ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

MADRID *SEGUNDO SEMESTRE DE 1981* NUM. 53

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

CONSEJO DE REDACCION

EXCMO. SR. 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 1981* NUM. 53

SUMARIO

PÁGINAS

NECROLOGÍA DEL EXCMO. SR. D. REGINO SAINZ DE LA MAZA 5

JORGE MARTÍNEZ-PINNA: *De vrbe condita* 21

ANGEL DEL CAMPO Y FRANCÉS: *La hora de «Las Meninas» («Un jeu d'esprit»)* 59

FERNANDO MARÍAS: *Juan Bautista de Monegro, su biblioteca y «De Divina proportione»* 89

CARLOS SAMBRICIO: *Sobre la formación teórica de Ventura Rodríguez* ... 119

JOAQUÍN BERCHEZ GÓMEZ: *Origen y censura del «Arte de Pintar» de Mayáns* 149

ISADORA ROSE: *Un proyecto dieciochesco malogrado: El plan de reproducir en grabados los cuadros principales existentes en las colecciones reales españolas* 171

FRANCISCO JOSÉ PORTELA SANDOVAL: *Varias noticias de artistas comunicadas por Justino Matute a Ceán Bermúdez* 183

ANTONIO DE LA BANDA Y VARGAS: *Un aporte a la biografía de Vicente López* 193

MANUEL COMBA SIGÜENZA: *El traje de luces y Don Francisco «el de los Toros»* 199

ROSARIO CARRILLO: *Manuel Castellano* 205

CRÓNICA DE LA ACADEMIA 217

COMISIÓN CENTRAL DE MONUMENTOS: *Monumentos histórico-artísticos, Conjuntos y Parajes pintorescos informados durante el año 1981* ... 227

MEMORIA DE LA LABOR CORRESPONDIENTE AL AÑO DE 1981 267

BIBLIOGRAFÍA 273

NECROLOGIA

DEL

EXCMO. SR. D. REGINO SAINZ DE LA MAZA

Retrato del Excmo. Sr. D. Regino Sainz de la Maza,
autor el Excmo. Sr. D. Hipólito Hidalgo de Caviedes.

DON REGINO SAINZ DE LA MAZA

Creo sinceramente que no debo ni aun puedo eludir mi expresa participación en esta sesión necrológica dedicada a la memoria de Don Regino Sainz de la Maza (Burgos, 7 de septiembre de 1896-Madrid, 26 de noviembre de 1981). La misión que tradicionalmente se asigna al Secretario de levantar testimonio no ya me mueve, sino que me obliga a dar fe del profundo pesar de la Corporación por la pérdida sentidísima de tan querido amigo de todos.

No voy a intentar pergeñar su semblanza, pues de seguro ilustres compañeros de Sección habrán de recrearnos y aun conmovernos con sus impresiones y recuerdos personales, dados su mejor conocimiento o mayores experiencias vividas a lo largo de los años. Rehuyo deliberadamente la reiteración innecesaria, máxime cuando se sacrifica en aras de la concisión. Pero no puedo silenciar, como otras veces, su paso por la Academia. Paso que se inicia al ser propuesto en 16 de junio de 1956 por D. Federico Moreno Torroba, D. José Subirá y S. A.R. el Infante D. José Eugenio de Baviera para cubrir la vacante por fallecimiento del Padre Nemesio Otaño. En la sesión extraordinaria de 5 de noviembre inmediato resulta elegido miembro numerario, recién cumplidos los sesenta años.

En 23 de marzo de 1958 se celebra su brillante recepción, en la que desarrolla un tema atrayente de corte erudito: "La música de laúd, vihuela y guitarra del Renacimiento al Barroco", contestándole D. José Subirá. En tan solemne ocasión recibe del entonces Director, D. Modesto López Otero, la medalla número 30, que poseyera, entre otros, el maestro Emilio Serrano.

Sería en ese discurso cuando invocaría una bella frase de Petrarca: "Cada uno de nosotros sigue su estrella, a la cual estamos sometidos".

Para nadie sería un secreto que esa estrella alumbraría con titilante resplandor el entrañable rasgueo de la guitarra a la que él mismo calificara de "guía y lazarillo a través de la infinita selva de la música".

Incorporado plenamente a las tareas corporativas, forma parte de varias Comisiones, y en particular la del Museo y Panteón de Goya. Sin duda le resultaba grato sentirse vinculado al recoleto recinto, cerca de Dios y a solas con el Arte.

Una de sus últimas actuaciones —cumplido escasamente un año por estas fechas— fue redactar la contestación al ingreso de D. Antonio Fernández-Cid, correspondiéndome, por cierto, el honor de dar lectura a su discurso, por encontrarse —en plena escalada de sufrimientos— sensiblemente indispuesto en tan memorable jornada.

Decir que D. Regino Sainz de la Maza deja un vacío irreparable supondría incurrir en la tópica rutina de costumbre. De ahí que prefiera subrayar —al margen de valoraciones comparativas en el ámbito profesional o artístico— su egregia condición humana, de la que acaso no encontraría un reflejo más certero que en las palabras de alguien que le conociera a fondo, al trazar en espontánea confesión esta expresiva semblanza:

—Era un hombre del que nadie hablaba mal —agregando todavía—, sin que tampoco él hablara mal de los demás; antes bien, trataba de comprender y disculpar cualquier palabra o actitud desentonada a su alrededor.

Semejante afirmación, referida al pequeño mundo que nos rodea, tan enrarecido con frecuencia y en donde la maledicencia serpea sinuosamente y el desenfado de las críticas o la insidia de las murmuraciones es pasto insaciable de ruindades o bajezas, se presenta como un telón de fondo sobre el que la imagen de D. Regino —con la singularidad de su nombre, reflejo de la singularidad de sus virtudes, y con su aire franciscano de desasimiento y conformidad— sobresale descollante no sólo con un vívida

aureola de supremo y auténtico señorío, de innata caballerosidad, sino de honda y edificante caridad.

Y esto sí que, en la hora triste de la despedida, cuando los recuerdos se adensan con sombríos perfiles, me lleva a recordar mi condición de Secretario, acogiéndome a la fórmula acostumbrada que tantas veces, Señores Académicos, han tenido a bien escucharme:

—De todo lo cual, como Secretario General, doy fe.

ENRIQUE PARDO CANALÍS.

RECUERDO DEL MAESTRO SAINZ DE LA MAZA

NUESTRA Academia, y especialmente la Sección de Música, siente el hondo pesar de la desaparición de Regino Sainz de la Maza, Académico ejemplar, asiduo asistente a las sesiones y verdadero compañero.

Fue nuestro querido Regino un caballero, verdadero hidalgo castellano de aquella vieja Castilla que le vio nacer. Conoció la amistad y le rindió siempre culto, culto inalterable.

Una fraternal y larga, muy larga, amistad me unió con él y a él le debo aquel día histórico para mi vida en que estrenó mi *Concierto de Aranjuez,* en un 9 de noviembre de 1940, obra que le estaría dedicada y a la que su arte hizo triunfar en todas partes.

Fue un gran guitarrista y un gran músico, dos condiciones que no siempre van unidas. Como guitarrista formó parte de aquel reducido pelotón de pioneros que por los años veinte lucharon por sacar la guitarra de aquellas casi secretas y medio misteriosas reuniones, especie de simpáticas masonerías en torno de su querido instrumento. Ensanchó considerablemente el repertorio guitarrístico, hecho casi de transcripciones del piano, incorporando obras de los viejos maestros, de los que transcribió muchos, y dando a conocer buen número de autores contemporáneos.

Era su estilo como él: enjuto, preciso, certero, escondía con pudor de verdadero artista su considerable técnica tras el deseo, siempre conseguido, de transmitir al oyente el auténtico mensaje del autor.

Culto, de mucha lectura, nos deja algunas conferencias, concisa y elegantemente escritas, y como crítico en el *A B C* durante bastantes años

supo con breve claridad disimular los defectos de las obras o de los intérpretes o señalar las virtudes.

Siempre gustó de la compañía de poetas, escritores, novelistas y estuvo estrechamente vinculado por parentesco con Concha Espina, casado con su hija Josefina, heredera del talento de su madre y que hoy se prolonga en Paloma Sainz de la Maza.

Como pedagogo fue el primer catedrático de guitarra del Conservatorio de Madrid, donde creó escuela, a la que pertenecen varios de nuestros brillantes guitarristas del momento. Escribió un importante método de guitarra, revisó y digitó muchas obras y él mismo escribió muy musicales obras inspiradas en ritmos y giros andaluces.

Nos deja un imperecedero recuerdo y una obra dilatada y ejemplar.

JOAQUÍN RODRIGO.

REGINO SAINZ DE LA MAZA

Si se pudiera condensar la personalidad de Regino en el espacio breve de un emocionado obituario desde la Academia, se diría de él que era el arquetipo Académico.

Una calificación sutil y ambigua esta y que para merecerla, yo advierto, no debe bastar sólo ni una dedicación profunda y constante al ejercicio de su arte, ni el haber alcanzado con esa dedicación la madurez deseada, ni la investigación profunda, ni el estar tocado por la Gracia de la inspiración ni el que todas estas cualidades le hayan conducido a una fama siempre ascendente. Regino había alcanzado todas estas cotas, pero era sustancialmente algo más.

Las cuerdas de su guitarra eran, en efecto, una prolongación de sus manos y éstas de su alma, que anidaba en ella.

Yo no soy oficiante, ni aun siquiera sacristán, en el divino templo de la Música, sino sólo un fiel devoto oyente apasionado, y a Regino le debo inolvidables diálogos con su guitarra.

Dejo a los especialistas que canten sus loores, su arte expandido por el mundo en un largo y fecundo camino.

Para recordar a Regino no se puede uno extraviar de sus virtudes humanas. No es demasiado frecuente entre los artistas el acordar su arte con su vida: hacer de la amistad, del amor, del deber, incluso del sufrimiento, una obra de arte; el arte y la vida más bien suelen discurrir por caminos distantes.

En la subversión típica de nuestros tiempos, entre la vulgar listeza y la inteligencia, en el anteponer los éxitos a los méritos, el resultado

económico a la íntima gratificación de la creación pura, para Regino no había duda en la opción.

En tantos años de devota amistad, con vínculos familiares, con tantos amigos en común desde la prehistoria de nuestra vida profesional, en días de ansiedad en América al comienzo de la contienda civil, su densidad moral y su densidad artística eran una. Esta fusión ideal y extraña de ser uno y parte a la vez de su mundo circundante, esta honestidad total con él mismo y con los demás, es lo que, a mi ver, da a Regino su tercera dimensión de Académico integral y que puede resumirse en un solo título: ser Persona.

Es así como todos, compañeros y amigos, lloramos ante su guitarra muda, pero aún más ante su sillón vacío.

HIPÓLITO HIDALGO DE CAVIEDES.

RECUERDO DE REGINO SAINZ DE LA MAZA

Corrían los años 31 y 32, mis años mozos, llenos de ansias de saber, de relacionarme, de tener amigos del mundo del Arte, cuando conocí personalmente a nuestro entrañable compañero, ya desaparecido, Regino Sainz de la Maza; él era por entonces un joven concertista con éxitos destacadísimos, se contaban los de París, los de América, lo había oído en sus actuaciones de Madrid, de las cuales recuerdo vagamente sus *Trémolos*, *Estudios* y *Meditación*, entre otros varios, y ello me hacía tener ganas de conocerlo, de decírselo personalmente y pretendía hacerle por tal motivo un busto, pero yo no era otra cosa que un alumno que había terminado en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y pensaba que mi pretensión le pasaría inadvertida y que quizá no me hiciese caso, pero no fue así, Luis Nicolás, premio "Sarasate", y el pintor Carlos Leiva, que le conocían de las tertulias de la Granja, fueron quienes me ayudaron y presentaron. El, con sencillo gesto y finura, me atendió cordialísimamente; su actitud para mí me cautivó, haciendo que mi admiración fuese a más, pues no era sólo el artista admirado, sino el hombre culto y sensible con ansias de superación constante quien me brindaba amistad. Desgraciadamente no se hizo el busto por circunstancias de lugar y tiempo, quedando sin patentizar en formas la admiración que sentía por él. En nuestros esporádicos encuentros y contactos hablaba poco de sí y mucho (aunque poco hablador) de las obras e inquietudes estéticas de sus amigos y suyas. Siempre me preguntaba: "¿Qué hace ahora, amigo Avalos?" Yo le respondía: "Querer hacer y ser en esto tan difícil de la creación".

Mi alejamiento de Madrid desde el año 33, prolongado más tarde por la contienda civil, hizo que mi vida se desconectara de todos aquellos seres de los que tanto aprendí y admiraba, entre ellos estaba Regino, el joven maestro de la guitarra que siempre vivía en contacto con los creadores en el Arte.

Mi vuelta a España y a Madrid dio ocasión de volver a relacionarme con el ya famosísimo Maestro y Catedrático de su especialidad del Conservatorio. Asistí a alguno de sus conciertos, congratulándome siempre con entrañable admiración en sus muchos éxitos.

Nuestros casuales encuentros seguían sucediéndose en los conciertos o en el teatro, cuando Soledad y yo le veíamos acompañando, como padre ejemplar, a Mary Carmen, siempre que actuaba con ella nuestro pariente Andrés Mejuto; esos breves contactos eran siempre un regalo inapreciable de su cortés y exquisito comportamiento, su imagen de Señor en la Música era para mí de gratísimo recuerdo.

Años atrás, cuando fui propuesto para mi ingreso en esta Docta Casa, le hice la visita protocolaria, que fue de exquisita atención para mí, recibiendo de él una gran lección de comportamiento en la amistad, pues con la honradez y claridad que le caracterizaba me dijo poco más o menos: "Avalos, admiro de siempre su arte, pero soy muy amigo de Cristino Mallo, como un hermano, a quien presento; soy leal en la amistad y a ella me debo, no puedo traicionarla". Quien así me hablaba no era otro sino un gran Señor, al cual contesté: "Perdóneme, admirado Sainz de la Maza, pues de haber sabido lo que me dice no hubiese venido a molestarle y menos aún a violentarle; tiene usted, en primer lugar, que cumplir con su compromiso de fidelidad al artista y amigo. Perdóneme, se lo suplico". Me dio un abrazo que sirvió para sentirme aún más deseoso de reafirmar con el Maestro mi amistad porque demostraba ser un hombre claro, limpio, sensible a las cosas del espíritu y a la amistad.

Más tarde nuestros encuentros en la Academia fueron siempre cordia-

les, entrañables, aunque lamentablemente nuestro contacto no fuese más frecuente.

Hoy Dios quiso llevárselo junto a El, al lado de su esposa Josefina; con dolor añoro su presencia, aunque viva en mi espíritu su gratísimo recuerdo de maravilloso artista y hombre ejemplar.

JUAN DE AVALOS.

REGINO SAINZ DE LA MAZA: UN ARTISTA, UN HOMBRE, UN AMIGO

HAN pasado quince años desde que, recién salido de un infarto de miocardio que puso en peligro mi vida y a prueba la generosidad y el afecto para conmigo de tantas gentes, quise corresponder en la medida de mis fuerzas y escribí un libro, *Músicos que fueron nuestros amigos*, dictado por el corazón a mi pluma. Eran doce las semblanzas amplias de otros tantos artistas y no menos de doscientas las citas nominales con referencias y apostillas concretas de quienes, desaparecidos ya, dejaban en nosotros la doble huella de su calidad humana y profesional.

Si hubiese hoy de actualizar la obra, pasarían de quinientas las menciones y habrían de duplicarse las semblanzas, con puesto de honor para la de Regino Sainz de la Maza.

Porque Regino fue para mí constante apoyo e impulso en momentos decisivos de mi vida profesional.

Me conmueve hoy hablar de él en su Academia, nuestra Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, aun seguro de lo pobre de mi significación entre tantas voces ilustres, pero convencido de que ninguna puede superar el sincero fervor que dicta mi intervención.

Conocí al artista desde siempre, desde la llegada, todavía niño, de mi Orense natal a la encrucijada musical madrileña. Al hombre comencé a tratarle —que es tanto como decir a quererle y admirarle— en los meses inmediatos a la conclusión de la guerra, lector de sus inteligentes críticas en *A B C*, buscador afanoso de sus juicios agudos en los entreactos de los conciertos. Recuerdo bien que el afianzamiento de la amistad recíproca se

produjo en una velada lírica. Por la tarde habíamos acudido en el Teatro Calderón al concierto que presentaba en Madrid a un joven director, con nombre entonces sin resonancias para nosotros: Herbert von Karaján. Quedamos deslumbrados y nuestro entusiasmo se recogió esa noche en el descansillo de una escalera del Teatro de la Zarzuela, en frases entrecortadas, comentarios encendidos que intercambiábamos todavía presos de la sugestión nacida al conjuro de la batuta.

Poco más tarde, Regino me brindaba la ocasión de firmar críticas en *A B C* como suplente suyo, en ocasión de sus viajes artísticos. Y había de ser en 1952 cuando, al abandonar él la actividad periodística, tuvo el honor de convertirme en su heredero. Andando los años fue también el valedor más entusiasta, el padrino más solícito e ilusionado hasta ver cumplidas, con el apoyo impagable de quienes con él firmaron la propuesta y la generosidad de quienes me honraron con su confianza, mis aspiraciones de figurar entre tantos insignes miembros de esta Real Academia. Y, en fin, cuando el 30 de noviembre de 1980 leí mi preceptivo discurso de ingreso en ella, fue Regino quien contestó al mismo, en su trabajo último, que no pudo leer, quebrantada ya su salud, pero sí escribir con la brillantez de una pluma inspirada mucho más por el cariño que por la justicia.

Como, en el fondo, lo habían sido sus críticas, siempre bondadosas, con voluntad constructiva y de ayuda a quienes, por ser músicos, eran para él merecedores del afecto y la amistad.

Se hablará, estoy seguro, de Regino en cualquiera de sus facetas; de su familia entrañable: Josefina, con la que ha vuelto a unirse, los hijos ejemplares; de Luzmela, rincón de paz y regalo; de su amistad y vinculación a poetas: Federico, Rafael, Gerardo...; su tacto de codos con músicos, en cabeza colegas, compositores, intérpretes, compañeros de tareas Académicas...

Recuerdo que cuando falleció Jesús García Leoz, el pintor José Caballero trazó un dibujo inspirado con destino al pequeño libro que dediqué al gran artista navarro: un ángel cerrando un piano, instrumento ya sin voz al morir quien lo pulsaba. Las de esas guitarras que eran el más pre-

ciado tesoro de Regino, callaron para siempre, pero no sin que por el mundo se expandan los discípulos y continuadores del artista, que nunca podrán olvidarlo.

Pienso, en fin, que Regino —"Te tengo ley", me dijo horas antes de morir— estará ya en la dulce ventura del cielo de los músicos, integrante de la armonía eterna, recibido con el júbilo que sólo merecen los hombres buenos. Y que podrían ser bien aplicables a él los inspirados versos de su fiel amigo Gerardo Diego, a los que confío el broche de estas líneas veladas por el sentimiento:

"Una escala de oro y música,
sostenidos y bemoles,
ángeles con panderetas,
doremifasoles".

ANTONIO FERNÁNDEZ-CID.

DEUDA DE GRATITUD

Hemos escuchado de los señores Académicos elocuentes y sentidas palabras en homenaje póstumo a Regino, sobre lo que él hizo como intérprete, como músico y como persona singular de perfilados rasgos humanos.

Las mías han de ser breves y emocionadas. Dictadas por la gratitud. Evocadoras de su recuerdo en unas horas de las más tristes y amargas de mi vida como persona, como ser sociable.

Fue luego, cuando atravesando, vino resuelto hacia mí, con la noble valentía de quien está por encima de muchas situaciones.

Sin mediar palabra alguna, al extender el brazo en actitud prócer, su mano me confortaba con el cálido aliento del verdadero compañerismo y de la amistad.

Al recordarlo hoy, como obligación moral debida a su memoria, elevo al Cielo mi plegaria para pedirle al que Todo lo sabe y Todo lo puede le bendiga y le recompense su generoso proceder.

Carlos Romero de Lecea.

DE VRBE CONDITA

POR

JORGE MARTINEZ-PINNA

I

El caso de la historia urbanística de Roma en sus fases más primitivas, dentro del contexto general etrusco-latino, puede considerarse como muy singular en la historiografía reciente. En efecto, mientras que para las ciudades históricas de Etruria y del Lacio se mantiene generalmente en su proceso de formación un fenómeno de sinecismo como etapa inmediatamente anterior al período urbano [1], en Roma por el contrario se sostiene, sobre todo por parte de las escuelas alemana e italiana, que la ciudad se formó mediante ampliaciones sucesivas del área de habitación a partir de un núcleo originario localizado en el Palatino. Sin embargo, hace una veintena de años sobre todo esta opinión aparece enfrentada con otra, defendida en los últimos tiempos con más fuerza por la escuela sueca, que afirma la unión de diversas aldeas esparcidas por las cumbres de Roma en aras de la constitución de un núcleo unitario que con la llegada de los etruscos ya puede recibir la calificación de ciudad.

El planteamiento de estas posturas, que tan sucintamente acabamos de exponer, puede resumirse todavía más con sólo dos palabras sacadas de la terminología arqueológica alemana: *Stadtwerdung* y *Stadtgründung*, es decir, el nacimiento de la ciudad ha de concebirse como un proceso evolutivo de formación o si por el contrario ha de identificarse con un acontecimiento definido en un corto espacio de tiempo.

Como bien dice H. Müller-Karpe, la significación histórica de Roma comienza con el desarrollo de su estructura urbana [2], y este momento hemos de identificarlo forzosamente con el inicio de las grandes obras urbanísticas que propiciaron el desarrollo posterior de la ciudad, en definitiva

con la actividad del primero de los monarcas etruscos que reinaron en Roma, Tarquinio Prisco. Este momento significa entonces el final de la *Stadtwerdung* y el origen de la *Stadtgründung*.

La fortísima influencia etrusca en la Roma de finales del siglo VII a. C. aceleró extraordinariamente el proceso de urbanización, tanto en el aspecto puramente arquitectónico y urbanístico como en todos aquellos de naturaleza institucional y económica, que son en última instancia los que verdaderamente definen el carácter urbano de una aglomeración humana. Este fenómeno es común a toda el área latina, que alcanzó su pleno grado de urbanización en el siglo VI [3].

En Roma, al igual que en los otros centros del Lacio, existía previamente a esta decisiva influencia etrusca un sistema de poblamiento que ya no se duda en calificar como protourbano, en la línea ya iniciada en Etruria en los siglos IX y VIII. En esta fase aparece superada la antigua estructura preurbana —caracterizada por un sistema de aldeas autónomas dispersas por el lugar— mediante una unión, todavía no muy estrecha, de todos los núcleos de población, que siguen aún manteniendo su característica de "comunidad de aldea".

Urbanísticamente los logros conseguidos fueron muy escasos, pudiéndose hablar tan sólo quizás de la constitución de un centro político comunal que ha de identificarse con las *curiae novae*, situadas en las proximidades del punto de intersección de las tres tribus, en las faldas del Celio que caen hacia el valle del Coliseo. El valle del Foro, futuro centro de la ciudad, aparece cubierto por unos cuantos grupos de cabañas y constantemente expuesto a las inundaciones del Tíber.

A este sistema de poblamiento no se puede de ninguna manera dársele el calificativo de ciudad, ni por su estructura urbanística ni por su organización política, social y económica. En la segunda mitad del siglo VII comienza sin embargo a notarse una evolución natural hacia una estructura urbana que, como acabamos de decir, se vio a partir del último cuarto del siglo notablemente acelerada y transformada por el genio etrusco. Tal evolución se percibe en el mayor papel adquirido por el valle del Foro, en cuyo ángulo norte se construye un edificio para las reuniones del Se-

nado, la *curia Senatus,* denominada tradicionalmente curia Hostilia por su atribución al rey Tulo Hostilio [4].

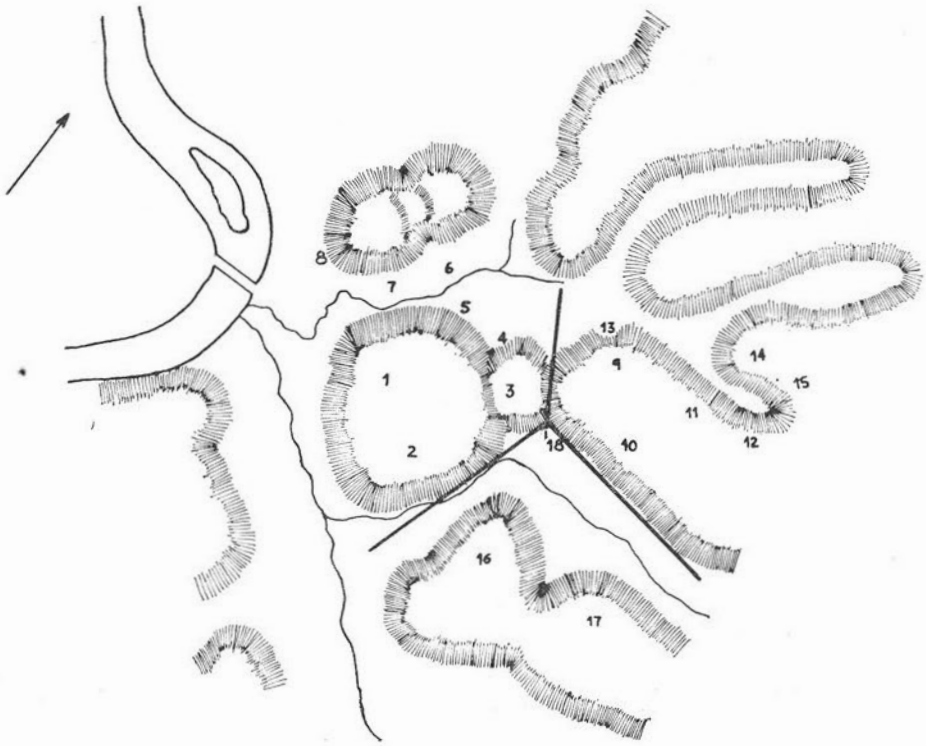


FIG. 1. Roma protourbana. Curias y tribus:

1. Cermalensis = Argeos IV 5.
2. Palatina.
3. Veliensis = Argeos IV 6.
4. Velitia.
5. Sacraviensis = cab. Regia y Sacra Via.
6. cab. Equus Domitiani = Foriensis?
7. Acculeia.
8. cab. Foro Boario.
9. Fagutalis.
10. Oppia = Argeos II 1?
11. Argeos II 3.
12. Argeos II 4.
13. Suburana.
14. Cispia = Argeos II 6?
15. Argeos II 5.
16. Caelia = Argeos I 1.
17. Caeliolensis = Argeos I 4.
18. Argeos I 6.

En resumen, el paisaje de Roma a la víspera de la entronización de dinastía etrusca de los Tarquinos se nos presenta como un conjunto de colinas de escarpadas laderas con unas zonas bajas no protegidas de las frecuentes crecidas del Tíber (Fig. 1). El poblamiento ocupaba preferentemente las zonas altas, aunque a partir de las postrimerías del siglo VIII, y tras saturar prácticamente las colinas, bajó a las zonas de llanura, principalmente el valle del Foro, llamado por la intensa actividad económica que allí se desarrollaba: el Foro Boario ocupa en este sentido un lugar destacado por la presencia del comercio griego y por constituirse en el puerto de Roma. Además, el valle del Foro se constituye en una encrucijada de caminos de primerísimo orden dentro de la actividad comercial de la región, en la que Roma juega un papel principal.

II

¿Se puede pensar, dado que la urbanización de Roma comenzó verdaderamente con un rey de procedencia etrusca, que la ciudad se fundó *Etrusco ritu?*

La tradición menciona que cuando Rómulo procedió a la fundación de Roma llamó a sacerdotes etruscos, que cumplieron el rito según las prescripciones de su religión [5]. La parte principal de la ceremonia [6] consistía en la delimitación del territorio urbano mediante el trazado de un surco ritual, el llamado *pomerium* o *sulcus primigenius*, que marcaba el límite religioso de la ciudad. Una parte de la tradición situaba un primer *pomerium* romano alrededor de la colina del Palatino, que pasó a ser la *Roma quadrata* [7], *pomerium* del que incluso se fijaron los vértices de su línea: *curiae veteres*, *sacellum Larum*, *ara Herculis* y *ara Consi* (Fig. 2). A pesar de las enormes dificultades y contradicciones que encierra el mantenimiento de esta teoría, ha sido defendida con cierto vigor por parte de la investigación moderna [8].

Por el contrario, otros autores han rechazado la idea de una ciudad palatina y sostenido que, al ser fundada como ciudad etrusca, Roma nació en el valle del Foro: dominando desde el Capitolio, los etruscos cumplieron el rito de fundación en el Foro, donde se trazaron los dos ejes axiales sobre los que gravita la organización de la ciudad (el *decumanus* sería la Sacra Via y el *kardo* una vía transversal prolongada hacia el norte por el Argileto y hacia el sur por el *vicus Tuscus)* y las cuatro puertas que

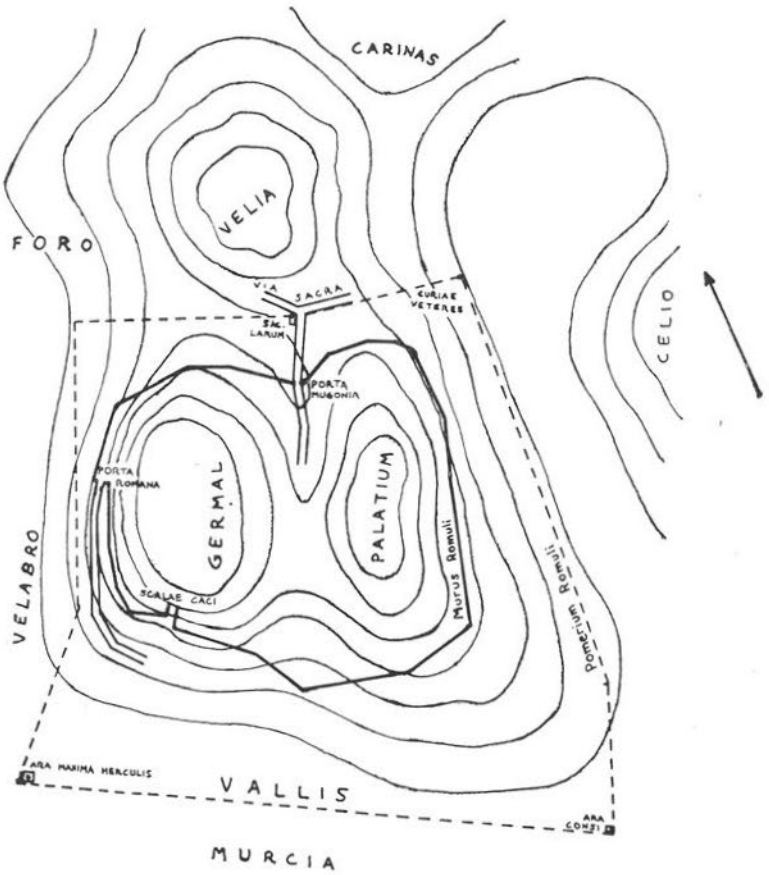


FIG. 2. Roma Quadrata y Pomerium Romuli, según G. LUGLI, *Roma antica. Il centro monumentale,* Roma, 1946, lám. VII.

limitan estos ejes: *porta Ianualis* (norte), *Tigillum Sororium* (este), *porta Romana* (sur) y *porta Pandana* (oeste) [9] (Fig. 3).

La actitud de la crítica ante estas opiniones es negativa, ya que efectivamente tales reconstrucciones no cuentan de ninguna manera con ningún argumento sólido, pues además de las contradicciones y absurdos que engendran, no tienen confirmación alguna en la documentación arqueológica [10].

Lo que está fuera de duda es que Roma tenía un *pomerium* cuya creación se eleva al último siglo del período real [11], esto es a la monarquía etrusca, y cuyo curso es generalmente admitido que coincidía con el *agger*

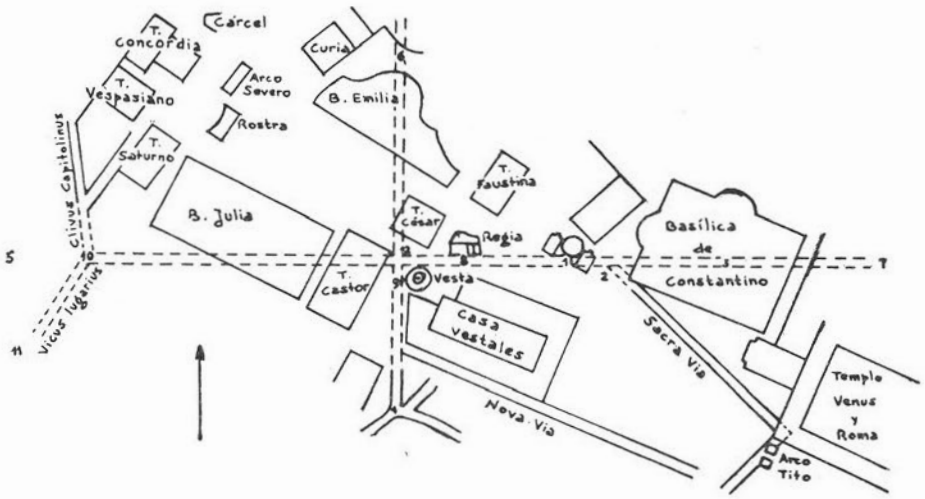


FIG. 3. El «Foro etrusco», según A. PIGANIOL, «Les origines du Forum», *MEFR*, XXVII, 1908, p. 243:

1. Fragmento de la Sacra Via primitiva.
2. Atrium Regis.
3. Excavaciones de Nibby.
4. Porta Romanula.
5. Dirección de la Porta Pandana.
6. Porta Janualis.
7. Dirección del Tigillum Sororium.
8. Fornix Fabianus.
9. Janus Medius.
10. Janus Summus.
11. Dirección de la Porta Carmentalis.
12. Puteal Scribonianum.

serviano y el posterior muro de piedra. Su datación trata H. Müller-Karpe de fijarla [12], aunque con grandes reservas, aplicando el conocido principio de la urbanística romana según el cual dentro de este recinto no podía colocarse ninguna tumba [13]. Tras un breve análisis al respecto de la necrópolis del Esquilino, admite Müller-Karpe una fecha en torno al 600 a. C. como momento probable de la creación del primitivo *pomerium* romano.

No obstante, el argumento esgrimido por Müller-Karpe no goza de una solidez absoluta. En primer lugar, de las nueve sepulturas conocidas en Roma datables en las postrimerías del siglo VII [14], seis se encuentran dentro de los límites del *pomerium* serviano (tumbas 50, 78, 79 y 81B del Esquilino y las dos tumbas infantiles bajo el Aula Regia de la Domus Augustana, en el Palatino). Además, determinadas *gentes,* según la tradición, tenían la sepultura comunal dentro de la ciudad, como los Claudios, los Cincios, los Valerios y los Postumios [15]. Por último, esta prescripción no parece ser que siempre se cumpliera: la primera mención conocida se encuentra en la ley de las XII Tablas, donde probablemente se recoge una disposición anterior dándole nueva obligación de cumplimiento; posteriormente, en el siglo III a. C., un senadoconsulto dictó idéntica prohibición, y no parece que sea ésta la última vez que se recordara dicha norma [16].

La primera mención de un *pomerium* romano referido a la época de la realeza etrusca aparece en el relato de Livio a propósito de la ampliación de la ciudad por el rey Servio Tulio: "Añadió dos colinas, el Quirinal y el Viminal; a continuación amplió las Esquilias... Rodeó la ciudad con un talud, una fosa y un muro; así, llevó más lejos el *pomerium*" [17]. Esta última frase es extremadamente esclarecedora, pues nos indica que Servio Tulio no creó el primer *pomerium* de Roma, sino que estableció otro para incluir los nuevos territorios incorporados a la comunidad. En consecuencia, hay que admitir que previamente a Servio Tulio ya existía un *pomerium* que pasaba por el Esquilino, y si hemos de dar un nombre a su fundador forzosamente hemos de recurrir a su antecesor en el trono, Tarquinio Prisco, que fue el primer monarca etrusco de Roma [18].

El problema de la fijación del trazado del primitivo *pomerium* lleva aneja otra cuestión, que es la de las áreas ocupadas. Que nosotros sepa-

mos, la tradición antigua no menciona ningún territorio incorporado por Tarquinio Prisco a la comunidad urbana, lo que viene confirmado por la arqueología. La Roma de Tarquinio Prisco comprendía entonces las cumbres del Celio, Fagutal, Oppio, Cispio, Velia, Palatino y Capitolio, con las depresiones intermedias del Foro, Foro Boario, Coliseo y *vallis Murcia* (Figura 4). El *pomerium* envolvería este territorio y para señalarlo no tendría que ir sobre él un muro, sino tan sólo unos cipos, como se sabe que sucedía en Ardea y en la propia Roma [19].

