinto, era ya nuestra anhelada Grecia, y, en su fondo, la histórica ciudad de su nombre nos esperaba. Tras despedirnos del Capitán de nuestro cargo, que había abreviado nuestro camino, desembarcamos.

Patras, puerto, ya existía en la Antigüedad. Su típico caserío, de gran carácter, en forma de anfiteatro, se extendía sobre la ladera de una colina, defensa natural del histórico fondeadero.

Pisábamos, al fin, el Peloponeso, de curioso aspecto y contorno, visto en los clarísimos mapas de nuestro *Baedeker*, que a todas luces recuerda una gran hoja de morera, que en griego, nos dicen, se conoce por Morias o Morea, de ahí que a los peloponesianos se les designe *moraitas*.

Esta extensa región, unida a la Rumalia al Sur de la Grecia Continental, por un muy estrecho istmo, hasta que en 1882, el "Canal de Corintio", al unir las aguas del Mar Jónico con las del Egeo, transformaría

en Isla de Pelops la famosa Península, que contenía históricos lugares como Esparta, Micenas, Argos y Olimpia.

La Mitología, que nos acompaña, nos dice que Pelops era hijo de Tántalo.

Esta sencilla obra de ingeniería, este estrecho y corto pasadizo, entre altos y pétreos paredones, casi verticales, del "Canal de Corintio", lo atravesamos, normalmente, en un destartalado ferrocarril de vía estrecha, como de juguete, que nos llevó a Olimpia y a otros de los evocadores lugares,

CORFU./24

Derecho à una silla al sol lo
tiene aquí todo el mundo, y no dejamos f-
uto es poco, a ir sucios tienen derecho tasi
todos. Encuentro a este puello mezcla
de otros que me son ya conocidos.
Entra un barco mayor que el MIKALY
es italiano. Este mar que nos rodea
no se le ve la salida. A Guillermo II
no lo comprendo en esta isla.

magníficos - pues (de la Iglesia Ortodoxa) se
un entierro con música.

llenos de vestigios helénicos, dispersos por doquier, en sus praderas, restos de templos y santuarios, de los que quedan peristilos, basamentos, fustes, truncados de columnas y capiteles desparramados que nos ayudan a imaginar lo que en su remoto pasado fueron.

De Patras a Olimpia sólo 120 kilómetros. Estamos cerca, por lo tanto, de uno de los más interesantes lugares de Grecia después de Atenas y Delfos.

En Olimpia, en su pequeño museo, han sido recogidos valiosos fragmentos escultóricos de los frontones del Templo de Zeus, una estatua de la Victoria y el famoso Hermes de Praxíteles. Aquí hicimos, en el museo, nuestros primeros croquis, y algunos de estos ilustran este rápido relato viajero. Bien merecía la pena esta breve escala.

De Patras, a Atenas y el Pireo, en un trenecito de vía estrecha, hicimos un recorrido de sólo 221 kilómetros.

Una de las más bellas rutas de Grecia era esta de Corintio a Atenas, que atraviesa las ciudades y famosos viñedos sin pepitas.

La vía férrea seguía constantemente la costa Sur del Golfo de Patras, primero, y después las del Golfo de Corintio, hasta esta ciudad, atravesando una pequeña llanura fértil, entre Patras y Rión, promontorio del cual está separada por un estrecho de sólo dos kilómetros, como unos pequeños Dardanelos. Las estaciones, pequeñas y numerosas, nos hacen pasar de largo lugares bellísimos.

Corintio, situada sobre el istmo entre la Grecia central y el Peloponeso, muy antiguo puerto marítimo y villa cosmopolita de comerciantes. Al comienzo de nuestra era había sido la capital de la provincia romana de Achaie. Visitada por San Pablo el año 50, allí predicó y fundó una comunidad, con la que sostuvo después de su marcha contacto epistolar muy vivo. Las dos epístolas a los corintios contienen parte de esta correspondencia. La Enciclopedia de la Biblia [1] que figuraba en nuestro equipaje nos fue utilísima.

El Peloponeso fue siempre un centro comercial de primer orden: sus olivas de Calamata y las uvas de Corintio fueron y son su gran riqueza.

---

[1] Editions Sequoia (Paris-Bruxeles).

Las ruinas de la antigua Corintio, excavadas por la Escuela Americana, con el templo de Apolo, uno de los más antiguos templos dóricos, compensaron estos notables trabajos. Todo era objeto de nuestra curiosidad y observación. Corfú, que había sido el anticipo de la Grecia que por primera vez habíamos venido a visitar, nos parecía un pueblecito veneciano bien emplazado, no falto de carácter. Muchos y pequeños tenduchos con numerosos y variados tipos. En un cafetín me sirven una tacita de café que parece más bien chocolate o una mezcla de achicoria, tierra de Siena y demás arcillas... No usan cucharillas y el poso deja media taza llena... Culturita cafeteril.

Nos cruzamos con los primeros militares griegos, que, por sus uniformes, nos recuerdan a los franceses, algunos muy altos.

Las montañas comienzan a cerrarnos las vistas, a la derecha, pero a la izquierda nos aparece el monte Parnaso.

La naturaleza muy bella y la temperatura grata y placentera. Los *drahmas,* anotamos, son un camelo y se van como el agua.

Algunas inglesas arrugadas y viejas, todas parecidas, como lagartijas, buscan el *caldo* y el sol. Por todas partes las había.

Ya estábamos en Atenas, con juveniles ansias de sacar partido a nuestro tiempo y a nuestro escaso, pero suficiente, dinero. No daba para más aquel modesto hotel, pero su céntrico emplazamiento, condición para la primera visita a una gran ciudad desconocida, lo cumplía.

El Hotel de la Gran Bretaña, en la plaza de la Constitución, esquina a la calle de Hermes, no lejano de nuestro modesto albergue, era el mejor frecuentado y lo siguió siendo por muchos años hasta la aparición del Hilton, que conocimos bastantes años después.

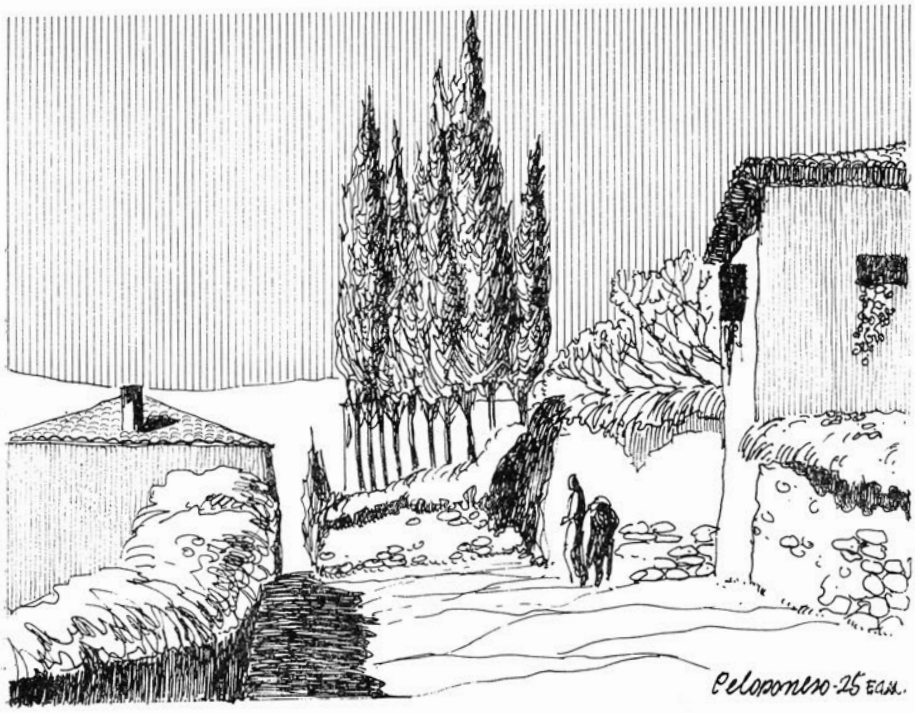
Todo el interés de Atenas, en esta primera aproximación a Grecia, estaba concentrado en la histórica colina, la "Acrópolis" y sus aledaños, en que se asentaba, en lo más alto, el Parthenón. Hacia allí dirigimos nuestros primeros pasos, asombrado de imaginar lo que fueron aquellos restos, algunos bastante bien conservados, aunque despojados bárbaramente de las esculturas que lo decoraban, que ya habíamos visto, el año 21, en München y después en el British Museum, su Elgin Collection. A Lord

Elgin, nombrado en 1799 Embajador de Inglaterra en Constantinopla cuando Grecia era aún una provincia del Imperio turco, se debe el asombroso despojo. El transporte de los famosos mármoles se hizo durante los años 1802 al 1812.

El Parthenón fue terminado el año 432 a. C. y durante nueve siglos continuó siendo el templo de Athenea.

El gran friso, las metopas, los frontones, decorados con estas esculturas, han sido estudiados magníficamente desde que terminaron sus vicisitudes y trasiegos.

Todo había sido ya descubierto y estudiado por sabios arqueólogos franceses, ingleses y alemanes residentes en sus propias instituciones o academias afincados en la ciudad. Los museos de Atenas eran así mismo extraordinarios, pues contenían y custodiaban lo que el propio país había salvado y conseguido evitar su salida y no dejado a la intemperie en sus auténticos emplazamientos.



Sus esculturas arcaicas, que nos sonreían, nos dejaron extasiados y admirados. El Museo de Nápoles, que ya habíamos visitado en 1921, contenía tantas o más maravillas. Pero estas notas, apresuradas y directas, no podían sustituir a las guías ni al *Baedeker*, del que no nos separábamos.

Una semana que allí pasamos no bastaba para verlo todo, pero sí, dado nuestro juvenil dinamismo, para llevarnos una cierta idea que abriría el campo de nuestra curiosidad. Siempre creímos que la historia y la geografía eran inseparables conocimientos que debían ser adquiridos al mismo tiempo, lo que comprobamos en este viaje de 1924. Una compleja curiosidad nos sirvió de estímulo al proyectarlo.

La preparación libresca, más bien escasa, la fuimos completando sobre la marcha en las librerías, de nuevo y de viejo, de las ciudades visitadas. Las publicaciones de interés local no suelen encontrarse fuera del lugar.

Las lecturas *in situ*, cuando se dispone de tiempo, son aconsejables, y no pretender verlo todo, como aquel joven matrimonio alemán que las iglesias las visitaba la señora y el marido veía los museos. La curiosidad debe de ser selectiva y reposada, ya que nuestra capacidad de ver y de recordar lo visto es limitada. La memoria gráfica la hemos cultivado siempre. Las rápidas visitas conducidas por charlatanes nos son intolerables.

No encontramos a los legendarios pelasgos que construyeron la ciudadela allanando su cumbre a un nivel de 156 metros, conservando sus pendientes más abruptas, amurallando el recinto, fortificándolo, con un único acceso, orientado al Oeste, con un cuerpo avanzado de cinco puertas. Residencia de reyes sería su primer destino y dentro de su recinto se elevarían los principales santuarios del Estado. Más tarde los edificios públicos serían trasladados a la ciudad baja. La ciudadela después fue sólo para los dioses. Todos estos primitivos edificios fueron destruidos por los persas.

El recinto murado fue reconstruido por Temístocles y por Cimon. Bajo Pericles se inició la era más brillante de construcciones que dieron el esplendor a este conjunto, cuyos restos, pese a los vandalismos antiguos y modernos, presentan la imagen la más admirable, en su cenit, del arte clásico.

Los accesos a la colina fueron siempre penosos. Desde 1889, en que el sabio francés Ch. E. Beulé descubrió la puerta oculta por los altos bastiones turcos y le dio su nombre, es el único acceso, cuyo eje coincide con el paseo central de los Propileos. Los ejes, amados con obsesión, que veremos por todas partes. Los templos de las Nike fueron reconstruidos en 1835-1836, en su primitivo emplazamiento, por los alemanes Ross, Schaubert y Hansen con los restos antiguos, *in situ*, encontrados al demoler una batería turca. No se trataba, por fortuna, de seguir reconstruyendo toda la Acrópolis.

Atenas, emplazada en la parte llana de la Atica, a sólo unos 70 metros de latitud, está atravesada por dos pequeños arroyos, el Caphiso y el Ilisos, que corren por valles que apenas percibimos.

Theseo está considerado como el verdadero fundador de la ciudad, a quien Thucydide atribuye la subordinación de las comunidades atticas en una capital que la tradición se remonta al año 1259.

El Leycabette se alza al Este.

La Acrópolis, el Aeropage, el Mouseion y la colina de las Ninfas desciende hacia el mar. En el centro de todo está la Acrópolis. Todo alrededor agrupánse diversas construcciones, restos de barrios habitados por alfareros y tejeros, oficios adecuados a este terreno que debió ser pantanoso.

Hasta 1834 todo era un pobre poblado habitado por griegos y albaneses. La transformación de estos barrios fue obra del arquitecto alemán Schaubert.

Durante el último cuarto del pasado siglo XIX surge la moderna Atenas con los magníficos edificios públicos y privados que ahora vemos, propios de una ciudad europea.

La calle principal del Stadium une la plaza de la Constitución con la de la Concordia, sin duda de inspiración parisina.

Barrios modernos, Neapolis, se construyen al pie del Lycabette.

El centro comercial e industrial se crea próximo al puerto del Pireo.

La Acrópolis perdió su importancia como fortaleza bajo la administración de Pericles. Los muros que la defendían limitaron el recinto de un

lugar sagrado en el que se elevaron los edificios soberbios que serían durante siglos, por su belleza y perfección, no sobrepasados.

Con el botín persa fue erigida la colosal estatua de Atenea Promacos, obra de Fidias. Después se alzó el importante Parthenón, en cuya *cella* fue instalada la estatua chriselefantina de Athenea. Los nobles Propyleos y el elegante Erechtheo completaron el conjunto.

A Pericles se debe también la construcción del Odeón, destinado a las representaciones musicales, sobre la vertiente S. E. de la Acrópolis.

Parece ser que los habitantes de la Attica por entonces eran unos 100.000 hombres libres y más del doble de esclavos. Eran tiempos en plena expansión de la democracia.

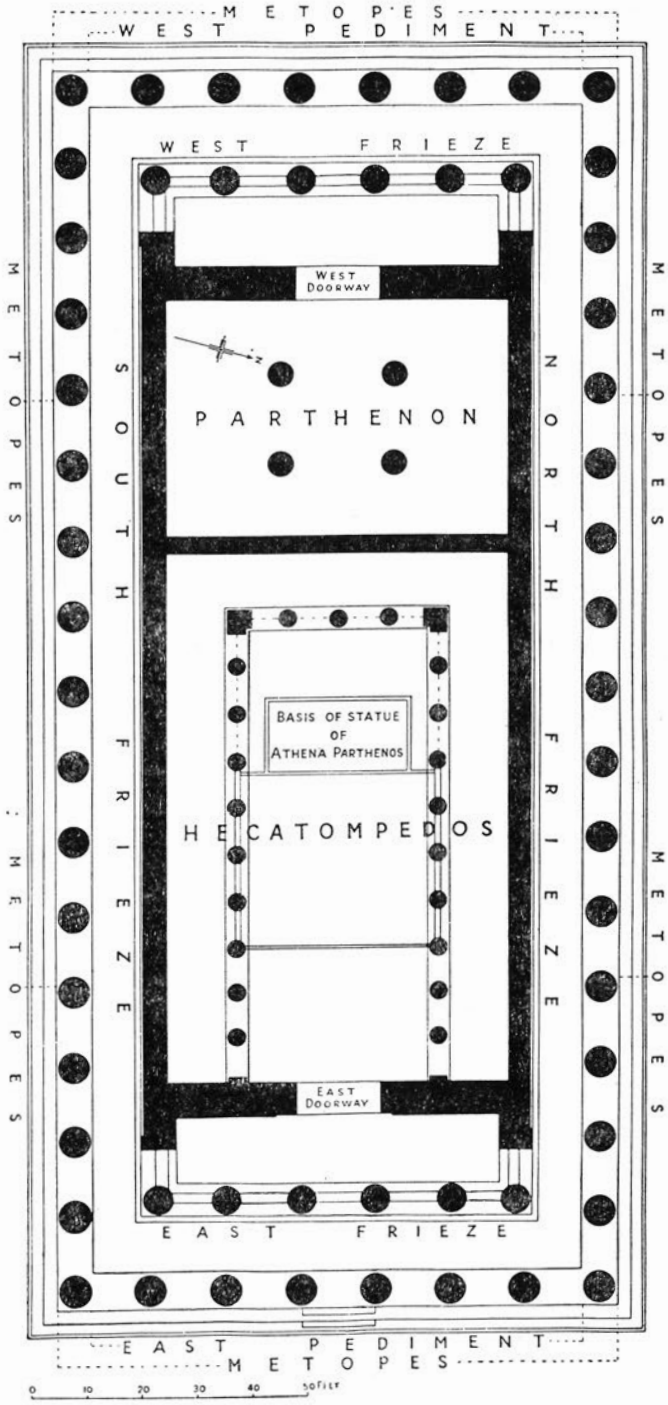
La lucha de Esparta y Atenas, y durante su segundo año la peste, en Atenas, hizo su víctima en Pericles, que marcó el declive de la democracia, obliga a Atenas a aceptar un gobierno oligárquico impuesto por Esparta, el de los treinta tiranos. Al recobrar Atenas su importancia política no había sufrido materialmente y se pudieron continuar las obras comenzadas del Odeón, que aún vemos, y la construcción del Stadium.

A Atenas llegué, en realidad, poco documentado sobre su historia más reciente e incluso contemporánea. *Atenas moderna,* de Octave Merlin, profesor del Instituto Superior de Estudios Franceses, ensayo bien ilustrado referido a la ciudad a partir de 1806, me fue preciosa ayuda.

No veíamos los bosques de olivos de tiempos de Sopeocles, sí, en cambio, una muy extensa ciudad moderna baja y gris. Treinta siglos de extensas ruinas de las que sobresalen el Parthenón y la blanca capilla de San Jorge, que aparecen bien aisladas de las ruinas sagradas y de la villa moderna.

La extensión de la ciudad hacia las montañas del Norte no merma a Atenas su carácter esencial de villa marítima mediterránea con su próximo gran puerto comercial de El Pireo y su playa de Phalero.

Innumerables cafés por todas partes, llenos de gentes, al parecer ociosas, impresión apuntada en la parte del Oriente Medio, que más tarde conocimos, recordándonos la Italia del Sur. Cipreses, muchos cipreses, olivos, pinos aislados también y exóticas palmeras.


METOPES
WEST PEDIMENT
WEST FRIEZE
WEST DOORWAY
PARTHENON
SOUTH FRIEZE
NORTH FRIEZE
BASIS OF STATUE OF ATHENA PARTHENOS
HECATOMPEDOS
EAST DOORWAY
EAST FRIEZE
METOPES
METOPES
METOPES
METOPES
EAST PEDIMENT
METOPES
0 10 20 30 40 50 FEET

La capital, Atenas, surge de sus ruinas, su resurrección tiene lugar de 1806 a 1834.

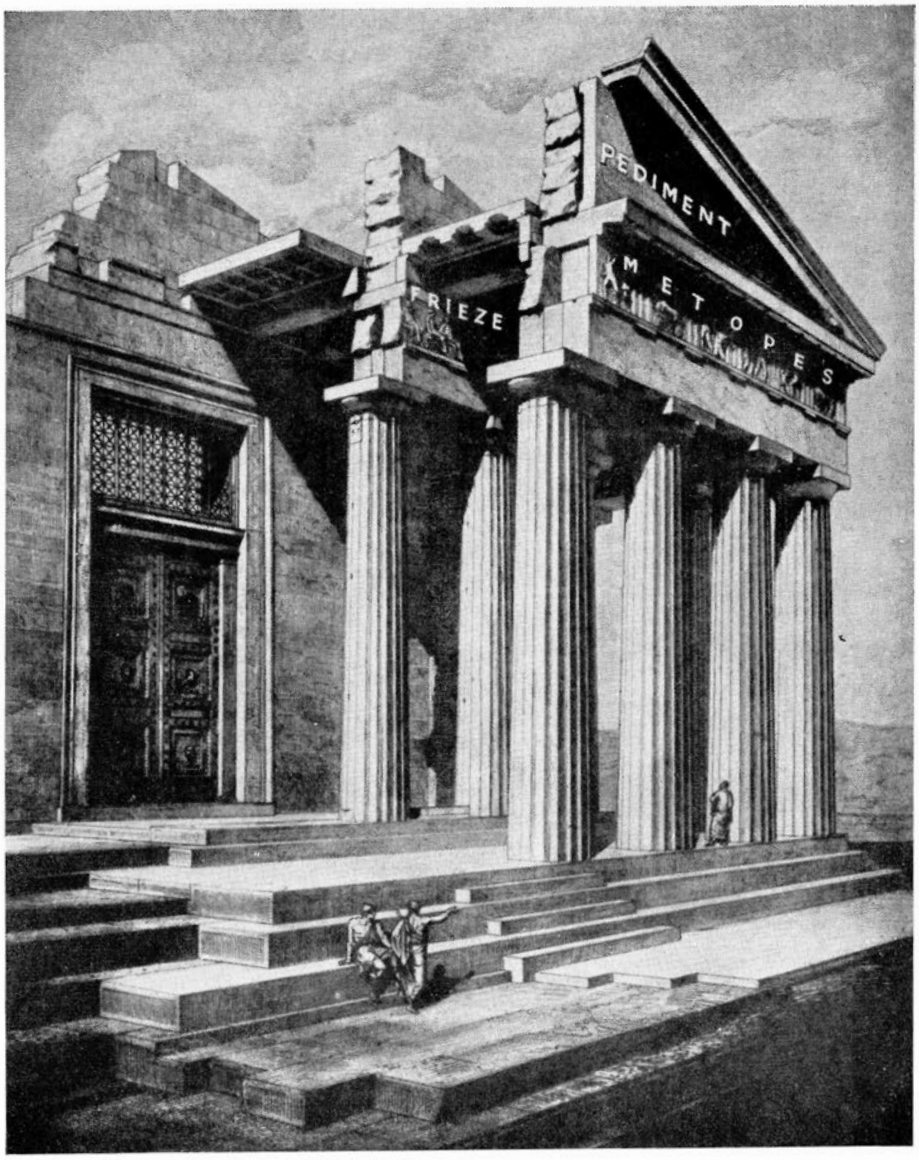
Cuando Chateaubriand, viniendo de Eleusis, entra por la Vía Sacra, en 1806, apercibió al pie de la Acrópolis "una villa agradable de ver, con sus techos planos, entremezclados de minaretes, cipreses y ruinas, columnas aisladas, con duomos de mezquitas, coronados por grandes nidos de cigüeñas".

Años más tarde, de vuelta a Francia, seguía con simpatía las fases de la Revolución griega: "Esta guerra sagrada sobre la cual todos los pueblos tienen hoy puestos sus ojos". En 1821 el pobre caserío al pie de la Acrópolis fue destruido por los turcos, la dominación de éstos fue fatal para la ciudad, y así la descripción de Lamartine, tras su visita a Atenas en 1832, es deprimente. El 1.º de abril de 1833 se iniciaron otras páginas de la nueva Grecia: trescientos soldados bávaros del joven Rey Othon desfilan por Atenas, que, al fin, será griega y libre.

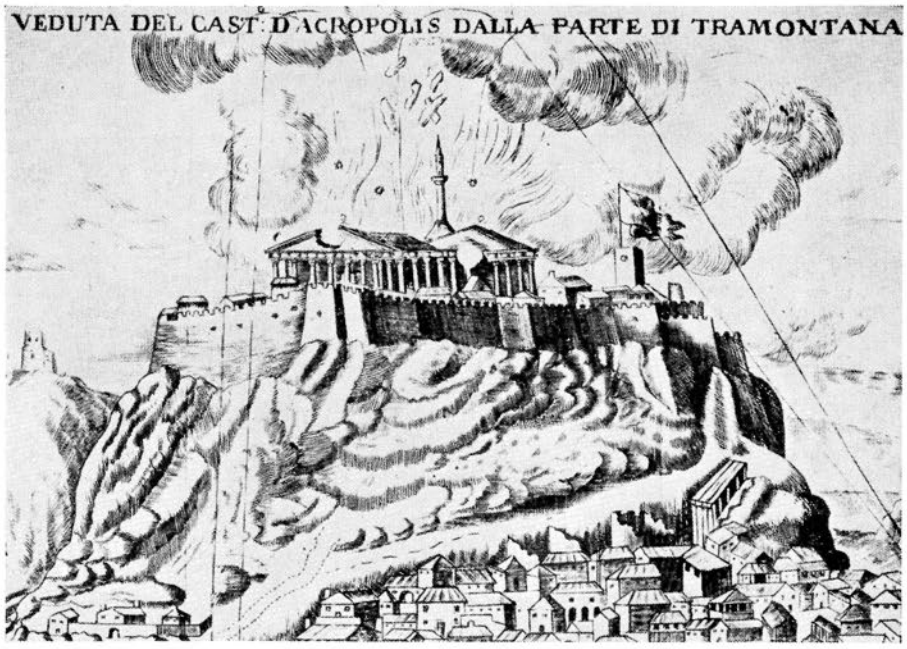
El Parthenón de Pericles hizo que Atenas fuese la capital de la Grecia Antigua, allí seguía, y la bandera griega flotaba sobre la Acrópolis.

El joven soberano, hijo del Rey Luis de Baviera, soñó, en su segundo viaje, hacerse construir su palacio en la Acrópolis, pero su padre le disuadió, siendo Gärtner, el famoso arquitecto bávaro, quien construyó el Palacio Real que hoy vemos rodeado de un no muy extenso jardín en lo que sería uno de los centros de la Atenas actual, lindando con la plaza de la Constitución, enlazada con la de la Concordia por tres amplias vías, las más importantes y bien planeadas de la ciudad, del Stadium, de la Universidad, de la Academia, de Hermes y Eolo.

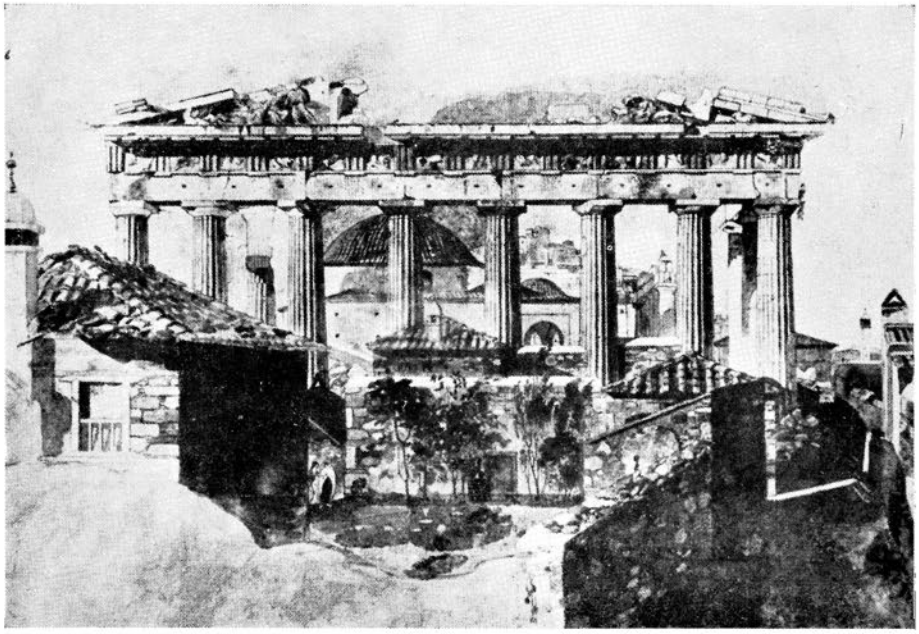
La nueva ciudad es realmente joven, tan sólo del siglo pasado, y fueron muchos los planos que hasta 1860 y después se hicieron configurando la ciudad, que creció con cierto orden hasta 1922; desde entonces, como casi todas las ciudades europeas, su crecimiento fue tan rápido como desordenado y caótico. Sólo los viejos barrios conservan algún color local. Los 14.000 habitantes de 1834, griegos y albaneses, eran ya 600.000, según nos informaron, cuando la visitamos por esta primera vez.



Sección del Parthenón mostrando la disposición de las esculturas (G. Nieman).



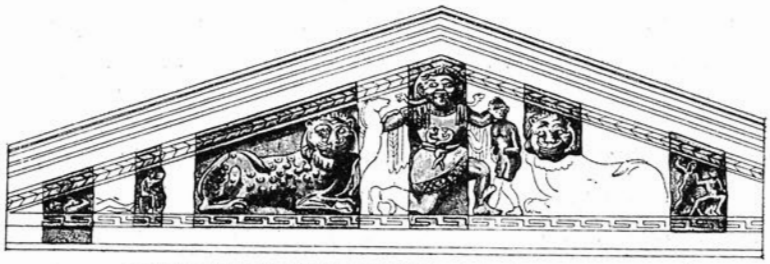
La explosión de 1687 (Grabado de F. Fanelli, 1707).



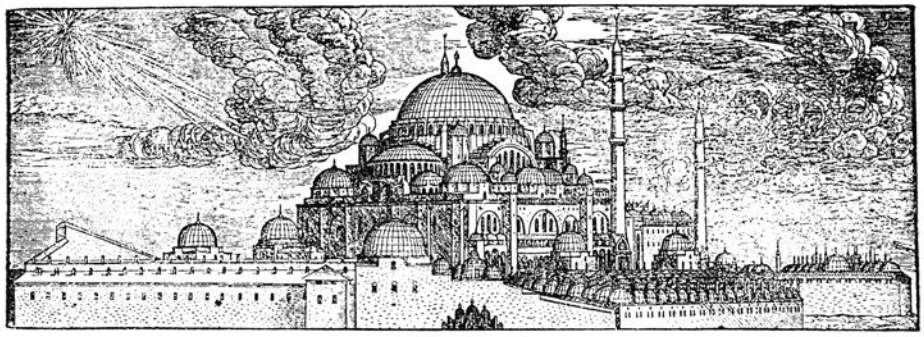
El Parthenón en 1766, con la pequeña mezquita construida dentro de sus ruinas (Grabado de W. Pares).

Durante el último cuarto del pasado siglo fueron construidos los magníficos edificios públicos a ambos lados de la calle del Stadium, con muy correcta inspiración directa en los antiguos, casi recién descubiertos, como la Biblioteca, la Universidad, el Museo y la Escuela Politécnica, construidos y regalados al Estado por mecenas helenos que dieron un gran ejemplo. Las descubiertas edificaciones griegas del remoto pasado fueron estudiadas por arqueólogos de todos los países instalados en la ciudad, como la Escuela Francesa, los Institutos Arqueológicos alemán, austríaco e italiano y las British y American Scholes.

Con esta misma inspiración directa se reconstruyeron por entonces también edificios públicos en los países europeos y en América que son los más correctos y magníficos que brillan en las grandes capitales.



FRONTON DU TEMPLE EXCAVÉ EN GARITZA. CORFOU.



CONSTANTINOPLA

El arqueo de mi cartera me permitía, variando el programa, dando un gran rodeo, regresar por Constantinopla, vía marítima, volviendo por la misma ruta a Nápoles, ya visitado en 1921, desde donde el Gianicolo, mi nueva residencia, estaba tan sólo a poco más de dos horas de tren.

Ya no se trataba de buscar en El Pireo un carbonero, aquí llegaban y salían con regularidad importantes líneas marítimas: la Transatlántica francesa y la Adriática italiana entre ellas. Esta última me llevó a Constantinopla, la francesa me dejaría en Nápoles.

Recién adquirida, en Atenas, la *Guide Bleu* pensé que la lenta travesía me procuraría el tiempo necesario para darle por encima un repaso y llegar orientado antes de atisbar mi meta: la antigua Bizancio.

Sus detallados planos e itinerarios y su resumen histórico me hicieron ver lo escaso del tiempo disponible: una semana era poco.

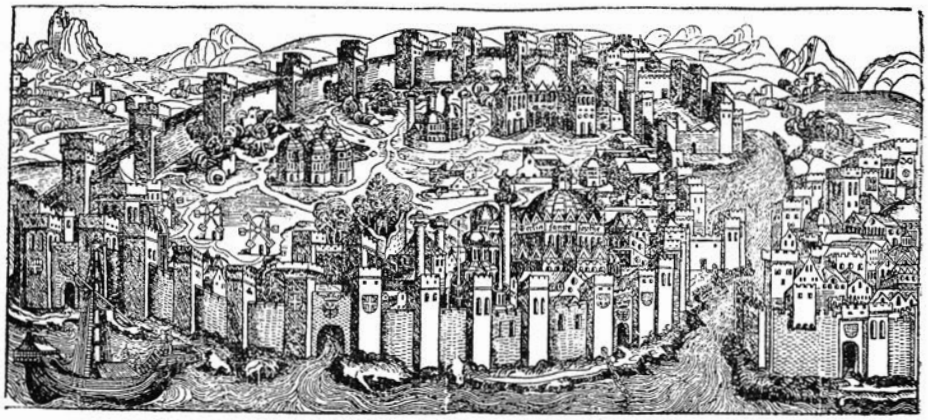
Debía de cumplir mi deber de pensionado, enviar mi primer trabajo antes de salir para Viena tras mi admirado Profesor Josef Hoffman, del que tanto nos atraían, a través del *Der Architekt,* sus elegantes proyectos y sus realizaciones como el Palacio de Stoclet, en Bruselas, sin duda su original obra maestra, de ricos materiales, que el año 25 tuve ocasión de visitar.

Mis conocimientos sobre Turquía no eran desde luego brillantes, más bien someros, superficiales. Había leído, entre otros autores, a Pierre-Loti, y en mi memoria habían quedado sultanes y sultanas, pachás, la Sublime Puerta, las mezquitas innumerables, Santa Sofía, los harenes, sus odaliscas y sus eunucos blancos, los temibles Janissoros, sátrapas, los derbiches, los bazares, los caravanserrallos, las aguas dulces de Europa y Asia, el Cuerno de Oro, el Bósforo, Bizancio, los jóvenes turcos y poco más. Todo confuso, recuerdos puramente literarios. La sexta de *Las siete lámparas de la Arquitectura*, de Ruskin, mi moralista de adolescencia, era la del recuerdo. Charcot clasificó las memorias en visual, auditiva y táctil, la mía es, desde luego, visual.

Que este inmenso país gozaba del raro privilegio de conservar vestigios de las grandes civilizaciones de Oriente, algo recordaba también.

Ante el Islam me sentía indefenso, poco preparado. Que Dios es Dios y Mahoma su profeta, el último de los profetas, lo recordaban mis oídos, y que Allah era grande, también. Que había nacido en La Meca, de Amina, pobre viuda, y que Halima había sido su nodriza, madre, a su vez, de un coetáneo, con el que había cuidado ovejas en la montaña.

No haber leído el revelado Corán, que no era considerado una obra literaria de Mahoma ya que el Angel Gabriel había representado el im-



Constantinopla (Nuremberg, 1493).

portante papel de intermediario o apuntador, era lamentable. La Biblia me era más conocida. De los libros sagrados siempre preferí el *Antiguo Testamento,* el *Génesis* sobre todo y el *Apocalipsis.* A sus cuarenta años, ya maduro, hizo su aparición pública. Sobre su vida privada, recordaba su matrimonio con Khdija, acomodada viuda a cuyo servicio estuvo algún tiempo, madre de sus tres hijos y cuatro hijas, de las que sólo Fhátima pasó a la historia y casó con Ali.

Mis dudas, mis vagos recuerdos y lo leído durante la travesía se agolpaba en mi mente, oteando el Bósforo. Nunca antes había contemplado un lugar tan histórico como este.

Sentí la necesidad de ver un mapa-mundi, que busqué y encontré en una librería de Pera. ¡Qué pequeña aparecía nuestra Europa!

Los continentes, tantos siglos aislados y con civilizaciones tan dispares, eran mundos.

Del Mar Negro al Mediterráneo imaginé una línea de separación impresionante. Al mismo tiempo veía Europa y Asia. Me apresuré a conocer esta última visitando Scutari.

Mi curiosidad se vio estimulada por estas primeras impresiones. El propósito de llenar mi vacío cultural sobre el Islam fue firme y tuve la fortuna de encontrar, felizmente, una fuente escrita [2] bien ilustrada que vino en mi ayuda.

La fundación de Bizancio fue el año 658 a. J. C., en la cúspide del cabo del Serrallo, el más próximo a Asia. Los allí establecidos, sencillos pescadores y comerciantes sin carácter guerrero, sufrieron sucesivas invasiones venidas del Este, comenzando por la de Darío, o Darius, nombre de varios reyes persas.

Constantino el Grande, Emperador romano, transfirió, hacia 324-330, la sede del Imperio Romano de Oriente, y bien mereció coronar con su propio nombre el nuevo de Bizancio.

Defensor de la tradición cristiana, dueño de Occidente, su importancia en la historia del mundo reposa sobre dos hechos: uno el sentar las bases del Imperio Cristiano y el otro el desplazamiento de la sede del Imperio

---

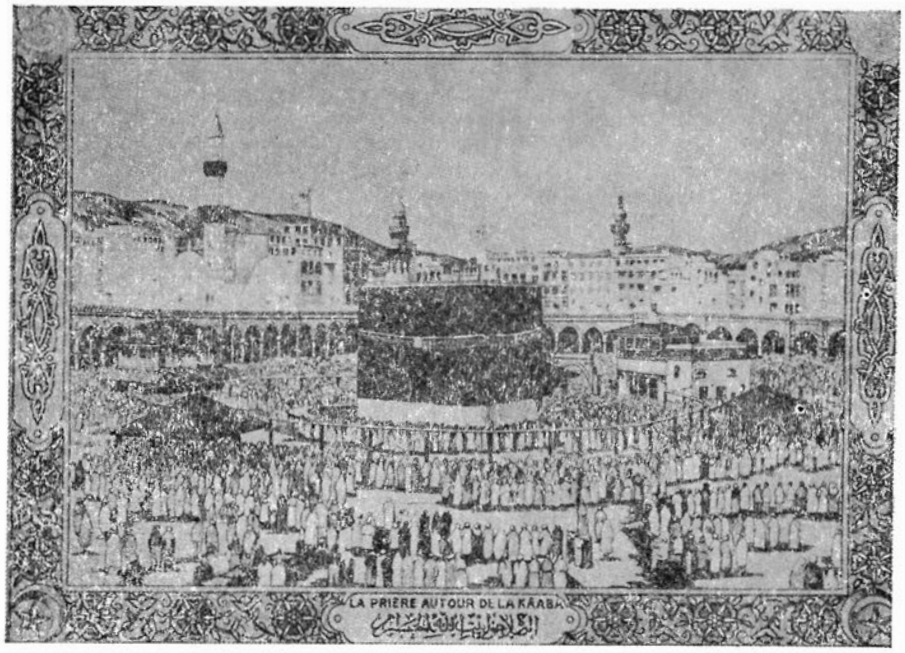
[2] EMIL DERMENGHEN, *Mahomet et la tradition islamique.* Aux Editions Du Seuil.

a Bizancio, que ordenó reconstruir dándole su nombre. Conservó durante siglos las tradiciones helenísticas y romanas. De su padre heredó un espíritu de tolerancia y un interés por la filosofía. Al fin se hizo cristiano. Fue suya la idea de la Iglesia cristiana oficial, organizada de modo semejante al Imperio romano.

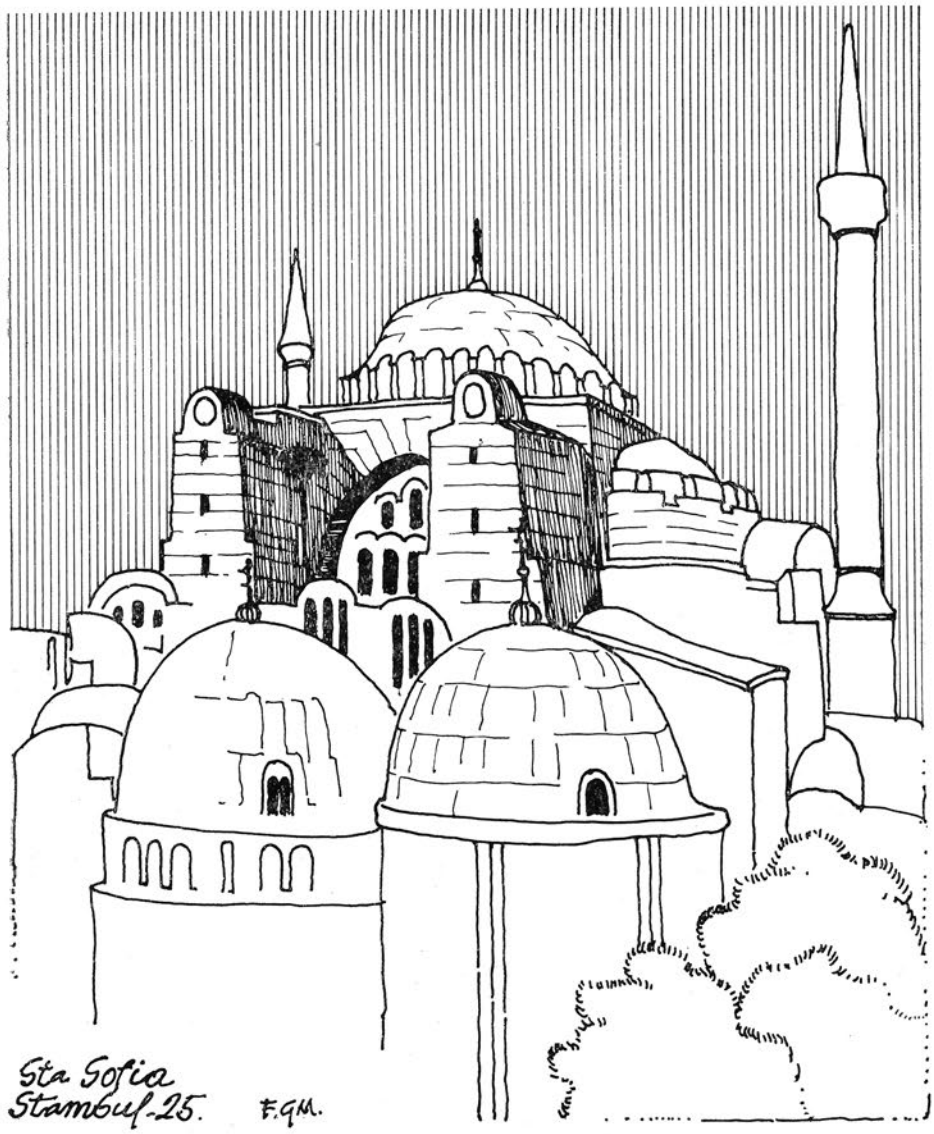
Aquella tan extensa e inmensa ciudad, que no era una sino tres bien definidas geográficamente, me impresionó particularmente como ninguna otra. La sorpresa al contemplar de lejos su caserío, con varias Santas Sofías cuando esperaba que sólo una se destacase, fue impresión que me quedó grabada para siempre.

Sus excavaciones sobre su prehistoria y sus resultados eran recientes y figuraban en el Museo Imperial Ottomano, o Museo de Antigüedades, que reunía diversas colecciones desde 1850; pronto falto de espacio, fue construido el actual, inaugurado en 1892.

De la presencia de los hombres del paleolítico y del neolítico habían sido encontrados diversos objetos de uso y restos de cerámicas.



Su historia, en realidad, comenzaba con los hittitas, pueblo de muy antiguo origen y cuya fecha de su aparición en el Asia Menor se desconocía.



Hacia 1815 lucharon con los faraones, que les vencieron e hicieron sus vasallos.

De la invasión de los pueblos indo-europeos, hacia 1199, la guerra de Troya fue un episodio.

La Anatolia llega a ser un mosaico de pueblos, campo de constantes luchas entre Europa y Asia. La historia no se interrumpe, continúa con la colonización griega, la expedición de Alejandro y el establecimiento de las monarquías helenísticas, la conquista romana, la creación y expansión del Imperio del Oriente mediterráneo, de los que quedan vestigios.

La tendencia a lo colosal se acentúa en el período helenístico, al que pertenecen el Mausoleo de Halicarnaso y el Altar de Zeus, en Pérgamo. El Asia Menor llega a ser una provincia del arte griego con carácter propio.

De la península anatoliana, marco geográfico de su historia, sabíamos que uno de sus límites era el Eufrates; entre éste y el Tigris, siempre se nos dijo, se suponía estuvo el Paraíso terrenal. La Anatolia propiamente dicha se extendía en una alta planicie rodeada de cadenas de montañas que descienden rápidas hacia el mar. En sus litorales se encontraban próximas grandes islas creando bahías profundas y seguras. La naturaleza austera y ruda, de gran carácter, se humaniza con muy cuidados cultivos. Al borde de las riberas perezosas, o de un lago de aguas claras, o de suburbios urbanos, bajo una luz deslumbrante, se respiraba un aire tónico.

Dentro de una unidad de escala, se advertían contrastes de clima, culturas y modos de vida.

Plantaciones de olivos, moreras e higueras, las de sus famosos higos, cubrían sus campos, completando estos cultivos con los de caña de azúcar y de algodón.

Sus casas eran muy rústicas, construidas de muros de piedra, cubiertas de lava, soportadas con troncos de pino.

Rebaños innumerables de carneros y cabras, caravanas de camellos y dromedarios.

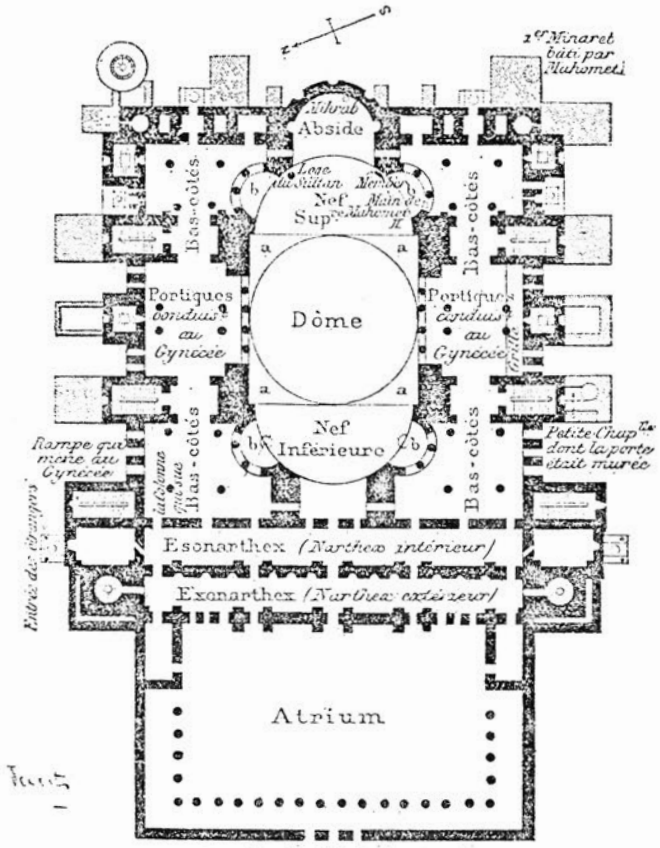
Pocas ciudades, sólo pueblos, grandes y pequeños, ocupados por turcos musulmanes, muy desigualmente repartidos, dedicados a la agricultura.

Las minorías cristianas e israelitas, nos informaron, residían en las grandes ciudades: Ankara, la nueva capital, Stambul y Scutari.

Estas tres villas ya citadas no se diferencian mucho por su aspecto exterior y se extienden sobre colinas más o menos articuladas. El espectáculo de tan gran panorámica, que contemplé desde la Torre de Gálata, el mejor de los observatorios, era grandioso e inolvidable.

SAINTE-SOPHIE

d'après MMrs Fossati et Batissier.



a a Pendentifs de la coupole
b b Prothésis et Diaconicum

Scutari, la parte asiática, frente a las otras dos, es más pintoresca y típica. Sus calles tortuosas, bordeadas de casas turcas pintadas de un color rojo sucio, monótono. La población es exclusivamente musulmana, mezcla de griegos y armenios. Metrópoli islámica con abundantes mezquitas y un gran cementerio turco con sus pétreas, sobrias y elegantes estelas funerarias, tan distintas las de los hombres y las mujeres, tan curiosas, entre grandes cipreses. ¡Mi amado ciprés! En este cementerio, nos dicen, se hacen enterrar los que se destacan por su ortodoxia musulmana. Según antiguas tradiciones los estrechos del Bósforo y de los Dardanelos habían sido abiertos, simultáneamente, por terremotos o cataclismos.

Dos continentes frente a frente, Europa y el Asia Occidental, seguían dominando entre mis impresiones de viajero. La importancia geográfica e histórica de este rincón de Europa era tan patente como paso más fácil de los invasores del Este hacia el Oeste desde los argonautas, grupo de héroes de la Grecia antigua que en el Argo partieron a la conquista del Toisón de Oro, Darío, los godos, los cruzados y los turcos.

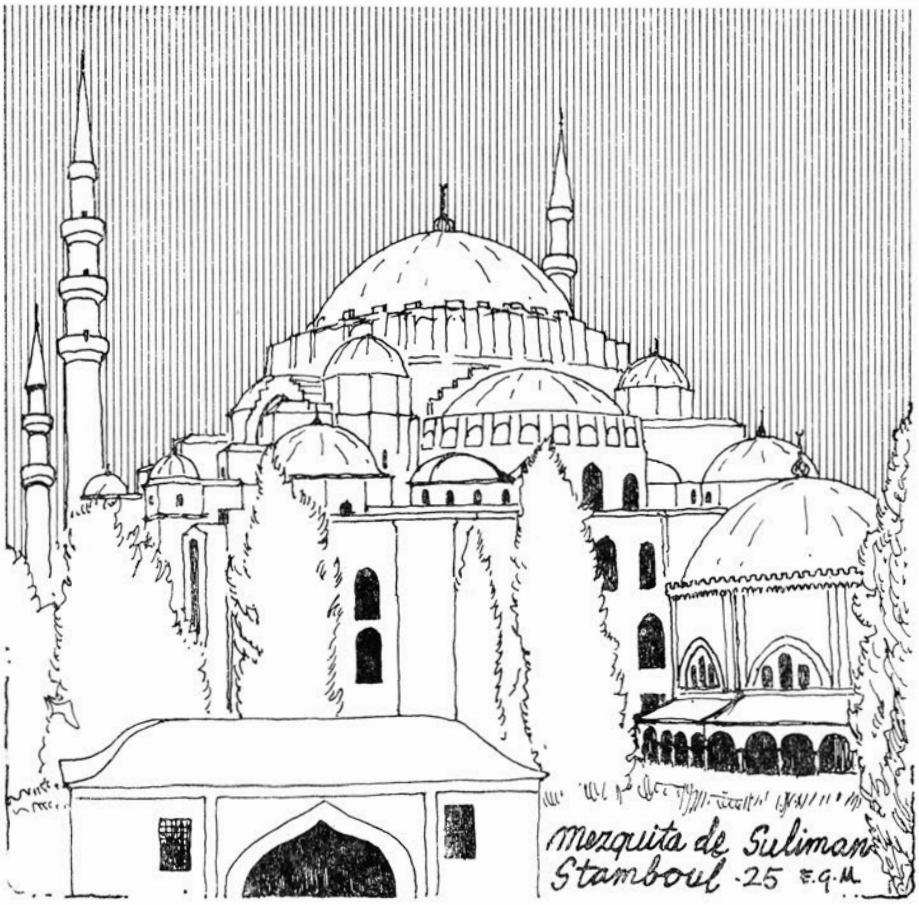
Frente a frente también se encontraban, a un lado y otro del Cuerno de Oro, Stambul y Pera, unidas estas por dos puentes de los que Pirre Loti había escrito: "Dos puentes facilitan la comunicación entre ambas orillas del Cuerno de Oro, que atravesamos entre una multitud abigarrada. Sin cesar se eleva un clamor de Babel de todas las lenguas de Levante".

"Minaretes agudos y duomos innumerables, mezquitas grandes y pequeñas, de un blanco grisáceo, como pirámides de campanas de piedra".

Guardo un recuerdo semejante al de Loti de aquel griterío.

En el Mar de Mármara, sembrado de islas, vierten las aguas del Mar Negro, que no llegué a surcar. Situarme en Pera era lo lógico, pues había hoteles de todas las categorías, desde el Pera-Palace, en el que, claro es, no me hospedé. Todos los hoteles principales se encontraban próximos y con vistas sobre el Cuerno de Oro. El Hotel Central, de segunda categoría, me acogió y desde mi habitación contemplé el famoso Cuerno.

El conjunto de estas tres ciudades, o villas o grandes barrios de la misma que conocemos por Constantinopla, inmensa aglomeración, da impresión extraordinaria y confusa. Al contemplar, desde el barco, sus pro-



montorios, y caseríos en declive, y su, al parecer, amontonamiento de innumerables minaretes y duomos, de tantas y tantas mezquitas, me hizo vacilar. ¿Por dónde empezar, dado el poco tiempo de que disponía? La impresión hubiera sido otra de haber llegado por ferrocarril, itinerario que no figuró en mi improvisado programa.

Pera era el barrio elegante, sede de grandes hoteles y Embajadas, unas junto a otras, y de Bancos, ya entonces numerosos, como hoy en todas las esquinas.

Hasta la segunda mitad del siglo XIX la municipalidad de Constanti-

nopla se mostró indiferente ante los problemas de la edilicia y los viarios. Los vehículos, el tráfico, era escaso, lo que le obligó pronto, como en el resto de Europa, a renovar las ciudades y como consecuencia crearles una nueva fisonomía, en este caso más de tipo occidental.

A esta transformación contribuyó el gran incendio de agosto de 1865, como ocurrió en Londres en 1666, que devoró varios barrios armenios y griegos. El Sultán de por aquel entonces, Abdul-Aziz, la rehizo con calles más amplias y bien trazadas. De esta época data la primera gran calle pavimentada, *macadamizada,* que pasa cerca de la Sublime Puerta y llega a la plaza de Santa Sofía. Otro gran incendio, cinco años después, en 1870, éste en la zona de Pera, cambió la fisonomía de la *Grande Rue,* la mejor hoy día, de tipo parisino. La influencia de Francia y de Inglaterra se advertía por todas partes, comenzando por la designación de los hoteles de lujo y de las calles.

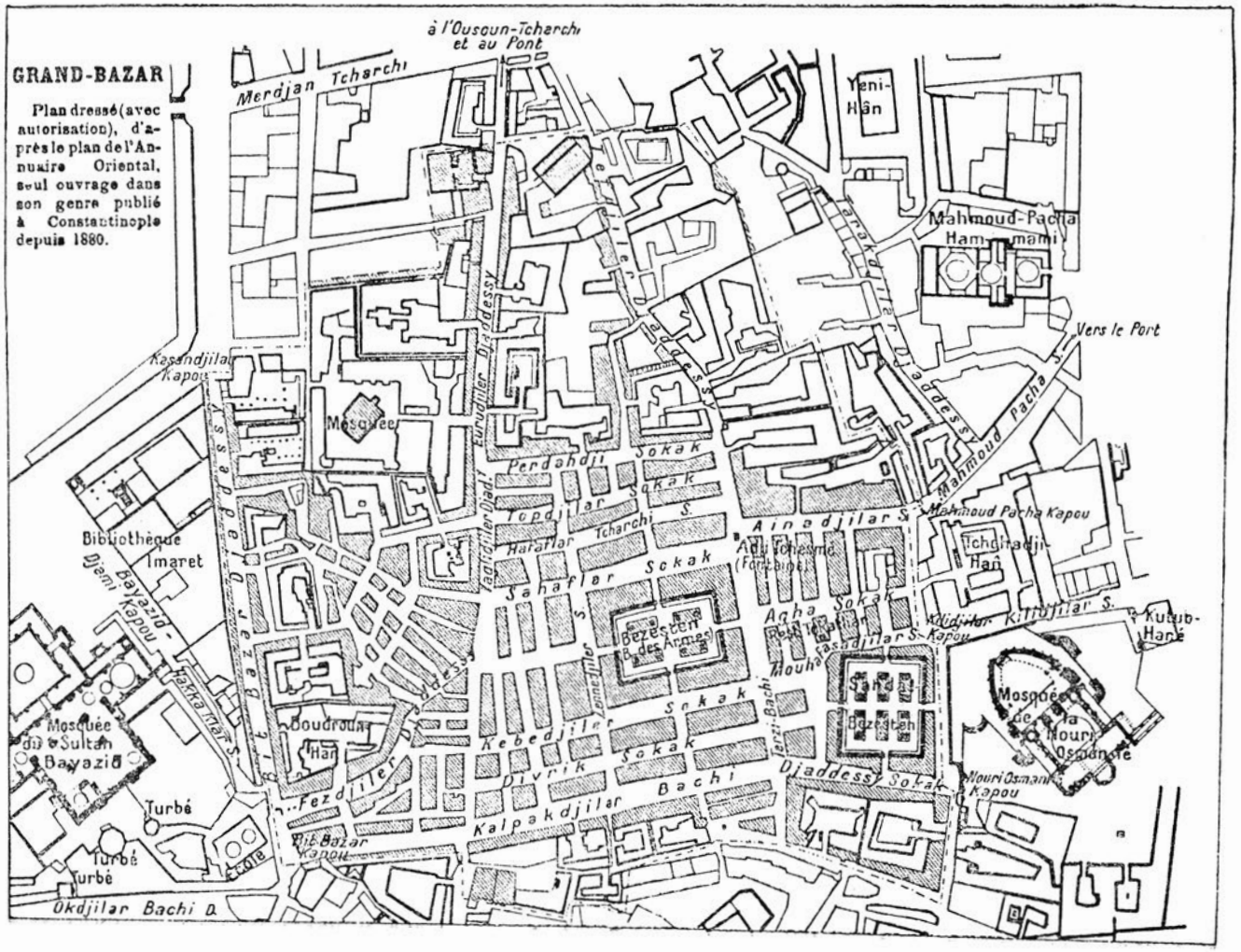
Cafés, oasis del turista, los había por todas partes, sobre todo turcos, en los que se servían su propio, "café a la turca", y podíamos fumarnos un *marghile,* que no nos apetecía probar. De tipo francés había otros tantos, concentrados en Pera. Se consumía café, té, limonada, licores y el típico *rake.* El famoso restaurante el "Tokatlian" era el mejor frecuentado y allí acudíamos. No faltaban ni un "*Café Royal*", como en París y Londres. De nueva implantación eran las *brasseries,* llenas de alemanes.

La fabricación en pequeños talleres abiertos a la calle de los rojos *fez* nos distraía enormemente al callejear.

Momento es de dedicar especial mención de Santa Sofía, sólo aludida en las páginas anteriores, atracción capital de esta visita.

Las fuerzas materiales y políticas del Oriente no cesaron de reaccionar contra el Imperio helénico, incluso en el dominio del Arte, y las tendencias ancestrales transformaron poco a poco la aportación de Grecia. Constituido el Imperio de Oriente, esta transformación se manifiesta en el llamado estilo bizantino.

En el siglo XVI se produce un renacimiento: Santa Sofía es una obra maestra cumbre por su originalidad y grandes proporciones de esta arquitectura bizantina. La prodigiosa y atrevida estructura de su cúpulo, la ri-


GRAND-BAZAR
Plan dressé (avec autorisation), d'après le plan de l'Annuaire Oriental, seul ouvrage dans son genre publié à Constantinople depuis 1880.
à l'Ousoun-Tcharchi et au Pont
Merdjan Tcharchi
Yeni-Hân
Mahmoud-Pacha Hammami
Vers le Port
Kasandjilar Kapou
Mosquée
Issa Bey Djami
Bibliothèque
Imaret
Bayazid-Djami Kapou
Mosquée du Sultan Bayazid
Turbé
Turbé
Turbé
Ökdjilar Bachi
Boudrouna Han
Fezdjilar Bachi
Bit Bazar Kapou
Kalpakdjilar Bachi
Divrik Sokak
Kebedjilar Sokak
Perdahdji Sokak
Topdjilar Sokak
Harallar Tcharchi S.
Sahaflar Sokak
Bezesten des Armes
Aïnadjilar S.
Aïn Tchesmé (Fontaine)
Agha Sokak
Mahmoud Pacha Kapou
Mahmoud Pacha S.
Tchdjitadji Han
Kitlidjilar S.
Kutub-Hane
Mosquée de la Nouri Osmanie
Nouri Osmanie Kapou
Djaddessy Sokak
Sahaf Bazestan
Mouhasebedjilar S. Kapou
Tarakdjilar Djaddessy
Eurudjilar Djaddessy

queza de sus revestimentos marmóreos y de mosaicos nos admiraron como expresión de toda una época que exigió la aportación de todos los recursos del Imperio. Sian, el más ilustre de los constructores turcos de entonces, fue el creador de las grandes mezquitas imperiales.

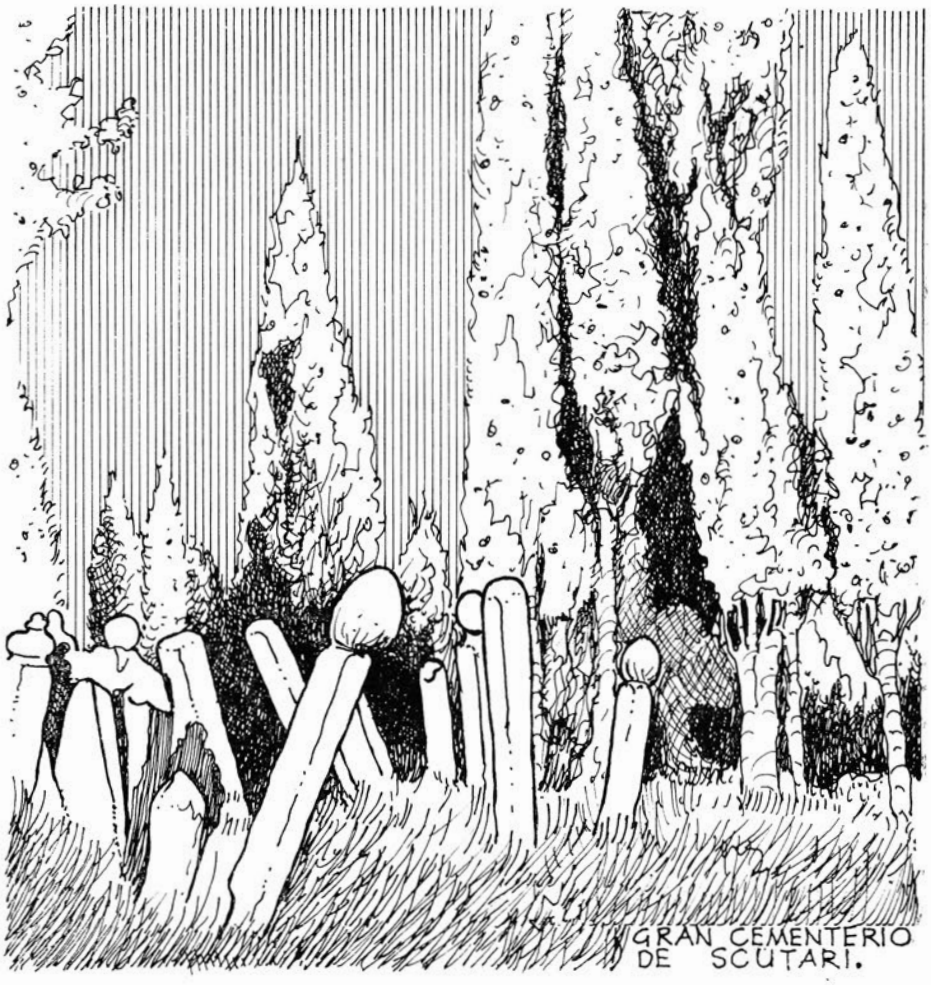
El nuevo Gobierno turco, que estaba hacía poco tiempo en el poder cuando visitamos Constantinopla, con feliz criterio secularizó el edificio, transformándolo en Museo del Arte Bizantino. Todo esto tenía sus antecedentes, ya que tras la conquista de Constantinopla transportaron a la capital los tipos monumentales creados en Anatolia, y por muchos años las mezquitas de Stambul, tan numerosas, reprodujeron el plan compacto y las formas achaparradas o aplastadas que caracterizan la primera arquitectura otomana.

La Suleymanyé es la obra más notable, caracterizada por la expresión de un efecto monumental exterior no intentado por los creadores de Santa Sofía. Es el conjunto de una vasta composición regularmente ordenada con sus explanadas plantadas de árboles, sus colegios, sus hospitales, sus escuelas primarias y el campo de reposo de sus muertos ilustres con una visión urbanística anticipada.

Entre mis curiosidades viajeras figuraban los *bazares,* como se les llama a los mercados en Oriente, y entre los más famosos figuraba el de Constantinopla.

Cada uno de estos singulares *bazares* se les designaba por el nombre de las mercancías que en ellos se vendían o se fabrican o por el nombre del día de la semana que son más frecuentados. Cada corporación artesanal tiene su propio bazar. Están dispersos por la ciudad. El "Gran Bazar" se destaca de todos los demás por ser el más frecuentado e increiblemente extenso, casi como un pueblo, pues es como una ciudad dentro de otra. Dedícole algún tiempo del poco, de que dispongo, y no encontraba la salida. El gentío que había lo hacía intransitable. Se trataba de una antigua construcción de piedra, muy extensa, de grandes espacios abovedados que reciben la luz del día por altas lucernas. Con calles, creo recordar doce, pasajes, plazas con fuentes, un verdadero laberinto. Todo muy curioso, pero irrespirable su ambiente. Aquello era una Babel, un

mareo que no pude soportar por más de una hora. Se cierran antes de ponerse el sol. Las fiestas de guardar allí se manifiestan distintos días de la semana por las zonas desiertas. Los viernes es el día de fiesta de los turcos, los sábados el de los judíos y el domingo el de los cristianos. Como allí conviven todos estos comerciantes, estos tres días están sus zonas más descuidadas. Contenían incluso varias mezquitas pequeñas y en su periferia dos de las más grandes. Tengo horror a los grandes almacenes, soy antimultitudinario, y no digamos a este maremágnum comercial. Salí huido.



GRAN CEMENTERIO DE SCUTARI.

Otra de mis curiosidades viajeras en esta ciudad eran los derviches. Algo había leído sobre sus bizarras y extrañas prácticas religiosas, no sé si podían ser llamados ritos, de los *tourneurs* y de los *hurleurs*, lo que giran o los que chillan, que son muy distintos.

En Scutari leí los había y allí fui. Sólo tuve tiempo de presenciar las como danzas de los *tourneurs*. No era preciso descalzarse, pero sí descubrirse, nos habían advertido. De éstos Theofilo Gautier nos había dejado una descripción tan viva y exacta que me permito traducir y resumir: "La sala rectangular carece de interés arquitectónico. En sus muros desnudos vemos escritos versículos del Corán".

"Al lado del *mihrab*, sobre un tapiz, se sientan el imán y sus acólitos. Frente al imán se agrupan los derviches, que repiten, al unísono, una especie de letanía. A cada versículo balancean sus cabezas hacia adelante y hacia atrás con un movimiento oscilante o de *Magot*. De pie se ponen en fila, extienden sus brazos sobre las espaldas de los otros y comienzan a justificar su nombre emitiendo, saliendo de su pecho, rugidos agudos y prolongados".

"*La Ilah it allah!*, que parece no pertenecer a la voz humana. Todos, en masa, se inclinan hacia atrás, en grupo compacto, lanzados hacia adelante, como beodos".

Me quedaron grabados por mucho tiempo.

La nueva capital, Ankara, creada por la nueva República de Kamal Pacha en el corazón de la Anatolia no había sido construida todavía ni empezadas sus obras. En un lugar con calles tortuosas y casas de madera fue creada de nueva planta. En doce años de tenaces trabajos surgió una ciudad moderna en estilo, diríamos, neosecesionista, proyecto de arquitectos y urbanistas vieneses tras un concurso ganado, creo recordar, por Holzmeister.

La europeización de Turquía manifestábase ya en las calles de Constantinopla durante nuestra visita por el iniciado cambio de los atuendos femeninos y masculinos, muy variados dada la concentración de pueblos tan diversos. Nada de velos, o menos velos, pero sin desterrar del todo el

cónico fieltro rojo, que tanto nos divertía verlo fabricar en plena calle sobre aquellos cubos de latón bruñido que me recordaban los tiempos en que los usábamos en las playas para hacer flanes de arena.

Los funcionarios públicos iban aún en aquellos días muchos uniformados como los alemanes, con sus gorras de viseras, pero sin viseras, que habíamos visto en Alemania en 1921.

La ciudad estaba animadísima y en paz.

Los turcos parecían felices.

En los viajes la vuelta es siempre superior a la ida, pues ya estaba cansado y deseoso de verme de nuevo en el Gianicolo para cambiar impresiones con nuestro fraternal amigo Emilio Moya (1895-1943), gran viajero, que antes había, con más calma, realizado el mismo viaje. Volver a su lado, a nuestra cotidiana convivencia y a nuestros paseos por Roma, era empezar de nuevo nuestro sólo iniciado camino. Debo mucho a su benéfica influencia. Su variada y amplia cultura era extraordinaria, así como su curiosidad, unida a su don de gentes. A él, y sólo a él, debo dedicar estos recuerdos.

DON MELCHOR GASPAR DE JOVELLANOS Y EL ARQUITECTO DON RAMON DURAN EN LA OBRA DEL COLEGIO DE LA ORDEN DE ALCANTARA EN SALAMANCA (1790)

POR

VIRGINIA TOVAR MARTIN

En pocas ocasiones se da la feliz coincidencia de haber podido reunir los datos de múltiple y variada consideración que se han de tener presentes a la hora de emprender la biografía de un edificio. El proceso de su concepción en primer lugar, de su aceptación urbana, el proceso de superación de los intereses municipales y privados que a toda entidad arquitectónica acompañan, los factores básicos económicos, y objetivos financieros que tan decisivamente estimulan o quebrantan su posibilidad creativa o constructiva, los propios factores estéticos con sus tendencias reformistas en las que se pueden identificar los gérmenes de una evolución que ha de reemplazar los principios tradicionales o, por el contrario, el fomento de una dirección conservadora.

En momentos de gran reorientación arquitectónica, como sucede en España a partir del primer tercio del siglo XVIII, es difícil encuadrar el proceso artístico, al menos en lo que concierne al campo de la edilicia, en una tendencia claramente definida. Los arquitectos, desde la ecléctica actitud final de Pedro de Ribera, a la que no falta audacia para conseguir formas nuevas con elementos viejos; Juvara y Sacheti, figuras centrales que revelan objetivos artísticos creados en el corto intervalo de veinte años en los que se mezclan elementos clásicos y barrocos bajo tendencias de coherencia y expansión; a la infatigable renovación de Ventura Rodríguez y su amplio discipulado, producidas desde la más desbordada fantasía a una doctrina formulista extremadamente sobria, que a veces se ha entendido como de "regeneración"; a los objetivos artísticos de Juan de Villanueva por su predilección hacia las formas elementales, geométricas, de superficies lisas e imponentes, perfiles nítidos, bajo un concepto diametralmente distinto de la perfección arquitectónica, formulado quizá desde el principio básico de

la independencia. El panorama creativo español de esa tan diversificada etapa es complejo, de respuesta múltiple, de constantes subcorrientes y subconfiguraciones, en increible coexistencia, para cualquiera que examine con meditada atención las obras.

Llegar al conocimiento profundo de la arquitectura del siglo XVIII español, a entender e identificar todos esos importantes movimientos que partieron desde la lenta y progresiva transformación del barroco, interesa hoy profundamente a los investigadores que van ofreciendo ya algunos replanteamientos convincentes que son algo más que promesas para el futuro. Sobre la evolución de la arquitectura española que va desde 1730 a 1800 se van configurando las diferentes inclinaciones particulares de grupos racionalistas, eclécticos e incluso románticos que buscan audaces efectos de dimensión e iluminación. Creemos que para que esta incipiente clasificación sea cada vez menos arbitraria es importante describir profundamente al artista y las razones a que obedece su obra, en donde es muy posible encontrar las fuerzas motrices de la transformación junto a un esfuerzo teórico y a una actitud agudamente crítica ante la tradición. La obra, como señala Wittkower, está soportada por una idea, se rige por un principio ideológico, de ahí que cualquier obra a analizar no permita un juicio apresurado. El conocimiento de la que hoy nos ocupa nos lleva a algunas de las características formales del neoclasicismo, valorando materiales y volumetría con una capacidad de abstracción bastante sorprendentes; nos lleva a propósitos y mecanismos del siglo XIX; nos obliga también a mirar hacia atrás, al sistema renacentista y barroco de relación jerárquica entre los elementos de armonía y de concordia "de tal manera que nada pueda añadirse ni quitarse sin demérito del todo", como bien supo definir Alberti. Tras el análisis llegaremos a la conclusión de que el lenguaje de la composición arquitectónica en el siglo XVIII es una constante lucha por lograr configuraciones nuevas, un serio esfuerzo por alcanzar soluciones experimentales y llegar en todos los casos a su materialización plena.

La construcción: Primeras diligencias

El edificio del Colegio de Alcántara es reflejo de una inequietud general que fue apareciendo sin pausas a partir del primer tercio del siglo XVIII. Representa una grandiosa protesta al debilitado barroco de última hora. Su modernismo no es ocasional. Merece la pena analizarlo porque en su diseño aparece un nuevo concepto de la composición; la austera monumentalidad de sus masas compactas y autónomas son sin duda opuestas a la funcionalidad y dispersión espacial del sistema barroco.

Comencemos por conocer la verdadera historia de su proceso constructivo. Fue un edificio que debido a contratiempos diversos no alcanzó su terminación. Llaguno comenta "que si se hubiese proseguido sería de lo mejor de la ciudad" [1]. Muy poco tiempo después, en 1867, Falcón también dedicaba unas palabras a la construcción: "... las obras quedaron sin terminarse; era del más puro clasicismo romano y habría hecho honor a la ciudad..." [2]. La memoria del Colegio de Alcántara se mantenía como vemos a lo largo del siglo XIX, a pesar de la destrucción sustancial del edificio por los franceses en 1812 [3]. Es prueba, sin duda, de que la obra que se llegó a levantar dejó un favorable eco, pese a que el gusto artístico que a él se aplica había girado hacia un horizonte casi contrapuesto al de la época que le precedió.

Pero al siglo XVIII se debe la "renovación" del Colegio de Alcántara en Salamanca. Renovación en todo el sentido de la palabra, ya que el edificio tendrá un nuevo emplazamiento y se construirá bajo nueva planta. El Colegio, como tal organismo autónomo, había nacido "cuando la escuela clásica comenzaba a poner en práctica sus máximas importadas de Italia, y se terminó cuando todavía no se había corrompido el buen gusto de los artistas educados en aquella gran escuela... Fundóse por la Orden mediante el permiso obtenido del Emperador Carlos V, no sin tener primero que vencer la oposición que los Colegios Mayores le suscitaron... Estaba situado entre los del Rey y Trilingüe, era pequeño y de buenas proporciones. Sábese que pertenecía al estilo romano de los buenos tiempos de Herrera

y que tenía pequeño patio de honor con galerías alta y baja con buenas columnas y excelentes medallones..." [4].

No sabemos de manera cierta en qué estado se mantuvo este primitivo Colegio al llegar el siglo XVIII. Desde Roma, el 23 de abril de 1751, informa Portocarrero a D. Martín de Leceta "que se ha expresado el Breve de Su Santidad para que el Colegio pueda gozar de los frutos de la Encomienda del Peso Real" [5]. La gestión la había realizado el Cardenal por indicación del mismo Rey Fernando VI, quien el 4 de octubre del año anterior se lo había manifestado por carta. El Rey le recomendaba "... que solicitara Breve para el goce de los frutos y rentas de la Encomienda del Peso Real de Valencia, de la Orden Real de Alcántara de Salamanca, para construir Colegio nuevo para la Orden de Alcántara en la Universidad de Salamanca, para que aquella Comunidad no esté en peligro, indecencia y casa ajena...". El 28 de noviembre del mismo año se despachaba libramiento de 57.197 reales y 2 mrs. sobre el tesoro ordinario de la Orden de Alcántara para la compra de la casa del Conde de Villagonzalo "destinada para Colegio de la Orden de Alcántara, con la calidad de reintegro del producto de la Encomienda del Peso Real de Valencia y demás caudales concedidos por S. M. a este efecto, y esta cantidad se ha de librar a la orden de D. Tiburcio Aguirre, a quien se pasarán todos los antecedentes de fábrica de este Colegio y las concesiones hechas por Su Majestad" [6]. Quizá en contestación a este escrito, el 19 de diciembre del mismo año, una carta de D. José de Palacio, Contador de las Encomiendas de las Ordenes de Calatrava y Alcántara, a D. Martín de Leceta informa, que "en papel de 17 del presente mes me participó V. S. haver acordado el Consejo se me diera orden para que se pasen a poder de D. Tiburcio Aguirre todos los antecedentes que hubiere en la Contaduría de un cargo sobre la fábrica del Colegio de la Orden de Alcántara, gracias, concesiones hechas a este fin por S. M., quentas y demás papeles que huviere en el asunto. Para cuya observancia se han reconocido los libros de la Oficina y sólo resulta razón del Real Título despachado en San Ildefonso en 15 de Septiembre de 1735 a favor del Colegio, en que Su Magestad D. Felipe V, se sirvió conferirle y aplicarle la Encomienda de Esparragal en la misma Orden por diez años,

y porque su corto valor se le aplicase también lo que se pudiese del Tesoro del Fuerte, para que con uno y otro comprara una casa que sirviese de Colegio..." [7]. Otra nota de abril de 1762 informa que por unos finiquitos y certificados dados por D. José Palacios en 1.º de abril, ha hecho constar en el Consejo D. Alonso de Valencia, Apoderado del Colegio, estar satisfecho y reintegrado del tesoro de la misma Orden "de los 59.615 reales y 12 mrs. que con esta calidad prestó al Colegio para la compra de la Casa Colegio..." El 18 de enero de 1767, por una notificación de D. Manuel de Roda al Duque de Sotomayor, se solicita para la fábrica de la Casa y dotación del Colegio, en lugar de la Encomienda del Peso Real citada "que antes pretendió y está conferida a D. Francisco Longoria, la futura de la Encomienda de Santiváñez, en la propia Orden, que al presente goza el Conde de Villalva y renta 20.000 reales, por el tiempo de 20 años, libre de cargas, mandando que en nombre de Su Magestad se impetre el Breve correspondiente para que se aplique a la fábrica del Colegio" [8].

Todas estas noticias confirman la preocupación de la nueva dinastía borbónica de atender a la construcción de un nuevo edificio para Colegio de Alcántara. Posiblemente el edificio del siglo XVI había llegado a un estado ruinoso dadas las declaraciones del propio Fernando VI apuntadas. Tanto las dificultades como el entusiasmo por llevar a cabo la construcción continúan en el reinado de Carlos III y de este tiempo "un Expediente de Planos para la obra de la Casa-Colegio de la Orden de Alcántara en Salamanca" nos informa ampliamente de toda su problemática. Con motivo de haber certificado el Contador de Encomiendas de las Ordenes de Calatrava y Alcántara, en 28 de junio de 1782, que los depósitos que constaban en los libros de aquella Contaduría "haberse hecho en el Arca de Tres Llaves", destinada en el Archivo Secreto del Consejo para la custodia de los caudales de la Encomienda de Santiváñez, cuyos frutos estaban destinados por veinte años para la obra del Colegio, tanto de los productos de esta Encomienda desde 8 de diciembre de 1768 en que el Colegio tomó posesión de ella hasta 1782 como también lo que rindió la Encomienda del Peso Real por diez años que ascendió a 378.550 reales 113 mrs., pidió el Fiscal y mandó el Consejo, por acuerdo de 29 de agosto de 1782, que expidiera

orden al Rector del Colegio para que "dispusiese se formare Plan por Maestro Arquitecto de la primera nota de aquella ciudad contando con la casa que ahora habitan los colegiales, número de individuos y sirvientes que debía tener, con explicación separada de las circunstancias de su fábrica y coste, haciéndose la solidez aunque no de superior coste y lo remitiere al Consejo" [9].

La orden fue comunicada al Rector el 6 de septiembre de 1782 y en su cumplimiento, en 11 de enero de 1784, se presentaron dos planos "que hizo formar a D. Gerónimo García de Quiñones, a cuya dirección estaban las obras de la Catedral y del Colegio de Calatrava: el uno según el estado actual de la Casa de Alcántara para la fábrica de él y el otro dándole la distribución correspondiente". Dijo el Rector que, "como era imparable hacer el Colegio con alguna comodidad sin incluir en la fábrica las tres casas antiguas que estaban señaladas en los planos con los números 1, 2 y 3, practicó las diligencias necesarias con los dueños de ellas, pero con la mala fortuna de no querer ninguno deshacerse de dichas viviendas"; porque una era del Colegio de Mercedarios Calzados y "no admitía partido alguno regular", desechando la propuesta de darle en otro sitio casa de igual valor y producto; otra era de una viuda que, a causa de haberla reedificado su marido, no quería deshacerse de ella, y por su muerte quedaba adjudicada al curato de la parroquia de San Martín, y la tercera era de una testamentaría, sin que hubiese diligencia para su venta por los testamentarios "que hoy no saben el destino que se daría a la casa".

En estas circunstancias y teniendo presente que el edificio que tenían en la ciudad los Padres Bernardos se hallaba "por una parte de él sin darse principio a la obra que debía hacerse para que la iglesia quedase en medio del todo del edificio, según se conocía fue la idea de la obra y que haciéndola el Colegio quedaría con toda la comodidad necesaria", se determinó proponer esta idea al Abad, haciéndole ver "que aunque su Comunidad prestare su consentimiento, necesitaría la aprobación del Consejo". El Abad aseguró que se trataría el asunto con urgencia en Capítulo General, que era donde correspondía por ser el terreno de la Congrega-

ción, la cual se excusó con la disculpa de que acaso en lo sucesivo tendría facultades para concluir la obra.

Hace constar que con este aviso procuró registrar todos los terrenos de la ciudad para ver si hallaba alguno proporcionado y así proponerlo al Consejo. Le habían llamado la atención los Colegios Menores que estaban desocupados por la agrupación de algunos y la supresión de otros al agregarse sus rentas al Seminario Conciliar, pero advirtió que eran pequeños, pues los de San Millán Cañizal, Pan y Carbón y los de Santa Catalina y Santo Tomás eran de corta capacidad "y se hacía preciso comprar las casas contiguas y quizá pasaría lo mismo que ocurrió con las inmediatas del Colegio". Y ello prescindiendo del recelo que se debía tener de la oposición de la ciudad en la destrucción de las casas.

Continúa informando que el de Monteolivete, cediendo la ciudad el terreno que servía de paso para la Puerta de la Muralla, "que, por otra parte, hacía años que estaba tapiada", tenía suficiente capacidad para cuanta obra quisiera hacer; sin embargo, "lo extraviado del sitio, pues estaba detrás del Convento de San Esteban y Colegio de Calatrava", era un obstáculo para no pensar en su compra, pues este convento también sin duda "suscitaría algún pleito como hizo con Calatrava, obligándole a cerrar y a tapiar las vistas de una de las torres, a propósito de registrarse desde ella la puerta del Noviciado".

Alude sin embargo con gran entusiasmo al Campo que llaman de San Francisco, extramuros de la Puerta de San Bernardo. Contenía un terreno espacioso, capaz para hacer el Colegio con todas las oficinas correspondientes y aún quedaba campo libre para otros menesteres. El sitio, como público, pertenecía a la ciudad y no dudaba "concedería lo necesario bajo de cierto foro según se practicaba en tales concesiones". Que aun cuando la ciudad se negase a cederlo, haciendo un recurso al Consejo de Castilla, se lograría ya que el Consejo tenía muchos individuos "que tendrían presentes los edificios y terrenos de que hacía mención".

Esta representación y planes se pasaron al Prior General y al Señor Fiscal, quienes mandaron separar debidamente los Expedientes de la Administración y Cuentas de las Encomiendas de lo "que era propio de los

Planes". El Prior General, en respuesta de 1.º de mayo de 1784, dijo que la Comisión conferida al Rector del Colegio fue "para que por maestro de su satisfacción se formase plan del Colegio, contando con la casa que habitaban los colegiales, número de individuos y sirvientes que debía tener, con explicación de las circunstancias de su fábrica y coste". Se remitieron dos planes "sin haber evaluado las demás particularidades comprehendidas en dh Comisión, fundado en la imposibilidad que dijo de no poder hacer el citado colegio sin incluir las tres casas, pero que ello es por que el arquitecto que ha hecho los planes nada dice en cuanto a este particular, siendo quien por ser de su inspección podría dar reglas e instrucción en orden a lo representado por el Rector. Por lo que parece al Prior General que siendo servido el Consejo, podría mandar que se vuelva a comunicar orden al Rector o a las personas que fuesen de su agrado con remisión de dichos planes para que teniendo en consideración el nominado arquitecto las reflexiones y particulares comprehendidos a la orden del Consejo, instruiría a éste acerca de si podrá o no construirse, en sólo el terreno de la casa que ahora habitan el Rector y Colegiales, un nuevo Colegio que tenga las comodidades necesarias; y en caso de juzgar suficiente el terreno instruya lo que parezca en orden a lo que expone el Rector del terreno que llaman del Campo de San Francisco y podrá dar otro medio más adecuado y menos costoso".

El Fiscal, en respuesta de 25 de mayo de 1784, dijo "que reconocidos los Planes y reflexionado lo que dice el Rector, advierte inútil su formación, una vez que el terreno de las tres casas no se pueda adquirir; porque habiendo de hacer la fábrica en distinto sitio, el Plan o Diseño, deberá formarse con arreglo a su área o suelo; pues según las diligencias practicadas no hay sitio mejor que el Campo de San Francisco, intramuros de la Puerta de San Bernardo, que por ser público pertenece a la ciudad, con quien no ha pasado oficio alguno para su concesión, y que en estos términos, y siendo los primeros pasos que se deben dar para allanar el permiso, mediante hallarse en esta corte y achacoso D. Domingo Granda, le parece, que si el Consejo fuese servido, podrá acordar se dé la Comisión a D. Francisco Ibáñez de Corbera, o persona del superior agrado para que avistán-

dose con el arquitecto D. Gerónimo García de Quiñones, reconozca el Campo de San Francisco y demarque el terreno necesario, en sitio que no perjudique el uso común o servicio público, y sea fácilmente asequible; y hecho, pase los oficios con la ciudad pidiéndole ya sea por el precio en que se trate, ya sea por algún canon o pensión, y cuando sea aprobación necesaria del Consejo de Castilla, se hallare a obtenerla a costa de la Orden".

En consecuencia, por acuerdo de 17 de junio de 1785, el Consejo mandó que se remitiese el expediente al señor D. Felipe de Ribero, que a la sazón se hallaba en Salamanca, para que acordase con la ciudad la concesión del terreno en el Campo de San Francisco, u otro lugar que fuese de su satisfacción, y así se pudiese remitir plano y medida del área que se señalase para que con conocimiento y presencia de ellos "se levantase por Arquitecto de esta Corte nuevo Plano o Idea de la obra proyectada, a cuyo fin informase lo que tuviere por conveniente acerca de la extensión y distribución del Colegio y destino de Oficinas, proporción del sitio y medios de conciliar las comodidades con el adorno y decoro público".

Con fecha 18 del mismo mes de junio se remitieron al Ministro los expedientes y planos previstos en el acuerdo del Consejo y en su consecuencia el 23 de agosto siguiente se remitió el Plan que por disposición del Rector y Colegiales había levantado y firmado D. Gerónimo García de Quiñones para el nuevo Colegio en el Campo de San Francisco, "y expuso que le sería sensible a este sujeto y desairado valerse de sus manos ceñidamente en las medidas de la área como quería la Orden del Consejo que hizo presente el Rector. Que la concesión del terreno en los sitios públicos para levantar cualquier fábrica de ornato no era ya de la ciudad, porque el alto Ministerio había otorgado al Corregidor para semejantes enajenaciones y licencias, sólo la intervención de una Junta de Policía, compuesta de pocos votos, y estos consultivos, según había oído, pero que esta autoridad no estaba tan reconocida que algunos Capitulares no pensasen debe tener la ciudad intervención en el presente caso, lo que, y la discordia de los Capitulares con el Corregidor, le hizo creer que era aventurada la interposición suya a nombre del Consejo, sin peligro de su respeto,

y que así dejó este cuidado a los Colegiales que hacían sus diligencias con algunas esperanzas; si lograban que se alargase el terreno que el plan suponía en el Campo de San Francisco, podría levantarse una hermosa fábrica, que tendría de más preciosa el hacer juego con el Colegio del Arzobispo que estaba a la otra ala, sin quedar otra cosa separable a esta idea que la distancia a que se ponían a la Universidad y de otros Colegios Militares, con quienes tal vez en el plan de estudios se tendría por conveniente y necesarias algunas Academias o ejercicios domésticos; que aunque fuese de esta consideración nunca se había convencido el que representaban de que no hubiese en Salamanca otros sitios en que acomodar un nuevo Colegio de Alcántara para doce o catorce personas, habiendo desocupado los Colegios que se suprimieron a influjo del último Obispo para dotación de su Seminario Conciliar o construyéndole en la misma casa antigua tomada a este intento a la calle del Prior que era de la que se entendía en los Planos que andaban en el Expediente".

Se indica así mismo que esperando la coyuntura de que se desocupase o vendiese otra casa regular por falta de subsistencia para sus religiosos como se pensaba de San Cayetano, inmediata al Colegio del Rey, "pero como había visto que la inclinación y deseos de los interesados y del maestro era edificio nuevo, y de rumbo, y en pasaje donde brillase tanto como en el Campo de San Francisco, había cedido a sus dictámenes aprovechando que se hiciese allí si se concedía la licencia". En cuya vista acordó el Consejo el 31 de agosto que se tuviese presente para dar cuenta "cuando tuviesen aviso los colegiales de las resultas de las diligencias que quedaren en práctica".

El 6 de octubre de 1786 el Consejo se dirige a los señores Velarde, Jovellanos, Zuazo, Cruz y Carpio. Se hace constar que se recuerde al Rector y Colegiales "que den cuenta de lo que hubiere adelantado sobre la adquisición del Campo de San Francisco". En consecuencia, el 14 del mismo mes, dice: "Fray Juan Guillén y Valencia, no habiendo recibido orden alguna del Consejo sobre la concesión del terreno, se ha quedado dicho asiento en este estado que el Señor D. Felipe de Ribero lo dejó, máxime habiendo dicho el Rector le bajaría orden del Consejo para dh negocio".

El Consejo acordó el 18 de noviembre del mismo año que la representación pasara al Fiscal con los antecedentes, y a su vista, en respuesta de 13 de febrero de 1787, dijo: "Que en atención a que en ella se da noticia de que los individuos del Colegio de Alcántara no han recibido orden alguna sobre la concesión del terreno, si el Consejo fuera servido podrá acordar se comunique nueva orden al Rector con las facultades competentes para tratar en la ciudad de Salamanca y su Corregidor sobre la concesión del terreno o si hubiese a venta alguna casa o Palacio que cómodamente pueda comprarse y cerrar cualquier contrato a toda brevedad". El Consejo, por acuerdo del 17 del mismo mes, "se conformó con la antecedente respuesta del Fiscal y en el mismo día se dió la orden correspondiente al Rector del Colegio, el que, con fecha 6 de marzo de 1787, expuso que recibió la expresada orden de adquisición del Campo de San Francisco, demarcado por el Sr. D. Felipe Rivero, con asistencia del Corregidor y su maestro de obras, D. Gerónimo Quiñones; había pensado remitir al Consejo una representación haciéndole sabedor que el actual Corregidor iba (con un paseo que tiene premeditado y empezado en dh Campo) a impedirle que tuviese efecto dh asignación o demarcación, que sólo se ejecutó por entonces para hacerla presente al Consejo y que aprobada expediese las órdenes para su seguridad". "Que esperando estas, ha estado desde aquel tiempo hasta oy, sin poder dar paso alguno formal con la ciudad y sólo se ha dedicado a explorar la voluntad de algunos Capitulares a quien ha encontrado propicios, conociendo la hermosura que prestaría a aquel Campo una obra moderna y del gusto tan exquisito que el Consejo desea; y si acaso el Corregidor ignoraba lo ejecutado en el año 1785, dh Sr. Rivero ha procurado le instruyan, y de ello ha resultado ofrecer para Colegio otro terreno en el mismo Campo, pero algo más distante, y mucho de ello impedido por muchas casas, algunas de ellas del Cabildo Apostólico, que aunque parecen de poco valor, o no se venderán, o ascenderá su importe a una cantidad considerable, el que aún no es difícil de conseguir porque se ha oído a algunos regidores".

Era este el estado que presentaba en un principio el Campo de San Francisco. Pegas y más pegas, aunque fuese este lugar el que ofrecía más

complacencia a todos. Se pensó también en el Palacio de Monterrey, ya que "a primera vista resulta excelente, y cómodo, y se sabe que ya en otro tiempo se puso en ajuste con el mismo intento". Perteneciente a la Casa de Alba, "es un edificio hermoso, no distante de la ciudad y capaz a poco gasto de servir de Colegio. Que sobre la venta de dh Palacio, reiteró las diligencias su antecesor el Dr. Granda, a quien le oyó varias veces que no era difícil su ejecución, como en esta Corte se practicasen algunos oficios con eficacia, en cuya atención le parecía al Rector se diese comisión a dos personas, como el Fiscal del Consejo y el Caballero Procurador General de la Orden, para tratar del asunto".

Este expediente se volvió al señor Fiscal con el conforme del Rector, el cual dijo en respuesta del 28 de marzo del mismo año 1787: "Que en atención que para fabricarse nuevo Colegio de planta en terreno que ha señalado el Corregidor son atendibles las dificultades que se hacen presentes y que cómodamente se podrá conseguir el ser comprado el Palacio de Monterrey, le parece que si el Consejo fuere servido podrá acordar se dé Comisión a uno de los Sr. Ministros y al Caballero Procurador de la Orden para que pasen a ver al Duque de Alba y proponerle si vende el Palacio y los medios de que se podrá usar para su venta y depositar su importe en esta Corte, en el sitio y paraje donde más acomode a los actuales poseedores".

El Consejo acordó el 20 de abril siguiente la compra del Monterrey y autoriza al Fiscal para las diligencias, concediéndole para ello amplias facultades al día siguiente. Pero, como veremos, estas gestiones no dieron resultado, por ello sigue informando el mismo Expediente que el Consejo acordó el 5 de junio de 1788: que "mediante no acomodar el Monterrey para Colegio se devolviese al Fiscal el expediente". Este contestó, el 28 del mismo mes, informando "que para que llegue a tener efecto la construcción del Colegio y adquirir sitio donde hacerle, si el Consejo fuere servido podrá acordar se confiera amplia comisión al Sr. D. Francisco de Valdivia para que, asociado con el actual Rector, pase oficios en la ciudad a fin de que en el Campo de San Francisco conceda el solar capaz para nueva planta, pagando a justa tasación, y si no se consigue,

busque otro solar cerca de la Universidad tratándolo u conviniéndolo con los dueños, y no hallando ni uno ni otro, avisen la distancia que hay desde el Palacio de las Cuatro Torres a la Universidad para tomar providencias". Acompaña el expediente de tasación del Palacio de Monterrey y el oficio de despedida y aceptación del Duque de Alba. Así mismo la carta del Arquitecto nombrado por el Colegio en que solicita el pago de la casa "con notoria exorbitación" respecto de lo que el Duque ha satisfecho a los suyos; también lo que quieren por la suya los maestros vidrieros, de arbolado y huerta. Si el Consejo accediera a ello se dice que se podrá escribir al señor Valdivia "para que, cerciorándose de lo que por parte del Duque se ha satisfecho al maestro arquitecto que nombró, se llegue a un acuerdo, al igual que con los tasadores de vidrieras, arbolado y huerta..."

Damos a conocer con bastante amplitud este Expediente de Planes del Colegio porque en él se sintetiza toda una larga correspondencia que desde 1782 sostienen todos los que intervienen en la polémica de la elección del sitio donde se había de ubicar el edificio. Hubo grandes probabilidades de que el Palacio de Monterrey pasara a ser la sede del mismo. Para ello, como se ha indicado, Juan de Sagarbinaga y Eustaquio Román Carrasco tasaban la propiedad del Duque de Alba en 835.897 reales y 17 mrs. Dicha tasación se hizo el 4 de abril de 1788 y tiene gran interés por la descripción minuciosa de los cuatro cuerpos. Como tasador de vidrios aparece Alonso Sánchez Paradinas y para los árboles y huerta Miguel Pedro de Alcántara [10]. El 18 de mayo del mismo año 1788 Gerónimo García de Quiñones y Lesmes Gavilán Sierra certifican que por orden del Marqués de Carralvo pasan a la tasación y medida de la Casa-Palacio de las Cuatro Torres, la cual contiene 29.240 pies y habitan 1.582 pies. Su valor fue de 280.000 reales de vellón y 6 mrs. A propósito de la tasa de Monterrey, Valdivia escribe a D. Pedro Fernández de Viches: "Ya dije que los arquitectos Sagarvinaga y Román habían empezado a reconocer el Palacio de Monterrey para su tasación. Parece se ha verificado esta, y conforme la han ejecutado en 835.507 reales y 17 mrs., según me dijo ayer Román, nombrado por el Colegio, a quien habiéndole pedido un tanto del Plan que tuviere hecho, para en cumplimiento de mi comisión remi-

tirle a v. s. como lo hará Sagarvinaga con el Duque de Alba, se negó a ello diciéndome no daba este instrumento ni certificación de la tasa o que en caso de darlo sería a v. s. Me he conformado por evitar desazones; es mejor el que v. s. le nombre para que continúe la obra sabiendo cuán distante estoy yo de eso que por su ignorancia y no haber hasta ahora manifestado su instrucción como lo ha hecho García de Quiñones, habilitado ya por la Academia de San Fernando con orden del Rey, ya por su tiranía en pagarse, ya por que Quiñones ha sido y es el Arquitecto del Colegio y de todos los Militares, Catedral y Ciudad, y ya porque en virtud de esta habilitación y otros trabajos que están sin pagársele debe ser preferido a otro cualquiera. Si esta tasa se hubiera hecho por Quiñones no hubiera discrepado mucho de Sagarvinaga y hubiera sido en términos más equitativos. Salamanca, 8 de abril de 1788".

El 22 de mayo el Duque de Alba escribía a Vilches informándole que, tasado el Palacio, le indique cuándo se empieza a tratar de su venta al Colegio de Alcántara [11]. El mismo 8 de junio siguiente se le comunicaba al Duque, por parte de la Orden, "que el caudal no alcanza para comprarlo, mucho menos para arreglarle, por lo que acordó el Consejo se le comunicara este justo motivo". El día 13 el Duque se daba por enterado y agradecía la atención con que se le manifestaba. El asunto quedaba así zanjado, aunque durante el resto del año Román pide sus dietas por la tasación, a razón de 60 reales por día, y Valdivia justifica diciendo "que, respecto a lo que se paga por tasar en la ciudad a maestros Académicos que hicieron la tasa de las Cuatro Torres, se les dio una onza de oro, con cuya cantidad se sintieron satisfechos y agradecidos, por lo que es imposible cambiar certificación con Román en el Palacio de Alba, por ser trabajo que hizo sin compaña del Colegio y que está en función de una mejor o menor habilidad por parte del maestro".

Pero a finales del año 1788, cuando todavía los planes siguen quebrantándose y el desasosiego se hace todavía más sensible entre los participantes de la fábrica del nuevo Colegio, algo importante va a modificar este panorama un tanto angustioso y a decidir definitivamente el levantamiento del edificio. Se trata de la participación directa en el problema de D. Melchor Gaspar de Jovellanos. Después del último fallo del Palacio de Monterrey el Consejo tomó, en noviembre de 1788, varias providencias, entre ellas una de la que se dio orden a D. Juan Guillén y Valencia, Rector del Colegio, y a D. Francisco Valdivia, Prior de Rollán: tomaran informes de gremios y administradores de casas grandes de la ciudad cercanas a la Universidad "para que no se disipen los colegiales"; en consecuencia, se les procuraron dos casas, de las que se remitieron planos, y sabiendo que Quiñones tenía ya varios diseños de otros terrenos (casa del Colegio en la calle del Prior y Campo de San Francisco) "cuyos trabajos no están satisfechos", en vista de tantos planes pidieron que se separasen los expedientes, y que en atención a que D. Melchor Gaspar de Jovellanos "está próximo a pasar a Salamanca, le parece ocasión para que el Consejo le encarga el asunto, con facultades para que elija, ajuste y cierre el contrato y se le entreguen los planes de Quiñones..." Este arquitecto, mientras tanto y quizá para ganar tiempo, ha preparado un informe y tasación sobre la casa de las Cuatro Torres, que valora en 30.000 ducados; sobre la de la calle del Prior, que dice que está en muy mal estado, y sobre otra casa en la calle del Toro, que asegura que casi hay que deshacerla por entero [12]. De la primera dice que es magnífica y que sólo habrá que reparar ligeramente el patio, escalera y zócalo de la fachada principal.

El 31 de enero de 1789 el Rey ha concedido perpetuamente la Encomienda de Santiváñez para la compra de la Casa-Colegio. Según informe del Marqués de Hinojosa parece ser que el Palacio o Casa fuerte de las Cuatro Torres es la más adecuada para fabricar el Colegio a poca costa, a cuya vista pide al Consejo nombre una persona de su satisfacción que se encargue de todas las diligencias y el modo de perfeccionar la venta. El

Marqués de la Hinojosa, Secretario del Consejo, escribe a la Secretaría de la Orden y manifiesta: "He visto los Colegios del Rey, Calatrava y Alcántara; el 1.º quedará magnífico concluida la obra empezada; el 2.º es muy lindo; el 3.º ni aun figura tiene. Con este motivo he visto el Campo de San Francisco, que creí era una cosa mejor, la gran casa de Monterrey y el Palacio o Casa fuerte de las Cuatro Torres y he firmado concepto que nada convenía como ésta para construir o fabricar un hermoso Colegio de planta y con poco dinero, pues hay suficiente piedra labrada y maderaje no muy lejos de la Universidad, cuyas especies podrá conducir tenerlas presentes porque lo demás será costoso y no llegarán los fondos" [13].

En el mes de octubre de 1789 Jovellanos comienza a participar activamente en la resolución de la construcción del Colegio de Alcántara en Salamanca. En una carta al Consejo de la Orden solicita la información necesaria sobre el proceso seguido desde el principio [14]. El 13 de abril de 1790 escribe al Marqués de Hinojosa: "... sírvase decir al Consejo que he reconocido el Expediente de la nueva obra del Colegio. Vistos y reconocidos los sitios, todo me hace pensar indispensable la compañía de un hábil arquitecto para levantar un plano que falta, formar los cálculos y formar la última idea. Por eso, si el Consejo fuese servido, podría hacer pasar a esta ciudad a D. Ramón Durán o otro Académico, pues los de esta ciudad, por lo que he visto y oído, no son de bastante satisfacción para un objeto de esta importancia. Con este motivo, no puedo dejar de recordar al Consejo que sin los planos de D. Manuel Martín Rodríguez para la nueva casa del Santo Espíritu me es imposible dar paso alguno en esta parte de mi comisión" [15].

Jovellanos obra con auténtica decisión. Ha analizado las dudas, los titubeos, las negligencias de las personas comisionadas hasta el momento y en el uso de las competencias que el Consejo le ha dado después de su viaje a la ciudad comienza a utilizar los métodos que considera más eficaces. El ataque abierto a García de Quiñones y a cuantos maestros han participado más o menos directamente en el proyecto debió herir profundamente a los interesados, sin embargo su objetivo es imparable y a él dedicará grandes esfuerzos hasta verlo convertido en una realidad.

Su influencia grande en los medios de la Corte y académicos van a ser utilizados con inteligencia. Por lo pronto su parecer fue comunicado al arquitecto D. Ramón Durán, ya que el 22 de abril éste escribía al Marqués de la Hinojosa en los siguientes términos: "He recibido el oficio que v. s. se ha servido dirigirme con fecha 20 de corriente en el que me comunica que con el motivo de haber pasado el Sr. D. Gaspar Melchor de Jovellanos a la ciudad de Salamanca y necesitar de mi asistencia personal para levantar un Plano y fijar la última idea acerca de la situación, forma y coste al nuevo edificio que se ha de construir para Colegio de Alcántara y que en su consecuencia ha resuelto el Real Consejo hacerme el honor de mandarme pase a dicha ciudad para dicho efecto. Quedo enterado del contenido del papel y en su cumplimiento pondré en ejecución mi viaje lo más pronto posible a fin de dar curso a esta comisión" [16].

Pero de las primeras gestiones en las que participa directamente Jovellanos tenemos amplia información a través de la carta que éste escribe al Consejo el 22 de mayo del año 1790 [17]: "Luego que llegó a esta ciudad Don Ramón Durán, pasamos a reconocer los diferentes sitios propuestos al Consejo y a mí convenientes, para edificar el Colegio, y a calcular sus ventajas e inconvenientes, y las resultas de nuestras prolijas diligencias son las siguientes: El Colegio ocupa actualmente por arrendamiento dos casas de propiedad particular y la circunstancia de estar contiguas por la espalda con la Universidad me hizo desear esta situación para el nuevo Colegio, a fin de proporcionar a sus individuos la ventaja de pasar a pie junto a las Cátedras donde deben asistir diariamente y algunos por mañana y tarde; en consecuencia, y antes que Durán viniese, reconocí este sitio con el arquitecto Quiñones, y aunque me pareció muy estrecho, mandé sin embargo alzar la planta del, para comprender mejor su extensión y proporciones. Esta planta me dió a conocer al imposibilidad de acomodar allí el Colegio no sólo por su estrechez, sino también por su forma irregular y carecer de luces en sus dos costados y parte de la espalda. Tratóse sin embargo de tantear la compra de algún terreno contiguo, pero estando todo ocupado con varias casas de diferentes dueños y comunidades hallamos a las primeras conferencias que habríamos de gastar una buena parte del

fondo destinado a la obra en la compra de un suelo que al caso siempre sería irregular y no bien iluminado ni ventilado.

Menos deliberación bastó para deshechar el sitio que ocupa una casa del mismo Colegio en la calle del Prior, desestimada ya anteriormente no sólo por la necesidad de comprar otras tres para ganar lo puramente preciso, a fin de dar a la nueva fábrica un frente regular sobre la misma calle que por aquella parte es harto estrecha, sino porque aún con ellas sería corta su extensión, tendría sus costados a la calle del Prado y a una callejuela sin salida, más estrecha aún que la del Prior, y se le entregarían por la espalda otros edificios particulares con perjuicio de la claridad, comodidad y salubridad del Colegio.

Tampoco me detuvo la propuesta de la casa de D. Vicente Nieto de las Viñas, buena y nueva por su destino, pero inacomodable a la de un Colegio, demasiado cara para empezar a edificar en ella, pues está valuada en 270.000 reales y mucho me hace pensar en compras y agregaciones para darle extensión.

No hemos visto la casa de Monterrey por haber abandonado el Consejo el pensamiento de comprarla en la tasación que se le dió y por los informes que he oído del Sr. Fiscal que entendió este asunto.

El Palacio o Casa de las Cuatro Torres era en opinión de algunos de lo más a propósito por su extensión y cómodo precio, pero reconocida y bien examinada por el arquitecto y por mí nos pareció deshecharla por las siguientes razones: Por su precio, que según las conferencias que tuve con los apoderados de su dueña, la Marquesa viuda de Almarzo, es de 140.000 reales y además otros 6.000 costó la demolición de una parte de ella recién hecha por estar ajustada y amenazando ruina. Por la necesidad de demoler hasta los cimientos, ya por la razón insinuada o porque su planta y forma no son acomodables al nuevo edificio. Es verdad que se podrá aprovechar sus materiales, pero considerando Durán que la piedra sólo podría servir para mampuestos y que la madera no es tan necesaria porque la nueva obra debe ser de bóveda, reguló que el valor de los enseres apenas enjugaría el costo de la demolición, y que entonces el precio supuesto, aunque se hiciese alguna rebaja como era de esperar, siempre

sería excesivo, porque se daría todo en representación del sitio. Agregábase a esto el gran desnivel del terreno, que obliga a edificar sobre grandes cimientos y en planos desiguales, cosa que acarrearía notable dispendio; por otra, la gran distancia que esta situación tiene de la Universidad, pues es la mayor de todas las propuestas.

A mi llegada aquí se me propuso la casa de San Antón, oy vacía por haberse suprimido su Comunidad, la cual, agregándole el Colegio de Santa Catalina, también suprimido, y otros edificios contiguos y alguna porción de terreno público a la parte de San Basilio, podría ser bastante para nuestro objeto. Así lo juzgó Durán, pero nos detuvo a entrambos: 1.º el costo de la casa y el del Colegio de Santa Catalina, que se acerca de 60 a 70.000 reales, y de la casita de las Dominicas y una cochera de la casa de Nieto o Montesión que era indispensable comprar también. Segundo, la situación lóbrega y húmeda del sitio hacia el mediodía y poniente, 3.º, el enorme embarazo de la iglesia de San Esteban que la asombra por el primero de estos vientos; 4.º, el temor de disputas con la casa de Montesión, a cuya huerta medianera y galería debía caer la fachada N. del nuevo Colegio.

Restaba sólo el Campo de San Francisco, que siempre había reunido a su favor la mayor parte de los dictámenes y aun la inclinación del Consejo cuando estuvieron aquí los señores Rivero y Lavira. Reconocióle Durán, halló que se podía construir en él la obra no sólo sin embarazos para tomar la extensión y exposición, luces y ventilación convenientes, sino también para consultar a la economía, ya porque el terreno como público sería poco costoso y ya porque no había que conciliar la idea de la planta con otros edificios y estorvos. Es innegable que no está próximo a la Universidad, pero este inconveniente se compensa bastante con las demás ventajas, por lo cual y porque en las Cuatro Torres estaría el Colegio a mayor distancia y en San Antón la misma más o menos, me decidí por el citado sitio, le pedí por oficio o formal al Intendente Corregidor y Ayuntamiento, se reconoció de su orden, y concedido en el celebrado de esta mañana, estoy ya arreglando el otorgamiento del correspondiente instrumento, mientras Durán mide, calcula y forma los Planos de que a

su tiempo daré más individual razón, y remitiré dibujos y cálculos al Consejo.

Libre de este cuidado he vuelto mi atención a dos cosas: Primera, a formar un reglamento para la dirección de esta obra y cuenta y razón de sus fondos, con las noticias relativas a su inteligencia. Segundo, a dar las más prontas diligencias y providencias para que mientras Durán perfecciona su trabajo se gane tiempo, empiece el acopio de herramientas y materiales, y se prepare todo lo necesario para dar principio a los trabajos. A este fin nada lo es tanto como el dinero y para lo mismo convendrá remitir la suma de 150 ó 200.000 reales para que en tiempo oportuno se hagan grandes acopios de piedra, cal, ladrillo y demás necesario, pues no hay otro modo de consultar a la buena economía que aprovechar las temporadas de buenos precios en compras y condiciones.

Esta cantidad, para ahorrar el interés del cambio sobre Salamanca, se podrá girar sobre esta Administración General de Rentas, a quien se ha hablado ya por el Rector de Alcántara por orden mía, y mandando el Consejo entregarla en la Dirección General de Rentas de esta Corte, es fácil sacar de ella el correspondiente libramiento. Este fondo se pondrá en arca de tres llaves, que se está haciendo, y se colocará con mi intervención por primera partida en el libro de entradas y salidas que se ha formado por el citado reglamento.

Entre estos cuidados ha merecido mi primera atención el de arreglar el costo del nuevo edificio a los fondos destinados a él y a este fin he tomado dos precauciones: una, averiguar exactamente los precios actuales de todos los materiales que pueden entrar en su construcción, de los cuales tiene ya el arquitecto en su poder una lista, y otra, encargar al mismo se arregle a la existencia e importancia del fondo de que he dado noticia. Sin embargo, sobre este último punto me reservo exponer más ampliamente mi dictamen al Consejo, cuando, enterado de los Planos y cálculos del Arquitecto, le remita una y otra con la menuda explicación de toda la obra y sus partes. Entonces satisfaré también el informe que se me ha pedido acerca de la administración de la Encomienda de Santiváñez, punto que está íntimamente enlazado con el suplemento de los gastos

de obra y el expediente de dotación de nuevo Colegio. En todo procuraré como siempre arreglarme a las sabias disposiciones del Consejo y desempeñar cuan cumplidamente pueda sus encargos. Salamanca, 22 mayo de 1790. Firmado: *D. Gaspar Melchor de Jovellanos*".

Este importante documento nos da a conocer la amplia responsabilidad de Jovellanos en la construcción del edificio. Desde la propia elección del arquitecto, contrariando sin duda los propósitos salmantinos al respecto, hasta la directa participación en la elección definitiva del terreno, estudiando minuciosamente las causas y efectos al ir estimando o desestimando cada una de las alternativas que se pusieron en su mano. Parece que el criterio de D. Gaspar es más sólido aún que el parecer del mismo arquitecto, pues aun valiéndose de él, obra con una visión muy personal y con un sorprendente conocimiento técnico del problema. Llama la atención en la correspondencia general de Jovellanos el entusiasmo que alientan sus gestiones, el vivo deseo de salvar todos los obstáculos para que la empresa llegue por fin a feliz término.

El 31 de mayo de 1790 el Consejo aprobaba todo lo propuesto por Jovellanos en el informe anterior y dirige varias cartas dándole las gracias. El 6 de junio se avisa al Conde de Torre-Cuéllar para que disponga los caudales de la Encomienda de Santiváñez para ponerlos a cargo de Don Antonio Escudero, de quien recogería el crédito correspondiente en favor de D. Gaspar de Jovellanos, y para que se entregasen en Salamanca.

El 8 de junio Jovellanos se encuentra en Madrid y escribe a Hinojosa enviándole dieciocho ejemplares del Reglamento para la dirección de la nueva obra del Colegio, con objeto de que fuesen presentados al Consejo. Dice además: "Cuando Durán haya fijado sus Planos y Cálculos en que trabaja sin intermisión, informaré de la idea de la obra, su coste y fondos, debiendo Durán presentarle sus dibujos en limpio, que no podrá hacer hasta su vuelta a Madrid" [18].

Durán, por su parte, también se dirigía al Consejo de esta manera: "Señor: a consecuencia de la orden que el Sr. Consejo de las Ordenes, comunicada por el Sr. Marqués de Hinojosa, se ha servido darme para que poniéndome de acuerdo con v. s. forme los Planos para el Colegio de

la Orden de Alcántara que se trata de hacer de nueva Planta en el sitio que llaman el Campo de San Francisco en la ciudad de Salamanca. He formado los diseños, que aunque en borrador presento a v. s. con arreglo a las instrucciones que para este efecto se me han noticiado, en cuanto a la distribución de habitaciones y oficinas de que debe contar el edificio e igualmente los caudales que para el mismo objeto están destinados.

La planta del edificio se reduce a un paralelogramo-rectángulo-sesquiáltero en cuyo centro se ha colocado la Capilla, que forma una cruz griega, la que se halla entre dos patios de la misma figura y proporción que el edificio y a la que se entra inmediatamente desde el zaguán sin que estorbe a la principal, y desaogada comunicación a los pórticos y escaleras del Colegio, en todo el resto y alrededor, con bastante capacidad las habitaciones y demás oficinas.

La fachada principal, que tiene 236 pies de línea, se halla elevada sobre gran zócalo, de siete pies de alto, que por el desnivel del terreno es indispensable poner para evitar por este medio las humedades a las habitaciones bajas y hacer que el edificio tenga la correspondiente belleza, pero en el testero o fachada opuesta a la principal estará al mismo piso de la superficie, de lo que resultará que el zócalo en cada uno de los costados formará un triángulo escaleno. Sobre este zócalo en que se apoya el edificio se elevará en el medio de la fachada un cuerpo de arquitectura compuesto de cuatro columnas jónicas, con su cornisamiento y frontón, y a el resto de la fachada, las ventanas, que cada una deberá tener su adorno de jambas, arquitrabe, friso y cornisa, pero en las demás que no son principales. Esta obra, haciéndose con arreglo a estos Planos, que en restituyéndome a Madrid pondré en limpio y remitiré al Consejo, con la explicación, condiciones y cálculo por menor, según el costo de los precios a que en el día están los materiales, ascenderá su importe a la cantidad de 1.466.000 reales de vellón poco más o menos. Salamanca, once de junio de 1790. Firmado: *Ramón Durán*" [19].

Al día siguiente el arquitecto debió entregar su carta a Jovellanos, ya que éste es quien la remite al Consejo, y en carta al Marqués de Hinojosa dice: "La adjunta noticia que me ha entregado Durán, enterará al Con-

sejo de la Idea y cálculo para la nueva obra. Deseaba remitir los diseños en limpio y el exacto pormenor de los cálculos para instrucción del Consejo más cumplida, pero el arquitecto me ha convencido que le es imposible, en medio de sus actuales faenas, desempeñar aquí un trabajo que requiere más ocio, más sosiego y más auxilios de los que puede hallar en un Mesón de Salamanca; ofrece para mostrar a su arribo a Madrid los borradores que hemos arreglado con la mayor diligencia y esmero y pedir tiempo al Consejo para trabajar despacio los ejemplares en limpio que previniese el reglamento. Entre tanto puedo asegurar al Consejo que la Idea de la obra, de que algún día podré informarles más exactamente, a viva voz, sin ser magnífica ni cargada de adornos, será la más bella, más sencilla y más arreglada de esta ciudad, y que tanto por su situación como por su formación y agregados tendrá en derecho ser reputada entre sus mejores ornamentos. Por más que hemos apurado los arbitrios que puede sugerir una prudente economía, la obra no ha podido reducirse a menos costo que el que indica el resultado por mayor del calculo, pero este se ha tirado con la más escrupulosa exactitud y sobre datos los más ciertos y seguros, de forma que el arquitecto está muy persuadido de que la ejecución conformará la exactitud de los cómputos, bien que acordándose de los reparos que se le quisieron achacar en la de la serena, quiere que yo diga al Consejo que un Arquitecto ni puede ni debe responder de las alteraciones de precios y gastos que el tiempo y circunstancias futuras pueden descubrir".

Hemos podido percatarnos aún más a través de esta comunicación de Jovellanos de la trascendente participación del político en la obra, pues cuando dice "los borradores los hemos arreglado con la mayor diligencia..." indica que su labor trascendió incluso a la propia elaboración de los diseños. Esta dependencia también queda de manifiesto en la carta que Durán dirige al Consejo, el 3 de diciembre del mismo año, informándole de la marcha de su trabajo: "Con fecha 30 de noviembre he recibido un oficio de v.v. s.s. en el que se me dice que para cumplir con la Orden del Real Consejo de los Militares de 26 de noviembre necesita la Junta de dirección de la obra del Colegio de Alcántara que está

a mi cargo informe a la mayor brevedad la forma, orden y disposición que me he propuesto en la actividad que de presente lleva la obra y en la que pienso continuarla con arreglo a la presente estación.

En su consecuencia debo hacer presente a v. s. que ningún otro motivo me ha asistido que aumentar la actividad con que se ha trabajado en aquella sino el obedecer en primer lugar a lo mandado por el Sr. D. Gaspar Melchor de Jovellanos, de cuya orden he venido a replantearla. Esto ha motivado haya cargado de gente para esta operación haciéndome cargo de la estación y temiendo que si el tiempo empezase a revolver, tal vez serían inútiles estos trabajos, o al menos más costosos. Pues si las zanjas que están abiertas y las que faltan que abrir (que todas se deben macizar a un tiempo, con corta diferencia, según reglas de buena construcción y solidez) se llenasen de agua no se podrá trabajar en ellas y costaría no poco el desaguarlas. En el resto de la obra, como es el cerco de la huerta y crujías que se están haciendo a la parte de arriba, también sabe v. s. es lo que menos espera admite porque ha de servir esta de cubiertas para taller de los canteros en este invierno; y en aquel en que también se trabaja con eficacia, para tener resguardados los materiales, los trabajadores recogidos, menos expuestos a distracciones, y con más facilidad dirigidos por el Aparejador y sobrestante.

Estos motivos y no otros son los que me han movido a apresurar el trabajo de la obra; respecto a que con la actividad, zelo y buen gobierno de v. s. se hallaba ya concluida la excavación que yo propuse por precisa para su replanteo. En cuanto al orden o método que se ha de llevar, nada se me ofrece, pues una vez macizos los cimientos, ningún perjuicio se sigue a la solidez de la obra en que se trabaje con más o menos viveza según lo impongan las circunstancias ya del tiempo, ya de caudales. Firmado: *Ramón Durán*" [20].

La obra ya estaba en marcha como vemos. El 27 de junio de 1790 se había colocado la primera piedra, acto que fue "presidido por el Sr. Don Gaspar Melchor de Jovellanos, del Consejo de Su Magestad en el Real de las Ordenes, nombrado por Su Magestad para este y otros encargos de su Real Servicio. La bendijo el Dr. Fray Francisco Valdivia, Prior de

Rollán en la Orden de Alcántara, con licencia del Sr. Obispo de esta diócesis, y concurrieron a la solemnidad gran número de sujetos distinguidos de los cabildos secular y eclesiástico, Universidad, Nobleza, Clero, Comunidades literarias, y religiosas, convidadas por el Sr. Colocante", y otras muchas personas del pueblo y cercanías, mostrando todos gran satisfacción. En esta piedra se incluyó "una caja de plomo y dentro de ella un ejemplar de todas las monedas de oro, plata y cobre conocidas y corrientes en el día y de los más recientes cuños, cada una en su diferente seno; segundo, un *Libro de las Definiciones de la Orden de Alcántara;* tercero, una *Guía de Forasteros;* cuarto, un *Manual Eclesiástico,* y quinto, una lista de los Individuos que componen actualmente el Colegio y además se puso una inscripción" [21].

A partir de ser colocada la primera piedra por Jovellanos hay abierto deseo de que su levantamiento sea por fin un hecho. Si el arquitecto Durán daba cuenta de sus trabajos, la Junta de dirección de la obra también se manifestaba en estos términos: "Es el Campo de San Francisco sitio concedido por esta ciudad para fábrica del Colegio y de tan irregular figura y notable desigualdad como ha visto v. s. en los planos presentados por el Arquitecto que se ha hecho una general y costosa excavación para desmontar y desembarazar todo el terreno que debe ocupar el edificio de la gran proporción de tierra y escombros de que le llenó años pasados el Corregidor D. José Oliveras, con la idea de hacer un paseo dentro de Murallas; regulóse el gusto que entonces hizo el Corregidor en 100.000 reales, cantidad que aunque exorbitante para una operación de esta clase, la tiene por cierta la Junta en consideración a los 12.000 ó más carros de tierra que se ha sacado en la operación para desembarazar sólo el casco del edificio, sin haber tocado el feo malecón de mampuesto que ocupa el terreno que concluido será lonja o atrio. Con objeto de resguardar materiales, recoger obreros y hacer cubiertas para taller de los canteros que se empleasen en invierno, se principió a cercar el terreno que ha de servir de huerta o jardín, cuya pared principal se halla ya casi en los 16 pies de altura que debe tener y poco menos la del costado que hace frente al Colegio del Arzobispo y en el mismo estado las de las diversas crujías

proyectadas en ella para los fines referidos y los aquí se destinan concluida que sea la obra".

"En la misma huerta o jardín se abrió una noria que tiene de profundidad 792 pies cúbicos en Peña Viva, con la idea de tener agua en abundancia para todos los usos de la obra, evitando así el mucho coste que de otra manera tendría conducirla del día. A un lado de ella se abrió un estanque para apagar y liquidar cal, el que cubierto con vigas la preserve de las aguas y la conserve sin disipación. Posterior se ha abierto las ocho zanjas principales del cuerpo del edificio y se ha principiado a macizar, estándolo de muchos días la de la fachada principal de él. Los materiales acopiados son los siguientes: Arena, cal, carpintero, cerrajero, destajos, herrero, gastos, ladrillo, madera, piedra de Arapiles, idem de Calzadilla o Ledesma, idem de mampuesto. Suman 157.115 reales de vellón" [22].

El informe es muy completo para saber el estado del edificio a finales de 1790. Se han hecho las tareas preliminares y a pesar de la estación se ha dado al edificio, en cuanto a su cimentación, un gran empuje. Varias cartas del mes de enero de 1791 nos dan cuenta de las cantidades que se van sacando de los caudales de los frutos de Santiváñez para atender las obras [23]. En 15 de febrero, y en carta del Marqués de Hinojosa al Conde de Torrecuéllar, se nos informa también de los honorarios de Jovellanos en relación con la construcción del edificio: "Con fecha 24 de septiembre del año pasado di a v. s. aviso de haber resuelto el Consejo se abonase a D. Gaspar Melchor de Jovellanos, del depósito de caudales procedentes de los frutos de la Encomienda de Santiváñez, 9.160 reales, que con los 18.000 que había percibido de los tesoros ordinarios componían 27.160 en que ascendieron las dietas de su comisión en Salamanca, de visitas, y establecimiento de Plan de Estudios del Colegio de Calatrava, y entablar la obra del de Alcántara, al respecto de 16 ducados diarios y el importe del carruaje de ida y vuelta, todo en el ínterin que se liquidaba lo que debía satisfacer cada Bolsa, y habiendo recurrido al Consejo D. Manuel Godoy, Tesorero General que ha sido de él, pidiendo se le prevenga en qué cuenta de las que va dar por fin de su empleo se ha de datar de los 18.000 reales. En su visto ha resuelto el Consejo se satisfagan así:

los 18.000 del Tesoro ordinario de la Orden de Calatrava y los 9.160 de frutos de Santibañes" [24].

Pero si el impulso dado a la obra hasta aquí fue grande sin duda, en la primavera del año 1791 surgen nuevos problemas que con gran extensión y claridad nos explican los documentos.

Desde Gijón, el 9 de marzo, escribe al Consejo Jovellanos en estos términos: "En oficio de 25 de enero me dirige la Secretaría el Expediente seguido en el Consejo sobre librar nuevos caudales para la continuación de la obra del nuevo Colegio de Alcántara, previniéndome que, con presencia de su estado y del expediente que se había remitido de la vía reservada sobre el dominio y propiedad del terreno que ocupa la fábrica y dictámenes pedidos por la misma, exponga yo al Consejo lo que me parezca atendidas unas y otras circunstancias".

"La vista del expediente me hace conocer haber extrañado el Consejo la actividad por el incidente pendiente acerca de la pertenencia de su suelo. Es, pues, de mi cargo exponer sencillamente las causas que han dictado esta actividad para calificarla de inocente y precisa".

"Si en ella hubiese culpa el Consejo me la debería de atribuir a mí sólo y no al arquitecto ni a la Junta, pues que ésta siguió como debía las prevenciones de aquél, y aquél, las mías; bien que unas y otras pueden resultar de muchas conferencias y acuerdos tenidos acerca de su objeto. Si en la dirección de esta obra me llevaron mucho cuidado su solidez, seguridad, comodidad y belleza no fue menor el que puse en conciliarlos con la mayor economía, y creo que en esta parte no hayan sido estériles mi aplicación y estudio. Salamanca es una ciudad tan escasa en aguas que a no beber la del río morirían de sed los vecinos, y este fue uno de los renglones de dispendio que primero ocurrieron a mi idea. Después de aprovechar el agua de los pozos que flanquearon generalmente el Colegio del Arzobispo y varios particulares, hasta el número de once si mal no me acuerdo, hallamos, que sobre ser su condición lenta, costosa y de grande embarazo, todavía no estábamos seguros de tener la necesaria para la obra, porque los pozos se agotaban luego y era forzoso dar tiempo a que se rellenasen. Inventóse un conductor de madera para el agua del arzobispo, que era la

más cercana y abundante, asegurando por este medio un ahorro de tres o cuatro jornales al día, y en esto andábamos cuando nos ocurrió que debiéndose abrir una noria para la huerta del Colegio nada será mejor que empezar por ella. Dicho y hecho: la noria se abrió y la obra tiene a la mano cuanta agua necesita sin dispendio alguno. Esta noria tiene al pie de 800 pies cúbicos de excavación a piedra viva".

"El grande ahorro logrado con la noria nos condujo a otro más considerable. Hallamos que el suelo era de piedra y sospechando que lo sería también el restante destinado a área de la huerta, se mandaron hacer algunas calicatas y resultando ser todo de buena piedra para mampuesto se dió la orden para irla sacando y se logró reunir estos dos grandes auxilios al pie de la obra. De ellos se pasó a otro que fue también fruto del celo con que nos aplicamos a este objeto. Habría que desmontar delante del Colegio para formar su lonja el enorme relleno que acumuló allí en 1781 el Corregidor D. José Oliveras para formar aquel plantío y paseo que tan afectadamente se ensalzan en el otro expediente. El arquitecto y yo discurrimos mucho para buscar fuera de la ciudad el sitio más inmediato donde llevar esta tierra a menos costa y tal le señalamos con acuerdo del intendente. Mas luego que se facilitó la idea de sacar piedra en la huerta nos ocurrió que en su lugar se podía colocar dicha tierra, lo cual así se mandó y ejecutó con gran ventaja del suelo de la huerta y mayor ahorro de la obra".

"Aunque para la custodia de herramientas, útiles y algunos materiales se había alquilado un almacén próximo al Campo, faltaban aún dos obras auxiliares, a saber, un tinglado para que trabajasen los canteros en invierno y otro para tener la cal reposada como exige su buen empleo. Esta necesidad ocupó también nuestro celo, y ocurriéndonos que con hacer desde luego la huerta, podríamos tener en su recinto cuanto deseábamos se mandó desde luego empezar por ella y sus oficinas adyacentes, en las cuales, sin dispendio alguno, y con gran comodidad y seguridad, se reunen tantos objetos que sin este arbitrio hubieran consumido mucho tiempo y dinero".

"No he dicho todo esto para alabar mi diligencia ni para alegar un mérito en que cabe la mayor parte al arquitecto y al aparejador y aun a

los Ministros de la Junta que entendieron conmigo en estos arreglos. Dígolo para hacer ver que en ellos hicieron necesaria la actividad con que se trabajó en esta obra desde los principios. Además de esto, a mi partida de Salamanca, se trabajaba también en los cimientos con la actividad que pedía la estación. En mi corta residencia en Madrid acordé con Durán que volviese por octubre a replantear el edificio, recomendándole muy particularmente que entonces instase los trabajos no sólo para no perder la otoñada, sino para aprovechar cuanto se pudiese el invierno. Esta previsión que yo no tendría, sino hubiera puesto en este encargo todo el celo que era de mi obligación y acostumbro. Tuve los objetos siguientes:

Primero, Es regla del Arte prevenida por todos los arquitectos desde Vitrubio acá que la cal, gana en el reposo, y que se conserva mejor, cuanto más resguardada estuviese del sol y del agua. De aquí resultaba tanto la necesidad de hacer desde luego, si fuere dable, toda la cal necesaria para la obra, como la de concluir cuanto antes las obras cubiertas para reservarla en reposo.

Segundo, es también regla del Arte que en los muros principales, se debe trabajar a un tiempo, elevándolos todos a una por hiladas, y no uno después de otro, para que su asiento sobre el cimiento sea igual. De aquí resultaba la necesidad de trabajar a un tiempo en todos los cimientos y paredes maestras y ya se ve que esto pedía mucha gente, porque una vez cubiertas las zanjas, era ya indispensable llenarlas, no sólo porque se trabaja mejor en seco, sino por evitar la detención, el costo y los inconvenientes del desagüe.

Tercero, ya se ve también, que si los canteros habían de labrar en el invierno, era menester que la piedra viniese en el Otoño, y por esto se mandó también avisar este ramo de los trabajos, fuera de la ventaja que hay en que la conducción se haga en buen tiempo y en días largos.

Llegó el Arquitecto lleno de todos estos designios y no hallando en la obra toda la gente necesaria para llenarlos insinuó a la Junta la necesidad de aumentarla, y esta es la verdadera y sencilla explicación de la actividad que extrañó el Consejo.

Ahora bien, señor, si sólo el objeto de este edificio, destinado a recibir

un número de colegiales, que no cabe en el actual, y que se congregará en el establecido que sea el nuevo plan aprobado ya por Su Magestad: si este sólo objeto, repito, bastaba para justificar la actividad de los trabajos, en una obra cuyos fondos por otra parte están congregados y en depósito, ¿qué juzgaría la Junta que la había promovido con el mayor celo al ver que con tantas razones particulares para adelantarlos no sólo se extrañaba su actividad, sino que se le pedía razón de el gasto y existencias antes del tiempo prevenido en la instrucción que se les dió a nombre del Consejo? Yo no esconderé que sus individuos me manifestaron su resentimiento por esta que graduaron de no merecida desconfianza, y aunque soy incapaz de creer que otro motivo que el celo al servicio del Rey pudiese dictar aquella providencia, no puedo dejar de pedir encarecidamente al Consejo se digne manifestar a la Junta la satisfacción que tiene de su celo; presente sólo es el premio a que pueden aspirar sus nobles individuos, y a él son tanto más acreedores cuanto si en este negocio hubiere culpa alguna, será más de mi cargo que del suio".

"Por lo que toca al incidente pendiente sobre el dominio del terreno en que se fabrica el Colegio, no acierto a percibir la relación que tenga con la actividad de los trabajos. Si se teme que se llegue el caso de mandar construir el Colegio en otra parte, entonces es preciso alzar de todo la mano y suspender la obra. Pero si no ay justo motivo para mandarla cesar, ¿por qué no han de ser los trabajos tales y tan activos como piden el estado y circunstancias de la obra? Por mi parte, habiendo demostrado en el *Informe* que acompaño a esta fecha la injusticia de las pretensiones del Convento, mal podré concebir semejante temor. Aun dándole de barato la verdad de cuanto alega ningún derecho tiene a estorbar nuestra obra. Su dominio estaría como el de cualquier particular a la disposición de la Real Cédula de 14 de mayo de 1789 y no le dará más acción que el valor del suelo en venta o renta. Y no lo estará también su comodidad a las leyes y ordenanzas de policía que regula así la libertad de edificar como las servidumbres públicas. ¿Habiéndose, pues, observado en la nueva obra de Salamanca quanto ellas previenen, dado paso franco y abierto por todas partes, corriente y salida a las aguas y términos convenientes a la exten-

sión y altura de los muros, no es claro que la pérdida de luces, vistas, ventilación y desahogo será reputada por nula? ¿No es claro que contra esta libertad pública de edificar, regulada por las ordenanzas, no puede existir derecho particular alguno?"

"Por tanto espero que el Consejo tenga la bondad de librar a la Junta los caudales necesarios para que continúe la obra con la actividad que exija su estado y circunstancia, de manifestar a los individuos de la Junta la satisfacción y confianza que libra en su celo y prescindir del temerario y escandaloso empeño que se opere a su progreso y conclusión. Gijón, 9 de marzo de 1791. Firmado: *D. Gaspar de Jovellanos*" [25].

La carta de Jovellanos es suficientemente explícita para entender por un lado toda la problemática existente en el desarrollo de la obra, pero por otro para percatarnos ciertamente de la decisiva incidencia del insigne político en la construcción del edificio, tanto en su desarrollo técnico como en la propia concepción estética del mismo, estudiando con increible ahinco todos los pormenores y haciendo frente, tanto con su influencia como con su talento y conocimientos, a la resolución de los tropiezos que surgen para llevarla a su término. El expediente que envía desde Gijón para defender la propiedad del suelo donde se construye el Colegio, la zona del Campo de San Francisco, tiene profundo interés por el informe histórico, defensa jurídica y el verdadero entusiasmo que lleva a sus palabras y a sus deliberaciones. Aunque su extensión es considerable hemos creido conveniente darlo a conocer al lector ya que ayuda al conocimiento de la auténtica personalidad de Melchor de Jovellanos respecto a la historia del arte [26].

Las gestiones realizadas no tienen sin embargo una repercusión inmediata. La obra ha quedado casi paralizada. El día 2 de abril la Junta de dirección de las obras informa "que a falta de caudales serán necesarios la suspensión total de los trabajos, entre ellos la conducción de la piedra de Calzadilla cuya saca se hace por contrato [27]. El 16 de abril del mismo año 1791 sin embargo se reciben 40.000 reales que se destinan a acopios de cal, piedra y otros materiales [28]. El estado real de la construcción es explicado en la carta que Valdivia dirige a Granda Rivero el 7 de mayo siguiente:

"Señor: La Junta de Dirección de la obra cree de su obligación, en satisfacción de su celo y desempeño de la confianza que V. A. ha depositado en ella para la ejecución de este encargo, hacer presente al Consejo el grave perjuicio que se origina a la obra de la forzada lentitud con que por no hallarse en sus arcas caudal en abundancia se ve obligada a dirigir sus operaciones en una estación tan a propósito como la presente para invertir cualquiera cantidad con utilidad conocida. Ahora, señor, que los días son grandes y la estación igualmente distante de los dos extremos de frío y calor, trabajan los obreros con más frutos. La comodidad de los caminos y copia de carros hasta que se ocupen los labradores en la recolección de sus mieses, presentan la ocasión más oportuna para el acopio de materiales. La obra es vasta y necesito un gran número de ellos, especialmente de cal, piedra y ladrillo. La Junta, para el conocimiento que ha tomado en la materia, está convencida de lo útil que es a la obra hacer estos acopios para contratas y ajustes. Pero ¿cómo podrá ejecutarlos no teniendo en las llaves de sus arcas una prenda nada equívoca que la asegure de su cumplimiento? ¿Será correspondiente a su honor y decoro celebrar un ajuste, y cumplido este, excusarse al pago con el pretexto de que espera dineros? Cuando la Junta quisiera hacerse invencible a este sonrojo, ¿cómo podría tener la misma indolencia hacia la autoridad del Tribunal Superior bajo cuyos auspicios se ejecuta esta obra comprometiéndola a las murmuraciones del público salmantino que espera con impaciencia y ardor la conclusión de un edificio que le hace honor y trae utilidad? Por huir de este escollo es forzoso hacer todos los gastos al día. ¿Pero quién deja de conocer los perjuicios y mayor costo que tiene la obra con esta mal reglada economía? ¿Cree la Junta no engañarse regulándolos en más de una tercera parte? Y así con esta quiebra se evitará el riesgo que cada instante la amenaza de ser suspendida por falta de caudales sería tolerable. Pero no se evita, en el día mismo, es forzoso suspender totalmente los trabajos, porque el dinero que tiene la Junta lo necesita y no alcanzará a cubrir el importe de la piedra de Calzadilla que en virtud de ajuste han remitido los sacadores en el mes pasado y una partida de madera que así mismo ajustó en el invierno y se está esperando, cuya satis-

facción no debe dilatarse en perjuicio de los interesados y de nuestra reputación. Es necesario una inversión de 300 a 400.000 reales hasta el mes de agosto" [29].

El recurso con el Convento de San Francisco debió quedar superado ya que la obra prosigue. Se van librando algunas cantidades, pero la situación no hubiese podido remediarse sin la intervención directa otra vez de Don Melchor de Jovellanos, que por documento de 18 de febrero de 1797 se nos da a conocer el Plan que propuso en 1791 de nueva "dotación del Colegio de Alcántara arreglado y propuesto al Consejo de Ordenes por el Sr. D. Gaspar Melchor de Jovellanos, del mismo Consejo y Visitador General Extraordinario de dicho Colegio, aprobado por el referido Superior Tribunal en 31 de julio de 1791 y mandado ejecutar desde dicho día por orden del propio Consejo de 26 de agosto de 1792" [30]. El plan es muy minucioso: figuran el legado del Hermano Nogales, fondo de datos de "ábitos", renta de la casa de la calle del Prior, réditos del censo del Comendador D. Pedro Manuel, etc. Se trata más bien de un aumento de la dotación inicial en la que sabemos figuraba como esencial la de los frutos de la Encomienda de Santiváñez. Jovellanos, para hacer todavía más efectivo el acopio de caudal, propuso el que cada pensionista enviara al Colegio la cantidad de 2.130 reales y 18 fanegas de trigo. Con todo ello se quiso estimular el dar marcha a la construcción lo más aceleradamente posible.