Toda la tradición concuerda sin embargo en atribuir a Tarquinio Prisco la construcción de una muralla de piedra que rodeaba la ciudad [20]. Esta tradición se inserta dentro de la línea general de obras públicas que, por lo que a sistemas defensivos se refiere, se eleva al mismo Rómulo [21]. Es no obstante con Tarquinio Prisco cuando la tradición comienza a tener

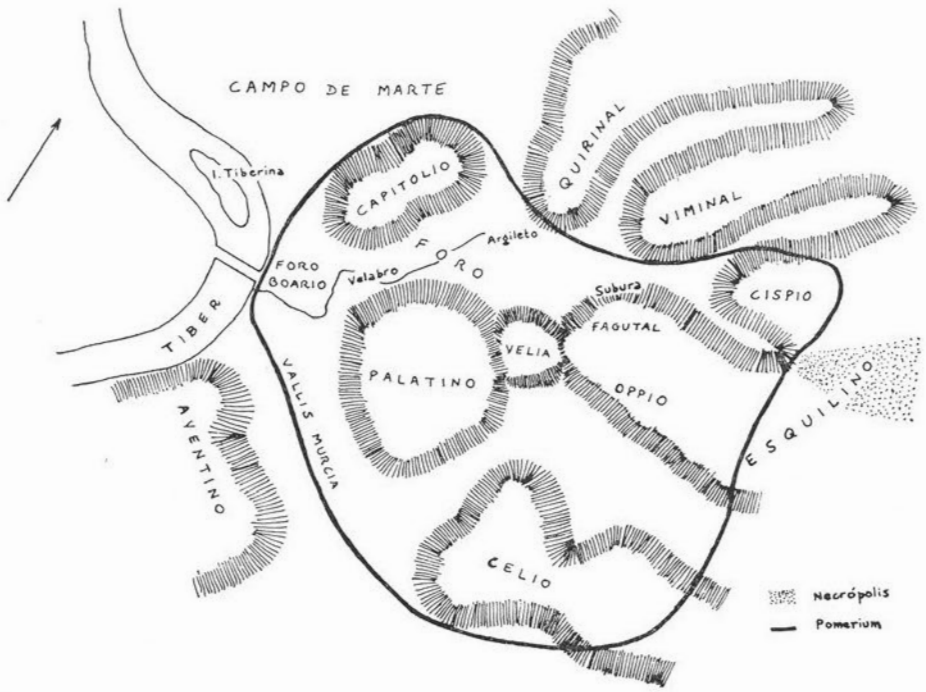


FIG. 4. Roma de Tarquino Prisco.

firmeza: de hecho, es materialmente posible que tal obra haya podido llevarse a cabo en las fechas del reinado de este monarca, pues ya en el siglo VII la ciudad etrusca de Rusellae disponía de una muralla de piedra [22].

Sin embargo, la documentación arqueológica no puede corroborar esta opinión uniforme de la tradición. Los restos amurallados más antiguos encontrados en Roma están sometidos a una viva discusión en cuanto a su cronología, pero en ningún momento pueden referirse a una época anterior a mediados del siglo VI [23]. El estadio técnico inmediatamente anterior a la muralla está constituido por el denominado *agger*, esto es un terraplén de tierra con una fosa profunda en su lado externo, sistema defensivo muy extendido en el Lacio [24]. Las fuentes hablan con frecuencia de un *agger Servianus* y de un *agger Tarquinii* [25], que corrían por la meseta del Esquilino abrazando asimismo la parte norte del Viminal y Quirinal. De estos *aggeres* se han hallado restos cuya cronología parece hacerse coincidir con los reinados de estos dos reyes [26], aunque la uniformidad en la datación no es segura.

Por mucho que se fuerce la fechación de los hallazgos, no es posible, en el estado actual de los conocimientos, dar una confirmación arqueológica a la existencia de un sistema defensivo total en la Roma de Tarquinio Prisco. Realmente el punto débil de la defensa de la ciudad se encontraba exclusivamente en la gran meseta del Esquilino y su prolongación en el "hinterland" del Viminal y Quirinal, precisamente todo a lo largo del *agger* serviano y del posterior muro de piedra. Si algo hizo Tarquinio Prisco para proteger este lado de la ciudad, no se puede afirmar con seguridad. El resto de los *montes* encontraban en su propia configuración topográfica suficientes condiciones de seguridad [27], que en algunos casos se vería incluso reforzada por un muro de tierra [28].

III

La existencia de una acrópolis es un elemento que aunque no esencial (recuérdese que por ejemplo Esparta era una ciudad completamente abierta),

sí es de singular importancia en la constitución de una estructura plenamente urbana en el mundo antiguo. La acrópolis es el reflejo más evidente de la unidad de poblamiento, ya que reúne en su más alta expresión los dos principales aspectos de esta unidad: el defensivo, pues constituye el último reducto en caso de extremo peligro, y el religioso, ya que alberga a los dioses tutelares de la comunidad [29], pudiéndose añadir un tercer aspecto, el económico, al guardarse en este santuario el tesoro de la ciudad, aunque éste no sea el caso de Roma, ya que el erario público se conservaba en el templo de Saturno, a los mismos pies del Capitolio [30].

El papel de acrópolis lo desempeñó en Roma desde un principio el Capitolio. Esta colina reunía unas cualidades muy aptas para la defensa, pues a pesar de estar unida en uno de sus extremos al Quirinal, sólo tenía una subida natural, el *clivus Capitolinus*, que arrancaba del valle del Foro, estando sus lados constituidos por escarpadas pendientes que hacían prácticamente imposible su acceso por ellas.

El Capitolio es una de las colinas más oscuras en cuanto a su historia primitiva, dada la ausencia de material arqueológico. Sus condiciones topográficas invitan a suponer la existencia en sus cumbres de un poblamiento: la tradición, en efecto, le atribuye una de las más antiguas ciudades fundadas en el solar de Roma, la llamada Saturnia, creación de los compañeros de Hércules a su regreso de la Península Ibérica [31]. En relación con esta leyenda se ha interpretado el hallazgo de cerámica del bronce en el Foro Boario encontrada en unos estratos de relleno cuya tierra parece proceder del Capitolio [32].

Pero lo cierto es que hasta la segunda mitad del siglo VII no ofrece el Capitolio una documentación arqueológica *in situ*, la referida a una *favissa* hallada en la cumbre propia del Capitolium [33]. Sin embargo, las condiciones topográficas y las tradiciones de poblamiento referidas a los primeros reyes de Roma, Rómulo y Tito Tacio, no permiten, basándonos en la prueba *ex silentio* proporcionada por la arqueología, admitir sin más la ausencia de poblamiento en el Capitolio en época protohistórica. Desde el punto de vista religioso ya es otra cosa, ya que la tradición menciona la existencia de antiguos cultos capitolinos [34] cuya confirmación es en parte

probada por la mencionada *favissa*. Parece indudable entonces que el Capitolio giraba ya en fecha muy antigua en la esfera de las aldeas romanas, aunque desconocemos con exactitud las pormenoridades de esta relación.

Con Tarquinio Prisco el Capitolio mantuvo sus características, pero elevándolas a un grado más alto. Nos referimos en concreto a la consagración de la cumbre meridional del Capitolio, el *Capitolium* propiamente dicho, al culto del dios que a partir de entonces puede ya considerarse como el principal del panteón romano: Júpiter Optimo Máximo, tenido desde ese momento como verdadera divinidad tutelar de Roma [35]. Si previamente a esta época ya había en el Capitolio un firme culto a Júpiter, es algo que no puede asegurarse con certeza. Por una parte, la tradición relativa a la institución del culto a Júpiter Feretrio por Rómulo [36] parece que goza de cierta historicidad en cuanto a su gran antigüedad, vinculado a la actividad sacra de los feciales [37]. Pero por otra, el que la *favissa* hallada en el Capitolio haya de ponerse en estrecha relación con este culto a Júpiter [38], constituye una afirmación gratuita. El culto de Júpiter Capitolino, del Júpiter de los Tarquinios, no desplazó a Júpiter Feretrio, que siguió manteniendo a lo largo de los siglos su relativa importancia [39].

La participación de Tarquinio Prisco en la construcción del templo de Júpiter sobre el Capitolio ha planteado problemas a la crítica moderna por el gran espacio de tiempo que separa el inicio de las obras, comenzadas bajo Tarquino Prisco, y su terminación y dedicación cumplidas en el año 509 a. C. (postrimerías del reinado de Tarquinio el Soberbio y comienzos de la República). Para resolver el problema se ha optado por negar toda contribución de Tarquinio Prisco aduciendo que no se trata sino de una "reduplicazione della notizia nelle tradizioni sui regni dei due Tarquini" [40]. Esta opinión nos parece sin embargo muy poco convincente.

La casi generalidad de los autores antiguos concuerdan en atribuir a Tarquinio Prisco la ofrenda del templo y su construcción al otro Tarquinio, el Soberbio [41]. Sin embargo, se pueden distinguir en la tradición dos versiones en cuanto al primer momento de la historia del templo. La primera de ellas, representada por Tito Livio [42], concede a Tarquinio el Soberbio la preparación religiosa del lugar, con la *exauguratio* de los *sacella*

ya existentes, mientras que Tarquinio Prisco ya había iniciado las obras con el establecimiento de los cimientos, alterando así el orden prescrito en toda construcción religiosa, en donde la consagración del témenos es previa a cualquier otra acción. Por el contrario, el planteamiento de Dionisio de Halicarnaso, representante de la segunda versión, es correcto, ya que según él fue Tarquinio Prisco quien llevó a cabo la preparación tanto religiosa como técnica del lugar, atribuyendo a Tarquinio el Soberbio exclusivamente la construcción del edificio [43].

Otra tradición distinta recogida por Plinio, pero que la toma de Varrón, cuenta que Tarquinio Prisco encargó la estatua cultual de Júpiter, y a lo que parece también la cuadriga que habría de coronar el edificio [44], al célebre coroplasta etrusco Vulca [45]. Actualmente nadie duda de la inexactitud de esta noticia: la escuela veyense, de donde procedía Vulca, desarrolló su actividad más dinámica en el último tercio del siglo VI y no en el primero [46]. Pero aunque anacrónico, este testimonio nos acerca extraordinariamente a una mejor comprensión de la relación ciertamente histórica existente entre Tarquinio Prisco y el templo de Júpiter sobre el Capitolio, al igual que sucede con esa otra noticia de Macrobio [47] que no sólo atribuye a Tarquinio la institución del culto a la tríada capitolina, sino incluso también la construcción de un templo. En los relatos de los autores antiguos la actividad de Tarquinio Prisco hacia el templo capitolino aparece en las postrimerías de su reinado [48], dando a entender que no pudo llevar a término sus intenciones porque en seguida le sobrevino la muerte. Luego volveremos sobre el tema.

Pero aunque escasas, las realizaciones de este rey en el Capitolio fueron muy importantes, a juzgar por el relato de Dionisio: facilitó el acceso a la colina, reforzó sus defensas y adaptó el lugar, escarpado y difícil, para futuras construcciones, fundando lo que posteriormente llegaría a ser el *Area Capitolina*. ¿Fue asimismo Tarquinio quien hizo del Capitolio la acrópolis de su ciudad? Las fuentes nada dicen sobre una hipotética actividad de este rey en el *Arx*, la cumbre septentrional del Capitolio y tradicional ciudadela de Roma. Dionisio menciona obras de fortificación "en diversas partes" de la colina [49]. Restos de un antiguo muro

de época arcaica han sido hallados en las dos cumbres del Capitolio, pero su cronología, como hemos visto anteriormente, no alcanza los comienzos del siglo VI [50]. Pero el hecho de situar el templo de la divinidad tutelar en esta colina ya indica el carácter de acrópolis que Tarquinio Prisco quería dar al Capitolio [50a].

IV

Dice Gjerstad que la fundación de Roma no está vinculada a la construcción de una muralla, sino al establecimiento de un centro cívico que expresase la voluntad ciudadana de los primitivos romanos: el Foro Romano [51]. Esta afirmación es cierta pero con reparos, pues como vimos no es posible atribuir a Tarquinio Prisco una cinta amurallada, pero sí un *pomerium;* con otras palabras, que este rey no fijó un límite físico a la ciudad, pero sí religioso. Aun así, desde el punto de vista de las realizaciones urbanísticas, no cabe la menor duda que Roma nació en el valle del Foro.

En las postrimerías del siglo VII el valle del Foro se encontraba poblado por grupos de cabañas diseminados por todo el lugar y separados en algunos casos por pequeños cursos de agua tributarios del Tíber. La condición de estos asentamientos era bastante precaria, a merced de las inundaciones provocadas tanto por el río [52] como por las lluvias torrenciales [53], demostrando una auténtica falta de drenaje en cuanto a la preparación del terreno se refiere.

El asentamiento firme en el valle del Foro requiere como condición previa y necesaria una adaptación de las condiciones físicas del lugar a las necesidades del hombre que allí pretende establecerse, y esta situación sólo se dio a finales del siglo VII, según el testimonio de la arqueología, observándose en este aspecto una clara coincidencia con la tradición literaria, que atribuye al rey entonces reinante la primera ordenación sistemática del Foro, incluyendo unas obras hidráulicas que mejoraran las condiciones de vida en el lugar.

La preparación del terreno en el valle del Foro con vistas a su orde-

nación urbanística se materializa en dos realizaciones básicas: la pavimentación y las obras de drenaje. Respecto a la primera, su hallazgo puede considerarse como uno de los principales logros de la arqueología en el suelo de Roma. Las prospecciones estratigráficas practicadas por E. Gjerstad en la zona del Foro contigua a la base del *Equus Domitiani* han sido definitivas al respecto [54], llegándose a distinguir, en razón del análisis de los estratos obtenidos, hasta un total de diez pavimentos superpuestos. El primero de estos pavimentos está situado en el estrato 22 y está constituido por un lecho de tierra que contiene una compacta mezcla de guijarros, grava y fagmentos de toba, aunque sin cubrirse con un piso de losas de piedra, de manera que llegado el caso las aguas podían discurrir libremente por su superficie sin encharcarse [55]. La datación de este pavimento fue establecida por Gjerstad en el año 575 a. C. [56], provocando una reacción en contra que lo ha fechado más acertadamente en las postrimerías del siglo VII [57], es decir dentro de las fechas que la tradición da al reinado de Tarquinio Prisco.

El gran afán con que desde un principio se dedicaron los etruscos hacia la hidráulica se materializó en obras que en épocas posteriores causaron admiración y les convirtieron en excepcionales técnicos en esta rama de la ingeniería [58]. En el caso de Roma esta vocación produjo una de las más conocidas fábricas de la hidráulica etrusca, la llamada Cloaca Máxima, que recogía las aguas de las laderas de las colinas romanas precipitándolas en el Tíber, a fin de evitar en lo posible el empantamiento de los pequeños riachuelos que recorrían el valle del Foro.

La Cloaca Máxima como tal es atribuida por la tradición al quehacer urbanístico de Tarquinio el Soberbio [59], pero las primeras obras de canalización de aguas en el Foro son referidas unánimemente a Tarquinio Prisco [60]. El recorrido de la cloaca comenzaba en el Argileto, donde recogía las aguas provenientes del Esquilino, del Viminal y del Quirinal; a continuación entraba en el Foro y a través del Velabro desembocaba en el Tíber a la altura del Foro Boario [61]. La obra consistió en reforzar el cauce de un arroyo, que sigue exactamente el curso de la cloaca, explicándose por este hecho el sinuoso recorrido del canal. En un principio las

aguas corrían al descubierto, no tapándose hasta muy avanzada la República.

El sistema no comprendía exclusivamente este canal principal, sino que había asimismo otros conductos secundarios que vertían sus aguas en la Cloaca Máxima, constituyendo una red de no escasa importancia. Uno de estos canales secundarios se ha descubierto precisamente junto al muro septentrional de la Regia, en la Sacra Via Nova [62], canal que probablemente recogía las aguas de la Velia y las conducía hasta la Cloaca Máxima, uniéndose con ésta en el lugar donde se alzaba un pequeño santuario dedicado en tiempos históricos a Venus Cloacina. Esta capilla y el culto desarrollado en ella lo eleva la tradición a época muy antigua, atribuyéndose su creación a Tito Tacio [63]. El origen de este culto, por lo demás muy oscuro, es desconocido, pensándose que quizás pueda elevarse al momento mismo de la creación de la cloaca [64].

Con estas obras se consiguió situar definitivamente el centro de la ciudad en el valle del Foro, al que a partir de este momento, y sólo a partir de entonces, puede calificársele como *Forum* [65], esto es como el lugar donde los ciudadanos pueden desarrollar aquellas actividades propias de una vida en comunidad, para lo cual se dispusieron distintas estructuras que sirvieron de marco a cada una de estas actividades. A estos efectos, la tradición literaria y las modernas investigaciones arqueológicas nos informan sobre diversas obras urbanísticas que indican este carácter del Foro como verdadera expresión de una unidad definitivamente lograda: la urbana (Fig. 5).

En el último tercio del siglo VII el paisaje del valle del Foro experimentó un cambio radical. Un primer elemento de cambio se percibe en las viviendas privadas, que de pertenecer a una primitiva arquitectura de cabañas pasan a ser construcciones en piedra y con cubiertas de tejas [66]. Tal fenómeno se observa en diferentes lugares de Roma, como en el Palatino [67], la Velia [68] y, ya en el propio valle del Foro, en la zona de la Sacra Via contigua al templo de Antonino y Faustina [69] y en el templo de César [70].

En los restos de la Sacra Via se documenta la evolución de la cabaña propiamente dicha a la casa, a través, según parece, de una estructura

perteneciente a un estadio intermedio entre cabaña y casa caracterizado por unos muros de piedra sobre los que con toda probabilidad se superpondría una techumbre de cañas y paja [71]. Toda esta arquitectura en piedra aparece siempre encima de un nivel de poblamiento de cabañas, documentando una continuidad de habitación a base de la destrucción de las cabañas, aspecto que también se percibe en el área del *Equus Domitiani* [72], sólo que aquí no se edificó en principio, sino que tan sólo se niveló el pavimento. La tradición atribuye a Tarquinio Prisco precisamente la edifi-

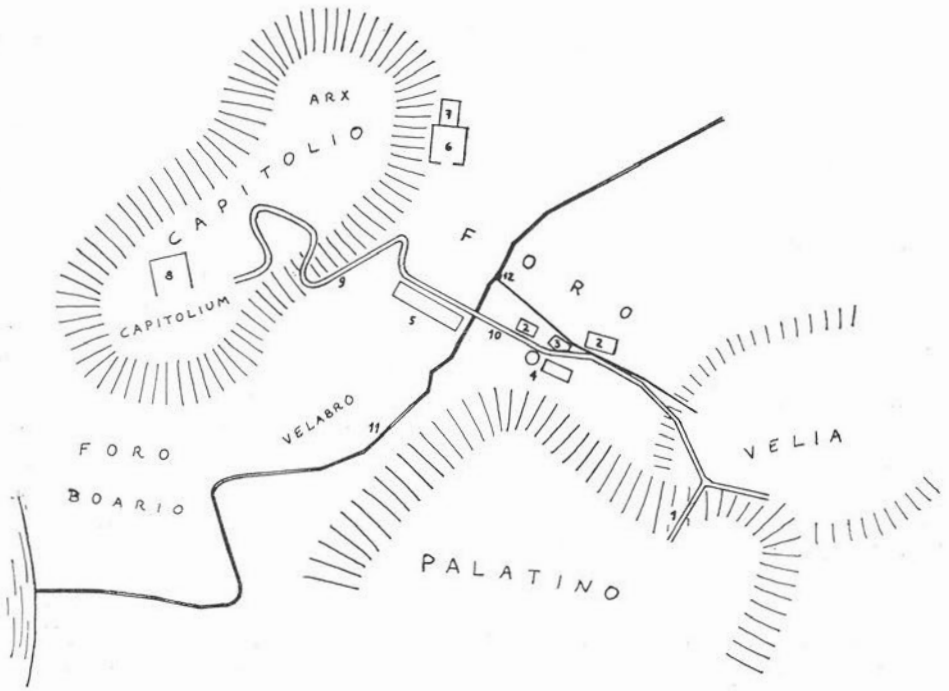


FIG. 5. Foro de Tarquinio Prisco:

1. Casa de Tarquinio Prisco.
2. Casas del Foro.
3. Regia.
4. Aedes Vestae y casa de las Vestales.
5. Tabernae veteres.
6. Comitium.
7. Curia Senatus.
8. Templum Iovis Optimi Maximi.
9. Clivus Capitolinus.
10. Sacra Via.
11. Cloaca Maxima.
12. Sacellum Cloacinae.

cación de las primeras construcciones privadas en el Foro[73], dato que concuerda notablemente con el testimonio proporcionado por la arqueología.

El valle del Foro era atravesado de este a oeste por la Sacra Via, la más famosa y antigua calle que hubo en Roma. Su antigüedad es bien patente después de las prospecciones estratigráficas llevadas a cabo en una sección de ella, que establecieron su primera fase en las postrimerías del siglo VII [74], aunque probablemente siguiera el recorrido de un camino mucho más antiguo [75]. La primitiva Sacra Via [76] tenía su origen en la Velia, corría próxima a las faldas del Palatino y terminaba a los pies del Capitolio, donde probablemente enlazaba con el *clivus Capitolinus*, sirviendo en conjunto de marco al ritual del triunfo, aspecto que consideraremos posteriormente.

La Sacra Via constituía sin duda alguna el eje principal de la vida ciudadana. En su mitad oriental era flanqueada por viviendas privadas, algunas de las cuales eran atribuidas por la tradición a los mismos reyes: Numa, Anco Marcio, Tulo Hostilio, Tarquinio el Soberbio [77] vivían en ella. Tarquinio Prisco no habitaba en ella, aunque sí en sus proximidades: *Tarquinius Priscus (habitavit) ad Mugoniam portam supra summam novam viam* [78]. Los restos de casas que atestiguan la arqueología se encuentran precisamente en sus orillas.

En la sección más occidental de la Sacra Via, según testimonio de la tradición, Tarquinio Prisco edificó unas tiendas *(tabernae)* que sirvieran de marco a la actividad comercial de la ciudad [79], restos de las cuales no se han detectado arqueológicamente hasta el momento [80]. La historicidad de este dato es sin embargo indudable, pues remarca el carácter de mercado que tuvo Roma desde tiempos muy antiguos, actividad que encontraba su lugar de realización en el Velabro, parte del Foro que sirve de unión con el Foro Boario, puerto fluvial de Roma. Estas *tabernae veteres* eran propiedad del Estado, que las alquilaba a los mercaderes [81]; si esta disposición arranca de los primeros tiempos es algo que desconocemos, pero desde luego cuadra perfectamente con la personalidad de

Tarquinio Prisco, quien antes que rey fue comerciante de gran tradición familiar.

De todos los edificios que bordeaban la Sacra Via dos son los principales: la Regia y el templo de Vesta.

La historia más antigua de la Regia ha sido desentrañada en los últimos años gracias a las investigaciones de F. E. Brown llevadas a cabo en el propio solar de la Regia y a cuyas conclusiones nos remitimos [82].

El primer establecimiento firme en el lugar lo formaba un conjunto de cabañas que en los inicios del último cuarto del siglo VII fueron destruidas por una inundación del Tíber excepcionalmente grande. Cuando el terreno volvió a las condiciones normales, no se levantaron en el lugar nuevas cabañas, sino que los restos de las anteriores fueron depositados en dos fosas y el lugar fue nivelado cubriéndose con un pavimento de tierra, pareciendo indicar en conjunto la institución de una zona sagrada *(locus liberatus et effatus)* delimitada por cipos.

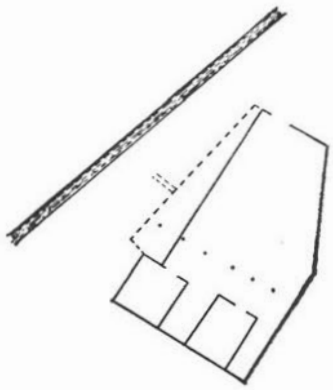


FIG. 6. Regia. Períodos 7 y 8, según F. E. BROWN, «La protostoria della Regia», *RPAA*, XLVII, 1974/1975, figs. 8 y 10.

La construcción del primer edificio en piedra en el solar de la Regia sucedió en un corto lapso de tiempo. La primera edificación (Fig. 6) con-

sistía en un recinto murado en cuyo extremo occidental se levantaron dos estructuras cuadradas con tejado cubierto de tejas. Al poco de erigirse este edificio, el muro norte perimetral cedió, siendo sustituido por otro levantado un poco más al norte y con una abertura que comunicaba con un canal que corría paralelo de manera que facilitara el drenaje del patio. Esta edificación fue víctima de una tormenta y a continuación de un incendio, que prácticamente la destruyó por completo.

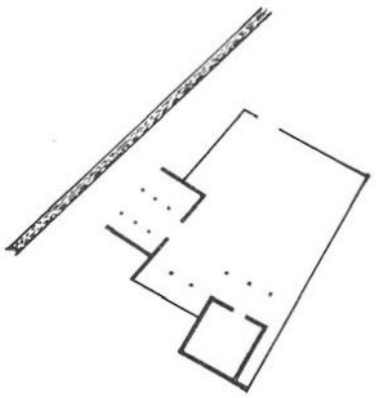


FIG. 7. Regia. Período 9, según F. E. BROWN, «La protostoria della Regia», *RPAA*, XLVII, 1974/1975, fig. 12.

En la reconstrucción que siguió (Fig. 7) se operaron cambios notables respecto a la fase anterior. De las dos estructuras techadas que se levantaban en el lado norte, la meridional permaneció aunque agrandada, pero no así la septentrional, pues su destrucción había sido completa. Un nuevo edificio fue entonces construido en el lado norte del recinto y por su lado externo, modificando asimismo su estructura. Por lo que se refiere al patio, reguló sus muros perimetrales.

El aspecto más importante de esta fase de la Regia viene dado por su decoración. La parte superior del edificio sur fue adornada con lastras de arcilla de revestimento de las que se conoce un friso con panteras

o leonas y un minotauro que ha de tomarse como representación de Diónysos, habiéndose encontrado varios fragmentos de este friso en las excavaciones del colindante templo de César. Pertenecientes al edificio norte se conocen dos antefijas, una de cabeza de Gorgona y otra de Ménade [83]. La datación de estas terracotas es de gran importancia para conocer la fecha de construcción de esta fase de la Regia. Todos los investigadores concuerdan en que nos encontramos ante las más antiguas terracotas de Roma, pero su cronología no goza de la misma uniformidad de criterios, oscilando entre el 575 a. C. [84] y el 600 [85], pero en todo caso siempre en el primer cuarto del siglo VI [86]. Por ello, si hemos de asignar las dos primeras fases de la Regia a uno de los reyes tradicionales de Roma, forzosamente ha de ser a Tarquinio Prisco, cuya muerte acaeció según la cronología varroniana en el año 578 [87].

¿Qué significado, qué función tiene la Regia? La vinculación lingüística entre *rex* y *Regia* es evidente; Festo nos lo aclara: *Regia, domus ubi rex habitat* [88], y este *rex* ha de identificarse indiscutiblemente a los primitivos reyes de Roma, ya que en época republicana allí no habitaba el *rex sacrorum*, sino el *pontifex maximus* [89]; el hallazgo en la Regia de una taza de mediados del siglo VI en cuyo fondo se lee la palabra *rex* es esclarecedor al respecto [90]. Sin embargo, el mismo Festo también define a la Regia como un *fanum* [91] y se sabe que en su interior se encontraban los sacraria de Marte [92] y Ops Consiva [93], al tiempo que la tradición sitúa las casas de los respectivos reyes en diferentes lugares de Roma, pero nunca en la Regia [94].

Pero, por otra parte, la estructura arquitectónica del edificio se asemeja más a una vivienda que a un templo y a la vista del plano es lícito preguntarse, como hace Brown [95], si en tan reducido espacio —tan sólo dos habitaciones— podían desarrollarse normalmente las actividades domésticas de la familia real y su servicio y aquellas otras propias del culto que este edificio albergaba [96]. La Regia debe considerarse en consecuencia como aquel lugar en donde el rey, como jefe religioso de la comunidad, cumplía aquellas funciones sacras que le eran propias. Su vecindad al

aedes Vestae, hogar nacional de los romanos como a continuación veremos, quizás sea algo más que una mera coincidencia.

El *aedes Vestae* (no *templum Vestae)* fue a lo largo de toda la historia de Roma uno de los lugares más importantes, siendo considerado, junto al templo de Júpiter sobre el Capitolio y a los *ancilia* de los salios, como la garantía de la permanencia y eternidad de la ciudad por el fuego sagrado que albergaba [97]. El origen del culto se pierde en la lejanía de los tiempos, atribuyéndose tradicionalmente su creación bien a Rómulo o bien sobre todo a Numa [98]; de hecho, el culto de Vesta no es sino la trasposición a nivel comunal de unas creencias primitivas que vienen a representar el hogar y la vida familiar.

La atribución del nacimiento del culto a Vesta a Tarquinio Prisco está fuera de lugar e incluso la de su implantación en el valle del Foro. Como dice G. Dumézil, en Roma no existe una solidaridad absoluta entre un culto y el lugar donde se ejerce [99]. El culto a Vesta se desarrollaba de antiguo en las diversas colinas y en un momento dado, quizás con la "reforma de Numa" de finales del siglo VIII [100], descendió unificándose al valle del Foro: su templo, excepcionalmente de planta circular, sería la evolución lógica de una forma primitiva típica de cabaña, estructura que albergó el primitivo culto [101].

Sin embargo, los pocos restos arcaicos pertenecientes al *aedes Vestae* nos permiten hacer algunas conjeturas sobre su relación con Tarquinio Prisco. Estos restos se reducen a un pozo, que en origen servía para proporcionar agua a las necesidades domésticas y cultuales de las vestales, en el que en un determinado momento y como consecuencia de un incendio se vertieron gran cantidad de desechos de todo tipo pertenecientes tanto al templo como a la casa de sus sacerdotisas contigua a él [102]. El material de este pozo es fechado a caballo entre los siglos VII y VI a. C. [103], y a través de él se puede comprobar que no sólo existía una casa adjunta para las vestales [104], sino que además la existencia de unas tejas [105] nos indica que el templo, o la casa de las vestales, o ambos edificios, presentaban un tipo de cubierta que ya podemos considerar totalmente extendida por Roma [106].

En el lado opuesto del valle del Foro se encontraba el Comicio, lugar

de asamblea de los ciudadanos *(comitia curiata)* y centro político por excelencia de la ciudad hasta que en año 145 a. C. el tribuno C. Licinio Craso llevó la asamblea legislativa popular al propio Foro [107]. Dada su función política y legislativa, el Comicio era un lugar *inauguratus*, un *templum* [108], con una orientación característica [109].

El Comicio se hallaba situado en la esquina nordoccidental del valle del Foro, próximo a los pies del Capitolio. En origen era un patio abierto coronado en su lado septentrional por el edificio del Senado, la *curia Senatus*, y con el paso del tiempo se fue complicando con la construcción de nuevos monumentos [110].

La primera pavimentación del suelo del Comicio consiste en un piso de tierra batida colocado directamente sobre el suelo virgen. El material encontrado en este contexto arqueológico permite fechar con seguridad tal pavimentación en las postrimerías del siglo VII o a lo más tardar a comienzos del siglo VI [111]. Muy interesante es el hallazgo de tejas y terracotas arquitectónicas en estratos pertenecientes a esta primera pavimentación [112], material contemporáneo a las terracotas de la Regia y que evidencian la existencia de una edificación en el lugar en esta fase primitiva. La única construcción arcaica conocida por las fuentes literarias en esta zona es la curia del Senado, atribuida por la tradición al rey Tulo Hostilio, de donde tomó el nombre de curia Hostilia [113]. En consecuencia, o bien habría que rectificar a la tradición y atribuir la erección de la primera *curia Senatus* a Tarquinio Prisco y denominarla curia Tarquinia, o bien admitir que este último rey hizo grandes reformas en el antiguo edificio incorporando las nuevas técnicas y tendencias edilicias que en el reinado de Tulo Hostilio eran desconocidas en Roma. En todo caso, es de justicia reconocer la intensa actividad constructiva de Tarquinio Prisco en relación a la curia para el Senado en el Comicio, lo que concuerda con el dato transmitido por la tradición de que Traquinio Prisco incrementó notablemente el número de senadores [114].

En cuanto a la posible actividad de Tarquinio Prisco en la zona del Foro Boario la documentación no es muy clara, así como tampoco su segura atribución a este monarca. Parece ser que, al igual que sucedió en el valle

del Foro, a finales del siglo VII las cabañas existentes en la zona fueron demolidas y en su lugar se estableció un pavimento de tierra complementado asimismo por la función bonificadora de la cloaca [115]; en un determinado momento se construyó un templo cuya primera fase es fechada en el segundo decenio del siglo VI [116].

Atribuir sin más la primera fase del templo arcaico del Foro Boario a Tarquinio Prisco, santuario estrechamente ligado a la figura de Servio Tulio, significa admitir a ciegas una cronología tradicional (la de los reinados) que aunque auténtica en sus grandes líneas, no goza lógicamente de una fiabilidad exacta en las fechas fijas. Por lo tanto sólo se puede aceptar como cierto la participación de Tarquinio Prisco en la preparación física del terreno (pavimentación y drenaje), que quizás haya también de extenderse al aspecto religioso entendiéndolo como la adecuación de un determinado lugar para la erección de un templo, obra que luego llevaría a cabo su sucesor Servio Tulio.

V

El último aspecto a considerar en la topografía urbana de la Roma de Tarquinio Prisco es el relativo a la ceremonia del triunfo y su escenario. Los problemas concernientes al triunfo más primitivo han sido tratados en los últimos años y en general se ha concluido en concederle un origen tan antiguo como la guerra misma, defendiéndolo en sus comienzos como un rito de regreso de la campaña militar y de purificación de la misma [117]. Este ritual, que ya existía en las aldeas romanas primitivas, alcanzó con los etruscos una nueva dimensión que le afectó en su totalidad [118].

Algunas fuentes atribuyen la institución del triunfo a Tarquinio Prisco [119] y quizás fuese con él cuando esta ceremonia adquirió aquellas características que la definieron en los tiempos posteriores [120]. Una de estas es el recorrido en su última fase: proveniente de la *vallis Murcia* y del valle del Coliseo, el cortejo descendía de la Velia a través de la

Sacra Via que recorría en su totalidad, empalmando a los pies del Capitolio con el *clivus Capitolinus,* que le conducía a la cumbre del *Capitolium,* donde el triunfador rendía pleitesía a Júpiter como dios soberano [121].

La escenificación del triunfo nos plantea dos problemas topográficos en relación a esta época que tratamos: el templo de Júpiter Capitolino y los juegos.

Respecto al templo de Júpiter, su estrechísima unión al ceremonial del triunfo nos lleva a reconsiderar el problema de su construcción, ya que este rito necesita en el Capitolio un lugar sacro y consagrado a Júpiter. Analicemos de nuevo los testimonios que poseemos. En primer lugar tenemos el testimonio de Varrón, transmitido por Plinio [122], referente al encargo que hizo Tarquinio Prisco al coroplasta veyense Vulca para confeccionar una estatua de Júpiter para el Capitolio y otra de Hércules. Respecto a esta última, su conexión con el triunfo etrusco-romano ha sido ya acertadamente señalada [123]. En segundo lugar, la noticia de Macrobio de que Tarquinio Prisco reunió a la tríada capitolina, Júpiter, Juno y Minerva, en un mismo templo y bajo un mismo techo [124]. A todo esto hay que añadir la cita de Agustín de Hipona [125] que dice que en Roma no hubo estatuas a los dioses con anterioridad al año 170 a. U. c., esto es el 584 a. C., fecha que cae con cierta holgura dentro del reinado tradicional de Tarquinio Prisco. Un último dato a tener en cuenta, éste ya de carácter arqueológico, es el hallazgo de unas terracotas arquitectónicas en el *Capitolium* contemporáneas a las ya mencionadas de la Regia y del Comicio y muy próximas estilísticamente a las primeras [126].

A la vista de esta documentación, a la que se puede añadir toda aquella tradición que hace a Tarquinio Prisco el oferente del templo [127], cabe entonces hacerse la pregunta de si este rey romano construyó verdaderamente un pequeño templo a la tríada de Júpiter, Juno y Minerva en la cumbre meridional del Capitolio, edificio que luego sería eliminado, junto a otros muchos *sacella,* para la construcción del gran templo capitolino por Tarquinio el Soberbio.

Pasemos ahora al segundo de los problemas arriba indicados: los juegos. El juego en su función ritual es muy antiguo en la propia Roma

y la aportación etrusca enriqueció notablemente esta tradición lúdica romana. Los primeros juegos etruscos que mencionan las fuentes fueron los llamados *ludi Romani*, instituidos por Tarquinio Prisco para conmemorar su victoria sobre los latinos; para hacer estos juegos más magníficos que los de los otros reyes anteriores, el monarca construyó un emplazamiento adecuado para su contemplación en la *vallis Murcia*, allí donde posteriormente habría de levantarse el Circo Máximo, y trajo pugilistas y jinetes del vecino país etrusco [128].