No fueron inútiles los esfuerzos de Jovellanos y de la propia Junta, pues desde el año 1791 al 1794 el edificio debió adelantar considerablemente. El 25 de enero de este último año la Junta recibe el libramiento de 100.000 reales para la continuación del edificio. Dos años más tarde, el 21 de febrero de 1796, se da aviso para hacer algunos libramientos al arquitecto, al maestro vidriero y a otros artífices [31]. El 25 de febrero del mismo año D. Francisco de Aguinellar escribe al Conde de Torrecuéllar, comunicándole que por decreto del día anterior "se ha servido el Consejo aprobar el plan de la obra presentado por el arquitecto D. Francisco Cano-Triguero, la certificación expresiva de ella y su coste, de fecha 3 del propio mes; abonándose el importe de dicha obra del efecto de gastos de

estrados y del producto de las multas aplicadas a la bolsa de obras-pías del mismo Consejo, y si no alcanzasen los referidos productos, se tome de los caudales del Colegio de Alcántara, que existen en el Archivo secreto de dicho Tribunal, con calidad de reintegro, encargándose de la dirección de la dh obra el Sr. Duque Presidente con facultad de nombrar un Sr. Ministro por asociado..."

La dirección arquitectónica del edificio vemos que ha cambiado. La razón no es otra que la inesperada enfermedad de D. Ramón Durán, por cuya causa moriría pocos meses después [32]. Cano-Trigueros es también Arquitecto de la Real Academia de San Fernando y posiblemente fue designado para el cargo con el beneplácito de Jovellanos. El 17 de junio del año 1796 el nuevo arquitecto recibía 22.600 reales, 20.100 por el importe de la obra según la contrata que se hizo y los 2.500 restantes por aumento de la obra, cantidades que se abonaron a través de los caudales del Colegio en calidad de reintegro [33].

En el mismo mes de junio se abonan 3.950 reales al maestro ebanista Julián Delgado por su labor en el edificio [34] y 700 reales al maestro vidriero Antonio Gutiérrez por el importe de la obra que ha hecho de su oficio [35]. El 19 de agosto del mismo año también se abonan 8.500 reales a Antonio María Tadey, pintor residente en la Corte, por su participación [36]; el día 24 se entregan también a D. Manuel Gómez, portero de Estrados del Consejo Real de la Orden, 27.861 reales y 12 mrs. "del cuidado y cargo de las dos salas y demás piezas de dh Tribunal" [37]. A Santos Fernández, maestro cerrajero, se le abonan por sus tareas en la obra, el 24 de agosto, 3.292 reales [38]. 11.398 reales y 20 mrs. también se le pagan en la misma fecha a Manuel García, maestro carpintero, por su labor en el Colegio [39]. También recibe, a cuenta de lo que se le debe como dorador de mate, 4.000 reales el maestro de este oficio Antonio García [40].

Todos estos libramientos atestiguan que el edificio se encuentra en estado muy avanzado. En informe de 25 de noviembre de 1797 se hace alusión a estos avances: "El Colegio de la Orden de Alcántara dice que a consecuencia de orden de 30 de enero de 1796, en que se sirvió decirla que deseando el Consejo se activase y promoviese con la mayor eficacia el

expediente que pende en el Consejo de Castilla sobre la continuación de la obra del nuevo Colegio, queríamos manifestar nuestro modo de pensar acerca del sujeto que se encargare de este negocio. Nombró el Consejo a D. Ignacio de Liaño, nombramiento que fue aprobado en 23 de febrero del mismo año, previniendo que cuando llegase el caso de salir el comisionado para la Corte lo hiciese presente el Colegio por si el Consejo tenía que prevenirle. Hízolo así el Consejo y V. A. se dignó en orden de 19 de marzo del mismo año, entre otras cosas, que Liaño suspendiese el viaje. Este expediente, en cuya suspensión y dilación en sus principios empleó sus fatigas y cuidados el Colegio y su primer comisionado por pedirlo así una fatal convinación de circunstancias para su resolución, se halla en el estado de resolución esperando la actividad de un agente interesado que procure se dé cuenta de él en el Consejo para que este Tribunal acuerde el informe pedido por S. M., y siendo las circunstancias del día tan a propósito para que la justicia del Colegio se manifieste de lleno y despejada de las nubes con que la envidia ha intentado oscurecerla, hallándose a la cabeza de la Secretaría de Estado y del Despacho de Gracia y Justicia el Sr. Gaspar de Jovellanos que como creador de él está bien enterado de su justificación y de todas las ocurrencias que han intervenido, recurre el Colegio a la intervención de V. A.... que el Colegio envía a felicitar y besar las manos de el Exm. Sr. Jovellanos" [41].

El 9 de junio de 1798 se hace alusión a los créditos que tiene el Colegio contra sí y en su favor aprobados por Jovellanos el 31 de julio de 1792 [42], que fueron parte sin duda del nuevo plan de dotación propuesto para la renovación de las obras. El 19 de septiembre el Consejo revisa el expediente promovido por Isabel Velázquez, viuda del arquitecto Don Ramón Durán, en el que se solicita la recompensa de los trabajos que su marido ejecutó en el Colegio de Alcántara "de planes y estancias" [43]. Con fecha 23 de octubre del año 1798 se dijo en el Consejo que para dar curso al expediente sobre la continuación del Colegio y reintegro de los caudales de Santiváñez se den 300.000 reales para imponerlos a censo contra la carretera de Gijón a favor del fondo aplicado a la obra [44].

Circunstancias que ignoramos, puesto que la documentación a partir

de estas fechas es muy escasa, dieron lugar nuevamente a la interrupción de las obras. El 27 de marzo de 1799 Fray Pedro de Cáceres dice que se ha mandado a la Real Casa de Amortización todo el caudal de la fábrica y que se espera se continuará por ser necesaria a la comunidad y que "se vendan los materiales o continúe el guarda vigilándoles". Este fue un problema constante, el robo de los materiales de la obra que quedaban a la intemperie. Como guarda de ellos fue nombrado en esta fecha Manuel Fraile con seis reales diarios [45].

La solicitud de que la obra continúe es constante. Lo solicita el Consejo y lo hace también el Fiscal, quien manifiesta que se abra expediente nuevo para que los trabajos se reanuden [46]. Pero una última noticia de cuantas hemos podido acopiar en torno a la construcción del Colegio de la Orden de Alcántara en Salamanca nos da a conocer la interrupción quizá definitiva: "Conformándose el Rey con la propuesta del Consejo, en consulta de 17 de marzo de 1801 se sirvió mandar que cesase la obra de Alcántara y se procediese a la venta de los materiales. Se dieron las órdenes el 6 de junio del mismo año. Dijo el Rector que, atendiendo a la honradez de Fraile, se le nombrase portero del Colegio, orden que se llevó a efecto el 10 de febrero de 1802" [47]. Liaño comunicaría al Consejo seguidamente que por haber fallecido Fraile se dejaba la portería a su hijo de treinta y seis años "con pocas fuerzas de espíritu y físicas".

No sabemos exactamente en el estado que quedó el edificio el año 1801. Por la presencia de ebanistas, doradores, pintores, etc., en las obras, en el año 1796, creemos que estaban en lo sustancial terminadas. Pero no cabe duda que la terminación del edificio no fue total, como acredita el último documento y las fuentes del siglo XIX [48]. El empujón firme se le había dado al edificio entre los años 1790 a 96. Sabemos que quien avivó la realización en ese tiempo fue D. Melchor Gaspar de Jovellanos. En torno a esa época ya había manifestado su preocupación por el arte en los elogios *De las Bellas Artes* y de *Ventura Rodríguez*. Instalado en Gijón hacia 1793-94, donde fundó el Instituto Asturiano, al que se consagró íntegramente, y emprendiendo a continuación sus numerosos viajes por el Norte de España que dejó relatados en sus Diarios, nombrado en 1797 emba-

jador de Rusia, intervención en la destitución de Godoy, etc., volvió a Gijón, donde recibió el nombramiento de Consejero de Estado, pero donde ya empezó a sufrir la persecución general que se inició contra los reformistas de Carlos III. El año 1801, coincidiendo con la interrupción de las obras, Jovellanos fue deportado a Mallorca, primero a la Cartuja de Valldemosa y después al Castillo de Bellver, donde escribió algunas de sus más importantes obras. Su liberación no se llevó a cabo hasta el año 1808.

Con esta serie de acontecimientos en la vida de Jovellanos se hace muy posible el abandono de la empresa de Salamanca, al menos de la manera directa con que la emprendió en sus trazas, emplazamiento y problemática financiera entre los años 1789 al 1792. El espíritu, el entusiasmo, el tesón del gran político y escritor español fueron factores decisivos en la concepción del edificio, en su realización monumental y moderna, en el que puede hallarse alguna vinculación a su propia lírica neoclásica. Coincide así mismo en el año 1797 la muerte del arquitecto que Jovellanos deliberadamente eligió: D. Ramón Durán, el discípulo de Ventura Rodríguez, con el que coincide tan sorprendentemente en su estilo en esa etapa última de su vida, que es en la de Ramón Durán la de su incipiente desarrollo autónomo. Dos fuerzas, Jovellanos-Durán, fueron decisivas en la creación del edificio de Alcántara, pero las circunstancias señaladas dieron lugar a que el resultado no fuese satisfactorio quizá a causa también de coincidir con la hora más problemática del propio Consejo de las Ordenes. Roto el hilo conductor, que con tanto fervor luchó para convertir el propósito en una verdadera realización artística, el edificio no logró alcanzar esa fecha cumbre de la inauguración que, como hizo al poner la primera piedra, la hubiese presidido con verdadera emoción D. Gaspar Melchor de Jovellanos.

Los planos de D. Ramón Durán

El plan propuesto por el arquitecto Ramón Durán estaba integrado por cinco consideraciones, que, primero en simple boceto y luego elabora-

das en su estudio con todo detenimiento necesario, presentó al Consejo de la Orden, previo haber sido en Madrid aprobadas y es posible que en parte también orientadas, por el propio Jovellanos, ya que como hemos visto en ese momento decisivo de la erección del edificio actuaba con autoridad máxima. El plan general ha llegado impecable a nuestros días en carpeta perfectamente encuadernada y está desarrollado en cinco planos [49]. El primero muestra el solar del Campo de San Francisco donde se situaría definitivamente el edificio y las zonas abiertas que en él se integraron. Formó un rectángulo alargado con el cuerpo del colegio y la iglesia en el centro, mostrándose en el plano el sorprendente plan regular de la composición en contraste a los perfiles de los edificios más antiguos que le bordeaban, de contornos mucho más quebrados incluida la muralla en la que quedaba ubicada la vieja puerta de San Bernardo. Al núcleo central del Colegio de Alcántara, en el amplio campo cedido a duras penas por el Municipio, asomaban los muros del Colegio del Arzobispo, el viejo convento de San Francisco que tantas preocupaciones ocasionó a D. Gaspar de Jovellanos, la huerta de Monterrey y el convento de las Ursulas, la capilla de la Cruz y un grupo de casas particulares. Lonja, colegio y huerta eran las tres unidades importantes del nuevo edificio de Alcántara que necesariamente tenía que cuidar con gran esmero su trazado arquitectónico para no desmerecer en ese viejo y artístico rincón de Salamanca (Fig. 1).

El segundo proyecto se dedica a la planta baja del Colegio, cuyos caracteres tipológicos quedan ampliamente definidos. La lonja de entrada estaba provista de tres accesos; desde ella, en el eje central, se ubicó la escalera descubierta que a través de un amplio vestíbulo daba paso al edificio. El rectángulo transversal a la entrada principal se desarrolló en composición bilateral, situando la iglesia en el eje central, a cuyos lados se abrían dos patios grandes encuadrados por amplios pórticos con recorrido en sus cuatro lados y prolongación de su estructura por delante y por detrás de la iglesia, dejando el cuerpo de la iglesia alzado en su rectángulo pero abierto en continuos accesos en una deliberada decisión de hacer el recinto sagrado ampliamente comunicable. Los ritmos incluso de los muros en estas transparencias van acordes con los que se han marcado

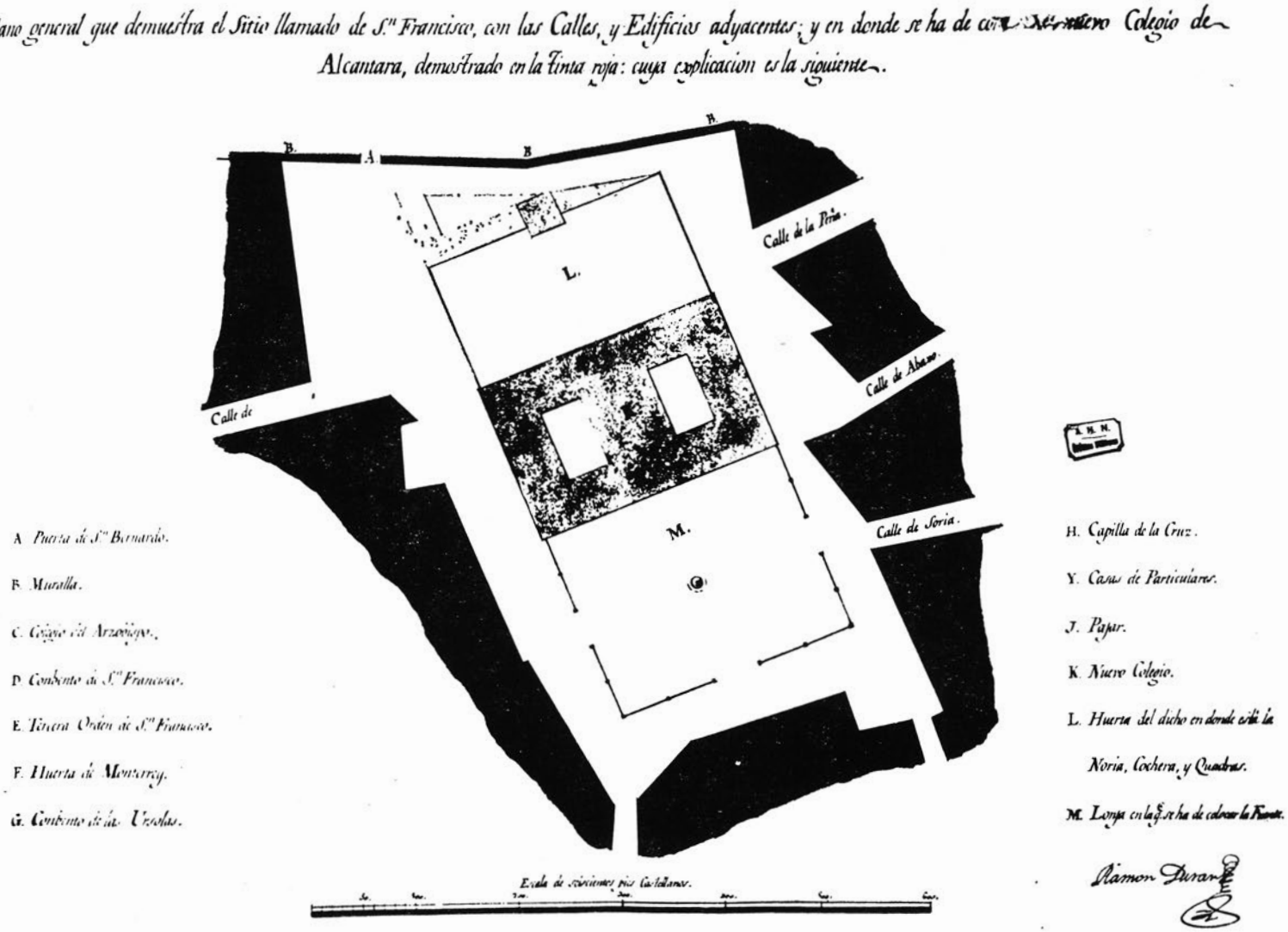


FIG. 1. RAMÓN DURÁN: «Plan general del Colegio de Alcántara en Salamanca» (A. H. N.).

en los pórticos que la envuelven por los cuatro lados, dando perspectivas amplias a su interior y estableciendo una comunicación visual entre los dos patios mayores. Los cuartos de colegiales y familiares se sitúan en el lado mayor del rectángulo, en los ángulos la habitación del General, la Mesa de Trucos, el Refectorio y la Sala de Comunes, y en los lados menores del rectángulo las dos escaleras principales. En el lado opuesto al vestíbulo, tras el cabecero de la iglesia, se sitúa una zona de espacio equivalente al vestíbulo de entrada, pero compartimentada en dos patinillos y un hall por la que se sale a la huerta. En esta planta baja se sitúan también los servicios de cocina, despensa, panera y depósito de agua. El riguroso esquema diseñado por Durán está pensado con un asombroso plan de correspondencias regidas por el sentido axial de la composición, de cuidada proporcionalidad, de amplias distribuciones y de espacios medidos hasta el máximo en sus equivalencias bilaterales (Fig. 2).

El tercer proyecto se dedica a la planta principal, con galerías que prolongan los pórticos bajos, un amplio espacio que se destina a librería y otro sobre el vestíbulo posterior a mirador sobre la huerta. Las restantes habitaciones se dedican en su mayoría a dormitorios, excepto la Sala Rectoral que se sitúa sobre la fachada principal en el área ocupada por el vestíbulo principal. Las tribunas de la iglesia comunican con las galerías altas (Fig. 3).

El cuarto proyecto nos muestra dos consideraciones del edificio. Una sección cuyo recorrido está marcado en la planta del edificio, alta y baja, con los números 3, 4, 5 y 6 y que corresponde al eje longitudinal cortado en su parte central, agrupando fachada, vestíbulo-sala Rectoral, pórtico-galería alta, nave-crucero y presbiterio del templo, tribuna y cubierta, pórtico-galería alta y testero de la biblioteca (Fig. 4).

También nos ofrece el exterior del Colegio (lado menor del rectángulo), en el lienzo que mira al convento de Santa Francisco y al Colegio del Arzobispo, señalándose la amplitud de la lonja y sus accesos, la fuente y la escalinata de la entrada preferente. Detrás, la tapia que cercó el recinto destinado a la huerta, junto a las cocheras y cuadras.

El quinto diseño también nos da a conocer dos perspectivas del Cole-

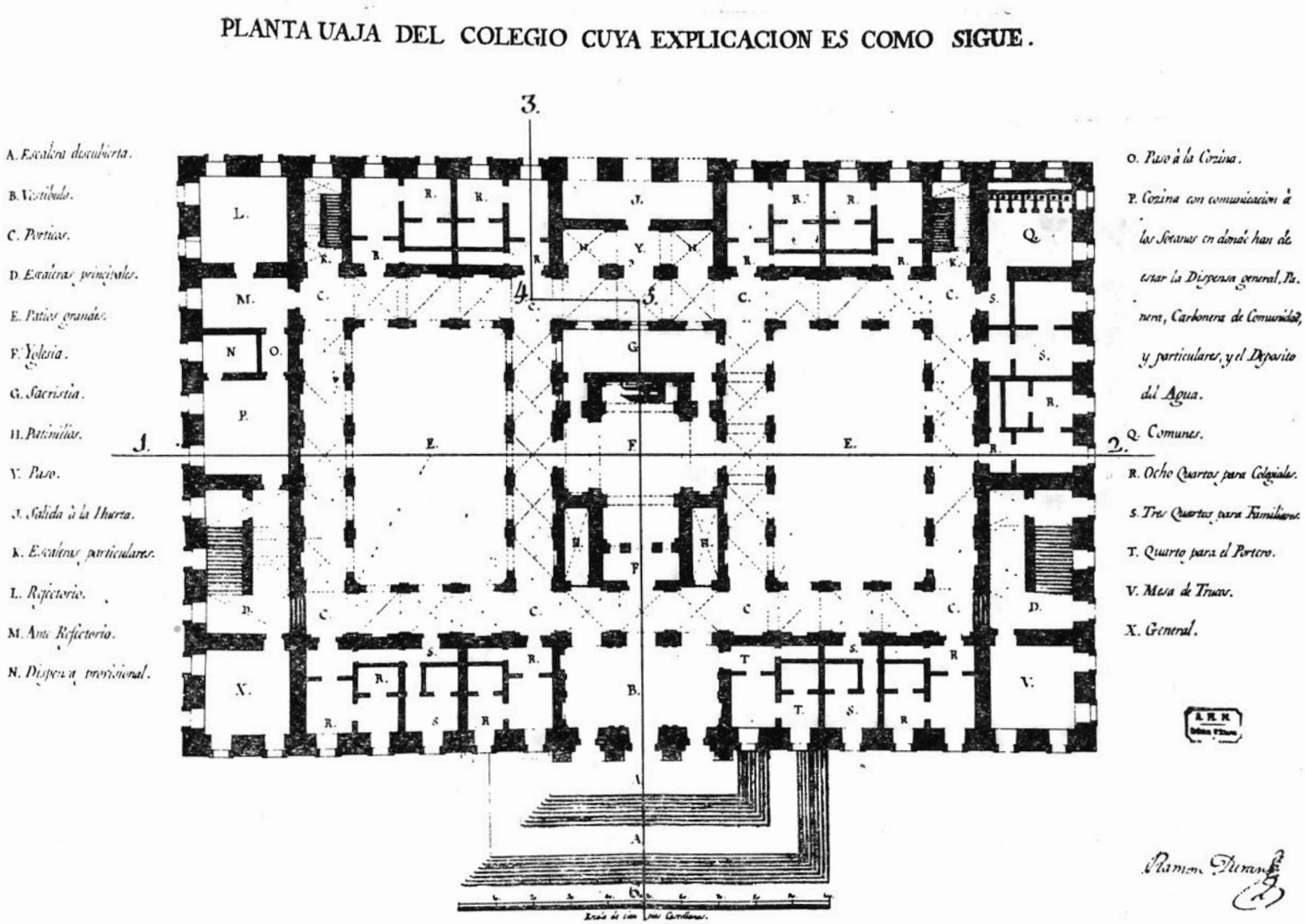


FIG. 2. RAMÓN DURÁN: Planta baja del Colegio de Alcántara en Salamanca (A. H N.).

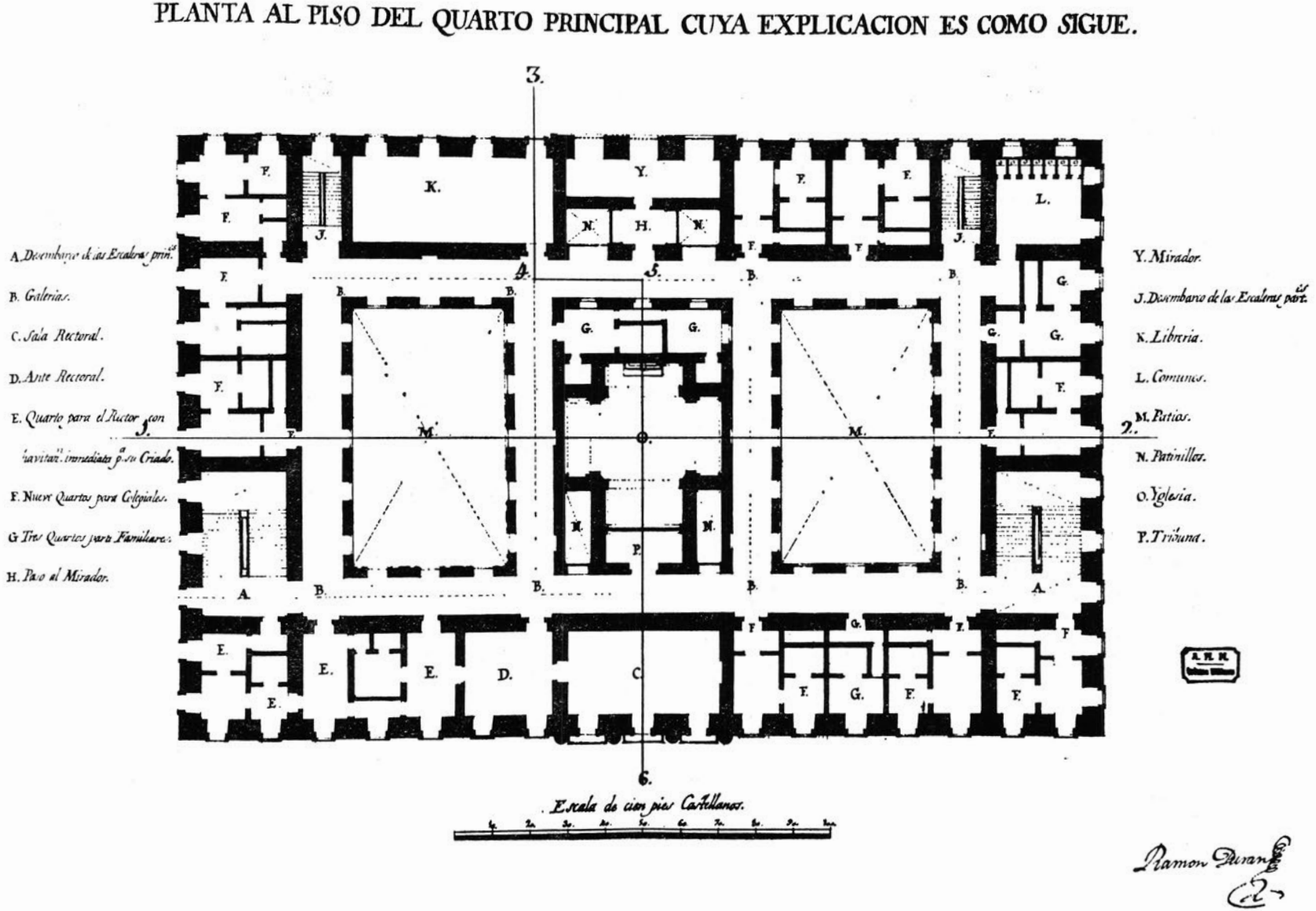


FIG. 3. RAMÓN DURÁN: Planta del piso principal del Colegio de Alcántara en Salamanca (A. H. N.).

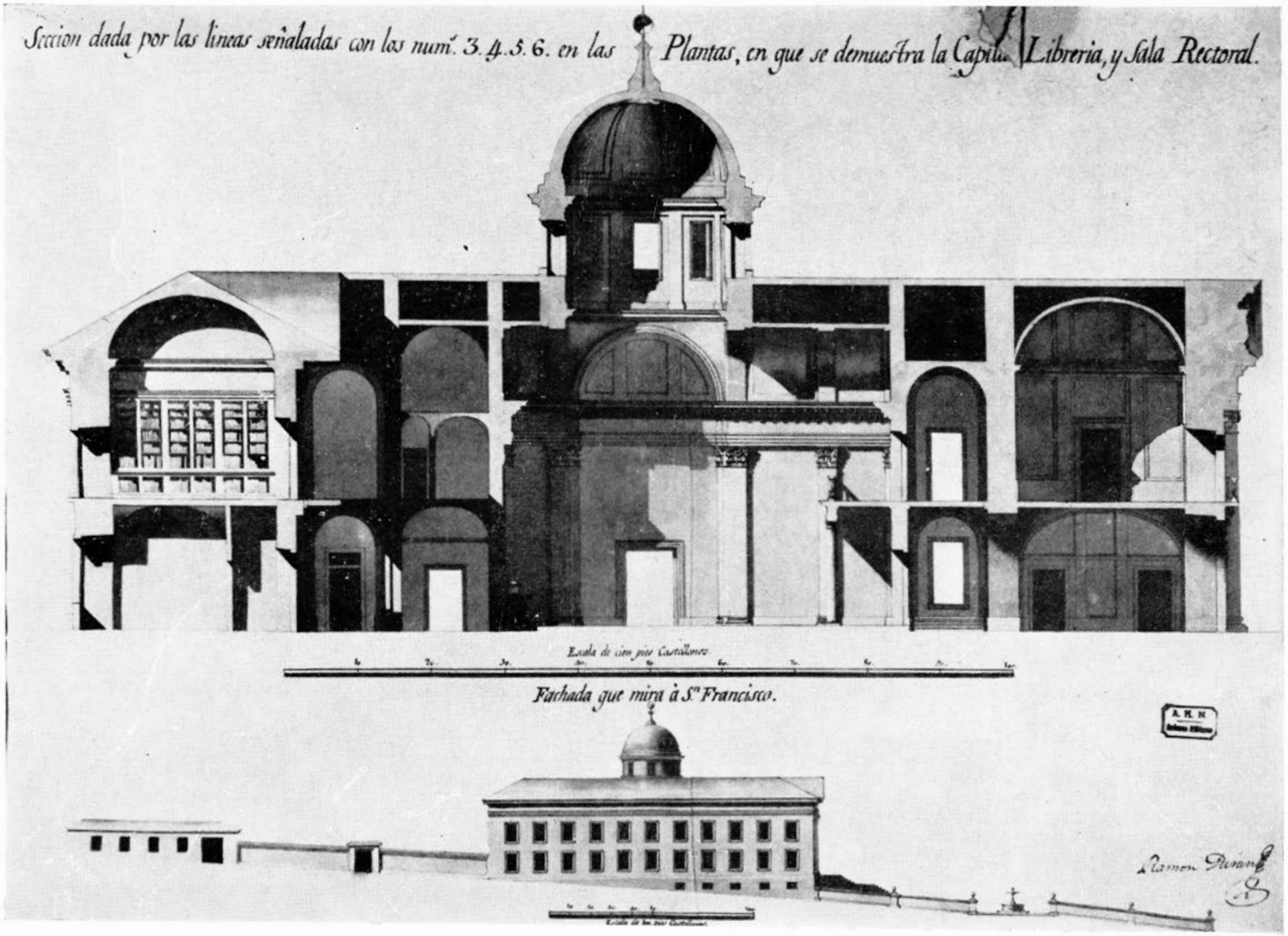


FIG. 4. RAMÓN DURÁN: Sección y fachada lateral del Colegio de Alcántara en Salamanca (A. H. N.).

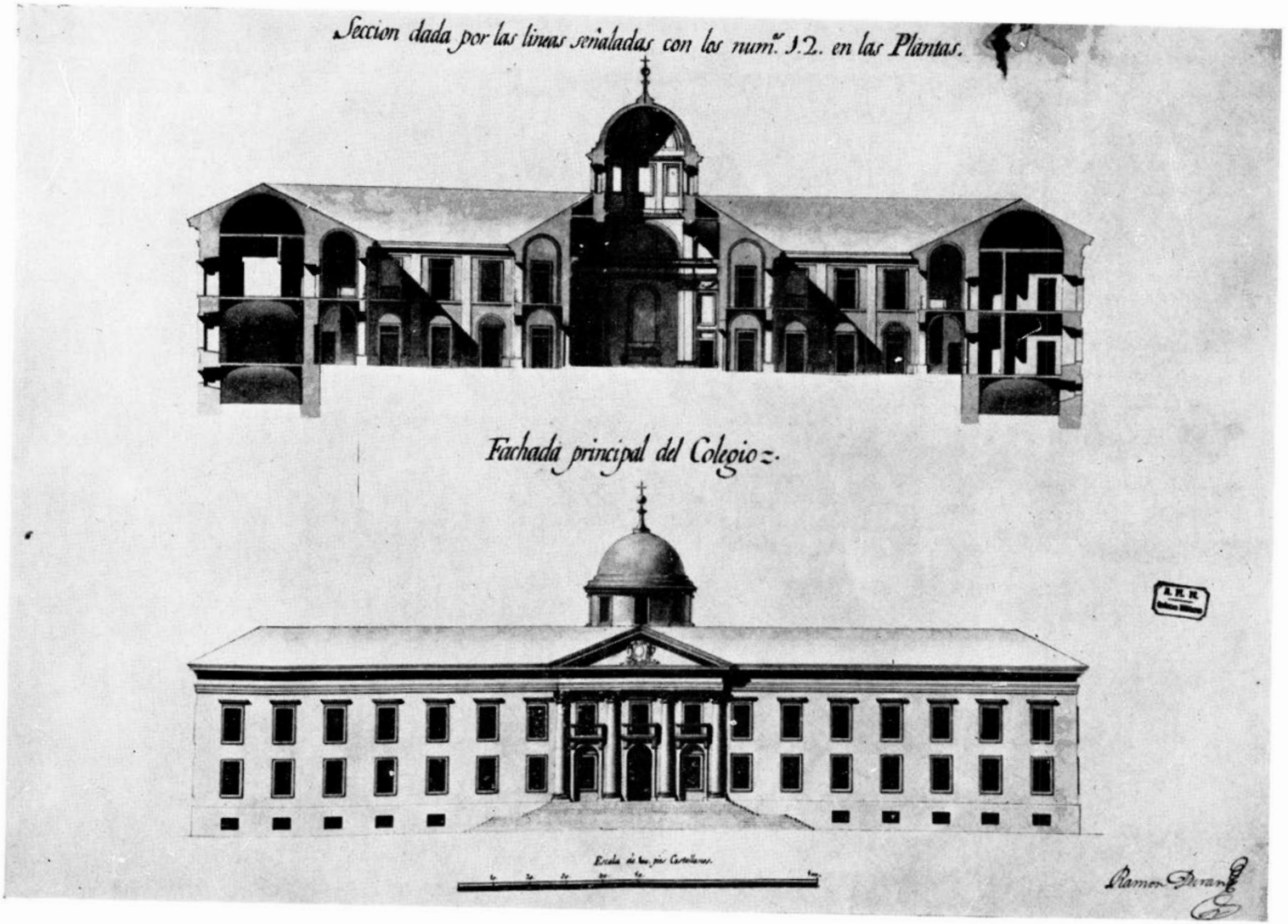


FIG. 5. RAMÓN DURÁN: Sección y fachada principal del Colegio de Alcántara en Salamanca (A. H. N.).

gio, en este caso ofreciéndonos la fachada principal y la sección en el recorrido horizontal del edificio. La fachada está compuesta por un orden tetrastilo de columnas jónicas con guirnaldas y coronamiento de frontón clásico, alojando en su tímpano el escudo de la Orden. El cuerpo de la fachada se adelanta y entre los intercolumnios se abren tres arquerías y sobrepuestos balcones arquitrabados con balaustrada. La cúpula esférica, sobre tambor proporcionado, apenas quebranta la grave silueta horizontal del edificio, solemne, imperturbable en el ritmo de sus vanos, cornisa, de su entablamento continuo y sus cubiertas que no sobrepasan el frontón que sirve de coronamiento (Fig. 5).

En el interior se emplea la misma solemnidad y el mismo lenguaje austero, sin otro aditamento que los altos pilastrones separando los huecos de los patios espaciosos. El mismo rigor se ha impuesto al trazado de la iglesia, en donde no existe más ornamento que el clásico corintio de las pilastras adheridas a todo su perímetro.

El antecedente de la planta del Colegio de Alcántara y la agrupación de las diferentes unidades que la integran está en la tradición de la arquitectura hispánica. Ha sido analizada en innumerables ocasiones la importancia que sobre los organismos españoles del Renacimiento ejercieron los edificios hospitalarios italianos, que tuvieron en el del Espíritu Santo, en Sassia, en tiempos del Papa Inocencio III, un claro antecedente. Los hospitales de Milán, Génova y Florencia completaron un proceso natural de evolución cuya normativa encontró en España con los Reyes Católicos rápida aplicación en Santiago de Compostela, Toledo y Granada, y las amplias aplicaciones que el esquema conferido a dichos hospitales dio lugar en construcciones incluso de otro género como puede ser el mismo Escorial. Composición cruciforme, regular y simétrica que ligeramente se alterará por el servicio a la diferente función de cada organismo, por las diferentes consideraciones a la distribución de dormitorios, bibliotecas, servicios, etc., que se impongan en cada necesidad precisa.

Se uniforman las elevaciones, la cornisa recorre el edificio de modo continuo, se procura ensalzar el valor del volumen y se intenta, siempre a través de una máxima sobriedad, alcanzar la belleza del edificio.

La ordenación de la fachada es de índole casi abstracta, con los vanos delineados con elementos imprescindibles. La traza no llevó al arquitecto a demasiadas deliberaciones ya que su esquema había sido utilizado en los siglos XVI y XVII. El doble patio de arquerías sobre columnas pudo verlo en el Alcázar de los Austrias, en el gran hospital de Afuera de Toledo, en el palacio del Duque de Uceda realizado en 1613 y en la Cárcel de Corte madrileña de 1629. Derivada la estructura de las plantas cruciformes de los R.R. C.C., los siglos XVI y XVII dieron al esquema otras posibilidades buscando una pluralidad de perspectivas más rica y un tratamiento a los espacios más animados y diáfanos. En todos los casos citados la iglesia se instaló en medio de los dos patios, al fondo de un vestíbulo y de una escalera; precedente que no podemos omitir aunque el edificio de Durán nos lleva a un romanismo más seco, a un clasicismo depurado, de tal severidad y vigor que ha olvidado los breves pretextos decorativos de Vignola, Serlio o Peruzzi en proyecto para un convento [50].

Sin embargo el espíritu arqueológico, símbolo de toda la época en que se construye el Colegio de Alcántara, no puede dejar de acercarnos a los precedentes clásicos que la antigüedad ponía en manos de los artistas y que en muchos casos fueron interpretados casi con vocación arcaizante. Hoy conocemos los ensayos, las teorías, las ideas y doctrinas con las que se intentó llegar al conocimiento de lo antiguo en esta hora de la arquitectura europea, persiguiendo la severidad como recurso para la "regeneración", llegando con un culto casi reverencial a la imitación de Roma. Los dibujos de la arquitectura romana que Palladio nos legó con su gran tributo a la antigüedad, no dejaron de tener su incidencia a lo largo de los siglos XVII y XVIII; la Roma imperial se conoce escrupulosamente a partir de 1750. En esa hora, por tanto, se recrudecía el recuerdo formal de aquel pasado arquitectónico, aquel lenguaje antiguo que por otros caminos y sentimientos también inspiraron las obras del alto y bajo Renacimiento. De aquellas estructuras de la antigüedad una se desarrolló de manera tan espectacular que no sería erróneo clasificar como la forma más convincente y medular de todo aquel proceso constructivo, que en cuanto a ingenio e invención fue uno de los más brillantes de la historia. Nos referimos

al tema de las termas. Su organización rectangular, su sistema axial, en el que se inserta invariablemente *frigidarium-tepidarium-caldarium* subordinados a modo de nave-crucero y presbiterio centrado entre los dos patios de palestras, es composición que no puede olvidarse a la hora de analizar los orígenes de las plantas cruciformes y su inserción entre dos espacios rectangulares abiertos. La sugerencia de esa equivalencia de valores, tectónicos y decorativos, llevó sin duda a la decisión de Miguel Angel de insertar en ese eje central termal la iglesia de Santa María de los Angeles en las termas de Dicleciano y al contemporáneo de Durán Vanviteli a ubicar dicho templo siguiendo la máxima regularidad y estricta simetría que imponían las proporciones y orientación que guardaron los tres elementos primarios termales. Por todo ello no podemos sostener con firmeza que el arquitecto neoclásico Ramón Durán basara su estilo sólo en la arquitectura tradicional que sin ir más lejos tenía en Madrid en esquemas compositivos en donde apoyar sus propósitos. Pudo servirse también de influencias apoyadas en el conocimiento de la antigüedad, de la que tanto se sirvió la capacidad creadora y la inventiva de la segunda mitad del siglo XVIII, aunque por una vía de gran rigorismo y contradicciones.

NOTAS

[1] LLAGUNO Y AMIROLA, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España.* Madrid, 1829, p. 323.

[2] M. FALCÓN, *Salamanca artística y monumental.* Salamanca, 1867, p. 314.

[3] M. FALCÓN, *Ob. cit.*, p. 323.

[4] M. FALCÓN, *Ob. cit.*, p. 314.

[5] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677², 23 de abril de 1755.

[6] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677², 28 de noviembre de 1755.

[7] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677, n.° 1.

[8] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677, 28 de enero de 1767.

[9] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677, n.° 6.

[10] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677, n.° 6.

[11] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677, n.° 6.

[12] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677², n.° 7.

[13] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677, n.° 7.

[14] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677, n.° 7, octubre de 1789.

[15] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo n.° 8.

[16] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677, n.° 8.

[17] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677, n.° 8, 22 de mayo de 1790.

[18] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677, n.° 10.

[19] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677, n.° 11.

[20] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677, n.° 14, 10 diciembre 1790.

[21] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677, n.° 12, 29 de junio de 1790.

[22] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677, n.° 14.

[23] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677, n.° 14, 14 de enero de 1791; n.° 19, 18 de enero de 1791.

[24] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677, n.° 13, 15 febrero 1791.

[25] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677, 9 de marzo de 1791.

[26] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* leg. 3677[2], n.° 16, Informe de D. Melchor Gaspar de Jovellanos de 9 de marzo de 1791:

«Con fecha de onze de enero pasado, me ha pasado la Secretaría el Expediente consultivo remitido al Consejo de la vía reservada donde pendía aqueja del Padre Guardián de Convento de San Francisco y Diputados del Común de la ciudad de Salamanca con representación dirigida a S. M. en 22 de junio y 23 de julio del año anterior sobre los perjuicios que se dicen causados al dh Convento y a la convicencia pública para la obra del nuevo Colegio de Alcántara que de Orden de S. M. y el Consejo se está construyendo en el Campo llamado de San Francisco de aquella ciudad y se me manda que sobre cada uno de los particulares que contiene dh orden informe lo que me parece con la brevedad que permiten mis negocios.

Al tomar la pluma para extender este informe, vistos y bien meditados los varios documentos que andan con el citado expediente, recibí nueva orden del Convento comunicada por Secretaría con fecha 19 del pasado y con ella copia de otra representación hecha a S. M. por el mismo Padre Guardián y Síndico del Convento de San Francisco sin fecha alguna en que invitan a la suspensión de las obras, reproduciendo los fundamentos del anterior recurso y calificando de atentados mis procedimientos; en vista de la cual me manda el Consejo que sobre ella y sobre la anterior exponga lo que me ofreciere con la posible brevedad.

Lo que tengo expuesto desde Salamanca al Consejo y al Presidente en representaciones de 22 de mayo y 29 de junio del año pasado podía bastar reproducir aquí para conocer a fondo los méritos de este expediente. Pero pues la queja del Convento aparece ya autorizada con la de los Diputados del Común y el informe del redo. Obispo dista poco del empeño de patrocinar los designios de entrambos, me es indispensable examinarlas más de propósito para que el Consejo pueda consultar a S. M. con plena instrucción y conocimiento.

A este fin examinaré primero los fundamentos de los recursos llevados ante S. M. y después diré lo que baste para sincerar mi conducta en este encargo debido a su R.[ll] confianza y la del Consejo. Y como los recursos se fundan tanto en la usurpación de la propiedad del convento como en los prejuicios que la obra causará por su situación a la Comunidad de San Francisco y a los vecinos de Salamanca, trataré separadamente estos dos artículos, absolviendo al fin lo que pertenece a mi conducta antes y después de las pretensiones del Convento y sólo podré consultar a la brevedad cuanto permita la materia y sus varias complicaciones.

La primera queja del convento es porque siendo dueño del campo de San Francisco se procedió sin su consentimiento a edificar en él la nueva casa de Alcántara en violación de su propiedad. Para probar este derecho produce sus títulos. Es pues preciso examinarlos. El convento me ha presentado con este recurso mag[1] = uno: los demás se produjeron espontáneamente ante el Rdo. Obispo según aparece de su informe, pues aunque no los remite, dice haberlos visto originales. Yo seguiré de buena fe la relación de aquel prelado puesto que estamos en un juicio contencioso donde lo que no existe en el proceso no existe en el mundo. Pero no cansaré al Consejo con la prolija repetición del contenido de estos títulos contentándome con hacer algunas observaciones generales y a cada uno las particulares que pida la Naturaleza.

La primera observación general es que se trata de una Comunidad no propietaria, que por su regla no puede adquirir, ni poseer. Por lo mismo, no le debe bastar la exhibición de títulos, sino exhibe al mismo tiempo una habilitación o dispensa de la prohibición e inhabilidad canónica que resiste su legitimidad. Y esto aun prescindiendo de la opinión que mira esta inahabilidad como indispensable para ser de regla.

La segunda, que se trata de una Comunidad, cuyo peculiar instituto y observancia resisten más abiertamente el deseo de poseer. El convento de San Francisco de Salamanca fundado hacia la mitad del siglo XIII, admitió como otros muchos de España, la observancia claustral que introdujo en la Regla del Santo Patriarca. Según ellas, se hizo Comunidad propietaria y adquirió grandes y pingües rentas que atrajeron la relajación de disciplina, consiguiente de ellas. El piadoso varón Fray Sancho Canales, confesor de la Reina D.ª María, mujer de D. Juan el Segundo y clamó por su reforma, la cual se verificó a instancia de aquella princesa en 1424 restituyéndose la Comunidad de San Francisco a la primitiva rigurosa observancia de la regla, y abdicando cuantos bienes y rentas tenía para profesar de nuevo la pobreza evangélica.

La tercera, que cualquier adquisición posterior a este tiempo así como cualquiera costumbre de adquirir, que pudo introducirse después no sólo habrán sido contra lo establecido en la reforma y por lo mismo nulas, sino que habían quedado sujetos al Decreto del Santo Concilio de Trento dado en la E[25] Cap. 3 de regularibus; pues declarándose allí que los llamandos mendicantes pudiesen poseer bienes en común, fueron expresamente exceptuados los religiosos de San Francisco de la regular observancia y los capuchinos en general en quienes el Instituto de pobreza no era de constitución sino de regla, de manera que esta excepción fue una propia y verdadera confirmación o bien una renovación de la inhabilidad de adquirir impuesta en la regla y restablecida en la reforma.

La cuarta que según estos principios de nada puede servir el título más antiguo producido por el convento de Salamanca para ser de tiempo anterior a la Reforma y abdicación de sus bienes hecha en 1424; de nada el segundo por ser contrario a ellas y a la declaración del Tridentino; y de nada los demás porque se apoya en el segundo y toma de él su fuerza y valor y por lo mismo padece los vicios de que adolece aquel.

Bastarían estas observaciones generales para destruir los títulos del convento por claros que fueren; pero veamos lo que vale cada uno prescindiendo de ellas, si es que se puede.

El primer título, esto es, la cesión de un cortinal hecha al convento en la era 1390 (año 1352) por Gonzalo Rodríguez, *el Mozo,* nada prueba, porque no siendo ciertos los linderos de la heredad cedida, ni constando tampoco de su cabida y extensión, es inaplicable al Sitio del Campo de San Francisco.

Aún se puede asegurar que la expresión de los linderos hecha en el documento, bien que no conocidos del todo, basta para excluir la identidad del cortinal cedido en el Campo.

Dice el Rdo. Obispo, citando la cesión original, que el cortinal cedido al convento lindaba primero con otro propio del mismo Gonzalo Rodríguez; segundo, Puerta antigua de San Mario; tercera, Carrera de las casas de Beatriz Alfonso; cuarto, el adrial que está delante del convento.

Para entender estos linderos es preciso suponer que la primitiva entrada del convento no estaba como la actual a la parte de lo que hoy se llama Campo, sino a la espalda y donde está hoy la puerta Carretera; pues allí se hizo la fundación en la Hermita, a la puerta de San Mario y dio nombre a la Puerta. Esta puerta conocida después con el nombre de puerta falsa, hoy cerrada y tapiada del todo, estaba a la parte de la muralla, que corre hacia el barrio de San Blas, algo apartada del convento, y más allá del Colegio del Arzobispo, donde se reconoce todavía, cuyas circunstancias ofrecen las deduciones siguientes:

Primera, que siendo esta puerta uno de los linderos y otro el Adrial que estaba delante del convento, el Cortinal cedido estaría también a la otra parte del convento, que hacia el Campo.

2.ª Que aunque por este Adrial se quiera entender lo que hoy se llama Campo el Cortinal cedido tampoco estaría en el Campo sino fuera y lindante con él.

3.ª Que no haviendo a la puerta de San Mario ninguna carrera de casas que corriese con dirección a lo que hoy se llama Campo ni podídola haber, por estorbarlo de un lado el Convento y de otra la Muralla, y el espacio que se llama Exido de San Francisco, oy ocupado por el colegio del Arzobispo, las casas de Beatriz Alfonso, y por consiguiente, el Cortinal cedido, estarían a la parte opuesta del Convento y no en el Campo ni hacia el Campo.

4.ª Que no siendo en aquel tiempo ni del convento ni de Gonzalo Rodríguez el terreno que media entre el Convento y la Muralla, y ocupa oy el Colegio del Arzobispo, sino de la ciudad que le cedió a aquel Colegio por dos solemnes es^ras^, una de 1557, en que le aforó un espacio del terreno de 312 pies de largo sobre 25 de ancho con la pensión de 9.000 mrs. que le paga anualmente, y otra de 1756, en que le concedió el terreno restante hacia la Puerta de San Bernardo, donde está parte de la Hospedería y Jardín; es claro que el Cortinal que oy lindaba con la Puerta de San Mario con una Carrera de Casas, con un Adrial delante del Convento y con otro Cortinal de Gonzalo Ruiz, no podía hallarse a esta parte del Campo sino a la parte opuesta a él.

5.ª Que constando por un apeo del Cavildo de la Santa Iglesia de Salamanca, echa en 1402, y de que tengo razón exacta, sacada de su Archivo, que pertenecían entonces al Cabildo, una casa a la puerta de Villamayor, y un ferrenal de fanega y media de sembradura, lindante con el exido de San Francisco, y otro de tres fanegas, cerca de San Francisco, lindante con tierras de Santa María de los Caballeros, es claro, no sólo que el Cortinal cedido al Convento en 1352 estaba a la parte opuesta del Campo, sino que lo que oy se llama Campo, pertenecía a varios dueños particulares.

En suma atendida la situación topográfica del Campo, y del Convento, y de la Puerta de San Mario, es imposible colocar en el Campo el Cortinal de Gonzalo Rodríguez.

Esta demostración pone en claro el segundo de los títulos producidos por el Convento, a saber, la Concordia de 1467. Para calificarle basta considerar que aquella Comunidad, no fundó su derecho al dominio del Campo en título alguno específico, sino en una posesión inmemorial, que se dice haber probado en el tiempo anterior a la reforma y caso de la concordia. Pero si esta prueba se refería a la época anterior, a la reforma de la claustralidad hecha en 1424, nada podía servir, porque entonces el dominio del Campo debió quedar abdicado con todos los de más derechos del Convento, y si se refería al tiempo posterior, ¿cómo se podía llamar inmemorial una posesión de 43 años, no sólo resistida por el derecho común, sino por la regla particular y por una reforma tan reciente? ¿Igualmente digo 43 años? ¿Tampoco duraría el fervor de la observancia, acabada de restablecer, y nacería con ella la violación del primero y más sa^to^ de sus artículos? ¿Qué será de esta posesión inmemorial a vista del apeo de 1402 arriba citado que prueba la pertenencia del Campo a varios dueños particulares? ¿Que sea será a vista de otro apeo del mismo Cavildo (de que también tengo razón exacta en mi poder y ambos se producirán en caso necesario) hecho en 1476, esto es, nueve años después de la Concordia, por el cual consta haberse apeado por del Cavildo de la Santa Iglesia una tierra dentro de la ciudad en el Campo que dicen de San Francisco (nótese la frase), entre las puertas de Villamayor, y de San Mario, y comienza desde la torre de la cerca, hasta dar en una peña que era Cruz señalada, y de allí va derecho facia San Francisco, y da en el lindón y valladar hasta la cerca, cuia tierra dijeron los Apeadores hacia tres fanegas de cabida en sembradura poco más o menos?

Este último argumento, estando más terminante, quanto el convento, por abarcar mucho, abarco demasiado; esto es, abarcó en la prueba de su posesión lo que era conocidamente ajeno. Los límites que en la concordia se dan al Campo no se extendían menos que desde la puerta de Villamayor hasta el convento, y dice bien el Rev. Obispo, que no sólo comprendían el sitio concedido al Colegio de Alcántara, sino mucho más. Porque en efecto comprendían toda la población que media entre la puerta de Villamayor y el Campo actual, hecha entonces y a por la mayor parte, y en la qual havía calles y barrios, edificios públicos y privados, y no pertenecían al convento y aun en lo despoblado había tierras de Santa María de los Caballeros, las había del Cabildo, havía un axido y había terrenos de la ciudad y del público como prueban los documentos alegados y otro millar de ellos que se podría producir. ¿Qué valdrá pues a vista de esto su posesión inmemorial? ¿Ni cómo se

pudo probar esta por una Comunidad que no ara ni edifica en un terreno tan dilatado?

Juzguemos sin embargo la concordia. Por ella no cede la ciudad al convento como se pretende el dominio del Campo; cede solamente el derecho que tenía; y en cuyo uso y posesión estaba, como prueba el mismo documento de conceder licencias para edificar en él; y esto no para que el convento lo hiciese suio, sino para que el Campo quedase libre, abierto y reducido a plaza pública, según expresamente se enuncia. No fue pues un derecho de propiedad el que adquirió el convento, fue a lo más un derecho activo de servidumbre; un derecho de estorbar la ocupación del Campo, el cual tendría sin duda, a no haberle renunciado después, como probaremos adelante, por sus mismos títulos.

Esta interpretación se fortifica con el tercero de los que dice haver visto el Rv. Obispo, y es del todo contraproducente. El convento cedió en 1557, una porción de terreno en el Campo a la Condesa de Monterrey para extender su Jardín, opúsose la ciudad como debía; ¿y qué alegó el convento para obtener su consentimiento? ¿Su dominio?, ¿su posesión inmemorial?, ¿La Concordia? Nada de eso. Alegó solamente tres razones de convivencia y de piedad. 1.ª No haver tenido presente la concordia. 2.ª Ser de ningún uso ni utilidad el terreno cedido a la condesa. 3.ª Haber dado ésta trescientos ducados al Convento de limosna, para cubrir un dormitorio. ¿Qué es lo que prueba este documento? Prueba que la ciudad, siempre generosa con el convento, confirmó con su consentimiento un acto que era de suyo nulo y abdicó el derecho que tenía de irritarle. Pero no prueba que hubiese dado nuevos derechos al convento sobre el campo, antes explica la naturaleza de los dados por la Concordia.

¿Se quiere todavía otro argumento en favor de este concepto?, pues hele aquí. La Casa de Monterrey paga anualmente a la ciudad 1.500 mrs. de foro por el terreno que le cedió para la entrada y estensión de su jardín. Véase ahora si tiene el convento un título tan claro de su dominio en aquel suelo como los de la ciudad.

Concluyamos con el cuarto título del Concepto, el Aquiles de su defensa que es la Concordia de 1704. En este año empezó a fabricar unos Cuarteles de Caballería en medio del Campo, tomando para ellos un espacio de 318 pies de largo y 217 de ancho, abrió y llenó sus cimientos, elevó algunas paredes y al continuar los trabajos salió el convento (cuias salidas son siempre muy oportunas), produciendo su dominio y pertenencia del Campo y fundándole en la cesión del Cortinal de 1352 y la concordia de 1467. La ciudad cuia devoción a aquella Comunidad religiosa, u cuia generosidad con ella son tanto más recomendables, quanto menos bien correspondida, entró a concordar con el convento, dándole de contado 9.000 reales de vellón para el reparo de la Enfermería o ayuda de la fábrica de su dormitorio (sin duda el que estaba para cubrir en 1567) obtuvo del perpetua e irrebocable cesión de sus derechos, no sólo para el caso en que la obra continuare, sino aunque para aquel en que no se verificase nunca; todo bajo de diferentes condiciones.

Antes de examinarlas debe advertir que este mismo terreno, es el ocupado por el nuevo colegio con cortísima diferencia, para que se vea la ligereza con que el convento en este recurso se llama dueño de lo mismo que resulta enagenado y cedido por el título que produce.

Nada prueba más bien quanto se han olvidado por salir adelante con este empeño hasta aquellas apariencias de decoro y necesidad con que de ordinario se cuida de paliar las más pequeñas vejaciones. Pero veamos los pactos de la nueva Concordia:

Fue el 1.º que la obra no hubiese de exceder de los 312 pies de largo y 217 de ancho que ocupaba en la actualidad. No teniendo a la vista a los planos, debo comparar es medida con la que tomó el Rdº Obispo que dice que el nuevo Colegio, inclusa la huerta ocupará 330 pies de largo y 240 de ancho lo que prueba que la ciudad anduvo algo más franca en la concesión de terrenos para el nuevo Colegio, de lo que hubiera andado a tener presente la concordia. Pero valga la verdad. ¿Podrá bastar esta tenuisima diferencia para irritar una concesión tan solemne, quando por una parte se le ofrece al convento justa indemnización y por otra se trata de un terreno que no es suio sino del público? ¿Quando concedía 312 pies para un Quartel de Caballería no hubiera añadido de buena gana los 18 por convertir el Quartel en Colegio de Estudios? La diferencia de los destinos vale bien la de los espacios.

Fue la 2.ª condición que en los quarteles no hubiese más puertas que la que estaba proyectada a la parte de Monterrey y que las ventanas del costado frontero del convento tuvieran precisamente rejas de hierro entradas en la pared. Es claro que esta precaución, mui justa quando se trataba de evitar la distracción y el bullicio que podía causar la vecindad de unos Quarteles de Caballería dejar de serlo a vista del destino de la obra presente. Sin embargo esta se ha proyectado como si se hubiese previsto aquella condición, porque el Colegio tendrá una sola entrada a la parte de Monterrey y aunque ideada por tres puertas para mayor ornato, estando todas unidas, y dando a un solo atrio o vestíbulo, no formarán más que una entrada, y porque las ventanas bajas del frente y costados tendrán rejas de hierro empotradas en la pared. Y aunque las del piso principal sólo tendrán antepechos de hierro también empotrados, es difícil que halle el convento razón para pedir maior resguardo respecto de los nuevos vecinos. Está pues cumplida la segunda condición.

La 3.ª está concebida de un modo en la patente Provincial y de otro en la Escritura yo haré ver que está cumplida conforme a entrambas.

En la patente se expresaba que aquel sitio no se pudiese ceder ni servir en tiempo alguno a ningún Monasterio, Hospital ni Hermita: Y si ninguno de estos títulos, que según la naturaleza del acto se deben entender por lo que suenan, es aplicable a un Colegio de Estudios, ¿quién podrá decir que la condición está violada?

Mucho menos lo estará atendidos los términos en que la aceptó la ciudad y se extendió en la escritura, pues en ella se pactó que aquel edificio y sitio no podrían aplicarse en ningún tiempo a otro destino que el de los Quarteles otro que fuese del servicio del Rey y de la ciudad y que no sirviendo para estos objetos hubiese de quedar libre y desembarazado para alivio de los religiosos y del público.

Y ahora bien, ¿podrá negar el convento que será del servicio del Rey y de la ciudad un Colegio de Estudios en la primera universidad del Reino? ¿Un Colegio que está bajo la inmediata protección y patronato de S. M. como soberano y gran

maestre de la Orden de Alcántara? ¿Un Colegio construido de Su Real Orden y con fondos concedidos para su Real Munificencia?

No hablo de la concordia de 1711 a que se puede aplicar quanto va dicho de la de 1704 contra ambas y contra los demás títulos, hai una posesión conservada por la ciudad y confirmada por varios actos de disponer del Campo para edificios de pública utilidad. Según ella hizo al Colegio del Arzobispo en 1716 la concesión de terreno y hará Hospedería y Jardín, cuya essra. hemos citado. Según ella concedió en 1718 a la Cofradía de la Cruz el terreno necesario para construir un taller en el mismo Campo. Y si en pocos días que dediqué en Salamanca a tomar noticia de verdadero dueño del Campo, he descubierto tantos documentos y tantas razones para debilitar los producidos por el Convento, no vistos hasta aora y librados en la mayor parte sobre la fe de los que abusando de la santa docilidad del Rdo. Obpo [1] se encargaron de extender su informe ¿y qué será de ellos si la obstinación del convento nos forzase a sujetarlos al criterio de un juicio contencioso?

Por último, ¿qué diremos de la nueva forma y destino dados al Campo por el Corregidor D. Joseph de Oliveras? ¿No saldrá el Padre Guardián de este argumento, el proiecto de un nuevo paseo para el qual se desguajaron los árboles antiguos, se derribó el crucero, patíbulo o humilladero (pues con tantos nombres se le bautiza) se levantaron los malecones y se hizo el enorme relleno que existia a mi llegada a Salamanca, todo se hizo con su consentimiento según expresamente confiesa? ¿Y qué supondrá este consentimiento sino una nueva restitución al público de cualquier derecho que hubiese conservado en el Campo? Queda pues circunduto qualquiera que le dieren al convento sus títulos antiguos. Y si los sucesores de Oliveras pensando más acertadamente destinaron después aquel mismo terreno para una obra mui útil y de mejor ornamento a la ciudad, ¿qué derecho tiene ya el convento para estorbarla?

Tales son señor los títulos con que una Comunidad pobre por instinto y llena de beneficios y obligación a la ciudad de Salamanca se le opone hoi para quitarle lo mismo que le dió en 1704 y 1787 y para privarla de una obra que sobre su recomendable destino, tendrá la circunstancia de ver la más vella de la ciudad.

Para dar algún color a tan vista como mal fundada pretensión y desconfiando de sus fundamentos ha ocurrido el convento a pretextar algunos perjuicios que dicen causa esta obra y a por los desórdenes a que puede dar ocasión la calle que queda abierta entre la Huerta y la Muralla y a por las distracciones que acarreara al Colegio mismo la vecindad de una fuente pública como estos inconvenientes no son de la inspección del convento sólo hablaré de ellos quando tenga que satisfacer a la queja de los diputados.

Pero el Rdo. Obpo.[1] ha hallado también que nuestra obra podrá causar al convento otros prejuicios que el Padre Guardián no había previsto o de que por lo menos no se quejó en su primer recurso es de admirar la exactitud con que los inspiradores de este buen prelado le empeñaron en extender sus observaciones más allá de los puntos contenidos en los recursos, el respeto debido a su dignidad me obliga a no dejar sin satisfacción ninguno de sus reparos.

Dice el Rd. Obpo [1] que no hai duda que una fábrica elevada y de grande extensión que parece que a de ser (la del Colegio) privará al convento no sólo de la vista

que oi tiene su iglesia y Capilla de la Tercera Orden, sino tamvién de las luces y ventilación de que necesita así para conservar la salud de los religiosos como la provisión de vino y otros efectos para su manutención respecto a estar sus claustros dos varas más bajos que el piso de la callejuela.

No se hable de vista porque la del convento es fea y ruinísima y la de la Tercera Orden que no es mejor queda del todo descubierta como puede ver el convento en los Planos. No se hable tampoco de luces porque las habitaciones o celdas no caen a la calle ni al Colegio. La portería distará por lo menos 70 pies de su costado: La iglesia está en la mayor parte fuera de la línea de ésta, y la capilla de la Orden Tercera mucho más abajo y distante que la Iglesia.

Por otra parte entre el costado del Colegio y los edificios que afrontan con su línea mediará una calle de 40 ó 50 pies de ancho que será una de las más espaciosas de Salamanca y aunque no puedo determinar la altura de la obra no teniendo más que dos pisos, discurro que pasará poco de los 36 pies de que habla la concordia de 1704. ¿Quién en estas circunstancias podrá decir que la nueva obra ofende poco ni mucho las luces del convento?

Menos puedo entender el influxo de las obras en la salud de los religiosos y en la conservación de sus provisiones. La bodega de vino no está frente al costado del Colegio sino al de huerta, cuia cerca no podrá pasar de once pies de altura y distando de 40 ó 50 pies de la bodega es imposible que estorbe su ventilación. Las cocinas, despensas así como las celdas y dormitorios caen a otra parte y no a la del Colegio. ¿Cómo pues es posible que ofendan a su ventilación?

La razón expuesta de estar el piso de los claustros dos varas más bajos que el de la calle es tan importuna como incomprensible. Si entre los claustros y la calle media la portería y entre ésta y el Colegio la calle = Si del costado del Colegio a los claustros habrá más de 100 pasos de distancia y en ellos media una calle de 40 a 50 y un atrio de 20 ó 30 pies = Si el Colegio está situado sobre el mismo plano que la calle y la portería, ¿qué mal puede hacer el Colegio que no hagan la portería y la calle? ¿Ni qué puede haber en común entre esta obra y los claustros, y los vinos, y las provisiones y la salud de los moradores del convento?

Yo no negaré que después de hecho el nuevo Colegio de Alcántara recibirá el convento menos copia de luz y de aire y será menos visto y registrado que antes. ¿Pero qué quiere decir esto? ¿No sucede otro tanto a todo vecino, con toda nueva obra? ¿Acaso por esto deberá establecer la policía cien picas de distancia entre cada edificio? ¿Qué sería entonces del derecho público, de la libertad de edificar en las poblaciones? Después de guardadas las leyes y Ordenanzas Municipales que regulan esta libertad y la concilian con el derecho de propiedad de cada ciudadano; después de observadas las distancias, las alturas los niveles, prevenidos por ellas, ¿qué edificio y qué suelo, qué vecino habrá que no esté sujeto a esta servidumbre pública? ¿Qué privilegios tiene el convento para no someterse a las leyes municipales del pueblo que le ha acogido y le mantiene?

Lo cierto es que el convento quisiera conservar a sus puertas aquel gran Campo distinguido con su nombre, por más que sólo le sirva para vanidad y desabrigo. ¿Pero en lugar de él no tendrá por vecina la obra más vella de Salamanca? ¿Y no ganará en abrigo, en hermosura y comodidad quanto pierda en el desahogo y vana obstentación?

De otro perjuicio hablaré aquí sólo por que le toca el Rdo. Obpo. y quiero absolverle para entenderme después con los Diputados del Común. Dice el Prelado que el Convento de la Anunciación llamado de Santa Ursula le ha hecho pretender los mismos inconvenientes que le resultaran a corta diferencia que los que han expuesto los religiosos de San Francisco en particular, el que les será preciso a las religiosas abstenerse en los días que les son permitidos del uso de un mirador; con lo que con noticia que pudieron tener de que S. M. era servido de pedir este informe acudieron al Exponente por la mediación del Juez Metropolitano y es el ordinario de aquel convento y le expusieron los inconvenientes referidos.

Valga el respeto que profeso a la dignidad y virtudes personales de este digno Prelado para que yo calle lo que se y lo que siento acerca de esta oculta cadena de intereses que asoma aquí y que enlaza con las pretensiones de San Francisco, de Santa Ursula, los deseos del Metropolitano, de los Diputados y de otros Personages, que aunque no aparecen en la escena son bien conocidos en Salamanca. Sólo quiero prevenir que este informe aparece pedido al Rdo. Abpo. meses después de haber hecho su primer informe el Corregidor, que al punto parecen los religiosos a presentar ante el Prelado los títulos originales y no habían producido ante el intendente ni en el recurso a Su Magestad que el silencio de las monjas se rompe entonces por medio del Metropolitano, pero vamos al reparo.

Basta que el convento se digne examinarle en los planos de la obra; ellos dirán si a vista de la situación de los Conventos de San Francisco y de la Anunciación, respecto del colegio es posible que éste produzca unos mismos inconvenientes en dos oficios tan distintos y distantes. Sobre todo dirán si estando el convento de San Francisco en lo más alto del Campo y el de la Anunciación en lo más bajo siendo este último edificio de más elevación que la que tendrá el Colegio, no tocándose ni afrontándose las líneas de ambos por ningún lado; y finalmente corriendo por todas partes, entre uno y otro, calles de 40 y 50 pies de anchura, ¿puede seguírsele ninguno de los perjuicios que injustamente se atribuyen respecto de San Francisco ni de otros de diferente especie?

Lo que se añade acerca del uso del Mirador prueba mejor que nada los ocultos manejos empleados para preocupar al Rdo. Obpo, y hacerle adoptar tan incautamente la causa de los conventos. Reflesiónese que este mirador está sobre el Campo donde oi se conserva una fuente pública, y donde antes hubo tres: por donde pasa todo el mundo a salir por la puerta de San Bernardo al paso más público y frecuentado de Salamanca; donde la ciudad proyectó en otro tiempo unos cuarteles de Caballería y el Corregidor Oliveras un paseo público y donde los Diputados, y el Convento y el mismo Rdo. Obpo quisieron una plaza, un sitio de recreo para los vecinos en las noches de verano.

¡Válgate Dios por Colegio de Alcántara! ¿Qué objetos presentaras dignos de la modestia religiosa que la gritería de una fuente, la licencia de un Quartel y la confusión de una plaza o de un paseo nocturno?

¿Qué es lo que ahuyentará a las monjas del Mirador, y de tu vista? ¿Los Colegiales? ¡Gracioso escrúpulo, cuando Salamanca está llena de tales miradores sobre las plazas, fuentes, paseos y calles más públicas como es notorio! Díganlo entre otros calle de Zamora y el Puente de San Esteban.

Resta examinar los perjuicios que tienen relación con el público anunciados

por el convento, reclamados por los Diputados del Común y amplificados por el Rdo. Obpo. ¡Hai tal unión! No puedo callarlo; las bocas son muchas pero la voz es una sola. Pudiera en esta parte remitirme a lo informado por el Intendente Corregidor cuio imparcial y sólido dictamen merece la maior recomendación en una materia que al fin es toda de policía municipal. Basta leer sus informes de julio y noviembre para conocer la vanidad de semejantes quejas. Pero tampoco huiré de ellas; conozco bastante la materia como para juzgarla de por mí mismo. El primero de estos perjuicios es respecto al uso de la fuente que el convento coloca dentro del patio del colegio o a su puerta para presantarla como un motivo de bullicio y distracción para los colegiales y que los Diputados acercan también a la puerta para decir que apenas bastará para la cocina del Colegio en injeri y ese privara de ella a los vecinos de aquel barrio. Pero el Rdo. Obpo. explicando que no estará ni dentro ni a la puerta del colegio sino en medio de la Plaza pública que quedará delante de él asegura todavía que será en fraude de su uso público. Son mui dignas de atención las palabras con que se le hace exponer este prejuicio y por lo mismo las explicará aquí.

No es de presumir dice que pasando el conducto por dentro de la nueva fábrica se prive voluntariamente el Colegio del uso del agua y quiera exponer todos los años cerca de mil reales para proveerse de la que se necesita, pudiéndola tomar a la puerta teniendo el conducto a su disposición y aunque el atrio ha de quedar contra entradas no es mucho que andando el tiempo se cierren por que es natural que para una casa de estudios como es el colegio, no le acomode de permitir la concurrencia de gentes de noche al referido atrio y por lo mismo no ha dejado de extrañarse el intento de adornarle de árboles y canapés.

Lastimémonos del escrúpulo del convento que teniendo antes esta fuente frente de su portería y casi a la misma distancia que estará después de las puertas del colegio, siente que se acerque a los colegiales una distracción que se aleja de los religiosos. Lastimémonos también del celo de los Diputados que por mejorarse y trasladarse la fuente cinquenta pasos más abajo de donde se halla, esto es de ponerse más a mano de los vecinos, pretenden persuadir que se defrauda al público de sus aguas. Pero examinemos mui seriamente lo que se hace decir al Rdo. Obpo., pues no pudieron entrar en su piadoso corazón tan imprudentes sospechas.

No sé yo que las aguas de la Fuente se conduzcan a la nueva plaza por dentro sino por fuera del colegio, como debe ser, y creo que será; pero supongamos en favor de la aserción del Prelado que se conducirán por dentro. ¿Se dirá por esto que estará a la disposición del Colegio? ¿No irán encañadas? ¿No tendrá esta cañería el resguardo de una mina de fábrica cerrada, resguardada y de tal manera defendida que sólo pueda vencerse a fuerza de picos y azadones? ¿Y entonces y en ningún caso se ará de presumir que el colegio haga esta usurpación, este hurto al público por ahorrar mil reales? ¿Por ventura está el Rdo. Obpo., está nadie por alta que sea su dignidad autorizado para formar tan negras sospechas de una comunidad tan respetable? ¿Cómo pudo pensar así el Obispo de Salamanca?

Aún más allá empeñaron su candor y su inesperiencia los encargados de inspirarle pues se le hace presumir también que andando el tiempo el Colegio cerrará las tres entradas del atrio y negará al público su uso. Pero después de un pacto tan solemne, de conservar perpetuamente delante del colegio una plaza pública con

entradas y uso libre, después de un pacto celebrado por personas y entre cuerpos tan autorizados, ¿qué libramiento no es menester para poner tal sospecha en boca de un Prelado? ¿Y qué torpe codicia no se deberá suponer en los individuos del Colegio y qué torpísimo descuido en los Magistrados de Salamanca para darle algún asenso? A buen seguro que los que conocen al Rdo. Obpo. de Salamanca tengan por una semejante vacilación.

¿Al cabo concluye el Prelado extremando el intento de adornar esta plaza con árboles y asientos para atraer allí la concurrencia? ¡Hai tal descripción de obra! Si se cierra se usurpan los derechos del público, si se abre y adorna en favor del público se llama allí la concurrencia y ofrecen distracciones a los religiosos de San Francisco, a las monjas Ursulas y al Colegio mismo. Grandes clamores del convento porque se quita un desahogo a los religiosos; de los diputados para que se priva de un paseo, una plaza pública, un esparcimiento a los vecinos; y ahora viene la censura del Rdo. Obpo. ya porque se deja el mejor paseo, la mejor plaza, el mejor esparcimiento a las puertas del Colegio y ya porque andando el tiempo puede el Colegio tener con la lonja cerradas sus entradas y negar su uso al público: ¿podrá conciliar el Consejo tan encontrados pareceres? La traslación de la Fuente y el adorno de la Lonja se proyectaron en obsequio del público y la ciudad de Salamanca reconociéndolo así dió alabámenes y gracias al celo del Comisionado porque supo conciliar la hermosura y decoro de su obra con el recreo y ornamento público. ¿Quién le diría que entre tantos aplausos le expiaban tantos censores?

Pero el Comisionado no pidió todo el Campo ni necesitaba la lonja, ni tampoco la traslación de la fuente. Este pensamiento se propuso como útil al público y conducente a la hermosura de la obra y como tal le aceptó y aplaudió la ciudad, según consta de los artículos 1.° y 2.° del expediente reservado. ¿No se quiere así? Que no se haga. El Colegio ganará en economía lo que pierda en belleza, pero caiga la censura del público imparcial sobre los que roban sus ventajas. Con respecto a ellas se funda otra queja de los Diputados sobre la ocupación de todo el Campo acerca de lo qual se hace hablar así al Rdo. Obpo., Ej. «claro que con la huerta, colegio y atrio se piensa llenar todo el Campo no tanto más que una calle alrededor de toda la obra de suerte que con ella se quita la plazuela que siempre hubo. Y aunque el edificio proyectado sea de mucho ornato para la ciudad, también se condecora ésta con sus plazas como con sus edificios y por eso la ley de partida y la buena policía no los consiente en medio de ellas por ser lugar que dice la ley fueron dejados para procomunal de todos.

Es preciso suponer en el convento, en los diputados y en los inspiradores del Rdo. Obpo. mucha ignorancia o mucha mala fe para llamar una sola calle a las quatro espaciosas que quedaran para el frente y costados del colegio y para decir también ocupada por esta obra la mitad del Campo que quedara destinado para plaza y fuente pública delante de ella. Pero aún es menester más para dar el nombre de Plaza o plazuela al viejo Campo de San Francisco y aplicar después a él lo que dice de las plazas la ley de la Partida. Los Ministros del convento que inspiraron aquel sitio juzgarán si le quadró tal nombre en tiempo alguno y ¡qué dirían si le hubieren visto como yo le hallé yermo del todo y despojado de sus árboles, derribado el crucero, cercado del medio abajo de unos enormes paredones de mal mampuesto relleno de escombros y cascote y embarazado con montones de tierra y broza,

con hoyos, zanjas y quebraduras y abandonado del todo por los sucesores de Oliveras tal era el sitio desigual y deforme y de sólo 200 de extensión en que se dice que cabía un paseo que N. Padre Gurdián se atreve a comparar con el Prado de Madrid! ¿Son estas por ventura las plazas de que habla la sabia ley Alfonsina? ¿Y cuando hablara de ellas no valdrá la nueva plaza que tendrá Salamanca delante del Colegio por quanto fue y quiso y pudo ser aquel deforme e ingrato erial? Para encarecer más su pérdida se encarece la necesidad de aquel esparcimiento para un caso que no llegara pues la experiencia ha mostrado ya no ser necesario, esto es, para cuando se trate de cerrar las puertas de Salamanca.

Pero si el caso llegase, ¿no estarán estas puertas abiertas, por el verano, hasta una hora cómoda como en todas partes. Y quando ellas se cierran, ¿no quedarán abiertas las del registro? Y quando todas se cerrasen, ¿no quedará en la nueva plaza del colegio, que ocupará la mitad del campo, el mejor y más adornado esparcimiento de Salamanca? ¡Qué miserables nos parecerán estos reparos a los que conozcan la ciudad, y los lugares de que se trata!

Concluyamos con los desórdenes que se dice acarreará la callejuela abierta entre la muralla, y la huerta del colegio, sobre la qual están también unísonos el convento, los Diputados y el Rdo. Obispo, todos menos el Intendente. Esta callejuela será una calle de 30 pies de ancho, y ya la podría trocar Salamanca por qualquiera de las otras fuera de la de Zamora, y aun acaso con ella. En quanto a sus inconvenientes y ventajas satisface cumplidamente el intendente en sus informes. Sólo añadiré, que si las justas causas que hubo para no ocupar el campo de la ciudad, como previene la ley de partida que tuvieron presente, y respetaron como debían, el comisionado, pues se trata de una ciudad murada y cercana a la frontera, el colegio ganará mucho en correr sus tapias, y extender su huerta hasta la muralla. Ciérrese en enhorabuena y salgamos de disputar. Pues no es esto lo que quiere el convento ni los Diputados.

Tales son señor los Títulos, tales los perjuicios con que se apoya esta queja. Aquellos producidos por una Comunidad que no puede poseer, y en cosa que no puede ser poseida, no sólo no prueban su intervención, sino que positivamente la excluien; y estos que ni existían, ni se temieron quando se trataba de convertir el Campo en quarteles, en Labaderos, en Paseo Público, se inventan y encarecen para excluir de allí un edificio hermoso, destinado a una Comunidad literaria, construcción de Ordenes de Su Magestad, y que no sólo deja la mitad del Campo reservada al uso público, sino que la deja mejorada y adornada en favor suio. ¿Qué debió juzgar el comisionado a vista de semejante designio, promovido tan inesperada, como inoportuna y atropelladamente? Pero esto toca ya a mi conducta, que el Padre Guardián con poca caridad y menos moderación califica de atenta en su último recurso a S. M. y merece ser tratado con más detenimiento.

Gran constancia es menester para serbir bien al público. A los que abandonan sus intereses sacrificándolos a deseos y pasiones particulares todo se les allana, y si alguna oposición les sale al paso asoman por todas partes defensas que se pongan a su lado y abracen su causa: entre tanto que el hombre de bien, incapaz de temporizar y de ser corrompido, ve nacer a cada paso una contradicción, teniendo que luchar a todas horas con ellas, y abandonado de todo el mundo, menos de la verdad y sin más escudo que el de su propia justicia. En este caso estuve yo por haber

cerrado el oído a las ambiciosas pretensiones del convento y a la vez de sus protectores: pero la verdad y la justicia serán mi escudo.

El primer cargo es de que hubiese preferido el Campo de San Francisco para situar el nuevo Colegio siendo el menos a propósito de quantos se habían propuesto para el caso. Poco basta para satisfacer a él. El Consejo sabe que esta situación pareció siempre la más ventajosa, y que el Señor Rivero, que estuvo en Salamanca le prefirió a todos; que entonces quedó en cierto modo elegida; pues ocurriendo para su concesión, la dificultad de quererla hacer por sí solo el Corregidor, D. Vicente Saura, y pretendiendo los capitulares que esto pertenecía al Ayuntamiento, el Sr. Ribero dejó encargado a los Colegios de Alcántara que procuraren allanarla. Es verdad que después se habló de la casa de Nieto, de la casa del Palacio de Monterrey: pero sabe el Consejo que antes de mi partida estaba ya abandonado el deseo de pedir el último por su enorme precio, y la primera por su poca comodidad; se habló finalmente del palacio de las cuatro Torres y ciertamente que a consultar sólo mi deseo, ningún otro hubiera elegido porque se interesaban en su venta personas a quienes profeso la maior estimación. Pero mi obligación dictaba otra cosa. Debiendo conciliar la economía con la Hermosura y comodidad del edificio elegí una situación que no sólo las reunía, sino que era la más ventajosa al Público.

De mi informe dirigido al Consejo en 22 de mayo y que pido tenga a la vista, y aunque se digne dirigir a S. M. constan los prolixos reconocimientos, diligencias y cálculos que precedieron a esta elección; y mi oficio al Intendente Corregidor, y el acuerdo de la ciudad copiados con el n.° 1.° y 2.° en el expediente de la vía reservada, prueban el aplauso con que fue recibida.

A vista pues de tanta exactitud que oirá con paciencia la redacción que en este punto se hacen al Comisionado y singularmente las de los Diputados del común, que hallando preferible cualquiera de los sitios propuestos y traiendo el Colegio de aquí para allí ya le sitúan frente al del Arzobispo ya al lado, ya delante de las monjas Ursulas ya le sepultan en San Antón, o lo destierran al Jardín de Abarca y al barrio de la Magdalena sólo porque allí tiene jurisdicción la Orden de Alcántara.

¿Y quién sufrirá tampoco el segdo. cargo hecho por los mismos al Comisionado, de haver proyectado una obra tan grande para objeto tan pequeño? El Consejo que sabe lo que debe ser la Comunidad de Alcántara según el nuevo plan aprobado por S. M. juzgará mejor que nadie este punto. Por eso no responderé ponderando la excelencia del establecimiento, ni echando la culpa al Arquitecto, ni citando exemplos de la misma ciudad cuias obras adolecen por lo común de este achaque, responderé con los planos. Si en ellos hubiere una sola pieza que no sea necesaria al objeto de la obra, una sola que exceda en extensión o altura de lo que exigen el decoro y la necesidad de su destino, yo consiento el cargo. Pero si se hallare estar consultada la prudante economía con la sólida comodidad y hermosura de la obra, ¿no me podré quejar del abuso que estos acusadores hacen del Ministerio público para juzgar de lo que no entienden ni les toca, como si la representación de su oficio bastase a disculpar tan ridículas proposiciones?

¿Quiere más seguridad el Consejo? Este cargo, el antecedente, y quanto se ha dicho sobre perjuicios, es de puro hecho. Dígnese de pasar los planos a la Junta de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando, con quanto han dicho acerca

de ellos, el convento, los Diputados, el Redo. Obispo y el Intendente Corregidor, y este cuerpo facultativo pusiere la menos tacha en la elección de terreno, situación, extensión y disposición del edificio. Si opinare que de su construcción puede resultar el menor perjuicio al Convento de San Fernando, al de la Anunciación, o al Público, culparemos a mí sólo ante S. M. y venga sobre mí todo el peso de la censura y el castigo.

El 3.° cargo de no haberse contado con el convento para la elección del Campo, es cierto, pero sin culpa mía, ni de la ciudad, que ignorábamos sus pretendidos derechos. Esta ignorancia en mí se justifica, con la de todo el Ayuntamiento, y la de éste, aunque menos verosímil, no es menos cierta, ni menos disculpable, porque los títulos del Convento, eran muy ananexos y no tenían en su apoyo ninguna señal de dominio ni posesión. Fuera de que quando algunos tuviera noticia de ellos, ¿no la tendría también de que el convento había renobado su derecho tres años antes, consintiendo como consienta que consintió al Corregidor Oliveras disponer del Campo tan a su servicio que derribó y desguajó y rellenó y edificó lo que quiso en él? ¿Qué reservas havía hecho el Convento ante la ciudad para preservar su derecho y culpar después su generosidad y su ignorancia?

Desde principios de mayo, mi Arquitecto empezó a reconocer, medir, a nivelar el terreno del Campo, gastando en ello la maior parte del mes por espacio de muchas horas cada día, con peón y aparato de instrumentos públicamente a vista de todo el mundo y ante las puertas del convento, y el convento callando. Se pidió el sitio al Intendente el 20 de aquel mes, y el 22 le concedió el Ayuntamiento como consta en el expediente de la vía reservada n.° 1.° y 2.°, y el convento callando. Se pasó a la demarcación con la presencia del mismo Intendente, de los Diputados, Arquitecto y Essno. de la ciudad, de los Comisarios del Colegio de Alcántara, de mi Arquitecto, mía, y de otras muchas personas públicamente y a las quatro de la tarde, y el convento callando. Se pusieron las miras, se abrieron los cimientos, se anunció el solemne principio de los trabajos, y se puso alerta la expectación general, y el convento todavía callando. ¿Pues quándo a vista de este silencio podría acordarse de sus derechos?

Habló después, pero al tiempo el Comisionado, no pudo dejar de hacer lo que hizo, y lo que era de su obligación: ofreció al convento una completa indemnización de cualquier derecho que justificase, y sostuvo el decoro de la Comisión y del Consejo comprometidos en este negocio.

Esta conducta dió lugar al 4.° y último cargo del comisionado, pues aunque parece dirigido sólo contra el Intendente Corregidor, no haviendo hecho este Magistrado más que deferir a mi instanzia, debo mirarle como mío. Para entender este cargo, que reduce a haberse repetido la renuncia de nueva obra, es preciso dar un estado de la questión, y exponer el hecho y el derecho relativo a ella. No está oscuro en el informe del Intendente, pero se han grabado tanto sobre él las quejas del convento que aún merece un retoque.

Para fomentar la población de los solares y sitios yermos de la corte, se expidió en 1788 una Real Cédula, la qual conciliando este objeto de policía pública, con el interés de los propietarios, dispuso, que no pudiendo, o no queriendo edificar en ellos, se concediere a pytros la facultad de hacerlo saneando al Dueño el valor de su suelo, en venta o renta en la forma allí expresada. Probó tamvién esta disposi-

ción que pareció extenderla a todas las villas y ciudades del Reyno lo que se verificó por otra Real Cédula de 14 de mayo de 1789, de cuia publicación apenas había pasado un año quando ocurrió este incidente.

El terreno de la questión era precisamente de los contenidos en esta ley, yermo del todo y despoblado, oportuno para edificar y dedicado muchas veces para este objeto: en 1704 para Quarteles, en 1715 para Lavadero, en 1787, para paseo interior, y últimamente para un Colegio, con plaza al frente de uso público y común. Estos dos destinos eran de interés general. El 1.° por ser para una casa de educación literaria para todos los Religiosos de la Orden de Alcántara; y el 2.° por ceder en bien de todo el vecindario de Salamanca.

La obra se ejecutaba de orden de Su Magestad, la dirigía un Ministro nombrado por S. M, y encargado de ejecutarlas de uno de sus respetables tribunales. Este Ministro había pedido el terreno a la ciudad; su Ayuntamiento le había concedido solemnemente, aplaudieron la idea, como beneficiosa al común. Estaba el sitio marcado, los cimientos abiertos, y el principio solemne y público de los trabajos anunciados, quando el Padre Guardián de San Francisco salió con esta denuncia.

Apenas tuve noticia de ella, quando pasé al Intendente Corregidor el oficio de 20 de junio del año pasado, el qual y la providencia dada a su consequencia, que están con el expediente de la vía reservada, nos. 3 y 4; pido al Consejo tenga presentes y decida por sí, si en tales circunstancias, pudo hacerse instancia más justa, ni darse providencia más equitativa, para detener una tentativa tan maliciosa, pues al mismo tiempo que se reprimían la ambición del convento, se dejaban a salvo todos sus derechos.

Se clama sin embargo y se cría la disposición de las leyes que señalan la forma de dirijir estas denuncias pero no se reflexiona. 1.° Que estas leyes hechas para dirijir las contiendas ocurridas entre privados, en terrenos privados y en otras privadas, no debían extenderse a una obra de utilidad común, ejecutada con autoridad pública en un terreno público, concedido por los Magistrados públicos y con destino al bien general. 2.° Que según estas leyes, el derecho de denunciar pertenece al dueño y que el convento acreditaba no serlo en el mismo título que produjo en la denuncia. 3.° Que según estas leyes, la fianza de responder de los perjudicados, autoriza a los jueces a decretar la continuación de las obras, y en el caso la indemnización ofrecida por el comisionado y la reserva hecha por el juez equivalían a la ..... pues preservaba al convento todo el derecho posible. 4.° Que este caso no se debía juzgar por las leyes antiguas sino por la Real Cédula de 1789, hecha para él y para todos los de su especie. 5.° Que según esta ley, no pensando el convento en edificar ni permitiéndoselo su Instituto sólo podría aspirar, aun siendo dueño, a la indemnización del valor del Campo, en venta o renta y esta se le ofrecía sin pleyto. 6.° Que el lugar, el objeto, el tiempo, las personas, las circunstancias y todas las razones de justicia, de equidad y de decoro que mediaban en este negocio calificando de temeraria y escandalosa la denuncia del Convento justificaba una providencia que suspendía su efecto para llamar los interesados a compasión y benevolencia.

Nada bastó para aquietar al convento, cuio objeto era embarazar la obra a todo trance. Reusó la indemnización, se negó a la conferencia, declaró abiertamente que

no admitía más partido que la traslación del edificio. Esto dijo el Padre Guardián, esto hizo decir a los Diputados, y lo que es más, esto logró que propusiese el Rdo. Obispo, aunque reconoce y lo confiesa la enorme pérdida que resultaría, y finalmente a esto aspira todavía en el último recurso a Su Majestad, en que concluie como en el 1.º que la obra se suspenda y se remitan los Autos a la Chancillería.

En este negocio que es puramente de policía municipal, la apelación no pertenece a la Chancillería sino al Consejo. Sin embargo no hallaría yo reparo en que se consultase a S. M. la remisión de los Autos de Valladolid pues donde quiera que vaian, tendrán buena suerte. Mas en quanto a la suspensión de la obra, es sobre absurda, temeraría y escandalosa la conclusión del convento no sólo por quanto va dicho, sino también por el actual estado. Concluidos del todo los muros de la huerta y los edificios adyacentes a ella y la noria con 800 pies cúblicos de excabación en peña viva; levantadas todas las paredes maestras interior y exterior del Colegio de 3 a 6 pies de altura, en los cimientos sacados cerca de 14.000 carros de escombro para la igualación del terreno (buena prueba del estado en que le dejó Oliveras), labrados los sillares para todo el zócalo: Puestas allí inmensa cantidad de piedra sillar y mampuestos de cal, ladrillo y maderas y gran porción de herramientas, instrumentos y útiles; gastados ya sobre 25.000 reales y empleados y mantenidos actualmente en la obra considerable número de canteros, oficiales, peones, carreteros y vecinos pobres de Salamanca..., ¿cómo pudo ocurrir al convento, la cruel y escandalosa idea de suspender los trabajos? ¿No es esto cerrar los ojos a toda consideración de humanidad y decencia, sólo para dar un desaire a quantos se interesan en esta obra? ¡Qué triunfo tan digno de una Comunidad, pobre y humilde por instinto!

Esto es señor quanto se me ofrece en el expediente que se muestra remitido. V. C. Conozco que he hablado en él muy prolixamente, pero tratándose de calificar general y particularmente todos los títulos del convento, de desvanecer los perjuicios propuestos por su Guardián y por los Diputados del común de satisfacer los reparos inspirados al Rdo. Obispo de sincerar mi conducta en el progreso de esta comisión, de justificar las providencias de la ciudad, y el Intendente Corregidor de destruir los agravios reclamados por el Convento y demostrar la temeridad de su conclusión, me ha sido imposible detener mi pluma, llevada aquí y allí por los argumentos y acusación que debía rebatir. Mi objeto no ha sido otro que asegurar al convento de la justificación y la moderación que se han guardado en medio de la ostinación y acaloramiento con que se procedió por el convento.

Si lo creire así, yo le suplico que se digne consultar a S. M. según el tenor de este informe o resolver lo que juzgare más justo. Gijón, 9 de marzo de 1791.— *Don Gaspar de Jovellanos.*»

[27] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677, n.º 14

[28] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677, n.º 19.

[29] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677, n.º 19, 7 de mayo de 1791.

[30] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677, n.º 18.

[31] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677, n.º 19.

[32] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677, n.º 31, 24 febrero de 1796.

[33] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677, n.º 31, 17 de junio de 1796.

[34] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677, n.º 31.

[35] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677, n.º 31, 17 de junio de 1796.

[36] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677, n.º 31. 19 de agosto de 1796.

[37] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677, n.º 31. 24 de agosto de 1796.

[38] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677, n.º 31. 24 de agosto de 1796.

[39] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677, n.º 31.

[40] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677, n.º 31, 24 de agosto de 1796.

[41] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677, n.º 20, 25 noviembre 1797.

[42] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677, n.º 15.

[43] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677, n.º 31, 19 septiembre 1798.

[44] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677, n.º 15.

[45] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677, n.º 27.

[46] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677, n.º 27.

[47] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677, n.º 29.

[48] MADOZ, E., *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España desde su restauración.* Madrid, 1847.

[49] A. H. N., *Sec. Ordenes Militares,* Consejo 3677. «Planos del nuevo Colegio de la Orden Militar de Alcántara que se ha de construir en Salamanca, los que por comisión del Real Consejo de las Ordenes ha formado el arquitecto D. Ramón Durán, Académico de mérito de la Real Academia de San Fernando e individuo de su Junta de Comisión de Arquitectura». En Madrid, año de 1791. Miden 46'7 × 60'7. Tintas negra y rosa. Aguadas gris, rosa y negra.

[50] P. PORTOGHESI, *Roma dil Rinascimento.* Roma, 1757.

LA MUSICA EN LA SOCIEDAD MADRILEÑA DEL SIGLO XVIII: DOCUMENTOS SOBRE UNA FRUSTRADA ACADEMIA

POR

FRANCISCO JOSE LEON TELLO y M.ª VIRGINIA SANZ SANZ

Se ha lamentado que el interés de la sociedad española por la música en los siglos modernos no haya sido equivalente al mostrado por las otras artes. Cerone atribuye a condiciones ambientales poco propicias el menor desarrollo musical de España con relación a Italia. Sin embargo, su opinión no es del todo justa. En su adaptación de *El Cortesano* Luis de Milán manifiesta la atención que en el reino valenciano se concedía a la música: su deliciosa descripción de una juvenil excursión a Liria constituye la mejor explicación sociológica de su propio arte de vihuelista. Fray Juan Bermudo ofrece noticias importantes sobre la actividad musical en Andalucía. Las capillas catedralicias, monacales y parroquiales cuentan con dotaciones fijas. Ha de añadirse el mecenazgo nobiliario. El elevado número de tratados escritos revela la difusión de la cultura musical. Cerone podía haber tenido en cuenta el significado de las obras de Ramos de Pareja y Francisco Salinas y la proyección italiana de las mismas.

No debe minusvalorarse la protección regia. En el siglo XVII las capillas de los monasterios madrileños de las Descalzas y de la Encarnación alcanzan prestigio semejante a la Real. Hemos oído deplorar en alguna ocasión que Felipe IV no hubiera mostrado la misma generosa afición hacia la música que hacia la pintura. Sin embargo Juan Ruiz de Robledo, en su *Laura de música eclesiástica. Nobleza y antigüedad de esta Ciencia y sus Profesores,* afirmaba que el Monarca no sólo "había honrado y favorecido esta ciencia", sino que "por su persona se ha dignado, a imitación del Profeta rey, estudiar y saber profundamente esta ciencia como gran maestro teórico y práctico, con la doctrina y enseñanza de su Maestro Mateo Romero Capitán y ha compuesto admirablemente muchas obras de latín y romance, tan airosas y científicas que admiran y ha asistido con grande gusto y atención en actos de oposiciones de Magisterio para juzgar

de lo científico, primoroso y delectable de la composición extraordinaria, cromática y de su género como de la enarmónica". Indudablemente estas palabras refutan la acusación del poco interés regio y demuestran una preparación poco corriente.

En los siglos XVII y XVIII continúa el florecimiento de la bibliografía musicológica. En nuestro libro *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII* lo hemos señalado. Tanto la publicación de estas obras como el estreno de algunas composiciones provocan polémicas enconadas. Recordemos, por ejemplo, la suscitada por el *Teatro crítico universal* de Feijóo, por los tratados de Ventura Roel del Río, Rodríguez de Hita, Padre Soler, Eximeno y Vicente Adan y por la *Misa escala aretina* de Francisco Valls. La participación en estas discusiones de músicos de las más diversas provincias constituye una prueba de que la cultura musical española era viva: no se producen en nuestros tiempos semejantes confrontaciones estéticas.

A los ejercicios de oposiciones a músicos de capilla asistía numeroso público, pues cabe calificar de acontecimiento local la celebración de las mismas. En ocasiones se publicaban críticas de los temas propuestos y de la actuación de los tribunales. Citemos entre las fuentes más interesantes sobre esta materia los escritos de Vicente Pérez (tenor de la Real Capilla), P. de Aranaz (autor de un plan de ejercicios de oposiciones al magisterio de la Catedral de Toledo), Francisco Sempere, Felipe Ocón y Heredia ("Dictamen sobre el plan propuesto para la oposición al magisterio de capilla de la Santa Iglesia Catedral de Málaga en que se demuestra su insuficiencia y notabilísimos defectos en los principios primeros de la música") y Juan Nogués ("Carta apologética familiar en defensa del examen privado que el año de 1763 hizo para el Magisterio de Capilla de la Insigne Parroquia de San Justo y Pastor de la presente ciudad de Barcelona"). Aparte de estos documentos, la mejor prueba de la importancia que se concedía a la realización de las oposiciones la tenemos en dos testimonios literarios. Uno de ellos es la novela *Don Lazarillo Vizcardi*, de Eximeno, que se basa precisamente en la verificación de estas pruebas en una capital de provincia española. Artero supone que pudo inspirarse en

las que se hicieron en Salamanca cuando Doyagüe obtuvo la plaza. El filósofo valenciano presenta un valioso cuadro de costumbres cuyo interés sociológico e histórico se suma al musical y literario; los personajes que intervienen son numerosos: el ambiente en que viven, sus fiestas, sus trabajos, sus relaciones sociales, etc., están admirablemente descritos. Sólo a un ingenio como Eximeno se le pudo ocurrir escribir una novela sobre un tema tan especializado, pero su elección demuestra la curiosidad que en aquel tiempo suscitaba la provisión de estas plazas: toda la ciudad estaba pendiente de la tramitación, se comentaba la actuación de los candidatos y los juicios del Tribunal, se formulaban recomendaciones y se ejercían presiones.

Otra fuente literaria de gran valor es la parte novena del canto tercero del poema *La música* de Tomás de Iriarte. El vate describe las oposiciones a una plaza de músico de la Real Capilla y nota el rigor con que se efectuaban:

«Bien señaladamente lo acredita
El solemne y severo
Instrumental examen
A que se expone en público certamen
Quien ganar solicita
En la capilla del Monarca ibero».

Un jurado de cinco miembros juzgaba los ejercicios, a los que asistía numeroso público:

«Formándose auditorio numeroso
Del mero aficionado,
Del docto Profesor y del curioso».

En primer lugar se interpretaba una obra de libre elección en la que:

«Se admira la agradable competencia
De la expresión, la agilidad y el gusto.
Reúnese en el órgano la ciencia
De la docta armonía

Con la graciosa y varia fantasía.
En instrumentos de arco, el tono claro
(Don tan indispensable como raro)
La aspereza desmiente de la cerda,
Y la opresión de la tirante cuerda.
Apláudese, por fin, en los de aliento
La firme embocadura,
La flexibilidad y la blandura,
Que nada envidian al humano acento».

A continuación se exigía la ejecución de una partitura propuesta por el tribunal (la misma a todos los concursantes, a quienes se les concedía "la duodécima parte de una hora" para una lectura previa). Iriarte indica precisos detalles sobre este ejercicio:

«De reclusión les sirve una gran sala,
De la palestra música distante;
Y así llegar no puede
A oídos del que allí su turno espera
Ni aun el eco siquiera
De los pasos que toca el que precede».

En una tercera prueba se estimaba la capacidad del opositor para integrarse en un conjunto orquestal. Finalmente advierte que:

«También sobre la teórica doctrina
Se les proponen sólidas cuestiones,
A que han de dar fundadas soluciones;
Porque en muchos la Música no es ciencia,
Sí fruto de mecánica experiencia».

El poeta destaca la influencia del público asistente en el ánimo del intérprete:

«Aunque el grave concurso le intimide,
También la honrada emulación le alienta».

El poema de Iriarte constituye también un documento sociológico de gran valor por sus noticias sobre la práctica de la música profana en el Madrid de su tiempo. Asimila la doctrina tradicional de los beneficiosos efectos psicológicos y morales de este arte y elogia a las Academias de Música donde se celebraban conciertos. Trata de este tema en el quinto canto:

«No en vano rconoces
Por los más obedientes
Y por los más amables de tus hijos
A los que en Academias se congregan,
Donde a las inocentes
Delicias de la Música se entregan».

Distingue entre el estilo de cámara y el de la música teatral. La reacción del público también sería diferente, pero no todos los asistentes a los conciertos debían mostrar adecuada compostura porque Iriarte critica a los que molestaban con sus charlas durante la interpretación de las composiciones:

«Y vosotros, incómodos oyentes,
En quienes la discreta cortesía
Suplir la falta de afición debía,
No con vuestros coloquios imprudentes
El sagrado violéis de la armonía».

El poeta propone un castigo sonoro a estos ineducados oyentes:

«Gozar debéis vosotros
El fatal canto de nocturnos buhos,
De encenagadas ranas
El ingrato graznido,
Y de tábanos roncos el zumbido».

El poema contiene datos interesantes sobre el repertorio que se ejecutaba en estas Academias. Figuraban en el mismo fragmentos de óperas:

«La urbana sociedad aficionada
A estas sonoras diversiones, quiere
La música vocal tomar prestada
Del público teatro; mas prefiere
Dúos, arias, sublimes recitados
A tercetos y coros complicados.
Lo mejor de las Operas elige,
Siempre que un sano juicio la dirige».

El público deseaba escuchar los números más patéticos y las melodías más melismáticas, pero el esteta prefería la sencillez neoclásica:

«Compás y afinación sólo pidiera,
Y una expresión de afectos verdadera».

La música instrumental formaba también parte de los programas. Iriarte destaca su capacidad expresiva a pesar de no contar con el apoyo literario:

«Tiene, en la instrumental, Música propia,
Que auxilios de la letra no mendiga,
Que a no sentir su falta nos obliga,
Y sin ella se atreve
A mover los afectos que ella mueve...
Así con expresión no articulada
La instrumental sonoridad recrea».

También en este género postulaba la moderación académica. Le agradaba "la agilidad difícil, no confusa". Señala con acierto los caracteres formales del dúo instrumental: nota que "distribuye y combina sus dos voces mejor que la sonata" y que ambas partes "se imitan, se reunen, se suceden". Advierte con buen criterio que el trío y el cuarteto ofrecían ma-

yores posibilidades armónicas. Confiesa sin embargo su predilección por la sinfonía:

«La música invención y maestría
Se esfuerza en la gallarda sinfonía
Que incluye las diversas perfecciones
De todas las demás composiciones».

Elogia especialmente la sinfonía concertante: en la determinación de sus propiedades se proyectan sus experiencias de oyente de las que se ejecutaban en las Academias matritenses, por lo que sus versos responden a la práctica artística de su época y muestran la adscripción de estos centros de conciertos al arte contemporáneo:

«Otras se denominan concertantes,
En que a cada instrumento
Alternativamente corresponde
Un solo de expresión y lucimiento,
Y el todo de la orquesta le responde:
Otras, en fin, requieren dos orquestas
Que a una justa distancia se colocan».

Según Iriarte los programas se confeccionaban con variedad. Por esto junto con las obras anteriores se escuchaban otras de diverso carácter:

«Y adaptándose el arte
A los diversos gustos, se desvela
En alternar la fuga presurosa
Con la dulce y sencilla pastorela;
O con la marcha grave
La giga caprichosa;
O el alegre minué con la suave
Canzoneta, adornada
En sus repeticiones
De ricas e ingeniosas variaciones:
Y tal vez una escena recitada
Al instrumento apropia;
O de aria delicada
Y de rondó gracioso el canto copia».

Como puede observarse, efectúa una importante relación de las formas cultivadas en los conciertos madrileños. En cuanto a compositores, sus versos sirven de testimonio de la difusión entre nosotros de las obras de maestros alemanes, especialmente de Haydn:

«Sólo a tu numen, Haydn prodigioso,
Las musas concedieron esta gracia
De ser tan nuevo siempre, tan copioso,
Que la curiosidad nunca se sacia
De tus obras mil veces repetidas.....
Honor a las germánicas regiones.
Tiempo ha que en sus privadas Academias
Madrid a tus escritos se aficiona,.....
Con la inmortal encina te corona
Que en sus orillas Manzanares cría».

Otro aspecto sociológico: el poema se hace también eco de la afición de los madrileños a la danza, favorecida por la participación de la música. Advierte la influencia anímica del baile y sus virtualidades expresivas. Iriarte se hace eco de la difusión alcanzada por el fandango:

«El airoso fandango, que alegría
Infunde en nacionales y extranjeros,
En los sabios y ancianos más severos».

No sólo se escuchaba la música en Academias públicas. También se cultivaba en reuniones privadas y en la soledad del gabinete particular: los versos de Iriarte demuestran la divulgación de los estudios musicales que permitían esta actividad artística personal.

Hemos podido encontrar en el Archivo Histórico Nacional una confirmación documental de las noticias de Iriarte sobre la actividad musical madrileña a fines del siglo XVIII. No se trata de conciertos de cámara ofrecidos a sus amistades por algún mecenas nobiliario y generoso. Los documentos estudiados prueban que había verdaderas sociedades de conciertos (denominadas Academias) costeadas mediante cuota sufragada por cada

asociado. Las reuniones se celebraban con frecuente periodicidad: en el caso de la que nos ocupa se proponía realizar una sesión semanal. Sorprende el elevado número de suscriptores: la Academia a que hacen referencia los documentos que presentamos contaba en el momento de su constitución con 44 varones y 28 señoras; se alude también a la posibilidad de que asistiesen además a los actos otros concurrentes no asociados. Por otra parte conviene destacar que en la petición de autorización dirigida al Rey se emplea el argumento de que ya existían otras sociedades semejantes en Madrid, algunas de las cuales funcionaban incluso sin una estricta regulación legal. Cabe deducir, por tanto, que las reuniones musicales de carácter público o privado constituían un aspecto importante de la vida cultural y social de la capital. La mención de un proyecto de verificación de una Academia musical con fines benéficos se ofrece como una nueva prueba, ya que hay que pensar que sus organizadores esperarían obtener buen éxito económico. Una nueva observación: ni siquiera en la junta de promotores vemos sólo nombres nobiliarios. Este hecho ha de ser relacionado con las personas que figuran en las listas de suscriptores de libros de la época: por ejemplo en la edición de 1787 de las obras del mismo Iriarte. Algunas conclusiones sociológicas sobre el "antiguo régimen" han de ser revisadas.

No es posible leer entre líneas los motivos que impulsaron a las autoridades a desestimar la petición de apertura de la Academia. En principio parece que se debió a una defectuosa tramitación: pero este no habría sido el caso de la proyectada función benéfica y sin embargo se aconsejó a los que la proponían que desistiesen de celebrarla. No necesitamos sugerir diversas causas porque no es la cuestión de la prohibición lo que nos importa: lo que nos interesa de estos documentos es su valiosa significación testimonial de la actividad musical en la sociedad madrileña de finales del siglo XVIII. Ofrecemos a continuación la transcripción literal de los mismos. Se conservan en el Archivo Histórico Nacional, en la *Sección de Estado,* Legajo número 2.940.

I

Señor.

Los infrascriptos exponen a V. M. con el debido respeto que siendo aficionados por educación y afición al arte de la Música, trataron unidos con otros sujetos igualmente apasionados de ella de formar y costear una Academia particular en cada semana donde se executasen las piezas mejores de los Maestros más célebres. A este fin pidieron y lograron en cesión una sala de la casa habitada por Don Gregorio Borghini, Profesor de Pintura, sita en la calle del Relox; que siendo grande y espaciosa, era lo más a propósito para que los subscriptores y las personas que concurriesen pudiesen estar con la comodidad y decoro correspondiente.

La primera diligencia que hicieron fue convidar al Alcalde de Quartel por si quería autorizar la función con su presencia; y se dió principio al proyecto el lunes 8 del corriente mes de Abril. Pero al día siguiente se hallaron con la novedad de haberse intimado al referido Borghini de orden del Gobernador del Consejo la suspensión de las Academias.

Esta providencia Señor ha llenado de sentimiento a los recurrentes; no tanto porque los priva de una diversión tan inocente, como apetecible, sino porque compromete su estimación y la pureza de sus intenciones.

No se quejan ellos del procedimiento del Gobernador, cuya justificación y prudencia sorprendidas, por informes sin duda equivocados, habrán creido necesaria la medida de suspensión: pero una concurrencia formada de sujetos conocidos abierta a quantos podían caber en la sala, sin otro objeto que el de oír, tocar y cantar música y a la cual se convida desde luego al Magistrado del Quartel aleja de sí todo género de sospecha. Esta reunión que además del agrado que proporciona a los concurrentes, animaría los progresos del Arte de la Música entre nosotros, y serviría de estímulo a los Profesores Nacionales para aventajarse así en la parte de la ejecución, como en la de componer; parece por lo mismo que debería ser permitida con mucha más razón que otras concurrencias periódicas que se verifican y se permiten, y que no presentan por la mayor parte, ni en

su disposición, ni en su objeto los requisitos plausibles que recomiendan nuestra Academia.

Suplicamos a V. M. se sirva dar su soberano permiso para la continuación de esta clase de funciones en la manera referida, bajo aquellas formalidades que se consideren oportunas a asegurar el buen orden y policía que los interesados están muy lejos de querer perturbar.

Madrid 20 de Abril de 1799.
Señor A L R P de V. M.

firmados: *El Marqués de Benavent, Juan de Garro, Nicolás de los Heros, Sebastián de Llano, el Príncipe de Maserano y Juan Alvarez.*

(En nota marginal): 24 Abril 1799.

Informe el Gobernador
del Consejo lo que hubiese
habido en esto. Vto. en 25 del mismo.

II

Excmo. Sr.

En 25 del corriente me dice V. E. que el Rey quiere saber que ha habido en punto a la Academia de Música de la c/ del Relox de que habla la representación de varios subscriptores que a este fin se sirve incluirme; y cumpliendo con otra Real Voluntad debo exponer lo siguiente.

Al anochecer del 8 del corriente me dió parte el Alcalde de Corte

D. Esteban de Orellana, que en aquella tarde se le había dado noticia de que en la Calle del Relox al pasadizo de D.ª María de Aragón, cuarto bajo estaba dispuesta una Academia de Música por suscripción con un billete de entrada para los subscriptores y concurrentes y que no sabiendo dicho Alcalde con que autoridad o licencia se hacía semejante función, a que parecía se daba principio aquella misma noche, lo cual debería constarle como Alcalde del Quartel de Palacio, me lo participaba para que sobre ello le comunicase las órdenes convenientes.

En consecuencia previne a Orellana que no habiendo tampoco en este gobierno noticia alguna de semejante establecimiento, o Asamblea, practicase sin dilación las diligencias necesarias para que no tuviese efecto, con encargo de que se hiciese saber a los principales esta determinación prontamente antes que se verificase la concurrencia; y que tomando las noticias y averiguaciones conducentes me informase de todas las circunstancias de la tal Academia, su origen, promotores y concurrentes, para la providencia que conviniese.

En su cumplimiento me participó Orellana que había enterado de mi providencia a D. Nicolás de los Heros, Regidor de Madrid y considerado como el principal encargado en hora en que ya se había empezado otra Academia, disculpando el retardo de esta diligencia con no haber hallado antes al Essno y Alguacil; que así mismo había notificado la mañana siguiente a Don Gregorio Borghini dueño del Quarto que no permitiese tales Academias en él, quien expuso que en la semana antecedente le había pedido Don Nicolás de los Heros otra habitación para que concurriesen a tocar varios señores particulares en las noches de los lunes de todas las semanas, añadiendo Borghini que sólo ocupaba aquel cuarto para su estudio de pintura pues su habitación la tiene en otra casa inmediata.

Así mismo me pasó otro Alcalde el Boletín o tarjeta que debía servir para la entrada y una lista de los Sres. subscriptores y otra de las 28 señoras que concurrieron en la citada noche: añadiendo que hace mucho tiempo en la calle de San Onofre y casa de Mr. Le Font, Músico de la Real Capilla se tenían en los lunes estas Academias a que asistían muchos de los actuales suscriptores y otras personas que por los gastos que se ocasio-

naban a Le Font, y no convenirse éste a recibir su importe, acordaron buscar un cuarto y subscrivirse para los costos del alumbrado, Música y demás que se ofreciesen.

Que la diputación de caridad del Barrio de D.ª María de Aragón había proyectado en primeros de ese año otra Academia semejante por subscripción como uno de los arbitrios que buscaba para con su producto suvenir a los fines piadosos de su instituto, y que habiendo solicitado el Real permiso se le contestó que propusiese otros medios.

En 12 del corriente se me presentó una instancia firmada por el Marqués de Espeja, D. Nicolás de los Heros, Don Carlos Beramendi y el Marqués de Benavent solicitando que permitiese la continuación de la Academia suspendida y habiéndoseme presentado después este último con la mujer de Heros a promover esta solicitud, les dije que por mí no concedería el permiso para que se continuase la tal Academia sin licencia del Rey, y que si querían que yo lo hiciese presente a S. M. informando lo ocurrido con remisión de la lista de concurrentes para su Real determinación me avisasen. Con efecto quedaron en consultarlo con los subscriptores, y decirme su determinación; pero no han vuelto hasta ahora a subscitar este asunto sobre el cual he tenido a la honra de informar a boca (de) a S.S.M.M. y se dignaron aprobar mis providencias.

La nota que me pasó el Alcalde, aunque de la misma letra que la que V. E. me remitió, contiene 5 subscriptores más y además 28 señoras, por cuya diferencia incluyo la copia adjunta, devolviendo así mismo la instancia y lista que V. E. me ha incluido.

Dios guarde a V. E. su a.
Madrid 27 Abril de 1799.

Gregorio de la Cuesta.

Sr. D. Mariano Luis de Urquijo.

(En nota marginal): 29 Abril del 99.

Que ha hecho bien en prohibirlo y que lo ejecute lo mismo en lo sucesivo, dando cuenta en cualquier lance de igual naturaleza en el día en que se le dé parte.

(la 1.ª lista de suscriptores consta de 39 nombres, la 2.ª de 44 más 28 señoras).

III

Aranjuez 3 Mayo de 1799.

Al Gobernador del Consejo.

Han sido de la aprobación del Rey las providencias dadas por V. E. en punto a la Academia de Música de la calle del Relox para su prohibición debiendo hacer lo mismo en lo sucesivo y dar cuenta en caso de igual naturaleza en el día en que se le dé parte. Comunícolo a V. E. de orden de S. M. Por su inteligencia y cumplimiento D. G. a V. E. m. a.

(sello Alcalá Henares)
Arch. Gral.

Una carta anterior:

Aranjuez 25 Abril del 99

El Rey quiere que diga V. E. lo que ha habido en punto a la Academia de Música de la C/ del Relox de q. trata la adjunta Represent. de varios subscriptores que le remito.

D. guarde a V. E. muchos años.

Parece que hay oposición entre la intensa actividad musical madrileña que reflejan los tratados y los versos de Iriarte citados anteriormente, así como estos documentos, y la falta de una Real Academia de Música o de la incorporación de este arte a las restantes. El poeta canario señalaba esta contradicción, que posiblemente constituía motivo de humillación y disgusto de los músicos. Para subsanar la injusticia, en las estrofas finales del canto quinto de su poema, presenta al buen gusto encarnado en figura humana que se aparece en la Real Academia de Nobles Artes en el día de una pública distribución de premios y "propone a todas las artes el establecimiento de una Academia o Cuerpo científico de Música; y ellas, aplaudiendo la idea, ofrecen contribuir cada una por su parte al adelantamiento y honor de su hermana". El vate expresa la situación de la música con versos dolientes:

«Humillada la Música a mis plantas,
Sus quejas de esta suerte ha proferido:
¿Seré yo siempre digna de tu olvido?
¡Con que hermana no soy de mis hermanas!
¿Yo triste he de vivir, ellas ufanas?»

El buen gusto acogió benigno sus lamentos:

«Así en el expresivo
Tono de un lastimoso recitado
La Música exclamó. Yo penetrado
De dolor compasivo,
Con su ruego tan justo condesciendo,
Y a colocarla en vuestro sabio coro
Todo mi esfuerzo dedicar pretendo.
Propicias Artes, vuestra ayuda imploro;
Que no es advenediza forastera
La que por mí con vos se domicilia;
Es de vuestra familia,
Y de su calidad no degenera:
Por las máximas vuestras se dirige:
Sencillez, simetría,
Variedad y elección también exige,
Y no menos activa fantasía.

Iriarte atribuye a las artes una respuesta generosa:

> «Dijo el Buen-gusto: y las hermanas bellas
> Con mil aclamaciones
> Hicieron resonar el circo todo».

Termina el canto con el ofrecimiento particular de cada una de ellas. Pero, como es sabido, el poeta fue excesivamente optimista: alrededor de una y dos centurias tardarían respectivamente en incorporar a la música las Reales Academias de San Fernando y de San Carlos, las dos primeras dedicadas a las bellas artes erigidas por los monarcas hispanos en el siglo XVIII.

LA FAMILIA DE FELIPE IV

(LAS MENINAS)
de Velázquez

POR

BARTOLOME MESTRE FIOL

A Enrique Lafuente Ferrari.

CUANDO uno penetra en el Museo del Prado y va recorriendo salas, al enfrentarse con este cuadro (Lám. I) experimenta la extraña sensación de que no contempla una pintura. Como por arte de magia, su impresión es de que se encuentra deambulando por el Alcázar de Madrid y de pronto, a través de una puerta, ve a la Infanta Margarita, sus Meninas, criados y bufones mirando posar a los Reyes Felipe IV y doña Mariana de Austria para el retrato que les está haciendo Velázquez.

EMILIO OROZCO DÍAZ, en su libro *El barroquismo de Velázquez* [1], ha analizado ese aire comunicativo que tienen los personajes de muchas composiciones de este pintor, en las que, como él dice, el espectador es considerado como término vivo del cuadro, con el que se comunica o enlaza. Vamos a transcribir algunos de sus comentarios sobre *Las Meninas:*

"Como aspiración central, Velázquez se propone la paradoja de que *el cuadro no sea cuadro,* que el cuadro ofrezca un ámbito espacial con aire ambiente, que, sintiendo su profundidad, nos estimule a penetrar en él, y que, a su vez, nos impresione como si los seres que lo pueblan pudieran también salir del mismo y penetrar en el nuestro.

"En *Las Meninas,* como primer rasgo de esa visión desbordante y comunicativa de la composición, es ya bien expresivo el hecho de que seis de las nueve figuras que la integran miren hacia el frente, hacia el espectador. Naturalmente, los Reyes también nos miran desde el espejo del fondo (es un "espejismo"; el espejo no refleja las figuras de los Reyes, sino el lienzo en que pinta Velázquez). Pero hay el suficiente número de personas distraídas o atentas a otra cosa para dar la sensación de que es una "escena sorprendida" y que no están colocadas para que las retraten.

La atención en general está prendida en una realidad que queda fuera del cuadro, "por delante del marco". Ese hecho concreto y formal de las miradas influye ya en retener nuestra atención. Lo mismo que nos ocurriría en la realidad, las miradas de esas personas nos retienen y hasta cohiben con su fijeza, dejándonos prendidos y buscando la explicación a lo que sucede, ya que lo que se representa no es ningún hecho o acontecimiento extraordinario, sino algo que parece normal y transitorio en la vida cotidiana de palacio. La apariencia es sólo de que hemos sorprendido un momento en que la Infanta (Margarita) con sus Meninas ha entrado en la sala en que trabaja Velázquez. La actitud y reacción psicológica nuestra es como un reflejo de lo que vemos sucede en el fondo, donde un personaje, el aposentador de la Reina, tras una puerta abierta, se ha detenido mirando hacia el interior de la estancia. Somos como otro personaje que hemos abierto otra puerta y, con la instintiva curiosidad, nos quedamos mirando lo que pasa en el recinto en que pinta Velázquez. El sentido de la composición responde, pues, a una concepción de espacio continuo... En la composición hay un elemento esencial para "su unidad" que está fuera del lienzo; pero ese elemento lo hace visible el pintor con un espejo, que se encarga de descubrírnoslo. Este espejo actúa como algo real, aunque no seamos nosotros mismos los que nos veamos reflejados en él. Sabemos bien que el artista no está pintando a la Infantita ni a las Meninas, sino a una realidad aparte, que está precisamente en el espacio que corresponde al espectador. La mirada del pintor lo acentúa aún más, haciendo que nos sintamos parte del asunto del lienzo en que trabaja. Se ha ganado, pues, repetimos, la "profundidad", pero añadiendo algo más impalpable, como es "la proyección hacia afuera". La pregunta exclamativa de Gautier ante el cuadro es expresiva en este sentido: "Pero ¿dónde está el lienzo?" No es sólo la ilusión perfecta de hallarnos ante un espacio real por el que podamos circular, sino el de una apariencia de realidad enlazándonos con ella. Por esto, más que de "ventana", actúa el marco como "puerta". El suelo en que asientan las figuras es el mismo que pisamos nosotros; el "punto de vista" es forzado y único. Sería imposible y hasta absurdo e incómodo para nuestra visión el contemplar este lienzo colocado en alto."

Me adhiero a todo lo dicho por OROZCO DÍAZ, exceptuando, naturalmente, mi desacuerdo sobre lo que refleja el espejo. Pero esto en nada altera su interpretación de la obra. Concretando, OROZCO DÍAZ viene a decir que el "espectador" del cuadro no tan sólo pisa el mismo suelo que pisan estos personajes, sino que hasta le parece, por la mirada de Velázquez, que forma parte de la composición, limitándose a contemplar la escena desde detrás de una puerta, exactamente a como lo hace D. José Nieto desde una pieza situada más al fondo. Ha venido a decir también que los Reyes están fuera del cuadro, en el espacio del espectador, y que el espejo es lo que mantiene la "unidad" de escena entre los Reyes y los personajes que les miran desde dentro del cuadro.

Repito que estoy de acuerdo. Pero entiendo que aquí se plantea una nueva cuestión. OROZCO DÍAZ tiene una intuición formidable. Adivina incluso que el espectador contempla la escena desde detrás de una puerta. Pero su impresión es puramente subjetiva. No hace ni el menor comentario sobre la posibilidad de que esto pueda ser demostrado científicamente. Sin embargo, a mi modo de ver, Velázquez facilita datos suficientes para que el espectador pueda reconstruir la parte invisible de estos aposentos, señalar el sitio en que los Reyes posan para el retrato y el punto desde el cual él contempla la escena (Figs. 2 y 3).

Mi obsesión por descifrar este enigma se despertó hace ya unos diez años, y precisamente por la lectura de unos comentarios de ENRIQUE LAFUENTE FERRARI. En su libro *Vélasquez* [2], publicado en 1960 (cinco años anterior al de OROZCO DÍAZ), ya decía: "En *Las Meninas*, la pintura conceptista por excelencia, ¿cuál es el cuadro y cuál es la realidad? Velázquez juega con esta paradójica ambivalencia. Las apariencias son de que el pintor se ha representado en la actitud de retratar a la pareja Real, a la que únicamente vemos reflejada en el empañado espejo del fondo. Lo que se nos ofrece es un grupo de espectadores mirando posar a la pareja Real, grupo formado por la pequeña infanta, sus meninas y séquito, que acaban de penetrar en esta pieza. El asunto del cuadro que pinta Velázquez no está en la tela que contemplamos, sino en el espacio en que se halla el espectador. Los personajes del cuadro miran a ese asunto, cuyo lugar

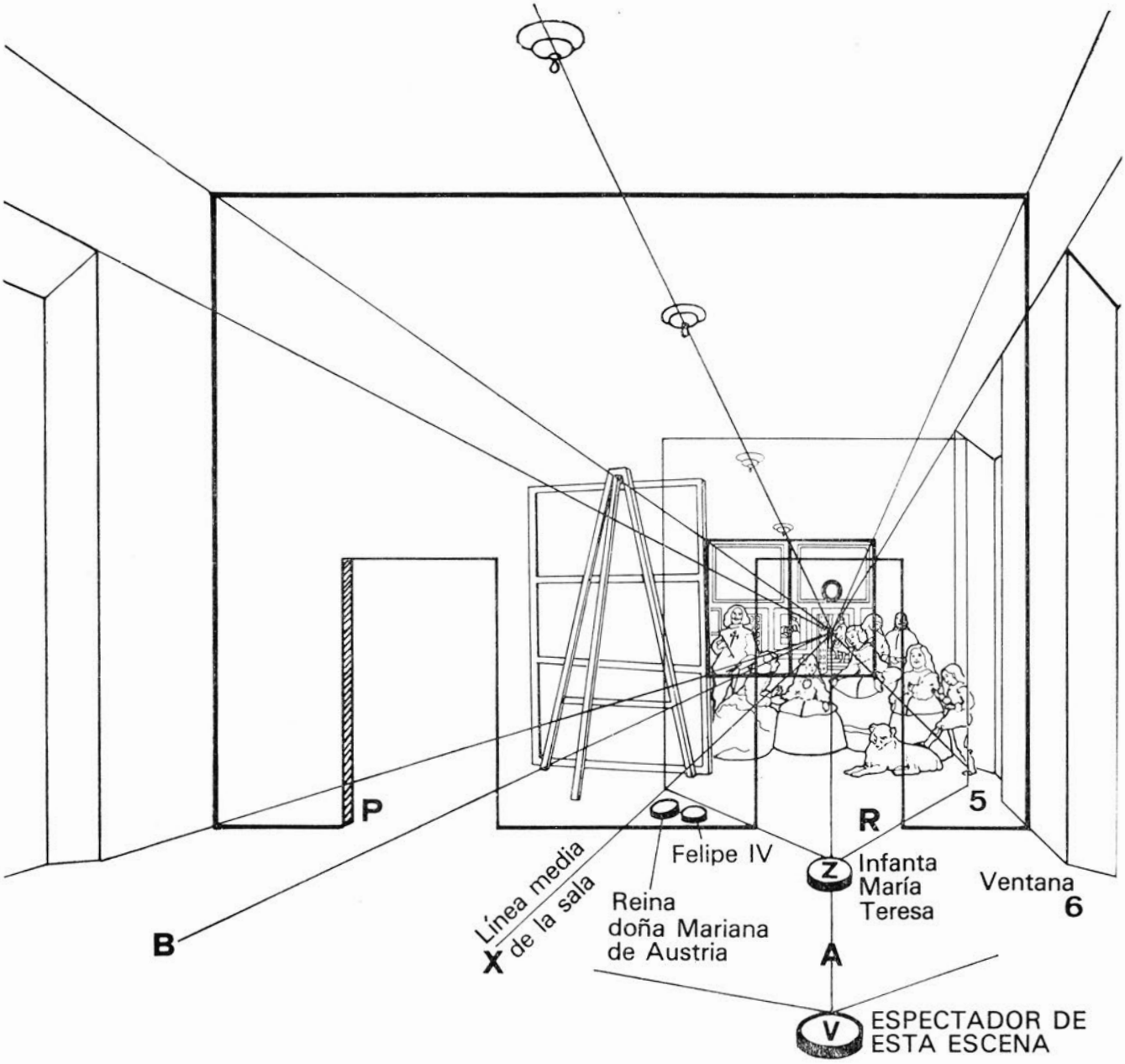


FIG. 2. *La familia de Felipe IV*. Restitución de la perspectiva y reconstrucción de los aposentos. Y se ha marcado la posición de los tres personajes invisibles.

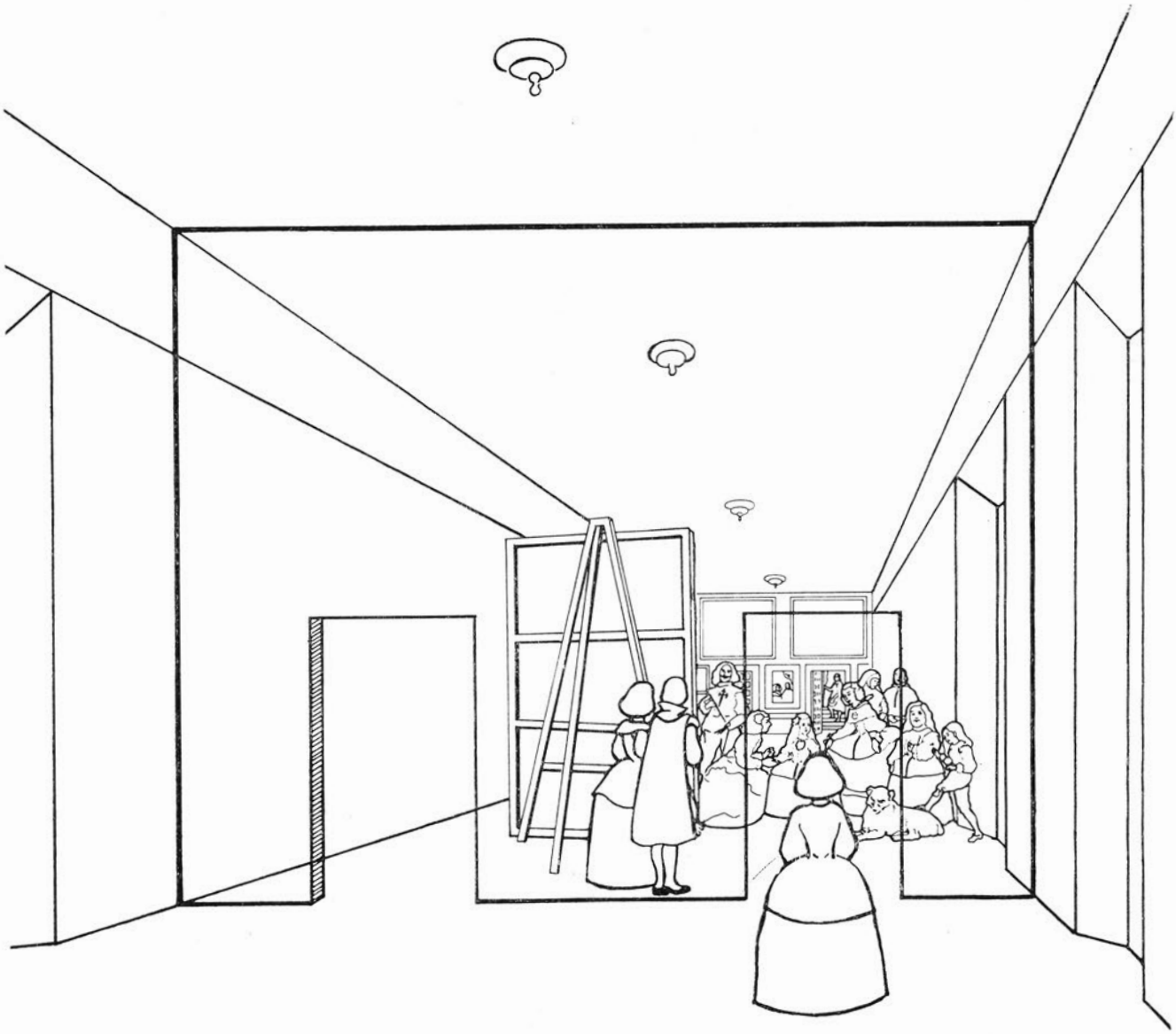


FIG. 3. *La familia de Felipe IV*. Montaje de la composición.

Z Velázquez retratando *La familia de Felipe IV* en el lienzo **S** desde el sitio de la Infanta María Teresa.

C Velázquez retratando a los Reyes en el lienzo **L**.

J Felipe IV.

K Reina D.ª Mariana de Austria.

M Menina D.ª Mariana Agustina Sarmiento.

T Infanta Margarita.

D Menina D.ª Isabel de Velasco.

E Enana Mari Bárbola.

F Enano Nicolasito Pertusato.

G Guardadamas D. Diego Ruiz de Azcona.

H Dueña D.ª Marcela de Ulloa.

N Don José Nieto Velázquez.

P Puerta.

R Puerta.

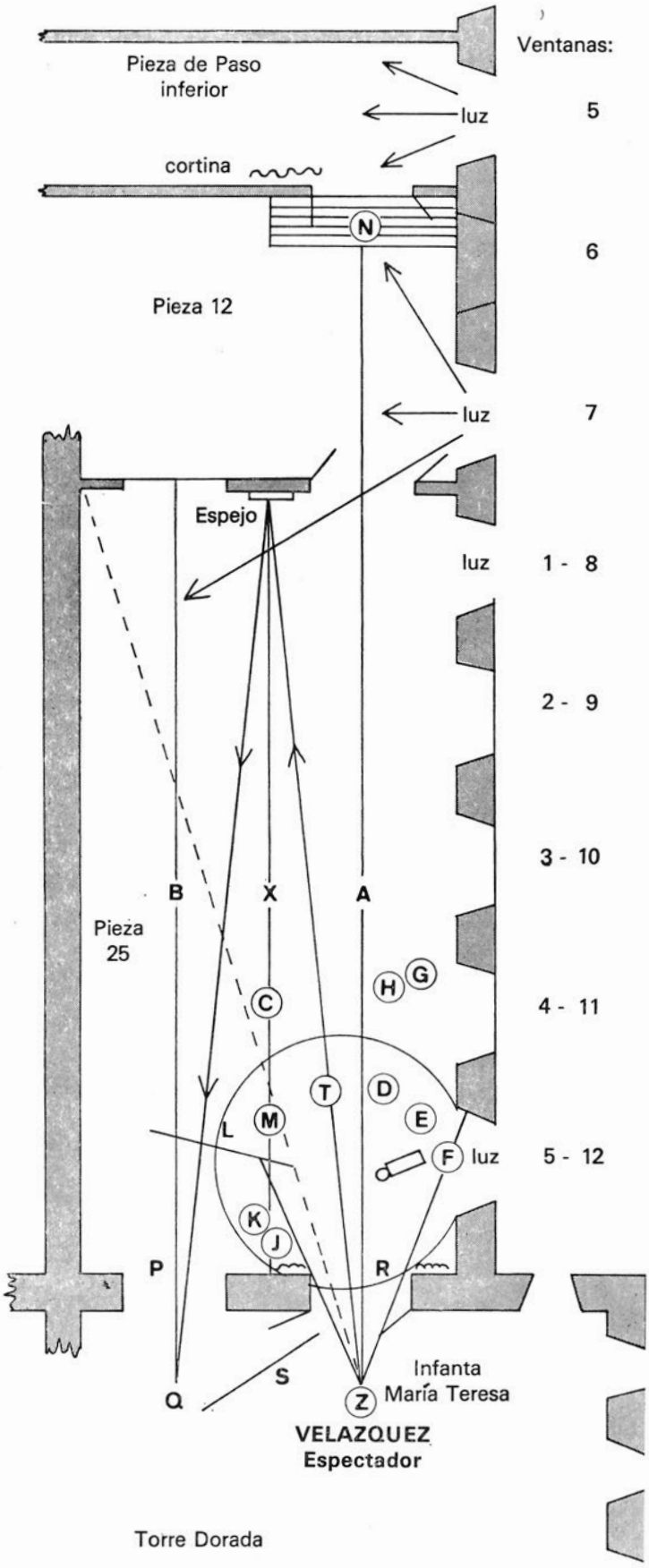


FIG. 4. *La familia de Felipe IV*. Dibujo en planta de los aposentos y situación de los personajes.

ocupamos cuando los contemplamos a ellos". Estas reflexiones que se hace LAFUENTE FERRARI le inducen a sospechar que la solución del enigma esté en la *restitución de la perspectiva*, por lo que consulta a varios amigos que, por sus profesiones, están familiarizados con esta disciplina. Pero acaban por convencerle de que "la perspectiva de *Las Meninas* no se puede resolver geométricamente".

Fascinado por los razonamientos de LAFUENTE FERRARI, inicié, aunque sin la debida preparación técnica, el estudio de las perspectivas. He tardado muchos años en llegar a una conclusión definitiva. A mi modo de ver, Velázquez plantea una "adivinanza". Para descifrarla, el espectador tendrá que tomar en consideración el "título de la obra", la "perspectiva con un punto de fuga único", llamada también perspectiva renacentista, y la "luz" como medio para delimitar espacios. Si se deja de analizar uno cualquiera de estos factores, la adivinanza no podrá ser descifrada.

Basta echar una simple ojeada a las figuras 1, 2, 3, 4 y 5 para darse cuenta de que la "perspectiva con un punto de fuga único" es el factor básico de este problema. En nuestros días resultaría inconcebible que para descifrar el significado de una pintura artística se tuviera que resolver un problema de tal envergadura. Pero, si se pretende descifrar el significado de una pintura del pasado, no hay más remedio que atenerse a la ley de oro de los historiadores de arte: hay que situarse en su lugar y tiempo.

Estamos a mediados del siglo XVII, en el momento más esplendoroso del Barroco, un estilo que sucede al Renacimiento y que trata de superarle. La gran herencia que recibe de su antecesor es la "perspectiva con un punto de fuga único". El famosísimo historiador de arte ERWIN PANOFSKY (de origen hebreo, nacido en Alemania en 1892 y muerto en Estados Unidos en 1968), en su no menos famoso ensayo *La perspectiva como forma simbólica* [3], ha dicho de esta perspectiva: "Hoy es realmente imposible imaginar la enorme cantidad de trabajo que fue necesario para alcanzar esta meta". ¿Cuál era en realidad la meta que se perseguía?

La meta que se perseguía, según PANOFSKY, era la de encontrar unas reglas fijas y matemáticas que permitieran representar el "espacio tridi-

mensional" sobre un plano con el máximo "realismo", o sea, de la forma más parecida posible a como lo percibe la visión humana. El empeño se inicia ya en la Antigüedad clásica, pero fueron los pintores italianos de los siglos XIV, XV y XVI los que más decididamente lucharon por encontrar la solución definitiva, que no es otra que la "perspectiva con un punto de fuga único". Para ERWIN PANOFSKY el hecho de que todas ortogonales converjan en "un único punto", como imagen del punto infinitamente lejano de todas las líneas de profundidad, es al mismo tiempo el símbolo concreto del descubrimiento del *infinito* mismo. Lo que esto significaba lo expresa PANOFSKY con estas palabras [4]: "Hoy puede parecernos extraño oír a un genio como Leonardo definir la perspectiva como "timón y rienda" de la pintura e imaginar a un pintor tan fantasioso como Paolo Ucello contestando a los requerimientos de su mujer para que fuera por fin a acostarse con el giro estereotipado de: "¡Qué dulce es la perspectiva!" Intentemos imaginarnos lo que aquel descubrimiento suponía en aquella época. No sólo el arte se elevaba a "ciencia" (para el Renacimiento se trataba de una elevación): la impresión visual subjetiva había sido racionalizada hasta el punto que podía servir de fundamento para la construcción de un mundo empírico sólidamente fundado y, en sentido totalmente moderno, *infinito* (se podría comparar la función de la perspectiva renacentista a la del criticismo, y la función de la perspectiva helénico-romana a la del escepticismo). Se había logrado la transición de un espacio psicofisiológico a un *espacio matemático*. Con otras palabras: *la objetivación del subjetivismo.*"

Se comprende que los pintores italianos del Renacimiento se sintieran orgullosos de su "perspectiva con un punto de fuga único", no sólo por la satisfacción íntima de ver que traspasaba fronteras, sino porque fue estimada como la conquista más alta en la Historia de la Pintura.

El rasgo más notable de esta perspectiva quizá sea el de su extrema sencillez. Para comentarla no sirve el cuadro de Velázquez. Hemos escogido *La Escuela de Atenas,* fresco pintado por Rafael Sanzio de Urbino en la Estancia de la Signatura del Vaticano. Estancia que empezó a decorar en 1508 y terminó en 1511 (Láms. II y III).