La relación existente entre los juegos y la pompa triunfal ha sido ya puesta de relieve por diferentes autores [129]. El problema que a nosotros más nos interesa es el de establecer aquel lugar de Roma que sirvió de marco a los primitivos *ludi Romani*. Las más antiguas carreras de caballos conocidas en la ciudad, celebradas en las *Equirria* del 27 de febrero y del 14 de marzo y en el *Equus October* del 15 de octubre, tenían lugar en el Campo de Marte [130] y cuando éste se inundaba con las crecidas del Tíber se trasladaban al *Martialis Campus in Caelio* [131]. Sin embargo, respecto a los *ludi Romani* de Tarquinio Prisco creemos conveniente mantener el lugar tradicional de la *vallis Murcia*, aunque quitándole todos esos aditamentos edilicios que le atribuye la tradición, ya que tales construcciones no comenzaron a aparecer hasta el año 239 a. C. [132]. Pero por otra parte, la tradición menciona en el lugar unas antiguas carreras de caballos en honor de Consus [133], cuyo altar se levantaba en la esquina oriental del valle, y además el valle del Circo Máximo pertenece al recorrido inicial del triunfo, que previamente a su entrada en el Foro rodeaba el Palatino desde el Foro Boario por sus lados sur y este.

VI

Dentro de la tríada real etrusca de Roma, Tarquinio Prisco ocupa normalmente una categoría situada muy por debajo de la de sus compañeros. La tradición analística siempre ha tratado mucho más magníficamente a Servio Tulio y a Tarquinio el Soberbio que al fundador de la dinastía.

Aunque envueltas en una apariencia de tiranía, las obras de Tarquinio el Soberbio son calificadas de grandes, y verdaderamente quizás lo fueran si tomamos como ejemplo el grandioso templo de Júpiter sobre el Capitolio [134]. Respecto a Servio Tulio, apenas si se encuentran palabras para ponderar sus trabajos urbanísticos, al tiempo que unánimemente se le considera como el fundador del orden ciudadano romano.

Tarquinio Prisco aparece, por el contrario, como un personaje "incómodo" para los analistas, quienes todos los hechos que le atribuyen los repiten magnificándolos cuando hablan de Tarquinio el Soberbio, dando así la impresión de una "reduplicación de personaje". En la actualidad tan sólo algunos investigadores, y merced sobre todo a la nueva evidencia arqueológica, hacen justicia al marginado Tarquinio Prisco uniendo su nombre al de las primeras manifestaciones de carácter urbanístico que conoció Roma [135].

Hemos expuesto aquí aquellos hechos que tanto a través de la arqueología como de las fuentes literarias pueden atribuirse a la actividad urbanística y constructora de Tarquinio Prisco. En algunos aspectos este rey puede ser considerado como innovador y creador, en otros como conservador de antiguas tradiciones romanas, pero siempre hay que reconocerle el mérito de haber sabido transformar la herencia que recibió en algo completamente distinto a lo que era en principio.

La obra de Tarquinio Prico es de trascendental importancia, pues sin ella no se comprende la de sus sucesores inmediatos. En el desarrollo urbanístico de la primera Roma, a este rey le tocó la parte menos monumental por ser la más antigua, pero no por ello menos destacada. Tarquinio Prisco estableció las bases de la posterior evolución urbanística de Roma: creó su primer *pomerium*, prueba indudable de la "fundación" de la ciudad; hizo del Capitolio la acrópolis de Roma dedicándolo a Júpiter; convirtió definitivamente al valle del Foro en el centro cívico de la ciudad, ordenándolo en zonas (comercial, política, religiosa, residencial, de tránsito) tras hacerlo completamente habitable con obras previas de pavimentación y drenaje; incorporó las nuevas técnicas de construcción y las tendencias

decorativas existentes en Etruria. En suma, la actividad urbanística de Tarquinio Prisco, desarrollada en un ambiente cultural que rebasa estos fenómenos, significa el primer paso dado por Roma para convertirse en la *Vrbs*, esto es la ciudad por excelencia.

ADDENDA.—Estando ya el presente trabajo entregado para su publicación, aparecieron los resultados del Seminario que tuvo lugar en Roma en el mes de junio de 1977 con el lema "La formazione della città nel Lazio", y cuya última sección, redactada por C. Ampolo, interesa muy de cerca al tema que hemos tratado aquí ("Periodo IVB, II, 1980, pp. 165 y ss.). Una reproducción parcial del mismo puede verse en C. Ampolo, *La città antica. Guida storica e critica*, Bari, 1980, pp. 237 y ss. También de C. Ampolo es fundamental su artículo "Le origini di Roma e la Citè antique", *MEFR*, XCII, 1980, 567-576, que no ha podido ser utilizado por idéntica razón.

Respecto a la relación entre Tarquinio Prisco y el culto de Júpiter Capitolino he tenido ocasión de desarrollar más ampliamente el tema con motivo del *IV incontro di studio del Comitato per l'Archeologia Laziale*, celebrado en Roma en el mes de abril de 1981 y cuyas Actas saldrán a la luz muy próximamente.

NOTAS

[1] G. COLONNA, en *Civiltà del Lazio primitivo*, Roma, 1976, pp. 25 y ss.; M. GUAITOLI, «Considerazioni su alcune città ed insediamenti del Lazio in età protostorica ed arcaica», *MDAI(R)*, LXXVIV, 1977, 5-25. Por ejemplo, en Veyes: J. WARD-PERKINS, «Veii. The Historical Topography of the Ancient City», *PBSR*, XXXIX, 1961, p. 22.

[2] H. MÜLLER-ZARPE, «Zur Stadtwerdung Roms», *MDAI(R)*, Erg. Heft 8, Heidelberg, 1963, p. 11.

[3] M. COPPA, *Storia dell'urbanistica. Dalle origini all'ellenismo*, Torino, 1968, vol. II, pp. 959 y ss.

[4] VAR., *De l.l.*, V, 155; LIV., I, 30,2. Recuérdese las grandes cabañas de Luni (P. HELLSTRÖM, *Luni sul Mignone*, vol. II, fasc. 2, Stockholm, 1975, pp. 67 y ss).

[5] PLUT., *Rom.*, 11; VAR., *De l.l.*, V, 143.

[6] Véase sobre el particular C. O. THULIN, *Die etruskische Disciplin*, Darmstadt, 1968, pte. III, pp. 3 y ss.

[7] TAC., *Ann.*, XII, 24; GELL., *Noct. At.*, XIII, 14; DION., I, 87-88; FEST., 310L.

[8] G. DE SANCTIS, *Storia dei Romani, I*, Firenze, 1980, pp. 194 y ss.; E. TÄUBLER, «Roma quadrata und mundus», *MDAI(R)*, XLI, 1926, 212-226.

[9] A. PIGANIOL, «Les origines du Forum», *MEFR*, XXVII, 1908, 233-282; P. GRIMAL, *Les villes romaines*, Paris, 1966, p. 36; L. HOMO, *Rome impériale et l'urbanisme dans l'antiquité*, Paris, 1971, p. 27.

[10] Véanse al respecto F. CASTAGNOLI, «Roma Quadrata», en *Studies presented to D. M Robinson*, Saint-Louis, 1951 vol. I, 389-398; [idem], *Ippodamo di Miletto e l'urbanistica a pianta ortogonale*, Roma, 1956, p. 68; A. VON BLUMENTHAL, «Roma quadrata», *Klio*, XXXV, 1942, 181-188; H. MÜLLER-KARPE, *Vom Anfang Roms*, *MDAI(R)*, Erg. Heft 5, Heidelberg, 1959, pp. 31 y ss.; J. LE GALL, «Les rites de fondation des villes romaines», *BSAF*, 1970, p. 294; A. MAGDELAIN, «Le pomerium archaïque et le mundus», *REL*, LIV, 1976, pp. 78 y ss.

[11] Una lista de las sucesivas ampliaciones del *pomerium* romano puede verse en J. RYKWERT, *The Idea of a Town*, London, 1976, p. 222, n. 133.

[12] H. MÜLLER-KARPE, *Zur Stadtwerdung Roms*, pp. 30 y ss.

[13] Esta prescripción aparece por ejemplo en la ley de fundación de la colonia romana de Urso, en Hispania, la *lex coloniae Genitivae Iuliae*, col. 23, cap. 73: *Ne quis intra fines oppidi colon(iae)ve, qua aratro / circumductum erit, hominem mortuom / inferto neve ibi humato neve urito neve homi / nis mortui monimentum aedificato.*

[14] G. COLONNA, «Aspetti culturali della Roma primitiva: il periodo orientalizzante recente», *ArCl*, XVI, 1964, p. 3.

[15] SUE., *Tib.*, 1,1; CIC., *De leg.*, II, 23,58; DION., V, 48,3; PLUT., *QRom*, 79; *Popl.*, 23,5-6.

[16] Tab. X, 1: *Hominem mortuum in urbe ne sepelito neve urito;* SERV., *Ad Aen.*, II, 206: *ante etiam in civitatibus sepeliebantur, quod postea Duellio consule senatus prohibuit et lege cavit ne quis in urbe sepeliretur;* cf. en general A. D'ORS, *Epigrafía jurídica de la España romana*, Madrid, 1953, p. 197.

[17] LIV., I, 44,3: *Addit duos colles, Quirinalem Viminalemque; inde deinceps auget Esquilias... aggere et fossis et muro circumdat urbem; ita pomerium profert.*

[18] A. Magdelain («Le pomerium archaïque et le mundus», p. 93) no reconoce a nadie en concreto como fundador.

[19] VAR., *De l.l.*, V, 143.

[20] LIV., I, 36,1; 38,6; DION., III, 67,4; EUTR., I, 6; *Auct. de vir. ill.*, 6,9; HIERON., *Chron.*, p. 99; *Chron. Gall.*, en *MGH*, IX, p. 636.

[21] Puede verse una relación completa de las fuentes en G. LUGLI, *Fontes ad topographiam veteris Vrbis Romae pertinentes*, Roma, 1952, vol. I, pp. 135 y ss.

[22] R. NAUMANN y F. HILLER, «Rusellae», *MDAI(R)*, LXVI, 1959, pp. 3 y ss.

[23] E. GJERSTAD, *Early Rome*, Lund, 1960, vol. III, pp. 27 y ss.; J. POUCET, «Archéologie, tradition et histoire: les origines et les premiers siècles de Rome», *LEC*, XLVII, 1979, p. 534.

[24] L. QUILICI, *Roma primitiva e le origini della civiltà laziale*, Roma, 1979, pp. 147 y ss.

[25] CIC., *De rep.*, II, 6,11; DION., IX, 68,2-3; STR., V, 3,7 (C. 234); PLIN., *Nat. Hist.*, III, 66.

[26] E. GJERSTAD, *Early Rome*, vol. III, pp. 32 y ss.

[27] *Murus erant montes*, dice Propercio (IV, 4,13).

[28] Recuérdese el *murus terreus Carinarum*, citado por VARRÓN, *De l.l.*, V, 48.

[29] VITR., I, 7,1: *Aedibus... sacris, quorum deorum maxime in tutela civitas videtur esse, et Iovi et Iononi et Minervae, in excelsissimo loco, unde moenium maxima pars conspiciatur, areae distribuantur.*

[30] MACR., *Sat.*, I, 8,3; PLUT., *Tib. Grac.*, 10; AP., *Bell. Civ.*, I, 31; SOLIN., I, 12.

[31] DION., II, 1,3-4.

[32] Cf. P. ROMANELLI, «Certezze e ipotesi sulle origini di Roma», *SR*, XIII, 1965, p. 158; M. PALLOTTINO, «Fatti e leggende (moderne) sulla più antica storia di Roma», *SE*, XXXI, 1963, p. 17.

[33] E. GJERSTAD, *Early Rome*, vol. III, pp. 190-201; *Civiltà del Lazio primitivo*, pp. 145-146.

[34] Lucoris (PIS., fr. 5 de *HRR*, ed. de H. Peter), Júpiter Feretrio (LIV., 1, 10,5; DION., II, 34,4; FLOR., I, 1,12; PLUT., *Rom.*, 9,3), Terminus y Iuventas (LIV., I, 55,3; V, 54,7; DION., III, 69,5; FLOR., I, 1,9; OVID., Fast., II, 665; SERV., *Ad Aen.*, IX, 446; LACT., *Inst.*, I, 20,38; AUG., *Civ. Dei*, IV, 23).

[35] Véase MACR., *Sat.*, III, 4,8.

[36] LIV., I, 10,5; DION., II, 34,4; PLUT., *Rom.*, 16.

[37] Cf. O. W. VON VACANO, «Vulca, Rom und die Wölfin. Untersuchungen zur Kunst des frühen Rom», *ANRW*, I, 4, 1973, p. 532.

[38] H. MÜLLER-KARPE, *Zur Stadtwerdung Roms*, p. 19.

[39] Véase G. LUGLI, *Roma antica. Il centro monumentale*, Roma, 1946, pp. 28 y ss.

[40] M. PALLOTTINO, «La scuola di Vulca», en *Saggi di antichità*, Roma, 1979, vol. III, p. 1004; cf. también G. DE SANCTIS, *Storia dei Romani, I*, pp. 360-361; E. PAIS, *Storia di Roma dalle origini all'inizio delle guerre puniche*, Roma, 1926, vol. II, pp. 152 y ss.

[41] LIV., I, 38,7; 55,1; DION., III, 69,1; IV, 59,1; PLUT., *Popl.*, 14,1; TAC., *Hist.*, III, 72; CIC., *De rep.*, II, 20,36; *In Ver.*, V, 19,48; PLIN., *Nat. Hist.*, III, 70.

[42] LIV., I, 38,7; 55,1; FLOR., I, 7,9.

[43] DION., III, 69; IV, 59,1.

[44] Plutarco *(Popl.*, 13,1) refiere este hecho con más razón al reinado de Tarquinio el Soberbio.

[45] PLIN., *Nat. Hist.*, XXXV, 157.

[46] M. PALLOTTINO, «La scuola di Vulca», cit. en la n. 40.

[47] MACR., *Sat.*, III, 4,8.

[48] Según nos cuenta Dionisio, Tarquinio murió cuatro años después de terminada la guerra durante la cual ofreció el templo (III, 69,2). De igual manera, LIV., I, 38,7.

[49] DION., III, 69,1.

[50] Véase E. GJERSTAD, *Early Rome*, vol. III, pp. 27 y ss.

[50a] Cf. L. PARETI, *Storia di Roma e del mondo romano*, Torino, 1952, vol. I, pp. 271-272.

[51] E. GJERSTAD, «Discussions concerning Early Rome. 3», *Historia*, XVI, 1967, p. 261.

[52] Por ejemplo, las cabañas de la Regia (F. E. BROWN, «La protostoria della Regia», *RPAA*, XLVII, 1974/1975, p. 19).

[53] Así, las cabañas del templo de César (E. GJERSTAD, *Early Rome*, vol. III, p. 292).

[54] E. GJERSTAD, *Early Rome*, vol. I, 1953, pp. 21 y ss.

[55] E. GJERSTAD, *Early Rome*, vol. I, pp. 43 y ss.

[56] E. GJERSTAD, *Early Rome*, vol. I, pp. 72-73.

[57] H. MÜLLER-KARPE, *Zur Stadtwerdung Roms*, pp. 14-15.

[58] J. WARD-PERKINS, «Etruscan Engineering: Road-building, Water-Supply and Drainage», en *Hommages à A. Grenier*, vol. III, *Coll. Lat.*, LVIII, 1636-1643; J. HEURGON, *Vita quotidiana degli Etruschi*, Milano, 1974, pp. 146 y ss.

[59] LIV., I, 56,2; DION., IV, 44,1; *Auct. de vir. ill.*, 8,3; SERV., *Ad Aen*, XII, 603.

[60] LIV., I, 38,6; DION., III, 67,5; PLIN., *Nat. Hist.*, XXXVI, 104; EUTR., I, 6; HIERON., *Chron.*, p. 99; *Chron. Gall*, *MGH*, IX, p. 636; ISID., *Etym.*, XV, 2,25; BEDA., *Chron. maiora*, *MGH*, XIII, p. 267.

[61] S. B. PLATNER, *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*, p. 126; G. LUGLI, *I monumenti antichi di Roma e suburbio*, Roma, 1934, vol. II, pp. 322 y ss.; [idem], *Roma antica. Il centro monumentale*, p. 80.

[62] F. E. BROWN, «La protostoria della Regia», p. 24.

[63] LACT., *Inst.*, I, 20,11; PLIN., *Nat. Hist.*, XV, 119.

[64] S. B. PLATNER, *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*, p. 128.

[65] Cf. J. POUCET, «Archéologie, tradition et histoire: les origines et les premiers siècles de Rome», p. 348.

[66] G. COLONNA, «Preistoria e protostoria di Roma e del Lazio», en *Popoli e civiltà dell'Italia antica*, Roma, 1974, vol. II, p. 315.

[67] C. AMPOLO, en *Civiltà del Lazio primitivo*, p. 145.

[68] E. GJERSTAD, *Early Rome*, vol. III, p. 132.

[69] E. GJERSTAD, *Early Rome*, vol. I, pp. 130 y ss.

[70] E. GJERSTAD, *Early Rome*, vol. III, p. 292.

[71] E. GJERSTAD, *Early Rome*, vol. III, p. 131.

[72] E. GJERSTAD, *Early Rome*, vol. I, p. 72.

[73] LIV., I, 35,10.

[74] E. GJERSTAD, *Early Rome*, vol. III, pp. 31 y ss. Este autor la fecha en torno al 575 a. C.; nosotros aceptamos nuevamente la corrección de H. MÜLLER-KARPE, *Zur Stadtwerdung Roms*, p. 18; G. COLONNA, «Preistoria e protostoria di Roma e del Lazio», p. 315.

[75] H. MÜLLER-KARPE, *Vom Anfang Roms*, p. 40.

[76] S. B. PLATNER, *A Topographical Dictionary of Ancient* Rome, p. 456; G. LUGLI, *Roma antica. Il centro monumentale*, pp. 75 y ss.

[77] Véase en general S. B. PLATNER, *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*, p. 459.

[78] SOLIN., I, 24.

[79] LIV., I, 35,10; DION., III, 67,4.

[80] Véase E. GJERSTAD, *Early Rome*, vol. IV, 2, 1966, pp. 375-376.

[81] Cf. S. B. PLATNER, *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*, p. 504.

[82] F. E. BROWN, «The Regia», *MAAR*, XII, 1935, 67-88; «New Soundings in the Regia: the Evidence for the Early Republic», *Entretiens de la Fond. Hardt*, XIII, 1967, 45-60; «La protostoria della Regia», *RPAA*, XLVII, 1974/1975, 15-36. Esencial para la época que tratamos es el último de los artículos citados, en cuya p. 15, n. 1, se encuentra una amplia bibliografía sobre el tema.

[83] F. E. BROWN, «La protostoria della Regia», pp. 27-29.

[84] E. GJERSTAD, *Early Rome*, vol. IV, 2, p. 568.

[85] P. ROMANELLI, «Le terracotte architettoniche del Foro Romano», *BArte*, XI, 1955, p. 206; T. DOHRN, en W. HELBIG, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, Tübingen, 1966, vol. II, p. 802.

[86] A. ANDRÉN, *Architectural Terracottas from Etrusco-Italic Temples*, Lund, 1940, pp. 325, 330-332; idem, «Osservazioni sulle terrecotte architettoniche etrusco-italiche», *ORom*, VIII, 1971, p. 7.

[87] F. E. BROWN la atribuye sin embargo al reinado de Servio Tulio («La protostoria della Regia», p. 35) y M. PALLOTTINO la fecha a caballo entre los reinados de Tarquino Prisco y Servio Tulio («Servius Tullius à la lumière des nouvelles découvertes archéologiques et épigraphiques», en *Saggi di antichità*, vol. I, p. 437); L. QUILICI la lleva al reinado de Tarquinio Prisco *(Roma primitiva e le origini della civiltà laziale,* pp. 312-313).

[88] FEST., 347L.

[89] GELL., *Noct. At.*, IV, 6,1-2; CIC., *Ad Att.*, 10,1; CAS. DIO, XLIII, 24,4; PLIN. CAE., *Epist.*, IV, 11,6.

[90] M. GUARDUCCI, «L'epigrafe REX nella Regia del Foro Romano», *Vestigia*, XVII, 1972, 381-384.

[91] FEST., 346L.

[92] GELL., *Noct. At.*, IV, 6,1-2; OBSEQ., 6; 36; 44; 44a; 47; 50; SERV., *Ad Aen.*, VII, 603; VIII, 3.

[93] VAR., *De l. l.*, VI, 21; FEST. 202; 292L.

[94] LIV., I, 30,1; 41,4; 44,3; 56,4; DION., III, 1,5; IV, 13,2; PLUT., *Num.*, 14,1; CAS. DIO VI, 1; SOLIN., I, 21-26.

[95] F. E. BROWN, «La protostoria della Regia», p. 36.

[96] Así lo cree M. PALLOTTINO, «Servius Tullius à la lumière des nouvelles découvertes archéologiques et épigraphiques», p. 434.

[97] LIV., V, 52,6-7; HOR., *Carm.*, III, 5,5-12.

[98] DION., II, 65-66; PLUT., *Num.*, 11.

[99] G. DUMÉZIL, *La religion romaine archaïque*, Paris, 1966, p. 88.

[100] Fue este rey quien según la tradición creó el colegio de las vestales.

[101] OVID., *Fast.*, VI, 261; H. MÜLLER-KARPE, *Vom Anfang Roms*, p. 96 y fig. 1; W. ALTMANN, *Italische Rundbauten*, Berlin, 1906, p. 14.

[102] E. GJERSTAD, *Early Rome*, vol. III, pp. 359 y ss.; A. BARTOLI, «I pozzi dell'area sacra di Vesta», *MAL*, XLV, 1961, col. 1-144.

[103] A. BARTOLI, «I pozzi dell'area sacra di Vesta», col. 13; H. MÜLLER-KARPE, *Zur Stadtwerdung Roms*, pp. 15-16; E. GJERSTAD, *Early Rome*, vol. III, pp. 372 y ss., lo fecha un poco más tarde.

[104] Cf. J. POUCET, «Archéologie, tradition et histoire: les origines et les premiers siècles de Rome», p. 348.

[105] A. BARTOLI, «I pozzi dell'area sacra di Vesta», col. 67.

[106] H. MÜLLER-KARPE, *Zur Stadtwerdung Roms*, p. 15, duda mucho que el templo de Vesta estuviera cubierto con tejas.

[107] CIC., *Lael.*, 25,96; VAR., *De r.r.*, I, 2,9.

[108] CIC., *De dom.*, 53,137.

[109] Véase F. COARELLI, «Il Comizio dalle origini alla fine della Repubblica», *PP*, XXXII, 1977, pp. 191 y ss.

[110] Cf. S. B. PLATNER, *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*, pp. 134 y ss., y el articulo fundamental de Coarelli citado en la nota anterior.

[111] F. COARELLI, «Il Comizio dalle origini alla fine della Repubblica», pp. 179 y ss.

[112] G. BONI, en *NS*, 1900, pp. 328-330; E. GJERSTAD, *Early Rome*, vol. III, pp. 250-251.

[113] VAR., *De l.l.*, V, 155.

[114] Véase G. BLOCH, *Les origines du Sénat romain*, Paris, 1883, pp. 207 y ss.

[115] E. GJERSTAD, *Early Rome*, vol. III, p. 457.

[116] A. SOMMELLA MURA, «L'area sacra di Sant'Omobono: La decorazione architettonicha del tempio arcaico», *PP*, XXXII, 1977, p. 64; M. PCLLOTTINO, «Servius Tullius à la lumière des neuvelles découvertes archéologiques et épigraphiques», pp. 436 y 437.

[117] M. LEMOSSE, «Les éléments techniques de l'ancien triomphe romain et le problème de son origin», *ANRW*, I, 2, 1972, 442-453; L. BONFANTE WARREN, «Roman Triumphs and Etruscan Kings», *JRS*, LX, 1970, 49-66. Por el contrario, H. S. VERSNEL, *Triumphus*, Leiden, 1970, pp. 284 y ss., data el triunfo romano en la época etrusca.

[118] Véase L. BONFANTE WARREN, «Roman Triumphs and Etruscan Kings», pp. 57 y ss.

[119] EUTR., I, 16: *(Tarquinius Priscus) primus triumphans urbem intravit.* Cr. PLUT., *Rom.*, 16,8.

[120] Cf. H. S. VERSNEL, *Triumphus*, p. 89.

[121] Descripción del ritual en G. DUMÉZIL, *La religion romaine archaïque*, pp. 285-286.

[122] PLIN., *Nat. Hist.*, XXXV, 157.

[123] L. BONFANTE WARREN, «Roman Triumps and Etruscan Kings», p. 63.

[124] MACR., *Sat.*, III, 4,8.

[125] AUG., *Civ. Dei*, IV, 31.

[126] P. ROMANELLI, «Terracotte architettoniche del Foro Romano», p. 207, n. 1; E. GJERSTAD, *Early Rome*, vol. III, p. 202 (fig. 127,8-9).

[127] Véase la anterior nota 41.

[128] LIV., I, 35, 8; DION., III, 68,1; *Chron. Gall., MGH*, IX, p. 636; BEDA, *Chron. maiora, MGH*, XIII, p. 267. Sobre la importancia y el desarrollo de los juegos en Etruria, J. HEURGON, *Vita quotidiana degli Etruschi*, pp. 278 y ss.

[129] W. K. QUINN-SCHOFIELD, «Ludi, Romani magnique varie appellati», *Latomus* XXVI, 1967, 96-103; L. BONFANTE WARREN, «Roman Triumphs and Etruscan Kings», p. 56; H. S. VERSNEL, *Triumphus*, pp. 255 y ss.; M. LEMOSSE, «Les éléments techniques de l'ancien triomphe romain et le problème de son origin», pp. 449 y ss.

[130] OVID., *Fast.*, II, 859-860; VAR., *De l.l.*, VI, 13; cf. F. COARELLI, «Il Campo Marzio occidentale. Storia e touografia», *MEFR*, LXXXIX, 1977, p. 839; A. PIGANIOL, «L'ara Martis et les Equirria», *MEFR*, LI, 1934, pp. 22 y ss.

[131] OVID., *Fast.*, III, 519-523; FEST., 117L.

[132] LIV., VIII, 20,1. Véase S. B. PALTNER, *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*, p. 114.

[133] LIV., I, 9,6-7; VAR., *De l.l.*, VI, 20; PLUT., *Num.*, 14,4.

[134] E. GJERSTAD, *Early Rome*, vol. III, pp. 177 y ss.; J. MARTÍNEZ-PINNA, «El primitivo templo de la tríada capitolina en Roma», *Academia*, n.º 48, 1979, 218-239. Véase las dudas expresadas por J. POUCET, «Archéologie, tradition et histoire: les origines et les premiers siècles de Rome», p. 350.

[135] M. PALLOTTINO, «Le origini di Roma», *ArCl*, XII, 1960, p. 35; H. MÜLLER-KARPE, *Zur Stadtwerdung Roms*, p. 20; G. COLONNA, «Aspetti culturali della Roma primitiva», pp. 11-12.

LA HORA DE "LAS MENINAS"

("Un jeu d'esprit")

POR

ANGEL DEL CAMPO Y FRANCES

Vivimos tiempos de renovación, de cambios, de alteraciones valorativas; se revisan o se demuelen teorías y van cayendo, por sí mismas, fórmulas y tradiciones que parecían inamovibles, intocables por axiomáticas; se discuten opiniones dogmatizadas por sabidurías periclitadas y, en fin, se produce una cierta aversión al obsoletismo por simple presunción de polillas o telarañas. Es claro que, como toda evolución que atañe al pensamiento y, a la postre, a lo que venimos entendiendo por *cultura*, el fenómeno tiene pros y tiene contras; fundamentalmente por el surgimiento, lógico e inevitable, de un dicotomismo al que —quizá con poco rigor— solemos distinguir como *ultraísmo* y *progresismo*, que no siempre cohonesta una resultante positiva por clara oposición, si bien lo logra, a veces, cuando las dos tendencias tienen un punto inicial de convergencia. Reconozcamos lealmente —y sólo me refiero a cuestiones de Arte— que los dogmatismos con sacerdocios y diaconados se encuentran sometidos a un incómodo trance, paradójicamente, inquisitorial, promovido por un cierto sector heterodoxo en el que, mayoritariamente, cuentan los *intrusos*, los no profesionales. Si se acepta, además, llamarles "progres", tengo que declararme como tal, aunque no todos los intrusos lo son —pues hay acólitos— y yo personalmente sí pudiera parecerlo por mi condición de Ingeniero de Caminos —propensiva al rechazo de estas páginas— que revisto, vanidosamente, con la de pintor y exprofesor universitario de Dibujo Técnico, Geometría Descriptiva y Sistemas de representación (léase Perspectivas). Así justifico además la amable invitación que se me ha hecho —y que desvanece la supuesta propensión— para escribir, científicamente, sobre Arte. Ello me ha movido a elucubrar, una vez más, heterodoxamente, sobre el inagotado tema de *Las Meninas*, ¡mi debilidad!

Dice José M.ª de Azcárate, en el prólogo con que me honró cuando publiqué el libro (*) que me va a servir de pretexto ahora, que "la obra de arte se dirige a un público diverso, y no a un público restringido de especialistas y aun menos al polarizado en torno a un determinado período artístico. De esta manera —añade— los diversos saberes de los apreciadores de la belleza artística permiten que, como ocurre en esta ocasión al aplicar sus conocimientos a la interpretación de una determinada obra de arte, ésta haga más explícito y universal su mensaje". Como, efectivamente, el mensaje que yo he recibido de la obra velazqueña, y concretamente de ésta, me define extramuros del recinto "ultra" y, con mayor razón, de otros que con igual base restauran sus paramentos con materiales impropios, me he decidido a reincidir en el tema, dejando para otra ocasión el que, no por menos sugestivo, me viene acuciando desde hace algún tiempo: *los pentágonos de Velázquez.* Pero a lo que iba: he comprobado —aparte, claro es, de un importante y amable contingente de seguidores— respetables opiniones adversas o, por mejor decir, incoherentes con mis razonamientos, y sumamente cautelosas al no definir cuales son las generosas conformidades (transformadas en coincidencias), que me han llevado a la conclusión —como así lo confieso en mis añadidos a la segunda edición— de que no he acertado al suponer que la lógica encauzada por vías matemáticas es difícilmente rebatible. Y heme sorprendido de que ilustres hombres de letras —con alguna no menos ilustre excepción— dan más crédito a las apariencias intuitivas que a las razones matemáticas que demuestran su falacia. Persiste —y esta ha sido mi sorpresa— la mentalidad *anticopernicana* cual la que condenaba a Galileo; falta fe en la Geometría, y así el mensaje de *Las Meninas* suele leerse en una clave pergeñada al margen de la verdadera y que cambia el sentido del que lo lanzó a un ignoto futuro con idioma ecuclidiano y el acento del de Vinci. Mírese a la Ciencia exacta con el debido servilismo a la verdad y no con el sentido de un inútil cripticismo sin otro fin fuera de sí mismo; creo que en eso

---

(*) *La magia de «Las Meninas», una iconología velazqueña,* 1.ª edición 1978 y 2.ª edición 1980.

hemos venido a menos desde cuando tenía vigencia la prohibición platoniana de "entrar" al que ignoraba la Geometría.

Se me ocurre, antes de dar fin a esta larga introducción, proponer al lector una cuestión que, en apariencia, nada tiene que ver con el arte, pero que puede correlacionar, después, cuando yo me empeñe en desmontar lo que por sensible parece evidente, demostrando que no es verdadero: Un avión realiza asiduamente, con viento en calma y velocidad constante, una travesía de ida y vuelta entre dos lugares distantes; siempre invierte el mismo tiempo en su doble viaje. Cierto día un fuerte viento persistente le frena frontalmente el vuelo de ida, pero le favorece, incrementando su velocidad, al regreso. ¿Varió ese día el tiempo de duración del viaje total? ¿Tardó más o tardó menos en su doble recorrido? Piénselo el lector antes de que yo le dé la respuesta... diciéndole que duró más el viaje ese día. No se compensó la pérdida de ida con la ganancia de vuelta; un modesto planteamiento algebraico justifica la respuesta verdadera.

Y entremos ya en materia.

* * *

Para poder elaborar el estudio —intrascendente, por supuesto— del cuándo y a qué hora quedó plasmado el *argumento* que el docto D. Diego nos ofrece en esta su obra maestra, me es preciso sentar unas bases y formular unas ciertas afirmaciones. Procuraré no incurrir en las formulaciones matemáticas que demuestren unas y otras, puesto que ya quedaron expuestas en anteriores ocasiones, aunque quizá en algún caso apunte a sus fundamentos y en otros —los de deducción lógica— procuraré resaltar el proceso deductivo para, emulando al famoso personaje de Conan Doyle, *casi* poder añadir: "¡Elemental, querido Watson, elemental!"

Con el aparente protagonismo *familiar* de la Infanta Margarita, su retrato, lo incorpora el pintor a un gran escenario con la preconcebida y muy estudiada intención de que el cuadro se convierta en un paradigmático compendio de sus *doctos* saberes. Llevando a naturalizar fielmente los que siendo puros realismos se tornaban simbólicos, y conjuntados con natura-

lidad los simbolismos para integrarse en alegoría, sin que perdieran por ello su peculiaridad alusiva, quedó definida la obra total como la "exaltación del arte pictórico". Perfecta y *metarrealista* iconología velazqueña en la que, como en una plástica paráfrasis del panegírico calderoniano, la Pintura "domina y se sirve" de todas las artes liberales y muy particularmente de aquella del *quadrivium* que era la Geometría. Esta es la que necesito manejar en todo lo que sigue, aunque con las prudentes reservas que antes apunté. Porque, aunque peque de insistente, el entendimiento total de *Las Meninas* ha de pasar necesariamente por la Geometría (incluso replicando la morfología geométrica de una "corona de Ariadna" celeste, con su *casual* Margarita en el centro, que el *astrónomo* Velázquez puso al servicio de la Pintura para presidir el completo *quadrivium*, y, quizá para más cosas); hasta el punto que, en un alarde de su dominio, el *mágico* pintor logró convertir su lienzo en una gran *transparencia* del muro en que iba a ser adosado, para que el Rey pudiera contemplar, permanentemente, la escena que tenía lugar en la gran habitación adyacente, cuya *profundidad* ofrecía una sorprendente y variable adaptibilidad al distanciamiento del observador (la intrigante sorpresa que producía el espejo que el Museo tuvo colocado, estratégicamente, en otros tiempos, y el efecto *elástico* que me satisfizo *hacer ver* con distanciamientos variables, cuando la instalación provisional del cuadro, en la sala grande, permitía incluso contemplaciones muy alejadas) gracias al hábil efecto cohonestador de dos perspectivas superpuestas: la frontal y la lateral. Que nadie diga —pues sería un simplista error— que *Las Meninas* es una *fotografía* de "anticipación"; lo más que se puede admitir es la verosímil calificación de *precursora* —al óleo— de las habilidades fresquistas, con que los afamados boloñeses Colonna y Metelli *abrían* paredes y techos con ilusorias perspectivas como las que se esperaba que realizaran en el modernizado Alcázar y efectivamente llegaron a efectuar.

Geometría hube de utilizar para poder publicar en junio de 1973 *(Revista de Occidente)* las tres dimensiones del *quarto* de *Las Meninas* e identificarlo con el que Gómez de Mora marcó con el n.º 25 en su conocido plano n.º 2 de la "planta baja del Alcázar", cosa que desde Iñiguez Almech

—descubridor de los planos de Mora en la Biblioteca Vaticana—, en 1952, no se había logrado. Repetido mi hallazgo en la revista *Villa de Madrid* al año siguiente, veo con satisfacción que hoy lo dan por coincidencia sabida investigadores de uno y otro lado del Atlántico, olvidándose alguno (!) de que en 1626 los planos tienen su escala en pies castellanos, y es de rigor comprobar su equivalencia al sistema métrico nuestro. Y es curioso que esto sucede cuando en mi libro citado al principio rectifico —relativamente— dicha identificación planimétrica, para dejar resuelto el problema pendiente de la escalera del fondo, recurriendo a un corrimiento de tabique justificado por las obras —dirigidas por el propio Velázquez— de demolición y aligeramiento *con escaleras* del medieval torreón inmediato (quedó todavía el simétrico que flanqueaba con él la entrada principal) de cuando era "Madrid, castillo famoso".