Como en muchísimas pinturas del Renacimiento, aquí las lajas del pavimento constituyen el elemento principal de la perspectiva. Sus dibujos son rectángulos iguales. Pero no vemos ninguno que sea rectángulo ni ninguno que sea igual a otro. De los cuatro lados de cada rectángulo vemos dos en perspectiva "frontal". Las líneas "frontales" son siempre paralelas entre sí y a los bordes horizontales del lienzo. Todos los lados de los rectángulos que vemos en profundidad son líneas "ortogonales", puesto que sabemos que son perpendiculares a las "frontales". En un dibujo en planta las ortogonales serían paralelas entre sí, pero aquí convergen en un punto de fuga único, llamado "punto principal" (O), que representa el *infinito.* Hacia ese mismo punto convergen las líneas de fuga de las impostas que sostienen las bóvedas. Trazando una horizontal que pase por el punto O, quedará señalada la "línea de horizonte" (HH). La perpendicular a la línea de horizonte en el punto principal (O) se llama "rayo principal" (ZO). En esta línea radica, precisamente, el gran mérito de la perspectiva renacentista, por lo que hay que saberla interpretar correctamente. Cuando un espectador contempla este fresco tiene que saber que lo contempla desde un punto de la línea ZO o de su prolongación. El punto exacto en que se halla (que aquí no se puede determinar, pero sí en *Las Meninas)* se llama "punto de vista" (Z). Es el punto desde el cual el pintor contemplaba la escena del natural para llevarla al lienzo. Al contemplar el cuadro, el "espectador" suplanta al "pintor". Lo importante a considerar es que el espectador contempla la escena desde el "punto de vista" de la perspectiva (Z), y que el "rayo principal" (ZO) va *horizontalmente* del ojo del espectador al "punto principal" (O). De esto se deduce que si tuviéramos que dibujar la línea ZO correctamente, no sería visible, por cuanto los puntos Z y O están a "la misma altura". En consecuencia, únicamente lo dibujado por encima de la "línea de horizonte" (HH) estará a mayor altura que los ojos del espectador. Observemos ahora que las cabezas de los personajes situados al fondo, en lo alto de una escalinata de cuatro peldaños, están por encima de la línea de horizonte. Esto significa que Rafael pintó esta escena desde un punto menos elevado. En cambio las cabezas de los que están de pie sobre el primer pavimento (el

grupo de la derecha) aparecen por debajo de dicha línea. Cabe deducir de todo esto que Rafael contemplaría esta escena en posición de pie y desde una altura aproximada a la del segundo peldaño de la escalinata.

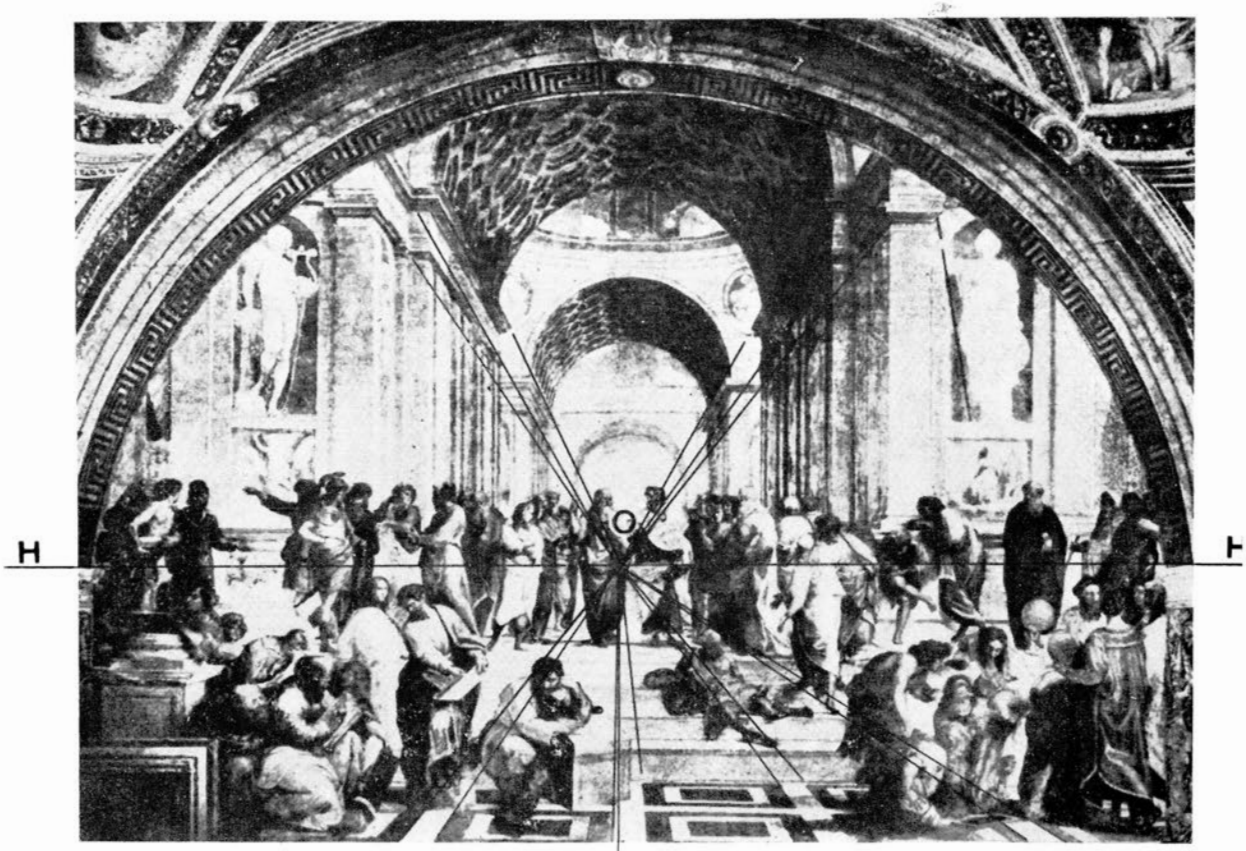
En los tratados de *Perspectiva* es frecuente ver que se escoge este fresco de Rafael como ejemplo de la perspectiva renacentista. Yo lo he escogido por dos razones más importantes: primera, porque no parece que se haya advertido el "significado simbólico de su perspectiva" y segunda, porque, según PALOMINO [5], este fresco lo copió Velázquez en su primer viaje a Italia (1629-1631).

Por lo que se refiere al *significado simbólico,* voy a basarme en la interpretación de PIERLUIGI DE VECCHI [6], un crítico de arte actual y, además, italiano, lo que hace suponer que estará muy documentado. Empieza por decir: "El proyecto primitivo, tal como aparece en un dibujo conservado en Siena y estudiado por Hoogewerff, es bastante diverso de la redacción final: representa a un filósofo, tal vez Platón, sentado en un alto basamento, entre sabios en plano inferior, y en torno la muchedumbre de discípulos".

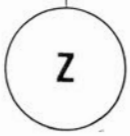
En la obra definitiva (el fresco de la Estancia de la Signatura), Rafael parece que ha cambiado de idea. Destaca por igual a dos filósofos: Platón, claramente identificable por el TIMEO que lleva en su mano izquierda, y Aristóteles, que también en la mano izquierda lleva un ejemplar de su ETICA. Todo el mundo está de acuerdo en que estos personajes atraen poderosamente la mirada del espectador por estar situados en el centro de la composición, en lo alto de la escalinata y enmarcados por el último de los cuatro arcos abovedados, vistos en perspectiva frontal. Para destacarlos aún más, Rafael los hace pasar por entre dos filas de filósofos que concentran en ellos sus miradas, pero sin demostrar preferencia por ninguno de los dos. PIERLUIGI DE VECCHI dice: "El ojo del observador, partiendo de las lajas del proscenio, es inevitablemente conducido por la sucesión de arcos a medio punto sobre las figuras de Platón y Aristóteles, núcleo ideal de la perspectiva de toda la composición, encuadrados en el fondo del cielo por el último arco". Para DE VECCHI, pues, la "perspectiva" destaca por igual a Platón y Aristóteles. Y así parece, en efecto.

LÁM. I. VELÁZQUEZ, *La familia de Felipe IV* (318 × 276 cms.).
Museo del Prado. Madrid.

LÁM. II. RAFAEL
La Escuela de Ate
(base 770 cms).
Estancia de la
Signatura. Vatican

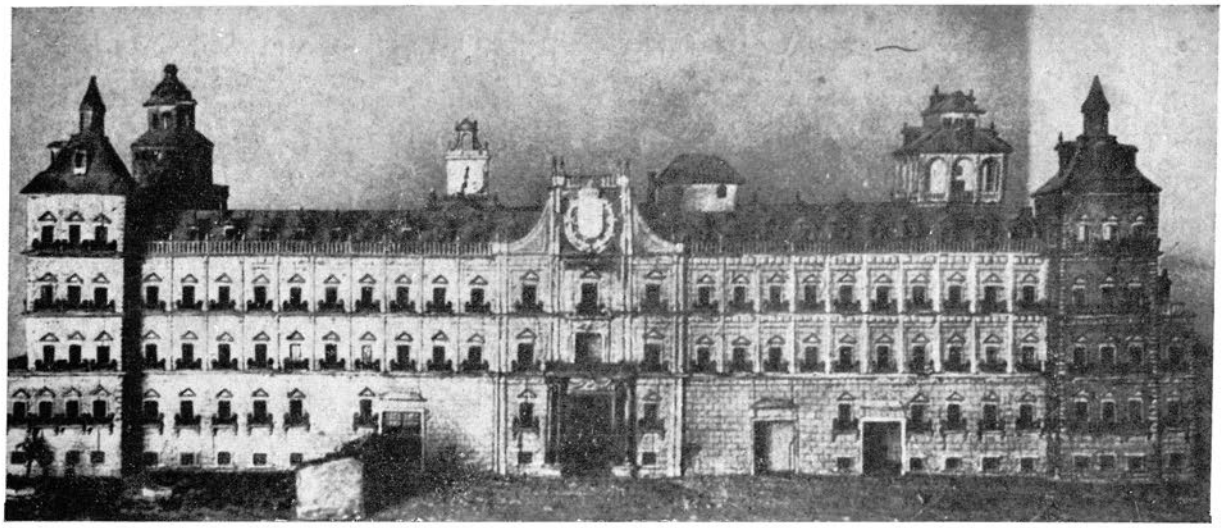


HH línea de horizonte
O punto principal
ZO rayo principal
Z punto de vista

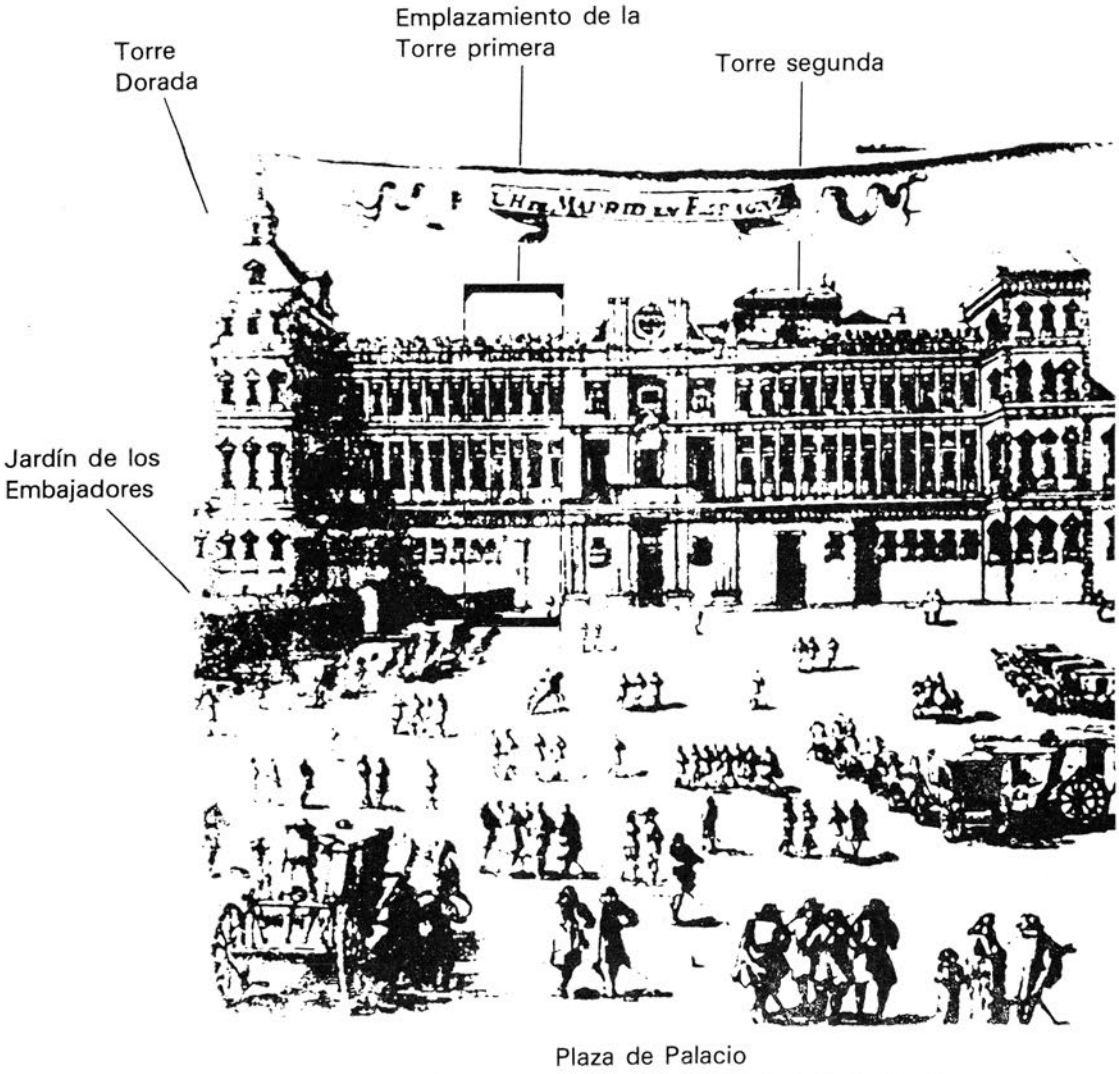


RAFAEL
Espectador

LÁM. III. RAFAEL,
La Escuela de Atenas.
Perspectiva.



LÁM. VI. Maqueta del Alcázar de Madrid, después de la reforma de 1645-1648. Fachada principal (Sur o de Mediodía). Museo Municipal. Madrid.



LÁM. V. El Alcázar de Madrid después de la reforma de 1645-1648. Fragmento de un grabado hallado por Carlos Manzanares.
(De *El Alcázar de «Las Meninas»*, por ANGEL DE CAMPO Y FRANCÉS).

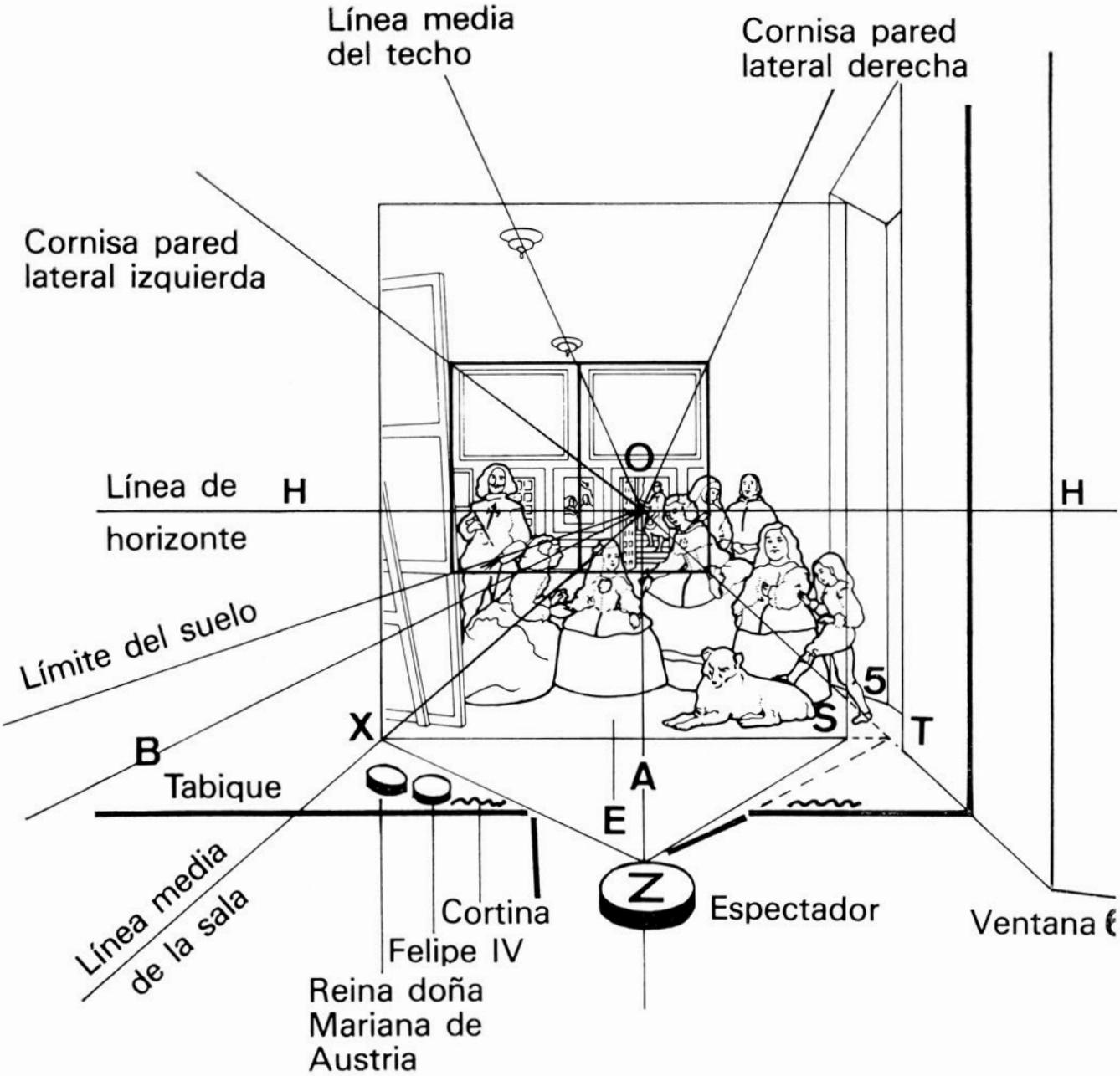
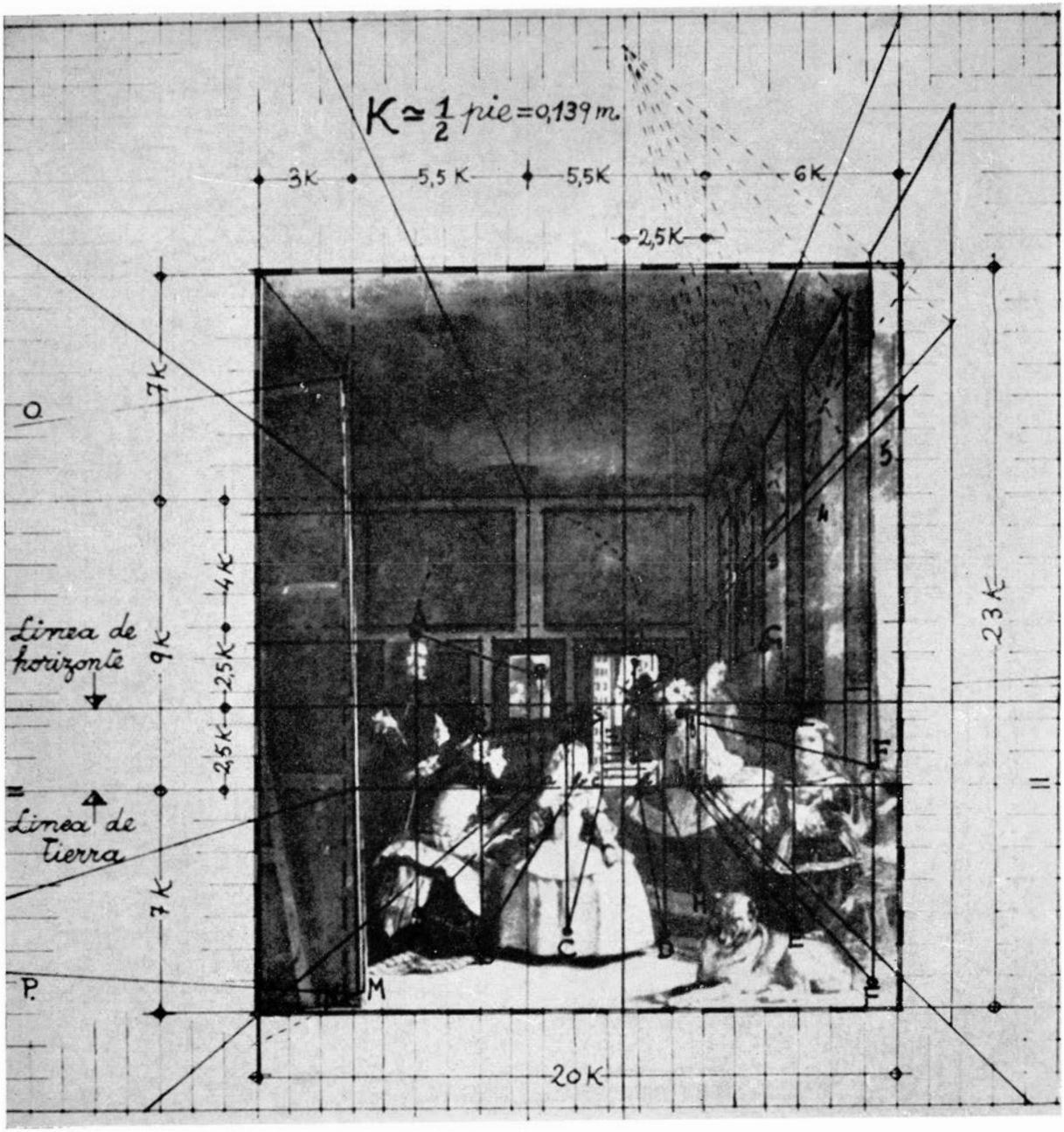


FIG. 1. *La familia de Felipe IV*. Restitución de la perspectiva.



LÁM. IV. *Las Meninas*. Restitución de la perspectiva, por RAMIRO MOYA.

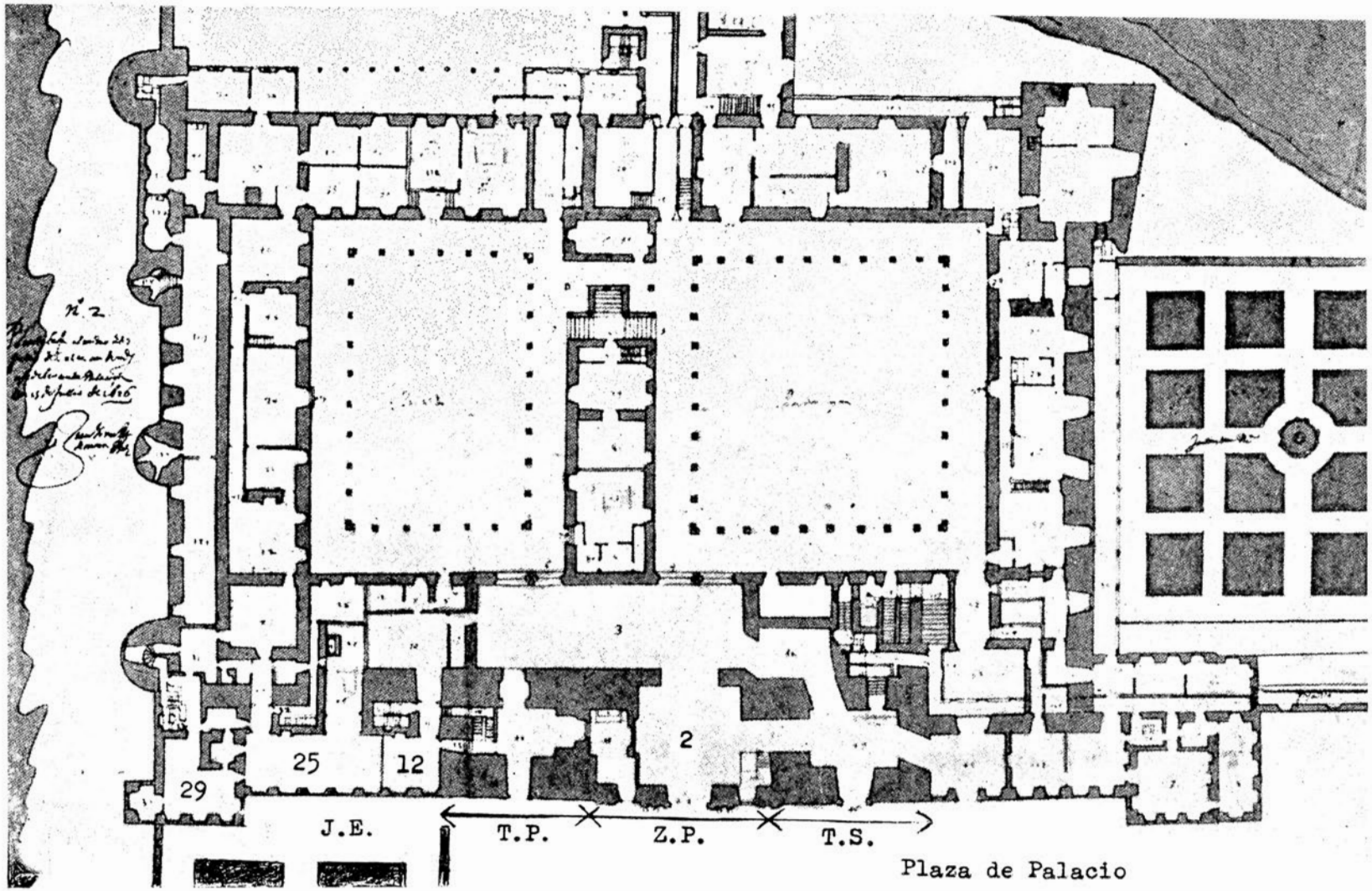


FIG. 6. Planta baja del Alcázar de Madrid, dibujada por Juan Gómez de Mora, 15 de julio de 1626. Se encuentra en la Biblioteca Vaticana (De *Casas reales y jardines de Felipe II*, por IÑIGUEZ ALMECH). Pieza 29: Torre Dorada (Despacho de verano de Felipe IV). 25: Cuarto bajo del Príncipe. 12: Comedor del Infante D. Fernando. 2 y Z. P.: Zaguán principal. T. P.: Torre primera. T. S.: Torre segunda. J.E.: Jardín de los Emperadores.

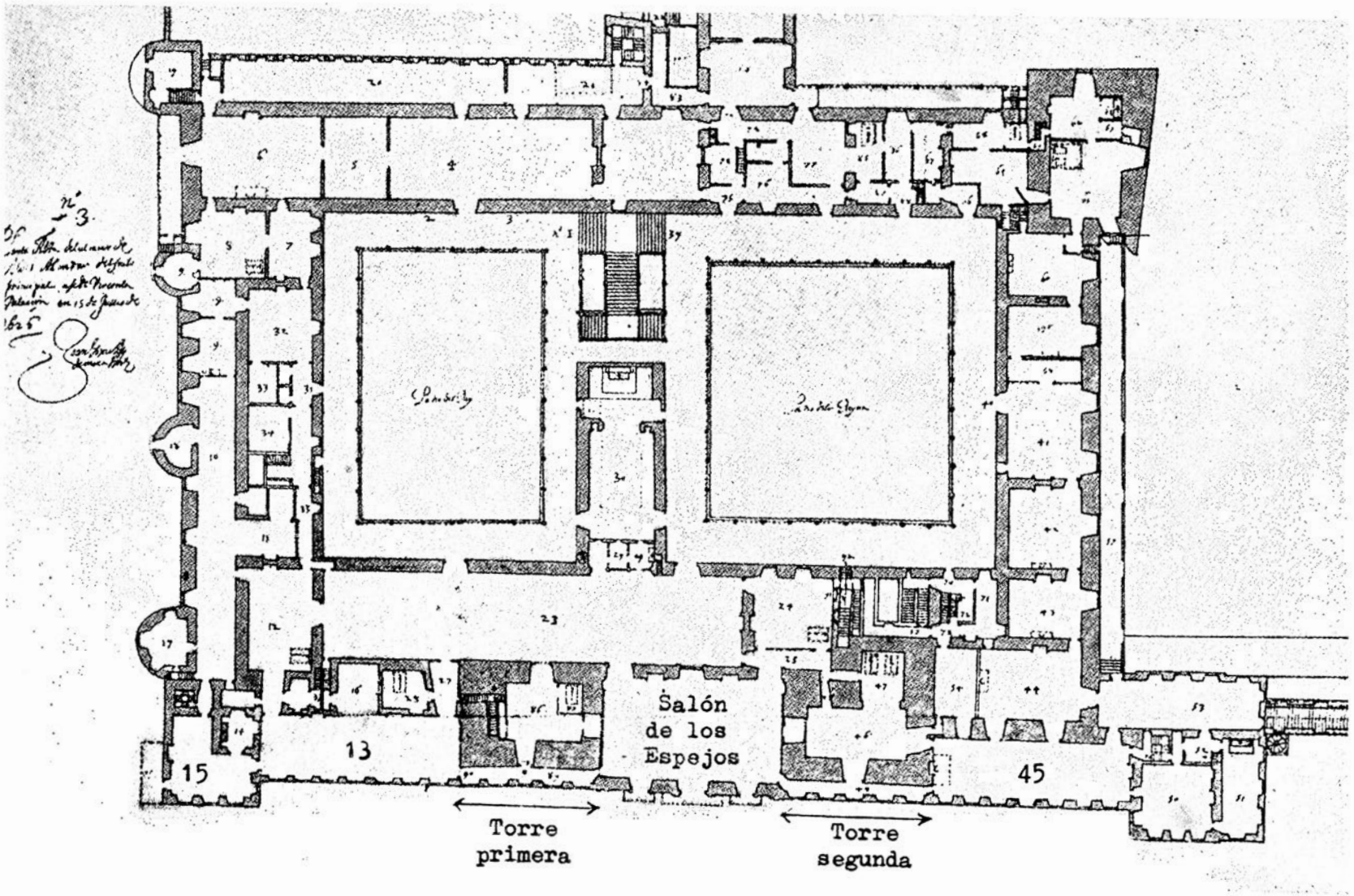


FIG. 7. Planta principal del Alcázar de Madrid, dibujada por Juan Gómez de Mora, 15 de julio de 1626. Biblioteca Vaticana (De *Casas reales y jardines de Felipe II*, por IÑIGUEZ ALMECH). Pieza 15: Torre Dorada (Despacho de Felipe IV). 13: Galería de Mediodía. 45: Galería gemela de la de Mediodía.

LÁM. VII. VELÁZQUEZ, *Infanta María Teresa*, hacia 1652-1653. (127 × 99 cms.). Kunsthistorisches Museum de Viena.

Pero si en vez de contemplar el fresco trazamos sobre una fotografía las líneas de fuga de las ortogonales de las lajas y las de las impostas que sostienen las bóvedas, descubriremos que todas convergen en un punto más concreto, en el TIMEO (por el enorme tamaño del fresco no todas las líneas de fuga convergen en el mismo punto, pero todos los grupos de líneas contiguas convergen en el TIMEO). Esto ya parece dejar fuera de duda que en el proyecto primitivo Rafael quería destacar a Platón. En la obra definitiva se vale de dos libros para hacer identificables a los dos filósofos griegos que mayor influencia tuvieron en el pensamiento católico. Y con el "punto de fuga único de la perspectiva" viene a decirnos lo que ya sabíamos: que la Iglesia del Renacimiento estaba más de acuerdo con las ideas de Platón que con las de Aristóteles, lo contrario de lo que ocurría en la Edad Media, sobre todo a partir de la Escolástica. Esto es lo fundamental que ha querido expresar Rafael. Lo que habrá querido sintetizar en el índice de Platón apuntando al cielo, o en el brazo extendido y con la palma de la mano vuelta hacia abajo de Aristóteles, es una especulación de muchísimo menor interés, pero tan intrigante que induce al espectador a creer que en estos gestos está la clave del mensaje. Y es de presumir que esta sería la intención de Rafael.

Por PALOMINO sabemos que Velázquez pasó un año hospedado en el Vaticano, por orden del Pontífice Urbano Octavo, atendiendo una recomendación de su sobrino el Cardenal Don Francisco Barberino, amigo y admirador de Velázquez. Las guardas tenían orden de dejarle entrar, cuando quisiese, en las salas de Rafael y Miguel Angel para copiar sus pinturas. Con estas facilidades es de suponer que Velázquez, al copiar este enorme fresco, llevaría allí escaleras y largos listones para examinar detenidamente la dirección de las líneas de fuga, aunque me parece que antes de aplicar el primer listón ya habría adivinado las intenciones de Rafael.

Este cuadro mural nos demuestra que el Renacimiento italiano ya empezó a utilizar la "perspectiva con un punto de fuga único" con una finalidad que no tenía al principio: la de expresar una "idea". Esto también lo hizo Velázquez, pero de otra manera. Rafael coloca al *protagonista de la obra* en el "punto principal"; Velázquez, en el "punto de vista"

de la perspectiva. Esto casi equivale a decir que volvió la perspectiva renacentista del revés (Fig. 2 y 3).

En *Las Meninas,* como muy bien han razonado LAFUENTE FERRARI y OROZCO DÍAZ, sorprende ver a seis personajes mirando hacia el espacio del espectador. Sospechamos que miran a los Reyes porque los vemos reflejados en el espejo del fondo. Al verlos tan juntos deducimos que estarán posando para el retrato que Velázquez ejecuta en el lienzo que aparece del revés. En cuanto nos hemos hecho estas reflexiones, una instintiva curiosidad nos impulsa a averiguar qué es lo que se refleja en el espejo: si son las propias figuras de los Reyes o si es el lienzo en que pinta Velázquez.

Este dilema ha hecho correr ríos de tinta. Curiosamente, tanto los que se inclinan por lo primero como los que se deciden por lo segundo, se apoyan en este ambiguo comentario de PALOMINO [7]: "El lienzo, en que está pintando (Velázquez) es grande, y no se ve nada de lo pintado, porque se mira por la parte posterior, que arrima a el caballete. Dió muestra de su claro ingenio Velázquez en descubrir lo que pintaba con ingeniosa traza, valiéndose de la cristalina luz de un espejo, que pintó en lo último de la galería, y frontero a el cuadro, en el cual la reflexión, o repercusión nos representa a nuestros Católicos Reyes Felipe y María Ana".

PALOMINO dice claramente que el espejo descubre lo que Velázquez pintaba. Lo que ya no está tan claro es si quiere decir que el espejo delata la presencia de los Reyes o si allí se refleja lo que pinta Velázquez. Lo cierto es que la inmensa mayoría de historiadores de arte han interpretado esta "aclaración" de PALOMINO en el sentido de que el espejo refleja las propias figuras de los Reyes.

Hay una manera segura de salir de dudas: restituyendo la perspectiva. Pero antes quisiera llamar de nuevo la atención sobre el comentario de PALOMINO. Podrá ser tan ambiguo como se quiera, pero contiene una afirmación que no deberíamos perder de vista: que el espejo descubre lo que Velázquez pintaba. Por tanto, afirma que Velázquez retrataba a los Reyes. Esto significaría que en tiempo de PALOMINO (1655-1726. En 1688 fue nombrado "Pintor del Rey", que entonces era Carlos II) no se pensaba

en la posibilidad de que Velázquez pudiera estar pintando en el gran lienzo la escena de *Las Meninas*, valiéndose para ello de dos grandes espejos acoplados en ángulo recto y colocados en el espacio del espectador, hipótesis lanzada por primera vez, y con gran éxito, en el catálogo del Museo del Prado de 1819 y que todavía cuenta con algunos adeptos.

El honor de haber sido el primero en restituir la perspectiva de *Las Meninas* corresponde al ilustre Arquitecto de Madrid RAMIRO MOYA [8]. Repito lo que decía en mi libro *El cuadro en el cuadro* [9]: "Para mí RAMIRO MOYA será siempre el gran pionero en la aventura de descubrir el "idioma" de Velázquez. Y su gran mérito estriba en haber señalado por primera vez en el mundo, en un dibujo muy parecido a nuestra figura 4 (de este trabajo), el punto exacto que ocupa la Infanta María Teresa, aunque él mismo lo ignorara, como también lo he ignorado yo hasta hace poco".

En lo fundamental, la restitución de la perspectiva en la figura 1 es prácticamente idéntica a la de RAMIRO MOYA (Lám. IV). Veamos cómo se consigue: lo primero que hay que observar es que la pared del fondo, en la que va adosado el espejo, la vemos en perspectiva "frontal", dado que las horizontales de los cuadros, puertas y espejo son paralelas entre sí y a los bordes horizontales del lienzo. Para descubrir la posición del "punto principal" (O) hacen falta, por lo menos, dos "ortogonales" arquitectónicas. Velázquez, para ponerlo difícil, sólo deja ver una: la cornisa de la pared de la derecha. Queda totalmente oculta la pared de la izquierda y el límite del suelo por la derecha. Pero contamos con dos florones del techo (colgaderos de lámparas). La recta que pasara por el centro de ellos tendría que ir por la "línea media del techo", por lo que se podría considerar como otra ortogonal arquitectónica. Esta recta termina en el extremo superior de la vertical que divide el espejo y toda la pared del fondo en dos partes exactamente iguales. La línea de fuga de esta recta y la de la cornisa convergen en un punto situado en el centro del espacio claro de por debajo del antebrazo derecho de D. José Nieto y Velázquez (Aposentador de la Reina y supuesto pariente del pintor). En este punto convergen todas las líneas de fuga de los bordes horizontales de los cuadros

colgados en la pared de la derecha. Ya hemos descubierto, pues, la posición del "punto principal" (O). Para hallarlo hemos tenido que trazar líneas "de delante atrás". Para reconstruir la parte invisible de este aposento tendremos que tirar líneas "de atrás a delante", partiendo todas del punto O (Fig. 1).

Para la restitución de la perspectiva es preciso que se vea completa la pared de fondo. Parece que así la vemos, por más que el lienzo que pinta Velázquez oculte por completo la pared de la izquierda. Nos basamos en que todo está colocado en perfecta simetría: arriba, dos cuadros iguales; en el centro, el espejo y un arcón; y a cada lado, una puerta y un cuadro iguales. Sin embargo, de sus cuatro aristas, Velázquez tan sólo nos deja ver la superior y la mitad de una de sus dos laterales, la de la derecha. La inferior, totalmente invisible, se puede descubrir completando, sobre la cabellera de la Infanta Margarita, el dibujo de la hoja visible de la puerta de cuarterones. Adelantemos que esta puerta ha de tener dos hojas. El ángulo de abertura de la visible debe ser, aproximadamente, de unos 45°. Al cerrarla, claramente se ve que no podría traspasar la mitad de la anchura del marco. La arista de la izquierda tampoco es visible. Pero la línea media del techo que hemos trazado incide justo en el punto medio de la arista superior visible. Luego la anchura de la pared del fondo es totalmente visible a nivel de esta cornisa. Con estos datos ya no habrá dificultad alguna para marcar los límites de la pared del fondo y dividirla en "dos rectángulos exactamente iguales".

Como vemos en la figura 1, trazando rectas desde el punto O a los vértices de todos los ángulos de los dos rectángulos y prolongándolas debidamente, queda restituida la perspectiva de este aposento y marcada la posición de la "línea media de la sala" (línea X), dato de excepcionalísimo interés. La horizontal trazada a la altura del punto O señala la situación de la "línea de horizonte" (HH). Y la perpendicular a dicha línea en el punto O marca la dirección del "rayo principal" (línea A). Tanto en esta figura como en la de Ramiro Moya (Lám. IV), el "rayo principal" pasa por entre la mano izquierda de la Infanta Margarita y la

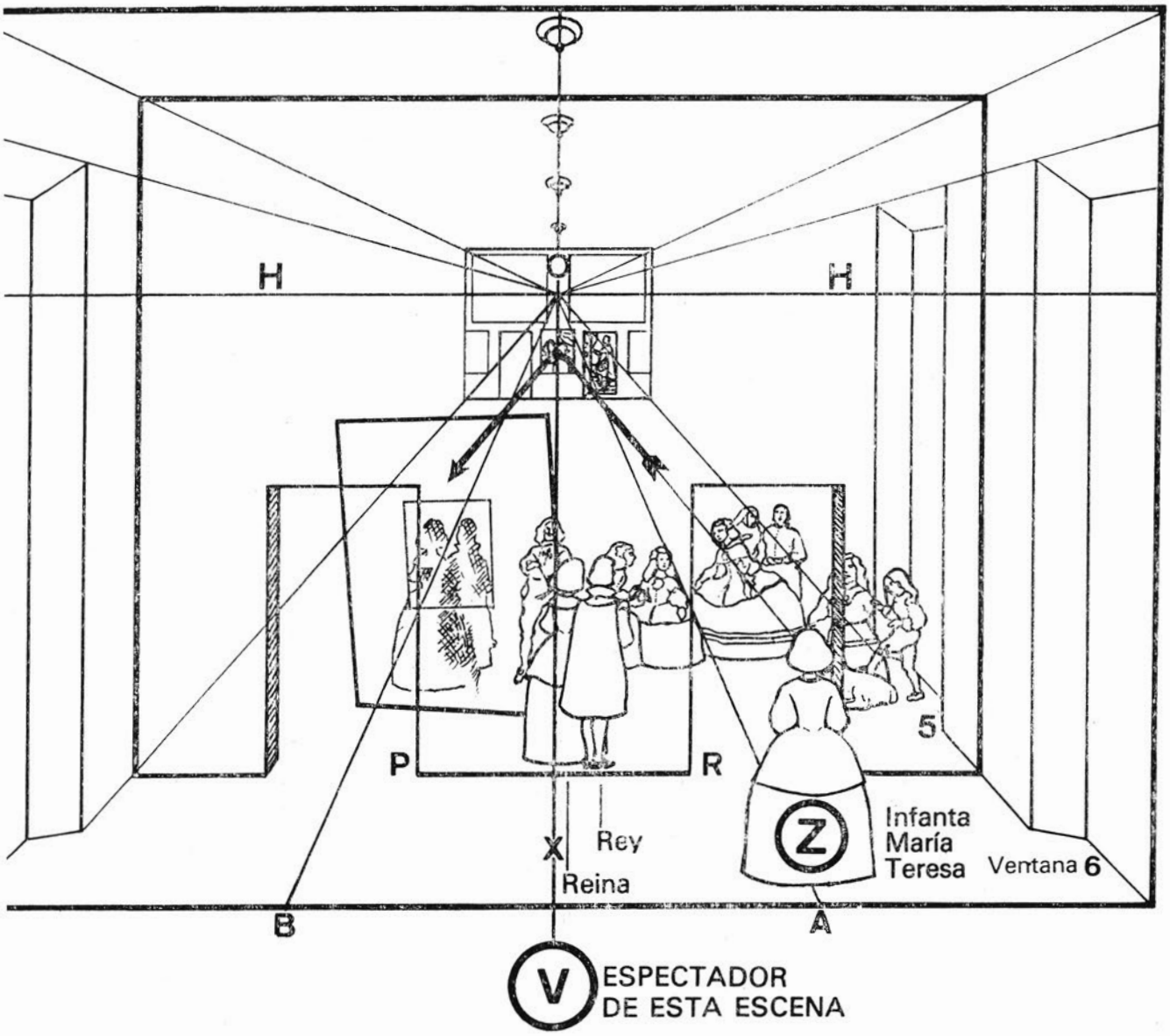


FIG. 5. *La familia de Felipe IV*. La escena vista desde el punto V de la línea X (línea media de la sala).

derecha de la Menina Doña Isabel de Velasco. En un punto de esta línea ha de estar situado el espectador (Z).

En la figura 1, lo mismo que en la de RAMIRO MOYA (Lám. IV), puede verse en qué consiste el "espejismo" que provoca Velázquez para incitar al espectador a que analice geométricamente la procedencia de la imagen reflejada en el espejo del fondo. Observemos que la línea A pasa por el punto medio del umbral de la puerta del fondo, que a la vez es el punto medio de aquella mitad de pared. Durante un largo trayecto, la línea A sigue equidistando de la "línea media de la sala" (línea X) y del "límite del suelo por la derecha". Al llegar al borde inferior del lienzo, la "línea media de la sala" sale por su extremo de la izquierda. En cambio, el "límite del suelo" no sale por su otro extremo, sino por fuera de él. Esto provoca una ilusión óptica. Naturalmente, si el espectador traza todas estas líneas, no se dejará engañar; sabrá que está sobre un punto de la línea A. Pero si no las traza, se creerá situado en dirección de la "línea media del lienzo" (línea E), justo enfrente de la Infanta Margarita y casi enfrente del espejo, por lo que deducirá que allí se reflejan las propias figuras de los Reyes, y difícilmente aceptará que lo que realmente refleja el espejo es el área central del lienzo que pinta Velázquez (Fig. 5).

El pintor, desde luego, está autorizado para "encuadrar" la escena como mejor le plazca. Pero es evidente que este encuadre es intencionadamente capcioso. Es posible, no obstante, que Velázquez rechazara esta acusación y dijera que él retrató lo que veía y nada más que lo que veía. Y probablemente tendría razón. Resulta que este aposento no tiene más que cinco ventanas exteriores, que son las que vemos. El espectador Z contempla la escena desde otro aposento y a través de una puerta igual y opuesta a la de cuarterones (Fig. 1). Si la línea A pasa por el punto medio de la puerta del fondo, también ha de pasar por el punto medio de esta otra puerta. El ángulo visual XZA debería ser igual al AZS. Pero no lo es. Para igualar el segundo al primero, tendríamos que añadirle el ángulo SZT. Esta reducción del ángulo visual de la derecha podría ser debida a que la hoja de este lado de la puerta estuviera algo entornada.

Es lo mismo que le ocurriría a D. José Nieto, aunque en sentido contrario, si también contemplara la escena desde un punto de la línea A.

La figura 2 es la misma figura 1. Se ha completado el tabique que cierra el aposento, se ha añadido un tercer florón al techo y se ha dibujado la parte invisible del lienzo. Velázquez da sus dimensiones con esa estrecha sección visible del lienzo y del caballete. El lienzo da la altura y el caballete la anchura. El caballete, para sostener el lienzo, ha de llegar hasta su último travesaño, y las dos secciones de lienzo que queden por fuera de él han de ser iguales. Entre buenos dibujantes, las diferencias serían poco menos que inapreciables.

En la figura 2, cualquier punto de la "línea media de la sala" (X) equidista de las dos paredes laterales. Y cualquier punto de las líneas A y B equidista de la línea X y de su respectiva pared lateral. Tanto en esta figura como en la de Ramiro Moya (Lám. IV), se comprueba que casi todo el lienzo está situado dentro de la mitad izquierda de la sala. En la mitad derecha únicamente asoma una pequeña sección vertical, tan pequeña que sólo es algo más de la mitad de la sección vertical visible en el cuadro de Velázquez.

En la figura 1 y en la lámina IV (de más valor por ser una fotografía) vemos que la línea de horizonte (HH) pasa por los hombros de Velázquez y por los de los Reyes en el espejo. Si pasa por los hombros de los Reyes en el espejo, también pasará por los hombros de los Reyes en el retrato. Según cálculos que he efectuado, y que explicaré más adelante, el espejo mide, aproximadamente, 1,12 m. de altura por 0,75 m. de anchura y está colocado a 1,10 m. por encima del nivel del suelo. El lienzo está a unos 15 m. del espejo, y el espectador Z a unos 20 m. Si en estas condiciones se realiza una experimentación sobre el terreno, sustituyendo el lienzo por una pareja adulta, el espectador verá esta pareja en el espejo de *medio cuerpo,* poco más o menos como se ven los Reyes en *Las Meninas.* Ahora bien, a los Reyes los vemos de medio cuerpo porque el espejo queda a 1,10 m. por encima del nivel del suelo. Si este espejo llegara hasta el pavimento, veríamos sus figuras de *cuerpo entero,* el piso dibujado, el borde inferior del lienzo y el piso real de esta sala. Quizá esto se com-

prenda mejor examinando la figura 5. Fijémonos ahora en que el tamaño de los Reyes se ha reducido a casi la mitad del de D. José Nieto. Es debido a que los vemos a casi el doble de distancia, lo que confirma que están retratados de *tamaño natural*. Sabemos que la línea de horizonte ha de pasar por los hombros de Velázquez y por los de los Reyes en el retrato. Teniendo en cuenta que Velázquez está más lejos de nosotros que el lienzo, si pudiéramos ver el retrato por transparencia, veríamos la cabeza de Velázquez a un nivel más bajo que la del Rey y sus pies a un nivel más alto.

La figura 4 es un dibujo "en planta" de las figuras 2 y 5. Aquí se ve claramente que las líneas A y B pasan por el punto medio de sus dos respectivas puertas y que equidistan de la línea X, sobre la que cabalga el espejo. Los Reyes, para que el espectador Z pudiera verlos reflejados en el espejo, tendrían que situarse en el punto Q, puesto que los ángulos de incidencia y de reflexión (Q-espejo-X y X-espejo-Z) han de ser iguales. Si los Reyes avanzaran o retrocedieran unos cuantos metros sobre la línea B, el espectador Z los perdería de vista. El único desplazamiento de los Reyes en que continuarían siendo visibles sería siguiendo la "trayectoria de Q al espejo". Pero resulta que el lienzo L cruza todo el espacio comprendido entre las líneas X y B e incluso las traspasa un poco (véase figura 2). Por tanto, para que el espectador Z pudiera ver a los Reyes reflejados en el espejo, sin verlos además "directamente", sería preciso que ellos se colocaran por detrás del lienzo L, en la trayectoria de la línea Q-espejo y en el espacio comprendido entre dicho lienzo y la línea punteada. Considerando que sería absurdo que los Reyes posaran en un punto cualquiera de este corto trayecto de la línea Q-espejo y que no es hacia allí que miran estos personajes, parece obligado admitir que lo que el espectador Z ve en el espejo no son las propias figuras de los Reyes, sino una pequeña área central del lienzo L, y precisamente la cruzada por la línea Q-espejo. Esta es la razón por la que Velázquez, a pesar de hallarse situado detrás del lienzo L, escape de salir reflejado en el espejo (cotejar figuras 4 y 5).

Ramiro Moya, en su citado trabajo, hace un dibujo en planta muy parecido a nuestra figura 4. Se diferencia en que, en vez de cinco, concede

siete ventanas exteriores a este aposento, por considerar, cosa lógica, que el espectador estaría dentro de él. Pero este espectador (Z) está prácticamente en el mismo sitio en ambos dibujos y ve la misma sección del aposento en que se desarrolla la escena. Se diferencia también en que él no señala la posición de los Reyes. En cuanto a lo que refleja el espejo, estamos totalmente de acuerdo. Dice: "Se sigue con toda precisión la trayectoria de la imagen de los Reyes que se ve en el espejo del fondo; esta imagen llega al "punto de vista" (Z) por reflexión en dicho espejo y procede de rectas que atraviesan el lienzo, cuyo revés se ve en *Las Meninas*".

José Gudiol, en su gran obra *Velázquez* [10], dice: "La explicación de Palomino (comentada anteriormente) se presta a confusiones y por ello no es de extrañar que haya sido mal interpretada por historiadores y críticos de arte. Así se ha dicho corrientemente que lo que nosotros vemos en *Las Meninas* es lo que veían Felipe IV y Mariana de Austria posando ante Velázquez. Si nos atenemos a las reglas de la perspectiva geométrica tal interpretación no puede corresponder a la realidad, y esto ha sido debidamente precisado en un reciente estudio por Bartolomé Mestre Fiol, asimismo autor del croquis esquemático que reproducimos (que viene a ser la figura 5 del presente trabajo). Si lo representado en *Las Meninas* fuese una escena vista por los Reyes al posar ante Velázquez y fuesen éstos, en persona, los que se reflejan en el espejo, *el punto de fuga de la composición estaría en el centro del espejo.* Pero como quiera que este punto de la línea de horizonte está situado *dentro del espacio de la puerta del fondo,* el pintor (espectador) tenía que estar situado forzosamente *de pie y fuera del salón, a poca distancia del hueco de la puerta de entrada al mismo.* Así, pues, lo que aparece en el espejo no es la imagen real de los soberanos, sino *el sector central del gran retrato* que de ellos está pintando Velázquez. Este, a "posteriori", situó su propia imagen en actitud adecuada ante el gran lienzo. Con ello creemos que el texto de Palomino recibe la debida interpretación, resultando lógico el título *La familia* con que la genial pintura fue designada en su tiempo en los inventarios del patrimonio real antes aludidos (los inventarios aludidos son: "el de 1666 y otros sucesivos")".

Conviene aclarar que José Gudiol Ricart, además de historiador de arte, es arquitecto. El trabajo mío que comenta lleva el título: *Los tres personajes invisibles de* Las Meninas [11]. Entre el dibujo que cita y la figura 5 hay una pequeña diferencia. Esta figura es la misma figura 2, pero obtenida desde un "punto de vista" (V) situado sobre la "línea media de la sala" (X) y con el "punto principal" (O) en un punto muy elevado de la "línea media de la pared del fondo". Con esta perspectiva se pretende dar una idea más clara de cómo han de estar retratados los Reyes y de lo que el espectador Z ve en el espejo. La diferencia con el dibujo primitivo está en el espectador Z. Aquí es una mujer; allí era un hombre, un espectador anónimo. Por entonces creía que Velázquez había llevado el "realismo" al extremo de incluir al "espectador del cuadro" en la escena, como si fuera un invitado de Palacio. Tardé mucho tiempo en advertir que el "espectador" suplanta a la Infanta María Teresa. Y lo curioso es que este enigma hubiera quedado automáticamente descrifrado de habérseme ocurrido dar al citado trabajo el título *Los tres personajes invisibles de* La familia de Felipe IV en vez de *Los tres personajes invisibles de* Las Meninas.

En *La familia de Felipe IV*, Velázquez plantea una "adivinanza" muy complicada. Pero, para que no desesperemos, la divide en tres partes. En la primera hay que averiguar la procedencia de la imagen reflejada en el espejo. Cuando el espectador consiga resolver este enrevesado problema de perspectivas, que será doblemente enrevesado para el que no sea del oficio (como yo mismo: médico), experimentará la sensación de haber hecho un gran descubrimiento. Pero la alegría durará poco. Al advertir que en el espejo se refleja el retrato de los Reyes que está haciendo Velázquez, una curiosidad todavía mayor le impulsará a buscar el sitio en que posan los modelos. Cuando consiga localizarlos, aún le quedará por descifrar la tercera y última parte de esta adivinanza. Al contemplar un cuadro con perspectiva renacentista, el "espectador" sabe que suplanta al "pintor". Al ver a Velázquez tomando parte activa en la escena, tendrá que hacerse esta obligada pregunta: ¿a quién suplanto yo?

Gracias a Antonio Palomino (1655-1726) sabemos exactamente en

qué aposento del Alcázar se desarrolla la escena de *La familia de Felipe IV*. Dice [12]: "En esta galería, que es la del *Cuarto del Príncipe* (Fig. 6), donde se finge, y donde se pintó, se ven varias pinturas por las paredes, aunque con poca claridad; conócese ser de Rubens, e historias de los Metamorfosios de Ovidio. Tiene esta galería varias ventanas, que se ven en disminución, que hacen parecer grande la distancia; es la luz izquierda, que entra por ellas, y sólo por las principales, y últimas. El pavimento es liso, y con tal perspectiva, que parece se puede caminar por él; y en el techo se descubre la misma cantidad. A el lado izquierdo del espejo está una puerta abierta, que sale a una escalera, en la cual está José Nieto, Aposentador de la Reina, muy parecido, no obstante la distancia, y degradación de cantidad, y luz, en que le supone; entre las figuras hay ambiente; lo historiado es superior; el capricho nuevo; y en fin, no hay encarecimiento, que iguale a el gusto, y diligencia de esta obra; porque es verdad, no pintura. Acabóla Don Diego Velázquez el año 1656, dejando de ella mucho, que admirar, y nada, que exceder".

El "Cuarto del Príncipe" (llamado así en memoria del malogrado Príncipe Baltasar Carlos) es el aposento señalado con el número "25" en el plano de la planta baja del Alcázar dibujado por el arquitecto Juan Gómez de Mora con fecha 15 de julio de 1626 (Fig. 6). Por estar en esta planta, los historiadores de arte lo suelen llamar "Cuarto bajo del Príncipe". En mi trabajo anterior sobre *Las Meninas* [13] me resistía a creer que la pieza que pinta Velázquez sea el "Cuarto bajo del Príncipe", por cuanto el espectador ha de ver las cinco ventanas exteriores a su *derecha* y dos puertas en la pared del fondo, puertas que no existen en la pared medianera de las piezas "25" y "12" (Fig. 6). Decía que estas circunstancias únicamente se daban en la "Galería gemela de la de Mediodía" (Fig. 7), situada en la planta principal, en su ala de la derecha. Suponía que Velázquez habría reducido el número de ventanas de siete a cinco y modificado la planimetría de la torre contigua para adaptarla a las conveniencias de la composición de esta obra (Figs. 4 y 7).

Agradezco profundamente a JOHN F. MOFFITT, Profesor de Arte en New Mexico State University, Las Cruces, New Mexico, me haya hecho ver

que la pieza que dibujo es el "Cuarto bajo del Príncipe", y que las dos puertas del fondo debieron labrarse durante la gran reforma que sufrió esta parte del Alcázar hacia 1645-1648, fecha situada entre la del plano de Gómez de Mora (1626) y la de la ejecución de este cuadro (1656). Esta reforma incluía la construcción de la famosa "Escalera del Rubinejo", cuyo recorrido completo se ignora por no encontrarse planos de lo que se hizo en la planta baja. A los muchos méritos que posee el cuadro *La familia de Felipe IV*, creo que tendremos que añadirle el de aportar el *plano completo* de cómo quedó la planta baja del Alcázar tras la reforma de 1645-1648, lo que permite intuir mejor el camino que seguiría la "Escalera del Rubinejo" (Figs. 4 y 10).

En realidad, esta reforma venía a ser la culminación de una reforma iniciada ya por Felipe II (1527-1598). En los comienzos de su reinado, esta fortaleza medieval era un cuadrilátero con torres redondas en sus cuatro ángulos, y dos grandes torres islámicas, gemelas, de planta rectangular y casi macizas, flanqueando la "Entrada principal", situada en el centro de la fachada Sur o de Mediodía, que daba a lo que después sería la Plaza de Palacio. Su fachada no era la que vemos en las figuras 6 y 7, sino la que aparece por detrás de ésta, la que sigue la dirección de la línea media transversal de cada torre islámica.

Felipe II inicia la gran operación estética que cambiará por completo la fisonomía del Alcázar. Como por arte de magia, la fortaleza medieval quedará transfigurada en un moderno palacio real de estilo clasicista. Esto se consigue construyendo una nueva fachada, alineada con el frente de las dos torres islámicas y rematada en los dos extremos con sendas torres de planta rectangular. De este gran proyecto, Felipe II dejó terminada la torre de la izquierda, la llamada Torre Dorada. Las obras prosiguen durante los reinados de Felipe III y Felipe IV.

En las figuras 6 y 7 podemos ver hasta dónde había llegado en 1626 la gran reforma iniciada por Felipe II. Se había cerrado el espacio comprendido entre las dos torres islámicas para construir el "Zaguán principal" y, encima, el famoso "Salón de los Espejos", con tres grandes ventanas y balcones. Estas dos piezas formaban el "cuerpo central" de la

fachada Sur (Láms. V y VI). El Alcázar continúa con *dos plantas*, pero se le añade una tercera, "simulada", para dar mayor prestancia al palacio y, sobre todo, para ocultar en lo posible las dos torres islámicas, torres que serán demolidas en dos reformas sucesivas. En las láminas V y VI, posteriores a la reforma de 1645-1648, ya sólo queda en pie la "Torre segunda".

Volviendo a las figuras 6 y 7, vemos que por fuera de cada torre islámica se construyen nuevos aposentos entre la fachada nueva y la antigua. En la planta principal (Fig. 7 y Lám. V), las *dos alas* del "cuerpo central" tienen cada una *doce ventanas iguales,* con entreventanas también iguales y de la misma anchura que las ventanas. En la figura 7, *las cinco primeras ventanas* situadas a cada lado del cuerpo central no corresponden a habitaciones, sino a pasillos labrados en las dos torres islámicas para enlazar el "Salón de los Espejos" con los otros aposentos añadidos al viejo Alcázar. En el ala de la izquierda, entre la Torre Dorada y la islámica, se construye una única pieza, la "Galería de Mediodía" con *siete ventanas* en la fachada. En la planta baja (Fig. 6) no se labran pasillos en las torres ni hay ventanas simuladas. Por debajo de la "Galería de Mediodía" se construyen dos piezas que no comunican entre sí: el "Cuarto bajo del Príncipe", con *cinco ventanas,* y la pieza "12", con *dos ventanas.*

Se comprende fácilmente por qué la reforma de 1645-1648 fuera en su tiempo tan alabada. Se empieza por demoler la "Torre islámica primera". En la planta principal (cotejar la figura 7 con las 8 y 9) se construye, en su lugar, la "Pieza Ochavada" y la "Pieza de Paso" (que llamaremos "superior"). De las cinco ventanas situadas antes frente a la torre, las cuatro primeras pasarán a la "Pieza Ochavada", y la quinta a la "Pieza de Paso superior". Del fondo de esta pieza salía la renombrada "Escalera del Rubinejo" (Fig. 9), que conducía al "Zaguán reservado" (del Rey), construido también dentro del emplazamiento de dicha torre, donde se tomaba el carruaje para salir a la Plaza de Palacio. Se evitaba así tener que recorrer largos pasillos para alcanzar la "Escalera principal", que conducía al "Zaguán principal", situado al lado del nuevo zaguán" (Figura 10).

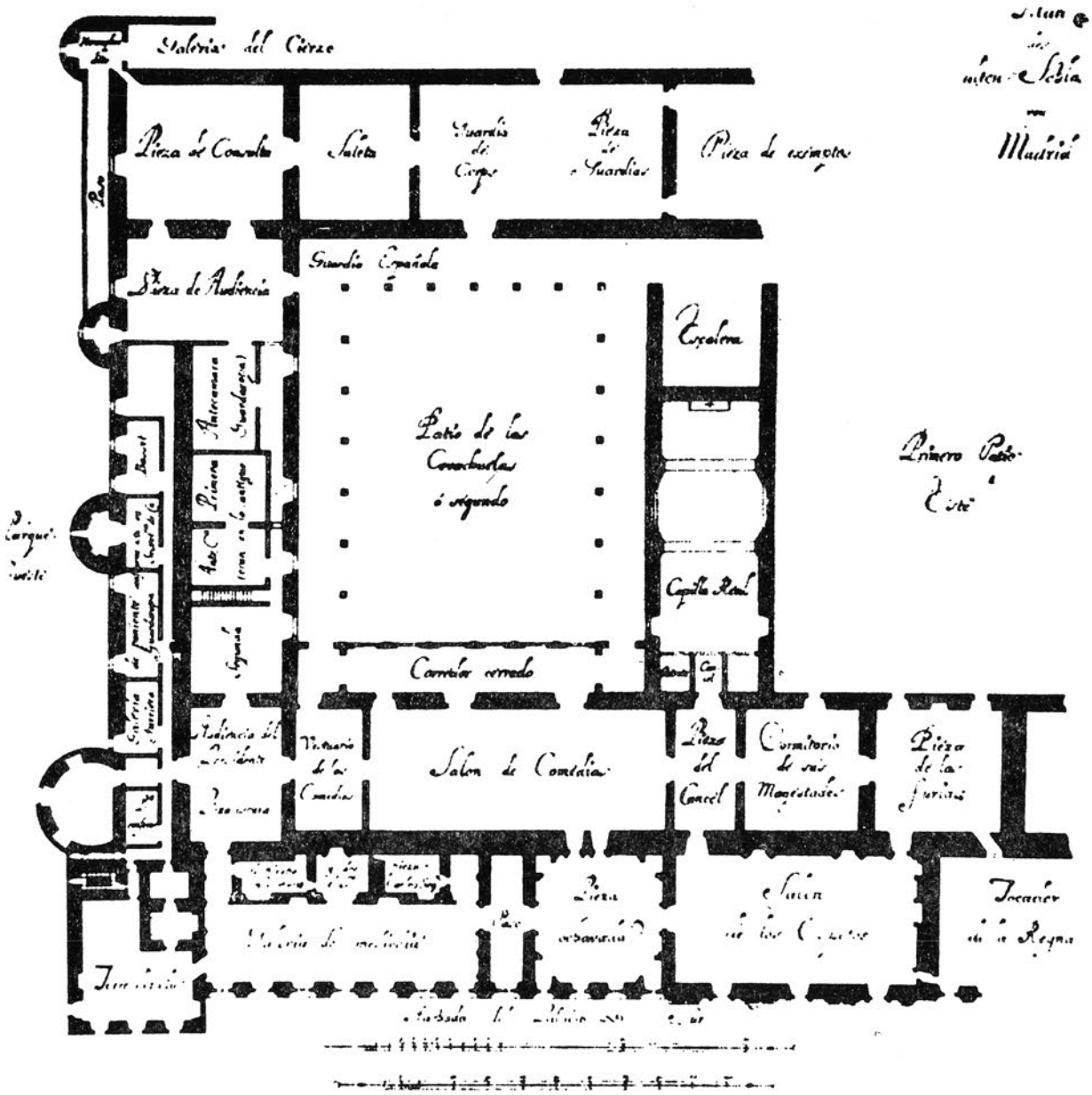


FIG. 8. Plano parcial de la *planta principal* del Alcázar, después de la reforma de 1645-1648. Se suele llamar «Plano JUSTI» porque este autor lo descubrió y reprodujo en su libro *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, Bonn, 1888.

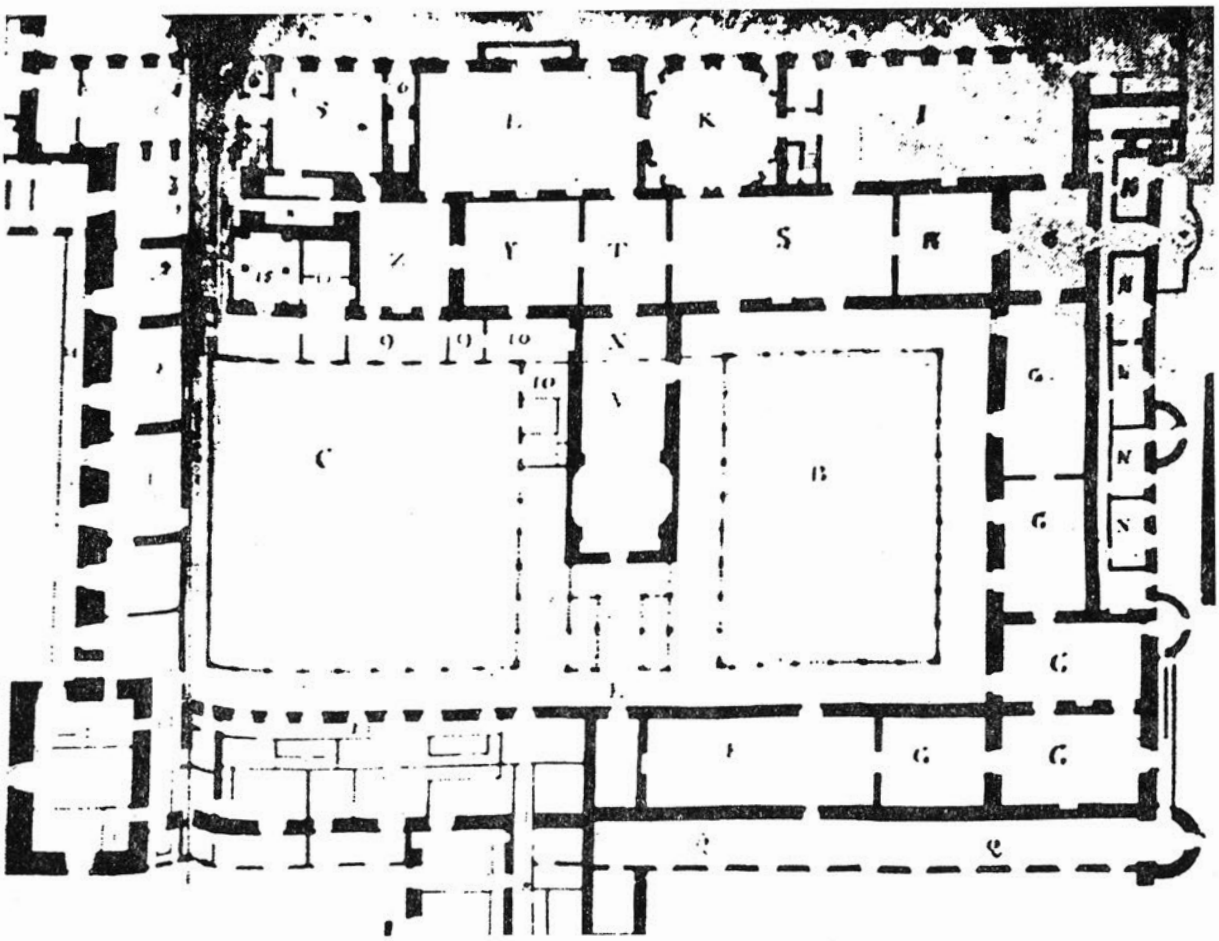


FIG. 9. Plano parcial de la *planta principal* del Alcázar, después de la reforma de 1645-1648. Plano reproducido por IVES BOTTINEAU en su tesis doctoral *L'Art de cour dans L'Espagne de Philippe V*, en 1660. Por entonces lo atribuía a los arquitectos de Felipe V Teodoro Ardemans y René Carlier. En un artículo publicado en *Gazette des Beaux-Arts*, mayo-junio de 1976, lo atribuye a Teodoro Ardemans y Antoine du Verger. Este plano se encuentra en la Biblioteca Nacional de París.

Lógicamente, esta cómoda salida al exterior tendría que obligar a ponerla en comunicación con las piezas "12" y "25" de la planta baja, pero, por desgracia, no se encuentran planos de lo realizado.

En la figura 10 se han dibujado superpuestas las dos plantas del Alcázar. La planta principal se ha tomado de la figura 8, y se le ha añadido la escalera que no se dibujó, pero que sin duda existía, puesto que la vemos en la figura 9. Este plano ha de ser posterior al de la figura 8, a juzgar por los derribos efectuados dentro de la "Galería de Mediodía". La planta baja se ha tomado de la figura 4, donde aparecen los tres aposentos que el espectador, a través de una puerta, ve en *Las Meninas*. Los dos primeros coinciden con las piezas "25" y "12" del plano de Gómez de Mora (Fig. 6). El tercero forzosamente tuvo que construirse dentro del hueco dejado por la torre demolida. Lo que más llama la atención es que esta pieza corresponde exactamente a la "Pieza de Paso superior". Y conste que este dibujo se hizo ignorando por completo la demolición de la torre y lo que se hizo después. PALOMINO, como hemos visto, afirma que la escena de *Las Meninas* se desarrolla en el "Cuarto bajo del Príncipe". El valor de esta afirmación está, precisamente, en que él no conoció el Alcázar según los planos de 1626. Recordemos el orden cronológico de los acontecimientos: PALOMINO nace en 1655. Velázquez pinta *Las Meninas* en 1656, ocho años después de terminada la reforma que estamos comentando. Respecto al plano de 1626, las modificaciones introducidas se reducen a dos puertas de comunicación entre las piezas "25" y "12", a la construcción de una escalerita en la pieza "12" y a labrar, por encima de esta escalera, una abertura para comunicar con un nuevo aposento. Esta pieza queda inmediatamente por debajo de la "Pieza de Paso superior". Desde luego, no puede ser el "Zaguán reservado", puesto que para llegar hasta él nunca se tendría que subir una escalera. En todo caso, descender. PALOMINO fue nombrado "Pintor del Rey" (Carlos II) en 1688. Tenía entonces treinta y tres años. El cuadro *Las Meninas* continuaba en el Alcázar, por lo que incluso pudo examinarlo en el mismo sitio en que fue pintado. En su comentario citado anteriormente dice que este aposento es el "Cuarto del Príncipe"; que el pavimento es liso; que

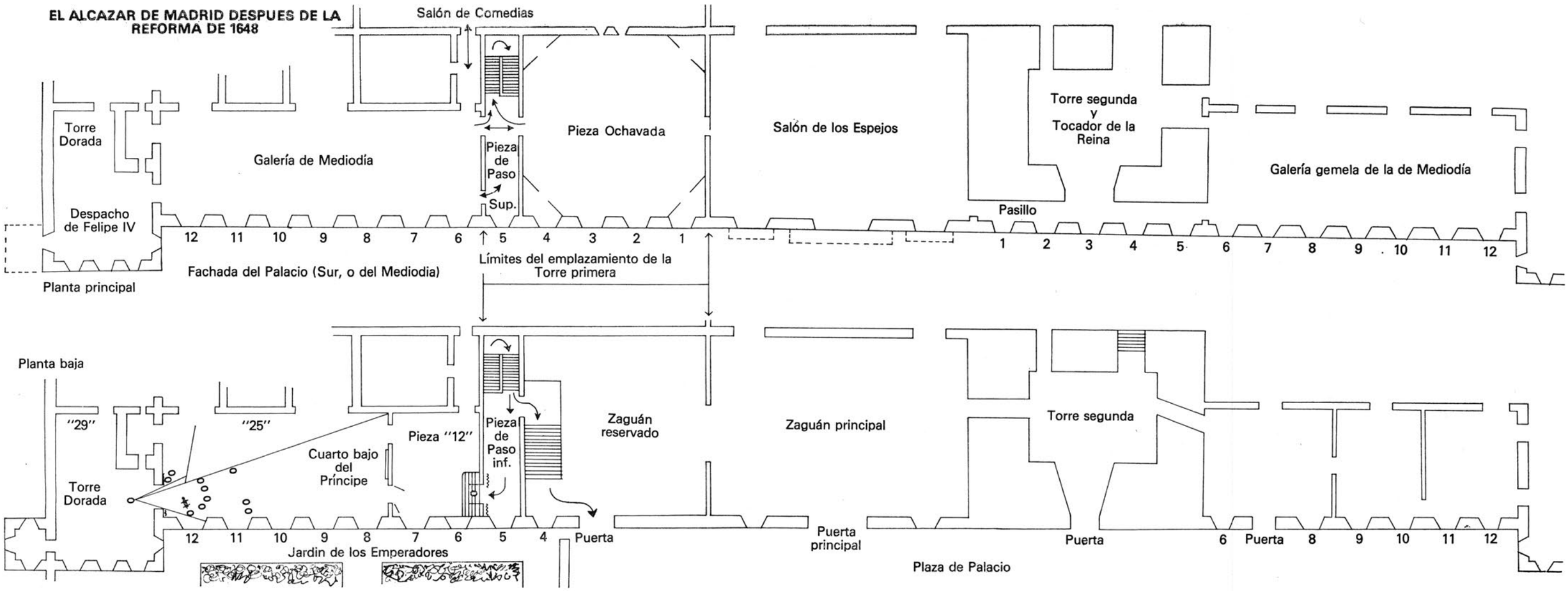


FIG. 10. El Alcázar de Madrid después de la reforma de 1645-1648. *La planta baja* se ha dibujado de acuerdo con las figuras 4 y 6. *La planta principal,* de acuerdo con las figuras 7, 8 y 9.

en las paredes hay cuadros de Rubens con asuntos mitológicos; nos habla con toda naturalidad del espejo y de la puerta que está a su izquierda, que sale a una escalera (pero no dice que sea la "Escalera del Rubinejo"). Termina con estas palabras: "...En fin, no hay encarecimiento, que iguale a el gusto, y diligencia de esta obra; porque es verdad, no pintura". PALOMINO viene a decir, pues, que Velázquez, por lo que respecta a la arquitectura y decoración, copió estas salas fielmente del natural.

Examinando la reforma de 1645-1648 en conjunto (Fig. 10), parece que difícilmente se podría encontrar una solución más acertada. Las dos "Piezas de Paso" y los dos tramos altos de la "Escalera del Rubinejo" permitirían la comunicación entre las dos plantas del Alcázar sin tener que descender hasta el "Zaguán reservado"; y el tramo bajo de la escalera ponía a ambas plantas en comunicación con dicho zaguán y el exterior.

Antes de entrar en detalles, quisiera aclarar que la "Pieza de Paso inferior" por fuerza tuvo que existir, puesto que *la vemos* en la "Pieza de Paso superior". La "Escalera del Rubinejo" inicia su descenso en la parte del fondo de la "Pieza de Paso superior". Ocupa toda su anchura y es de las llamadas "de ida y vuelta con meseta corrida, o con descansillo de media vuelta". El primer tramo desciende apoyado en la pared de la izquierda; el segundo, en la pared de la derecha. Si este dibujo fuera en perspectiva, en vez de ser en planta, veríamos claramente que la escalera no se apoya en ninguna pared de la "Pieza de Paso superior". De salida atraviesa el grosor del piso y desciende pegada a los muros de una pieza que ya pertenece a la planta baja. Está a la vista, pues, que existían dos "Piezas de Paso", idénticas y con paredes comunes. La pared en que se apoya el segundo tramo de la escalera ha de ser la misma pared que vemos a través de la puerta situada al final de la escalera en *Las Meninas* (Lám. I y figs. 4 y 10).

Se puede calcular con bastante exactitud la altura total de la "Escalera del Rubinejo", el número de peldaños que tendría cada uno de sus tres tramos y las dimensiones de estos aposentos.

En un documento publicado por FRANCISCO IÑIGUEZ ALMECH [14] encon-

tramos un dato valiosísimo. Dice: "El 22 de julio del 46 (1646) ordena el Marqués de Malpica saquen de la cantera 42 gradas enterizas para la escalera (la "Escalera del Rubinejo"), y más para cuatro portadas en la conformidad de las medidas que dará Juan Gómez de Mora". Queda claro que la "Escalera del Rubinejo" tendría 42 peldaños. Es de suponer que los seis peldaños de la escalera de la pieza "12" no pertenecerían a la citada escalera. Lo más probable es que estén incluidos en la última parte de la orden del Marqués de Malpica. Estos 42 peldaños enlazaban, pues, el piso de la "Pieza de Paso superior" con el piso del "Zaguán reservado", situado prácticamente al mismo nivel que el del piso de la Plaza de Palacio. Sabemos que los peldaños, para que sean cómodos de subir, han de tener una altura comprendida entre 0,16 y 0,18 m. Vamos a escoger la de 0,17 m. La altura total de la escalera sería, pues, de 7,14 m. (42 peldaños por 0,17 m. = 7,14 m.). Si este cálculo no fuera exacto, el error, en más o en menos, probablemente no llegaría a medio metro.

Tratemos ahora de averiguar las dimensiones de la sala en que Velázquez retrata a los Reyes. Para calcular las dimensiones de la pared del fondo, en mi trabajo anterior tomaba como unidad de medida la altura del segundo peldaño de la escalera, a la que concedía 0,18 m. El resultado era: 5,52 m. de altura de techo por 6,84 m. de anchura. RAMIRO MOYA [15] toma como unidad de medida la altura conjunta de D. José Nieto y los dos primeros peldaños de la escalera, a la que concede 2 m. Resultado: 4,50 m. de altura de techo por 5,50 m. de anchura. Los dos cometemos el mismo error: para determinar las dimensiones de esta pared tomamos como unidad de medida elementos situados al fondo de la pieza siguiente. El dramaturgo ANTONIO BUERO VALLEJO [16], en su trabajo *El espejo de Las Meninas*, toma como unidad de medida uno de los dos cuadros colgados en la parte superior de la pared del fondo, el de la derecha: *Apolo vencedor de Pan*, de Jordaens, copiado por Mazo y que se conserva en el Museo del Prado (el otro cuadro es *La fábula de Minerva y Aracne*, de Rubens, también copiado por Mazo, cuadro actualmente perdido). Sus medidas son: 1,81 × 2,23 m., que dan a la pared 4,42 m. de altura por 5,47 m. de anchura. BUERO VALLEJO ha comprobado que la relación altura-anchura

del cuadro dibujado es la misma que guarda el cuadro que se conserva. Lo que está por saber es si Velázquez utilizó o no la misma escala para el dibujo de este cuadro y para el de esta pared del Alcázar.

Es posible que la "unidad de medida" más digna de crédito sea una que nunca se ha tomado en consideración, a pesar de que Velázquez parece haberle prestado el máximo cuidado, precisamente porque sólo a través de ella podía dar la estatura del "espectador" de esta escena, o sea, la talla de la Infanta María Teresa. Me refiero a la "altura de la línea de horizonte".

En la lámina IV, esta unidad de medida sería la comprendida entre la "línea de tierra" y la "línea de horizonte". Aunque no exactamente por la misma altura, la línea de horizonte pasa por los hombros de Velázquez, de D.ª Marcela de Ulloa, de D. Diego Ruiz de Azcona y por los de los Reyes en el espejo. Y pasaría también por los de D. José Nieto si descendiera los dos peldaños de la escalera. Imaginemos que Velázquez, sin volver la espalda, retrocediera hasta la puerta de cuarterones. Veríamos su cabeza cada vez más baja y sus pies cada vez más altos. Pero, al llegar al umbral de la puerta, la línea de horizonte seguiría pasando por el centro de la Cruz de Santiago que lleva en el pecho. ¿Qué estatura tendría Velázquez? Por comparación con los demás personajes, parece que mediría, como mínimo, unos 175 cms. Si damos por buena esta estatura, el centro de la Cruz de Santiago quedaría a unos 140 cms. del nivel del suelo. Esta sería, pues, la altura de la línea de horizonte en la pared del fondo.

En la figura 2, deberíamos dibujar el "espectador" con los pies en el punto Z y con "sus ojos" a la altura del punto O. En la figura 3 lo hemos dibujado más bajo para no ocultar demasiado la escena. Teniendo en cuenta que los ojos de una persona adulta están a unos 12 cms. por debajo del vértice craneal, el espectador de esta escena estaría de pie y mediría unos 152 cms. de altura (140 + 12 = 152 cms.). Se ha dicho que Velázquez estaría sentado al pintar este cuadro. Al sentarse un hombre de 175 cms. de altura, sus ojos quedan a unos 115 cms. por encima del nivel del suelo, por lo que nunca podrían estar a la altura de los hombros de una persona adulta. Si este espectador que mide 152 cms. de

altura se colocara detrás de la Infanta Margarita, sus ojos quedarían a la misma altura que los de la Menina D.ª Isabel de Velasco, si bien ésta sería un poco más alta, dado que la vemos haciendo una ligera reverencia. Este espectador no podría ser el propio Velázquez, porque en este caso la línea de horizonte pasaría por los ojos de Velázquez en la escena. Naturalmente, este cuadro lo pintó Velázquez, pero si situó la línea de horizonte a una altura aproximada de 140 cms. sobre el nivel del suelo no sería por pura casualidad ni por razones estéticas, sino porque esta altura tenía que estar forzosamente vinculada a la estatura del espectador que contemplaba esta escena del natural.

Concediendo 1,40 m. a la altura de la línea de horizonte, se obtienen las siguientes medidas:

	ALTURA	ANCHURA	
Pared del fondo.	5,04 m.	6,34 m.	
Puertas	2,33 m.	1,30 m.	(esta anchura obliga a dos hojas).
Espejo	1,12 m.	0,75 m.	
Altura del suelo al espejo	1,10 m.		

En definitiva, según estos cálculos, la altura de techo de esta pieza sería de 5,04 m. RAMIRO MOYA le concede 4,50 m.; y BUERO VALLEJO, 4,42 m. Como veremos, con cualquiera de estas medidas la solución sería prácticamente la misma. Esta pieza, como ya se ha dicho, ha de ser la "25".

Las piezas "25" y "12" están al mismo nivel y han de tener la misma altura de techo. Vamos a concederle 5,04 m. Suponiendo que el grosor del techo sea de 0,40 m., el piso de la pieza "12" estará a 5,44 m. por debajo del piso de la planta principal (5,04 + 0,40 = 5,44 m.).

El piso de la "Pieza de Paso inferior" está a 6 peldaños por encima del piso de la pieza "12". Concediendo a cada peldaño una altura de 0,17 m., resulta que el piso de la "Pieza de Paso inferior" estará a 1,02 m. por encima del piso de la pieza "12" (6 × 0,17 = 1,02 m.)

y a 4,42 m. por debajo del piso de la "Pieza de Paso superior" (5,44 — 1,02 = 4,42 m.).

¿Cuántos peldaños se necesitarían para pasar de la Pieza de Paso superior a la inferior? Si la diferencia de altura es de 4,42 m., exactamente se necesitarían 26 peldaños (26 × 0,17 = 4,42 m.). Por tanto, bastaría colocar 13 peldaños en cada uno de los dos tramos altos de la escalera para poder enlazar las dos "Piezas de Paso".

Quedan 16 peldaños (42 — 26 = 16) para enlazar el piso de la "Pieza de Paso inferior" con el piso del "Zaguán reservado". Por tanto, la diferencia de altura entre estos dos pisos será de 2,72 m. (16 × 0,17 = 2,72 metros). Hemos dicho antes que la altura total de la escalera era de 7,14 m. El piso de la "Pieza de Paso inferior" queda a 4,42 m. por debajo del piso de la planta principal y a 2,72 m. por encima del piso del "Zaguán reservado" (4,42 + 2.72 = 7,14 m.).

El piso de las piezas "25" y "12" queda a 1,02 m. por debajo del piso de la "Pieza de Paso inferior" (6 peldaños por 0,17 m. = 1,02 m.) y a 1,70 m. por encima del piso del "Zaguán reservado" (2,72 — 1,02 = = 1,70 m.). Esta diferencia de altura es debida a los semisótanos, cuyos ventanos son bien visibles en la lámina VI.

El fuerte desnivel entre la planta baja y el "Zaguán reservado", motivado por los semisótanos, hace que carezcan de importancia las pequeñas discrepancias en el cálculo de la altura de techo del aposento de *Las Meninas*. Si el cálculo correcto fuera el de RAMIRO MOYA, los dos tramos altos de la escalera tendrían 23 peldaños en vez de 26; y si el correcto fuera el de BUERO VALLEJO, sólo tendrían 22. Naturalmente, los peldaños deducidos de estos dos tramos tendrían que añadirse al tramo bajo.

Examinando la figura 10, sorprende que el piso de la "Pieza de Paso inferior" quede más alto que el de la pieza "12", y todavía más alto que el del "Zaguán reservado". Si se pretendía poner en comunicación la pieza "12" con el zaguán, lo lógico sería que la escalera descendiera, no que subiera. Sin embargo, examinando la reforma en conjunto, la solución dada parece la ideal. Si este piso aparece más alto, es sencillamente debido a que la demolición de la torre se detuvo a ese nivel. De esta forma

se reducía el coste de la obra, y quizá también los riesgos de la operación. Pero, más que a nada, parece que se atendió a evitar largos tramos de escalera. La subida de la "Escalera del Rubinejo" (7,14 m.) sería tanto más fatigosa cuantos menos descansillos tuviera, sobre todo para ancianos o personas debilitadas. Da la impresión de que aquí esto se ha tenido muy en cuenta: subiendo 16 peldaños se llega a una pieza donde habría cómodos asientos para descansar; subiendo 13 más, se llega a un descansillo donde probablemente también habría asientos (aún se ve esto en casas antiguas); y con 13 más, se alcanza la última planta. La subida de los seis peldaños de la pieza "12" representa un esfuerzo mínimo.

Para calcular, aunque sólo fuera de forma aproximada, las dimensiones de las plantas de estos aposentos bastaría conocer la anchura de una ventana o de una entreventana, puesto que todos estos elementos, tanto en la planta baja como en la principal, tienen la misma anchura. En *Las Meninas* vemos que las aberturas son altísimas (unos 4 m. en la parte alta y visible del dintel). A tal altura tendría que corresponder la anchura máxima admisible en este tipo de ventanas, que suele ser de 1,70 m. (0,85 m. para cada hoja). En el interior, las entreventanas, por el gran derrame que llevan, son más estrechas que las ventanas; en el exterior, por lo menos han de ser iguales. A juzgar por un comentario de FRANCISCO IÑIGUEZ ALMECH [17], la anchura de 1,70 m. podría ser correcta. Hablando de la "Pieza Ochavada" (Fig. 10), dice que las cuatro ochavas rinconeras eran postizas; que las dos del fondo serían chimeneas y que las otras dos tendrían raras aberturas para dejar útiles los balcones. Con tantas aberturas bajas, la conversión de una pieza cuadrangular en ochavada para colgar ocho Rubens y algunos Velázquez no le parece acertada. Textualmente dice: "... Los cuatro lados están bien fastidiados también; uno con dos balcones, que deja utilizable *un paño de 1,40 m.* aproximadamente si está bien la escala". Si realmente la anchura interior de la entreventana situada entre las ventanas 2 y 3 de la "Pieza Ochavada" era de 1,40 m., se podría dar por buena su anchura exterior de 1,70 m. Vamos a conceder, pues, 1,70 m. de anchura a cada uno de

los elementos de estas dos alas del Alcázar (lo mismo ventanas que entreventanas).

La "Pieza Ochavada" tiene cuatro ventanas y cuatro entreventanas (tres enteras y dos medias). La anchura total de su fachada sería de 13,60 m. (8 × 1,70 = 13,60). Puesto que esta pieza es "cuadrada", su profundidad sería igualmente de 13,60 m.

Cada una de las dos "Piezas de Paso" tiene una ventana y dos medias entreventanas. La anchura de la fachada sería de 3,40 m. (0,85 + 1,70 + + 0,85 = 3,40 m.). Y la profundidad: 13,60 m. La anchura de cada uno de los dos tramos altos de la escalera sería de 1,70 m. (3,40 : 2 = 1,70 m.).

Si las dos "Piezas de Paso" tienen muros comunes, también los tendrán el "Zaguán reservado" y la "Pieza Ochavada", puesto que todo este espacio es el que ocupaba la torre demolida. El "Zaguán reservado" mediría igualmente 13,60 m. de fachada por 13,60 m. de profundidad. La anchura y dirección del tramo bajo de la escalera sería discrecional.

En todos estos cálculos se ha despreciado el grosor de los muros. En realidad, no pretendemos descifrar datos exactos, sino hacernos una idea global de cómo estaba esta parte del Alcázar cuando Velázquez pintó el cuadro *La familia de Felipe IV*.

El "claroscuro" barroco, con sus fuertes contrastes de luz y sombras, lo aprovecha Velázquez como medio para expresar la profundidad y delimitar espacios. En esta obra, con "luz y sombras", nos dice que la primera pieza tiene cinco ventanas, la segunda dos y la tercera una. Las dos primeras han de ser las "25" y "12" del plano de Gómez de Mora (Fig. 6). La última, de construcción posterior, ha de ser la "Pieza de Paso inferior" (Fig. 10). El espectador contempla la escena desde la Torre Dorada. Para este estudio hay que cotejar continuamente la lámina I con las figuras 4 y 10. En la 10, las ventanas de la planta baja llevan el mismo número que sus correspondientes en la planta principal. En la 4, las ventanas del "Cuarto del Príncipe" llevan dos enumeraciones; la exterior va emparejada a la de la figura 10.

Empezaremos por calcular el número de ventanas que ha de tener la pieza en que se halla D. José Nieto. En la figura 4 hemos señalado con

tres flechas las tres direcciones principales que sigue la luz que penetra por una ventana de la derecha, no visible. En la lámina I se aprecia claramente que la parte central del foco, la más potente, se proyecta en el pavimento de aquella pieza. La flecha más cercana marca la dirección del sector del foco luminoso que se proyecta en la hoja entreabierta de la puerta de cuarterones y penetra en la primera sala. Este "rayo de luz", bien visible por entre la Infanta Margarita y la Menina D.ª Mariana Agustina Sarmiento, forzosamente ha de proceder de la ventana 7, la primera de por detrás del tabique. La última flecha señala la dirección que lleva el sector del foco que ilumina a D. José Nieto y la escalera. Este sector no va más allá del tercer peldaño, por lo que los tres últimos tienen cada vez menos luz. Se venía diciendo que la sombra en la contrahuella del tercer peldaño era producida por la pierna derecha de D. José Nieto, lo que se consideraba como un error inexplicable en Velázquez, por cuanto un objeto colocado sobre un peldaño no puede proyectar su sombra en la contrahuella del mismo peldaño. El error está en la interpretación. Si en la escalera la luz va "de delante atrás", las sombras también han de ir en la misma dirección. Por tanto, esta sombra únicamente puede producirla el ancho sombrero que D. José Nieto sostiene con su mano izquierda.

Fijémonos en este detalle: D. José Nieto hace gravitar todo el peso de su cuerpo en su pierna izquierda, con el pie asentado en el segundo peldaño. Sostiene el sombrero en la vertical del primero, pero su sombra se proyecta en la contrahuella del tercero y a la "izquierda" de dicho sombrero. Una recta que partiera de la sombra y pasara por el sombrero iría a parar a la parte alta de una ventana situada por "delante" de D. José Nieto. Eso mismo decía en mi anterior trabajo, pero dibujaba esta pieza con una sola ventana. Fue un error. Esta pieza ha de tener dos ventanas, la 7 y la 6, pero la 6 ha de estar cerrada o tapiada. Si tuviera una sola ventana, la anchura de esta pieza sería de 3,40 m. (una ventana y dos medias entreventanas: 0,85 + 1,70 + 0,85 = 3,40 m.). Suponiendo que cada peldaño de la escalera no avanzara más que 27 cms., los cinco peldaños (el sexto pertenece casi por entero a la última pieza) ya avanzarían 1,35 m. El primer peldaño quedaría, pues, frente a la única ven-

tana de esta pieza. Un sombrero colocado en la vertical del primer peldaño proyectaría su sombra sobre el mismo peldaño. Para proyectarla en la contrahuella del tercero, la luz tendría que penetrar por una ventana situada a unos dos o tres metros por delante de D. José Nieto. Por fuerza, pues, esta pieza ha de tener dos ventanas, la 7 abierta y la 6 cerrada o tapiada.

Acabamos de ver cómo Velázquez, con un solo foco luminoso y sin perspectivas lineales, ha sido capaz de representar *estereoscópicamente* la profundidad. De un solo foco luminoso se valdrá también para decirnos que la primera sala tiene cinco ventanas y la tercera una. Sabiendo que Velázquez, como "arquitecto", tuvo una muy elogiada participación en la reforma de 1645-1648, sobre todo en el trazado de la "Escalera del Rubinejo", con la que conectaría la que sube D. José Nieto, este extraordinario interés por concretar el número de ventanas de cada pieza parece debido a que quiso dejar constancia de cómo quedó esta planta del Alcázar tras la mencionada reforma.

Del tercer y último aposento únicamente vemos la pared del fondo, el pavimento y una cortina roja asomando por detrás de la puerta que comunica con la pieza "12". No vemos el tabique que las separa, pero la puerta permite afirmar que está al final de la escalera. De esta puerta no vemos más que su montante batiente, y sólo de canto. Su extremo inferior queda a la altura del sexto y último peldaño. Parece que esta puerta ha de tener la misma anchura que la de cuarterones, por lo que la anchura de cada hoja será también de unos 65 cms. Al abrir en ángulo recto la hoja de la izquierda, el montante batiente quedaría a la altura del tercer o cuarto peldaño. D. José Nieto apoya su pie derecho en el tercer peldaño, lo que hace suponer que tiene su mano derecha en la cerradura de dicha puerta.

Junto a la rodilla derecha de D. José Nieto se ve un rectángulo apaisado y muy iluminado. Es el piso del último aposento, fuertemente iluminado por un foco que, lógicamente, ha de penetrar por otra ventana de la derecha, la 5. La pared del fondo está menos iluminada, pero no mucho menos. Por la fuerte iluminación de esta pared y por la escasa altura del "rectángulo" del piso que vemos, se deduce que esta pieza ha de tener muy poca

profundidad, la mínima, por lo que no puede tener más que una sola ventana exterior, la 5. Que esto es un aposento y no un espacio abierto lo delata la cortina, puesto que las cortinas nunca se ponen al exterior.

En el plano de Gómez de Mora (Fig. 6), con la torre todavía en pie, no existe la ventana 5 ni la 4, pero sí existen estas dos ventanas en la lámina V, posterior a esta reforma. En la lámina VI vemos la puerta del "Zaguán reservado" y la ventana 4, con la 5 tapiada. La 5 no pudo tapiarse porque iluminaba la "Pieza de Paso inferior". Es la 6 la que probablemente tuvo que tapiarse, por exigirlo la escalera. La prueba patente de que esta maqueta se hizo con poco rigor está en que solamente aparecen *diez* ventanas en cada ala de la planta principal, cuando en realidad tenían *doce*. De todas formas, si el autor tapió una ventana, es porque alguna lo estaría, lo que permite sospechar que la 6 no se dejó simulada, sino que se tapió.

El gran juego de "luces y sombras" está en la primera pieza. No vemos ninguna abertura en la pared de la derecha, pero vemos las jambas y dinteles de cuatro ventanas enteras y la jamba lejana de la ventana 12, la más próxima a nosotros. Por la *luz* deducimos que las ventanas 9, 10 y 11 están cerradas, y las 8 y 12 abiertas. Por la 8 penetra muy poca luz, tan poca que no logra borrar el "rayo luminoso" que le pasa por delante. No obstante, este foco ilumina discretamente el fondo de la sala y produce veladuras en el espejo. Por la ventana 12 penetra un potente foco luminoso. Se proyecta en su jamba visible y en un "círculo" del pavimento, que traspasa la línea media de la sala. De este círculo luminoso no vemos más que su "mitad lejana"; la "mitad cercana" es invisible. Observemos que el lienzo y el mastín están a igual distancia del borde inferior del cuadro. Están, pues, sobre una línea paralela a la pared del fondo. Por tanto, esta línea ha de ser "perpendicular" a la pared de la derecha, y precisamente al vano de la ventana 12 y en su punto medio. Esto último se deduce por las *sombras*. A pesar de que el perro y el lienzo estén sobre la misma perpendicular, el perro proyecta su sombra hacia el fondo y el lienzo hacia nosotros. Ello es debido a que no están por entero sobre dicha línea, sino que se han desviado un poco de ella en sentido

contrario. Lo que esto significa tiene muchísima mayor trascendencia. Significa que el "rayo central" del foco que penetra por la ventana 12 sigue la dirección del mastín al lienzo. Por tanto, *medio círculo luminoso* quedará por detrás de esta línea y *otro medio* por delante. El conocimiento de la existencia de este *medio círculo luminoso invisible* es de capital importancia para descifrar este enigma. Resulta, pues, que aquí la luz sigue las mismas tres direcciones que en la pieza 12, pero sólo vemos dos.

El medio círculo luminoso lejano únicamente abarca a los cinco personajitos del primer término. El foco penetra muy de arriba abajo, por lo que produce vivos reflejos en sus cabezas y hombros y una bien perfilada sombra bajo el guardainfante de la Infantita. Velázquez, D.ª Marcela de Ulloa y D. Diego Ruiz de Azcona, situados frente a la ventana 11, ya quedan fuera de este círculo luminoso, por lo que la luz no brilla en sus cabezas ni hombros.

A la pareja Real no la vemos directamente ni reflejada en el espejo. Lo que allí vemos es su retrato casi terminado. En cambio, la cortina de por encima y detrás del Rey está poco menos que bosquejada. Es evidente que Velázquez trabaja en el retrato. Con estos datos, ¿podríamos afirmar que los Monarcas están dentro de esta sala? O mejor aún, ¿podríamos asegurar que están en su sitio de posar y no en otro?

Si Velázquez y todos estos personajes estuvieran ausentes, es indudable que los Reyes no estarían posando. Suponiendo que aquí solamente estuviera Velázquez, su presencia no sería suficiente para podernos definir sobre si posan o no posan. Podría, por ejemplo, estar terminando el dibujo de la cortina, en cuyo caso la asistencia de los modelos no sería necesaria.

Es el conjunto de estos nueve personajes y el perro lo que nos lleva a la convicción absoluta de que los Reyes han de estar dentro de esta sala y precisamente en su sitio de posar. Como muy bien ha dicho Orozco Díaz, estos personajes ni están colocados para que los retraten ni a ninguno se le nota el menor gesto de saberse observado. Todo lo contrario, son ellos los que están en actitud contemplativa. Velázquez trabaja en el retrato que vemos reflejado en el espejo, pero las miradas de estos personajes no

van hacia el retrato, sino hacia el sitio en que lógicamente deberían estar situados los modelos. Hay signos que delatan una larga permanencia en el mismo sitio: el perro ya se ha dormido y Nicolasito Pertusato se ha propuesto despabilarlo, al parecer sin mucho éxito; D.ª Marcela de Ulloa algo le cuenta a D. Diego Ruiz de Azcona, pero éste no da señales de escucharla. Se ha quedado como una estatua, con las manos enlazadas sobre el abdomen. Por la posición de estas manos y el escorzo de su cabeza se adivina que no mira al espectador, sino hacia la izquierda del espectador. Lo mismo podríamos decir de Mari Bárbola; si mirara al espectador la costura media de su vestido estaría en la vertical de su mentón. Examinando conjuntamente las miradas de estos dos personajes y la de la Menina D.ª Isabel de Velasco se intuye que las tres van dirigidas hacia el mismo punto. La Infanta Margarita es el único personaje que se siente observado. Vuelve la cara, pero sigue mirando por el rabillo del ojo, y su mirada parece ir también hacia la izquierda del espectador. La mirada de Velázquez, un poco de arriba abajo, es la única que va claramente hacia el espectador.

La Infanta Margarita y sus Meninas no tan sólo confirman la presencia de los Reyes, sino que a la vez delatan el sitio exacto en que han de posar. Lo primero que observamos es que han invadido el terreno del pintor. Hasta hace un momento, las dos Meninas estarían situadas junto a la pared, en el espacio vacío que han dejado entre las otras dos parejas. La Infanta Margarita acaba de penetrar en esta sala, acompañada de D. José Nieto (que ya inicia su retirada), y se ha detenido delante de sus padres. Debe venir de la planta principal del Alcázar, donde están las habitaciones Reales (Figs. 8 y 10). Ha llegado hasta aquí pasando por la "Pieza de Paso superior", los dos tramos altos de la "Escalera del Rubinejo", la "Pieza de Paso inferior" y la pieza "12". Estas dos últimas piezas las vemos a través de la puerta de cuarterones. La Infanta no tiene más que cinco años de edad, pero sus dos Meninas, por la presencia de los Reyes, la reciben con el más rígido protocolo, que contrasta con el nulo caso que le hacen los dos enanos y todas las personas mayores. Doña Mariana Agustina Sarmiento, en una bandejita de oro, le ofrece agua en un jarro de

barro perfumado, como se hacía en aquella época a todo recién llegado. En el preciso instante en que la Menina, siguiendo la más estricta etiqueta de palacio, le hace una reverencia para ofrecerle el búcaro, queda delatado el sitio exacto en que los Reyes posan para el retrato.

Para lo que vamos a analizar, hay que tener presente que Velázquez se conduce siempre como una cámara fotográfica; pinta las cosas tal como las ve (aunque sobre esto habría mucho que discutir). Así, pues, en vez del retrato, figurémonos que en el espejo vemos reflejadas las propias figuras de los Reyes. Si se repara en que la imagen es "invertida", en seguida se advierte que la iluminación de los Reyes es exactamente la "opuesta" a la de la pareja formada por la Infanta Margarita y la Menina Doña Mariana Agustina Sarmiento. En la Reina la luz resplandece en su cabeza y hombro "izquierdo"; en la Menina, en su cabeza y hombro "derecho". En el Rey la luz incide en su lado "derecho"; en la Infanta, en su lado "izquierdo". De esto se deduce que al posar los Reyes para el retrato han de estar situados dentro de "la mitad cercana del círculo luminoso", frente al sitio que ahora ocupa esta parejita, a parecida distancia de la recta que fuera del mastín al lienzo y por fuera y a la izquierda del ángulo visual del espectador (Lám. I y fig. 4).

Considerando que el bastidor que sostiene la cortina de por encima y detrás del Rey ha de pertenecer a una puerta e ir fijado a una pared, se infiere que este aposento no puede tener más que cinco ventanas exteriores, las cinco que vemos (Lám. I y figs. 2, 3, 4 y 10). En esta pared habrá 5 ventanas, 4 entreventanas enteras y 2 medias. Total: 10 elementos de 1,70 m. de base. La longitud de esta sala será de 17 m., y su anchura, como ya se ha dicho, será de 6,34 m. El espejo estará a 15,30 m. del lienzo (17 — 1,70 = 15,30 m.) y a unos 19,50 m. del espectador Z, puesto que, según mis cálculos, este espectador se halla situado a unos 2,50 metros por detrás de la puerta R de la figura 2 (17 + 2,50 = 19,50 m.).

Contemplando el cuadro *Las Meninas*, se intuye que el espectador estará a unos cuatro metros del mastín. Si en la figura 2 el espectador Z estuviera dentro de la misma sala, no podría estar a más de 1,70 m. del mastín, en cuyo caso lo vería en otra perspectiva, casi de arriba abajo.

Por fuerza, pues, el espectador Z ha de contemplar la escena desde otro aposento y a través de una puerta que, por razones de simetría, ha de ser igual y opuesta a la de cuarterones. En la figura 2, a juzgar por la pared de la derecha, el espectador Z queda a unos 2,50 m. de dicha puerta, y a unos 4 m. del mastín, que era la distancia supuesta. Un espectador colocado con los pies en el punto Z y sus ojos a la altura del punto O, a través del marco de la puerta R (entornando algo la hoja de la derecha, como ya se ha comentado) vería exactamente la misma sección de la sala que aparece en *Las Meninas*. Si este cuadro fuera apaisado o de mayor altura, la presunción de que el espectador contempla la escena desde detrás de una puerta quedaría automáticamente descartada.

Si esta sala tuviera no cinco, sino seis o más ventanas, el espectador igualmente contemplaría la escena desde el punto Z (como ya lo ha demostrado RAMIRO MOYA). Sin tener delante el marco de una puerta que encuadrara los límites de la parte del aposento que podría ver, sería asombroso que la sección retratada por Velázquez coincidiera tan matemáticamente con la que se vería a través de la puerta que hemos dibujado en la figura 2, de acuerdo, precisamente, con los datos facilitados por el propio Velázquez, una puerta que, con su sola pero monstruosa clarividencia, OROZCO DÍAZ ya había vislumbrado.

¿Cómo pintaría Velázquez esta obra? La figura 4 lo explica gráficamente. Velázquez, situado dentro de la Torre Dorada, contemplaría la escena desde el punto Z y a través de la puerta R, y trasladaría la imagen al lienzo S. En el punto C se haría suplantar por un hombre de parecida corpulencia. Después completaría su figura con el retrato de su propia cabeza. En el espejo vería el retrato de los Reyes. De este enorme retrato de los Reyes, como es natural, no se encuentra vestigio por ninguna parte. Lo absurdo sería que para pintar *Las Meninas* también se tuviera que retratar a los Reyes. Basta colocarlos en persona delante del lienzo L. Velázquez haría un bosquejo de su imagen reflejada en el espejo. Para darles la iluminación correcta, los colocaría en su verdadero sitio de posar, y los contemplaría con la ayuda de un espejo colocado en el sitio que ahora

ocupa la Infanta Margarita (punto T). Esta es la explicación teórica. En la práctica, Velázquez la simplificaría mucho más.

RAMIRO MOYA, como se ha dicho anteriormente, hace un dibujo en planta muy parecido a la figura 4. Se diferencia en que su sala tiene siete ventanas y en que no señala la posición de los Reyes. Pero su "espectador" está prácticamente en el mismo punto Z y frente al lienzo S. Reconoce que, geométricamente, en el espejo debería reflejarse el lienzo L, pero hay algo que no logra explicarse, y lo transcribo literalmente [18]: "Sobre el significado de la escena representada en *Las Meninas* (dejando ya su aspecto abstracto) se han escrito infinidad de obras desde puntos de vista artísticos, históricos y literarios. Y sin embargo, el cuadro, en su milagrosa claridad, sigue ocultando algunos enigmas: ¿Qué cuadro está pintando Velázquez? ¿En qué punto de la sala se encuentran los Reyes? ¿Dónde se ha colocado Velázquez para retratar la escena y autorretratarse? En esas obras se hacen muchas conjeturas, pero ninguna es satisfactoria. Es curioso que casi todas estas hipótesis hacen como que se olvidan de dos cosas evidentes, pero que son difíciles de explicar simultáneamente: que *Las Meninas* han sido pintadas por Velázquez y no por otro pintor, y que el pintor que aparece representado es precisamente Velázquez y no otra persona".

RAMIRO MOYA plantea muy bien la cuestión, pero no logra encontrar una hipótesis que dé satisfactoria contestación a todas estas interrogantes. Emite una serie de posibilidades, pero no se decide por ninguna. Piensa que, lógicamente, Velázquez pintaría *Las Meninas* desde un punto que corresponde al Z de la figura 4 y en un lienzo que sería el S. En el espejo se reflejaría el lienzo que vemos del revés, pero le desconcierta el absurdo de que Velázquez aparezca en escena retratando a los Reyes. Esto le lleva a reconsiderar la vieja hipótesis de que Velázquez estaría pintando *Las Meninas* en el lienzo que tiene delante, valiéndose, como ya se ha dicho, de dos espejos acoplados en ángulo recto y situados en el espacio del espectador. En un espejo la imagen se invierte y en el otro recupera la posición natural. En el espejo del fondo no se reflejaría este lienzo, sino

"otro retrato" de los Reyes, o ellos mismos, situados entre dicho gran lienzo y el espejo. Sin embargo, él mismo reconoce que esta hipótesis es absurda.

Recientemente el ilustre Ingeniero de Caminos de Madrid ANGEL DEL CAMPO Y FRANCÉS [19], en su libro *La magia de "Las Meninas"*, emite una nueva hipótesis apoyada en espejos y otros dispositivos, hipótesis que me resulta totalmente imposible de resumir en pocas líneas. El libro termina con un interesante estudio sobre la citada reforma del Alcázar y el posible camino que seguiría la "Escalera del Rubinejo". No coincidimos, pero quiero hacer constar que muchas de sus observaciones me han prestado un inestimable servicio.

Infinidad de pintores del Renacimiento y del Barroco se autorretrataron en la composición y nadie ha escrito más de dos líneas para explicar su presencia. Querían perpetuarse en el cuadro; eso es todo. ¿Por qué razón despierta tanta intriga la presencia de Velázquez en esta obra? LAFUENTE FERRARI y OROZCO DÍAZ lo han definido muy bien: tantos personajes y el propio Velázquez mirando hacia el espacio del espectador hace que no nos parezca estar frente a una pintura, sino frente a una realidad. "Nuestra reacción es como un reflejo de lo que vemos al fondo, donde D. José Nieto, tras una puerta abierta, se ha detenido mirando hacia el interior de la estancia. Somos como otro personaje que hemos abierto otra puerta y, con instintiva curiosidad, nos quedamos mirando lo que pasa en el recinto en que pinta Velázquez". Esto es, ni más ni menos, lo que ha querido expresar Velázquez: *que el cuadro no sea cuadro, sino una instantánea visual del espectador.*

Ahora bien, ¿quién era el "espectador" que contemplaba esta escena del natural? Ahí está el gran secreto de esta obra. Examinemos la figura 2. Velázquez, con sus formidables conocimientos de la perspectiva renacentista y la ayuda de la *luz*, no tan sólo hace posible la reconstrucción de la parte invisible de estos aposentos, sino también que se pueda fijar con toda exactitud la posición del "punto de vista" (Z) de la perspectiva. En la perspectiva renacentista, este punto lo ocupa el "pintor" al contemplar la escena del natural para llevarla al lienzo. Al contemplar el cuadro, el "espectador" suplanta al "pintor", pero no podrá saber a qué pintor

suplanta si no recibe alguna información. Lo que Velázquez hace es muy simple: se autorretrata en la composición para ceder su sitio al *protagonista de la obra.* El espectador del cuadro ya no suplanta al pintor, sino a otro personaje que podrá identificar por el "título de la obra".

Es muy interesante la historia de los títulos de este cuadro. Por PALOMINO sabemos que fue pintado en 1656, cuando él cumplía el primer año de edad. Por esta fecha, la familia Real estaba compuesta por Felipe IV (1605-1665), su segunda esposa, D.ª Mariana de Austria (1634-1696), la Infanta María Teresa (1638-1683, hija de Felipe IV y de su primera esposa, D.ª Isabel de Borbón, 1602-1644) y la Infanta Margarita (1651-1673, hija de Felipe IV y de D.ª Mariana de Austria).

En el inventario del Alcázar de 1666, esta obra aparece registrada con el título *La Familia* (aludiendo a la Real). Felipe IV muere en 1665 y le sucede su hijos Carlos, con el nombre de Carlos II (1661-1700). Esto obliga a aclarar en el título que se trata de *La familia de Felipe IV*. Carlos II muere sin sucesión en 1700 y nombra heredero a Felipe de Anjou (1683-1746), nieto de Luis XIV y de la Infanta María Teresa, que reinará con el nombre de Felipe V. Durante su reinado esta obra se llamó *Infanta María Teresa.* Después recupera el título *La familia de Felipe IV* y con él ingresa en el Museo del Prado en 1819, fecha en que fue inaugurado. La ausencia de la Infanta María Teresa en un cuadro titulado *La familia de Felipe IV* es incomprensible y debió ser motivo de muchas preguntas difíciles de contestar. En el catálogo del Museo del Prado de 1843 se registra la obra con el flamante título *Las Meninas* y... santa palabra, se acabaron las discusiones. Pero estas no son maneras de descifrar un enigma. La pura verdad es que Velázquez dice que retrata a "la familia de Felipe IV", pero de sus cuatro miembros tan sólo retrata a la Infanta Margarita; los tres restantes son totalmente invisibles. La "adivinanza" consiste en señalar la posición exacta en que se hallan, y esto se consigue mediante la *restitución de la perspectiva* y el estudio de la *luz,* tal como indica la figura 2. En el punto Z tendría que estar el pintor del cuadro, pero no puede ser Velázquez porque lo vemos en la composición retratando a los Reyes. Luego ahí tiene que estar la Infanta María Teresa

contemplando la misma escena que ahora contemplamos nosotros. Tiene que ser ella porque el título de la obra es *La familia de Felipe IV* y este es el único sitio en que podría hallarse situada. Según la figura 2, dicha Infanta se halla detenida a unos dos metros y medio de una puerta igual y opuesta a la de cuarterones (Fig. 3 y lám. VII).

¿Por qué razón la Infanta María Teresa se ha detenido en ese punto y no avanza tranquilamente hacia donde está su familia? Velázquez no ha retratado a la Infanta María Teresa, sino la deslumbrante escena que ella contemplaba. ¿Qué debió ver en este "instante fugaz" de la vida en Palacio para que se decidiera a perpetuarlo en este gran lienzo?

No tenemos más que un punto de referencia: la actitud y conducta del propio Velázquez, el único personaje que fija su mirada en la Infanta María Teresa. Hasta ahora hemos prestado mayor atención a dos de los tres pilares que constituyen la base de la pintura de Velázquez: la "perspectiva" y la "luz". El tercer pilar, el más interesante desde el punto de vista pictórico, es la "mímica". La irresistible seducción de esta obra radica precisamente en la "mímica" de los nueve personajes y el mastín que integran la composición. Con su fabuloso dominio del "retrato", Velázquez consigue que cada personaje delate en su cara lo que piensa. Y esto es doblemente meritorio porque prescinde de gestos primarios y de actitudes impulsivas; sus caras a lo sumo traducen sutiles signos de emociones contenidas. En este sentido, la cara más interesante es, sin duda alguna, la suya propia. Muchos observadores han coincidido en que la mirada de Velázquez no es la viva y penetrante del pintor que examina un detalle para trasladarlo al lienzo; es una mirada —dicen— como de tristeza, pesadumbre o melancolía. Como ejemplo, reproducimos lo que dice JACQUES LASSAIGNE [20]: "Este autorretrato de Velázquez, de melancólica mirada radiante de bondad, es el documento más certero y más importante que se posee sobre la personalidad física y moral del pintor".

¡Cuán acertada es esta observación! Y lo curioso es que LASSAIGNE estaba muy lejos de adivinar el motivo de este estado de ánimo. La interpretación que da ni siquiera es coherente con lo que ve. Dice: "Si él, tan modesto, se ha representado así, en una imagen llena de dignidad, con

los instrumentos de su función y labor cotidianas, la paleta y los pinceles, ¿no es por un particular testimonio de afecto y devoción al soberano cuya clara protección y amistad nunca se han desmentido?"

Para tratar de intuir lo que en este momento piensa Velázquez, examinemos conjuntamente la lámina I y la figura 3, donde aparecen todos los personajes que forman parte de la escena: los nueve visibles y los tres invisibles. La Infanta María Teresa no ve a su padre ni a su madrastra, pero, por la actitud de los que ve, adivina que estarán detrás del tabique, en su habitual sitio de posar para el retrato que les está haciendo Velázquez. La "fiesta" —se ha dicho— se hace para la Infanta Margarita, el "rayito de luz" que iluminaba el sombrío y triste Alcázar. La Infanta María Teresa se ha detenido y no penetrará en la sala hasta que la "fiesta" haya terminado. Sabe que a su medio hermanita sus padres la estarán contemplando con embeleso y que si ahora entrara su presencia les resultaría molesta. Velázquez trabajaba el retrato cuando la Infanta Margarita penetraba en la sala. Para pintar este cuadro, el "punto de vista" estaría en el lugar que ahora ocupa la pequeña Infanta. Desde allí, Velázquez podría contemplar simultáneamente a los Reyes y el retrato. Ahora ha dejado de pintar para volver al "punto de vista", pero encuentra su terreno invadido. Desde el sitio en que está, el lienzo le impide ver a los modelos, pero ve a la Infanta María Teresa y la contempla disimuladamente.

Como muy bien ha dicho LASSAIGNE, la mirada de Velázquez expresa melancolía y bondad. Es sobradamente conocido que sintió siempre una gran conmiseración por esta huérfana e infeliz Infanta. Ahora tiene dieciocho años. Perdió a su madre cuando tenía seis. Dos años después muere el único hermano que le quedaba, el Príncipe Baltasar Carlos (1629-1646). Al cumplir los once, su padre se casa con D.ª Mariana de Austria, que sólo era tres años y medio mayor que ella. Cuando tenía trece, nace la Infanta Margarita, la medio hermana que la eclipsaría para siempre. En adelante, su preocupación será la de no estorbar. Y esto es, precisamente, lo que Velázquez ha querido perpetuar en este lienzo. Mejor dicho, lo que

ha querido perpetuar es *la inmensa soledad espiritual en que esta Infanta vivió y el dolor que a él esto le producía.*

María Teresa fue Reina de Francia. Era dulce y afable, pero no muy bella ni muy inteligente. Contrajo matrimonio, por poderes, con Luis XIV de Borbón (1638-1715), el Rey Sol, en Fuenterrabía, el 3 de junio de 1660, cuando tenía veintidós años. Velázquez trabajó hasta la extenuación en el decorado de la mitad española de un efímero e histórico palacio levantado en la diminuta Isla de los Faisanes, situada dentro del río Bidasoa, donde el Rey español hizo entrega de su hija María Teresa a su marido, el 7 de junio de 1660, el día siguiente al de la firma del Tratado de los Pirineos. Velázquez regresa a Madrid gravemente enfermo, y fallece el 6 de agosto del mismo año. Tenía sesenta y un años.

Casarse con el Rey Sol era el sueño dorado de todas las princesas de Europa. María Teresa fue la elegida. Y, además, se casó enamorada. Pero siguió contemplando la felicidad de los suyos desde detrás de una puerta. Su vida la sintetiza JUSTI [21] con estas palabras: "María Teresa conservó a su esposo la veneración que le daba de antiguo y a distancia; no tenía más voluntad que la suya ni más deseo que el de gustarle. Pero la española no consiguió apoderarse de Luis XIV, en competencia con las vivas e ingeniosas damas de aquella Corte, y particularmente con las sobrinas de Mazarino. Su inteligencia era limitada, poco ágil; su instrucción no superaba el nivel corriente de las españolas. Su devoción monacal, su susceptibilidad pueril, suscitaba sonrisas y, como era pura y dulce de su natural, compasión. Empezó por aburrir al Rey desde los primeros días; pero el francés hubo de confesar, cuando la perdió, que aquel era el único dolor que le causó jamás". Según la Historia, la frase que pronunció fue: "Pobrecilla, es la única vez que me ha dado un disgusto".

El motivo por el que la Infanta María Teresa no aparece en el cuadro *La familia de Felipe IV* es un misterio que desde siempre ha preocupado a los investigadores. SÁNCHEZ CANTÓN —dice LASSAIGNE— "lo justifica en razón de las frecuentes críticas que dirigía en esta época a la actitud y política de su padre". Por su carácter dulce de natural, por su bajo nivel de inteligencia y grado de instrucción, y por lo que aguantó siendo

ya no Infanta, sino Reina, no parece posible que fuera capaz de adoptar una actitud díscola frente a su propio padre. Y más extrañaría aún que por este motivo, viviendo bajo el mismo techo, el Rey le negara su presencia en un retrato de su familia. Además, si se quiere especular sobre la ausencia de la Infanta María Teresa, hay que incluir también la de los Reyes, pues de ellos únicamente vemos un retrato.

PALOMINO [22] no hace el menor comentario sobre la ausencia de la Infanta María Teresa, pero dice algo muy interesante: "Esta pintura fue de Su Majestad muy estimada, y en tanto que se hacía asistió frecuentemente a verla pintar; y asimismo la Reina nuestra señora, D.ª María Ana de Austria, *bajaba* muchas veces (lo que confirma que el cuadro se pintaba en la planta baja, y concretamente en el Cuarto del Príncipe), y las señoras infantas y damas, estimándolo por agradable deleite y entretenimiento".

CAMÓN AZNAR [23], al analizar este comentario de PALOMINO, dice: "En esta descripción se advierte que la Infanta María Teresa venía a contemplar el cuadro cuando se pintaba. Señal cierta de que su ausencia en esta composición no se debió a enojo ni a incompatibilidad con su madrastra, pues Mariana de Austria, que era sólo tres años mayor que María Teresa, la quería tanto que hizo de ella su confidente y amiga".

Por muy sumisa y resignada que fuera la Infanta María Teresa, es obvio que si Velázquez no le hubiese explicado el montaje de esta composición y el sitio que ella ocupaba, no la habrían visto por allí ni una sola vez. En mi citado libro *El cuadro en el cuadro* añado: "Pero ahora se comprende por qué los Reyes y ella veían pintar el cuadro con agradable deleite y entretenimiento. Eran los protagonistas de una experiencia maravillosa. Por primera vez en la Historia del Arte, tres personajes iban a ser *retratados* en el espacio invisible". Ahora no diría "por primera vez", sino "por segunda vez", pues recientemente he advertido que Velázquez ya había *retratado* a Felipe IV en el espacio invisible de la escena de *La rendición de Breda* [24], en un sitio aproximado al que indica la figura 11.

JUSTI, en su famosa obra *Velázquez y su siglo*, encabeza el estudio de este cuadro con el título *La familia de Felipe IV* y el subtítulo *Las Meninas*. En el último párrafo cita un dato histórico de inestimable valor, pues, de ser cierto, quedaría definitivamente demostrado que el espectador de la escena de *La familia de Felipe IV* tuvo que ser la Infanta María Teresa. Dice textualmente [25]: "*Las Meninas* se colocó en la pieza de despacho del piso bajo (la planta baja de la Torre Dorada), donde había un techo con Apolo. En el inventario de 1686, en que aparece por primera vez, se tasaba en 10.000 doblones. Bajo los Borbones fue llamado *Infanta María Teresa* y subió su estimación a 25.000".

En otro apartado, JUSTI analiza un retrato registrado en sucesivos inventarios como de la Infanta María Teresa. Por comparación con otros retratos, consigue demostrar que se trata de un retrato de su hermana Margarita. Para reforzar su presunción de que los inventarios de Palacio se hacían con poco cuidado, añade [26]: "En tiempos de Felipe V, también se llamó María Teresa a la Infanta de *Las Meninas*".

Como vemos, JUSTI creyó que el título *Infanta María Teresa* iba referido a la Infanta retratada, y ni siquiera le pasó por la imaginación la posibilidad de que pudiera ir referido a la no retratada. Este error de identificación de ninguna manera se hubiera podido cometer en el Alcázar de Madrid, y menos aún en tiempo de Felipe V, nieto de la Infanta María Teresa. En 1701, cuando vino a España, aún vivirían en Madrid muchas personas que conocieron a estas dos infantas cuando eran solteras, a las que se podría consultar en caso de duda. Pero no sería necesario, puesto que se puede saber cuál de las dos infantas es la que aparece en este cuadro sin jamás haber visto un solo retrato de cualquiera de ellas. Basta fijarse en que la Reina que vemos junto a Felipe IV en el espejo es Doña Mariana de Austria, y no D.ª Isabel de Borbón, su primera esposa. Si la infantita retratada fuera María Teresa, doña Mariana de Austria no podría tener ahora más de ocho o nueve años, pues tan sólo la aventajaba en menos de cuatro.

Velázquez nunca daría a esta obra el título *Infanta María Teresa*, porque entonces rápidamente caeríamos en la cuenta de que por fuerza ten-

dría que ser ella el espectador que contemplaba esta escena del natural, y nos ahorraríamos el trabajo de tener que analizar las perspectivas, la luz, la mímica y muchas cosas más. E incluso menguaría mucho nuestra curiosidad por saber si el espejo refleja las propias figuras de los Reyes o el retrato que pinta Velázquez.

La persona que cambió el título original por el de *Infanta María Teresa* tenía que reunir tres condiciones: tener potestad para poderlo hacer, conocer el secreto de la composición y estar vivamente interesada en divulgarlo. En tiempo de Felipe V, la única persona en el mundo que tenía potestad para cambiar el título de este cuadro era el propio Felipe V. Si lo cambió por el de *Infanta María Teresa* es porque conocería la solución de esta adivinanza y para que todo visitante, especialmente español o francés, supiera desde el primer momento que su abuela era el gran protagonista de esta obra. Luego le aclararían que si no aparece en el retrato es por la sencilla razón de que la escena representada es la misma que ella contemplaba con sus propios ojos.

En el inventario de 1734, cuando el Alcázar fue arrasado por un incendio, la obra se registra con el título *La familia de Felipe IV*, lo que demuestra que el nuevo nombre no prosperó, afortunadamente. Es de esperar que el de *Las Meninas* corra la misma suerte, aunque, en honor a la verdad, hay que decir que los historiadores de arte, tanto nacionales como extranjeros, al hablar de este cuadro nunca se olvidan de mencionar su título original.

Voy a terminar con un breve juicio crítico sobre esta obra. En primer lugar, cabe señalar que Velázquez, al plantear una "adivinanza", no hace más que adaptarse a los gustos de su época. Los intelectuales de nuestro Siglo de Oro consideraban que un buen pintor debía saber algo más que saber pintar; tenía que poseer una sólida cultura humanística, unos conocimientos científicos que le permitieran expresar sus mensajes con originalidad e ingenio y de forma tan enigmática que forzaran al espectador a tener que hacer un gran esfuerzo de reflexión. Para ello, los pintores se valían del único lenguaje conocido: el de los símbolos y alegorías. Velázquez lleva la originalidad y el ingenio al extremo de crear un len-

guaje nuevo y de gigantesca altura intelectual, un lenguaje que, por razones inescrutables, es totalmente desconocido en nuestros días.

En *La familia de Felipe IV*, Velázquez plantea una adivinanza muy concreta: dice que retrata a la familia Real, pero de sus cuatro miembros no vemos más que uno. El problema a resolver, por tanto, no puede ser otro que el de señalar la posición exacta en que se hallan los tres invisibles. Ahora bien, no todas las soluciones correctas serían admisibles. Por ejemplo, la solución de la figura 4, aunque fuera correcta, probablemente Velázquez no la daría por buena. En cambio, es muy posible que aceptara la de la figura 2, porque el verdadero objetivo que perseguía con esta obra era, a mi modo de ver, el de demostrar que los pintores del Renacimiento italiano se quedaron a mitad de camino en la utilización de su "perspectiva con un punto de fuga único" como medio para representar el *espacio tridimensional.*

El problema que Velázquez plantea se basa en que frente a una pintura con perspectiva renacentista, el espectador puede calcular en qué dirección contempla la escena y a qué altura tiene sus ojos. Esto hace que tenga la impresión de mirar a través de una "ventana". El "marco" del cuadro actúa, pues, a modo de "ventana". Ese lince llamado Orozco Díaz ya había vislumbrado que el marco de *Las Meninas* no corresponde a una "ventana", sino a una "puerta".

Cotejando la figura 2 con la lámina III se aprecia claramente el giro que Velázquez introduce en la perspectiva renacentista. En *La Escuela de Atenas* vemos innumerables ortogonales que fugan hacia un punto que representa el infinito (O). El espectador puede averiguar que contempla la escena desde un punto de la línea ZO o de su prolongación, pero no puede señalar la posición exacta del "punto de vista" (Z) porque está situado dentro del espacio invisible de la primera nave. En *La familia de Felipe IV* ocurre todo lo contrario; no vemos más que una ortogonal, pero, una vez descubierto el punto del infinito (O), como un cohete que estalla en el cielo, de allí salen ortogonales en todas direcciones. Estas ortogonales traspasarán los límites del cuadro y permitirán la reconstrucción de la

parte invisible de estos aposentos, dentro de cuyo espacio se encuentra el "punto de vista" (Z) de la perspectiva.

No basta la restitución de la perspectiva para resolver el problema. Para que sea soluble, Velázquez se vale, además, de la luz como medio para delimitar espacios, del título *La Familia (de Felipe IV)*, de su propio retrato en actitud de pintar en un gran lienzo, de un espejo para que veamos que retrata a la pareja Real, y de la colocación y mímica de todos los personajes que componen la escena, incluyendo la de él mismo. Muchos otros artistas del Renacimiento y del Barroco pintaron personajes mirando hacia el espacio del espectador. Sin ir más lejos, esto ocurre en *La Escuela de Atenas*, donde también se da el caso de que el pintor, el propio Rafael (el penúltimo a la derecha del primer término), mira al espectador. Pero ninguno de estos cuadros despierta en nosotros el más mínimo interés por restituir la perspectiva y reconstruir la parte del aposento en que suponemos estarán estos personajes invisibles que forman parte de la escena. Por el contrario, al contemplar *La familia de Felipe IV*, inmediatamente nos sentimos impulsados a buscar el sitio en que estarán los Reyes, a quienes vemos reflejados en el espejo del fondo. Sin embargo, no es el espejo lo que delata la presencia física de los Monarcas en esta sala, sino la actitud y conducta de los personajes que componen la escena. Unos miran hacia el espacio del espectador y otros no, pero todos ellos, de una forma u otra, delatan que los Reyes estarán posando para el retrato que pinta Velázquez. Es, pues, la combinación de la "mímica" y el espejo lo que incita y compromete al espectador a tratar de descifrar esta complicadísima adivinanza. Al atreverse a llevarla al lienzo, es evidente que Velázquez sabría muy bien que tendría que poner a prueba sus dotes de retratista. Recordemos que ya fue precisamente por esta innata condición que obtuvo el nombramiento de "Pintor al servicio del Rey", el 6 de octubre de 1623, cuando sólo contaba veinticuatro años de edad. Hoy se le considera como el mejor retratista de todos los tiempos, pues nadie como él ha sabido retratar el pensamiento. Si de Velázquez no quedara más que esta obra, sería suficiente para merecer tal distinción. Y como mejor logro se destacaría su propia mímica.

Velázquez es el primer y todavía único pintor en el mundo que se ha autorretratado en la composición para ceder el "punto de vista" de la perspectiva al *protagonista de la obra*. La primera experiencia la realiza en *La rendición de Breda*, cuadro pintado hacia 1634 (Fig. 11). Pero allí el "punto de vista" no se determina geométricamente, sino mediante una especie de "telémetro" formado por grupos de actores y el caballo de Spínola. En el momento en que el actor que encarna a D. Ambrosio de Spínola dice que toma posesión de las llaves de Breda en nombre de Felipe IV, el propio Velázquez, el General D. Carlos Coloma, el Marqués de Leganés, el pintor y escultor Alonso Cano y dos soldados vuelven al unísono sus miradas hacia el "punto de vista" de la perspectiva. Puesto que Velázquez aparece en la composición, estas miradas han de ir dirigidas a Felipe IV, a quien Spínola dedica las más altas alabanzas en su último verso. MÉRIMÉE, según una cita de P. M. BARDI [27], ya había advertido que esta escena es una "suite de portraits ... et chaque personnage pense beaucoup plus au spectateur qu'à l'action où il devrait prende part". La forma de determinar la posición del "punto de vista" difiere mucho en estos dos cuadros de Velázquez, pero en ambos este sitio lo ocupa *el protagonista de la obra* (Figs. 2, 3 y 11).

En conclusión, el asunto es el siguiente: el pintor del Renacimiento italiano pinta sobre una superficie plana y la convierte en una "ventana". El espectador no ve más que lo que hay por detrás de esta ventana. Llega Velázquez y dice: "Yo voy a hacer algo más difícil; voy a representar lo que hay detrás de una ventana y lo que está situado delante de la misma ventana, o sea, lo situado delante del propio lienzo". En honor a LAFUENTE FERRARI y a OROZCO DÍAZ, voy a terminar con palabras suyas. Del primero recalcamos: "En *Las Meninas*, la pintura conceptista por excelencia, ¿cuál es el cuadro y cuál es la realidad? Velázquez juega con esta paradójica ambivalencia. Las apariencias son de que el pintor se ha representado en la actitud de retratar a la pareja Real, a la que únicamente vemos reflejada en el empañado espejo del fondo. Lo que se nos ofrece es un grupo de espectadores mirando posar a la pareja Real". Y del segundo: "Sabemos bien que el artista no está pintando a la Infantita ni

a las Meninas, sino a una realidad aparte, que está precisamente en el espacio que corresponde al espectador. La mirada del pintor lo acentúa aún más, haciendo que nos sintamos parte del asunto del lienzo en que trabaja. Se ha ganado, pues, repetimos, la *profundidad*, pero añadiendo algo más impalpable, como es *la proyección hacia fuera*".

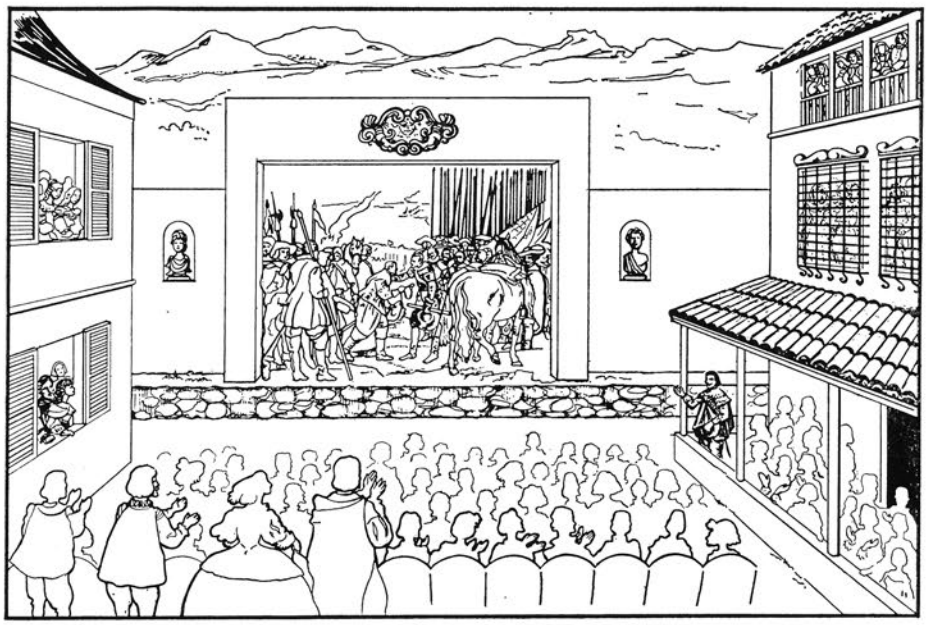


FIG. 11. Composición imaginaria. Se ha montado un escenario junto al borde de un terreno algo más elevado que el piso del espacio comprendido entre dos de los numerosos pabellones aislados que existían en el Buen Retiro hacia 1634. En él presenciamos ahora la escena final del drama *Sitio y toma de Breda*, de Calderón. Felipe IV, situado frente al lado izquierdo del escenario y a unos 8-10 metros de distancia, corresponde en este momento a los aplausos que le tributa el público. Seis actores concentran en él sus miradas. El cuadro de Velázquez no es una «pintura», sino una «instantánea visual» de Felipe IV al dirigir de nuevo su mirada al escenario.

N O T A S

[1] EMILIO OROZCO DÍAZ, *El barroquismo de Velázquez*, pp. 32 y 68-71. Madrid, Ediciones Rialp, S. A., 1965.

[2] ENRIQUE LAFUENTE FERRARI, *Vélasquez*, pp. 108-110. Skira. Suiza. 1960.

[3] ERWIN PANOFSKY, *La perspectiva como forma simbólica*, p. 38. Barcelona, Tusquets Editor, 1973. Este ensayo fue publicado por primera vez en Alemania en 1925.

[4] ERWIN PANOFSKY, *Ob. cit.*, p. 49.

[5] ANTONIO PALOMINO, *El Museo pictórico y Escala óptica*, p. 902. Madrid, Aguilar Editor, 1947.

[6] PIERLUIGI DE VECCHI, *Rafael. Clásicos del Arte*, p. 102. Barcelona, Noguer-Rizzoli Editores, 1972.

[7] ANTONIO PALOMINO, *Ob. cit.*, p. 921. Madrid, Aguilar, 1947. La primera edición constaba de tres tomos. El primero se publicó en 1715 y el segundo y tercero en 1724.

[8] RAMIRO MOYA, «El trazado regulador y la perspectiva de "Las Meninas"», en *Revista de Arquitectura*, año 3, núm. 25. Madrid, enero de 1961.

[9] BARTOLOMÉ MESTRE FIOL, *El cuadro en el cuadro. Pacheco-Velázquez-Mazo-Manet*, p. 100. Palma de Mallorca, Gráficas Miramar, 1977.

[10] JOSÉ GUDIOL, *Velázquez*, pp. 288-289. Barcelona, Ediciones Polígrafa, S. A., 1973.

[11] BARTOLOMÉ MESTRE FIOL, «Los tres personajes invisibles de "Las Meninas"», en *Revista Mayurqa*, núm. VIII, pp. 5-20. Palma de Mallorca, 1972.

[12] ANTONIO PALOMINO, *Ob. cit.*, p. 921. Madrid, 1947.

[13] BARTOLOMÉ MESTRE FIOL, *Ob. cit.*, p. 93. Palma de Mallorca, Gráficas Miramar, 1977.

[14] FRANCISCO IÑIGUEZ ALMECH, «Varia velazqueña». *La Casa del Tesoro, Velázquez y las obras reales,* p. 674 (T. I). Madrid, Estades, Artes Gráficas, 1960.

[15] RAMIRO MOYA, *Artíc. y Rev. cit.,* p. 7. Madrid, enero de 1961.

[16] ANTONIO BUERO VALLEJO, «El espejo de "Las Meninas"», en *Revista de Occidente,* núm. 92, p. 151. Madrid, 1970.

[17] FRANCISCO IÑIGUEZ ALMECH, *Colec. y Obr. cit.,* p. 676 (T. I.) Madrid, Estades, Artes Gráficas, 1960.

[18] RAMIRO MOYA, *Artíc. y Rev. cit.,* año 3, núm. 25, p. 4. Madrid, enero de 1961.