Como ya he tenido ocasión de elogiar y reconocer los méritos de los primeros *heterodoxos* "meninescos", no es preciso repetirlos ahora —para no retrasarme en mi enunciada "hora"—, mas sí reconociendo que las dimensiones transversales del recinto *copiado* por Velázquez logró establecerlas con muy ingeniosa y notable exactitud el Académico Buero Vallejo. Yo no tengo más remedio que referirme a mi sistema *científico* —con perdón— por el que llegué a dimensionar exactamente la habitación, que mantuvo fielmente las medidas de la transformada n.º 25 de antes, y que se *transparentaba*, velazqueñamente, a la nueva pieza aneja a la que también se llamó "torre del despacho". Debo empezar por referirme a las medidas del propio lienzo, del cuadro mismo que el catálogo del Museo viene repitiendo, y que son: 2,76 × 3,18 (en metros). Da la casualidad de que $3{,}18 \times \sqrt{3} / 2 = 2{,}754$. Ya empezaba el pintor por la proporción armónica primaria de la $\sqrt{3}$. Luego veremos como en su intervención arquitectónica introduce la *áurea* con $\sqrt{5}$ en aplicación volumétrica. Una elemental observación de las distancias entre los *ejes* verticales del cuadro, el de la puerta que en él se ve entreabierta, y del desplazamiento —hacia la izquierda— del borde derecho de aquél, lleva a la inmediata consecuencia de que el bastidor se apoya en el suelo y que su anchura (2,76 m.) es

exactamente la mitad de la que mide, transversalmente, el aposento. Como la perspectiva frontal nos ofrece la visión total —salvo las estudiadas ocultaciones— de la pared del fondo, y ésta es medible en su arista del techo, henos con la feliz circunstancia de poder valorar la reducción que, en razón a la *semejanza* geométrica de rectángulos paralelos, produce la perspectiva. De ello que, convertida la cuestión en aplicación de *escala*, queden definidas las dimensiones transversales del recinto en 4,46 m. de altura por 5,52 de anchura. Como *deshaciendo* la traslación del cuadro lo convertiríamos en homotético con un semirectángulo en que se centra la *célebre* puerta, no hay más remedio que situar el centro de homotecia —que lo es de la perspectiva, por proyectarse en él el llamado *punto de vista*— sobre el eje vertical del hueco de aquélla. Su altura sobre él, que ha de ser la de la línea del horizonte, se calcula —para no incurrir en grafismos de inexastas consecuencias— al convertir en algébrico el siguiente razonamiento: Si cada línea perteneciente al plano de la tela ha de tener una homóloga en el plano —pintado— de la pared frontal, si el borde inferior de aquella —por ser el del bastidor— es también línea de suelo y tiene enfrente su homóloga como límite inferior de la pared en que cuelga el espejo, ha de existir una horizontal que, trazada en el lienzo, coincida y se superponga con la que sería su imagen. Esa recta *doble* es la línea de horizonte que resulta estar a 1,33 m. de altura sobre el suelo.

Pero aún no queda definida la perspectiva porque faltan las profundidades, es decir, la fijación en el espacio del punto de vista. Ello no es posible de precisar en una perspectiva frontal, como es en este caso la que regenta el fundamento óptico del cuadro (la lateral es la coadyuvante al efecto "zoom" antes señalado). Sólo cuando, como por suerte —o por premeditada advertencia— sucede en este caso, existe una dimensión oblicua, no frontal, cuya verdadera magnitud es conocida, se puede resolver el problema. Esto ya lo experimentó —con lamentable error— uno de los pioneros *intrusos* que intervino en la revista *Arquitectura* a raíz del tercer centenario del óbito de nuestro gran maestro. La laboriosa utilización del hueco de la puerta entreabierta —frontal— con la hoja de cuarterones —oblicua—, susceptible de girar sobre sus goznes para cerrar aquél, me

llevó a determinar, matemáticamente, dos cosas: la primera, que la puerta tenía que tener dos hojas (la invisible abatida tras el achaflanado abocinamiento de la jamba derecha); la segunda, fundamental para el objetivo que aquí he de desarrollar, que la profundidad del recinto era de 14,45 metros (la distancia *principal* del punto de vista al cuadro es de 5,503 m., pues no hay que olvidar que entre ella y la que, sumándole la anterior, resulta como alejamiento de la pared frontal, existe igual relación que la deducida como reductora en la frontalidad del fondo). Creo que la explicación detallada y numérica de estos cálculos no acerté a hacerla comprensible para los no versados, y a muchos lectores importantes les ahuyenté de la puerta con ciertas consecuencias que lamento. Y así como todavía, incomprensiblemente, no se ha podido descartar la falaz apariencia de que el espejo —más célebre que la puerta— no puede reflejar ninguna figura que hubiera estado donde hoy nos colocamos los espectadores (años hace que lo afirmaron, con razón, los primeros heterodoxos), como habría de ser el regio matrimonio, tampoco se ha logrado —y esto es culpa mía— convencer de que con las dos hojas de la puerta se ha compuesto una estrecha y tangencial abertura —valga el calificativo— para que penetre la mismísima luz solar. Si la ley de la reflexión, unida a la de la perspectiva cónica, no convencen de que la media habitación que abarca el espacio del cuadro no puede dar reflejo frontal en un cristal azogado que está fuera del ángulo visual que restringe a aquél, menos puede argumentarse a favor del mismo tema si afirmo que el plano del cuadro cerraba exactamente la habitación pintada, sin que ésta tuviera prolongación hacia el lado del espectador. No se olvide que el lienzo era asimilable a una gran luna de escaparate.

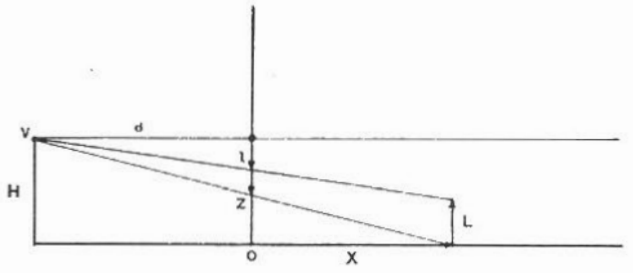
Pero al igual que la atención de los investigadores no incidió suficientemente en los enigmas de la puerta, menos se detuvo en definir la estrecha franja de luz solar que se destaca oblicuamente en el suelo esterado —no se olvide este importante dato que vincula la escena a la época invernal— de aquella gran sala, penetrando oblicuamente también por una puerta *preparada* (Lámina I). Si el lector me concede el favor de despojarse de posibles prejuicios y examina la que, para entendernos, llamaría yo "raya

de sol", observará un fenómeno (que en fotografías aclaratorias he añadido a la segunda edición de mi *Magia*... y que aquí repito como lámina I bis) que suele pasar inadvertido en muchas ocasiones de nuestra vida real: Cuando una habitación soleada, y por tanto convertida en un recinto pleno de luminosidad, entreabre ligeramente su puerta —ajena totalmente a la entrada de los rayos solares— hacia un ámbito inmediato de oscuridad o penumbra, la luz se escapa por el hueco *difractándose* en sus bordes de forma divergente, como en abanico, y atenuándose gradualmente con la penetración en el suelo umbroso. Si, casualmente el sol entrante, enfilase la abertura de la puerta, o bien con un espejo lográsemos desviarlo hacia ese enfilamiento, sobre el fenómeno anterior se superpone, anulándole prácticamente, el vigoroso brillo de bordes paralelos que la anchura de la rendija produce. Y este es el caso que en el suelo de nuestro cuadro tiene lugar; porque, precisamente, si la dirección solar no se hubiera quebrado con dos espejos, invirtiendo casi su natural trayectoria de aquella tarde de invierno, la primera ventana alta que, con luz difusa, ilumina el grupo *familiar* del primer término habría deslumbrado al pintor, imposibilitando los retratos que componen aquél. Habida cuenta de que el sol de la tarde arrojaba sombra a las primeras ventanas, por el cuerpo saliente de la torre, el postigo abierto que ilumina a la Infanta y sus acompañantes responde a una realidad natural de un determinado momento que intento determinar. (Señalaré como simple curiosidad anecdótica cómo Gómez de Mora marca la orientación del edificio —cuya fachada de mediodía es la que manejamos— invirtiendo la S con la N y manteniendo correcta la P (Poniente) con la O (Oriente). Igualmente los dibujantes posteriores de las fachadas de palacio desconocen que el plano vertical que la luz solar delimita con la arista de la torre no puede arrojar un contorno oblicuo sobre la fachada (Lámina II), solamente cuando su sombra fuera la del alero saliente de la torre podría producirse ese efecto, si la altura de un sol veraniego de tarde alcanzase una declinación boreal que la latitud norte de Madrid no permite; y es que son franceses los dibujantes.)

Aunque ya voy iniciando la penetración en el tema propuesto, me quedan por formular algunas otras declaraciones —diríanse principios—

que con los datos ya reseñados tienen ahora su oportunidad; y es que ello se necesita para poder entender la forma de calcular en ángulo horizontal el que la raya del sol forma con la línea de la pared.

Es perfectamente posible, sin que el hacerlo presente dificultades, *acotar* en la perspectiva frontal, que ya se tiene definida, la escala decreciente (según una ley hiperbólica) de profundidades marcándola, transversalmente, sobre el *suelo* del recinto, incluso supuesta su prolongación indefinida —más allá de la pared frontal— hasta el límite asintótico del infinito que marcaría la línea del horizonte. En la figura 1 y en la lámina III creo que se puede ver claramente la ley gradual de distanciamientos, tanto en la teoría como en su aplicación práctica sobre el cuadro.



$$x = \frac{d}{z}(H-z) \qquad L = \frac{z-l}{d}(d+x)$$

FIG. 1

Siendo *V* el punto de vista de la perspectiva, a una altura *H* sobre el suelo, y a una distancia *d* del plano vertical del cuadro, apoyado en *O*, cualquier magnitud *L* a una distancia *X* al otro lado del cuadro, determina sobre éste, dos puntos por debajo del horizonte (que pasa por *V*) cuyas distancias a él, *l* y *z*, quedan relacionadas con las anteriores mediante las fórmulas que se insertan al pie de la figura. Como *d* y *H* son constantes, puede calcularse cualquiera de las demás magnitudes, conocidas las restantes, habida cuenta que sobre el cuadro se puede medir.

En ésta se han acotado distanciamientos significativos: la línea S con el punto O sobre su intersección con el eje de simetría vertical de la pared (y del espejo) representa, por estar ya pintada, el límite más lejano del suelo del recinto; por encima de ella se han dibujado y acotado los que serían distanciamientos simétricos, respecto a ella, de líneas tan reales como la de tierra del propio cuadro (límite delantero de la habitación), marcada con la letra C y la cota 1; la que marca la mitad del largo que aquella tiene entre C y S, señalada con 0,5, así como la R, con 0,32, que marca el lugar donde estarían los reyes reflejados si fueran físicas sus virtuales imágenes del espejo (Lámina IV); y, finalmente, por debajo de la línea S aparecen con un signo negativo delante las cotas simétricas reales de las que con igual cifra positiva hemos descrito antes. Es decir, que hemos supuesto —como Buero Vallejo también hizo— que toda la pared frontal se ha convertido en una amplificación hipotética del espejo enmarcado que cuelga en su centro. Entonces es medible sobre el lienzo —o en una reproducción reducida del mismo— la cota que marca el borde inferior de la raya de luz sobre el eje del espejo, así como la separación de éste respecto al de la puerta, ya que la rectilínea oblicuidad luminosa se marca, notoriamente, en el centro del vano de aquélla. Convertidas estas mediciones a las verdaderas magnitudes que serían medibles sobre el lienzo mismo (aunque ello, por proporcionalidad de escalas, no fuese necesario) y obtenida por la fórmula de graduación de distancias la verdadera magnitud real, sobre el suelo verdadero, de la separación antedicha de la raya de sol, el cociente de ambas nos da la tangente trigonométrica del ángulo que buscamos:

$$\text{tg}\,\alpha = 81 \text{ cm.}/69 \text{ cm.} = 1{,}17; \text{ de donde } \alpha = 50°.$$

Esto nos dice que los rayos solares que inciden sobre la fachada del Alcázar penetran por la ventana —alta como las demás— del recinto de la escalera, con oblicuidad vespertina contraria, han sido allí *manipulados* catóptricamente para penetrar *resbalando* sobre la hoja de la puerta en la zona umbrosa del salón; y hay una perfecta coherencia de esta obli-

cuidad $^{\alpha}$ con ese resbalamiento luminoso que digo, ya que como puede comprobarse en mi libro —al que lamento tener que referirme con exceso— el ángulo de abertura de la brillante superficie de cuarterones es de 60° 18′.

* * *

Quede lo antedicho de momento en suspenso, convirtiéndolo en *cola* de párrafo, ya que por su carácter inédito creo que merece esta forma de resaltarlo, para volverlo a recoger cuando acabe de formular los demás *principios* anunciados, y que no por reiterados conviene omitirlos ahora, puesto que, como ya dije, son fundamentales para proseguir mi propósito, amén de que para muchos lectores —que no tienen por qué haberlos conocido— les resultarán tan nuevos como, quizá, heterodoxos.

Parto de que en *Las Meninas* el pintor autorretratado aparenta pintar —por manejo de atributos—, pero no pinta. Paletín, pincel, tiento y actitud corresponden a una "pose" ante un gran bastidor viejo con lienzo de bordes recomidos, inadecuado para un solemne gran retrato (que nunca existió). Simboliza a la Pintura —elevada a arte noble por la venera santiaguista— con atuendo de corte (sin blusón de trabajo) y con rostro de juventud retrospectiva enmarcando —y embigotado— por incanosas pilosidades, para eludir la realidad del momento, destemporalizando la nobleza de la *insignia*. El engañoso juego de retratar a los reyes viene siendo, desde hace tres siglos y cuarto, el gran *jeu d'esprit* del ingenioso D. Diego. La regia pareja ni posó, ni estuvo allí. No hacía ninguna falta su presencia física, aunque por no desmentir del todo a Palomino pudo curiosear la ejecución del cuadro alguna que otra vez; pero su aparición especular hubo de ser sorpresa del último momento.

El que antes de ser "quarto del Príncipe" fue "Galería de la Reina" (la que lo fuera de Hungría y abuela, por tanto, de Margarita) y transformó Velázquez en un *espacio áureo*, un "golden solid" en léxico de Matila G. Ghyka (proporciones 2, Φ, $2\Phi^2$) —cuyas dimensiones en pies castellanos conviene recordar: 20 p. de ancho, 16 p. de alto y 52 p. de

largo (Fig. 0)—, disfrutaba de soleadas ventanas sobre el Jardín de los Emperadores en aquella tarde de invierno (*) Estaba esterado, como se cuidaba de que lo estuviera el "aposentador", que no olvidóse de la llave

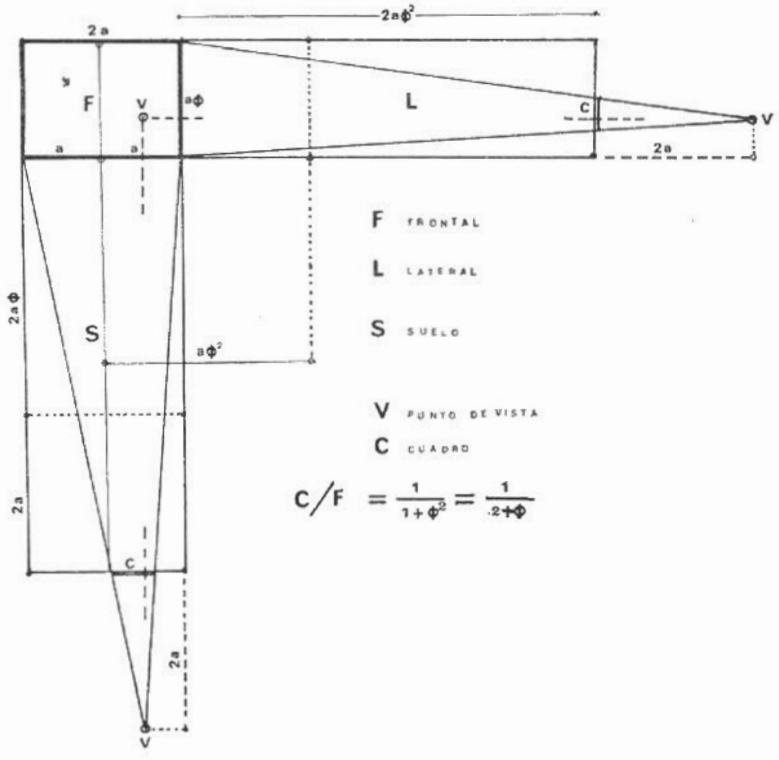


FIG. 0

Proporciones de la sala del Alcázar donde tuvo realidad la escena de *Las Meninas* (Información gráfica anticipada).

(*) En mi trabajo «Historia de una escalera» —fechado en noviembre de 1977—, publicado en la *Revista de O. P.*, agosto de 1978, desarrollé el tema de esta galería con motivo de sugerir que la escalera de *Las Meninas* derivaba de la nueva escalera del Rubinejo, que fue obra de Velázquez y de la que no han quedado planos ni dibujos. Sólo el Prof. Azcárate tenía descubierta la mención documental del «zaguanejo del Rubí». Como la tal escalera accedía a ese zaguán reservado, parece que la costumbre trasladó el diminutivo del nombre para denominar a aquélla.

al costado, y los atuendos de los personajes denotaban sus abrigosas cualidades propias de la estación. La sed que los autores más conspicuos atribuyeron a la infantita y el absurdo ofrecimiento reverencial de la Menina Sarmiento para mitigársela, dándole el agua para beber —y *refrescar*— en una jarrita de perfumada alfarería, lo acabo de calificar y no son del caso, ni del lugar, nuevos comentarios ni otras interpretaciones simbolistas compatibles con el invierno. Sólo añadiré que si el calor veraniego hubiera provocado aquella sed infantil y los postigos de las ventanas se hubieran cerrado para que no entrara el sol por ellas —lo cual ofrecería cierta coherencia—, la altura del astro rey sobre el horizonte de Madrid no hubiera hecho posible el *juego* que el *mágico* pintor dedicara a distracción y divertimiento de la Infanta Margarita, ni hubiera, a la postre, servido de *implícita* inspiración —o motivo— para dejarlo perpetuado en un cuadro de tan múltiples e intencionadas sugerencias.

Como durante el segundo viaje de Velázquez a Italia, tuvo ocasión —y tiempo sobrado— para relacionarse con artistas y científicos continuadores de aquella gloriosa simbiosis del célebre *quattrocento*, y quizá con los más universales que en aquel Año Santo de 1650 se congregaron en Roma, es asegurable que, al igual que durante su primer viaje —al decir de Jusepe Martínez— resultó "muy mejorado en el estudio" y "muy mejorado en cuanto a la perspectiva y arquitectura", en este segundo —latente todavía el proceso de Galileo— hubo de "mejorarse" en Astronomía, lentes, espejos y anteojos y, sobre todo, no tuvo sólo ocasión de conocer la *Ars magna lucis et umbrae* de Atanasio Kircher, sino que pudo ver manejar al autor la incipiente *linterna mágica* que había casi inventado —mejor sería decir perfeccionado— con la que ilustraba sus enseñanzas en el Seminario de los Jesuitas.

Velázquez oscureció el salón, cerrando las contraventanas, para ofrecer a la niña Margarita una *sesión* de magia —desde entonces, por Navidad, se vino en dedicar a los niños funciones teatrales de ese género— improvisando un artilugio, a lo Kircher, utilizando la mejor fuente luminosa que podía haber: el rayo de sol. La apertura ulterior del primer postigo para pintar el grupo de retratos, y la incipiente del último para coadyuvar al

efecto pictórico de la que se ha venido en llamar *perspectiva aérea*, nada se oponen a la previa y divertida oscuridad. Y esto, aunque dicho ahora, anticipadamente, no es fruto de una discutible subjetividad intuitiva derivada de mi disparatada fantasía. Muy por el contrario, proviene de una deducción lógica para explicar ciertas incongruencias geométricas que yo tuve la osadía de poner de manifiesto. Pero ahora, cabe una advertencia lógica: como el cuadro no se pintó en un momento —no es una instantánea fotográfica—, el pintor logró una magistral integración de múltiples momentos; el invierno, con su cierto día de Navidad, proporcionó—climáticamente hablando— suficiente tiempo para preparar, abocetar, retratar... y culminar en una fecha señalada, a la que el pintor puso su señal horaria al trazar la recta pincelada de la "raya solar".

La explicación proviene al examinar las láminas anteriores. Confirmada la imposibilidad de una imagen frontal devuelta por el espejo, se afirma, por el contrario, el descubrimiento especular de lo que sobre el oculto lienzo se hallaba plasmado. No digo pintado, aunque la anfibólica explicación de Palomino puede abonar la hipótesis formulada por varios autores, recientemente, que creen confirmada —por una correcta aplicación de las leyes físicas de la reflexión— la gran hipótesis del doble retrato de los reyes sobre el invisible haz de la tela, cuyo envés con bastidor engatillado inquieta desde hace siglos. (Y eso, dicho sea de paso, que no llegaron nunca a averiguar que la altura visible del citado bastidor mide, exactamente, lo que el de *Las Meninas* tiene de anchura, 2,76 m.) Que el pintor —aparte del mágico juego— quiso aparentar la presencia física de los reyes, no puede dudarse: por una parte la línea de horizonte de la perspectiva —que traspasa por su centro la venera santiaguista— hace emerger sobre el plano horizontal que, visualmente, ella misma representa, los bustos de las imágenes del cristal lo mismo que sucede con los personajes enhiestos y normales, que realmente están a *este lado* del espejo. También los reyes en persona debieran estarlo para producir su reflejo; mas resulta —y aquí viene su escamoteo— que para que así fuera habría de vérseles de espaldas y plantados en la línea — R, con cota 0,32, es decir, a 4,62 metros por delante del espejo. Como además el pintor cuidó mucho de que

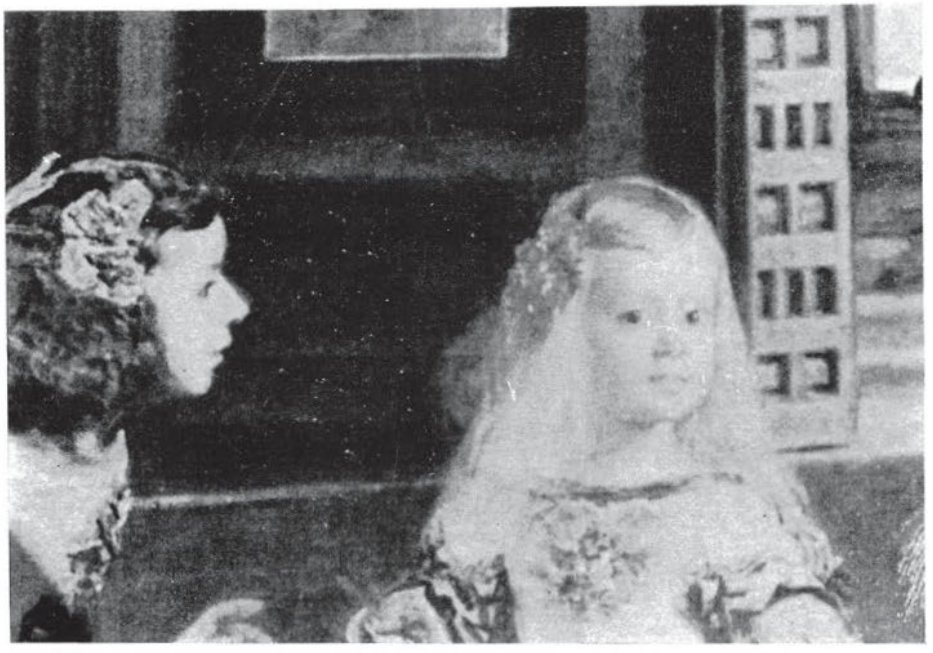
los gabelos —entrecejos— del autorretrato y el del Rey se alineasen con el centro V de la perspectiva, la hipotética silueta reflejada del pintor sobre el espejo agrandado se reproduce fácilmente y resulta más pequeña —debiendo ser mayor al ser menor su distancia al espejo ($0{,}71 \times 14{,}45 = 10{,}26$ m.)— ya que están los reyes sobre el lienzo evidentemente más lejos (Lámina V). Es decir, aclarando en resumen las cosas para que el regio matrimonio del espejo pueda ser un reflejo de sus retratos en el lienzo vuelto, sería preciso que estuvieran agigantados casi en la proporción de $14/4{,}62 = 3$ veces su tamaño natural: un mural o cartelón como los que hoy ofrecen las películas que se anuncian en las portadas de los cines. Espero que sea esto más difícil de creer que la única solución posible: Que sobre el lienzo *misterioso*, utilizado como pantalla, aparecieran aumentados ópticamente de tamaño, por medio de un elemental sistema epidiascópico —de una simple lente biconvexa adecuadamente interpuesta—, una pequeña tabla pintada con los bustos conjuntados del Rey y de la Reina iluminada —en posición invertida, claro es— por el rayo de sol. (Es esta una distracción casera, por mí experimentada ante asombros infantiles, que sólo precisa de una buena lupa y, naturalmente, de sol y un par de espejos para guiarle.) Obvia puede parecer la aclaración de que el *juego* no se redujo a esta especie de *fantasmagoría* regia; lógico es suponer que fueron otras muchas imágenes diferentes las que el mágico pintor hiciera aparecer sobre la pantalla para maravillar a sus espectadores. Seguramente el *acoplamiento* que nos dejó reflejado en el espejo —y que no pudo tener otro origen que el explicado— fue la sorpresa final, que, incluso, no llegó a tener más que otra posibilidad: la que solamente apareciera, como un colofón —tan posible como inesperado—, cuando el cuadro quedó terminado para exhibirse en la Corte.

De todos modos, quiero dejar constancia de una pulcritud rigurosamente óptica que no he visto nunca satisfactoriamente explicada por carencia de base científica y que Velázquez no descuidó: La reverberación del biselado contorno del enmarcado espejo no puede lograrse más que con una luminosidad frontalmente vinculada a lo que la luna refleja; no cabe derivarla de ese tenue filtro lateral de *aire iluminado* que parece provenir

de la última ventana. Los biseles, por sus achaflanadas superficies, devuelven imprecisa y desviada la luz que les envía la pantalla, para la que no presentan inclinaciones discriminatorias. A ella se debe también esa apagada luminosidad —valga la expresión— que desprende plenamente el cristal azogado.

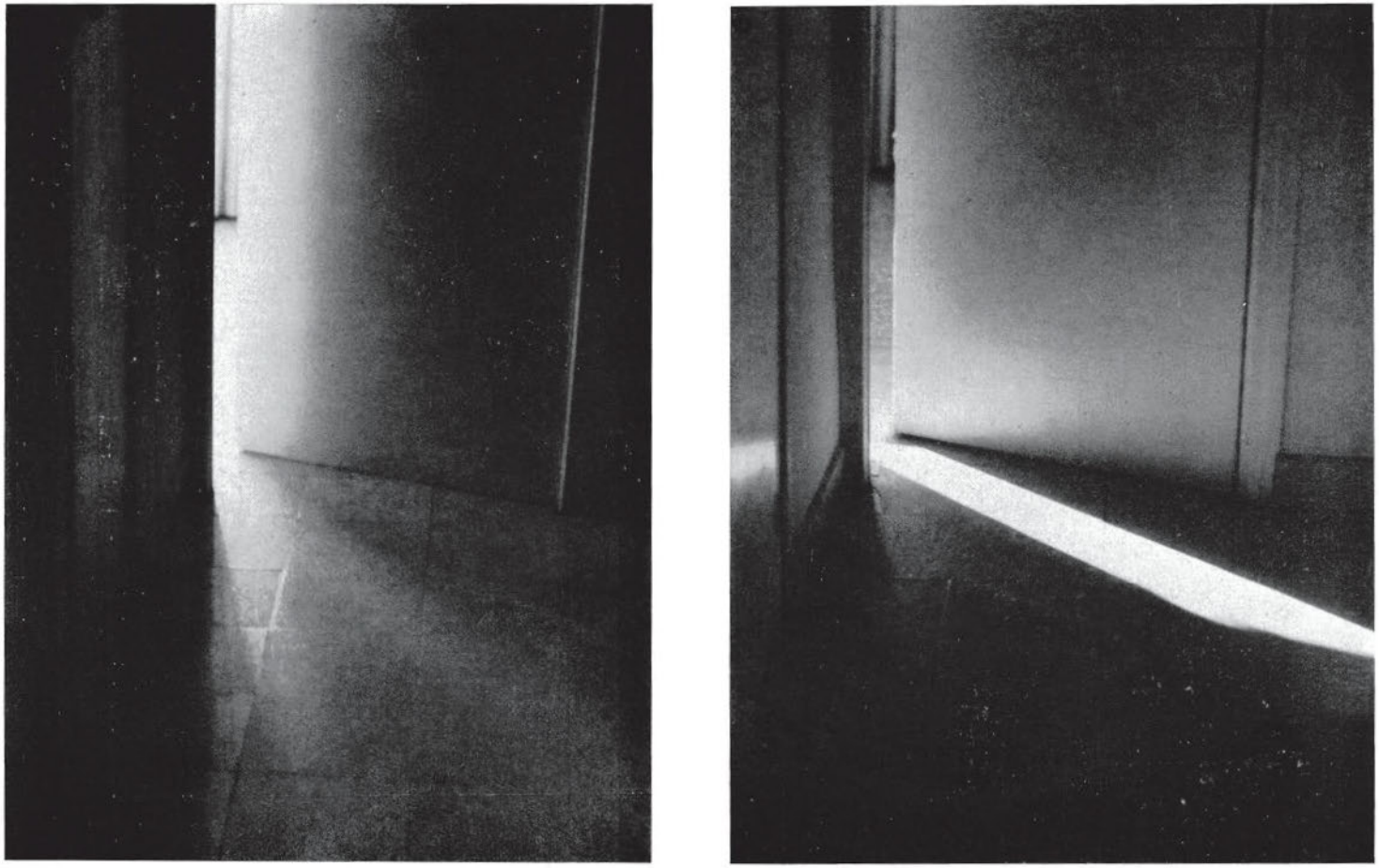
Y ahora viene otra sorprendente consecuencia que no dudo al pensar que de puro heterodoxa ha resultado, para algunos críticos, *escandalosa*. La desviación de la luz solar que penetra por la ventana del recinto de la escalera necesita dos quiebros por reflexión —con sendos espejos— para introducirse por la estrechez provocada con las hojas de la puerta. Uno, oculto para el espectador del cuadro, se apoya sobre el muro de fachada, sensiblemente debajo de la ventana —con cortina semicorrida— por la que oblicuamente penetra el sol. El otro, el que produce el principal quiebro de retroceso a sus rayos, se encuentra verticalmente apoyado en el rellano de la escalera y ligeramente girado para que, desde el punto de vista, no pueda verse reflejada la figura de Nieto —al cual sirve de luminoso fondo— ni deslumbre al espectador ya que lanza la luz al espejo oculto (Lámina VI).

Argumentos para apoyar esta tesis que proviene, como se viene explicando, de unas deducciones obligadas: El pintor que por aquellos días disponía de los grandes espejos destinados a decorar el gran salón al que dieron nombre, remitidos desde Italia por el Conde de Castrillo para ese fin, tendrían un montaje —seguramente provisional— para su seguridad y manejo con sus correspondientes asideros. Grandes y biselados hubieron de ser como lo muestra el que José Nieto aparenta manipular, aunque no fuera necesario (sí debía requerir progresivas correcciones el espejo oculto para no dejar que se escapara el fulgor). La cortina es un reflejo de la que servía para tapar la ventana y el oscuro personaje no alcanzaría con la mano a la que muchos han visto como sujetada por él. No tiene tampoco verosimilitud que el faldón de la tela que produce su *fruncido* en ese punto sea rígidamente rectilíneo y vertical; se trata del reflejo, en el bisel de la luna, de la propia cortina recogida hacia el rincón invisible. Igualmente se trata del bisel inferior la franja brillante que también fue tomada por el



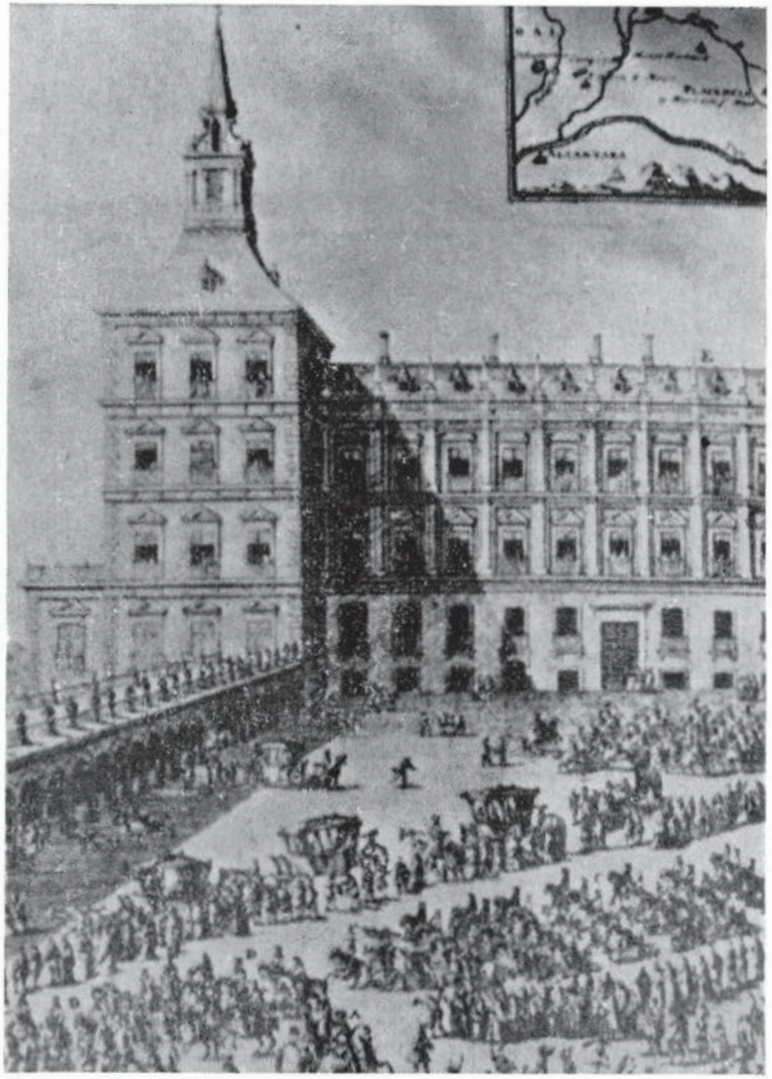
LÁM. I

La estrecha franja de luz solar que se destaca oblicuamente en el suelo, penetrando por una puerta preparada al efecto.



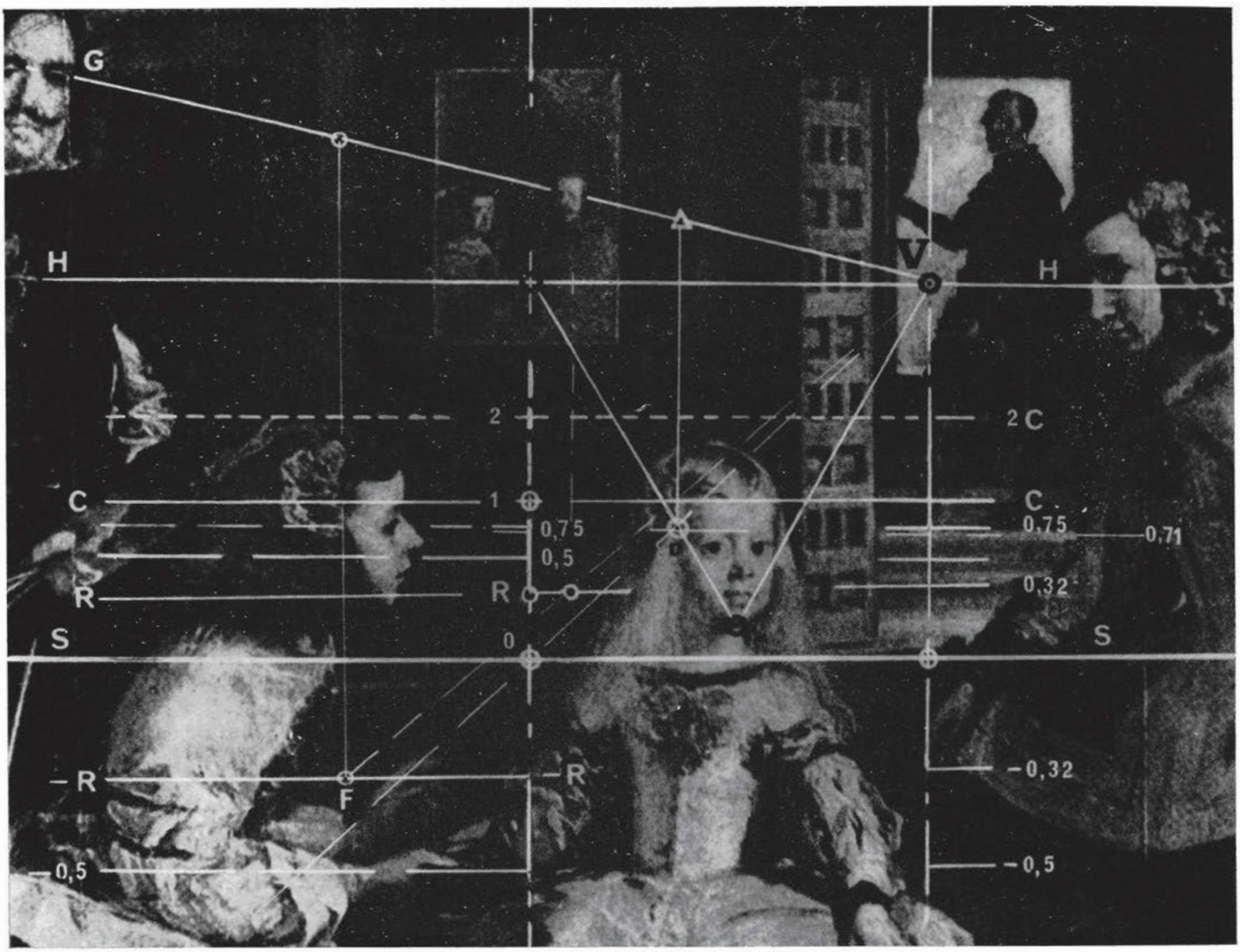
LÁM. I BIS

Por la puerta entreabierta de una habitación soleada, la luz se escapa difractándose en forma divergente y gradualmente atenuada. — Orientada, con un espejo, la luz solar hacia el mismo hueco de la puerta, el haz de rayos paralelos se superpone al efecto anterior y marca su nítida brillantez sobre el suelo.