[19] ANGEL DEL CAMPO Y FRANCÉS, *La magia de «Las Meninas».* Madrid, ADOSA Edit., 1978.

[20] JACQUES LASSAIGNE, *La pintura española,* t. II, p. 65. Skira. Suiza. 1964.

[21] CARL JUSTI, *Velázquez y su siglo,* p. 681. Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1953.

[22] ANTONIO PALOMINO, *Ob. cit.,* p. 921. Madrid, Aguilar, 1947.

[23] JOSÉ CAMÓN AZNAR, *Velázquez,* t. II, pp. 840-841. Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1964.

[24] BARTOLOMÉ MESTRE FIOL, «Felipe IV en *La rendición de Breda,* de Velázquez», en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* núm. 49, pp. 173-215. Madrid, 1979.

[25] CARL JUSTI, *Ob. cit.,* pp. 742-743. Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1953.

[26] CARL JUSTI, *Ob. cit.,* p. 690. Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1953.

[27] P. M. BARDI, *Velázquez. Clásicos del Arte,* p. 96. Barcelona, Noguer-Rizzoli Editores, 1977.

C R O N I C A D E L A A C A D E M I A

Defunciones

- Sesión del día 6 de octubre.

Se da cuenta del fallecimiento de D. José Crisanto López Jiménez y D. Alvaro Gil Varela, Correspondientes en Murcia y Lugo, respectivamente, así como del ilustre historiador de Arte D. Enrique Marco Dorta, Director del Instituto Diego Velázquez.

- Sesión del día 20 de octubre.

Se registra la reciente defunción del arquitecto D. Rafael Hidalgo de Caviedes, hermano de D. Hipólito.

- Sesión del día 27 de octubre.

Sentimiento de la Academia por el fallecimiento de un hermano de D. José Muñoz Molleda.

- Sesión de 1 de diciembre.

Don Joaquín Rodrigo da cuenta del fallecimiento del insigne guitarrista, gran musicólogo y pedagogo D. Emilio Pujol.

Medalla de Honor

- Sesión del día 24 de noviembre.

Sobre la clausura del centenario del Círculo de Bellas Artes, con la solemne entrega de la Medalla de Honor.

- Sesión pública y solemne del día 27 de noviembre.

Celebrada Junta extraordinaria y pública, bajo la presidencia de SS. MM., en el Salón de Actos del Círculo de Bellas Artes, de Madrid, a fin de proceder a la entrega de la Medalla de Honor 1980 a dicho Centro.

Homenajes

- Sesión del día 6 de octubre.

El Sr. Romero de Lecea informa sobre los homenajes tributados recientemente al Sr. Director, en la Embajada de los Estados Unidos en Madrid, y a D. Andrés Segovia, en el Teatro de la Fenice de Venecia, recibiendo la condecoración «Una vida para la Música».

● Sesión del día 13 de octubre.

Sobre la brillante elección en Roma de D. Federico Moreno Torroba como Presidente del Bureau International des Droits d'auteur.

● Sesión del día 20 de octubre.

Adhesión de la Academia a la propuesta del Instituto de Estudios Asturianos para declarar a D. Joaquín Vaquero Hijo Predilecto de Asturias.

Nombramiento de Académico correspondiente de la Real Academia de Nobles Artes de San Luis, de Zaragoza, a favor de D. Fernando García Mercadal.

● Sesión del día 27 de octubre.

Don Alvaro Delgado, nombrado Hijo Predilecto de Navia.

Felicitaciones

● Sesión del día 3 de noviembre.

Se acuerda felicitar a D. Carlos Fernández Casado por la publicación de su interesantísimo estudio sobre puentes construidos en España.

● Sesión del día 10 de noviembre.

Se acuerda felicitar a los Sres. Lafuente Ferrari y Moya al haber sido elegidos miembros honorarios del Instituto de Estudios Madrileños.

● Sesión del día 17 de noviembre.

Se acuerda conste en acta la felicitación de la Academia a D. Enrique Pérez Comendador al cumplir ochenta años.

● Sesión del día 24 de noviembre.

El Sr. Pérez Comendador agradece la felicitación por su cumpleaños.

Se acuerda felicitar a D. Enrique Segura por la solemne entrega de la Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla.

Se acuerda asimismo felicitar a Don José Hernández Díaz por la espléndida exposición del escultor Duque Cornejo, organizada bajo su dirección en la iglesia de San Luis de los Franceses, de dicha ciudad.

● Sesión del día 1 de diciembre.

Se acuerda felicitar a Monseñor Sopeña por su elección, en calidad de fundador, para la recién creada «Academia de Europa de las Ciencias, las Letras y las Artes», con sede en París y bajo el patrocinio de la U.N.E.S.C.O.

Se acuerda también felicitar al señor Navarro-Linares, Secretario de la Academia Española de Bellas Artes de Roma, por la concesión de la Medalla de Roma y el Ente de Turismo y el Diploma de Benemérito.

● Sesión del día 15 de diciembre.

Se acuerda felicitar a D. Diego Angulo por la presentación de su espléndida monografía sobre Murillo, constando en acta la satisfacción de la Academia por aportación tan meritoria.

Designación de representantes

● Sesión del día 6 de octubre.

Se designan representantes de la Academia a D. Enrique Pérez Comendador para el «Primer concurso de Artes Plásticas» del Ayuntamiento de Alcobendas, a D. Ernesto Halffter para los «Premios Nacionales a la mejor labor de crítica y comentario de ediciones sonoras», a D. Juan Antonio Morales y a D. Eugenio Montes para el «Premio Nacional de Literatura infantil a la mejor labor de ilustración de libros infantiles», a D. Enrique Pérez Comendador para el «II Salón de Otoño de Pintura» de la Caja de Ahorros de Plasencia y a Don José María de Azcárate para el pertinente asesoramiento en la restauración de la Custodia de Enrique de Arfe de la Catedral de Toledo.

● Sesión del día 17 de noviembre.

Se designa representante de la Academia en el Jurado Calificador de la VI Bienal del Tajo a D. Enrique Lafuente Ferrari.

Se confía la representación de la Academia a D. Federico Marés en el homenaje de los Amigos de los Museos al Vizconde de Güell.

● Sesión del día 9 de diciembre.

Se acuerda designar representante de la Academia en el Museo del Palacio de Viana, de Córdoba, al Académico correspondiente D. Antonio Cruz Conde.

Comisiones

● Sesión del día 6 de octubre.

Se nombra a los Sres. Censor, Segura (por Pintura), Conde de Yebes (por Escultura), García Mercadal (por Arquitectura) y Querol (por Música) para formar parte de la Comisión de Censura con motivo de la recepción de D. Antonio Fernández-Cid.

Se da cuenta de las reuniones celebradas por las Comisiones de Administración, Museo y Calcografía durante los meses de julio y septiembre, así como otra correspondiente al albaceazgo de D. Fernando Guitarte.

● Sesión del día 13 de octubre.

Celebrada reunión de la Comisión de Publicaciones.

Celebrada reunión de la Comisión de Administración.

● Sesión del día 20 de octubre.

Autorización de los discursos con motivo del ingreso de D. Antonio Fernández-Cid de Temes.

● Sesión del día 27 de octubre.

Reunión celebrada por la Comisión de Archivo y Biblioteca en la que se acuerda aceptar la renuncia de D. Carlos Romero de Lecea en calidad de Secretario de la Comisión, proponiendo, a la vez, la designación de D. Luis Blanco Soler como Bibliotecario en funciones hasta la elección reglamentaria.

● Sesión del día 10 de noviembre.

Reunión celebrada por la Comisión de Archivo y Biblioteca.

Reunida la Comisión de Administración.

● Sesión del día 17 de noviembre.

Visita de la Comisión de Archivo y Biblioteca a las obras de la calle de Alcalá.

● Sesión del día 9 de diciembre.

Reunión de la Comisión de Administración.

Sobre la proyectada Comisión de Fundaciones de la Academia.

Biblioteca

● Sesión del día 6 de octubre.

Se da cuenta de haber recibido las siguientes publicaciones:

Música y músicos de la época virreinal y *Música virreinal mexicana* (disco), enviadas por D. José Jesús Estrada.

Enviadas por D. José A. Tarragó Pleyán, Correspondiente en Lérida: *Las tres flores de lis, blasón de Lérida desde el siglo XIII, La moneda «pugesa» de Lleida, La Pahería de Lleida, Aportación a la bibliografía sobre el monumento La Suda de Lleida* e *Inventario del Patrimonio Artístico de la provincia de Lérida.*

Enviadas por D. Carlos Chanfón Olmos: SIMÓN GARCÍA, *Compendio de arquitectura y simetría de los templos;* DIEGO DE SAGREDO, *Medidas del romano,* y *El libro de Villar de Honnecourt.*

Enviadas por mediación de D. Diego Angulo: DIEGO DE ESQUIVEL Y NAVIA, *Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco* (dos tomos).

Recibidos igualmente: *Catálogo de los dibujos de los siglos XVI y XVII de la colección del Museo de la Casa de la Moneda,* por REYES GONZÁLEZ MENESES, y entregado por D. Hipólito Hidalgo de Caviedes: *Hidalgo de Caviedes: Cien años de pintura.*

● Sesión del día 20 de octubre.

Presentados: *La estética de la música vocal de Joaquín Rodrigo: catorce canciones para canto y piano,* de Don FRANCISCO JOSÉ LEÓN TELLO, y *Tratados neoclásicos españoles de pintura y escultura,* del mismo autor y de su esposa D.ª MARÍA M. VIRGINIA SANZ SANZ.

Don José Hernández Díaz entrega, por encargo especial de D.ª María Concepción García Gainza, Directora, y equipo colaborador, el *Catálogo monumental de Navarra,* tomo correspondiente a la Merindad de Tudela, editado conjuntamente por la Institución Príncipe de Viana, Arzobispado de Pamplona y Universidad de Navarra.

● Sesión del día 27 de octubre.

Recibidos, con destino a la Biblioteca: *Alvaro Delgado* (regalo del autor); *La Catedral de Orense,* de D. MANUEL CHAMOSO LAMAS, y *Boletín Millares Carlo,* número 1.

● Sesión del día 3 de noviembre.

Se acusa recibo del ejemplar sobre *Datos para la historia artística cacereña*, de D. TOMÁS PULIDO Y PULIDO, remitido conjuntamente por el Presidente de la Diputación Provincial de Cáceres y D. Salvador Andrés Ordax, Director de la Institución Cultural «El Brocense».

● Sesión del día 10 de noviembre.

Recibidas dos publicaciones de la Secretaría General Técnica del Ministerio de Cultura: *Función pedagógica de los museos*, por ANGELA GARCÍA BLANCO y otros autores, y *El museo, cultura para todos*.

● Sesión del día 24 de noviembre.

Adquisición, gracias a la eficiente gestión del Sr. Blanco Soler, de un ejemplar del espléndido *Catálogo* de la Exposición, celebrada en Hamburgo, sobre Goya y la época de la Revolución.

● Sesión del día 1 de diciembre.

Don José Hernández Díaz entrega dos interesantes publicaciones sobre *Berzocana de San Fulgencio* y *Pedro Duque Cornejo y Roldán (1678-1757) en el arte andaluz de su tiempo. Catálogo de la exposición conmemorativa.*

● Sesión del día 9 de diciembre.

El Sr. Romero de Lecea presenta dos lotes de importantes publicaciones: uno integrado por los tres tomos de las Actas del Simposio para el estudio de los Códices del comentario al Apocalipsis, de Beato de Liébana (celebrado en Madrid en noviembre de 1976), a cargo del Centro de Estudios de Bibliografía y Bibliofilia, contribución de extraordinario interés, incluida su edición en la prestigiosa colección de Joyas Bibliográficas; y otro el constituido por las conferencias en el Instituto Hispano-Austríaco de los Sres. Sopeña, Cerha, Lafuente Ferrari, Marías, Romero de Lecea y Truyol Sierra —en homenaje póstumo estas dos últimas a los profesores Verdross y Legaz Lacambra—, Rubio y Romero de Lecea.

● Sesión del día 15 de diciembre.

Don Fernando Chueca presenta dos recientes publicaciones del Instituto de España: *Obra e inventos de Torres Quevedo*, por JOSÉ GARCÍA SANTESMASES, y *El Cancionero de Uppsala*, transcripción de RAFAEL MITJANA, con estudio introductorio sobre la poesía y la técnica musical por D. LEOPOLDO QUEROL ROSO.

Donaciones

● Sesión del día 10 de noviembre.

Don Adolfo Bartolomé, Correspondiente en Oviedo, envía un cuadro, titulado *Variaciones sobre Andrea Mantegna*, y un grabado al aguafuerte.

● Sesión del día 1 de diciembre.

El Sr. Lafuente Ferrari informa de que la Dirección General de Bellas Artes estaría dispuesta a adquirir, para el

Museo de la Academia, una serie seleccionada de grabados de Picasso, siendo deseable que, complementariamente, el albaceazgo de D. Fernando Guitarte adquiriese un lote análogo con cargo a sus propios fondos.

Publicaciones

- Sesión del día 3 de noviembre.

El Sr. Director presenta el *Boletín* de la Academia correspondiente al primer semestre del año actual, destacando la mejora que se advierte en su publicación, por lo que felicita al Sr. Cervera.

- Sesión del día 17 de noviembre.

Reunión de la Comisión de Publicaciones.

Calcografía

- Sesión del día 20 de octubre.

Reunión celebrada por la Comisión restringida.

- Sesión del día 10 de noviembre.

Reunión celebrada el día 6 por la Comisión.

Préstamos

- Sesión del día 6 de octubre.

El Director General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos agradece a la Academia su colaboración en la exposición sobre «El dibujo español en los Siglos de Oro».

Se da cuenta de las gestiones relativas a las proyectadas exposiciones de pintores ferrolanos, en La Coruña; Van Dyck, en Ottawa; dibujos de Guido Reni, en la Albertina, y Goya, en Hamburgo.

- Sesión del día 10 de noviembre.

Se comunica la devolución del dibujo de Baccio Bandinelli, remitido a la exposición «Florencia y la Toscana de los Médicis».

- Sesión del día 24 de noviembre.

Devolución del cuadro de *Los dos Santos Juanes*, de Van Dyck, enviado a la exposición de Ottawa.

- Sesión del día 15 de diciembre.

Sobre la proyectada exposición en el Museo de Bellas Artes de Caracas.

Recepciones

- Sesión pública y solemne del día 30 de noviembre.

Celebrada Junta Extraordinaria y Pública, bajo la presidencia de S. M. la Reina Doña Sofía y en el Salón de Actos de la Real Academia Española de la Lengua, para dar posesión al nuevo Académico de número, D. Antonio Fernández-Cid de Temes, a quien contesta D. Regino Sainz de la Maza.

- Sesión del día 1 de diciembre.

Presentado por el Académico electo D. Luis García Ochoa el texto de su discurso de ingreso, pasa al Sr. Lafuente Ferrari con objeto de preparar la contestación correspondiente.

Elecciones

- Sesión extraordinaria del día 15 de diciembre.

Es elegido, por unanimidad, Bibliotecario de la Academia D. Luis Blanco Soler, cargo que venía desempeñando en funciones.

En la reglamentaria elección de Censor resulta reelegido D. Luis Cervera Vera.

En la reglamentaria elección de Tesorero resulta reelegido D. Ramón González de Amezúa.

Asuntos varios

- Sesión del día 6 de octubre.

Adquirido por la Caja Provincial de Ahorros de Córdoba el Palacio de las Rejas de D. Gome, perteneciente a los Marqueses de Viana, con el propósito de ser dedicado a Museo, la Academia acoge con especial satisfacción y gratitud el escrito enviado por D. Antonio Cruz Conde, Correspondiente en Córdoba, acordándose, con igual motivo, felicitar a la Marquesa de Viana y a la Caja Provincial de Ahorros de Córdoba.

Monseñor Sopeña destaca la importancia de una reciente disposición del Gobierno italiano reconociendo la propiedad española de San Pietro in Montorio.

El Sr. Pérez Comendador reitera su interés por el emplazamiento del Taller de Vaciados en la casa de la calle de Alcalá.

A propuesta del Sr. Azcárate se aprueba una moción referente a la declaración de Conjunto Histórico-Artístico de las riberas del Duero a paso por la zona meridional de Soria.

El Sr. Lafuente Ferrari se refiere al Real Decreto de 4 de julio último por el que se modifican los Estatutos de la Real Academia Española, subrayando la nueva norma establecida sobre la inasistencia de los Sres. Académicos numerarios a las sesiones, por lo cual, y habida cuenta del tema planteado anteriormente en nuestra Academia, propone, y así se acuerda, que el Sr. Censor, a la vista de la disposición de referencia, quede encargado de preparar el oportuno dictamen.

- Sesión del día 13 de octubre.

Examinados por la Sección de Música cuarenta expedientes de dispensa de titulación académica.

Se da cuenta de las comunicaciones remitidas, una por D. Joaquín Manzanares, Correspondiente en Oviedo, sobre la deplorable restauración que se lleva a cabo en las iglesias de Santa Cristina de Lena y San Salvador de Valdedios, y otra de la Comisión Provincial de Monumentos Histórico-Artísticos de Cáceres respecto de la construcción de un auditorio en el castillo de Trujillo.

El Sr. Salas se refiere a la venta ocasional del cuadro de *La familia del Gre-*

co, que a su juicio es obra segura del hijo, Jorge Manuel.

El Sr. Pérez Comendador elogia el amplio conjunto de obras de Mateo Hernández expuestas en Béjar.

● Sesión del día 20 de octubre.

Sobre el escrito enviado al Ministerio de Cultura referente a la moción aprobada en la sesión del día 13 y nota enviada a los medios de comunicación sobre el mismo asunto (Soria).

Sobre la anunciada venta en pública subasta de un ejemplar del libro de García Hidalgo, se acuerda confiar a D. Luis Blanco Soler la representación de la Academia.

Examinados por la Sección de Música cuarenta expedientes de dispensa de titulación académica.

● Sesión del día 3 de noviembre.

Enviado por el Instituto de España para informe el proyecto de reforma de los vigentes Estatutos de la Real Academia de Bellas Arte de San Jorge, de Barcelona.

Examinados cuarenta expedientes dictaminados por la Comisión Central de Monumentos.

Don Juan Antonio Morales se refiere, en términos laudatorios, a la excelente exposición de pintura gótica en la Corona de Aragón, inaugurada recientemente en el Museo Camón Aznar, de Zaragoza.

El Sr. Salas informa acerca de la brillante exposición sobre «Goya y la época de la Revolución», inaugurada recientemente en Hamburgo.

Sobre la anunciada venta del libro de García Hidalgo, quedando descartada su posible adquisición por la Academia.

● Sesión del día 10 de noviembre.

El Sr. Pérez Comendador informa sobre su actuación en el Jurado del Concurso de Alcobendas e insiste en la urgencia de celebrar reunión conjunta de la Comisión del Taller de Vaciados y la Sección de Escultura.

El Sr. Chueca anuncia la próxima inauguración del curso en el Ateneo de Madrid, confiándose la representación de la Academia a los Sres. González de Amezúa y Díez del Corral.

● Sesión del día 17 de noviembre.

Sobre la cuestión relativa a las asistencias de los Sres. Académicos, creándose una Comisión especial, compuesta por la Mesa y los Sres. Lafuente Ferrari y Salas, a fin de someter definitivamente al Pleno el contenido y alcance de la posible modificación de los Estatutos acerca de esta materia.

El Sr. Salas, a ruego del Sr. Lafuente Ferrari, informa sobre la restauración del cuadro de *Felipe IV, cazador*, de Velázquez.

● Sesión del día 24 de noviembre.

Celebrada reunión de la Mesa con el Sr. Chueca, en relación con las obras de la casa de la calle de Alcalá.

Sobre la proyectada ampliación del edificio central del Banco de España.

El Sr. Salas anuncia la sesión inaugural de la Academia de Extremadura,

en el Palacio Chaves de Trujillo, prevista para el día 3 de diciembre.

El Sr. Pérez Comendador informa de la celebración del II Salón de Otoño de Plasencia, en el que resultó premiado D. Francisco Lagares —antiguo pensionado en Roma—, y de la festividad de Santa Isabel de Hungría, Patrona de la Academia de Sevilla, refiriéndose, en particular, a la solemne entrega de la Medalla de Honor a D. Enrique Segura.

● Sesión del día 1 de diciembre.

Sobre el proyecto de prolongación del edificio central del Banco de España.

Examinados quince expedientes de la Comisión Central de Monumentos.

Examinados por la Sección de Música treinta y dos expedientes de dispensa de titulación académica.

El Sr. Avalos manifiesta su viva inquietud ante la autorización concedida por el Delegado de Bellas Artes de Mérida para instalar campos de fútbol y de baloncesto en el circo romano de dicha localidad.

● Sesión del día 9 de diciembre.

Sobre el proyecto de prolongación del edificio central del Banco de España.

Se designa a los Sres. Azcárate y Díez del Corral, en calidad de ponentes, para el examen de la reforma de los Estatutos vigentes de la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, de Barcelona.

De acuerdo con lo propuesto por las diferentes Secciones y Comisiones de la Academia, se aprueba la renovación de estas últimas para el año próximo.

Concesión del Premio «José González de la Peña», Barón de Forna, a D. Joaquín Rodrigo.

En reconocimiento de la labor desarrollada por D. Cándido Salinero, y en atención a los cuarenta años de servicios a la Academia, se acuerda cursar la correspondiente propuesta para la concesión de la Medalla del Trabajo.

Aquisición de 250 ejemplares del *Catálogo* de la exposición del Círculo de Bellas Artes, organizada con fondos inéditos de la Academia.

Acuerdos relativos a la adquisición para el Museo de la Academia del cuadro de *La familia del Greco* con cargo a la Herencia Guitarte.

El Sr. Lafuente Ferrari informa sobre el viaje a Trujillo, junto con el señor Pérez Comendador, representando a la Corporación en la inaguración de la nueva Academia de Extremadura.

● Sesión del día 15 de diciembre.

A propuesta del Secretario General, en su calidad de Jefe de Personal, se acuerda nombrar Oficial Mayor de la Academia a D. Cándido Salinero.

Sobre la propuesta de concesión de la Medalla del Trabajo a D. Cándido Salinero.

Sobre el proyecto de prolongación del edificio central del Banco de España.

ENRIQUE PARDO CANALIS.

NOTA.—A partir del número 49 de este *Boletín* —correspondiente al segundo semestre de 1979— la Crónica de la Academia corre a cargo de D. Enrique Pardo Canalís, Secretario General de la Corporación.

COMISION CENTRAL DE MONUMENTOS

Monumentos histórico-artísticos, Conjuntos y Parajes pintorescos informados durante el año 1980

ALBACETE

Catedral de San Juan Bautista (5 mayo)

Iglesia renacentista de tres naves, del tipo de iglesia salón, con grandes columnas con capiteles compuestos, sobre las que apoyan bóvedas de aristas y de crucería en la capilla mayor como en varias de las capillas laterales, dispuestas dos por tramo. Entre estas sobresale la de Santa Catalina, con interesante sepulcro del Obispo Andújar. El conjunto bien conservado, aunque excesiva y discutiblemente restaurado, es de gran monumentalidad y excelente construcción.

LA RODA

El Salvador (5 mayo)

Iglesia renacentista, terminada en el año 1564, de tres naves, conforme al tipo de iglesias salón, cubierta con bóvedas de aristas sobre grandes columnas toscanas y jónicas. Sólida torre, bellas portadas manieristas e interesantes capillas que contribuyen a la importancia del conjunto.

LETUR

La Asunción (3 marzo)

Iglesia de una nave, de gran solidez, con bóvedas de crucería, del siglo XVI. Sobresalen en ella, aparte de su buena construcción, la bella portada renacentista, de 1528, y la torre.

LIETOR

Convento de Carmelitas (5 mayo)

De fines del siglo XVII. Iglesia sencilla, de una nave cubierta con bóveda de cañón con lunetos y cúpula en el crucero, sin tambor y ligeramente rebajada.

ALICANTE

ALCOY

Conjunto histórico-artístico (16 junio)

Buen conjunto urbano que conserva importantes vestigios de su importante pasado histórico. Se estima debe protegerse el perímetro urbano tal y como era en 1900: la villa primitiva, el Ensanche Roger de Lauria y el Ravall Nou.

CALLOSA DEL SEGURA

San Martín (30 de junio)

Iglesia renacentista con portada de principios del siglo XVI. Es de tres naves con bóvedas vaídas, sobre grandes columnas corintias, cúpula en el crucero y ábside con casetones. Interesante la capilla del Sacramento.

ELCHE

San José (5 mayo)

Iglesia barroca de una nave con capillas laterales e interesantes retablos. Coro en alto, bóvedas vaídas en la nave y casquete en el crucero. Interesantes pinturas decorativas muy características, armonizando con los retablos barrocos.

ALMERIA

CUEVAS DE ALMANZORA

Yacimiento arqueológico de Villaricos (5 mayo)

Descubierto y publicado por D. Luis Siret, tiene una importancia esencial para la arqueología occidental, dando nombre a una de las culturas más interesantes de nuestro pasado, en relación con las mediterráneas e indígenas.

AVILA

BONILLA DE LA SIERRA

Conjunto histórico-artístico (1 dic.)

Este pequeño pueblo fue cabeza del señorío de su nombre y residencia de los Obispos de Avila. Conserva restos del recinto amurallado y el castillo. Destacan la magnífica iglesia del siglo XV, de una nave; un buen conjunto de casas típicas, algunas con soportales, y una gran plaza en torno a la iglesia. Es destacable el llamado pozo de Santa Bárbara, construcción de sillería de granito de gran interés.

CEBREROS

El Quexigal (1 diciembre)

Conjunto de edificaciones con casa-palacio del siglo XVI, que perteneció a la Orden Jerónima, en relación con El Escorial. Es construcción de sillería y ladrillo, con soportales, rodeada de jardines y perfectamente integrada en el paisaje.

SANTIAGO DE ARALLAVE (PUERTO CASTILLA)

Iglesia y torre de Santiago Apóstol (6 junio)

Iglesia de fines del siglo XVI, conforme al prototipo abulense de tres naves, con arcos de medio punto de amplia luz, cubierta con techumbre sencilla en las naves y de crucería con terceletes en la capilla mayor. La torre es ya del siglo XVI, de gran fortaleza como el conjunto, de buena cantería.

BALEARES

PALMA DE MALLORCA

Almacenes "El Aguila" (3 noviembre)

Buen ejemplo de arquitectura modernista, en el que destacan las labores metálicas. Se construyó en 1908 conforme a proyecto de Gaspar Bennazar.

Círculo Mallorquín (3 noviembre)

Se inicia en 1911 por el arquitecto Miguel Madorell, mejorando el edificio anterior del Casino Balear. Desta-

can las modernistas fachadas, el gran vestíbulo, la escalera y el gran salón de baile, de 1870-1880, en estilo neoegipcio.

Bar Trinquet (3 noviembre)

Edificio modernista de interés local.

Santa Clara (5 mayo)

Convento fundado hacia 1256, por lo que es el más antiguo de la isla de Mallorca. Iglesia de una nave, que mantiene su estructura primitiva y conserva un interesante claustro gótico, además de restos de construcciones islámicas y mudéjares, entre ellas la llamada Casa del Moro.

BARCELONA

Palacio Sabassona (Ateneo Barcelonés) (3 noviembre)

Sede de una de las instituciones culturales más importantes de la ciudad. Del siglo XVIII, probable proyecto del Barón de Sabassona, en 1776. Clásica fachada sobre basamento almohadillado, con dos pisos, el noble con balcones y ático. Amplios salones decorados por el pintor Francisco Pla, "El Vigatá" (1743-1805). Bello jardín romántico en la parte posterior, al que da una sencilla fachada.

BADALONA

Casa Pavillard (9 junio)

Construcción de 1906 conforme al estilo modernista, obra del arquitecto Juan Amigó, representativo de las formas arquitectónicas que señalan la evolución de las formas de la arquitectura local.

GELIDA

Castillo y entorno (9 junio)

Se sitúa en la parte más alta de la población, que consta ya existía en el siglo X. Se conserva una gran sala rectangular y una bella torre de original planta semielíptica. En su cercanía existe una sencilla iglesia de una nave con bóveda de cañón y capilla mayor poligonal. Todo constituye un bello paraje, con zonas rurales y de ciudad-jardín.

MATARO

Masía "Les Esmandíes" (3 noviembre)

Construcción de principios del siglo XVIII. Rectangular, con cuerpo central de tres pisos y que conserva interesante mobiliario y jardín. Se relaciona esta masía con el famoso pintor Antonio Viladomat.

PREMIA DE MAR

Masía "Can Manent" (3 noviembre)

Característica masía de la Maresma, del siglo XVIII. Sencilla construcción de tres naves, de dos pisos y desván en el cuerpo central. Cubierta de madera y tejado con teja árabe.

CACERES

SERRADILLA

Monasterio del Santísimo Cristo de la Victoria (3 noviembre)

Convento de Agustinas Recoletas, fundado en el siglo XVII, construyéndose su iglesia entre 1672 y 1675, con bella portada y retablos barrocos, destacando entre ellos el mayor, de 1699, obra del madrileño Francisco de la Torre. En este convento se venera el Santo Cristo de la Victoria, obra de Domingo de la Rioja.

CADIZ

Palacio de Moreno de Mora (3 nov.)

Construcción terminada en 1862, en la que intervino el arquitecto Baltar. Ejemplo de eclecticismo, con señalada influencia italiana, tanto en las formas como en los materiales utilizados. De tres plantas organizadas en torno a un gran patio central. Interesante escalera y magníficos salones, así como el mobiliario y demás elementos del ajuar.

PUERTO DE SANTA MARIA

Yacimiento arqueológico en el Castillo de Doña Blanca (3 noviembre)

En esta finca, que recibe su nombre de una torre vigía del siglo XV, se han hallado restos de gran interés relacionados con la cultura tartésica.

SAN FERNANDO

Calle Real y adyacentes (3 noviembre)

Conjunto histórico-artístico que tiene como eje principal la calle Real del núcleo de población creada por Carlos III en 1769. En esta calle se sitúan edificios religiosos y civiles sumamente característicos, en relación con la fijación en esta nueva ciudad del Departamento Marítimo y la Escuela Naval. El caserío es de gran interés, como ejemplo de arquitectura popular, con casas de uno o dos pisos, ricas fachadas y rejas sumamente típicas en sus peculiares "cierros" en las ventanas bajas. Su influencia en la arquitectura americana es clara.

CORDOBA

Palacio de los Marqueses de Viana (3 noviembre)

Magnífica construcción característica del barroco cordobés del siglo XVII, obra del arquitecto Reyes Cueto. Sobresalen, aparte de la fachada, los magníficos patios muy representativos del arte cordobés, los bellísimos jardines y la excepcional colección que contiene de cerámica, platería, cueros, etcétera.

Santiago (3 noviembre)

Es una de las iglesias más representativas entre las construidas a raíz de la conquista. Se ha de destacar la importancia del alminar de Abderramen II, embutido en su torre, el magnífico rosetón gótico, la capilla barroca de los Cárdenas y la techumbre conservada por encima de las neoclásicas que enmascararon toda la construcción.

AGUILAR DE LA FRONTERA

Torre del Reloj (16 junio)

Construcción barroca del siglo XVIII, obra de Gutiérrez de Salamanca, que aunque independiente se integra en el conjunto de la plaza ochavada.

HINOJOSA DEL DUQUE

San Juan Bautista (14 abril)

Monumento de grandes proporciones conocido como "la catedral de la Sierra", que se relaciona con los Hernán Ruiz. De tres naves y otra dividida en cuatro capillas y magnífica torre, en la que intervino desde 1588 Juan de Ochoa. Bellas portadas manieristas.

MONTILLA

Santa Clara (3 noviembre)

Fundado en 1525, es obra del arquitecto Hernán Ruiz I. Es un buen ejemplo de la arquitectura del primer tercio del siglo con elementos platerescos, góticos y mudéjares. Sobresalen la bellísima portada gótica, con elementos plateresco, las magníficas techumbres de la nave y del presbiterio y el retablo mayor del siglo XVII. Conserva un buen conjunto de esculturas, pinturas y piezas de orfebrería de gran interés.

PEÑARROYA

Nuestra Señora del Rosario (3 noviem.)

Ejemplo de arquitectura popular que consta ya existía en 1535. Consta de una nave y capilla mayor cubierta con cúpula ligeramente rebajada. En relación con el desarrollo minero del siglo XVIII se erigió en parroquia, aunque en un principio fue concebida como ermita de pastores.

VALPARAISO - SIERRA DE CORDOBA

Monasterio de San Jerónimo (3 nov.)

Se sitúa en la Sierra de Córdoba, a unos 10 kilómetros de la capital. Son los restos del monasterio fundado a principios del siglo XV, cuya iglesia gótica, de una nave, fue terminada hacia 1507 por Diego Rodríguez de San Román, a quien se paga en esta fecha la obra de azulejería de la cabecera. La iglesia fue profundamente reformada en 1704, así como se añaden otras construcciones en los siglos XVI al XVIII. Claustro gótico y torre de 1554.

LA CORUÑA

BERGONDO

Quinta de San Victorio, en San Fiz de Vijoy (1 diciembre)

Construcción del siglo XIX, formada por cuerpo central de dos pisos y dos laterales, más bajos, cuyo principal interés radica en haber sido escenario y de residencia de significativos representantes y hechos de la cultura contemporánea. Son importantes sus jardines y el paisaje en que se enclava.

ORDENES

Pazo del Peñasco (1 diciembre)

Construcción del siglo XVII, muy restaurada, que se relaciona con Don Antonio Tojo Mariño de Lobera.

OZA DE LOS RIOS

San Nicolás de Cinis (5 mayo)

Iglesia gótica de tres naves, con ábsides poligonales, cubiertas con bóvedas de crucería y de madera las naves sobre pilares con columnas adosadas en las que apoyan arcos diafragma. Interesantes portadas, una con la Adoración de los Reyes y la otra con Cristo varón de dolores entre dos eclesiásticos.

PUEBLA DEL CARAMIÑAL

Fortaleza de Junqueras (3 noviembre)

Es propiamente un pazo construido sobre fortificación medieval, con construcciones renacentistas y barrocas en torno a un patio y jardín.

CUENCA

CAÑETE

Conjunto histórico-artístico (14 abril)

Conjunto amurallado con torreones y puerta de interés como las de San Bartolomé, de las Eras y de la Virgen. Ofrece un buen y característico caserío y dos iglesias, una arruinada —la de San Julián— y otra reformada, de Santiago.

CARBONERAS DE GUADAZAON

Iglesia-panteón de los Marqueses de Moya (30 junio)

De una nave, construida a fines del siglo XV y muy reformada en estilo barroco por Martín de Aldehuela. Portada hispano-flamenca de gran interés.

VALERIA

Nuestra Señora del Asey (3 noviembre)

Sencilla iglesia de tres naves, protogótica, con arcos apuntados y tres ábsides semicirculares de tradición románica. Se cubre con interesantes techumbres. Fustes romanos aprovechados y portada del siglo XVI.

GERONA

Casa de la Cultura (Antiguo Hogar Infantil) (4 febrero)

Edificio iniciado en 1776, conforme a planos de Ventura Rodríguez. Sobresale su bella portada en la que se funden las formas neoclásicas con las del rococó, así como el severo patio y la escalera, de particular interés por la solución estructural de sus tramos, sobre arcos escarzanos.

Convento de San José (14 abril)

Se inicia en 1591, consagrándose la iglesia en 1631. Afectado por la guerra de la Independencia y por la desamortización, en 1844 fue ocupado por la Delegación de Hacienda y es profundamente transformado para su acondicionamiento. Actualmente se proyecta destinarlo a Archivo Histórico, devolviéndole sus formas originales.

Hospital Provincial de Santa Catalina (4 febrero)

Aunque sus orígenes se remontal al siglo XIII, el edificio actual se inició en 1666. Las necesidades hospitalarias

obligaron a su reforma, conservando su fachada de buena sillería con portada barroca, de orden toscano con curiosos remates triangulares encuadrando un círculo. Son también de interés la portada de la iglesia, de orden jónico, el patio y la monumental escalera, que se abre en interesante arco conopial escarzanado, del siglo XVIII, en muro con paramento esgrafiado.

ANGLES

Conjunto histórico-artístico (4 febrero)

Buen ejemplo de urbanismo gótico que conserva parte de la cerca defensiva y casas de dos y tres pisos, con muros de mampostería, vanos de piedra y grandes aleros. Se sitúa al pie del castillo, con calles y rincones de gran interés como el Call Judío, la Mayor y la de Vall, así como la Plaza, que lo fue de armas del castillo, todo integrando un bellísimo conjunto de los más interesantes y mejor conservados de la arquitectura civil catalana.

BAGUR

Mansó Carmen Amaya (9 junio)

Complejo que se erige en torno a una torre-atalaya circular almenada, que fue propiedad de la famosa artista, hija adoptiva de la villa.

CAMPRODON

Conjunto histórico-artístico del barrio de Baget y su entorno (4 febrero)

Conjunto cuyo origen se remonta al siglo XI, con ruinas de dos castillos e iglesia románica del siglo XII, dedicada a San Andrés y San Julián, en la que recibe culto la "Majestas Domini", de especial veneración en toda la comarca. Se conserva la mayor parte del caserío, con calles sinuosas y escalonadas, así como el puente románico.

MONELLS

Conjunto histórico-artístico (9 junio)

Consta que ya existía este característico conjunto del Ampurdán en el 922, citándose la iglesia en 1108, erigiéndose el edificio gótico a fines del siglo XIII. Fue centro comarcal de importancia, en función del mercado, conservándose una bella Plaza Mayor y características calles porticadas.

OGASSA

San Martín (4 febrero)

Consta una primera consagración en el siglo X, como capilla del castillo, y otra en 1024, aunque el edificio actual es románico del siglo XII, documentándose su dependencia de San Juan de las Abadesas. Es de una nave, con ábside de planta ligeramente parabólica y sencilla portada en arco de medio punto doblado, rematando la fachada en torre-espadaña.

San Martín de Surroca (4 febrero)

Situada en un magnífico paisaje es un buen ejemplo de edificio románico, constando su consagración en 1104. Es de una nave, con ábside decorado con los característicos arquillos lombardos. Portada gótica, sencilla, con arcos de medio punto de gran dovelaje y maciza torre rectangular a los pies, como campanario.

PALMEROLA

Castillo (4 febrero)

Conjunto cuadrangular con construcciones de diversa época. Entre éstas sobresale la iglesia románica de nave única, de la que se conservan los muros y la parte inferior de una gran torre. Todo el conjunto ha sido alterado por reformas del siglo XIX, cuya desaparición es conveniente para rehacer, en lo posible, su estructura primitiva.

PORQUERAS

Yacimiento del Mas Castell (9 junio)

Zona arqueológica de gran interés, en la que han aparecido restos de las culturas ibérica a la paleocristiana.

SAN ESTEBAN DE BAS

Iglesia (9 junio)

Construcción románica muy desfigurada por adiciones y reconstrucciones, que inicialmente era de cruz latina, con ábside central y otros más pequeños. Conserva interesantes capiteles, un tímpano con la deesis y pila bautismal por inmersión.

SAN JOAN LE FONTS

Puente (9 junio)

Construcción medieval, verosímilmente sobre otra anterior romana, con arco central apuntado, flanqueado por dos aliviaderos, con perfil a dos vertientes. De piedra volcánica, de color oscuro.

Iglesia (9 junio)

Consta su existencia en 958. El edificio actual es románico, de tres naves con pilares compuestos y bóvedas. Interesantes ábsides, con arquería lombarda el izquierdo.

SANTA CRISTINA DE ARO

San Martín de Romanyá de la Selva (4 febrero)

Es actualmente una iglesia que conserva vestigios de construcción prerrománica en el ábside rectangular e interesante por la peculiar estructura de su abovedamiento. Sobresale especialmente el sistema de cubierta del crucero con bóveda vaída, más alta que los brazos del crucero y la nave, que puede considerarse como un precedente de las soluciones del cimborrio románico. Bella torre de la fase inicial del románico.

SAUS

Santa Eugenia (4 febrero)

Iglesia románica tardía, que ya existía en 1257. De una nave, con muros de sillares y sillarejos en las partes altas, cubierta con bóveda de cañón apuntado, así como el ábside semicircular, con bóveda de horno apuntada. Portada con arquivoltas y ventana con arcos de medio punto. Es interesante su carácter defensivo, tan-

to por las almenas como por la estructura del ábside, que se concibe como torre de defensa. Es un buen ejemplo del románico rural, enclavado en un contexto urbano, en el que predominan las casas barrocas con portales dovelados.

TORROELLA DE FLUVIA

Conjunto histórico-artístico (14 abril)

La población consta que ya existía en los albores de la Alta Edad Media, atribuyéndose al siglo X unos restos defensivos. En el románico adquiere gran desarrollo, siguiéndose su evolución a través de los numerosos testimonios que se conservan.

VILABLAREIX

Sepulcro romano (4 febrero)

Edificio que se considera del siglo III d. C., que se cubría con bóveda de ladrillo, conforme al prototipo de la Torre de los Scipiones de Tarragona.

VILOPRIU

Castillo (4 febrero)

Interesante ejemplo de castillo ampurdanés de estilo gótico, de planta rectangular con patio central, en ruinas. Conserva ventanas góticas y diversos elementos maltrechos por su aprovechamiento para depedencias municipales, escuela y su actual situación.

GUIPUZCOA

SAN SEBASTIAN

Conjunto histórico-artístico

Se solicita la declaración en favor del núcleo en torno a la plaza de Oquendo, en la que se sitúan el Teatro Victoria y el Hotel María Cristina. La importancia de otros edificios y conjuntos aconsejan su inclusión, como el Ayuntamiento, la catedral del Buen Pastor, el palacio y parque de Ayete, la plaza de Bilbao, las murallas y el puerto, el paseo de los Fueros, el barrio de Igueldo y las casas de núcleos antiguos de Astigarraga y Alza, entre otros.

Se devuelve para completar información individualizada.

San Vicente (30 junio)

Es una de las más características iglesias guipuzcoanas que conserva un riquísimo conjunto de retablos e imágenes. Corresponde al grupo de iglesias columnarias del siglo XVI, de gran monumentalidad, con tres naves cubiertas con bóvedas de crucería de gran riqueza sobre fuertes y sólidos pilares cilíndricos.

ANGUIOZAR DE VERGARA

San Miguel (30 junio)

Se construyó en 1487, reformada en el siglo XVIII. Es de una sola nave, con bóveda de cañón con lunetos y fachada plateresca. Interesantes imágenes y retablos.

AZCOITIA

Nuestra Señora la Real (30 junio)

Es una construcción que se integra en el grupo de iglesias guipuzcoanas del siglo XVI, de extraordinaria monumentalidad, caracterizada, fundamentalmente, por sus tres naves de igual altura, pilares cilíndricos y ricas bóvedas de crucería. Conserva, como todas las de este grupo, interesantes retablos e imágenes.

AZPEITIA

San Sebastián de Soreasu (30 junio)

Corresponde al tipo de iglesia columnaria del siglo XVI, de tres naves, de igual altura, con bóveda de crucería de gran riqueza sobre gruesas columnas a modo de pilares cilíndricos.

DEVA

Nuestra Señora de Iciar (30 junio)

Iglesia gótica del siglo XIV, reconstruida en el siglo XVI, de una sola nave, con contrafuertes. Interesantes imágenes y un buen retablo plateresco.

EIBAR

San Andrés (30 junio)

Corresponde al interesante grupo de iglesias que se construyen en Guipúzcoa a lo largo del siglo XVI. De tres naves de igual altura, amplio crucero, tres capillas y cubierta con ricas bóvedas de crucería. Ofrece peculiar disposición al cambiarse la orientación en el siglo XVI. Conserva un buen conjunto de retablos y esculturas.

ESCORIAZA

Palacio de Zalbidegoitia (30 junio)

Se sitúa en la plaza central de la población. Característica casona, construida en 1769, de planta rectangular, rematando sus muros con grandes aleros.

IDIAZABAL

San Miguel Arcángel (30 junio)

Del tipo de iglesia columnaria. Tres naves y fuertes columnas como pilares cilíndricos, con bóvedas de crucería de múltiples claves. Portada que parece anterior, ofreciendo una sencilla organización con arcos apuntados. Magníficos retablos barrocos.

MONDRAGON

San Juan Bautista (30 junio)

Construcción de mediados del siglo XIV, de las más antiguas del gótico vasco. De tres naves con capilla mayor poligonal y crucero con capillas. Bóvedas de crucería con ligazones, puertas con arquivoltas baquetonadas y pórtico rodeando buena parte del templo.

MOTRICO

La Asunción (30 junio)

Obra de Silvestre Pérez, proyectada en 1798 y terminada en 1845. Planta central con gran cúpula y pórtico neoclásico.

San Andrés de Astigarribia (1 diciembre)

Se sitúa en la primitiva ruta de la peregrinación a Compostela, lo que justifica la existencia de un núcleo de población anterior al siglo XI. Como testimonio de ello en la iglesia parroquial se conserva en el muro oriental una ventana con cuatro arcos de herradura concéntricos, de tipología mozárabe, único ejemplo de esta arquitectura en Guipúzcoa.

PLACENCIA DE LAS ARMAS

La Asunción (30 junio)

Iglesia de una nave, del siglo XVI, cubierta con bóvedas de crucería. Interesantísimo pórtico con labra en madera de gran calidad, de 1616, de especial importancia por su carácter excepcional.

RENTERIA

La Asunción (30 junio)

Iglesia de tres naves, con pilares cilíndricos y ricas bóvedas de crucería, conforme a la tipología monumental de la arquitectura guipuzcoana del siglo XVI.

SEGURA

Santa María (30 junio)

Iglesia del siglo XVI, conforme al modelo de iglesia columnaria, que sobresale por su amplio sentido espacial y monumentalismo. De tres naves, con bóvedas de crucería de muchas claves y grandes pilares cilíndricos.

TOLOSA

Santa María (30 junio)

Por su grandiosidad y buena construcción se cuenta entre las más importantes de Guipúzcoa. De tres naves con fuertes pilares cilíndricos y ricas bóvedas de crucería. Consta la intervención de Pedro de Lizarazu. La fachada barroca y otros añadidos no alteran la tipología fundamental del edificio.

VERGARA

San Pedro (30 junio)

Las obras de esta iglesia se inician en torno a 1525, interviniendo Pedro de Lizarazu, que ha de ser uno de los principales maestros de la arquitectura guipuzcoana del siglo XVI. De tres naves, pilares cilíndricos con capiteles dóricos y cubierta con ricas bóvedas de crucería. Torre del siglo XVIII.

Santa Marina de Oxirondo (30 junio)

Iglesia de tres naves, con gruesos pilares cilíndricos y bóvedas de crucería muy ricas, conforme al prototipo de iglesia guipuzcoana del siglo XVI. Interesantes retablos e imágenes.

ZUMARRAGA

Santa María (30 junio)

Se inició a partir de 1573 y corresponde al tipo de iglesia columnaria del gótico vasco del siglo XVI. De tres naves, pilares cilíndricos y peculiar disposición de la cabecera, formada por dos muros oblicuos.

ZUMAYA

San Pedro (30 junio)

Iglesia del siglo XV con importantes reformas en el siglo XVI. De una nave, con bóvedas de crucería y contrafuertes de gran esbeltez. Sólida torre. Destacan sus magníficos retablos, entre ellos el mayor, de Juan de Anchieta, y un tríptico flamenco.

GRANADA

Casa del Gran Capitán (4 febrero)

Se trata de la reutilización de los elementos arquitectónicos de la primitiva casa del Gran Capitán, derribada a principios del siglo, que se situaba en la plaza de las Descalzas, esquina a la de Sierpe Alta. Estos elementos arquitectónicos —artesonados, rejas, ventanas, escudos, columnas, fuentes etcétera— se han dispuesto en un carmen situado a la entrada de la Cuesta del Chapiz (n.º 2), integrando un conjunto de gran interés para el estudio de nuestra arquitectura renacentista.

GUADIX

Palacio de los Marqueses de Peñaflor (Casa de Barradas) (3 noviembre)

Palacio de principios del siglo XVI. De sólido aspecto, construido en mampostería y ladrillo, nos ofrece fachada entre dos gruesos torreones con ventanas en la parte superior y en el ángulo interesante balcón. Patio con columnas toscanas que apean arcos carpaneles, todos encalados, conservando techumbres de interés.

HUELVA

CASTAÑO DE ROBLEDO

Iglesia parroquial (5 mayo)

Templo inacabado, iniciado entre 1784 y 1793 por el arquitecto sevillano Antonio de Figueroa.

HUESCA

SABIÑANIGO

Iglesia de San Juan de Orús (16 junio)

Ejemplo del románico popular pirenaico, en estado ruinoso, de una nave con ábside semicircular, cubierto con bóveda de horno, que se conserva.

Barrio "El Puente de Sabiñánigo". Conjunto histórico-artístico (1 diciembre)

Pequeño conjunto en torno a una plaza, con casas de piedra y tejados de pizarra e iglesia sencilla, rectangular, mal restaurada. Se conservan algunas casas de especial interés como la "casa del batanero" y las tres situadas frente a la puerta lateral de la iglesia.

JAEN

Camarín de Jesús (30 junio)

Resto del antiguo convento de Carmelitas, donde se veneró la imagen de N. P. Jesús, junto al que se situaba el palacio de los Condes de Humanes, todo ello derruido.

LEON

Colegio de Santa Teresa (14 abril)

Antiguo palacio medieval de planta rectangular, con muros de canto rodado, sencillas puertas y dos ventanas con decoración protogótica, de gran importancia todo el conjunto, semiarruinado, por su excepcionalidad.

LA MATA DE MONTEAGUDO (RENEDO DE VALDETUEJAR)

Santuario de la Virgen de Velilla (16 junio)

Edificio del siglo XVI, de una nave cubierta con bóveda de cañón rebajado con lunetos. Pórtico lateral con arcos de medio punto e ingreso a los pies bajo sólida torre, de cuatro cuerpos, los superiores octogonales de fines del siglo XVI.

PICOS DE EUROPA

Paraje pintoresco (14 abril)

Comprende tres macizos de las provincias de Oviedo, Santander y León, el de Carrión, el de los Urrieles y el de Andara.

LERIDA

BELIANES

Casa-Ayuntamiento (9 junio)

Buen edificio, en cuya fachada principal consta la fecha de 1611 y el nombre de Toni Navés, a la que perteneció. Arcos góticos hacen suponer el aprovechamiento de un edificio anterior. Son interesantes sus dos fachadas, la central y una lateral.

BELLVER DE CERDAÑA

Cueva de "La Fou de Bor" (4 febrero)

Explorada en diversas ocasiones desde 1896, en ella se han hallado numerosos vestigios desde el neolítico a la Edad del Hierro, por lo que es considerada como el yacimiento más importante de la zona de la Cerdaña española.

CUBELLS

Santa María (3 noviembre)

Del siglo XII. Dedicada a Santa María del Castillo, es de una nave, cubierta con bóveda de cañón apuntado y ábside semicircular. Magnífica portada del siglo XIII, que se relaciona con las de la catedral de Lérida y Agramunt, en la que se acusa la influencia islámica e interesante puerta de carpintería mudéjar.

TORREFLO

Castillo de Florejachs (3 noviembre)

Aunque ya aparece citado en 1131, lo conservado corresponde a los siglos XIV y XVI. Es un buen ejemplo de fortificación medieval, cuyas características se han mantenido a pesar de las sucesivas reformas, pues ha sido habitado de continuo. Sobresale por su airosa silueta, que destaca sobre la población, con muros de gran solidez, en talud, y torre almenada.

LOGROÑO

ARENZANA DE ABAJO

Iglesia de la Natividad (3 noviembre)

Iglesia de tres naves con grandes pilares cilíndricos y ricas bóvedas de crucería, conforme al modelo de iglesia-salón tan proliferado en el siglo XVI. Construida a lo largo de este siglo, consta la intervención, hacia 1561, de Juan Pérez de Solarte, que sucedería a Martín Ibáñez de Mutio. Es de interés el coro, terminado en 1583, obra de Martín Pérez de Solarte, y el grandioso retablo mayor, obra de López de Mendieta y el escultor Domingo de Uriarte.

LUGO

Parroquia de Meilán (3 noviembre)

Se cita ya como fundación de Avezano en el 757, mencionándose en otras ocasiones. El edificio actual es románico, de una nave cubierta de madera y ábside semicircular precedido de tramo rectangular, abovedados. La portada es barroca, de fines del siglo XVII, conforme al estilo de Andrade, así como la parte superior de la torre y otras dependencias. Conserva interesantes retablos barrocos.

HOSPITAL DE INCIO

San Pedro Félix (3 noviembre)

Iglesia románica de una nave cubierta de madera y cabecera protogónica, pentagonal, con bóveda de ogivas. Sencillas portadas, con la Cruz de Malta en el tímpano de la principal. Se conserva el sepulcro del Comendador de la Orden de San Juan, Fray Alvaro de Queiroga.

RIBAS DE MIÑO

San Facundo (14 abril)

Iglesia románica de una nave con cabecera ya con bóveda de crucería, que es un buen ejemplo de arquitectura rural.

SARRIA

Monasterio de Santiago de Barbadelo (14 abril)

Edificio románico que fue albergue de peregrinos en el siglo XII. Conserva la fachada con portada románica y tímpano decorado con figura fantástica y orante.

MADRID

Casa de las Flores (3 noviembre)

Edificio para viviendas construido entre 1930 y 1932 por Secundino Zuazo. Buen ejemplo del racionalismo arquitectónico, tanto en el empleo de los materiales como en la armónica disposición de las viviendas.

Casa en la calle de Ferraz, 68-70 (5 mayo)

Casa donde vivió Pablo Iglesias. Sin interés arquitectónico, según se desprende del examen directo y de la documentación aportada.

Círculo de Bellas Artes (5 mayo)

Edificio muy característico y significativo en el perfil urbanístico madrileño, obra de Antonio Palacios, y en el que sobresale su original torreón, los amplios salones, escalera y las diversas dependencias.

Edificio central de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad (30 junio)

Característico edificio ecléctico, obra de Fernando Arbós, sede de una de las instituciones benéficas más importantes de la vida madrileña.

Iglesia del cementerio de Carabanchel Bajo (3 noviembre)

Interesante iglesia mudéjar del siglo XIV, de tres naves con pilares, techumbre y capilla mayor aún de tradición románica-mudéjar, cubierta de cañón y de horno. De interés la portada con arquivolta lobulada, la ventana en arco de herradura de la cabecera y la torre, muy posterior, también de ladrillo.

San Francisco el Grande (5 mayo)

Obra sumamente característica de fines del siglo XVIII, obra de Francisco Cabezas, en la que destaca su bellísima y grandiosa cúpula, así como el riquísimo conjunto de pinturas, esculturas y obras de artes aplicadas.

NUEVO BAZTAN

Conjunto histórico-artístico (3 marzo)

Conjunto muy característico del urbanismo barroco, debido al arquitecto José de Churriguera, que conserva en buen estado la iglesia, palacio y plazas urbanas. La protección conviene extenderla a los jardines, caserío y restos de la fábrica, pues integran "un conjunto realmente único en Castilla y de monumentalidad excepcional".

VALDEMORO

Iglesia parroquial (30 junio)

Barroca, de una nave con capillas laterales, construida a partir de 1671. Bóvedas de cañón y cúpula encamonada. Es importante por el magnífico conjunto de pinturas que contiene, por lo que constituye uno de los conjuntos más característicos del barroco madrileño.

MURCIA

Casino (3 marzo)

Construcción de 1852 debida al arquitecto Francisco Bolarín. Fastuoso salón de baile de Ramón Berenguer, bello patio neonazarí y salones pompeyanos y nazaríes. Ejemplo muy característico de la arquitectura civil de la segunda mitad del siglo XIX.

Convento, iglesia y huerto de las monjas Agustinas del Corpus Christi (16 junio)

Magnífico y grandioso conjunto del siglo XVII, característico de la arquitectura barroca murciana, que se conserva en buen estado, aunque reformas urbanísticas en su entorno y nuevas edificaciones pueden alterar la belleza del conjunto. Conserva magníficas esculturas de Salzillo, Roque López y Disparc y pinturas del milanés Sistori y de Ruiz Melgarejo.

Iglesia de Santa Eulalia y Capilla de San José (3 marzo)

Iglesia de tres naves, de tipo jesuítico en su alzado, con interesante portada de 1764 y magnífica cúpula. Se relaciona la torre y portada con Baltasar Canestro. Es destacable el retabla mayor pintado por el perspectivista Pablo Sistori, que interviene en otras partes del templo.

Iglesia de la Merced y convento de Padres Franciscanos (16 junio)

Conjunto mercedario, en su origen, iniciado en el último tercio del siglo XVI, al que corresponde el claustro (hoy Facultad de Derecho de la Universidad de Murcia), obra de 1593, debida a Pedro Montes de Isla, Damián Plá y Bernabé de Gea. La iglesia, barroca, tiene portada de 1713, en la que intervino el tallista José Balaguer, conteniendo importantes obras de escultura y pintura.

Paseo del Malecón (9 junio)

Originado por un muro o malecón de defensa para las inundaciones, del siglo XVIII, constituye el conjunto un característico paseo que bordea la huerta murciana, integrado en el perfil urbano de la ciudad.

Monasterio de San Pedro (Los Jerónimos de la Ñora) (30 junio)

Construcción del siglo XVIII. Iglesia de una nave, con cúpula en el crucero, todo de monumentales proporciones y muy profusamente decorado. Se ha de destacar el monumentalismo de su fachada, encuadrada por dos torres y de perfil curvilíneo, así como la animación polícroma de su claustro.

Monasterio de Santa Clara (3 marzo)

Monasterio fundado en el siglo XIII, trasladado en el XIV a los Alcázares Reales, de cuya época se conservan vestigios árabes y mudéjares, como el claustro gótico del siglo XV, profundamente transformado todo en los siglos XVII y XVIII. Conserva un rico conjunto de pintura y escultura, destacando las obras de Francisco Salzillo.

Rueda en la Huerta en la Ñora (1 diciembre)

Construcción sumamente típica de los siglos XV y XVI con restauraciones barrocas del XVIII. Es una gran noria para el regadío de la huerta, enlazada con acueductos y acequias.

San Bartolomé-Santa María (16 marzo)

Buen ejemplo de la arquitectura murciana del siglo XVIII. Conserva obras de excepcional interés, entre las que destaca la "Virgen de las Angustias" de Francisco Salzillo.

San Juan de Dios (14 de abril)

Es una de las más bellas y características iglesias del barroco murciano. Fundada por el prebendado D. José Marín en 1764 y obra del arquitecto Martín Solera. De planta elíptica con riquísima decoración y magníficos y

característicos altares. Fachada con grandes pilastras tangenciales y dos torres. Su conjunto responde a la tradición del barroco romano.

San Lorenzo (15 junio)

Iglesia de fines del siglo XVIII, inspirada en la de San Marcos de Madrid, que conserva interesantes esculturas y retablos. El edificio, por otra parte, ofrece gran interés urbanístico, por su situación en la zona más importante del antiguo casco urbano.

Santo Domingo, Capilla del Rosario y Arco de Santo Domingo (3 marzo)

Iglesia del siglo XVIII, de tres naves cubiertas con bóvedas de cañón con lunetos y cúpula en el crucero; junto a ella la capilla del Rosario, de una nave con capillas laterales cubiertas con bóvedas de cañón con lunetos y magnífica portada de hacia 1550, atribuida a Pedro Monte. Anejo el Arco de Santo Domingo, de interés urbanístico, que da paso a la plaza de Romea.

AGUILAS

Yacimiento de la isla del Fraile (3 marzo)

Subsisten restos de murallas y otros vestigios correspondientes a los diversos asentamientos de la población. En excavaciones se ha hallado cerámica, vidrios romanos y restos cerámicos islámicos de los siglos XII y XIII.

ALEDO

Santa María la Real, plaza de la muralla y entorno (3 noviembre)

Se integra en un conjunto de gran interés histórico por la importancia del recinto fortificado de Aledo en tiempos pasados. La iglesia es de tres naves, construcción barroca popular, con fachada de 1803, encontrándose en la inmediata cercanía del castillo.

BAHIA DE PORTMAN

Yacimiento "Huerta del Paturro" (3 marzo)

Restos de una villa romana en la que se halló un interesante mosaico con cabeza de mujer y dos pavos reales, aparte de otros restos.

CARAVACA

Estación del ferrocarril (14 abril)

Antigua estación denominada "Murcia-Zaraiche", hoy sin uso, proyectada en 1919 por el ingeniero D. Juan de la Cierva. De ladrillo, piedra e hierro, con singular ordenación en vanos y remates y bello juego de volúmenes, sumamente característico.

Ermita-Santuario de la Encarnación (3 marzo)

Restos de un santuario que tuvo gran devoción hasta tiempos recientes. Su importancia artística radica en elevarse sobre un templo romano, del que subsisten restos, de interés por

cuanto es el único templo romano de la provincia. En su entorno, yacimiento ibérico, que ha sido objeto de múltiples excavaciones. También se conservan los restos de un aljibe.

CARTAGENA

Palacio de Aguirre (3 marzo)

Ejemplo de arquitectura modernista de principios del siglo (1901), con elementos eclécticos, obra del arquitecto Víctor Beltri. Conserva muy características pinturas decorativas, destacando las del salón central, firmadas por Cecilio Plá en 1901.

CEHEGIN

Iglesia de la Concepción (14 abril)

Sencilla iglesia de tres naves con portada plateresca e interesante techumbre mudéjar, de las más bellas de la región murciana, en las naves y capilla mayor. Fue consagrada en 1556, según inscripción, aunque la tradición atribuye su fundación al Cardenal Cisneros, como aneja a un hospital desaparecido. A los pies bella torre de tres cuerpos, de la segunda mitad del siglo XVI, y capilla lateral barroca.

Santuario de la Virgen de la Peña (3 noviembre)

En el castillo de Canara, cuyos elementos constructivos se aprovechan en buena parte. El santuario es propiamente el crucero, ábside y camarín de la Virgen, de sencillas formas.

JUMILLA

Conjunto histórico-artístico (3 marzo)

Se desestima por no delimitarse las zonas a proteger en la propuesta.

LORCA

San Francisco (3 noviembre)

Se autorizó su erección en 1555, consagrándose en 1565. Fue profundamente reformada en el siglo XVII, correspondiendo su decoración en el siglo XVIII, en estilo rococó. De una nave con capillas laterales, contiene bellísimos retablos, destacando asimismo su portada del primer tercio del siglo XVII.

MORATALLA

Nuestra Señora de la Asunción (3 marzo)

Construcción del siglo XVI proyectada, al parecer, por Francisco Florentín, aunque las obras no se iniciaron hasta 1561, sin que se llegara a terminar, completándose con aditamentos barrocos y modernos, como la torre. Es de tres naves de igual altura, cubiertas con bóvedas de crucería, salvo el presbiterio, recto, que lo hace con bóvedas de casetones. Son característicos los soportes, columnas jónicas monumentales, conforme a prototipo de iglesia columnaria. Alberga un pequeño museo con interesantes obras de orfebrería.

MULA

Ermita vieja de la Puebla (1 diciembre)

Torre de defensa gótica, de planta cuadrada con bóveda de cañón en los

tramos, en muy mal estado de conservación.

Monasterio de la Encarnación (3 noviembre)

Convento de monjas clarisas. Iglesia barroca con interesante portada renacentista y cúpula con rica decoración de yeserías. Torre con bóveda gótica decorada con pinturas, obra del maestro Francisco de Campos. El conjunto, de gran belleza, es sumamente característico de la región murciana, conservando importantes obras.

Nuestra Sra. del Carmen (3 noviembre)

Construcción barroca con retablos e imágenes del siglo XVIII. Sobresale la torre aún gótica, de dos cuerpos, con ventanas en arco apuntado.

RICOTE

Palacio de Alvarez Castellanos (14 abril)

Palacio del siglo XVIII, fechado en 1707 con escudo del Regidor Don Juan de Llamas en la fachada. Interesantes salones, escalera y fachada.

NAVARRA

SAN ESTEBAN DE LERIN

Conjunto histórico-artístico (9 junio)

Buen ejemplo de población medieval que responde a la tipología de centro comercial de la comarca. Concedido el primer fuero en 1192, se percibe su desarrollo urbanístico conforme a la tipología de población itinerante. Es uno de los conjuntos más característicos de Navarra.

ORENSE

JUNQUERA DE ESPADAÑEDO

Santa María (3 marzo)

Se cita desde 1150 como parte de un monasterio que fue de Canónigos Regulares de San Agustín y luego del Cister, ya en la segunda mitad del siglo XII, que es cuando se construiría la iglesia con características protogóticas. Es de tres naves con ábsides aún románicos y arcos apuntados sosteniendo la techumbre. De gran interés el coro, pues conserva uno de los pocos ejemplos gallegos de carpintería morisca policromada. El claustro, del siglo XVII, muy sencillo. Son también de gran interés el retablo, de escultura manierista de Juan de Angers, y la bella y estilizada torre-campanario sobre la fachada neoclásica.

OVIEDO

COSTA OCCIDENTAL

Paraje pintoresco (14 abril)

Comprende el borde asturiano de la ría del Eo hasta la Punta de la Atalaya, o sea el ángulo que forma la costa asturiana entre la ría del Eo y el Mar Cantábrico, incluyendo los cascos urbanos de Castropol y Figueres y los antiguos de Vegadeo y Tapia de Casariego.

PEÑAMELLERA BAJA

Cueva de la Loja (5 mayo)

Contiene un buen conjunto de grabados de excelente calidad, representando bóvidos y un équido, al parecer. Asimismo se han hallado en ella abundantes restos líticos que permiten atribuir esta cueva al período magdaleniense.

PICOS DE EUROPA

Paraje pintoresco (14 abril)

Se extiende por las provincias de Oviedo, Santander y León. Comprende los tres macizos, el de Carrión, el de los Urrieles y el oriental o de Andara, ampliando el Parque Nacional de la Montaña de Covadonga.

PIÑOLA

San Juan de Berbio (3 marzo)

Sencilla iglesia de una nave con cabecera rectangular que conserva algunos elementos de una primitiva construcción románica, como correspondiente a un monasterio fundado hacia el año 1000.

PALENCIA

TORREMORMOJON

Santa María del Castillo (4 febrero)

Construcción del siglo XVI que conserva restos de un edificio anterior en muros, puertas y torre. Es de tres naves, sobre pilares octogonales y bóveda de crucería estrellada, conforme al tipo de iglesia columnaria del siglo XVI. Interesante torre cuadrada, de impresionante solidez, que por sus columnillas angulares muestra su relación con las torres románicas. Magníficos retablos, sillería de coro y reja.

LAS PALMAS

AGÜIMES

San Esteban (1 diciembre)

Construcción neoclásica trazada por Diego Nicolás Eduardo. Consta de tres naves, con columnas toscanas y bóvedas de cañón. Fachada con dos torres y característicos frontones. Sobre el conjunto sobresale la airosa cúpula con elevado tambor. Aunque el edificio se inició en 1766 no se abrió al culto hasta 1796. Contiene numerosas obras de interés, góticas y barrocas, aparte de orfebrería, en buena parte de origen americano.

PONTEVEDRA

REDONDELA

Viaductos de las líneas férreas (3 marzo)

Dos viaductos que dan una popular y característica fisonomía a la villa de Redondela. Corresponden a la línea Tuy-Vigo, inaugurada en 1876, y a la línea Pontevedra-Redondela, de 1884. En su construcción intervino el francés Huardal y son dos buenos ejemplos de la arquitectura relacionada con la ingeniería del último tercio del siglo XIX.

SANTANDER

CAPITAL

Convento de las Clarisas de Santa Cruz (16 junio)

Edificio barroco del siglo XVII, obra de Fray Lorenzo de Jorganes y Juan Gomis de Sotomayor. Actualmente habilitado para la Tabacalera Española.

BIAR-ENTRAMBASAGUAS

Palacio de los Velascos (16 junio)

Ejemplo de casona montañesa, en semirruina, que conserva dos buenos escudos. El interior totalmente renovado.

CAMPO DE YUSO

Torre de los Bustamante, en La Costana (3 noviembre)

Torre medieval gótica, solar de la familia Bustamante. Se conserva en relativo buen estado y es construcción característica de Cantabria.

CASTRO-URDIALES Y COBRANTES

Cuevas prehistóricas (5 mayo)

Se sitúa la cueva del Cuco en Castro-Urdiales y la de Cobrantes en el valle de Aras. Ambas ofrecen abundantes grabados de animales (cérvidos, équidos y bóvidos) e incluso un posible antropomorfo.

PICOS DE EUROPA

Paraje pintoresco (14 abril)

Comprende tres macizos en las provincias de Oviedo, Santander y León, el de Carrión, el de los Urrieles y el de Andara.

REINOSA

La Casona (5 mayo)

Edificio debido al arquitecto Gandarillas en 1778 y restaurado en 1910. Actualmente en ruinas y abandonado en su mayor parte.

SORIA

BERLANGA DE DUERO

Conjunto histórico-artístico (5 mayo)

Es uno de los conjuntos de mayor importancia histórica y monumental de Castilla, con edificios relevantes como la Colegiata, el Castillo y numerosos edificios de carácter civil y religioso, que integran un bello conjunto urbano.

BURGO DE OSMA

Conjunto histórico-artístico (3 marzo)

Característico conjunto en que destaca especialmente el sector que especialmente se protege, en el que se sitúan la catedral, el Palacio Episcopal, el antiguo Hospital de San Agustín y el que fue sede del Colegio-Universidad de Santa Catalina, además de un

bello conjunto urbano en el que sobresalen la plaza y la calle Mayor, en la que, como en otras calles, se sitúan bellos ejemplos de palacios y casas de arquitectura popular.

CALTOJAR

San Miguel Arcángel (3 marzo)

Iglesia protogótica, con arcaismos románicos, de tres naves, cubiertas con bóvedas de aristas, de fecha posterior, sobre pilares compuestos y un solo ábside que ofrece el interés de decorarse exteriormente con doble fila de arquillos, sobre modillones de lóbulos, evocando la influencia catalana. Magnífica portada en el lado meridional, de clara influencia cisterciense, con clave pinjante y tosca figura con escudo puntiagudo en el centro del tímpano que ofrece una bella estereotomía.