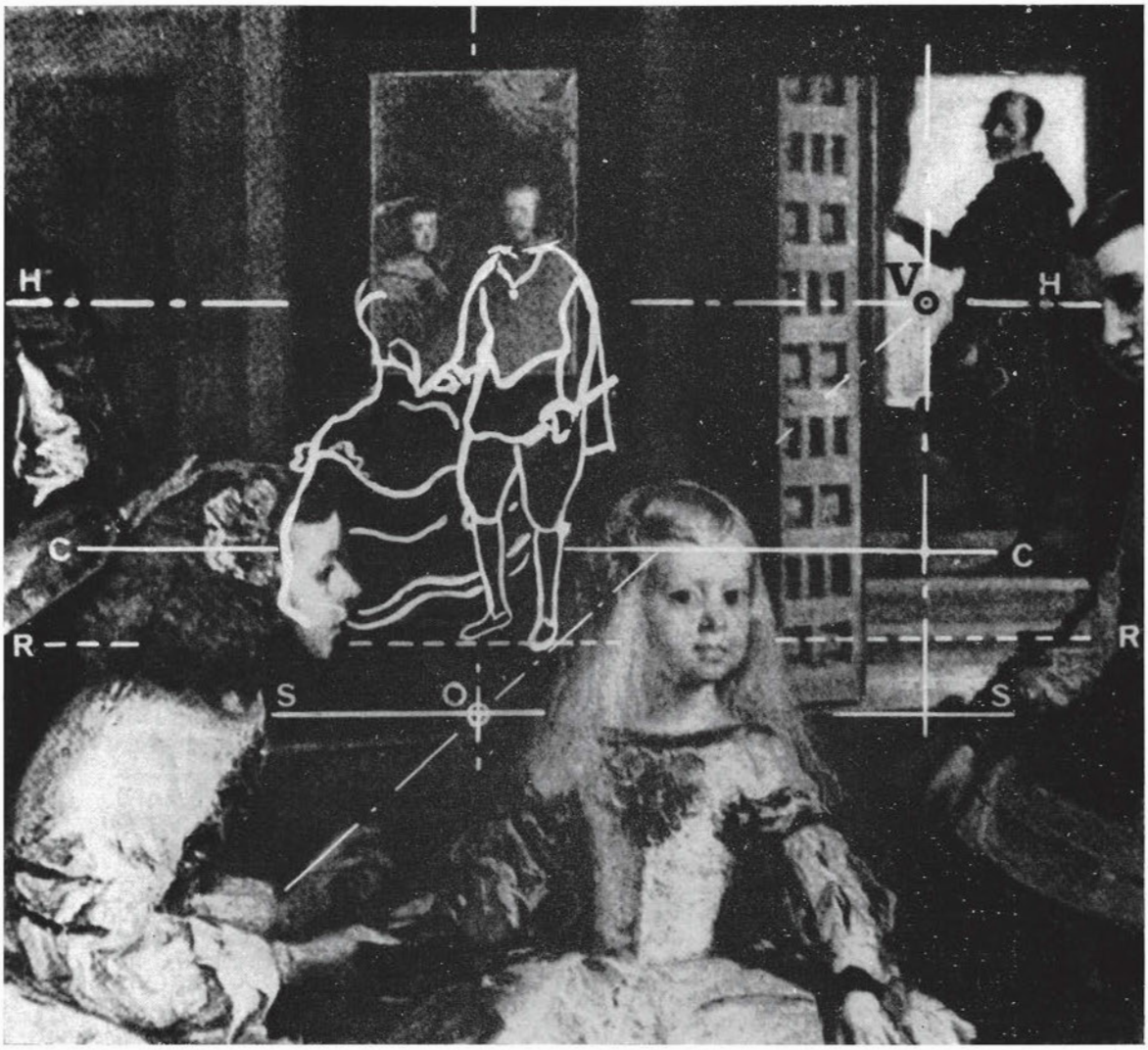
LÁM. II

Fragmentos de dos grabados de la fachada sur del Alcázar en épocas distantes en los que se pone de manifiesto la errónea inclinación de la sombra arrojada por el cuerpo saliente de la torre, que sólo podría producir un sol poniente con una altura sobre el horizonte superior a los 60°.



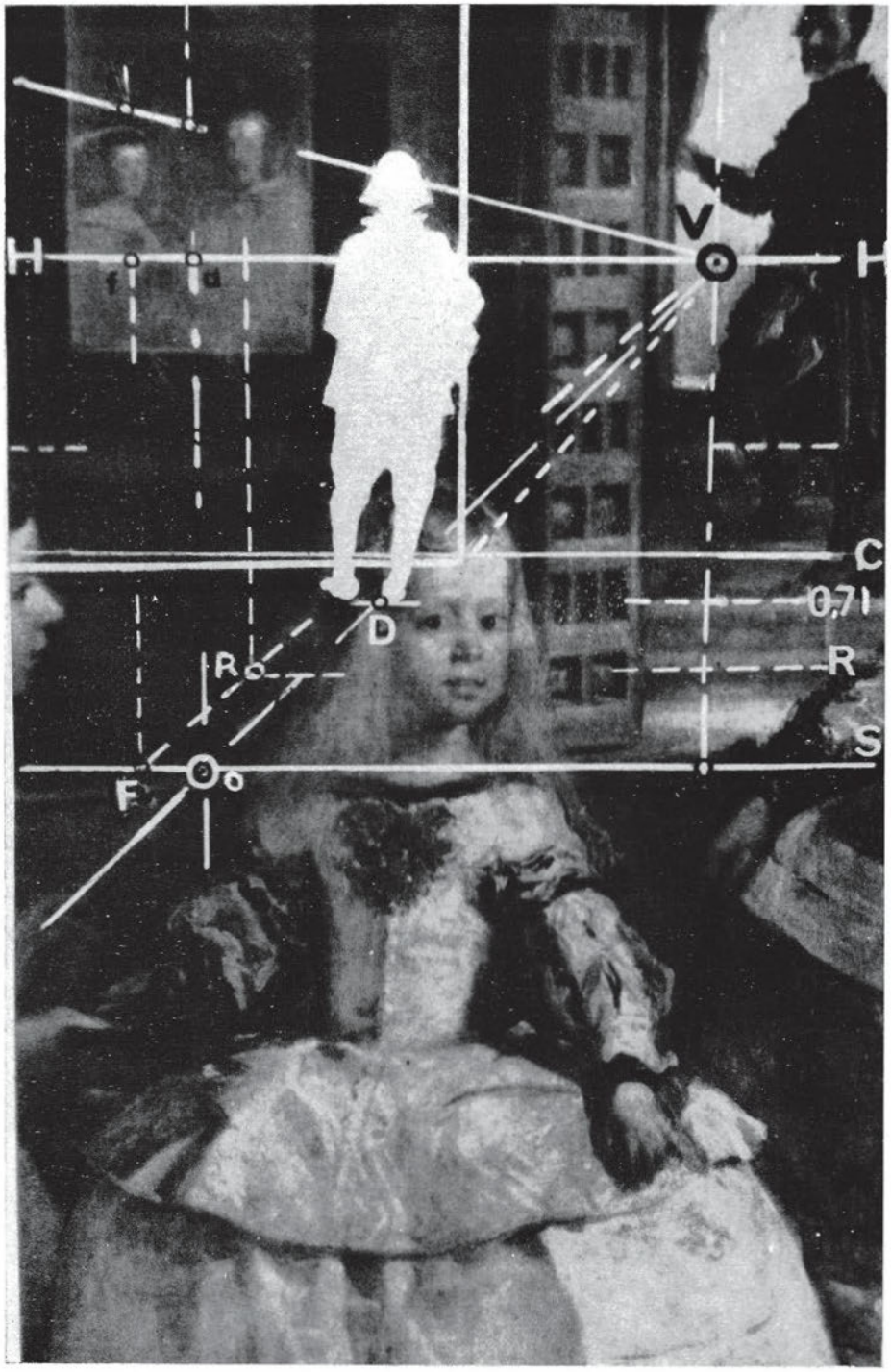
LÁM. III

Escala de distancias perspectivas marcadas en el suelo del cuadro, a un lado y otro del límite SS de la habitación, señalando con signo negativo las que con igual cifra son las simétricas —reflejadas hipotéticamente en el espejo— de las que están por delante. HH es la línea del horizonte. (El triángulo no tiene aquí utilidad ninguna).



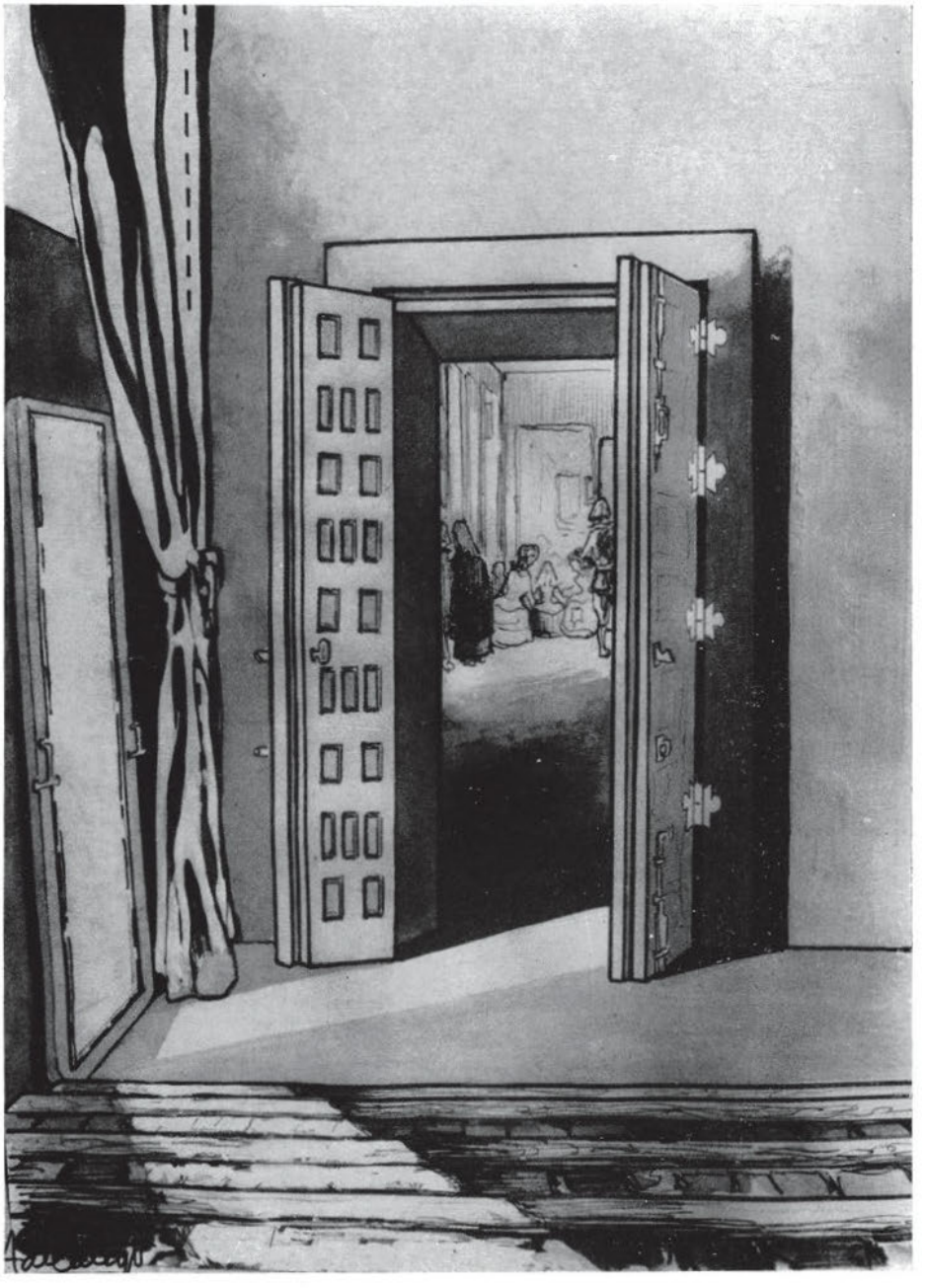
LÁM. IV

Relaciónese esta figuración con la escala de la lámina anterior. En aquélla la línea — R nos señalaba la situación real de los monarcas para poder tener esta imagen en el espejo.



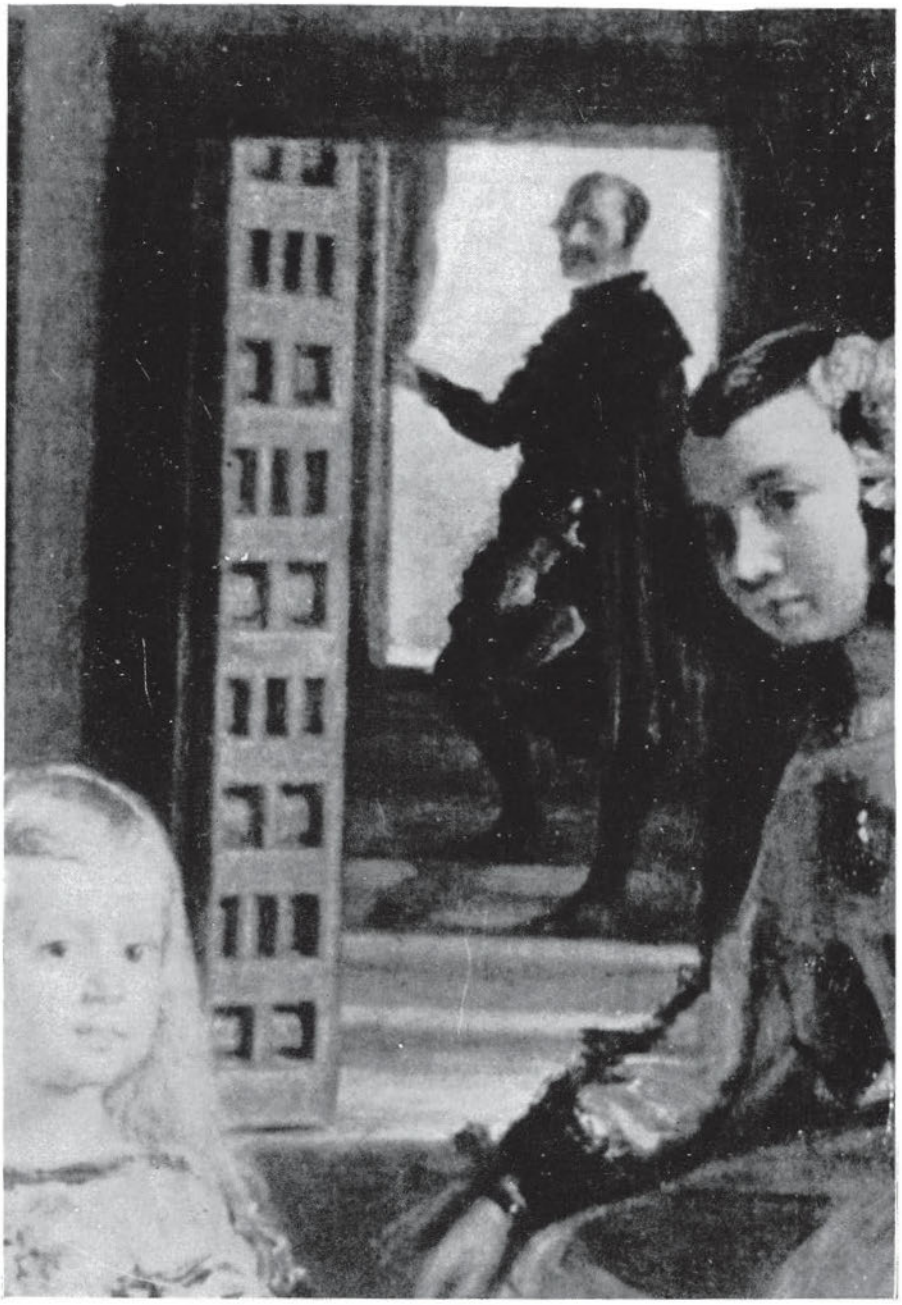
LÁM. V

Imagen que produciría, Velázquez visto de espaldas, si el espejo donde se reflejan los reyes se agrandara suficientemente.



LÁM. VI

Visión imaginada desde el recinto de la escalera.



LÁM. VII

Ni puerta, ni cortina. Lo que hay tras la enigmática actitud de Nieto es un espejo grande y biselado que, oblicuamente apoyado en el rellano, vuela sobre los escalones superiores su borde y ángulo inferior izquierdos.

brillante suelo de un pasillo trasero soleado, que se vislumbra tras una puerta que otros autores imaginan, cuya hoja abierta —anómalamente— volando sobre los peldaños, por la mano de Nieto, no es sino el marco del espejo cuyo asidero —no picaporte, por su extraña forma— no llega a alcanzar aquél con su brazo extendido (Lámina VII). No ha habido, hasta ahora, razones lógicas que expliquen esa extraña puerta que se abre hacia los escalones pudiendo hacerlo hacia el lado contrario, sin peligro de desnucarse y con espacio sobrado, habiendo pasillo. ¿Ha pensado alguien en que por la distancia la perpectiva tendría que hacer visible —tras la figura de Nieto— el borde vertical de la jamba derecha de la tan inverosímil puerta? Téngase en cuenta que desde el paramento interior del muro frontal —el visible— hasta el primer peldaño de la escalera, el escalímetro explicado, nos da 2 metros escasos de distancia incluido el espesor del muro (1,64 m. concretamente). Habida cuenta que el módulo entre ventanas es de 14,45/5 = 2,89 m. y que un tercio de esta magnitud, 0,96 m., viene a ser (según planimetría de Mora) la anchura de las entreventanas, como al menos su mitad forma parte del último rincón visible, el resto, 0,48 m., admitido como el grosor embebido en la distancia calculada, resultaría que el primer peldaño quedaría a 1,64 — 0,48 = 1,16 metros del trasdós de la pared frontal. A su vez, el hueco de la ventana por la que entra el sol iniciaría su chaflán en el propio rincón oculto y el repetido primer peldaño coincidiría con el centro de la ventana. Cada escalón mide 17,8 cm. de alto y 26 de huella, luego el rellano de la escalera se eleva 6 × 17,8 = 1,07 metros sobre el nivel del suelo y, midiendo sobre él, su arista queda a 5 × 26 = 1,30 metros de la del origen (hay cinco huellas). Ello nos llevaría a que el plano hipotético de la no menos dudosa puerta distaría 1,64 + 1,30 = 2,94 metros del que nos viene sirviendo de referencia visible; es decir, separaría el recinto escalonado de otro que sería el correspondiente al módulo de la última ventana anterior al "zaguanejo del Rubí". Es claro que habría de ser de mayor anchura que la que nos permite ver la escalera —con Nieto posado en ella— la puerta propugnada, cuya segunda hoja —indudablemente— también quedaría oculta. Como en esto nada pierdo, admitiría que el espejo tras de Nieto pudiera

servirse de tal puerta para sujetarse verticalmente con la orientación debida. Ahora me ocuparé de ello.

* * *

Recordemos que la latitud Norte de Madrid es de 40° 24' 30''. En cualquier Anuario de nuestro Observatorio Astronómico encontramos las amplitudes ortivas y occiduas del sol —distancias angulares a los puntos cardinales E y W— para distintas latitudes y los diferentes días del año. Aunque las efemérides solares tienen hoy día ajustes anuales referidas a las medidas de tiempo, en el año 1656 eran las 12 del día, en Madrid, cuando el sol pasaba por su meridiano. Por eso nuestro grado de aproximación va a ser suficientemente aceptable tomando las siguientes referencias:

Lugar del horizonte donde se oculta el sol: durante el mes de diciembre: —30°.
Declinación austral del sol a su paso por el meridiano en ese mes: 23°.
Altura sobre el horizonte en ese momento: 90° — (40 + + 23)° = 27° (véase Fig. 2).
Hora solar correspondiente al ocaso: las 4 h. con 40 m.

Esto quiere decir que en un día de diciembre el sol pasa de los 27° a los 0° en 4,7 horas. Como lógicamente el sol tiene que estar sobre el horizonte (0°) para entrar descendente por la ventana, habremos de deducir esta inclinación. Empezaremos por recordar el ángulo $\alpha = 50°$ de la *raya de sol* en el suelo. Me ayudaré de la figura 3 para ir justificando posibilidades. Supuesto el espejo oculto paralelo a su muro de apoyo —trasdós del de fachada—, la incidencia sobre él y la reflexión deben ser de 90° — 50° = 40°; y si el espejo del rellano es perpendicular a esta orientación, también formará ese ángulo el sol con la fachada: diez grados solamente antes del ocaso.

Horizontalmente —supuesto uniforme el desplazamiento del sol— éste

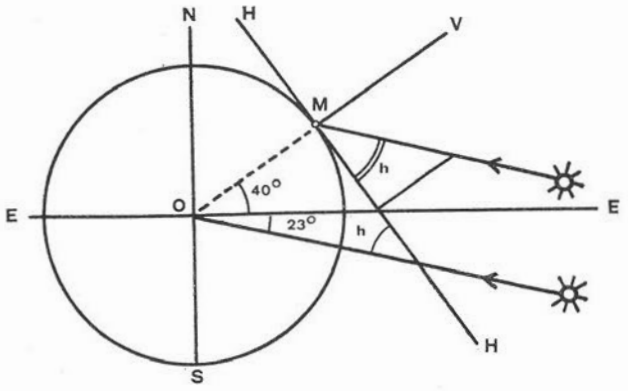


FIG. 2

NS es el eje del mundo.
EE es el ecuador.
M es Madrid con 40° de latitud Norte.
23° es la declinación austral del Sol.
HH es el horizonte de Madrid.
MV es la vertical de Madrid.
h = 90° — (40 + 23)° = 27° es la altura del Sol en Madrid a su paso por el meridiano.

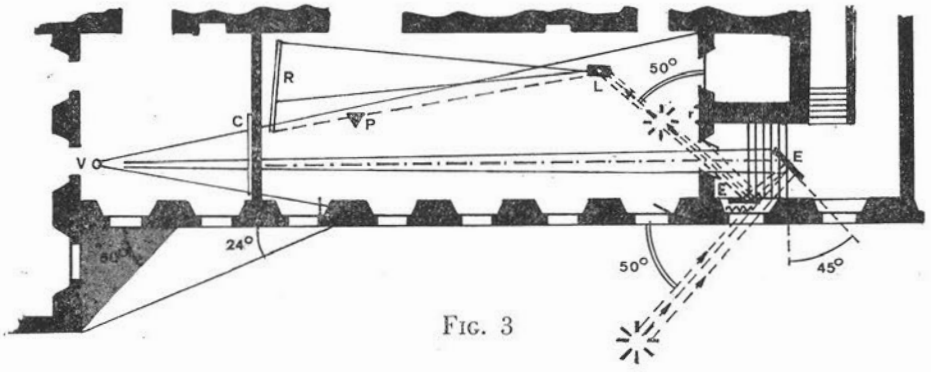


FIG. 3

La luz solar, incidiendo sobre la fachada del Alcázar con una oblicuidad de 50°, penetra por la ventana de la escalera, y tras reflejarse, sucesivamente, en los dos espejos E —uno sobre el rellano y el segundo al pie, bajo la propia ventana—, penetra por la abertura que le permite la puerta, con igual ángulo de 50°, en la gran sala y sirve para iluminar L, donde el artilugio óptico proyecta la pequeña pintura allí situada, notablemente ampliada —e invertida— en R. Esta gran imagen puede verse reflejada en el espejo r.

recorre 90 — 30 = 60° en 4,7 horas, equivalentes a 282 minutos, luego se mueve el astro rey a una velocidad angular de 60/282 = 0,21276 grados por minuto. Entonces los diez grados anteriores al ocaso representan 47 minutos. Por este concepto la hora sería (4 y 40 — 47 = — 7) las tres y cincuenta y tres de la tarde. Veamos ahora la altura solar. Si en las 4,7 horas desciende el sol 27°, cabría seguir el mismo proceso de proporcionalidad lineal, pero ello introduciría un considerable error, ya que el *sol describe* un arco circular aparente (Fig. 4). Los cálculos pueden verse gráficamente simplificados en esta figura 4, donde, tomando una distancia

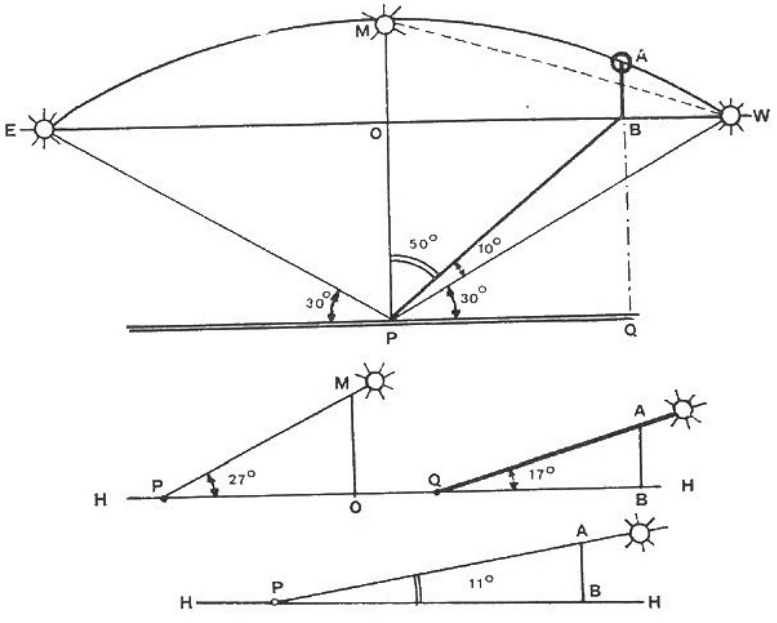


FIG. 4

TRAYECTORIA APARENTE DEL SOL DE ESTE A OESTE EN FORMA DE ARCO CIRCULAR EMW, donde M marca la máxima altura OM <> 27° SOBRE EL HORIZONTE, a su paso por el meridiano de MADRID. (Como se aclara en los tres ángulos de vértices P y Q, el arco solar está en un plano vertical y se ha abatido, en la figura, sobre el plano del horizonte).

arbitraria OP, se fija la distancia angular de 27° materializada en OM. Las amplitudes ortivas y occiduas de 30° nos fijan los puntos E y W. Entonces tomando como referencia los 40° de recorrido solar —horizontal— antes calculados, deducimos en AB la altura angular de 17° en ese momento, con lo que el descenso solar ha sido también de 10°. Pero llevados a la oblicuidad incidente sobre la fachada (línea PB), con la inclinación antedicha, resulta que el sol entra oblicuamente por la ventana de la escalera con un ángulo de 11° respecto al horizonte. Lógicamente sobre el espejo vertical incide con $90 - 11 = 79°$ y los rayos son devueltos al inferior con la misma inclinación descendente de reflexión.

En una nueva observación de la figura 3 —restringida a los elementos que facilitan la comprensión de la hipótesis que vengo explicando— y representando a escala todas las magnitudes que he señalado antes, se puede comprobar, en planta, la trayectoria del rayo de sol con su quiebro angular por reflexión en el espejo oculto (al pie de la escalera), así como el ángulo que en él produce —también de 40°— proveniente del espejo del rellano. Si no estuviéramos condicionados por la inclinación de los 11° en vertical, podría estar orientado aquél perpendicularmente, es decir, formando un ángulo de 40° con el vivo del rellano en que se apoya. Pero como desde el alféizar de la ventana entra el sol con 11° descendentes y este ángulo se repite —hacia abajo— en las otras dos reflexiones, resulta que el comienzo de la *raya solar* (alivio al lector de los cálculos correspondientes) se iniciaría dentro del salón, casi bajo el espejo, sin lograr la iluminación del recinto de la escalera. Como ésta viene obligada desde el mismo borde inferior del muro de la ventana *luminosa*, coincidente con el de apoyo del espejo oculto, es preciso llevar a cabo un proceso de rectificación de la *altura* solar y una inherente corrección en la orientación del espejo alto para lograr que se mantengan los efectos luminosos del cuadro. Creo que la exposición que antecede es útil para que el lector pueda comprender, sin gran esfuerzo, la forma de llegar al resultado definitivo y a la vez interprete este proceso —que he llamado correctivo— que, indudablemente, podría haber expuesto *de entrada* con el riesgo de apare-

cer como una fácil inspiración. Simplemente intento hacer ver que la cuestión no es tan simple como para acertar al primer intento.

Es natural que sea preciso situar el primer nivel de la penetración solar, es decir, la altura del alféizar de la ventana. No hay otra referencia utilizable en el cuadro que el postigo abierto del primer hueco —el más próximo—, que proporciona luz difusa al *grupo* del primer término (advierto que hay autores que suponen que las ventanas, que yo llamo altas por creer que así lo son y que la propia escalera rompería en caso de ser balcones hasta el suelo, son tales balcones cual corresponde a un criterio arquitectónico actual; la apariencia de que lo fueran, por lo que muestran viejos grabados de la fachada, sólo proviene de la forma del enrejado; hay otras razones, como críticas de extranjeros sobre oscuros aposentos, y otras que no son ahora del caso). La línea de fuga de la perspectiva —tras las oportunas referencias y escalas— fijan ese nivel a unos 2,20 metros sobre el suelo (y a 2,20 — 1,07 = 1,13 m. sobre el rellano). Como la planimetría luminosa derivada del primer reflejo solar está invariablemente fijada por el pintor, no hay otro grado de libertad para mantenerla que la inclinación mayor que debe tener el haz luminoso de penetración; ésta, como ya se ha visto, sufre dos reflexiones, pero tras la primera ha de alcanzar los 2,20 m. por debajo del borde inferior de la ventana. El primero, de 1,10 m., se produce al nivel del borde biselado del espejo orientable tras de Nieto. Como su distancia horizontal al citado alféizar es de 2,62 m., resulta que la inclinación solar, en vez de la primeramente tanteada debe ser: arc. tg. 1,1/2,62 = 22° Precisamente doble de la anterior. Ello nos remite a la figura 4 en busca de una nueva posición solar que produzca esa nueva altura sobre el horizonte. Sin dibujar nuevos *rayos*, que ofuscarían quizá la figura utilizada, fácilmente se llega a esa nueva posición del punto A y de su correspondiente B, que le acerca otros 10° más hacia el meridiano OP. Es decir, el sol incide sobre el plano de fachada del Alcázar con 50°, lo que supone, a partir de su paso por M, un desplazamiento horario (40°) de 47 minutos menos que el que nos sirvió de base; por lo tanto la hora se adelanta y se convierte en la definitiva: las *tres y seis minutos* de la tarde.

Corrección del espejo: Supuesto perpendicular a los 40° iniciales, y teniendo que producir la misma reflexión en el interior del recinto, es decir los 50° para incidir en el espejo oculto, el segundo, hay que girar el primero —el del rellano— un ángulo igual a la mitad de la diferencia angular (para que la incidencia se iguale angularmente con la reflexión), es decir 10°/2 = 5°, con lo que su posición con respecto a las aristas de los escalones debe ser de 40 + 5 = 45°. Como por esta causa la longitud, horizontal, del rayo reflejado, aumenta ligeramente respecto a la del de incidencia (unos veinte centímetros más), el descenso hacia al suelo de aquél llega a 1,17 cm., con lo cual iluminaría, directamente, una pequeña franja de suelo, ya que la altura real es de 1,07.

* * *

No se ha terminado aquí el problema. Solamente queda resuelta una parte del mismo, ya que con la posición solar que ha quedado deducida su luz penetraría por la primera ventana —en forma directa— sobre el grupo *familiar* (Infanta y "fámulos") que protagonizan, iconológicamente, la escena del cuadro. Y a la vista está que esta iluminación es por luz difusa, es decir, por la que penetraba por una ventana inmersa en la sombra arrojada por el saliente del cuerpo de la torre del despacho, también llamada "dorada". Como, según mis estudios y deducciones, la ventana en cuestión era la tercera a partir del rincón, ni siquiera la oblicuidad occidua de aquel mes (recordaré que era de 30°) la alcanzaría con una sombra que requeriría 24° de inclinación horizontal sobre aquella fachada enfrentada ortogonalmente con el Sur. (Añado una figura 5, que ya he publicado en ocasiones anteriores, para mostrar cómo Velázquez prolongó virtualmente la habitación de *Las Meninas* para *traspasar* ópticamente el muro de separación y *transparentarlo* con el gran cuadro.) Mas hagamos unas breves consideraciones sobre la duración del ocaso solar y la prominente elevación del gran palacio sobre el horizonte visible del lugar. Los astrónomos nos dicen que los crepúsculos —en esta ocasión el de la tarde— tienen una duración que se corresponde con el descenso del sol 18° bajo

el horizonte, según la época del año y la latitud del lugar. En Madrid y en diciembre (a mediados de mes) este crepúsculo astronómico (hay otro crepúsculo civil que no viene al caso aquí) dura 98 minutos, es decir, una hora y treinta y ocho minutos, o bien 1,63 horas. Durante este tiempo los rayos solares con inclinación ascendente ponen tintes *dorados* sobre los

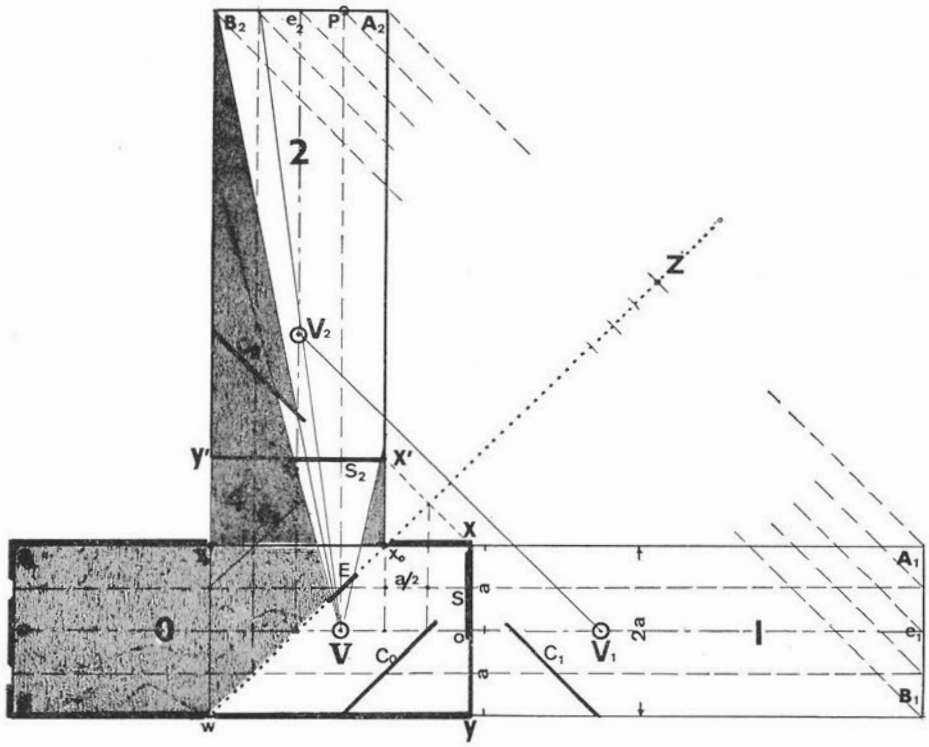


FIG. 5

Se designa con O el recinto verdadero donde el pintor se situó en V. El espejo S produciría una imagen simétrica designada por 1, del local, que para V quedaría oculta por el cuadro C_0. En cambio el espejo E, a 45°, mostraría al pintor, en segundo reflejo (adiestrado), el recinto 2 en su parte no sombreada, y él mismo pudo copiarse (diestro) en V_2, mientras su punto de vista se proyectaba en P, centro de la puerta. Además esta segunda simetría de eje EZ había producido una ampliación virtual, designada con el 4 de la dimensión longitudinal del verdadero recinto.

paramentos de la torre e incrementan sobre la fachada de nuestra ventana la zona de sombra arrojada. Desde su altura sobre la planicie por la que se pierde el Manzanares, el Alcázar se yergue abrillantado por la luz crepuscular hasta quedar progresivamente sumergido en la penumbra, cuando el último rayo hace destellar, finalmente, el pináculo que remata la torre. Antes de ese momento culminante, e incluso antes de iniciarse el áureo cromatismo crepuscular, los 24° requeridos suponían un recorrido angular, del astro solar, de $90 - 24 = 66°$ a partir de su paso por el meridiano, es decir, 6 más del momento en que los rayos de sol son horizontales. Este momento angular equivale a $6/0{,}21276 = 28{,}2$ minutos horarios, que lógicamente hay que sumar a las 4 h. y 40 m. de la hora límite (rayos de 0° de inclinación); en resumen, las 5 horas y 8 minutos de la tarde (Fig. 6).