TARRAGONA

LA MORERA DE MONT SAUT

Ex Cartuja de Scala Dei (4 febrero)

Fundación de Alfonso II, en 1194, en el corazón del Priorato, primer monasterio cartujo de la Península. En progresiva ruina desde su abandono en 1835, subsistiendo restos de importancia que dan idea de su grandiosidad. Sobresalen los restos de una nave con bóveda de cañón apuntado y aditamentos barrocos y ábside con dobles columnas conforme al tipo languedociano; fachada neoclásica y elementos barrocos en la capilla del Santísimo.

ULLDECONA

Pinturas rupestres (9 junio)

Se sitúan en ocho abrigos, con escenas de caza, con abundantes figuras humana, que constituye unos bellos ejemplos de la pintura levantina prehistórica.

VILARRODONA

Columbario romano (4 febrero)

Sala rectangular cubierta con bóveda de cañón, hornacina y exedra en un ángulo que no se acusa al exterior. Interesa su conservación dado el escaso número de este tipo de edificios conservados en España.

TENERIFE

GRANADILLA DE ABONA

Convento (4 febrero)

Fundado a mediados del siglo XVII y reedificado en la segunda mitad del siglo XVIII. Iglesia —sin culto actualmente— de una nave con interesante techumbre de lazo apeinazada. Fachada con arco de medio punto y frontón, en piedra negra. Del convento, en estado ruinoso, se conservan los muros que, por estar adosados a la iglesia, conviene mantener para guardar armonía y evitar que se sustituya por un edificio inadecuado.

TERUEL

CANTAVIEJA

Conjunto histórico-artístico (3 marzo)

Vieja ciudad templaria desde 1197 a 1317, en el que pasó a la Orden de

San Juan y en torno a la cual se desarrollaron importantes hechos de armas en las guerras carlistas. Subsisten restos del castillo y muralla y un bello caserío con evocadores rincones y buenas casas solariegas. Entre sus edificios sobresale la parroquia de la Asunción, barroca, de tres naves con esbeltos pilares que aún mantienen el modelo renacentista de Siloe, al añadir un trozo de entablamento sobre los capiteles; se cubre con bóvedas de arista y cúpula elíptica en el crucero, atribuyéndose a Antonio Nadal, a los pies la torre cabalgando una calle. La sencilla iglesia de San Miguel es de una nave, con bóveda de cañón apuntado y crucería en la capilla mayor, correspondiendo al siglo XIV. El Ayuntamiento, del siglo XV, se sitúa en una bella plaza porticada, junto a la iglesia.

CREVILLEN

Torre del templario parroquial (3 noviembre)

Torre de tipología mudéjar de fines del siglo XVI. Primer cuerpo de planta cuadrada, de piedra, sobre el que se alza un segundo cuerpo octogonal, de ladrillo, con decoración a base de arcos de medio punto doblados y ciegos encuadrados en rectángulos.

RUBIELOS DE MORA

Conjunto histórico-artístico (16 junio)

Buen conjunto urbano, bien conservado y con interesantes edificios góticos, renacentistas y barrocos e importantes iglesias.

TOLEDO

ESCALONA

Conjunto histórico-artístico: La plaza y su entorno (30 junio)

Plaza porticada, de planta rectangular y en la que sitúa el interesante edificio del Ayuntamiento, aparte del característico caserío que rodea esta plaza y sus calles adyacentes.

MENTRIDA

Conjunto histórico-artístico (30 junio)

Característica población con casas de dos plantas, sobre las que destaca la iglesia parroquial de San Sebastián, del siglo XVI, con su singularísima torre.

TORRIJOS

Convento de las RR. Concepcionistas Franciscanas (4 febrero)

Convento fundado por D.ª Teresa Enríquez, "La Loca del Sacramento", como una de las primeras casas de las Religiosas Concepcionistas. Conserva abundantes elementos del patio renacentista con arcos escarzanos, sobre columnas toscanas. Muros de pobre estructura, de piedra y ladrillo.

VALENCIA

CAPITAL

Palacio de Justicia (3 noviembre)

Antiguo edificio de la Aduana, trazados los planos por el intendente Avilés y realizados a partir de 1758

por Felipe Rubio y Tomás Miner. Palacio de Justicia desde 1922. Es un gran edificio, de ladrillo y piedra, en el que se acusa el monumentalismo que precede al triunfo del neoclasicismo.

Casa del Arte Mayor de la Seda (3 noviembre)

Construcción del siglo XVIII, sobre el existente en el siglo XV, con interesante portada, escaleras y salones. Conserva valioso archivo y museo de esencial importancia para el estudio de esta institución, una de las más características del arte valenciano.

Santo Tomás (3 noviembre)

Construcción debida a los planos del P. Tomás Vicente Tosca, erigida entre 1725 y 1736. De una amplia nave con capillas cuadradas entre los contrafuertes, comunicadas entre sí, crucero con cúpula y presbiterio rectangular. Tanto por su planta como por sus fachadas e interior es un buen ejemplo del barroco avanzado, enriquecido por importantes retablos con esculturas y pinturas de interés.

Universidad literaria (1 diciembre)

Construcción erigida sobre un primitivo edificio gótico, del que quedan vestigios, aunque lo fundamental corresponde a la época barroca y neoclásica. Destacan el magnífico Paraninfo, el claustro y por su contenido el gran tesoro artístico y literario que alberga. En este edificio se asentó el Estudio General.

Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados (3 noviembre)

Fue construida entre 1652 y 1667 por José Montero y José Artigues conforme al proyecto del arquitecto de Requena Diego Martínez Ponce de Urrana. Es de planta rectangular con cúpula de 18,50 metros, rematada en linterna y cupulín. Bellas portadas barrocas e interesantes frescos de Palomino en la cúpula y de Stolz en la Capilla de la Comunión.

San Agustín (3 noviembre)

Fundada hacia 1272. Corresponde al modelo del gótico mediterráneo de una nave con capillas entre los contrafuertes y cubierta con bóvedas de crucería, descansando los nervios en ménsulas. Fue revestida en barroco en 1692, a cuya época corresponde la fachada, pero modernamente se ha devuelto al interior su disposición primitiva.

AYORA

Nuestra Señora de la Asunción (3 marzo)

Edificio iniciado hacia 1510, correspondiendo a este momento inicial la cabecera poligonal, hoy al descubierto. Las obras se terminan a fines del primer tercio del siglo XVII. De una nave con capillas laterales entre los contrafuertes, a la que se adhiere el lado del Evangelio la capilla de la Comunión de 1702, con cúpula barroca. Magnífica portada renacentista y buena torre.

BENAVITES

Torre (5 mayo)

Torre del siglo XV, de 23 metros de altura, en relación estilística con modelos italianos. Empotradas en la torre algunas lápidas romanas y hebreas. Al interior, cinco plantas, con bovedillas entre las entrevigas y en ellas, como en otros lugares, losetas vidriadas de Manises de fines del siglo XV.

JATIVA

San Francisco (3 noviembre)

Iglesia construida entre 1366 y 1373 conforme al tipo de nave única y capilla entre los contrafuertes y cubierta de madera sobre arcos diafragmas. En mal estado.

MALVARROSA

Chalet de Blasco Ibáñez (3 marzo)

Construcción de 1902 del maestro de obras Vicente Bochens, de escaso interés artístico y en ruinas. Fue residencia del famoso novelista Vicente Blasco Ibáñez.

VALLADOLID

ALAEJOS

Conjunto histórico-artístico (16 junio)

Magnífico conjunto en buen estado de conservación, con iglesias de gran importancia, como las de Santa María y de San Pedro, aparte de numerosas casas y calles sumamente características.

HORNILLOS DE ERESMA

Parroquial (16 junio)

Iglesia de los siglos XVII y XVIII, de ladrillo. Planta cuadrada con cúpula central, de planta de cruz griega al interior, situándose en los ángulos la torre, sacristía y otras dependencias. Lo más importante del templo son los retablos, uno con buena imagen de San Miguel, atribuido a Juan de Juni, además de otras de interés.

VIZCAYA

DURANGO

Conjunto histórico-artístico (1 diciembre)

Procede a su devolución para actualizarlo, delimitando zonas.

ZAMORA

TORO

Teatro Latorre (1 diciembre)

Construcción proyectada en 1845 por Agustín Díez de Tejada. Se aprovechó una portada renacentista y lo demás es sumamente característico del tipo de teatro de la época isabelina.

ZARAGOZA

BIOTA

San Miguel (3 noviembre)

Iglesia románica del siglo XIII, de una nave cubierta con bóveda de cañón apuntado y ábside semicircular. Añadidos posteriores, entre ellos la torre de los siglos XV al XVII. Dos portadas románicas de interés, una con el tema de "San Miguel" y la otra con la "Adoración de los Reyes", en relación con Agüero.

CETINA

San Juan Bautista (3 marzo)

Iglesia mudéjar de los siglos XVI al XVII, de una nave con capillas laterales comunicadas entre sí formando sendas naves laterales. Se cubre con bóvedas de cañón con lunetos y cúpula en el crucero. Interesantes pinturas en las bóvedas, así como los retablos que crean un conjunto monumental característico del barroco.

EJEA DE LOS CABALLEROS

Casa número 19 de la calle de Ramón y Cajal (30 junio)

Sencilla construcción que ha de restaurarse para devolverle su fisonomía original.

LA CARTUJA BAJA

Cartuja de la Concepción (30 junio)

Fundación del siglo XVII, iniciada en 1651, profundamente reformada por Ventura Rodríguez en el siglo XVIII. Iglesia de nave única, crucero acusado en planta, cúpula y lucernario. En muy mal estado, integrando un paraje pintoresco.

J. M. A.

MEMORIA DE LA LABOR CORRESPONDIENTE AL AÑO DE 1980

La mayor parte de las pinturas de este Museo se hallan almacenadas a causa de las obras que se realizan en el edificio de la calle de Alcalá, 13. No obstante, se exponen al público una selección de las más importantes, que pueden ser visitadas mediante petición, como se ha hecho a lo largo del año.

Aprovechando la situación del Museo, se procede a la catalogación e inventario de fondos que nunca fueron expuestos anteriormente.

Préstamos:

Para las diversas exposiciones nacionales e internacionales se han prestado las siguientes obras:

- **El Arte en la Corte de España en el siglo XVIII**
  París-Burdeos-Madrid.

  713. Luis Paret: "Circunspección de Diógenes".
  711. Van Loo: "Venus, Mercurio y el Amor".
  747. Francisco Bayeu: "Tiranía de Gerión".

- **Madrid. Testimonios de su Historia**
  Madrid.

  678. Francisco de Goya: "Retrato de Villanueva".

- **El Arte en la época de Alfonso XII**
  Sevilla.

  563. Luis Madrazo: "Don José Amador de dos Ríos".
  771. J. Moreno Carbonero: "Conversión del Duque de Gandía".

- **Juan de Juanes**
  Madrid-Valencia.

  616. Juan de Juanes: "Sagrada Familia".

- **Antonio Rafael Mengs**
  Madrid.

  705. Antonio Rafael Mengs: "La Marquesa del Llano".

- **Fondos de Pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Centenario del Círculo de Bellas Artes.** Madrid.

  1011. José Aguiar: "Autorretrato".
  1052. Enrique Albizu: "Retrato".
  987. Manuel Alcorlo: "Composición".
  1083. José María Ascunce: "Paisaje".
  870. Adolfo Bartolomé: "Mujeres en la noche".
  1088. Adela Bazo: "Capilla".
  895. José Benet Espuny: "Paisaje".
  1087. Luis Berdejo: "Santa Teresa coronada por un ángel".
  990. Aurelio Blanco Castro: "Bodegón".
  974. Fernando Briones: "Bodegón".
  967. Pedro Bueno: "Retrato".
  975. Germán Calvo: "Joven pescador".
  1116. Pedro Cano: "Composición".
  1025. Pedro Cano: "Composición".
  989. Agustín Celis Gutiérrez: "Paisaje".
  892. Agustín Celis Gutiérrez: "Paisaje".
  889. Eduardo Chicharro Agüera: "Retrato de D. Enrique Martínez Cubells".
  875. Alberto Datas Panero: "Mujeres trabajando".
  1100. Alvaro Delgado: "Retrato de Haile Selassie, Negus de Abisinia".
  1034. José Luis Fernández Pasajes: "Ondarreta".
  1003. Manuel García Martínez: "Gitana".
  896. Francisco Gil García: "Paisaje de Bagneres".
  1102. Manuel Gil Pérez: "Santo dominico predicando".

985. Francisco Gimeno Barón: "Paisaje".
1096. Juan Angel Gómez Alarcón: "Pueblo de noche".
984. Margarita González Frau: "Paisaje".
884. José González de la Peña: "R. M. M.ª de la Purificación.
901. Antonio Guijarro Gutiérrez: "Torso".
890. Hipólito Hidalgo de Caviedes: "El Mar".
874. Francisco Lagares Prieto: "Composición".
1105. Genaro Lahuerta: "Paisaje".
1039. Manuel López Villaseñor: "Escena de taberna".
1080. Manuel López Villaseñor: "Bautismo de Cristo".
997. Francisco Lozano Sanchís: "Paisaje de Valencia".
1090. Ricardo Llorens Cifre: "Bailarinas".
883. Manuel Maldonado Rodríguez: "Instrumentos".
972. Rafael Martínez Díaz: "Paisaje".
899. Rufino Martos Ortiz: "Pueblo".
869. Gloria Merino Martínez: "Florista".
1095. Manuel Mingorance Acien: "Vincolo della Pace".
1109. Juan Antonio Morales: "Retrato de la Duquesa de Alba".
988. Marcial Moreno Pascual: "Niño con calabaza".
811. Luis Mosquera: "Retrato de D. Manuel Gómez Moreno".
909. Pedro Mozos Martínez: "Paisaje".
878. José M.ª Muñoz Moral: "Evocación".
897. Anselmo Miguel Nieto: "Retrato".
1103. Máximo de Pablo: "Frailes".
879. Benjamín Palencia: "Paisaje".
1056. Benjamín Palencia: "Retrato del Maestro Pérez Casas".
888. Victoriano Pardo Galindo: "Bautismo de Cristo".
1058. Victoriano Pardo Galindo: "Escena de taberna".
1026. Rafael Pellicer Galeote: "Paisaje. Umbría".
994. Teresa Peña Echeveste: "Composición".
893. Rafael Peñuelas Fernández: "Campesina".
965. Miguel Pérez Aguilera: "Bodegón".
992. Ramón Reig Corominas: "Paisaje".
1008. Angel Robles: "Pueblo en invierno".
880. Miguel Rodríguez Acosta: "Estudio".
872. Mohamed Sabry: "Paisaje de Ronda".
903. Demetrio Salgado Cosme: "Figura".
1084. Concepción Salinero Forcada: "Tajo de Ronda".

1081. Fernando Sánchez Argüelles: "Tierras de labor en Tenerife".
1116. Antonio Sanz de la Fuente: "Composición".
969. Ricardo Segundo García Pérez: "Desnudo".
1101. Enrique Segura: "Retrato de su hija".
873. Francisco Soria Aedo: "Familia".
887. Francisco Soria Aedo: "Maternidad".
1035. José Gregorio Toledo: "Retrato".
1054. Rafael Ubeda Piñeiro: "Interior".
1117. Rafael Ubeda Piñeiro: "Paisaje".
977. Pedro de Valencia: "Muchacha en el balcón".
780. Joaquín Valverde: "Retrato".
1099. Joaquín Vaquero Palacios: "Termas de Caracalla".
885. Enrique Vara: "Composición".
1108. Guillermo Vargas Ruiz: "Nueva York: Ida al trabajo".
998. Daniel Vázquez Díaz: "Retrato de los hermanos Baroja".
1007. Daniel Vázquez Díaz: "Retrato de D. Elías Tormo".
1094. Eduardo Vicente Pérez: "Negros neoyorquinos".
882. José Ramón Zaragoza Fernández: "Alfarero".
877. Antonio Zarco Fortes: "Dos mujeres".
886. Antonio Zarco Fortes: "Figuras".
907. Valentín de Zubiaurre: "Retrato".

Nota.—El "Catálogo" de esta exposición ha sido redactado por el personal de este Museo.

- **La Hacienda en la España de los Borbones**
  Madrid.

35. Antonio Cavanna: "Retrato de D. José Canga Argüelles".

- **Pintores Ferrolanos**
  La Coruña.

Dep.—Fernando Alvarez de Sotomayor: "Duquesa de Medinaceli".
Dep.—Fernando Alvarez de Sotomayor: "Duquesa de Alba".
Dep.—Fernando Alvarez de Sotomayor: "Autorretrato".
Dep.—Fernando Alvarez de Sotomayor: "Mitología".
Dep.—Fernando Alvarez de Sotomayor: "Mss. Edwards".
Dep.—Fernando Alvarez de Sotomayor: "Diana".

● **El Dibujo Español de los Siglos de Oro**
Madrid.

Vicente Carducho: "Ataúlfo".
Vicente Carducho: "Historia de Aquiles".
Antonio de Pereda: "Piedad".
Francisco Pacheco: "Apoteosis de Hércules".
Esteban March: "Retrato de Miguel March".
Alonso Cano: "Cristo en el Limbo".
Alonso Cano: "Calle de Retablo".
Alonso Cano: "San Gonzalo de Amaranto".
Sebastián Herrera Barnuevo: "Relicario de Santa Teresa".
Antonio del Castillo: "Escenas populares".
José de Ribera: "Acróbatas".
José de Ribera: "Martirio de San Pedro".
José de Ribera: "Orientales".
Diego Velázquez: "Cardenal Borja".
Diego Velázquez: "Hombre embozado".
Diego Velázquez: "Hombre calentándose".
Juan Carreño de Miranda: "Carlos II".
Juan Carreño de Miranda: "San Isidro".
Juan Carreño de Miranda: "Mercurio".
Francisco Rizi: "San Isidro en oración".
Claudio Coello: "Alegoría de desposorios reales".
José Benito Churriguera: "Retablo de San Francisco de Regis".
José Benito Churriguera: "Retablo de San Basilio".
José Benito Churriguera: "Retablo de la Virgen de la Merced".

● **El joven Van Dyck**
Otawa.

625. Antonio Van Dyck: "Los Santos Juanes".

J. M. de A.

B I B L I O G R A F I A

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA. ROMA.

L'Accademia Nazionale di San Luca. — Rome : De Luca, 1974 imp. . — IX, 443 p. : il. neg. y col. ; 28 cm.

ALGUAZAS.

Alguazas. — Murcia : Diputación Provincial, D.L. 1974. — 28 p. : il. neg. y col. ; 29 cm.

D.L.MU. 192-1974.

ALICANTE. — AYUNTAMIENTO.

Pintores alicantinos en la pinacoteca del Excmo. Ayuntamiento de Alicante : [Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante, del 1 al 15 de octubre de 1980]. — Alicante : la Caja, [1980]. — 18 h. : il. col. ; 19 cm. . — Precede al tít. : Arte Alicante.

ANDRES ORDAX, SALVADOR.

El escultor Alejandro Carnicero: su obra en Extremadura / Salvador Andrés Ordax. — Cáceres : Norba, 1980. — p. 9-25, 4 lám. ; 25 cm. . — Es tirada aparte de *Norba* : Revista de Arte, Geografía e Historia.

ANDRES ORDAX, SALVADOR.

La «verdadera efigie» de S. Pedro de Alcántara / S. Andrés Ordax. — Cáceres : Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, 1980. — p. 9-23 : il. ; 22 cm. . — Es tirada aparte de *Miscelánea Cacereña.*

D.L.CC 86-1980. — ISBN 84-85260-05-8.

ANIMACION

Animación socio-cultural / versión española Félix Abad García. — Madrid : Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, D.L. 1980. — 417 p. ; 19 cm. . — (Cultura y Comunicación ; 7). — Tít. or. : *Animation socio-culturelle.*

D.L.M. 10202-1980. — ISBN 7483-069-9.

ANNUARIO

Annuario 1978 : Eventi del 1976-77 / A cura dell'Archivi Storico delle Arti Contemporanee. — Venezia : la Biennale, 1979. — 1365 p. : il. neg. y col. : 24 cm.

ISBN 88-208-227-9.

ARCHENA

Archena. — Murcia : Diputación Provincial, D.L. 1974. — 32 p. : il. neg. y col. ; 29 cm.

D.L.MU. 192-1974.

ARS

Ars Hispaniae : Historia Universal del Arte Hispánico. — Madrid : Plus Ultra, 1973. — V. : il. ; 28 cm. . — D.L.M. 7610-1958.

Contiene: V. XXI: *Arte en América y Filipinas* / por Enrique Marco Dorta. — 449 p. : il., VIII lám. col.

ISBN 84-7127-096-X.

ARS

Ars Hispaniae : Historia Universal del Arte Hispánico. — Madrid : Plus Ultra, 1977. — V. : il. ; 28 cm. . — D.L.M. 7610-1958.

Contiene: V. XXII: *Arte del siglo XX* / por Juan Antonio Gaya Nuño. — 430 p. : il., XII lám. col.

ISBN 84-7127-082-X.

ARTE

Arte Español / Director de edición José Alberto López. — Madrid : López, cop. 1980. — v. : il. ; 27 cm. — v. 5.º

ASSEDIO

L'assedio di Cassale : lettere private dalla città assediata (1629) ; Breve relazione dei fatti di guerra nello stato di Milano (1630). — Madrid : Istituto Italiano di Cultura, 1976. — 157 p. ; 22 cm. . — (Documenti e Ricerche ; 5).

BARRENA SANCHEZ, JESÚS.

Cultura y comunidad rural / Jesús Barrena Sánchez. — Madrid : Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, D.L. 1980. — 275 p. : il. ; 19 cm. — (Cultura y Comunicación ; 12).

D.L.M. 27210-1980. — ISBN 84-7483-104-0.

BASSEGODA NONELL, JUAN.

La Pedrera de Gaudí / Juan Bassegoda Nonell. — Barcelona : etc., 1980. — 101 p. : il. ; 24 cm. . — (Universidad Politécnica de Barcelona : serie de *Historia de la Arquitectura y del Urbanismo* ; n.º 10).

D.L.B. 15386-1980. — ISBN 84-7146-213-3.

BERNAL CRUZ, FRANCISCO JAVIER.

Préstamo de libros a domicilio por correo / [Director : Francisco Javier Bernal Cruz]. — Madrid : Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, D.L. 1980. — 279 p. ; 19 cm. — (Cultura y Comunicación ; 11). — El encabezamiento está tomado del verso de la portada.

D.L.M. 25211-1980. — ISBN 84-7483-094-X.

BILL, MAX.

Max Bill : Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, febrero 1980. — Madrid : Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, D.L. 1980. — 61 p. : il. neg. y col. ; 25 cm.

D.L.M. 2421-1980.

BLANCO, VENANCIO.

Venancio Blanco : exposición antológica : Palacio de Velázquez (Parque del Retiro). Madrid, mayo 1980. — Madrid : Patronato Nacional de Museos, D.L. 1980. — 56 p. : principalmente il. neg. y col. ; 25 cms.

D.L.M. 19745-1980.

BOUSOÑO PRIETO, CARLOS.

Sentido de la evolución de la poesía contemporánea en Juan Ramón Jiménez : discurso leído el día 19 de octubre de 1980... / por ... Don Carlos Bousoño Prieto ; y contestación ... Don Gonzalo Torrente Ballester. — Madrid : Academia Española, 1980. — 87 p. ; 22 cm.

D.L.M. 32779-1980. — ISBN 84-600-2011-8.

BRUEGEL

Bruegel une dynastie de peintres : [Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, du 18 septembre au 18 novembre 1980]. — Bruxelles : Robert De Smet, 1980. — 1 h. pleg. : il. ; 21 cm. . — Exposición realizada en coproducción con la provincia de Brabante.

CAMPO URBANO, SALUSTIANO DEL.

El ciclo vital de la familia española : discurso de recepción ... / D. Salustiano del Campo Urbano ; y contestación... Don Alonso García Valdecasas y García Valdecasas.... — Madrid : Academia de Ciencias Morales y Políticas, 1980. — 95 p. ; 25 cm.

CANCIONERO

Cancionero alicantino / Salvador Seguí. — Alicante : Instituto de Estudios Alicantinos, D.L. 1978. — 157 p. : principalmente il. ; 25 cm.

D.L.V. 2561-1978.

CANCIONERO

Cancionero musical de la provincia de Alicante / Salvador Seguí .... — Alicante : Diputación Provincial, D.L. 1973. — 557 p. : mús. ; 32 cm.
D.L.V. 4966-1973.

CARRETE PARRONDO, JUAN.

La enseñanza del grabado calcográfico en Madrid, 1752-1978 : La Academia de San Fernando, La Escuela de Bellas Artes ... / Juan Carrete Parrondo. — Madrid : Club Urbis, 1980. — 30 p. ; 21 × 24 cm.

CARTAS

Cartas al P. Donostia / selección, versión, notas P. Jorge de Riezu.... — San Sebastián : Caja de Ahorros Municipal, 1980. — XXIV, 206 p., 10 lám. ; 24 cm. — (Grupo Doctor Camino de Historia Donostiarra : Colección Temas Donostiarras ; 9).

CASADO, JULIÁN.

Julián Casado : de Toledo y otros parajes y pasajes : Galería Kreisler Dos, Madrid, 13 noviembre - 7 junio 1980. — Madrid : Edikreis, 1980. — 8 h. : il. ; 22 cm. — (Colección Arte Actual ; catálogo n.º 60).

CERVERA VERA, LUIS.

Carlos V mejora el Alcázar madrileño en 1540 / por Luis Cervera Vera. — Madrid : Ayuntamiento, 1979. — 47 h. : il. ; 24 cm. — Es tirada aparte de la *Revista de la Biblioteca y Museo del Ayuntamiento deMadrid*, n.º 5, año 1979, p. 59-150.

CIRAC ESTOPAÑAN, SEBASTIÁN.

Skyllitres matritensis... / por Sebastián Cirac Estopañán.... — Barcelona [etc.] : Universidad. Primera Cátedra de Filosofía Griega, 1965. — 420 p. : il. ; 33 cm. . — T. I.
D.L.B. 25131-1965.

CONGRESO ESPAÑOL DE HISTORIA DEL ARTE, II. 1978. — VALLADOLID.

II Congreso Español de Historia del Arte : Valladolid, 11 al 14 de octubre de 1978 : El arte del siglo XIX. — Valladolid : C.E.H.A., 1978. — 2 v. : il. ; 32 y 31 cm. — Texto mecanografiado.

CONGRESO ESPAÑOL DE HISTORIA DEL ARTE, III. 1980. — SEVILLA.

III Congreso Español de Historia del Arte : Sevilla, 8-12 de octubre de 1980 : ponencias y comunicaciones (resúmenes). — Sevilla : Universidad, Departamento de Arte [etc.], 1980 imp. . — 263 p. ; 31 cm. . — Texto mecanografiado.

CORELLA SUAREZ, MARÍA PILAR.

Leganés, su arte e historia : (homenaje a Joseph de Churriguera) / por M.ª Pilar Corella Suárez. — Leganés [Madrid] : Ayuntamiento, 1976. — 124 p. : il., 55 lám. neg. y col. ; 24 cm.
D.L.M. 6087-1976. — ISBN 84-500-7418-5.

CORUÑA, LA. — DIPUTACIÓN PROVINCIAL.

Pintores ferrolanos : exposiciones : agosto 1980 / Diputación Provincial de La Coruña. — Coruña, La : Diputación, D.L. 1980. — 113 p., 5 lám. col. ; 25 cm.
D.L.C. 580-1980.

CRISTOBAL, RICARDO.

Ricardo Cristóbal : Salas de Exposiciones, Paseo de Calvo Sotelo, 22, Madrid, mayo-junio 1980. — 31 p. : il. neg. y col. ; 25 cm.
D.L.M. 19380-1980.

CUADERNOS

Cuadernos de Música Folklórica Valenciana. — Valencia : Institución Alfonso el Magnánimo, D.L. 1969-74. — 2 v. : il. ; 24 cm. — v. 15-16.
D.L.V. 2693-1969. D.L.V. 2486-1974.

CUADERNOS

Cuadernos de Música Folklórica Valenciana : (segunda época). — Valencia : Instituto de Etnología Valenciana [etc.], 1978-79. — 2 v. : il. ; 25 cm.

Contiene: n.º 1: *Danzas del Corpus Valenciano y recopilación, transcripción y estudio* / Salvador Seguí, Fermín Pardo. — 63 p. : il. . . —D.L.V. 1384-1978.— N.º 2: *Danzas de Titaguas, recopilación y estudio* / Salvador Seguí [et al.]. — 62 p. : il. . — D.L.V. 726-1979.

CHAMOSO LAMAS, MANUEL.

La Catedral de Orense / Manuel Chamoso Lamas, — Madrid [etc.] : Everest, D.L. 1980. — 95 p. : il. col. ; 25 cm.

D.L.LE. 950-1980. — ISBN 84-241-4867-3.

DECENA DE MUSICA SACRA EN LA COLEGIATA DE OSUNA, II. 1980.

II Decena de Música Sacra en la Colegiata de Osuna [del 17 al 29 de marzo de 1980]. — Sevilla : Caja de Ahorros Provincial, [1980]. — 9 h. : il. ; 19 × 19 cm.

DELGADO, ALVARO.

Alvaro Delgado. — Oviedo : Caja de Ahorros de Asturias, D.L. 1980. — 71 p. : il. neg. y col. ; 27 cm. . — (Colección Grandes Exposiciones ; 3). — Bibliografía : p. 69. — Este libro aparece con motivo de la exposición antológica, itinerante, de Alvaro Delgado, presentada en Asturias.

D.L.O. 2308-1980. — ISBN 84-500-3986-X.

DESSINS

Dessins de maîtres des Pays Bas... nes avant 1600 : Musées des Beaux-Arts de Lyon, [exposition]. — Lyon : le Musée, 1980. — 26 h. : principalmente il. ; 27 cm.

DIZIONARIO

Dizionario degli artisti italiani in Spagna: secoli XII-XIX. — Madrid : Istituto Italiano di Cultura, 1977 imp. . — 287 p. ; 22 cm. . — (Documenti e Ricerche ; 9).

D.L.M. 32549-1977. — ISBN 84-400-3719-8.

DURAN GONZALEZ-MENESES, REYES.

Catálogo de los dibujos de los siglos XVI y XVII de la colección del Museo de la Casa de la Moneda / Reyes Durán González-Meneses. — Madrid : [Casa de la Moneda], D.L. 1980. — 208 p. : il. col ; 25 cm. . — Memoria de licenciatura, dirigida por el doctor Alfonso E. Pérez-Sánchez.

D.L.M. 21855-1980. — ISBN 84-7196-313-2.

ELYTIS, ODISEASS.

[*El servicio de la lengua en dos planos, ha hecho siempre difícil la crítica de la liteatura*] : discurso pronunciado en el Instituto de España / por el poeta griego Odiseass Elytis... . — Madrid : el Instituto, 1980. — 29 p. ; 23 cm. . — Texto paralelo en griego y traducción española.

D.L.M. 25170-1980.

ESCOBAR DE LA SERNA, LUIS.

Comunicación, información y cultura de masas / [Luis Escobar de la Serna]. — Madrid : Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, D.L. 1980. — 161 p. 19 cm. . — (Cultura y Comunicación ; 16). — Autor tomado del verso de la portada.

D.L.M. 27094-1980. — ISBN 84-7483-103-2.

ESPAÑA. DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO, ARCHIVOS Y MUSEOS.

Cien años de cultura catalana : 1880-1980 : Palacio de Velázquez (Parque del Retiro), junio-octubre 1980 / Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Ar-

tístico, Archivos y Museos. — Madrid : Patronato Nacional de Museos, D.L. 1980. — 278 p. : il. neg. y col. ; 26 cm. . — Catálogo n. 53.
D.L.M. 18611-1980.

ESPAÑA. DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO, ARCHIVOS Y MUSEOS.

La comunicación en los monasterios medievales : XV centenario de San Benito : exposición itinerante / organizada en colaboración con A.N.A.B.A.D. y Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos. — Madrid : Patronato Nacional de Museos, D.L. 1980. — 85 p. : il. ; 21 × 25 cm.
D.L.M. 25023-1980.

ESPAÑA. DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO, ARCHIVOS Y MUSEOS.

El dibujo español de los siglos de oro : salas de exposiciones del Palacio de Bibliotecas y Museos, Madrid, mayo 1980 / Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos ; [preparación, estudio preliminar y catálogo Alfonso Pérez Sánchez]. — Madrid : Patronato Nacional de Museos, D.L. 1980. — 127 p., CIX lám. ; 25 cm.
D.L.M. 16788-1980.

ESPAÑA. DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO, ARCHIVOS Y MUSEOS.

La época de Alfonso XII : Reales Alcázares de Sevilla, mayo-junio 1980 / Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos. — Madrid : Patronato Nacional de Museos, D.L. 1980, — 67 p. : principalmente il. neg. y col. ; 25 cms.
D.L.M. 16152-1980.

ESPAÑA. DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO, ARCHIVOS Y MUSEOS.

La guerra civil española : Palacio de Cristal del Retiro, Madrid, octubre-diciembre 1980 / [exposición organizada por la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos]. — Madrid : La Dirección General, D.L. 1980. — 131 p. : il. neg. y col. ! 30 cm.
D.L.M. 35393-1980.

ESPAÑA. DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO, ARCHIVOS Y MUSEOS.

Inventario del Patrimonio Artístico y Arqueológico de la provincia de Lérida / Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos. — Lérida : la Dirección, 1979. — 15 f. ; 32 cm. . — Ejemplar mecanografiado.

ESPAÑA. DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO, ARCHIVOS Y MUSEOS.

Pintura china contemporánea : Palacio de Velázquez (Parque del Retiro), Madrid, mayo 1980 / Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos. — Madrid : Patronato Nacional de Museos, D.L. 1980. — 30 p. : il. ; 25 cm.
D.L.M. 16153-1980.

ESPAÑA. MINISTERIO DE CULTURA, SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA.

Los hábitos culturales de la población infantil / Ministerio de Cultura. — Madrid : el Ministerio, 1980. — 108 p. : il. ; 26 cm.
D.L.M. 26339-1980 — ISBN 84-7483.

ESPAÑA. MINISTERIO DE UNIVERSIDADES E INVESTIGACIÓN, SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA.

Guía / del Ministerio de Universidades e Investigación. — Madrid : el Ministerio, 1980. — 231 p. ; 24 cm.
D.L.M. 24443-1980.

ESPI, MIGUEL ANGEL.

M. Angel Espí : Studio 75 sala de arte, Algorta, 2-16 octubre 75 / [Texto de José Luis Gutiérrez]. — Algorta, [Vizcaya] : la sala, [1975]. — 4 plieg. suelt. : il. ; 30 cm. . — (Colección Ercaga). — Ejemplar fotocopiado.

ESQUIVEL Y NAVIA, DIEGO DE.

Noticias cronológicas de la gran ciudad del Cuzco / Diego de Esquivel y Navia. — Edición, prólogo y notas / de Félix Denegri Luna ; con la colaboración de Horacio Villanueva Urteaga y César Gutiérrez Muñoz. — Lima : Fundación Augusto N. Wise, Banco Wiese LTDO., 1980. — 2 v. : lám. ; 25 cm. . — (Biblioteca Peruana de Cultura).

ESTRADA, JESÚS.

Música y músicos de la época virreinal / Jesús Estrada ; prólogo, revisión y notas de Andrés Lira — México : Diana, 1980 imp. . — 164 p. : il. ; 17 cm. & disco (2 caras 30 cm. 33 ½ r.p.m.). — (Secretaría de Educación Pública ; 95).
ISBN 968-13-1020-9.

FALCON MARQUEZ, TEODORO.

Pedro de Silva arquitecto andaluz del siglo XVIII / por Teodoro Falcón Márquez. — Sevilla : Diputación Provincial, 1979. — 114 p. : il. neg. y col. ; 19 cm. — (Arte Hispalense).
D.L.CA. 237-1980 — IBSN 84-500-3701-8.

FERNANDEZ ALBA, ANTONIO.

Antonio Fernández Alba : Museo Español de Arte Contemporáneo, abril 1980. — Madrid : Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, D.L. 1980. — 131 p. ; 25 cm.
D.L.M. 16378-1980.

FERRARINO, LUIGI.

Il linguaggio delle arti / Luigi Ferrarino. — Milano : Aldo Martello, 1969 imp. . — 175 p. ; 19 cm.

FUNCION

Función pedagógica de los museos / Angela García Blanco [et al.]. — Madrid : Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, D.L. 1980. — 227 p. : il. ; 19 cm. . — (Cultura y Comunicación ; 10).
D.L.M. 22095-1980 — ISBN 84-7483-089-3.

GALINDO TIXAIRE, ALBERTO.

No-linealidad en las ciencias de la naturaleza : discurso leído en el acto de su recepción / por ... D. Alberto Galindo Tixaire ; y contestación ... D. Carlos Sánchez del Río... . — Madrid : Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 1980. — 57 p. ; 24 cm.
D.L.M. 20370-1980.

GARCIA, SIMÓN.

Compendio de arquitectura y simetría de los templos / por Simón García. — Churubusco [México] : Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Musicografía, 1979. — 67, 141 p. : il. ; 28 cm. — Original publicado en 1681.

GARCIA-DIEGO, JOSÉ A.

Despedida a Betancourt / por José A. García-Diego. — Madrid [etc.] : Patronato de la Casa de Colón, 1978 imp. . — 82 p. : il., 23 lám. ; 24 cm. . — (Anuario de Estudios Atlánticos, n.º 24, 1978, p. 147-228). — Documentos : p. 65.
D.L.M., sep., 4925-1958.

GARCIA GAINZA, MARÍA CONCEPCIÓN.

Catálogo monumental de Navarra ... / por María Concepción García Gainza [et al.]. — Pamplona : «Institución Príncipe de

Viana», D.L. 1980. — V. : lám. neg. y col. ; 29 cm.
D.L.NA. 677-1980. — IBSN 84-0004624-2.
Contiene: I. *Merindad de Tudela.* — L, 492 p., lám. neg. y col.
ISBN 84-00-04625-0.

GARCIA HOZ, VÍCTOR.
La educación y sus máscaras : entre el pragmatismo y la revolución : discurso de recepción / del Académico de número ... D. Víctor García Hoz ; y contestación ... D. Antonio Millán Puelles .... — Madrid : Academia de Ciencias Morales y Políticas, 1980. — 77 p. ; 24 cm.
D.L.M. 34984-1980.

GARCIA MERCADAL, FERNANDO.
Los cincuenta años del C.O.A.M. (1929-1979) : charla en el Colegio el día 17 de abril de 1980 / [Fernando García Mercadal]. — Madrid : el autor, 1980. — 32 f. ; 28 cms. . — Ejemplar mecanografiado.

GARCIA MERCADAL, FERNANDO.
Sobre el Mediterráneo, sus litorales, pueblos, culturas ... / Fernando García Mercadal. — Madrid : el autor, 1980. — 94 p. : il. ; 25 cm. . — Con planos y croquis de viaje del autor.
D.L.M. 20825-1980 — ISBN 84-300-2702-5.

GOMEZ ORBANEJA, JOSÉ.
Pseudocáncer : procesos dermatológicos de apariencia maligna : discurso para la recepción pública ... / D. José Gómez Orbaneja ; y contestación ... D. Juan Rof Carballo. — Madrid : Academia Nacional de Medicina, 1980. — 82 p. ; 24 cm.
D.L.M. 31343-1980. — ISBN 84-7391-049-4.

GOMEZ RAMOS, RAFAEL.
Arquitectura alfonsí / Rafael Gómez Ramos. — Sevilla : Diputación Provincial, 1974. — XII, 168 p. : il. ; 22 × 22 cm.
D.L.B. 33499-1974 — ISBN 84-500-1061-6.

GONZALEZ DORADO, ANTONIO.
Sevilla : centralidad regional y organización inteerna de su espacio urbano / Antonio González Dorado ; prólogo de Juan Benito Arranz.... — Madrid : Moneda y Crédito, D.L. 1975. — XXIV, 536 p. : il., principalmente plan. ; 27 cm.
D.L.M. 27391-1975. — ISBN 84-7110-115-7.

GOYA Y LUCIENTES, FRANCISCO DE.
Goya : das Zeitalter der Revolutionem 1789-1830 : Hamburger Kunsthalle 17 Oktober 1980 bis Januar 1981 / [Herausgeber Werner Hofmann ; Katalogredaktion Werner Hofmann et al.]. — München : Prestel, cop. 1980. — 550 p. : il. neg. y col. ; 25 cm.
ISBN 3-7913-0520-4.

GUINOVART, JOSÉ.
Guinovart : Salas de Exposiciones, Paseo de Calvo Sotelo, 22, Madrid, mayo-junio 1980. — Madrid : Patronato Nacional de Museos, D.L. 1980. — 66 p. : il. neg. y col. ; 25 cm.
D.L.M. 17327-1980.

GUTIERREZ, JOSÉ LUIS.
Avila : vengan pronto / Pepe Gutiérrez. — (Informe : ruina y expolio del patrimonio artístico). — Es fotocopia.

GUTIERREZ, JOSÉ LUIS.
Avila monumental : Santo Tomé el Viejo / Pepe Gutiérrez. — *Bol. FECOPA*, sepbre. 1979. — Artículo fotocopiado.

GUTIERREZ, JOSÉ LUIS.
Una casa modernista en Avila / Pepe Gutiérrez. — *Diario de Avila*, 15 enero 1980, p. 3. — Artículo fotocopiado.

GUTIERREZ, JOSÉ LUIS.
La escalinata de San Segundo / Pepe Gutiérrez. — *Diario de Avila*, 25 febrero 1980, p. 3. — Artículo fotocopiado.

GUTIERREZ, José Luis.

La Lugareja de Arévalo / Pepe Gutiérrez. — *Diario de Avila*, 22 febrero 1980, p. 7. — Artículo fotocopiado.

GUTIERREZ, José Luis.

Un políptico de Angel Sardina, en Arenas de San Pedro / Pepe Gutiérrez. — *Diario de Avila*, 5 enero 1979, p. 5. — Artículo fotocopiado.

GUTIERREZ, José Luis.

San Isidro, una ermita abulense en el Retiro madrileño / Pepe Gutiérrez. — *Diario de Avila*, 1 febrero 1980, p. 5. — Artículo fotocopiado.

GUTIERREZ, José Luis.

Santo Domingo, otra iglesia románica desaparecida / Pepe Gutiérrez. — *Diario de Avila*, 14 abril 1979 p. 7. — Artículo fotocopiado.

GUTIERREZ, José Luis.

Urbanismo de Avila / Pepe Gutiérrez. — *Diario de Castilla*, 14 sepbre. 1977. — Artículo fotocopiado.

GUTIERREZ, José Luis.

Volver a Arenas / José L. Gutiérrez. — *El Adelantado* (Salamanca), 29 sepbre 1974, p. 9. — Artículo fotocopiado.

HEN, F. J. de.

La vida musical en Bélgica / por F. J. de Hen .... — Bruselas : Ministerio de Asuntos Exteriores del Comercio Exterior y de la Cooperación al Desarrollo, [1979]. — 144 p. ; 22 cm. . — (Noticias de Bélgica : colección «Crónicas belgas» ; n.º 178).

HERNANDEZ DIAZ, José.

El ascetismo de Mañara y su exégesis artística / José Hernández Díaz. — Sevilla : Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1980. — p. 99-113, 12 lám. ; 24 cm. . — Es tirada aparte del *Boletín de Bellas Artes* ; 2.ª época, n.º VIII.

D.L.SE. 218-1973. — ISBN 84-00-03902-5.

HERNANDEZ DIAZ, José.

La parroquia sevillana de Santa María Magdalena ... / José Hernández Díaz. — Sevilla : Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1980. — p. 205-236, 11 lám. ; 24 cm. — Es tirada aparte del *Boletín de Bellas Artes*, 2.ª época, n.º VIII.

D.L.SE. 218-1973. — ISBN 84-00-03902-5.

HERRAN, Agustín de la.

La escultura de Agustín de la Herrán / prólogo de A. M. Campoy ; texto de Isabel Montejano. — Bilbao : Vulcano, D.L. 1978. — 143 p. : il. ; 31 cm.

D.L.Bi. 2753-1978. — ISBN 84-7397-065-9.

HERREROS ROBLES, Joaquín.

Modelo de campaña de promoción cultural en núcleos rurales / [Autores: Joaquín Herreros Robles, Enrique de Diego Villagrán]. — Madrid : Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, D.L. 1980. — 241 p. ; 19 cm. . — (Cultura y Comunicación ; 9). — Los autores están tomados del verso de la portada.

D.L.M. 20854-1980. — ISBN 84-7483-086-9.

HIDALGO DE CAVIEDES, Rafael.

Hidalgo de Caviedes : cien años de pintura : Museo Provincial de Jaén, octubre 1980. — Jaén : Instituto de Estudios Giennenses, D.L. 1980. — 111 p. : il. ; 25 cm.

D.L.M. 31822-1980.

IBEROAMERICA,

Iberoamérica, lugar de encuentros. — Madrid : A.C.H.N.A., D.L. 1979. — 216 p. : il. ; 24 cm. — (Coloquios de El Escorial).
D.L.M. 21456-1979. — ISBN 84-300-1114-5.

IGLESIAS SANTOS, JUAN.

Espíritu del derecho romano : discurso / leído ... por ... D. Juan Iglesias Santos ; y contestación ... D. Ursicinio Alvarez Suárez. — Madrid : la Academia, 1980. — 197 p. ; 24 cm.
D.L.M. 10078-1980.

INSTITUTO DE ESPAÑA. — MADRID.

Instituto de España : Sesión conmemorativa de su fundación, celebrada el día 29 de enero de 1980.... — Madrid : el Instituto, D.L. 1980. — 75 p. ; 24 cm. . — Contiene: *Resumen de las actividades. El humanismo teocrático en el pensamiento de José Camón Aznar* / por D. Angel González Alvarez. *Bosquejo humano de Camón Aznar* / por D. Enrique Pardo Canalís. *Los dos Museos de Camón Aznar* / por D. Fernando Chueca Goitia.
D.L.M. 16524-1980. — ISBN 84-85559-05-3.

INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY ASSOCIATIONS AND INSTITUTIONS. ROUND TABLE OF ART LIBRARIANS. BRISTOL.

Directory of art libraries in Europe... / IFLA, Round Table of Art Librarians. — Bristol : The Associations, 1979. — X, 11-62 p. ; 30 cm. . . — Ejemplar multicopista.

JUVARRA, FILIPPO.

Filippo Juvarra a Madrid. — Madrid : Istituto Italiano di Cultura, 1978 imp. . — 198 p., 2 h. de lám. ; 22 cm. . — (Documenti e Ricerche ; 10).
D.L.M. 14501-1978. — ISBN 84-400-4836-X.

KRAEMER KOELLER, GUSTAV.

Compendio de la conservación de la madera / por ... Gustav Kraemer Koeller... . — Santander : [S. n.], 1958. — 256 p., 60 lám., 92 tablas : il. ; 25 cm.
D.L.SA. 122-1958.

LEON TELLO, FRANCISCO JOSÉ.

La estética académica española en el siglo XVIII : Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia / Francisco José León Tello, M.ª Merced V. Sanz Sanz. — Valencia : Instituto Alfonso el Magnánimo, 1979. — 382 p. ; 24 cm. . — (Cuadernos de Arte ; 28).
D.L.V. 2648-1979. — ISBN 84-500-3408-6.

LEON TELLO, FRANCISCO JOSÉ.

La estética de la música vocal de Joaquín Rodrigo : catorce canciones para canto y piano / Francisco José León Tello. — Madrid : Cuadernos Hispanoamer., 1980. — 37 p. ; 25 cm. . — Es tirada aparte de *Cuadernos Hispanoamericanos*, enero 1980, n.º 355.
D.L.M. 3875-1958.

LEON TELLO, FRANCISCO JOSÉ.

La teoría española en la pintura en el siglo XVIII : el tratado de Palomino / Francisco José León Tello y María M. Virginia Sanz Sanz. — Madrid : Universidad Autónoma, Departamento de Filosofía Práctica, D.L. 1978. — 516 p. ; 22 cm.
D.L.V. 2370-1979. — ISBN 84-7477-001-7.

LEON TELLO, FRANCISCO JOSÉ.

Tratados neoclásicos españoles de pintura y escultura / Francisco José León Tello y María M. Virginia Sanz Sanz. — Madrid : Universidad Autónoma, Departamento de Estética, D.L. 1980. — 564 p. ; 22 cm.
D.L.V. 1554-1980. — ISBN 84-600-1944-6.

LOPEZ JIMENEZ, José Crisanto.

Facetas de nuestras artes históricas / por José Crisanto López Jiménez. — [s.l. : s.n.], [c.a. 1979]. — 8 h. : il. ; 32 cm.

LLEO CAÑAL, Vicente.

Nueva Roma : mitología y humanismo en el renacimiento sevillano / Vicente Lleó Cañal. — Sevilla : Diputación Provincial, 1979. — 226 p., 15 lám. ; 25 cm. . — (Sección Arte : serie 1.ª ; n.º 13).

D.L.B. 28909-1979. — ISBN 84-500-35104.

MAC NAIRN, Alan.

The young van Dyck = Lejeune van Dyck : National Gallery of Canada, National Museum of Canada, 1980 [Otawa, 18 september to 9 november] / Alan Mc Nairn. — Otawa : The National Galery, cop. 1980. — XVI, 295 p. : il. ; 27 cm. . — Bibliografía : p. 32-34.— Catálogo : p. 35-168.

ISBN. 0-88884-468-9.

MADRID

Madrid hasta 1875 : testimonios de su historia : Museo Municipal, diciembre 1979-febrero 1980. — Madrid : Ayuntamiento [etc.], D.L. 1980. — 454 p. il. neg. y col. ; 26 cm.

D.L.M. 2889-1980.

MARTINEZ-BARBEITO, Carlos.

Torres, pazos y linajes de la provincia de La Coruña / Carlos Martínez-Barbeito. — La Coruña : Diputación Provincial, 1978. — XV, 434, 377 p. : 311 lám. col. ; 30 cm.

MATA CARRIAZO, Juan de.

La vida en la frontera de Granada : selección de estudios monográficos personales / Juan de Mata Carriazo. — Córdoba : Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1978. — p. 277-301 ; 24 cm. . — Es tirada aparte de *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía : Andalucía Medieval*, T. 2.

MELGARES GUERRERO, José Antonio.

Una nueva falsificación totanera hallada en Caravaca de la Cruz (Murcia) / José Antonio Melgares Guerrero. — Madrid : Rev. Arh. Bibl. Mus., [1978]. — p. 427-429, lám. I-II ; 24 cm. — Es tirada aparte de *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXXI, n.º 2, abril-junio 1978.

MELGARES GUERRERO, José Antonio.

El tesorillo numismático de Cehegín / José A. Melgares Guerrero. — Murcia : Diputación Provincial, [1978]. — 2 h. ; 31 cm. . — Es tirada aparte de la Revista *Murcia*, n.º 14, junio 1978.

MENGS, Antonio Rafael.

Antonio Rafael Mengs : 1728-1779 : Museo del Prado, junio-julio 1980. — Madrid : Patronato Nacional de Museos, D.L. 1980. — 195 p. : il. neg. y col. ; 25 cm. . — (Publicaciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos).

D.L.M. 18612-1980.

MERCHAN CANTISAN, Regla.

El Deán López-Cepero y su colección pictórica / Regla Merchán Cantisán. — Sevilla : Diputación Provincial, D.L. 1979. — 102 p., 17 lám. ; 23 cm. . — (Sección Arte : serie 1.ª ; n.º 10).

D.L.CA. 418-1979. — ISBN 84-85268-53-9.

MIL

Mil años de El Cairo, 969-1969. — [Madrid] : Fundación Egipcia de Publicaciones, [1969]. — 459 p. : principalmente il. neg. y col. ; 35 cm.

MIRO, Joan.

Joan Miró : [Exposición organizada por la Subdirección General de Artes Plásticas] : Sala Tiépolo ... lunes 6 de octubre

de 1980. — Madrid : Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, D.L. 1980. — 2 plieg. suelt. : il. neg. y col. ; 45 cm. — (Periódico de Exposiciones, n.º 5.º). Texto en castellano y catalán.

MONTES, EUGENIO.

Miguel Angel en el jardín de los Médicis : discurso / del Académico electo ... D. Eugenio Montes ... ; contestación ... D. Hipólito Hidalgo de Caviedes. — Madrid : Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1980. — 51 p., 6 lám. ; 25 cm.
D.L.M. 23088-1980.

MUSEO MARES. BARCELONA.

Museo Federico Marés Deulovol ... : [Catálogo]. — Barcelona : Ayuntamiento, 1979. 2 t. en 1 v., 185 lám. ; 22 cm. — Texto en castellano y catalán.
D.L.B. 43278-1979.

NAVARRO MALLEBRERA, RAFAEL.

Los arquitectos del templo de Santa María de Elche / Rafael Navarro Mallebrera. — Alicante : Caja de Ahorros Provincial, 1980. — 142 p. : il. ; 22 cm. — (Publicaciones de la Caja de Ahorros Provincial ; 72).
D.L.A. 721-1980. — ISBN 84-7231-559-2.

ORCAJO, ANGEL.

Orcajo : veinticuatro años de pintura : 1956-1980 : salas del Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, octubre-noviembre 1980. — Madrid : Patronato Nacional de Museos, D.L. 1980. — 23 p. : il. neg. y col. ; 25 cm. . — Publicaciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos.
D.L.M. 19846-1980.

ORTEGO Y FRIAS, TEÓGENES.

Agreda, bastión de Castilla hacia Aragón : [estampas de Agreda / por Teógenes Ortego y Frías]. — Soria : Caja General de Ahorros y Préstamos de la Provincia, D.L. 1980. — 183 p. : il., 1 plan. ; 22 cm.
D.L.SO. 134-1980. — IBSN 84-500-3730-1.

ORTIZ, MANUEL ANGELES.

Manuel Angeles Ortiz : exposición homenaje : Auditorio Manuel de Falla (Fundación Rodríguez Acosta), junio-julio 1980. — Madrid : Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, D.L. 1980. — 121 p. : principalmente il. neg. y col. ; 25 cm. . — Catálogo, p. 79.
D.L.M. 19744-1980.

PACTISMO

El pactismo en la historia de España : simposio celebrado ... en el Instituto de España ... . — Madrid : el Instituto, 1980. — 181 p. ; 24 cm.
D.L.V. 1305-1980. — ISBN 84-85559-06-1.

PALAU, MANUEL.

Dos canciones amatorias / Manuel Palau. — Valencia : Institución Alfonso el Magnánimo [etc.], 1974. — 8 p. mús. ; 32 cm.
D.L.V. 4368-1974.

PALAU, MANUEL.

Villancico / Manuel Palau ; poesía de Lope de Vega. — Valencia : Institución Alfonso el Magnánimo [etc.], 1974. — 2 h. mús. ; 32 cm.
D.L.V. 4359-1974.

PALAU, MANUEL.

Petit triptic infantivol : chor de nins i nines / Manuel Palau ; poemes de Guillem Colom i Ferrá. — Valencia : Institución Alfonso el Magnánimo [etc.], 1974. — 16 p. mús. ; 25 cm.

PALAU, MANUEL.

Quatre poemes chorals ... / Manuel Palau. — Valencia : Institución Alfonso el Magnánimo [etc.], 1974. — 24 p. mús. ; 25 cm.

PINTORES

Pintores y escultores vascos de ayer, hoy y mañana ... / Prólogo de Luis de Castresana ; Dirección José María Martín de Retana... . — Bilbao : la Gran Enciclopedia Vasca, 1978. — 296 p. : il. neg. y col. ; 34 cm. . — V. XIX : fasc. 187-201.

PLANELLS FERRER, ANTONIO.

La moneda antigua de Ibiza / Antonio Planells Ferrer. — Barcelona : [s.n.], D.L. 1980. — 167 p. : il. ; 25 cm.

D.L.B. 1745-1980. — ISBN 84-300-2592-8
737.1 (67.55)«—»

POLITICAS

Políticas culturales en Europa : [Sinopsis / Jacques Depaigne]. — Madrid : Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, D.L. 1980. — 91 p. ; 19 cm. . — (Cultura y Comunicación ; 6). — Traducción de: *Cultural policies in Europe.*

D.L.M. 10203-1980. — ISBN 84-7483-067-2.

PORRES MARTIN-CLETO, JULIO.

La parroquia mozárabe de San Torcuato / Julio Porres Martín-Cleto. — Toledo : Estudio Teológico de San Ildefonso. Seminario Conciliar, 1980. — 38 p. ; 24 cm. . — (Cuadernos Historia ; 2).

D.L.TO. 488-1980.

PRESENCIA

Presencia del Salón de la Plástica Mexicana. — [México] : Fondo Nacional para Actividades Sociales [etc.], 1979. — 299 p. : il. neg y col. ; 22 × 23 cm. — Exposición celebrada en el Museo del Palacio de Bellas Artes para conmemorar los 28 años de la vida del Salón de la Plástica Mexicana.

PULIDO Y PULIDO, TOMÁS.

Datos para la historia artística cacereña : (repertorio de artistas). — Cáceres : Institución Cultural el Broncense, D.L. 1980. — 635 p. ; 25 cm.

D.L.CC. 96-1980. — ISBN 84-600-1926-8.

QUINTANA LOPEZ, PRIMITIVO DE LA.

Introducción al problema de la desviación social ... : discurso leído el día 6 de mayo de 1980 ... / por ... D. Primitivo de la Quintana López ; y discurso de contestación ... D. Alfonso García Valdecasas. — Madrid : Academia de Ciencias Morales y Políticas, 1980. — 252 p. ; 24 cm.

D.L.M. 14557-1980. — ISBN 84-283-1049-1.

RUMEU DE ARMAS, ANTONIO.

Origen y fundación del Museo del Prado / Antonio Ruméu de Armas. — Madrid : Instituto de España, 1980. — 133 p., 9 lám. ; 19 cm.

D.L.V. 980-1980. — ISBN 84-85559-04-5.

SALAS LOPEZ, FERNANDO.

El Museo, cultura para todos / Fernando de Salas López. — Madrid : Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, cop. 1980.. — 333 p. : il. ; 19 cm. . — (Cultura y Comunicación ; 13).

D.L.M. 25619-1980. — ISBN 84-7483-097-4.

SCHAEL MARTINEZ, GRACIELA.

Lucio Rivas / por Graciela Schael Martínez. — Caracas, : E. Armitano, 1979. — 268 p. : principalmente il. neg. y col. ; 27 cm. . — (Serie Pintores Venezolanos).

D.L. 79-0095.

SECO REYMUNDO, MANUEL.

Las palabras en el tiempo : los diccionarios históricos : discurso leído el día 23 de noviembre de 1980 ... / por ... D. Manuel Seco Reymundo ; y contestación ... D. Rafael Lapesa Melgar. — Madrid : Academia Española, 1980. — 83 p. ; 23 cm.
D.L.M. 39437-1980.

SEGUI, SALVADOR.

Cuadernos de ejercicios musicales ... / por Salvador Seguí ... . — Valencia : Piles, D.L. 1975. — 3 v. : mús. ; 25 cm.
D.L.V. 3159-1975.

SEGUI, SALVADOR.

Ejercicio de dictado musical ... / Salvador Seguí. — Madrid : Unión Musical Española, 1976-1977 imp.. — 2 v. : principalmente mús. ; 23 y 32 cm.
D.L.M. 3294-1976 y 42207-1977.

SEGURADO, JORGE.

Da obra filipina de São Vicente de Fora / Jorge Segurado. — [Lisboa] : Academia Nacional de Belas-Artes, 1976 imp. . — 80 p. : il. ; 29 cm.

SERRAN PAGAN, FRANCISCO.

Cultura española y autonomías / [Autor: Francisco Serrán Pagán]. — Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, D.L. 1980. — 217 p. ; 19 cm.. — (Cultura y Comunicación ; 8). — Autor tomado del verso de la portada.
D.L.M. 20583-1980. — ISBN 84-7483-085-0.

SOCIEDAD DE ARTE MODERNO. — HELSINKI.

Forma y estructura : el constructivismo en el arte moderno, en la arquitectura y en las artes aplicadas finlandesas : sala de exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos. — Madrid, 18.9-16.11.1980 / [Instituciones organizadoras : Sociedad de Arte Moderno, Museo de la Arquitectura finlandesa, Asociación de las Artes Aplicadas Finlandesas ; traducción : Juliana Balint]. — Helsinqi : Sociedad de Arte Moderno [etc.], cop. 1980. — 117 p. : il. neg y col. ; 24 cm.

SOLER, ANTONIO.

Dos sonatas : partitura de orquesta / P. Antonio Soler, Manuel Palau. — Valencia : Instituto Alfonso el Magnánimo [etc.], 1974. — 38 p. mús. ; 25 cm.

SOTHEBY AND CO. NEW YORK.

Highly important paintings, drawings and sculpture from the André Meyer collection .... —New York : Sotheby's, [1980]. — 41 h. : todas il. neg. y col. ; 25 cm.

SOTHEBY AND CO. MADRID.

Pintura de maestros antiguos, tallas, tapices, muebles y cerámica ... / obras ... ofrecidas en subasta por Sotheby Parke Bernet & Co. (Sucursal en España)... . — Madrid : Sotheby's, D.L. 1980. — XII p., 63 h. de lám. neg. y col. ; 25 cm.
D.L.VI. 281-1980.

SOTHEBY AND CO. MADRID.

La pintura en los siglos XIX y XX ... / obras ... ofrecidas en subasta por Sotheby Parke Bernet & Co. (Sucursal en España) ... . — Madrid : Sothebey's, D.L. 1980. — XIII p., 46 h. de lám. neg. y col. ; 25 cm.
D.L.VI. 279-1980.

TAPIES, ANTONI.

Antoni Tapies : exposición antológica : Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, mayo-agosto 1980. — Madrid : Dirección General del Patrimonio Artístico,

Archivos y Museos, D.L. 1980. — 4 h. il. ; 45 cm. . — (Periódico de Exposiciones, núm. 2).
D.L.M. 19007-1980.

TAPIES, ANTONI.

Antoni Tapies : exposición retrospectiva : Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, mayo-agosto 1980. — Madrid : Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, D.L. 1980. — 178 p. : il. neg. y col. ; 25 cm.
D.L.B. 14644-1980.

TARKHOFF, NICOLÁS.

Nicolás Tarkhoff : 1871-1930 : Mun Galería de Arte, [Madrid, noviembre 1980]. — Madrid [etc.] : la Galería, 1980 imp. . — 42 p. : principalmente lám. col. ; 29 cm.

TARRAGO PLEYAN, JOSÉ ALFONSO.

Aportación a la bibliografía sobre el monumento a la Suda de Lérida / por José A. Tarragó Pleyán y M.ª Teresa Novel Falcó ; prólogo de José Lladonosa Pujol. — Lérida : Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, 1979. — 10 h. ; 20 cm.
D.L.L. 258-1979.

TARRAGO PLEYAN, JOSÉ ALFONSO.

Las tres flores de lis blasón de Lérida desde el siglo XIII : notas para un estudio / por José A. Tarragó Pleyán. — 2.ª ed. corr. — Lérida : Ayuntamiento, 1976. — 24 h. : il. neg. y col. ; 22 cm. — (Serie «Museo de la Pahería» ; n.º 1).
D.L.L. 128-1976. — ISBN 84-500-1396-8.

TARRAGO I PLEYAN, JOSEP ALFONS.

Aportació a l'estudi de la moneda pugesa de Lleida / per Josep Alfons Tarragó i Pleyán. — Lleida : Institut d'Estudis Ilerdencs, 1977. — 88 p. : il. ; 24 cm. . — (Estudis de numismática lleidatana ; 33). — Precede al tít. : Cátedra de Cultura «Samuel Gili i Gaya».
D.L.L. 84-1978. — ISBN 84-00-03777-4.

TARRAGO PLEYAN, JOSÉ ALFONSO.

La Casa de la Ciutat, la Pahería de Lleida : notas para un ensayo / J. A. Tarragó Pleyán. — 2.ª ed. corr. — Lérida : Ayuntamiento, 1977. — 42 h. : il. neg. y col. ; 23 cm. . — (Serie «Museo de la Pahería» ; n.º 2).
D.L.L 30-1978. — ISBN 84-500-2512-5.

TERAN ALVAREZ, MANUEL DE.

De causa montium : discurso / del ... señor don Manuel de Terán Alvarez ... ; y contestación ... don Gonzalo Menéndez Pidal. — Madrid : Academia de la Historia, 1980. — 51 p. ; 22 cm.
D.L.M. 37217-1980.

TIZIANO. TIZIANO VECELLIO.

Tiziano e la corte di Spagna nei documenti dell'Archivio Generale di Simancas. — Madrid : Istituto Italiano di Cultura, 1975. — 150 p. ; 22 cm. . — (Documenti e Ricerche ; 2).
D.L.M. 1854-1975. — ISBN 600-6542-1.

TORRES MARTIN, RAMÓN.

La pintura de Lambarri / por Ramón Torres Martín ... ; prólogo de José Camón Aznar. — Barcelona : Aura, D.L. 1974. — 149 p. : il. neg. y col. ; 30 cm.
D.L.B. 44251-1974. — ISBN 84-214-0093-2.

VALDIVIESO, ENRIQUE.

Catálogo de las pinturas de la catedral de Sevilla / Enrique Valdivieso. — Sevilla : el autor, 1978. — 156 p., CXII lám. neg. y col. ; 22 cm.
D.L.VA. 756-1977. — ISBN 84-400-4204-3.

VALDIVIESO, ENRIQUE.

Catálogo de las pinturas del palacio arzobispal de Sevilla / E. Valdivieso, J. M. Serrera. — Sevilla : los autores, 1979. — 112 p., 71 lám. ; 22 cm.

D.L.VA. 591-1978. — ISBN 84-300-0172-7.

VALDIVIESO, ENRIQUE.

El Hospital de la Caridad de Sevilla / E. Valdivieso, J. M. Serrera. — Sevilla : los autores, 1980. — 124 p., LXXII lám. neg. y col. ; 22 cm.

VALDIVIESO, ENRIQUE.

Juan de Roelas / por Enrique Valdivieso. — Sevilla : Diputación Provincial, D.L. 1978. — 179 p. : il. neg. y col. ; 19 cm. . — (Colección «Arte Hispalense»).

D.L.M. 35735-1978. — ISBN 84-500-2876-0.

VILLAR MOVELLAN, ALBERTO.

Arquitectura del regionalismo en Sevilla : 1900-1935 / Alberto Villar Movellán. — Sevilla : Diputación Provincial, 1979. — 585 p. : il. ; 25 cm.

D.L.CA. 642-1979. — ISBN 84-500-3335-7.

VILLARD DE HONNECOURT

El libro de Villard de Honnecourt : manuscrito del siglo XIII. — Churubusco [México] : Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, 1978. — 284 p. : il. ; 28 cm.

PUBLICACIONES DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

	Ptas.
J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800. 6 tomos. Reimpresión en facsímil, Madrid, 1965	1.000
Alfonso E. Pérez Sánchez, *Inventario de las pinturas*, Madrid, 1964	150
Alfonso E. Pérez Sánchez, *Veintiséis dibujos boloñeses y romanos del siglo XVII*, Madrid, 1965	150
Víctor Manuel Nieto Alcaide, *Carlo Maratti. Cuarenta y tres dibujos de tema religioso*, Madrid, 1965	150
Diego Anculo Iñiguez, *Cuarenta dibujos españoles* Madrid, 1966	200
Alfonso E. Pérez Sánchez, *Catálogo de los dibujos*, Madrid, 1967	350
Luis Alegre Núñez, *Catálogo de la Calcografía Nacional*, Madrid, 1968	200

	Ptas.
Indice de los años 1907-1977 del BOLETIN de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, por Sofía Dieguez Patao. Prólogo del Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari, Madrid, 1978	1.000
Libro de diferentes pensamientos unos imbentados y otros delineados por Diego de Villanueva, año de 1754. Reproducción en facsímil y color, con Introducción, resumen biográfico y notas a las láminas por Thomas F. Reese, 1979	2.000
Diego de Villanueva, *Colección de diferentes papeles críticos de arquitectura, Valencia, Benito Monfort, 1766.* Reproducción en facsímil con una *Noticia* del Excmo. Sr. D. Luis Moya, 1979	1.000
Luis Cervera Vera, *Indices de la obra Noticias de los Arquitectos y arquitectura de España de E. Llaguno y J. A. Ceán Bermúdez*, 1979.	1.800

MUSEO DE PINTURA Y ESCULTURA

Provisionalmente, CALVO SOTELO, 20 - TELEFONO 276 2564

Abierto todo el año, de diez a una y media, excepto domingos y festivos.

MUSEO Y PANTEON DE GOYA

(ERMITA DE SAN ANTONIO DE LA FLORIDA) - TELEFONO 247 7921

Abierto todo el año. De octubre a junio, de once a una y media mañana y de tres a seis y media tarde. De julio a septiembre, de diez a una mañana y de cuatro a siete tarde.

CALCOGRAFIA NACIONAL

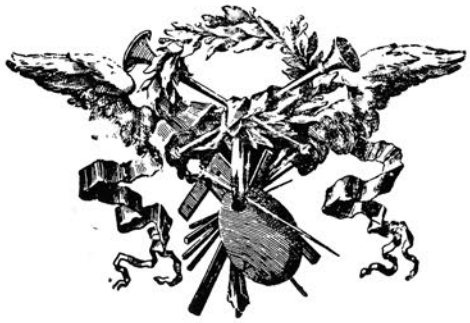
Provisionalmente, CALVO SOTELO, 20 - TELEFONO 276 2573

Abierta todo el año, excepto domingos y festivos, de diez a una y media mañana y de tres a seis y media tarde. Venta al público de grabados originales.

TALLER DE VACIADOS

Pedidos en la Secretaría de la Real Academia

Provisionalmente, CALVO SOTELO, 20 - TELEFONO 276 2564

BIBLIOTECA Y ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA

Cerrada provisionalmente por obras.