Ya dije al principio que el gran cuadro velazqueño era la integración de varios instantes cronológicos convertidos por el pintor en una *resultante* de simultaneidades. La Infanta Margarita y *su* grupo hubo de tener un

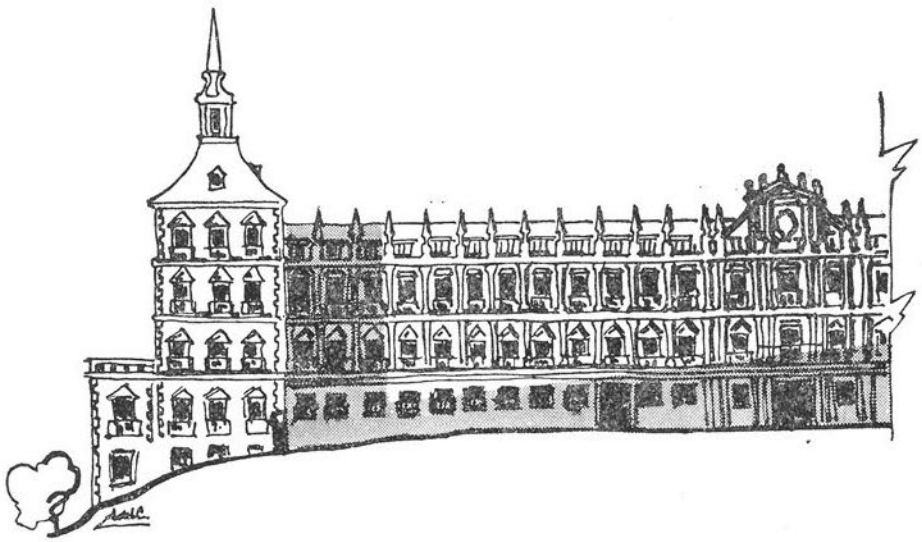


FIG. 6

El Alcázar de *Las Meninas* bajo la luz crepuscular de una tarde de diciembre, muy poco después de las cinco.

momento distinto al del fondo y lograr, posteriormente, su *instalación* en él, recreándose, así, una cierta iconología *espacio-temporal*. Pudo el pintor realizarlo incluso en la habitación primera, a horas tempranas puesto que es la que recibe la sombra antes; pudo también llevar a cabo este mismo trabajo en la propia habitación a finales de octubre y acabar con el fondo en diciembre. Pero, de cualquier forma, el resultado se situó en una ficticia cronología de aparente verosimilitud cuajada de instantaneidad. Así hay que interpretarlo aunque el proceso de elaboración pictórica nos incite —como es frecuente en la pintura— a intuir sesiones reiteradas que repiten las circunstancias iniciales de la luz (por eso los pintores buscan la orientación Norte para sus obradores, en que la variabilidad luminosa es mínima).

Consecuentemente, y habida cuenta del estudio analítico realizado, el criterio de la mínima diferenciación cronológica conduce a la afirmación de que *la hora* de *Las Meninas* se explica en dos tiempos:

Una tarde de la Navidad de 1656, por ejemplo el día 23 de diciembre, cumpleaños de la Reina D.ª Mariana, Velázquez ha divertido a la Infanta Margarita con un *juego* de magia óptica que culminó a las *tres y seis minutos*, haciéndole ver en el espejo las efigies de sus augustos padres. Siguió el divertimento un poco más tiempo, y tras un descanso, a las *cinco y ocho* (hora crepuscular de rayos ascendentes), agrupó las figuras con iconológica pretensión y abrió el postigo de la primera ventana. En ese momento ya había dejado de entrar el sol por la puerta del fondo. El cuadro *encierra*, por lo tanto, dos horas y dos minutos de tiempo. (El buen sentido del lector es de esperar que interprete cómo los redondeos de ángulos geométricos condujeron los cálculos a esta especie de horario ferroviario.) Con todo esto quiero decir que no es ningún disparate afirmar que en *Las Meninas*, además del *espacio*, Velázquez ha pintado el *tiempo*. O dicho en forma más científica: *la cuarta dimensión*.

* * *

El "jeu d'esprit" ha terminado. Me tienta no dejarlo con ese matiz de frívola intrascendencia que, tras el punto final, tenía pronosticado cuando lo empecé. La *iconología del tiempo* pudiera motivar una metamorfosis hacia la "puissance d'esprit", convirtiendo el pincel de Velázquez en el "cálamo" del salmista —Ps. 45(44), vs. 10-18— cuando, cantando al "matrimonio del Rey", se dirige a la Infanta así: (La referencia se la debo a Francisco Santa María Gómez, buen conocedor de las Escrituras Bíblicas. ¿Lo sería Velázquez?)

> . . 10. Hijas de reyes salen a tu encuentro, de pie a tu derecha está la reina, enjoyada con oro de Ofir.
> 11. Escucha, hija, mira: presta oído, olvida tu pueblo y la casa paterna:
> 12. prendado está el rey de tu belleza, ríndele homenaje, que él es tu señor.
> 13. La ciudad de Tiro viene con regalos, los ricos del pueblo buscan tu favor.
> 14. Con todos los honores penetra la princesa, vestida de tisú de oro y brocados;
> 15. la llevan hasta el rey; un séquito de vírgenes
> 16. entra detrás de ella; la llevan entre alegría y algazara,
> van entrando en el palacio real.
> 17. A cambio de tus padres, tendrás hijos,
> que nombrarás príncipes por toda la tierra.
> 18. Quiero hacer memorable tu nombre por generaciones y generaciones y los pueblos te darán gracias por los siglos de los siglos.

¿Casualidades, coincidencias...? Felipe, Mariana y Margarita. Difícil interpretación la del fragmento transcrito, al decir de los exégetas. Pero hay una indudable interpretación para *nuestras* Meninas, la del último versículo, que me permito aplicarla a mi manera y, claro es, a la del autor del cuadro: Han hecho "memorable tu nombre por generaciones y generaciones y los pueblos te darán gracias por los siglos de los siglos". ¡Gracias, Diego Velázquez, gracias!

JUAN BAUTISTA DE MONEGRO, SU BIBLIOTECA Y "DE DIVINA PROPORTIONE"

POR

FERNANDO MARIAS

PARA aquellos que conciben la Historia del Arte no como mero estudio formalista, sino también como instrumento histórico que ilumina el trasfondo cultural de una época, el conocimiento de las bases culturales de los artistas será un elemento de capital importancia. Si los marcos culturales de una época histórica pueden inquirirse hoy —gracias sobre todo a las aportaciones de la metodología panofskyana y de otros miembros de la escuela de Aby Warburg— a través del estudio iconológico de la obra de arte, resulta mucho más difícil llegar al conocimiento de los soportes culturales de los artistas como personas.

Uno de los medios de que disponemos para alcanzar esta meta es la posesión de inventarios bibliográficos de los artistas, elemento cuyo valor aumenta al retrotaernos hacia el pasado y disminuir, con el tiempo y la modificación de las vigencias imperantes en cada momento, las probabilidades de existencia de otros componentes que conforman lo que hoy denominamos la *literatura artística*. En un plano general, el desconocimiento de las bibliotecas españolas de los siglos XVI y XVII (no digamos anteriores) es desgraciadamente muy amplio [1]. Por ello nuestra ignorancia se agudiza si nos constreñimos al campo de las bibliotecas "artísticas" de nuestros pintores, escultores o arquitectos. Maxime Chevalier, en su reciente libro sobre la lectura en España en estas dos centurias [2], sólo recoge las de Juan de Herrera [3] y Velázquez [4]. Se podrían añadir las de J. B. de Toledo, del Greco [5], la de su hijo Jorge Manuel Theotocópuli [6], la de J. Ribero Rada, la de un hijo de Murillo y algunas pocas más.

Hoy podemos ampliar tan menguado elenco con el inventario de libros del arquitecto y escultor Juan Bautista de Monegro (1546-1621). Monegro nació en Toledo hacia 1541, nieto de un pedrero, Alvaro (Ruiz) de Mone-

gro, y hermano (no sólo de leche, sino legítimo) del pintor Luis de Carvajal. Debió viajar a Italia, su conocimiento del italiano así lo atestiguaría, y la documentada estancia de su hermano en Roma en 1577 permitiría pensar en un viaje de Monegro, pero nunca posterior a 1568. Se formó como escultor y como tal trabajó en el monasterio del Escorial en 1572, 1580-3, 1589-93 y, al final de su vida, en actividades relacionadas con la obra del Panteón. Aunque ejerció la arquitectura desde la década de 1570 (casa de D. Fernando de la Cerda en Toledo), su dedicación casi exclusiva a esta disciplina data de 1597, al ser nombrado maestro mayor de los Alcázares reales de la ciudad imperial. Desde 1606 fue maestro mayor de las obras de la catedral toledana hasta su muerte, acaecida el 16 de febrero de 1621 [7].

Fallecido a los ochenta años, su obra llena el último cuarto del siglo XVI y el primero del XVII. Si en la primera parte de su actividad se centró en la escultura, en la segunda hizo de la arquitectura su principal ocupación y, a la postre, ésta le daría sus mejores frutos. En la historia de la arquitectura toledana su obra representa —con la de Nicolás de Vergara el Mozo— la introducción en la ciudad del clasicismo, pero un clasicismo no mimético con respecto a la obra de Herrera sino vinculado por una parte a la tradicción del manierismo serliano de Toledo y creador, por otra, de una nueva, dinámica y colorista variante del manierismo de fin de siglo, bien lejana del estatismo y la monocromía del arquitecto del Escorial.

A la muerte de Monegro sus libros quedaron en su taller, situado en el Alcázar, y allí fueron inventariados el 7 de marzo de 1621, ante el escribano público Gabriel de Morales, por D. Honorato Oliverio (veedor de la obra), D. Francisco de Almaguer (tenedor de materiales) y el aparejador Andrés de Montoya [8], en espera del reparto de sus bienes. Monegro, en su testamento [9], legó sus propiedades a su mujer Catalina de Salcedo, al carecer de hijos, y al morir ésta el 14 de marzo de 1621 se procedería a la distribución de sus bienes. Ignoramos, sin embargo, cómo se realizó este reparto.

Monegro poseía a su muerte unos 610 libros, frente a los 750 de Herrera y los 53 de Jorge Manuel (131 había poseído el Greco, su hijo

vendió una gran cantidad de ellos y sólo la aumentó en cuatro libros de arquitectura). Su biblioteca era comparable a la de Herrera y, con respecto a estas dos, la de Jorge Manuel era muy pobre. En cantidad, la biblioteca de Monegro era muy rica aunque se diferenciara de otras también muy numerosas (pertenecientes sobre todo a la nobleza) por la especialización concreta de la mayoría de los libros [10]. Monegro poesía 290 libros "en romance" y 320 en lenguas extrajeras (por 340 y 410 de Herrera). De estos, 199 estaban en lengua italiana, 4 en francés, 9 en latín, uno en portugués y otro en alemán, más varios diccionarios (entre ellos de griego y árabe) y 100 volúmenes en italiano o latín, aunque no se cite en concreto el idioma de las ediciones. Herrera poseía 181 ejemplares en italiano, 7 en francés, 9 en catalán, 201 en latín, 10 en portugués, uno en alemán y el consabido diccionario griego. Esto nos lleva a la conclusión siguiente: la cultura libresca de Monegro era principalmente italiana, mientras que la de Herrera era tanto italiana como latina, esto es, mucho más "escolástica", y que el arquitecto del Escorial tendría acceso a temas y libros más minoritarios, al no haber sido traducidos a lenguas vulgares.

Si atendemos al tipo de libros de los dos arquitectos, encontramos que Monegro poseía un 5 % de libros de arquitectura (Herrera un 6 %); un 6 % de libros sobre arte y de estampas (6 %); un 23 % de temas científicos, matemáticas, ciencias naturales, militares, física, química, mecánica, medicina (23 %); un 24 % de temas de humanidades, religiosos, filosóficos, morales, políticos (29 %); un 12 % de libros sobre astronomía, astrología y medición de tiempo (16 %); un 6 % libros literarios o de entretenimiento, poesía, teatro, novela, épica (4 %); un 12 % de libros de historia (6 %); un 8 % de temas geográficos y viajes (6 %), y un 3 % de diccionarios lingüísticos (2 %). Prácticamente las proporciones son las mismas en las bibliotecas de los dos arquitectos. Sin embargo, hay algunas diferencias significativas: mientras Herrera prefería libros de filosofía esotérica, astrológicos y astronómicos, Monegro se inclinaba por la literatura de entretenimiento, de historia y de viajes.

Entre los libros de Monegro dedicados a la arquitectura y el arte se podrían destacar los siguientes: 7 Vitruvios (con los comentarios de

Daniele Barbaro y Giambattista Caporali), 5 libros de Alberti, 2 de Serlio, las arquitecturas de Cataneo, Antonio Labaco, Martino Bassi, Vignola (con la Perspectiva), Palladio (y otros dos libros del mismo autor), Du Cerceau, De l'Orme; 4 libros de Durero, un Lomazzo, un Danti, un Pacioli, un Gaurico, dos Vasari, un Colonna y quizá un Armenini. Es curioso señalar que de todos estos libros sólo se encuentra en castellano la edición de Alberti de Francisco Lozano y un *Quilatador* de Arfe. No aparece el Serlio de Francisco de Villalpando, ni el Vitruvio de Miguel Angel de Urrea, ni el Vignola de Patricio Caxés, ni las *Medidas del Romano* de Sagredo, éste quizá por otras razones como su falta de utilidad a finales del siglo XVI.

Otra importante conclusión se puede sacar de estas relaciones. Monegro gozaba, sin lugar a dudas, de una posición económica desahogada, muy desahogada. Para tener tales cantidades de libros no sólo hacía falta interés, sino también mucho dinero.

¿Qué fue de los libros de Monegro? Como en la mayoría de los casos, se han perdido, pero, hecho infrecuente, han llegado hasta nosotros algunos de ellos. Pasaron a manos del canónigo toledano y protonotario apostólico D. Carlos Venero de Leyva. El capellán de Reyes Viejos de la catedral de Toledo había nacido en Valladolid y pensaba enterrarse en su capilla de Santa Catalina del desaparecido convento vallisoletano de San Francisco. Sin embargo, en 1612 mudó de idea e hizo que Monegro le reedificara la parroquia toledana de San Cipriano [11] para sepultarse en su capilla mayor. Si no conocía a Monegro, de esta fecha nacería una amistad o un trato que desembocaría en el regalo o compra, por parte del canónigo, de los libros del arquitecto. Don Carlos no se enterró en Valladolid, pero a su muerte (1633) donó su espléndida biblioteca a la catedral vallisoletana.

Al recibirse el legado en la ciudad del Pisuerga se realizó un inventario de los libros. Algunos de ellos podrían haber pertenecido a Monegro [12]: varios tomos de medicina, un Vitruvio, un Vignola, *De Divina proportione* de Luca Paciorlo, un *De proportionibus* de Juan Pernelii, un Euclides, un *Sphera mundi* de Sacrobosco, tablas de astrolabios, la *Historia natural* de Plinio o libros de fortificación y artillería. Algunos de estos

libros —como el Vitruvio y el Vignola— habían desaparecido ya a mediados del siglo XVII, pues no vuelven a enumerarse en los ulteriores inventarios de la catedral.

Quedan, a pesar de todo, en los anaqueles del archivo catedralicio vallisoletano cuatro libros que están firmados por Juan Bautista Monegro: *De arte cyclognomica de Cornelio Gemma* (Amberes, 1569), *De gnomonum umbrarumque solarium usu liber* (Turín, 1574), *Opusculi de sphera* de Juan de Sacrobusto y comentario de Pedro Ciruelo y *De Divina proportione* de Luca Pacioli (Venecia, 1509).

El más interesante es la obra de Pacioli, pues en ella aparecen comentarios y bosquejos de la propia mano de Monegro. Un caso similar no es frecuente. De esta época sólo conozco el libro de Villalpando de su edición de Serlio de 1552 [13], en la Biblioteca Nacional de Madrid, firmado de puño y letra del traductor, pero sólo con profusos subrayados de algunos de sus pasajes. Monegro nos informa en *De Divina proportione* sobre cómo un artista de la época manejaba un texto artístico, señalando puntos de interés o confusos, corrigiendo erratas, siguiendo las indicaciones prácticas del autor, aplicando —en suma— la teoría a la práctica.

Monegro comienza por firmar, por dos veces, la portada del libro ("de Juan Baptista Monegro", "Iº Bª Mº") y anotar "ympreso año de 1511" (error por 1509). Por su interés, marca con una pequeña mano, dibujada al margen, algunos pasajes: sobre "architectura" (Libro II, epístola); sobre "de la mensura humana" (Libro II, cap. I); sobre la "quadratura circuli" (Libro II, cap. IX) cuando Pacioli se refiere a las columnas *laterate;* "tetrante" (Libro II, cap. XII) cuando escribe sobre las columnas redondas. En la tercera parte corrige las letras de dos figuras (Libro III, II, casos 10 y 11), añadiendo en esta última "questa fol. 24 a tergo" [14] el lugar donde se encuentra el texto correspondiente a la imagen. En el Libro II (cap. XVII) Pacioli describe los triglifos *(trigraphi)* y Monegro comenta: "no entendia lo q avia de decir de los triglifos y asi es desatino este capitulo" [15].

Pero las proporciones le llaman más la atención. Cuando Pacioli cita las medidas del caballo milanés de Leonardo da Vinci (Libro I, cap. I),

Monegro pasa las medidas del libro a las toledanas: "cada braza contiene 3 medidas destas y mas tres veyntabos q es la cantidad bB y estas tres medidas y los tres veyntabos hazen dos pies y dos dedos de los de T°". Esta cifra se refiere a la medida *ab* de Pacioli, similar a 37 4/5 de braza de las 12 del caballo leonardesco. En otro pasaje (Libro II, cap. III), sobre la proporción de la cabeza humana, Monegro comenta: "yl alto del Rostro preso perfecta" e "yl capo la 8ª" [16], haciendo referencia con Pacioli a la altura de una décima parte del cuerpo para el rostro y una octava para la cabeza. Como comprobación, unas páginas más atrás, Monegro reproducía una cabeza de hombre en la búsqueda personal del triángulo equilátero del perfil facial humano. Incluso (Libro II, cap. III), siguiendo la indicación del autor, nuestro arquitecto encaja en la medida *ab* de diez segmentos iguales, impresa al margen, una proporcionada figura femenina de perfil.

También en las letras del Alfabeto proporcionado, Monegro hace sus apreciaciones. En la letra *A* señala la existencia de "9 partes" en el lado del cuadrado circunscribiente y el ancho ("ab, una 9ª") que tiene el rasgo más grueso del signo. En la letra *X*, de forma aún más explícita, divide el lado en los nueve segmentos pertinentes.

Por último, tocaremos la acotación final y más problemática. Tras haber anotado por dos veces las referencias de Pacioli a los sólidos del Timeo de Platón [17], añade a la primera figura de cuerpos geométricos del autor: "I seguenti corpi sono di Leonardo da Vinci. Disegna H. f° 301 cap. X parte prima". Esta cita habla de su conocimiento directo de los manuscritos de Leonardo, posiblemente los que trajo de Milán en 1589 Pompeyo Leoni [18]. Monegro debió consultarlos en 1598, cuando trazaba la iglesia de la Merced de Madrid (donde vivía Leoni) para la que Pompeyo haría un sepulcro en 1606 [19].

Que Leonardo hizo para Pacioli, y a su ruego, los diseños de los cuerpos geométricos de la Divina Proporción es indudable. Lo relata el autor en el Codice Sforzesco (1498, Biblioteca Pública de Ginebra), en la edición impresa en 1509 (Libro II, cap. X y dedicatoria a Pier Soderini) y en el manuscrito inédito *De viribus quantitatis* (cap. 116) [20]. Se ha

señalado la existencia de dibujos de Leonardo, en sus manuscritos, en los que aparecían tales cuerpos, principalmente los cinco sólidos platónicos y en concreto, en forma de pequeños dibujos, en el folio 80 del Ms. M y en los folios 263 y 272 v°b del Codex Atlanticus [21]. Si de los 46 cuadernos de Leonardo —conocidos por referencias— se conservan sólo 28 [22], de los que poseyó Leoni han desaparecido cuatro. Sabemos que su hijo Juan Bautista Leoni ofreció quince al Gran Duque de Florencia, diez de los cuales (más un ejemplar del Pacioli) y el Codex Atlanticus pasaron al Conde Arconati y de él a la Biblioteca Ambrosiana de Milán. Allí se conservaron el Codex Atlanticus, Ms. A, B, E, F, G, H, I, L, M, C (desde 1609 y no de Leoni), y el Trivulzianus. Este último se cambió por el Ms. D, y todos ellos, con el Ms. K (quizá uno de los perdidos entre J. B. Leoni y Arconati) y excepto el C.A., pasaron al Institut de France de París. También fue de Leoni el Ms. W (Royal Library, Windsor) [23]. Sin embargo, en ningún caso los dibujos conservados son comparables a los del libro de Pacioli ni en ellos aparece ningún tipo de numeración que corresponda con la apuntada por Monegro. Hay que pensar, pues, que éste consultó uno de los cuadernos (voluminoso y bastante organizado por otra parte) de Pompeyo Leoni que no han llegado hasta nosotros, ya que tampoco se trata de uno de los Códices de Madrid que poseyera Juan de Espina y donara al Rey Felipe en 1639.

Juan Bautista Monegro fue hombre de gran cultura o, por lo menos, intentó procurársela a base de lecturas. Sabemos que "trabajó" el libro de Pacioli y tenemos pruebas también de su conocimiento directo de Vitruvio. En 1606, en ocasión de un informe sobre el Artificio toledano de Juanelo Turriano, Monegro señalaba que el ingenio no era más que una *ctesebica* (instrumento de subida de aguas inventado por Ctsibio) y citaba el pasaje de Vitruvio (Libro X, caps. IX y XIII) donde se hablaba del invento [24].

Por otra parte, Monegro se interesó vivamente por las antigüedades romanas de Toledo y buena muestra de ello es que Francisco de Pisa, en su *Descripción de la Imperial Ciudad de Toledo* [25], trata de las ruinas de los edificios romanos de la ciudad siguiendo el parecer de Monegro. Nues-

tro arquitecto atribuía a los romanos los muros de la Vega, realizados con "argamassa de piedra menuda y cal"; el "circo o hypodromo" (no teatro o campo Marcio) por sus pirámides, agujas, columnas, gradas y su proporción 1/3, similar a la del Circo Máximo de Roma; el templo de "Marte, Venus, o Esculapio, porque estos tales se fabricavan fuera de los muros"; y el teatro o anfiteatro. Pisa concluía con el siguiente párrafo: "Y los que han escrito que el que digo circo, era theatro, no le ha dado el nombre que es propio, por no aver conocido la manera de su fabrica". Monegro debió tomar los datos de su *De re aedificatoria* de Alberti [26], por la gran cantidad de coincidencias con este texto, y no se equivocó en sus apreciaciones tipológicas [27].

Juan Bautista Monegro, por su obra, sus libros, su erudición y su interés por la arquitectura antigua, aparece como un claro exponente de nuestro Renacimiento y, aunque muriera ya en 1621, como un artista y un hombre plenamente cinquecentesco.

INVENTARIO DE INSTRUMENTOS Y LIBROS DE JUAN BAUTISTA MONEGRO

Yo Gabriel de Morales escribano publico del numero de la ciudad de Toledo certifico y doy fe e berdadero testimonio que por muerte de Juan Baptista de Monegro maestro mayor de las obras de los alcazares reales de Toledo se pidio y esta pendiente ante mi la particion de sus bienes y en el ynventario que dellos se yço estan puestos las cosas libros siguientes:

1. Primeramente dos glovos grandes uno celeste y otro terrestre.
Yten otros dos pequeños.
Yten un astrolabio de bronce con sus laminas.
4. Otro estrolavio mas chico como el de arriba con sus indeces y laminas.
5. Yten otro astrolavio de madera y papelon con siete laminas particulares.
y con sus indices de madera y urania de estrellas.
6. Yten un planisferio para saber las oras por estrellas.
7. Otro astrolavio con lamina y quadrante para saver las oras con sonbra reta y bersa y su indice con reloxes por el reberso.
8. Yten un quadrante para saver las oras de dia y de noche.
Yten un cartabon de bronce.
9. Yten un planisferio de papelon para saver las oras y para trazar xeografia.
10. Yten un quadrante grande para tomar alturas.
Un espexo concavo con su pie de madera concabo y convexo.
Otros dos quadrantes para tomar alturas.
13. Un globo pequeño para medir latitud y lonxitud digo un ynstrumento para medir latitud y lonxitud.
14. Yten un relox solar con cortes de muchos reloxes.
Yten un libro auticates aurne con enquadernacion de tablas que trata de figuras de geometria.
16. Teatrun orbis terrarum de abran atelio en tres tomos.
Yten matolo sobre dioscorides en ytaliano en dos tomos.
Dioscorides leon laguna en romanze.
Discursos de las antiguedades de Roma en ytaliano.
20. Cronoloxia mercatoris.
Bitiolinis turingopulitano de rre pusculis.
Bocabulario del antonio.
Bocabulario eclesiastico.

Agricultura del canpo.
Fontano de la trasportacione del agulla en ytaliano.
Tablas de tolomeo antiguas.
Bitrubio en ytaliano [28].
La arquitetura guipetro catanio [29].
30. De la fortificaciones de miser galasio en ytaliano.
Arquitetura de antonio labaco [30].
Arquitetura de xacome barocio [31].
Diego beson de los ynstrumentos y figuras matematicas y mecanicas.
34. Argote de Molina de la nobleza de landaluzia.
Otras de xorxe agricola del arte de metales en ytaliano.
Oracio con comento en romanze.
Agricultura de Pineda en dos tomos.
Memorias de cosas notables por don diego yñiguez de mendoza.
Esfera de pedro nuñez en romanze.
40. Ystoria de Toledo por Alcozer.
Conpendio de la umana salud en romance.
Coronica del Rey don alonso el onceno.
Las Partidas del Rey don alonso el savio en romanze en dos cuerpos.
Tito Livio en ytaliano.
Primera parte de la monarquia eclesiastica de pineda de las antiguas.
46. Tesoro del soberano nonbre de Jesus.
Ystoria setentrional en ytaliano.
Relaciones del mundo por juan botero.
Los morales de san gregorio, en romanze en dos cuerpos.
50. Ynstruciones y demostraciones armonicas de josefo carlino. en ytaliano.
Tartaglio de numero ed mesura.
Carlino de musica en ytaliano.
Almanaque de juan bautista cataneo.
Armonia de todos los principales escritores antiguos y modernos.
55. Vida de los enperadores de turquia en ytaliano.
Prematicas antiguas.
Rubricación del fuero de las leyes de mano.
Ordenanzas reales.
Reliquias del montesanto de granada.
60. Matematicas de pedro ciruelo.
Dante en ytaliano con el comento del landino en ytaliano.
Arismetica y xeometria y musica de boecio.
Josefo de las antiguedades.
Hipnerotomachia polifili alteriores descripcio [32].
Ystoria pontifical primera y segunda parte.
Ruberto balturio de re militare.
Un calepino falso.
Dogma romanorum por Reymundo lulio de mano.
Libros de fisica y ciruxia de mano.

70. Un libro de mano de matematicas.
Pedro ciruelo matematicorum.
Ystoria de los godos conpuesta por juan del castillo.
Destruycion de españa.
Excelencias de la castidad.
Fflos santorun de Billegas segunda parte.
Anotomia de balberde.
Epistolas y ebanxelios en romanze.
Menor daño de la mediciana.
Etimoloxia de san ysidoro.

80. De propietatibus rerun en romanze.
Suma de geografia en romanze.
Obras de juan perez de moya.
Obras de tolomeo.
Juan fernelio de proporciones y cosmografiaria.
Euclides con el comento de landalia.
Epitomes joanes de monte relixioso billalma freo de tolomeo.
Obras de julio firmiço materno.
Monte rejio yn almaxesto.
Trazas de sastre conpuesto por juan de areaga.

90. Joseffo escalixero eclometorica elementa.
Juanes de monte rexio de quadratura circuli.
Petro nini del arte de nabegar.
Tablas biexensis.
Frandos sarlocio ynequatorun planetarun.
Obiedo de la natural ystoria de las yndias.
Funliales antiguos en ytaliano.
Teatro de juan galicio.
Tablas astronomicas del rey don alonso.
Juan busco de xeometria.

100. Alberto durero de unbigue areibus castilis [33].
Matematicas de barios autores.
Cobarrubias de numismatica.
Gaurici biesi de astronomia.
Geronimo cardano de proporcionibus.
Euclides con el comento de canpano.
Oroncio de rebus matematicis de reloxes.
Xptiforio clauio de reloxes.
Juan bautista benedeto que trata de reloxes.
Juan bautista benedeto de matematicis.

110. Obras de oracio.
Efemeridas por francisco suarez de arguelo en romanze.
Esfera de sacraboco el comento de barios autores.
Amicus medicorun.
Espelneun astroloxia de juntino.

Arquitetura de xacobo androberi [34].
Geronimo maxio de fortificacioni en ytaliano.
Arquitetura de sebastiano serlio en cinco cuerpos en ytaliano [35].
Prespetibe de Bignola en ytaliano [36].
Guidobaldo yn alquimides.

120. Nobeles ynbenciones en franzes [37].
Arquitetura de bitrubio en ytaliano.
Obras de alberto durero en ytaliano [38].
Obras de pedro apiano en latin.
Calendariun romanorun del taflerino.
Conrradus de oroloxis.
Simitria de alberto durero en latin [39].
Apolonio persei conicorun libri quatuor.
Uclides con los sesolorios antiguos. de lomandino en ytaliano.
Lucio paciolo de dibina proporcione [40].

130. Arquimidis siracusani filosofo y gometrico.
Sesto florino de uso astrolavi.
Arquimidis opera nobela.
Teodosi esfericorun elementorun.
Arquitetura de leon bautista en ytaliano [41].
Las mecanicas de guidobaldo.
Quadrans apiani astronomicus.
Arquitetura de andrea paladio en ytaliano [42].
Arquitetura de sebastiano serlio en ytaliano de cuerpo pequeño [43].
Leon bautista alberti de re edificatoria en latin [44].

140. Opusculi morali de lion bautista alberti en ytaliano [45].
Ystoriae auretana.
La perdida despaña.
Analemati de roloxis.
Segismundo de saltis ferrarienssis.
Pelatari de oculta parte numerorun.
Tesoro de pobres.
Arquitetura de leon bautista en romanze [46].
Marco Bitrubio en latin con comento de xerxe agricola [47].
Papi alexandrino matematico.

150. Jometria de alberto durero.
Luci de burgo suma de arismetica.
Bitrubio con el comento de daniel barbaro [48].
Bridio de ase.
Panglatas de buldeo.
Tartaglea segunda parte de los numeros en ytaliano.
Bitrubio con el comento de juan bautista caporali [49].
Bitrubio en ytaliano.
Rafael bolaterrano.
Esfera con la esposicion de pedro ciruelo.

160. La riqueza de lengua bulgari en ytaliano.
Prologo de las leyes que conpuso el rey don alonso de mano.
Efemeridas de maximo.
Boecio de musica en pratica de mano.
Efemeridas.
Arismetica de xorxe lapacia.
Opusculus de xordano de matematica.
Estrataxema militar en ytaliano.

170. Lanteri de fortificacioni en ytaliano.
Francisco barocio de machinas.
Polivio de milicia romanorun.
El capitan adriano de diciplina militar en italiano.
Precetos de la milicia de Rosceli.
Bonbardiero en ytaliano.
Geronimo cataneo de arte militar en ytaliano.
Carloteti de fortificacioni.
Silvio belli de mesura.
Quinqua axenas de lantonio.

180. Andrea epaladio comentario militares de la guerra en ytaliano.
Arquiteture militare de lantonio lapicini en ytaliano.
De las aspegnaciones e difensa de la fortaleza de gabriel busca en ytaliano.

183. Arte de las letras en franzes.
Filosofia de aristotiles en ytaliano.
Preguntas del maestro de mano.
Arquitetura de leon v^tu^ en ytaliano pequeño.
Bitrubio de arquitetura pequeño en latin.
Monardes de la piedra besar.
Quilatador de plata oro y piedras [50].

190. Acusaciones ynberren.
Mariana de ponderibus.
Conputacion de tienpos en ytaliano.
Yceron autor nati de machinas en ytaliano.
Discurso del modo de allar açul.
Declaracion y uso de reloxes en español.
Tartagla sea diciplina matematica en ytaliano.
Remedio de nabegantes.
Ignacio dante del uso y fabrica del astrulabio en ytaliano.
Arismetica de antonio roca en romanze.

200. Pratica numerorun ed mensurarun de antonio maria.
Mecanicas de alexandro picolomino en ytaliano.
Francisco bordini de matematicis definicionis en ytaliano.
Manio lici de matematicos en ytaliano.
Cosimo bartoli de misure en ytaliano.
Repertorio de tornamira.
Euclides con la esposicion de nicolae tartagli en ytaliano.

Tablas de erasmo yn boldo salbensi.
Opera de oronero en ytaliano.
Pelotorio de uso jeometrico.

210. Pirotecanea de banucio en ytaliano.
Tablas de erasmo rbre ynboldo salbendisi.
Repertorio de el saver.

213. Difrencia y oriferencia y picolomino de la grandeza del agua y tierra.

214. Esfera de clavio.
Theorica planetarun de magno.
Ynstrumentos matematicos en latin.
Problemas barocio.
Espirituali de Geronimo alexandrino en ytaliano.
Salucio de reloxes.

220. Esfera en romanze.
Arte describir de francisco lucas.
Esfera de alexandro picolomino.
Juan Bautista porta de refracione.
Xacobus facu de quadratura circulo.
Agricultura de paladio.
De dilecione ed forme bite de mano.
Esfera de nicolo dignale en ytaliano.
Aristarqui de magnitudinis solis.
Planetas picolomino.

230. Pedro ruiz de reloxes solares.
Cartas del xapon.
Hadriano de reloxes en ytaliano.
Tratatus del radio astronomico.
Ysabel a de secretos en ytaliano.
Euclides de elementi.
Tratado de la conposicion y uso del astrolavio en franzes.
Tenenxia natural.
Dominico melino contra el motuo perpetuo.
Esfera conputo.

240. Theorica planetarun de reynoldo salbendensi.
Metamorfosis de obiedo del anguilara.
Astronomia en franzes.
Discrecion del mundo de tolomeo.
La cosmografia de pedro apiano en romanze.
Libros de ignacio danti traducti.
Xuanis de roxas comentariorun yn astrolavion.
Taysnerio del motuo continuo.
Dyspareri in materia de arquitetura [52].
Astrolavio xacobo quebelio.

250. Glarcano xeografia.
Prespetiba de juan xalio galucio.
Oroncio de dominirisoris.
Ynstrumentos de xeometria en romanze.
Oroncio canones en la esfera.
Comandino de centrun gravitatis.
Esfera de ortega.
Prespetiba de juanis arquiepiscopus canturiensis.
Camilo de mutaciones agulla.
Prespetiba de uclides en romanze [53].

260. Esfera de tolomeo.
Ynstrumentos de reloxes de clavio.
Quadripartito de tholomeo.
Fublio biani del modo de dibidori le superficie.
Theodosio del clavio.
Brucioli de la esfera del sacrobosco.
Federico lomandino de planesferio.
Reloxes de bimercato milasse.
Delio lometo en ytaliano.
Galeno de boni e tristi cibi.

270. Oras de nuestra señora en latin.
Contentus mundi en romanze.
Sentencias de ciceron.
Sentencias de platon.
Las bidas cimon griego y lucio luculo en romanze.
Bidas de plutarco en ytaliano en dos tomos.
Groxe ysthorichiae la primera parte de le bisi de plutarco.
Anales baraneo.
Discurso universalisis di monarchia.
Abu masar de magnis conxuncionibus.

280. Res indios en latin.
De agrorun condicionibus.
De latine lengua elegantes.
Francisco sirigato de orto ed dicasio signorun con otros autores.
Ofelina de testo.
Ortografie radio de aldo manuncio.
Fisica de titelemano.
Exertitazio.
Regla de san francisco.
Sumalones leorum.

290. Dibinis carateres de corlenia jema.
Alcabricio de difrenis.
Estefani negriopusculis.
Petri xili de topografia.
Flores legun.

Cosmografia morilio.
Esperencio.
Erodicto.
Retorica de brabo.
Columela de re rustica.

300. Fra talici on fidey.
Aulio xelio en las noches santas.
La cariba y fee y ley secunda tratos delautibis.
Juanis lucidi de enmendaciones tenporum.
Elegancias de antonio.
Questiones de ciruelo.
Francisco sanebres brocensis de construcione.
Tucidides de la guerra de la morea.
Ystoria de boemia en ytaliano.
Ystoria de ejito en ytaliano.

310. Dialogos de platon en ytaliano.
Botero deeuficio del cardinali.
Leonico de baria ystoria en ytaliano.
Grapaldo de partibus aedi uno [61].
Rimas y prosas de torcato ytaliano.
Lio pere de julio camilio.
Rimas del taxo en ytaliano.
Blas ortis de las cosas de la yglesia de toledo.
Polivio en ytaliano.
Libro de tintoreria en ytaliano.

320. Ystoria de procopio en italiano.
Ponponio mena y jobio en ytaliano.
Cerco de paris.
Rimas de taso tercia parte.
Biaxi de jerusalem en ytaliano.
Columela de re rustica en ytaliano.
Lecciones academias en ytaliano.
Ocho comedias en ytaliano.
Facite e motietibus del dominico en ytaliano.
Bexelio de re militare en ytaliano.

330. Salustio en ytaliano.
Epistolas de obidio en ytaliano.
Tosculanas de ciceroni en ytaliano.
Fiestas de florencia de doña ana de austria en ytaliano.
Birxilio en ytaliano.
Xorxe agricola de la naturaleza de las cosas en ytaliano.
Coronica de españa por tarifa.
Lucio apuleyo del asno de oro en romanze.
Echos de don xil de albornoz.
Dialogos de onore de juan bautista posinino en ytaliano.

340. Ystoria de la china en romanze.
Obras de petrarca en ytaliano.
Tiposcomia de alexandro cito livio.
Letere de tolomeo en ytaliano.
Orlando furioso en ytaliano.
Cibil conbersacion desguaço en ytaliano.
Ponponi gaurici de scoltura en ytaliano [51].
Lo ylustre poeta celo en ytaliano.
Bita de apolonio franco en ytaliano.
Ystoria de todorico en ytaliano.

350. Doroto y anio en ytaliano.
Orodanio en ytaliano.
Orixen de las relixiones en ytaliano.
Libreria del done en ytaliano.
Obidio en berso en ytaliano.
Esfera de sacrobosco.
Tarifa de mensura y peso en ytaliano.
Costumi e leji de tuti li jenti en italiano.
Dialogos del guaço en ytaliano.
Bocabulario ytaliano.

360. Secretis de naturaleza.
Nobilita de la done en ytaliano.
Barron de lengua latina.
Recetario de secretos en ytaliano.
Pelegrinacione de trajobani en ytaliano.
Letere del mucio en ytaliano.
De re ortensi dullo en ytaliano.
Catecismo de la fee por fray luis de granada en cinco cuerpos.
Guia de pecadores por fray luis de granada.
Fray luis de la oracioni primera parte.

370. Segunda parte del mismo libro.
Santanjelo de fruxino en romanze.
Agonia de la muerte por banegas.
Meditacion de san agustin en romanze.
Diferencias de banegas.
Predique de sabanarola en ytaliano.
Medina de la verdadera humildad.
Ystoria de nuestra señora de lorito.
Suma de pedraza.
La georgica de birjilio en ytaliano.

380. Astrolavio en latin.
Las obras de juan de mena.
Suma de cordova.
Suma de medina.
Lucero de la tierra santa.

Espexo de los frayles menores.
Biaje de la tierra santa.
Tierra santa de fray antonio de medina.
Aranda de la tierra santa.
Epistolas de ciceron en romanze.

Camino de la yglesia.
Bocabulario del umanista de lorenço palmireno.
Elegancias de paulo manuncio.
Ynstituta en romanze.
Metamorfosios de obidio en romanze.
La cuza del done en ytaliano.
Dialogos de pedro mexia.
Obras de juan de la cueba.
Arcadia de san lazaro en romanze.
Xorxicas de birxilio en romanze.

El estudioso del aldea por palmireno.
Disticos de laçon.
Conputo eclesiastico por fray bartolome de bega.
Monsarrate de birbes.
Exsamen de ynjenios.
El recibimiento que yço madrid a la reyna doña ana de austria.
Re metalica en romanze.
Recibimiento del rey don filipe segundo en sibilla.
Dialogos y obras de billalobos.
Gramatica franzes y española.

Fragoso de cirugia pequeño.
Filosofia moral del doni en ytaliano.
Meteorica en ytaliano.
Antiguedades de roma en ytaliano.
Escala de tute la ciencie en ytaliano.
Ynstrumento de la filosofia por picolomino.
La antiguedad de roma en ytaliano.
Ynstitucio ominis en ytaliano.
Panucio de la yglesia de roma en ytaliano.

De la filosofia natural por picolomino en ytaliano.
Peripli de roma en ytaliano.
El estudioso cortesano de palmireno.
La antiguedad de roma en ytaliano.
Simon abril de lingua latina.
Tolomey matematica.
Epistolas luciani ytaliano.
Ricondi di sava en ytaliano.
Serba de baria lecion en ytaliano.
Banqueti en ytaliano.

430. Bero studio en ytaliano.
Batagria del mucio en ytaliano.
Tratato de colori de fresqui en italiano.
Bita de santa catalina en ytaliano.
Simon abril de gramatica gregor.
Adbertimiento de xabilo en italiano.
Tratado de artilleria en romanze.
Cosmografia de barrocio.
Ballo y otros de milicia en ytaliano.
Tropelias de moya.

440. Cornalono de re militare en ytaliano.
Escala natural de mase en ytaliano.
Oratoria ciceron.
Doña oliba sauco.
Las confisiones de san agustin en romanze.
Apiano alexandrino en ytaliano.
Letere claudi tolomey en ytaliano.
Gema friso de astroloxia.
Efemeridas de antonio mecaldo.
Balerio de las ystorias.

450. Questiones de tenplo de bergara.
Secretos de don alexo en ytaliano.
Ystoria oriental.
Coloquios de francisco martinez en romanze.
Ausias march en romanze.
Birjilio en romanze.
Apoloxia de acentos.
Ystorias prodixiosas.
Silva de baria lecion en romanze.
Fertilidad despaña.

460. Ystoria de tiopia.
Exsamen de ynxenios.
Euquidion de tienpos en ytaliano.
Teatro del mundo.
Arismetica de petro moncono.
El porque en ytaliano.
Dibino lenio de piedras en ytaliano.
Ornamento de lodoni en ytaliano.
Secreti de fierabante ytaliano.
Reymundo y otros de quinta esencia ytaliano.

470. Joseph esciencia cirujica en ytaliano.
Don alexo piaomontese en ytaliano.
Fisifica fierabante en ytaliano.
Espexo de ciencia en ytaliano.
Terencio en latin y romanze.

Agricultura en ytaliano.
Tesauro de ybomono en ytaliano.
Juan burronis de quadratura circuli.
Roberto senali de bera mensura.
Arismetica de clavio.

480. Arismetica de juan burronis.
Mercado de filosofia naturae.
Abiso de sanidad.
Sanazaro de parto birxinun.
Abisos del padre francisco antonio de la compañia de xesus.
Ystorias de marco gavo en italiano.
Ystoria de tiopia.
Aquila bolanti en ytaliano.
Ytinerario de ludovico de bartema en ytaliano.
Xemas fisto de astrolavio.

490. Arcadio de salazar en ytaliano.
Dante en ytaliano.
Selastrio en romanze.
Conpendiun dotrinan catolices de soto.
Seneca de la bienabenturada bida en romanze.
Estancidi diversi poeti ytiliano.
Salustio en latin.
Dichos y echos del rey don alonso de aragon.
Sinonomos.
Ystoria de las yndias primera parte.

500. Plinio de natural ystoria en quatro tomos.
Dos tomos sueltos de aristotiles.
Tulio de oficis de ciceron en romanze.
Plutarco segunda parte.
Bucabulario de quatro lenguas.
Faticisimeridis de micael buyto.
Tres libros de mano antiguos.
Letere de marsilio ficino tomo segundo.
Nuñez de arze bia.
Agustini rici o tabelesfere.

510. Excelencia de la estatua de sanxorxe en ytaliano.
Arte xeneral de las ciencias.
Ynstrumentos para la gramatica.
Coronica de la vida de los pontifizes y enperadores en ytaliano.
Suetonio tranquilo en ytaliano.
Abedimenti cibile de francisco lotino en ytaliano.
Sermones del santissimo sacramento del padre avila en romanze.
Coronica de sanson tercera parte.
Tratado de penitenzias de mano muy curioso y estrahordinario.
Orlando enamorado en ytaliano.

520. Piaza unibersal de tomas garçon en ytaliano.
Biblia sacra.
Los traxes del mundo de cesar becelio.
Questiones del tostado.
Secretos de aristotile.
Arismetica de micael letifilio.
Cabeza de baca de las yndias.
Le amoris dimento en ytaliano.
Dita egrexia filosoforun.
Enfenamiento de labanos.

530. Ystoria del oriente.
Josseffo deereto judayco en ytaliano.
Antiguedades de españa.
Reprovacion de suspetriciones.
Nabegacion de la turquia en ytaliano.
Nabarro de alabanza y murmuracion.
Orlando furioso en ytaliano.
Jerusalem liverata del tasso.
Guerras de flandes de don Bernardino de mendoza.
Ynpresas de paulo xovio en ytaliano [54].

540. La ymaxine del done.
Ylustracion de epitafios y medatallas en ytaliano.
Obras de herrera.
Filosofia secreta de moya.
Inpresas de de lapacio en ytaliano.
Noba minera de oro de flavio yerosolami en ytaliano.
Ymaxines de los dioses en ytaliano [55].
Arismetica de aleman.
Filosofia naturae de alfonso di fenti en ytaliano.
Dos mundos del doni en ytaliano.

550. Orixen de la lengua castellana del dotor alderete.
Biblias de omero en ytaliano.
Eusevio coronicon.
Plinio de naturae ystoria en ytaliano.
Platina de bitis pontificarun en ytaliano.
Tratado de cibis en ytaliano.
Bida de don juan tabera.
Bida del padre xavier.
Aparatos funerales del conde de lemus en ytaliano.
Justino en ytaliano.

560. Martirolojio en romanze.
Bida de san gregorio papa en ytaliano.
Desenpeño del patrimonio real.
Del tebere de miserandubaqui en ytaliano.
Entrada de san euxenio.

Dioni casi ystoriador griego en italiano.
Dos tomos de la libreria ystorica de diodoros siliano.
Agricultura de agustino galo en ytaliano.
Conpendio retorico de bartolome da ffano en ytaliano.
Pontuario de medallas en ytaliano.

570. Sebastiano oricio de medallas en ytaliano.
Bidas de los pintores en tres cuerpos en ytaliano [56].
Ystoria natural de plinio en ytaliano.
Gabilaso con el comento de herrera.
Apotemas de plutarco en ytaliano.
Dicionario de bocablos en romanze.
La antiguedad de beroso caldeo.
Arte y bocabulario arabigo.
Un arte de antonio en romanze.
Recibimiento de su magestad el rey francisco en leeon en ytaliano.

580. Creiencio de gricoltura en ytaliano.
Preceptos de la pintura en ytaliano [57].
Tratado del arte de la pintura en ytaliano por paulo lomarço [58].
Alxebra de rafael bonbeli en ytaliano.
Tratado de pintores en ytaliano [59].
El padre oxeda de la conescion.
Filosofia antigua.
Cosmografia de greaba.
Dulce siena de benedito barqui en italiano.
Plotino moncartilelo por juan bantullo.

590. Cosmografia de anania en italiano.
Filosofia natural de aristotiles en romanze.
Tunbulo ymperial.
Arismetica de gremaficio en italiano.
Agricoltura de carlos tefano en ytaliano.
Proposiciones de eulibides de sigura.
Arismetica defranco feliciano en ytaliano.
Dicionario griego.
Metodos le aristotiles por zuazo en ytaliano.
Retorica castellana.

600. Descubrimientos xeometricos.
Obidio de metamorfosios en romanze.
De las artes por gaspar gutierrez [60].
Del gobierno dei reyni en italiano.
Albricio con comento.
Emeferidas destadio.
Ystoria de la reyna de oriente en ytaliano.
Retorica de ciceron en ytaliano.
Xeografia de ptolomeo por geronimo ruscelo en ytaliano.
Eticas de aristotiles en ytaliano.

610. Loxica en romanze por simon abril.
Las trescientas preguntas de lorelas.
Tratados de principio de musica por juan despinosa.
Exsamenon teologae.
Efemeridas de paci cutino en ytaliano.
Efemeridas de moleto en ytaliano.
Matematicas de muñoz.
Julio solino de las cosas marabillosas del mundo en romanze.
Guillermo goselino de arte magnas.
620. Xeonologia de los dioses en ytaliano.
Cosmografia de gaspar barreyros en portugues.
Ystoria beneciana de prieto benbo.
Estrabon jeografia en ytaliano.
Efemeridas destadio.
Loxicas de santo tomas de aquino.
Goberni de aristoteles en italiano.
Opusculun de mutaciones arie.
Efemeridas destoferino.
Ydeas del xardino del mundo.
630. Efemeridas de lostanço felize.
Apategmas de plutarco en romanze.
632. Entrada de la reyna ysavel en la imperial ciudad de toledo.

A. G. S.: "Casa Real", Leg. 332, f. 438.

NOTAS

[1] MAXIME CHEVALIER, *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*. Madrid, 1976, pp. 31-7.

[2] *Idem*, pp. 34-5.

[3] JUAN RUIZ DE ARCAUTE, *Juan de Herrera*. Madrid, 1936, pp. 150-70. Sobre ésta, véase sobre todo LUIS CERVERA VERA, *Inventario de bienes de Juan de Herrera*. Valencia, 1977.

[4] F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *La librería de Velázquez. Homenaje a Menéndez Pidal*. Madrid, 1925, III, pp. 379-406.

[5] F. DE B. SAN ROMÁN, *El Greco en Toledo*. Madrid, 1910, pp. 77-84 y 189-98.

[6] F. DE B. SAN ROMÁN, *De la vida del Greco*, A. E. A. y A., 1927, pp. 88-91.

[7] DOMINGO MARTÍNEZ DE LA PEÑA, *Artistas españoles en la Academia de San Lucas*, A. E. A., 1968, p. 291 (10).

[8] V. GARCÍA REY, *Juan Bautista Monegro escultor y arquitecto*, B. S. E. E., 1931-5. Para su biografía véase 1931, pp. 111-25.

[9] ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS, *Casa Real*, Leg. 332, f. 438. Se sigue una transcripción fiel del documento, sin corregir los errores existentes.

[10] GARCÍA REY, *Op. cit.*, 1935, pp. 124-5.

[11] *Idem*, 1935, pp. 202-4.

[12] Archivo de la Catedral de Valladolid. Sobre otros libros conservados de Monegro, véase FERNANDO MARÍAS y AGUSTÍN BUSTAMANTE, «Le Greco et sa théorie de l'architecture», en *Revue de l'Art*, 46, 1979, pp. 147-172.

[13] B. N. M., *Raros*, 10246.

[14] Término latino por «reverso».

[15] Triglifo.

[16] Italianismo. Como veremos más adelante, Monegro empleaba frecuentemente palabras italianas en sus comentarios. Quizá se tratara de un acto reflejo ante un texto extranjero más que una cita exacta y, por lo tanto, en el idioma original del libro.

Pacioli escribe: «*... corti pilatrelli con tre coste facti e doi canellati cõme certe colonnette quadre distanti vno dal altro dei loro larghece ale volte 3...*» Compárese con el texto de Palladio (ed. 1570, p. 26): «*il Triglifo è largo un modulo: il suo capitello è per la sesta parte del modulo. Si divide il Triglifo in sei parti: due si danno a'due canali di mezo: una a'due mezi canali nelle parti di fuori; e l'altre tre fanno gli spatij, che sono tra detti canali*», o con Serlio (Libro IV, f. 140v° de la edición de Venecia, 1619).

[17] «Al cielo, el duedecedron / al fuego, el tetracedron / a la tierra, el cubo / al ayre, el octacedron / al agua, el ycosacedron» (Libro I, cap. IV) y «ycosaedro al acqua» (Libro II, cap. XVIII).

[18] B. Gilman Proske, *Pompeo Leoni*. Nueva York, 1956, pp. 21 y 24. Marqués del Saltillo, *La herencia de Pompeyo Leoni*, B. S. E. E., 1934, pp. 95-121.

[19] L. Cervera Vera, *Arquitectos y escultores del retablo y enterramientos de la capilla mayor de la iglesia del desaparecido convento de la Merced, de Madrid*, R. A. B. M., 1948, p. 46.

[20] No parece, en cambio, que Leonardo realizara las xilografías para la impresión de 1509. Prólogo de Aldo Mieli al Luca Pacioli, *La Divina Proporción*. Buenos Aires, 1946, pp. 31-3.

[21] Giambattista De Toni, *Intorno un codice sforzesco di Luca Pacioli nella Biblioteca di Ginevra e i disegni geometrici dell'opera «De Divina proportione» atribuiti a Leonardo da Vinci*. Bérgamo, 1919.

[22] André Corbeau, *Les Manuscrits de Léonard de Vinci*. Caen, 1968.

[23] Leonardo da Vinci, *Códices Madrid*. Madrid, 1974, III (Introducción de Ladislao Retti), pp. 16-7. Kenneth Clark, *A Catalogue of the Drawings of Leonardo da Vinci at Windsor Castle*. Cambridge, 1935, pp. ix-xxv. Jean-Paul Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*. Londres, 1970, II, pp. 393-401. Leonardo da Vinci, *Il Codice Atlantico* (ed. in facsimile), Florencia, 1973.

[24] A. G. S., *Casa Real*, Leg. 303. Duque de Lerma, Exp. 6, Informe de 2 de junio de 1606. El 6 de junio informó en el mismo sentido Nicolás de Vergara, citando a Vitruvio y señalando que existían ejemplos del *ctesibio alejandrino* en Augusta (Alemania), Londres y Turín.

[25] Toledo, 1605, f. 17v°. Luis Hurtado de Toledo, *Memorial* en *Relaciones de los pueblos de España ordenadas por Felipe II* (ed. Viñas-Paz). Madrid, 1951, III, p. 500, lo da por un teatro.

[26] Sobre la «opus»: Libro I, x, y II, xi. Circo-hipódromo: Libro VIII, vii y viii. Templo: Libro VII, iii (también en Vitruvio, I, vii, y Palladio, IV, v). (Los tres autores cambian Esculapio por Vulcano y ceden al médico divino un lugar saneado o una isla).Teatro-anfiteatro: Libro VII, vii y viii. Del circo romano quedaba en 1576 una puerta de argamasa.

[27] A. Rey Pastor, *El Circo Romano de Toledo*. Toledo, 1929.

[28] Las tres ediciones de Vitruvio en italiano podrían ser las de Cesare Cesariano, Guglielmo Filandro y Francesco Lucio de Castel Durante. La latina la de Fra' Giocondo.

[29] Pietro Cattaneo, *I quattre..... Libri d'architetura*. Venecia, 1567.

[30] Antonio Labaco, *Libro appartenente all'Architettura*. Roma, 1552; Venecia, 1554 y 1567.

[31] Jacopo Barozzi da Vignola, *Regole delli cinque ordine d'architettura*, 1562; Venecia, 1570, 1582, 1596 y 1603; Roma, 1602 y 1617.

[32] Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*. Venecia, 1499 y 1545.

[33] Durero, *Etliche Underricht von Befestigung der Stett, Schloss und Flecken*. París, 1935, y otras ediciones en latín.

[34] Jacques Androuet Du Cerceau, *Livre d'architecture*. Paris, 1559.

[35] Sebastiano Serlio, *Regole generali di architettura*... Venecia, 1566.

[36] J. B. da Vignola, *Le due regole della prospettiva pratica con commentari del P. Egnatio Danti*. Roma, 1583 y 1611.

[37] Philibert De l'Orme, *Nouvelles Inventions pour bien bastir*. París, 1578.

[38] Quizá *I quattro libri della proporzione umana*. Venecia, 1591 y 1594.

[39] No está claro con qué ediciones de Durero corresponde.

[40] Luca Pacioli, *De Divina proportione*. Venecia, 1509.

[41] L. B. Alberti. Ediciones italianas desde la de Florencia de 1546.

[42] Andrea Palladio, *I quattro libri dell'Architetura*. Venecia, 1570, 1601 y 1616.

[43] Quizá Serlio, *Extraordinario libre di architettura nelquale si dimostrano trenta porte di opera rustica mista*... Venecia, 1557, 1558, 1560 y 1567.

[44] L. B. Alberti, *De re aedificatoria*. Florencia, 1485; Estrasburgo, 1511 y 1547, y París, 1512 y 1543.

[45] L. B. Alberti, *Opusculi Morali*. Venecia, 1568.

[46] FRANCISCO LOZANO, *Los diez Libros de Architectura de Leon Baptista Alberto*. Madrid, 1582.

[47] Quizá una confusión con *De re metalica*. No se conoce un comentario de Georg Bauer (Agr.cola) de Vitruvio.

[48] Comentario de Vitruvio de Daniele Barbaro. Venecia, 1556, 1567 y 1584.

[49] G. B. CAPORALI. Comentario y traducción de Vitruvio. Perugia, 1536.

[50] JUAN ARPHE DE VILLAFAÑE, *Quilatador de la plata, oro y piedras*... Córdoba, 1572, y Madrid, 1598.

[51] POMPONIO GAURICO, *De Sculptura*. Florencia, 1504.

[52] MARTINO BASSI, *Dispareri in materia d'Architettura*. Brescia, 1572.

[53] PEDRO AMBROSIO ONDERIZ, *La Prespetiva y Especularia de Euclides*. Madrid, 1585.

[54] PAULO GIOVIO, *Diverse Imprese accommodate a diverse moralità... trate de gli Emblemi dell'Alciate*. Lyon, 1551.

[55] VINCENZO CARTARI, *Imagini degli Dei delli Antichi*. Venecia, 1567 y 1580; y Padua, 1603-8.

[56] GIORGIO VASARI, *Le Vite*... Florencia, 1568.

[57] Quizá G. B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura*. Ravenna, 1587.

[58] GIAMPAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'Arte della Pitura*. Milán, 1584/5.

[59] GIORGIO VASARI, *Le Vite*... Desde la edición de Florencia de 1550.

[60] Licenciado GASPAR GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia general para la estimación de las Artes*. Madrid, 1600.

[61] FRANCESCO MARIA GRAPALDO, *De partibus aedium*. Parma, 1494, y otras muchas ediciones posteriores.

SOBRE LA FORMACION TEORICA DE VENTURA RODRIGUEZ

POR

CARLOS SAMBRICIO

La llegada a España en 1789 de Luis Yapeli, pintor de arquitectura, perspectiva y adorno en los Reales Sitios de Aranjuez y El Escorial [1], puede servir de pretexto para reconsiderar la actuación y el papel jugado por los artistas franceses e italianos que trabajaron en España en los últimos años de la segunda mitad del siglo XVIII. Frente a los momentos en los que Tiepolo, Mengs o Saquetti, Sabatini o Marquet habían logrado protagonizar el mundo del arte español, la situación, a finales de siglo, varía de forma clara. De hecho, los que llegaron en los primeros momentos del cambio apenas tenían unos conocimientos teóricos superiores a los de delineantes, habiéndose formado en la práctica y copia de los viejos modelos. Ocupando los puestos directivos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, la realidad fue que gran parte de ellos desconocían no sólo el nuevo saber, sino que incluso ignoraban el idioma, debiendo ser sus asistentes quienes impartan los cursos [2].

Como crítica al papel determinante jugado por los extranjeros, empieza a manifestarse en Madrid una actuación política de interés que pretende —a todos los niveles— rechazar la lectura de los modelos ofrecidos, cayendo así en un doble error: se censura y condena la actuación de los extranjeros sin comprender los distintos niveles de formación existentes entre ellos (tanto a Sabatini como a Mengs se les formulan críticas) y, por otra parte, se ensalza de forma imprecisa a una serie de artistas locales sin comprender a menudo que estos carecen de formación y que los únicos conocimientos que poseen son los transmitidos por esos franceses o italianos, y sin percibir, asimismo, cómo existe ya una generación que ha tomado contacto con los nuevos conocimientos teóricos y que in-

tenta establecer el nuevo hecho de forma paralela a como se desarrolla en Francia [3].

La aparición de Luis Yapeli importa por un hecho: porque es uno de los pocos artistas extranjeros que se integran, sin problemas, en el círculo ilustrado de la aristocracia. Amigo de Jovellanos, interesa contraponer entonces la actividad de Yapeli a la de otro protegido de Jovellanos, Ventura Rodríguez, máximo exponente para estos ilustrados de la arquitectura nacional.

La figura de Ventura Rodríguez ha sido, durante un gran número de años, un obligado punto de referencia para el análisis de la llamada arquitectura de la Razón en España. Identificada su persona con el nuevo concepto arquitectónico, él era —se nos decía— quien mejor había sabido asimilar las enseñanzas de los arquitectos italianos residentes en España. Discípulo de Juvara y ligado a Saquetti, fue debido a su actuación por lo que quedaron marginados aquellos arquitectos aún barrocos que se mantenían en las distintas provincias, desapareciendo, paulatinamente, gracias a la labor docente que Rodríguez había llevado en la Academia de San Fernando al defender un clasicismo español que tan claramente quedaba representado en edificios de inspiración neoclásica como la catedral de Pamplona o la iglesia de San Marcos de Madrid.

Ejemplo el anterior párrafo de toda una serie de tópicos sobre la figura de Ventura Rodríguez, a causa de ellos hemos olvidado su auténtica dimensión de arquitecto barroco en pleno momento de las Luces, y su figura sólo ha sido, en nuestra opinión, esbozada de forma correcta por Chueca Goitia [4]. Por ello, tratar el tema de la influencia italiana en los primeros momentos de la Ilustración equivale, en síntesis, a tratar de la formación teórica de Ventura Rodríguez.

Educado entre los arquitectos italianos que trabajan en Aranjuez, el hecho de intervenir poco después en el Palacio de Madrid va a tener —se nos asegura— gran importancia, dado que le permitirá aproximarse de manera directa a Juvara. Un interrogante puede plantearse en este punto y se centra en la influencia del abate en la arquitectura española. A la vista de los dibujos por él realizados para el Palacio Real de Madrid,

y contraponiéndolos a los que el propio Ribera traza en aquellos años, es interesante plantear cuál pudo ser la reacción de los arquitectos españoles frente al tema del nuevo clasicismo. Insinuado el papel de Juvara por Bottineau [5], el tema de su influencia sigue planteándose ante la falta de un estudio que determine su importancia entre los españoles. Parece como si su presencia únicamente fuese apreciada por los propios italianos o por la Corte, sin que en ningún momento se manifieste una relación entre este individuo y los demás artistas españoles. Sólo entonces de Ventura Rodríguez se nos dice que toma contacto con los medios italianos, aunque el principal problema con que se va a encontrar es la carencia casi total de formación teórica en muchos de estos arquitectos. En otro momento, al tratar de Sabatini, comentábamos la falta de preparación teórica entre los arquitectos italianos, incluso entre los que rodean a Juvara. Por ello estos, a la muerte del maestro, adoptaron un extraño estilo resultante de los modelos ofrecidos por Juvara y del barroco local. Es así como Andrés Fernández, Carlos Ruta o Pavía oscilan en torno a las indicaciones dadas por el arquitecto italiano, sin comprender quizá sus diferencias con Bonavía o Virgilio Rabaglio, más próximos ambos a los ambientes españoles. Chueca, comentando esta situación, señalaba: "... No se opuso al Barroco vernáculo, abigarrado y confuso, un nuevo clasicismo. Lo que se opuso fue *otro* barroco, y subrayamos la palabra otro. Se le opuso el barroco-barroco frente a lo que yo llamaría el barroco-mudéjar; se opuso un arte surgido de las entrañas de un pueblo, un arte condicionado por la cultura académica" [6]; y así es como la figura de Ventura Rodríguez se integró dentro de un círculo distinto al del clasicismo, al de la nueva arquitectura que en aquellos momentos surge en Italia, Francia o Inglaterra. Desarrollando una doble labor —docente en la Academia y edilicia a través del aparato de Gobierno— su función fundamental será la de difundir los esquemas del nuevo barroco entre los antiguos maestros de obras, logrando así modificar la imagen formal de la arquitectura española de los años sesenta del siglo XVIII.

Los jóvenes arquitectos que colaboran con los artistas italianos en la obra del Palacio Real conciben, como único punto de transformación frente

al tema antes esbozado, una nueva valoración del lenguaje formal sin centrarse en el estudio de las nuevas tipologías o funciones del edificio. Imitando los supuestos mantenidos por los extranjeros y sin plantearse el que dicha alternativa no responde a la situación europea de los años cincuenta, ellos desarrollan su labor centrándose en torno a la recién creada Academia de San Fernando. Para ellos la Academia no sólo se plantea como una gran escuela para la fábrica de Palacio, sino que ven la posibilidad de desarrollar en ella una actividad docente que, con el tiempo, acabará marcando la dirección teórica de la arquitectura del país. Y si la pronta muerte de Juvara puede señalar el fin de una corriente, nuestro interés se centra en ver cómo coexistieron en parte los planteamientos mantenidos por los italianos y cómo, en esta polémica entre italianos y españoles, el resultado dependió no tanto de su condición de arquitectos locales como del hecho de que fueron ellos quienes más acertadamente desarrollaron los conceptos teóricos.

Trabajando en la mayor parte de las obras reales que se realizan en los primeros años de la década de los cuarenta, su papel como directores y maestros de Arquitectura en la recién creada Academia precisa de algunas matizaciones para comprender su influencia. Teniendo en cuenta, como hemos indicado, que en los primeros momentos la Academia se concibe como una prolongación de las obras del Palacio, en la que los maestros extranjeros acaparan los principales puestos y sus ayudantes los españoles obtienen los de subordinados, es lógico pensar en la gran influencia que ejercen en la docencia aquellos que luego serán los arquitectos directores de las obras. Dada, sin embargo, la circunstancia de que la mayor parte de los arquitectos extranjeros desconocen el castellano, como hemos señalado en otra ocasión [7], quien realmente lleve el peso de la docencia será ese pequeño grupo de arquitectos locales y él será el que intente potenciar y difundir, a su vez, las enseñanzas del barroco clasicista. Importa destacar cómo, por lo general, estos jóvenes profesores que participan en la Academia poseen unos estudios paralelos a los que en el mismo momento se desarrollan en Europa. Bédat, en su estudio sobre la Academia de San Fernando, al tratar de la Junta Prepararatoria señalaba cuáles eran

los libros que se piden a Roma por parte de Olivieri para formar la primera biblioteca [8], y es importante ver como además de unos tratados de arquitectura, ligados todavía a una tradición barroca, se difunden viejos cursos de geometría y de matemáticas que reflejan claramente cuales son los criterios de la recién creada Academia.

Roda manda [9], como lo señala en la correspondencia que mantiene con la Academia, el Curso de Geometría que se sigue en la Academia romana de San Luca, y es así como Ventura Rodríguez, que debe de sustituir en las clases a Pavía, Saquetti o Carlier, toma contacto con las obras italianas, adentrándose entonces en un ambiente que él cree paralelo al de la Academia de San Luca.

El problema en el estudio teórico de la formación de Ventura Rodríguez radica en ver hasta qué punto los contactos que éste mantiene con Roma se basan o se limitan al Curso de la Geometría, desconociendo las obras de Vittone, del propio Juvara o de Fuga. Sin duda, a través de los textos que Manuel de Roda envía a la Academia de Madrid, Ventura Rodríguez comienza a plantearse temas idénticos a los surgidos pocos años antes en la Academia romana. Centrado en el conocimiento de los ideales que desarrollan los arquitectos romanos, intentará a menudo figurar como el sucesor del modo de concebir que esbozara Juvara. Jugando este papel, aparece ante los círculos culturales de la Ilustración como el único individuo capaz de entender y de seguir los conceptos esbozados en Roma, demostrando con ello unos conocimientos superiores a los del grupo de arquitectos extranjeros a quienes se empieza a acusar, casi públicamente, de ignorancia. Considerado como el innovador de la arquitectura en España, sus criterios se van a ver por tanto enfrentados con los que mantengan los arquitectos italianos residentes en España.

Miembro de la Sociedad matritense de Amigos del País, amigo íntimo de Jovellanos, confraterniza con aquellos criterios que la sociedad de su momento pretende desarrollar y se ampara claramente en la crítica artística. "... Mientras que, antes de 1750, el ejercicio de la crítica consistía simplemente en hacer referencia a reglas objetivas universalmente aceptadas, después de 1750 éste se convirtió en un ejercicio subjetivo de natu-

raleza literaria, en el cual la historia, la psicología y las alusiones literarias proporcionaban una materia intelectual a la cual el juicio artístico resultaba inextricablemente vinculado" [10]. Pero si la opinión sobre la crítica del momento aparece clara, lo que es un hecho, como insiste Collins, es que "... antes de 1750... no había posibilidad de conflicto entre teoría e historia de la arquitectura, puesto que todavía no existía una historia de la arquitectura propiamente dicha, los méritos del Clasicismo eran admitidos sin posibilidad de disputa, y cualquier estudio de un monumento antiguo, o del primer Renacimiento, se enlazaba, por consiguiente, con la teoría de la proyectación corriente. La primera consciencia de un posible conflicto entre las dos nociones parece intervenir en el estudio de Leroy sobre las antigüedades atenienses, en 1758, cuando, ante la dificultad de tratar de un tipo de Clasicismo que no hallaba cabida en las tradiciones arquitectónicas conocidas, decidió... dividir su libro en dos partes: la una, que trataba el tema "*desde el punto de vista de la historia*"; la otra, que lo trataba "*desde el punto de vista de la arquitectura*" [11]. Irónicamente, podríamos añadir nosotros, los dos artistas que se pretenden identificar con la Ilustración van a ser Felipe de Castro y Ventura Rodríguez, que a pesar de ser los dos representantes quizá más importantes de un hacer barroco nuevo, sin embargo, en España. Diferenciada a partir de este momento la figura de Rodríguez de la de la teoría arquitectónica —y ligada sólo a la de una crítica literaria basada en Ponz o Jovellanos—, Rodríguez plantea en España el sentido del clasicismo y su utilización se confunde con el concepto o estudio de la antigüedad. Comentando sobre su formación clásica Jovellanos apunta como mérito el hecho de que posea dos dibujos del Campidoglio realizados en 1700 por el propio Juvara, y este dato le bastará para comentar y valorar el nuevo concepto de las ruinas, difundido —nos dice— por Ventura Rodríguez.

Sin duda Jovellanos no comprende cuál es el sentido que ha adquirido ahora el concepto historicista y confunde su valoración con un primer afán coleccionista. Desconociendo los intentos existentes —tanto en España como en Francia o Italia— por profundizar —a partir de las ruinas— en nuevos criterios arquitectónicos, ni por un momento insinúa Jovellanos

que pueda estar presenciando una nueva forma de pensamiento y, para él, todo consiste en quién cambia la moda, pasando "... de un horrible barroco" al "... nuevo gusto clasicista". Nada significa para él el intento de ligar filosofía con arquitectura, en el sentido que lo esboza Laugier: "... Los libros de arquitectura —escribe el abate francés en 1765— exponen y detallan las proporciones usadas. No dan de ellas razón alguna capaz de satisfacer a un espíritu sensato. El uso es la sola ley que sus autores han seguido y que nos han transmitido. El uso tiene un dominio innegable en las cosas convencionales y de fantasía; pero no tiene ninguna fuerza en las cosas de gusto y de razonamiento... Los filósofos son quienes han de llevar la antorcha de la razón en la oscuridad de los principios y de las reglas. La ejecución es propia del artista, pero la legislación corresponde al filósofo. Yo quisiera prestar a los arquitectos un servicio que nadie les ha prestado todavía. Voy a descorrer un poco la cortina que les esconde la ciencia de las proporciones. Si he comprendido bien, ellos sacarán provecho de ello. Si he comprendido mal, ellos me reemplazarán, se discutirá la materia y la verdad se abrirá paso" [12].

Frente a esto, Tafuri comenta en su estudio *Teorías e historia de la arquitectura:* "... Historicismo y antihistoricismo, método inductivo y método deductivo, comprobación racional y elecciones arbitrarias, se funden, por lo tanto, en el criticismo iluminista. La condición por la cual la crítica se convierte en protagonista absoluta de la revolución artística de la segunda mitad del setecientos, precediendo con su despiadada criba la obra de los arquitectos que pondrán '*fin*' al gran capítulo del Clasicismo, es precisamente esa ambigüedad suya" [13]. Situándose a pesar de todo Ventura Rodríguez en un plano distinto al que nos esbozan los estudios de los rigoristas, su enfrentamiento con Saquetti no sólo va a plantearnos la crisis existente en la arquitectura española de los primeros años de la década de los cincuenta, sino que va a servir, paralelamente, para darnos idea de la formación teórica del español.

Sin tener Saquetti una formación académica, las relaciones que pudo mantener con Juvara en Italia y, posteriormente, en Madrid es uno de los más interesantes temas a tratar. Sorprende que él desarrolle los criterios

clasicistas en Palacio cuando demuestra, en la polémica que en 1750 mantiene con José de Hermosilla, desconocer no sólo el concepto arquitectónico del mundo clásico, sino también no haberse percibido de que las proporciones y volúmenes definidos en el Palacio de Madrid se ajustan a ciertos modelos del mundo clásico. Al aparecer entonces Saquetti no como el estudioso discípulo de Juvara que tantas veces se nos ha insinuado, sino más como un maestro de obras avanzado que no logra comprender la problemática del nuevo barroco y sus enfrentamientos teóricos con Ventura Rodríguez van a ser uno de los supuestos más interesantes para comprender la labor que éste había realizado.

Pero si al comentar sobre Saquetti nos sorprenden los comentarios antes citados, igualmente el papel que Ventura Rodríguez juega en la obra de Palacio ofrece, fundamentalmente por su edad y por su falta de práctica, un interesante tema de estudio. Lo que queda fuera de duda es que no existe, del uno con respecto al otro, la tradicional dependencia que tantas veces se nos ha insinuado. Que ambos son figuras de primera línea en el mundo oficial de la arquitectura española, lo prueba el hecho de que ambos ingresan el mismo día como Académicos de Gracia en la Academia de San Luca y, sin duda, como consecuencia de un homenaje que la corporación romana realiza en honor del monarca español nombrando entonces académicos a los dos arquitectos que están realizando la obra de Madrid. Nombrados, insistimos, Académicos de Gracia y no Académicos de Mérito o de Honor [14] —como después han repetido todos los estudiosos—, dicho título lo reciben sin que deban presentar ningún dibujo, memorial o estudio alguno. Importa destacar el hecho por cuanto que este tratamiento era el destinado a aquellos artistas o individuos que no merecían ser nombrados Académicos de Mérito y que, por su papel, tampoco eran merecedores del de Académico de Honor.

Sorprende el que Saquetti, primer discípulo de Juvara como se nos ha insistido tantas veces, sólo logre este nombramiento concedido precisamente por aquellos que en su día se reclamaron discípulos de Juvara en la propia Italia. Pero aún sorprende más saber que el joven Ventura Rodríguez, desconocido en Italia, recibe —el mismo día— el idéntico trata-

miento que "su maestro". Y sólo un año más tarde, y como prueba de gratitud a la Academia romana por el honor concedido, Rodríguez envía a Roma una serie de dibujos que serán aceptados [15] por ésta aunque sin levantar, como gratuitamente señala Ceán: "... un aplauso general entre aquellos arquitectos".

El tema enviado por Ventura Rodríguez a la Academia romana —publicado en su día por Kubler [16] y recientemente estudiado por W. Oeschlin [17]— presenta un elemento de importancia para valorar el conocimiento teórico que éste tiene en los últimos años de la década de los años cuarenta. Manteniendo una referencia al tratamiento que da Vittone a un supuesto dibujo para el Duomo de Milán, la contradicción aparece, sin embargo, en el español al desarrollar casi miméticamente un esquema coherente en Vittone pero ajeno a Rodríguez; porque si el problema que refleja la dualidad clasicismo-teatralidad se contiene en la obra de un arquitecto que desarrolla la problemática de una cultura histórica no clásica —partiendo en algún sentido de un borrominismo anticlásico—, que se manifiesto en lo que Tafuri define como el proyecto "gótico" [18] del Duomo de Milán, el desarrollo de estos esquemas para el arquitecto español debe de ser sin duda el punto de partida para un mundo completamente ignorado. Sin entender cuál es la significación del barroco que toma como modelo y sin definirse en modo alguno, el carácter ecléctico de Ventura Rodríguez se diferenciará de la arquitectura intelectual del momento y su única preocupación estriba en adoptar imágenes que puedan facilitar a su público una muestra de un "sabor teórico". Y así, cuando se plantee el enfrentamiento con el que fuera su maestro en la obra de Palacio, no dudará en utilizar los argumentos clasicistas que Hermosilla había utilizado para criticar las opiniones de Saquetti.

Interesa comentar este choque entre ambos arquitectos no sólo porque nos puede marcar las bases para una anécdota en la vida de Ventura Rodríguez, sino porque nos manifiesta claramente la disparidad de criterios existentes entre ambos. Miguel Durán, en el catálogo que publicó en 1935 sobre el *Palacio de Oriente y sus jardines. Proyectos antiguos no realizados* [19], señalaba como debido a una serie de críticas y de censuras en

la obra de Palacio se había determinado nombrar una "Comisión de censura" de los planos, comisión en que la que figuran tres de los arquitectos romanos de mayor prestigio como son Salvi, Fuga y Vanvitelli. Las críticas, formuladas según la Academia por el Marqués de Scoti, tienen que tener su base en el propio Ventura Rodríguez puesto que, aun en 1756 y con el aparente motivo de haber manifestado Saquetti su oposición a unos planos que Ventura Rodríguez había trazado para el nuevo hospital de Madrid, señala éste respecto del Palacio: "... el concepto que todavía tiene el italiano de la arquitectura concebida como ornato... Tuve presente que este edificio no debe de ser de aquellos en que la delicadeza y ornato apurasen los primeros de la arquitectura, pero sí de extensión y capacidad bastante, con las ventilaciones y comodidades necesarias: que en su misma consolidación de su construcción manifestase el buen gusto, simetría y proporciones el modo de la gran casa de las Inválidos de París en la que resplandece este bello orden" [20].

El hecho es que estas ideas de sencillez, de comodidad y de simetría, así como la preocupación por las ventilaciones o por el buen gusto de la arquitectura, son, sin duda, nuevas en la obra de Ventura Rodríguez y por sí solas bastarían para plantearnos una nueva dimensión quizá más compleja de la figura de este arquitecto. Argumentando con ideas que no llevará a la práctica y con una frase que parece estar más cerca del pensamiento de Diego de Villanueva o de José de Hermosilla que del arquitecto de la iglesia de San Marcos, sospecho que el comentario se dirige a los arquitectos romanos, a los que él pide, como luego veremos, se sometan a la obra. Queriendo pasar por representante del nuevo estilo y demostrando conocer las críticas existentes en el ambiente contra la arquitectura basada aún en el ornato, existe, sin embargo, un hecho y es la dudosa formación teórica de este arquitecto. Si Ventura Rodríguez hubiese estudiado el curso de Blondel o si hubiese tomado contacto con los supuestos desarrollados en Nápoles por Fuga, podríamos quizá entender estas declaraciones. Pero en el medio arquitectónico español —teniendo en cuenta que sólo Hermosilla conoce la realidad italiana de los últimos momentos— la frase sorprende. Y lo importante es que en plenos años

cincuenta esboza de forma rotunda una solución alternativa a la arquitectura del barroco español ofreciendo como réplica la idea francesa del barroco clasicista.

Confirmándose a través de esta polémica la opinión que insinuaba Chueca sobre el carácter ecléctico de Ventura Rodríguez, éste se nos manifiesta de forma clara en el proyecto de un hospital que concibe para Madrid y en el que, poniendo como ejemplo válido el de los Inválidos de París, identificará su propuesta con los nuevos intentos de arquitectura racionalista. Criticado el proyecto por Saquetti, este hecho dará pie a una discusión de Rodríguez que debe de ser la arquitectura. Por ello solicita, en primer lugar, que sus planos sean enviados a Roma a la misma Comisión que en su día censuró de los dibujos de Palacio [21], señalando así la oportunidad de orientar un discurso arquitectónico y planteando además la necesidad de que las directrices que surjan de esta Comisión deban entenderse como puntos guía a partir de los cuales se base la arquitectura española. Sorprende que Ventura Rodríguez solicite que sus dibujos sean examinados por una comisión formada por Fuga, Vanvitelli y Salvi, si tenemos en cuenta que en ningún momento estos arquitectos aceptarían un memorial en el cual se pusiera como ejemplo de concepción arquitectónica a los Inválidos de París. Sin embargo, y como explicación, sólo se nos ocurre plantear la posible pretensión erudita existente en un Ventura Rodríguez que reconoce a los arquitectos de la comisión como alumnos de una academia, academia por la que nunca ha pasado Saquetti. Ante los españoles de los años cincuenta Ventura Rodríguez aparece entonces como el mítico personaje capaz de sentar una opinión frente a los extranjeros, como el único arquitecto poseedor de unos conocimientos paralelos a los que adopta en el momento la "teoría" italiana.

Lo que queda fuera de discusión es que el papel jugado por Ventura Rodríguez se desarrolla en los medios oficiales sólo en la década de los años cincuenta, apareciendo entonces de forma equívoca como el único arquitecto capaz de plantear una alternativa a los criterios italianos. Pero según avanza la década empiezan a clarificarse los criterios y pronto se puede ver como Ventura Rodríguez desconoce la teoría arquitectónica

—quedando esa actividad para Diego de Villanueva, Hermosilla, Castañeda, Subirana... [22]—, llegando incluso, en los últimos momentos de los años cincuenta, a representar un papel abiertamente reaccionario o caduco, por cuanto que no sólo intenta difundir mediante su autoritarismo sus criterios arquitectónicos, sino que incluso lleva su pretensión a intentar detener la actuación de algunos difusores del pensamiento ilustrado como son los antes señalados.

Para comprender este hecho es necesario darse cuenta que en esta época Ventura Rodríguez se ha enemistado con la pequeña minoría intelectual que domina la Academia y con los aristócratas partidarios del Conde de Aranda —con el Partido Aragonés— que pretenden que ésta sea el lugar donde los principios del arte respondan a los esquemas del nuevo arte de la Razón, más que un foco docente abstracto. Por ello, la polémica que se desarrolla entre la Junta Particular y los artistas, deseosos estos últimos de poder controlar la marcha de la Academia sin necesidad de estar supeditados a ninguna orientación, se refleja en un memorial que recata Ventura Rodríguez [23]. Trata de la composición de la Academia y la posibilidad de dar a los artistas el gobierno de ésta, confirmando así las tensiones existentes. Para el arquitecto los individuos que componen la Junta Particular de la Academia deben de plegarse a los deseos e indicaciones que señalan los artista y sólo podrán entonces tener una función claramente simbólica.

Considerando equivocada la afirmación de Bédat cuando señala que Ventura Rodríguez desempeña un papel importante en la Academia de San Fernando como maestro de los jóvenes arquitectos [24], es preciso aclarar como si bien hasta 1760 su actividad principal se centró en la Academia de San Fernando —desde los primeros años de la década de los cincuenta— en sustituir a los maestros italianos, manteniendo y desarrollando un criterio barroco que los ilustrados de la Academia después rechazaron, a partir de 1760, y ya casi marginado de la Academia, toda su dedicación y esfuerzo va a quedar centrado en su actuación en el Consejo de Castilla o en el Consejo de Estado, sin plantear, en su actuación en estos organismos, una nueva alternativa en el campo de la teoría arquitectónica.

Dividiendo en dos partes la vida profesional de Ventura Rodríguez, y considerando estos años sesenta como el nuevo punto a partir del cual abandona plenamente la Academia para dedicarse a una práctica, existen una larga serie de contradicciones a lo largo de estos años. Pero intentemos confirmar esta opinión con hechos concretos.

En 1756, cuando Rodríguez juega todavía en la Academia un importante papel rector —a pesar de encontrarse en ella ya José de Hermosilla y Diego de Villanueva—, se le presenta la ocasión de desarrollar los esquemas italianos de Juvara en el proyecto que realiza para un hospital en Madrid. Y aunque no conocemos el proyecto, por el escrito que presenta contra la opinión de Saquetti [25], extraña que Ventura Rodríguez adopte una solución tipológica alejada de los esquemas que en esos mismos años esboza Fuga, reivindicando entonces el tema de los Inválidos de París. Esta aparente contradicción —la de un individuo que se reclama seguidor de los italianos pero que, llegado el momento, sigue los esquemas franceses— tiene su origen en las fuentes en las que se basa Ventura Rodríguez.

Conociendo sin duda sólo el estudio de Leonhard Crhistian Sturm [26] sobre arquitectura hospitalaria este tratado analiza, casi únicamente, las plantas de los hospitales franceses, desconociendo por completo las realizaciones italianas. Y aunque su edición se sitúa en 1720, lo que sorprende es ver como este arquitecto rechaza la aproximación directa de las últimas novedades —Fuga está concibiendo su hospital para el Borbón que sólo tres años más tarde va a ser Carlos III de España—, siguiendo, por el contrario, la copia más o menos directa de lo que él cree que son los grandes maestros de la cultura europea.

De nuevo en 1768, en el hospital que concibe para Oviedo, se plantea la posibilidad de analizar la actuación de Ventura Rodríguez a través de su planta y viendo como ésta se contrapone a los nuevos conceptos difundidos por la Ilustración. La dicotomía que se esboza entonces entre arquitectura e ideología queda reflejada claramente en la pregunta que Rodríguez dirige a la Academia en un memorial, contestación a una crítica por no asistir el arquitecto a las Juntas, que en febrero de 1758 plantea:

"... ¿Qué debe de hacer el arquitecto?" [27], y esta pregunta, que señala un proceso contradictorio, se refleja en alguna de las obras de este arquitecto, y más concretamente en el proyecto de cárcel para la Inquisición que conciben en estos mismos años. En otro momento, al tratar de las cárceles y panópticos, comentábamos de qué forma este era uno de los temas en los que más se aprecia la evolución con respecto a la concepción tradicional. Desarrollados en un momento en el cual los criterios humanitarios se enfrentan claramente a la idea que supone la Inquisición, los distintos proyectos que se realizan en la Academia aclaran de qué forma se produce la evolución en los supuestos ideológicos. Existe, por ejemplo, en la misma Academia un proyecto en el que voluntariamente se omiten los sótanos y celdas de castigo, dando como argumentación: "... que algún alcalde podría abusar de estas colocando en ellas a presos, lo cual no es humano", a través del cual podemos ver de qué forma se refleja la influencia de la Ilustración en el proyecto arquitectónico y cómo un ambiente propiciado en su día por Becaria e introducido en España por Conca y Foronda es conocido en la Academia de Arquitectura. Esa cárcel que señalábamos, en la que voluntariamente se omiten los sótanos, no supone —desde el punto de vista del modelo arquitectónico— un choque con respecto al tema esbozado por Rodríguez; pero aceptando todavía la idea de la cárcel como lugar donde deben de purgarse unas penas, el modelo ofrecido por Benthan planteará un concepto del individuo y de la sociedad claramente distinto y que, pocos años más tarde, sí presentará un nuevo esquema arquitectónico. Pero gravitando ahora en torno a Ventura Rodríguez, lo que podemos apreciar es como su actitud corresponde —al igual casi que lo percibíamos en Sabatini— a la de un arquitecto que plantea la evolución del tema barroco sin precisar en ningún momento —en su obra— otra cosa que no sea la modificación en el tratamiento de fachada o en el ornato.

Así, toma de los italianos —como estudió Chueca— no sólo esquemas formales como ocurre por ejemplo en la iglesia de San Marcos de Madrid o en el estudio que realiza de Vitone, sino que mantiene los mismos temas que esbozaron aquellos barrocos clasicistas llegados a España para elaborar los planos del Palacio, repitiéndolos y manteniéndolos casi treinta años

después en España. Puede sorprender en la España de los años cincuenta que se conciba un castillo de fuegos artificiales desarrollándolo en términos paralelos a como Salvi o Vanvitelli lo habían esbozado en Italia en 1728, pero que Ventura Rodríguez repita el tratamiento en 1765 [28], con motivo de festejar la boda del Príncipe de Asturias, nos plantea no ya la pervivencia del tema, sino como existe sobre todo un intento de desarrollar un "*nuevo gusto*". Para los individuos centrados en la crítica, en la divulgación del nuevo esquema, este paso es identificable al cambio total, mientras que para los teóricos, para los que pretenden desarrollar la teoría arquitectónica de forma paralela a Francia o Italia, este nuevo gusto no es sino resultado de una moda mal entendida. Conociendo por tanto la moda y sabiendo cuales son los esquemas planteados en el mundo del barroco francés, Rodríguez valora en este sentido las fiestas celebradas en 1739 en París, obras del Blondel, intentando repetirlas en 1765. Acostumbrado a modificar el ornato en ciudad, a plantearlo como un enriquecimiento o actualización del aspecto externo de las fachadas, ni concibe ni plantea el tema de la nueva fiesta, no ve como lo podrán realizar los arquitectos franceses de la revolución, sino como se entiende en la Europa de su momento. Basta con que estudiemos el discurso pronunciado por Jovellanos sobre las fiestas [29] y que lo comparemos con los diferentes textos de "*Entradas* para comprender la pervivencia del criterio barroco: el tema que elabora Rodríguez de la máquina de fuego [30], como de los jardines que dibuja y que se encuentran en la Biblioteca de Madrid, demuestran cual es el nuevo gusto que pretende difundir en España apoyado por los divulgadores artísticos [31].

Manteniéndose a lo largo de toda su vida en unos supuestos, lo único que varía, llegado el caso, será el ornato, sustituyendo un tipo de decoración por otro, reflejando a lo largo de su obra los distintos ejemplos europeos que conoce. De esta manera, la fuente que concibe en la calle de Fuencarral de Madrid no es sino el desarrollo de un tema que Buchardon había ya tratado y el catafalco que proyecta en honor de Carlos III en la iglesia de la Encarnación es, como lo señala su sobrino Martín Rodríguez, un ejercicio sobre un tema paralelo al que los italianos habían

esbozado al desarrollar, en la primera mitad del siglo, el tema de la arquitectura efímera y que pocas veces los arquitectos españoles se habían atrevido a desarrollar. Interesa por ello ver de que forma Ventura Rodríguez acepta la idea del catafalco enfrentándose a una corriente de pensamiento que rechaza este elemento como símbolo del hacer barroco, elemento del antiguo poder que choca con la visión de un mundo nuevo, de un mundo en el cual el hombre es modelo y punto de partida.

Ventura Rodríguez representa entonces, dentro del panorama español de la segunda mitad del siglo, la figura de un individuo que, con una formación ligada al proceso ilustrado, intenta de forma reiterada jugar en el campo arquitectónico el papel de innovador o, lo que es más, el de teórico, cuando en realidad lo que hace es seguir desarrollando unos esquemas carentes ya de sentido en la Europa de estos años. Es a través de él como, de forma clara, se puede percibir la contradicción existente entre el mundo de la teoría y el concepto crítico insinuado por los divulgadores artísticos, por un panorama a fin de cuentas más próximo a Ponz o a Jovellanos que a Arnal y a Pedro de Silva. Y el punto quizá donde de forma más rotunda se enfrenta al saber tradicional el nuevo saber enciclopedista es la contraposición que se establece en la Academia de Madrid al chocar Ventura Rodríguez con Diego de Villanueva y José de Castañeda.

El estudio de la Geometría en la segunda mitad del siglo XVIII plantea, tanto en España como en Europa, uno de los supuestos más interesantes para el estudio del nuevo pensamiento. Sin embargo, los estudios españoles en el siglo se limitan, en un primer momento, a la difusión de los escritos de Zaragoza —difusor a fin de cuentas de Newton— y a la visión que ofrece Tosca en su tomo IX del "*Compendio Matemático*" dedicado a la Astronomía. El resto de los estudios de Geometría no son sino el mantenimiento de una tradición centrada en la difusión de Aznar de Polanco [32] —de una geometría para sastres o en los tratados de caligrafía— y que evolucionan paulatinamente hasta los estudios que publica Gaspar Alvarez sobre *Los elementos de Euclides*, texto destinado al uso de los alumnos del Seminario de Nobles [33].

El resto de los estudios de Geometría no son sino diferentes interpre-

taciones que se mantienen del texto de Arfe o de los tratados de arquitectura práctica que se han esbozado a lo largo del siglo. Sin embargo, es en los años sesenta cuando geometría aparece, por vez primera, como parte integrante de la arquitectura en el plan de estudios que redacta Diego de Villanueva y se encuentra centrada entre una serie de disciplinas que intentan —un poco como en el modelo que ofrece de Blondel— dar un carácter científico al estudio de la arquitectura. Girando el texto alrededor de la geometría teórica, de la maquinaria, aritmética y perspectiva, el esquema aparece más ajustado a los supuestos ilustrados que a los antiguos conceptos del barroco.

El estudio de la maquinaria oscila, como señala Condillac, alrededor del tema de Newton más que sobre el viejo esquema de las ingeniosas aplicaciones de Fontana en Roma: "L'identité est sensible; elles prennet différents formes pour produire plus commodément des affets différents mais dans le principe, toutes ne sont qu'une même machine. Or notre univers n'est qu'une grande balance. Point de suspension, point d'apui et centre de gravité son au fond la même chose. Cette comparaison suffit pour vous faire comprendre comment toutes ces masses sont reglées dans leur cours par cette même force qui fait tomber ce cahier, si vous cessez de la soutenir. Car s'il n'y a dans le fond qu'une machine, il n'y a dans le fond qu'une propriété..."

El sentido entonces de la maquinaria sustituye a la antigua noción de Keppler y de los planetas en sus órbitas elípticas. No se trata ya de seguir manteniendo la idea de gravitar alrededor de un centro, sino que por el contrario el punto fundamental se centra en el intento de convertir al individuo en el propio centro del Universo, en desarrollar hasta el máximo por lo menos en España los conceptos enunciados por Zaragoza o por Tosca años antes. La idea entonces de la nueva dimensión de Newton se desarrolla en el momento fundamentalmente por lo que supone de canto al individuo y de fortificación de unos supuestos quizás perdidos durante muchos años pero replanteados ahora de forma clara. Wittkower, al tratar de la arquitectura del Renacimiento, señala de qué forma el concepto platónico reflejado en el *Timeo* se manifiesta en toda una nueva tipo-

logía arquitectónica identificada con las plantas centralizadas: Dios, el sol supremo, es el centro del universo y alrededor de El oscilan las nuevas fuerzas representadas por el hombre. Lo importante es que en ningún momento el pensamiento reflejado por Plotino insinúa o abre la posibilidad a una valoración distinta al hombre y que sólo en los momentos de la herejía racionalista se va a sintetizar al identificar la figura del hombre con la del nuevo señor del Universo. Y la manera de dar el salto, de constituir al hombre como centro de atención, se basa concretamente en el desarrollo del conocimiento: "Todas las ciencias, en su conjunto, no son otra cosa que la fuerza intelectual humana que es siempre una y la misma por muy variados y diferentes que sean los objetos a los que se aplique", señala D'Alembert. Y este hecho fundamental del "conocer" supone una clara proyección de la realidad establecida por Descartes y que en el campo concreto de la Geometría llega a variar radicalmente las opiniones o los criterios existentes. Se empieza a plantear, como ya hemos señalado en otro momento, una clara diferencia entre el geómetra y el matemático, importancia de la primera sobre la segunda se debe sobre todo a la preferencia que éste tiene por la síntesis: "Les géomètres mêmes, qui devraient mieux connaître les avantages de l'analyse que les autres philosophes, donnent souvent la preference a la synthèse. Aussi, quand ils sortent de leurs calculs, pour entrer dans des recherches d'une nature différente, on ne leur retrouve plus la même clarté, la même précision, ni la même étendue d'esprit. Nous avons quatre métaphisiciens célèbres, Descartes, Malebranche, Leibniz et Loke. Le dernier est le seul qui ne fut pas géomètre de combien n'est-il pas supérieur aux trois autres!"

No extraña entonces que la Academia, o mejor aún su Junta Particular, proponga el estudio de la Geometría como parte necesaria y fundamental dentro de los distintos estudios. Por eso Villanueva y Castañeda recibirán el encargo de redactar un curso de Geometría, quedando comisionado igualmente Ventura Rodríguez para concebir por su parte, otro, a fin de poder elegir uno de entre los dos [34]. Y si Castañeda comenta cuáles son los puntos de partida de la Geometría en los textos que él considera básicos para definir la nueva arquitectura, tiene interés la obra que redacta

Ventura Rodríguez, de la que hemos podido encontrar un manuscrito titulado: *Curso de Geometría copiado por D. Francisco Santos de Torres, en la Academia de San Fernando, del sacado por D. Ventura Rodríguez.*

El interés del manuscrito se centra en que, por vez primera, se tienen noticias concretas de los conocimientos teóricos que posee Ventura Rodríguez. Desarrollando la obra supuestos geométricos y aritméticos claramente superados, vemos, gracias a este manuscrito, el abismo teórico que separa al arquitecto madrileño de los primeros ilustrados. Y si recordamos la crítica que éstos insinúan del texto de Tosca, comprendemos como esta es aplicable a los esquemas de Ventura Rodríguez. Para aquellos plantear simultáneamente un tratado de arquitectura y de montenía supone seguir manteniendo a la estereotomía como parte fundamental de la arquitectura, mientras que, por el contrario, esto no es en los racionalistas sino una ciencia paralela, necesaria, sin duda, pero claramente diferenciada de la construcción.

El artista no debe de ser identificado con el constructor, en cuanto que ambos realizan funciones claramente diferentes y sobre todo dada la posibilidad de que el segundo, en un momento determinado, pretenda ser considerado arquitecto por el hecho de centrar su técnica en la construcción. El arquitecto —señalan Diego de Villanueva y Castañeda— precisa tener unos conocimientos teóricos que en ningún sentido tiene el constructor y por ello, en un momento en que la teoría equivale a una nueva alternativa arquitectónica, es preciso definir el campo de cada uno de forma que, si resulta inaceptable que se identifique la construcción con el quehacer arquitectónico, por lo mismo el estudio de las proporciones o de las figuras que plantea Ventura Rodríguez nada tiene en suma que ver con los supuestos desarrollados por Condillac.

Las proporciones que Arfe había definido son, como recientemente ha planteado Bonet Correa [35], la dimensión de un mundo euclidiano independiente del placer o del gusto que se puede encontrar en las sensaciones. Y así como, señala el abate, el hecho de la simple percepción no basta para obtener una impresión de la presencia del objeto, por lo mismo Ro-

dríguez acepta la percepción y la proporción como aquello que define y sistematiza el objeto.

Rodríguez señala, en la arquitectura española, el fin de un ciclo que confusamente había quedado iniciado al hacer referencias a la obra del Palacio Real. A lo largo de su vida intenta mantener y conservar los esquemas señalados por los italianos y sus choques con Sabatini significan en los últimos momentos del siglo lo contrario de lo que habían podido suponer en un principio. Sabatini había llegado a España defendiendo los esquemas de la Academia de Roma, de Vanvitelli y de los puntos básicos de un barroco romano, Rodríguez era por el contrario el delineante español que acaba imitando aquello que conoce. Y la acusación entonces que tantas veces cita Jovellanos —como injusta— de no haber estado en Italia, tiene entonces un sentido distinto y perfectamente coherente al entenderse ahora como la crítica al que copia de láminas sin entender la totalidad de proyecto arquitectónico.

Se le acusa de copiar sin entender, de estar preocupado por una moda y de no asimilar el fenómeno diario de una nueva arquitectura. El no haber viajado a Italia se utiliza tanto como crítica a no conocer los clásicos de la arquitectura como —y sobre todo— a que no conoce el pensamiento teórico que allí se desarrolla en estos momentos, es carecer de una base coherente que puede justificar o sustentar la poética que concibe. Y si Sabatini es, en los primeros momentos, el arquitecto que ha recibido una formación y un saber identificable con el sueño académico, poco a poco ambos evolucionan, aproximándose Sabatini a los puntos de partida de Rodríguez y desarrollando una extraña mezcla entre el clasicismo académico y los supuestos tradicionales de Churriguera.

Resulta, en los últimos años, que el arquitecto español comprende mejor que el italiano la modificación y la ruptura existente entre los esquemas de la nueva arquitectura. Y mientras que éste acepta el problema de una nueva tipología arquitectónica, dudando en como desarrollar la nueva morfología, Ventura Rodríguez adopta, por el contrario, el esquema a la moda negándose a integrar el cambio manifestado en la tipología.

La llegada de Luis Yapeli coincide casi con la muerte de Ventura

Rodríguez. Apenas cuatro años más tarde, sin embargo, el cambio producido en los ambientes intelectuales ha sido importante debido fundamentalmente a la presencia de aquella generación de arquitectos formados en Francia e Italia y que han sido capaces de desarrollar los esquemas teóricos que se esbozan en dichos países.

La publicación del texto de Peyre *Disertación de Arquitectura*, del manual de Arquitectura de Branca, de los nuevos tomos de *Elementos de Matemáticas*, de Bails, a la difusión del hospital de Poyet [36], el panorama español ha cambiado de manera terminante con respecto a los momentos triunfales de Rodríguez y el ambiente intelectual con que se encuentra Yapeli nada tiene que ver al que existía en los momentos de los primeros italianos o franceses: existe pues un pensamiento artístico importante, paralelo si se quiere a los esquemas europeos o deudor de ellos, pero que va a impedir el que se desarrollen artistas sin formación.

Contactando con Jovellanos, son pocos los datos que tenemos sobre el pintor boloñés. Pintor de perspectivas, parece como si continuase la tradición que Bibiena había comenzado a esbozar en los primeros momentos del siglo, ante la Corte del Archiduque de Austria en Barcelona y que posteriormente solo se manifiestan en las decoraciones teatrales del Metastasio en el Teatro del Buen Retiro en Madrid [37]. Pero lo más importante es que, en uno de los memoriales que envía solicitando se le incremente el sueldo, apunta como, hasta 1796, vivía con el Embajador de Venecia, pidiendo entonces dinero para hacer posible la compra de libros y estampas [38]. Interesa el dato porque nos obliga a plantearnos un problema como es el encontrar las relaciones existentes entre Venecia y España, a definir cuáles son las posibles influencias teóricas existentes fuera del círculo romano. Missirini, en su estudio sobre la Academia de San Luca, señala cuales fueron las consecuencias de la revolución romana de 1790 y de como Azara juega un papel al proteger a los ambientes romanos. Como fruto sin duda de estos contactos Silvestre Pérez emprende en Roma la traducción de los textos de Milizia y se puede ver a través de la presencia de toda una serie de artistas la influencia romana entre los arquitectos españoles. Lo que sin embargo no queda claro es la influencia

veneta, los contactos habidos con arquitectos como Selva o Visentini, sobre todo cuando la Academia de San Fernando de Madrid plantea en sus textos conocer la situación de la arquitectura italiana en detalle.

La presencia entonces de Yapeli hasta 1807 en España abre las puertas a un posible estudio sobre el sentido del arte de corte en el reinado de Carlos IV.

NOTAS

[1] La documentación sobre Luis Yapeli, pintor de cámara, se encuentra en el Archivo del Palacio Real, cª 1110/10, donde existe una correspondencia de la que se obtienen los siguientes datos: Llegado a España en 1789, trabaja en el ornato realizado en las fiestas de Aranjuez de dicho año —que no señala ALENDA Y MIRA en sus *Relaciones de fiestas públicas de España* (Madrid, 1903)— y más tarde participa en distintos trabajos de decoración en la casa de El Escorial así como en la Casita del Príncipe en Aranjuez. Ver J. J. JUNQUERA, «Los techos de las casitas del Príncipe y del Infante», en *Reales Sitios*, n.º 23, p. 27.

[2] C. SAMBRICIO, «En torno a Sabatini», en *Goya*, n.º 121, pp. 14-22.

[3] C. SAMBRICIO, «Juan Pedro Arnal, arquitecto del siglo XVIII», en *Archivo Español de Arte*, n.º 183, pp. 299-318; «Diego de Villanueva y los Papeles Críticos», en *Revista de Ideas Estéticas*, n.º 122, pp. 67-82; «Planteamientos críticos a la arquitectura en la primera mitad del siglo XVIII», en *Actas XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1977, pp. 557-561; «Las Oraciones en la Academia de San Fernando», en *Revista de Ideas Estéticas*, n.º 136, pp. 69-94; «G. B. Piranese: del Campo Marzio a la ciudad comunitaria», en *Actas del Colloque sur Piranese et les Français*, Roma, 1978; «El mito de la ciudad comunitaria en la España del XVIII», en *Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro*, Pamplona, 1978, y «Silvestre Pérez, arquitecto de la Ilustración», en *Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro*, San Sebastián, 1975; «Benito Bails et l'architecture espagnole de la seconde moitie du XVIIIe siècle», en *Gazette des Beaux-Arts*, noviembre 1978, pp. 173-186, y «José de Hermosilla y el ideal clasicista», en *Goya*, n.º 159, noviembre 1980, pp. 140-152.

[4] F. CHUECA GOITIA, «Ventura Rodríguez y la escuela barroca romana», en *Archivo Español de Arte*, n.º 52 (1942); «Dibujos de Ventura Rodríguez para el santuario de Nuestra Señora de Covadonga», en *Archivo Español de Arte*, n. 56 (1943), y «Ventura Rodríguez en los Estudios Reales de Madrid. Un proyecto de notable de Biblioteca Pública», en *Archivo Español de Arte*, n.º 46 (1944). Un estudio

más reciente, publicado por THOMAS F. REESE, *The Architecture of Ventura Rodríguez*, 2 vols., Nueva York (1976), plantea el sentido clasicista de Ventura Rodríguez. Igualmente en «Ventura Rodríguez en Vélez de Benaudalla y Larrabezúa», en *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Andalucía Oriental*, Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, XII, n.° 23 (1975), pp. 24-49, destaca el mismo sentido de Ventura Rodríguez.

[5] I. BOTTINEAU, *L'Art de cour de Philippe V*, Toulouse, 1966.

[6] F. CHUECA, «Guarini y el influjo del barroco italiano en España y Portugal», en *Actas del Congreso Guarino Guarini e l'internazionalità del barroco*, Turín, 1970.

[7] C. SAMBRICIO, *En torno a Sabatini*, ACADEMIA DE SAN FERNANDO, *Junta Particular de 9 de mayo de 1758*, Armario 1, legajo 43. En otro momento hemos comentado como existían en la Academia unas fuertes tensiones entre los arquitectos españoles y los extranjeros.

[8] C. BÉDAT, en su trabajo sobre *L'Academie des Beaux-Arts, 1744-1808*, Toulouse, 1974, señala claramente como Olivieri había intentado de hecho hacer llegar una primera biblioteca, pero sin especificar al mismo tiempo el valor y el sentido de estos libros. En nuestra opinión es claramente contradictorio este concepto de la Academia de intentar arrancar con libros que pertenecen a una cultura claramente distinta a la del momento. Quizá sea este uno de los más interesantes puntos de reflexión al poder sentar la diferencia de lo que Botineau insinuaba en la corte de Felipe V como un intento de mantener en esquema cortesano, sin comprender quizás el hecho de que la Academia va a configurarse como un elemento capaz de abandonar paulatinamente los esquemas tradicionales situándose entonces dentro de la órbita de un clasicismo diferente.

[9] ACADEMIA DE SAN FERNANDO, *Junta Particular de 5 de abril de 1758*.

[10] P. COLLINS, *Los ideales de la arquitectura moderna. 1750-1950*, Barcelona, 1970, p. 31.

[11] P. COLLINS, *Los ideales...*, p. 32.

[12] LAUGIER, *Observations sur l'Architecture*, La Haya, 1765, p. 4.

[13] M. TAFURI, *Teorías e historia de la arquitectura*, Barcelona, 1972, p. 46.

[14] ACADEMIA DE SAN LUCA, Expediente n.° 427-745.

[15] ACADEMIA DE SAN LUCA, Expediente n.° 1475. La memoria de los dibujos que Ventura Rodríguez envió a Roma y que fueron en su día publicados por Kubler corresponde a los números 50/126.

[16] G. KUBLER, *Ars Hispaniae: Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1957, p. 244, figs. 317, 318 y 319.

[17] W. OESCHLIN, «Il soggiorno romano di Bernardo Antonio Vittone», en *Actas del Congreso «Bernardo Vittone y la disputa fra Classicismo e barocco nel Settecento»*, Turín, 1970, p. 465, fig. 47 y 48.

[18] M. TAFURI, *Teorías e historia de la arquitectura*, p. 139.

[19] M. DURÁN, *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines*, Madrid, 1935.

[20] VENTURA RODRÍGUEZ, *Sobre los planos del Hospital de Madrid*, Madrid, 1756, Biblioteca Nacional, Manuscrito n.º 9927.

[21] VENTURA RODRÍGUEZ, *Sobre los planos...*, p. 8.

[22] *Premios de la Academia de San Fernando*, Canto XI, p. 61.

[23] ACADEMIA DE SAN FERNANDO, Armario 2, manuscrito 66. V. Rodríguez responde en esta ocasión a una petición que le había dirigido la Junta Particular de la Academia con fecha de 3 de marzo de 1765.

[24] C. BÉDAT, *L'Academie...*, p. 141.

[25] THOMAS F. REESE, *The Architecture of Ventura Rodríguez*.

[26] L. STURM, *Vollständige Anweisung, allerhand öffentliche Zucht-und Liegesgebäude als... Spitäler von Alte und Krancke wohl anzugeben*, Augsburgo, 1720. Ver A. BONET CORREA, «El Hospital de Belén en Guadalajara y los edificios de planta estrellada», en *A. E. A.*, XL, 1957, y J. RIERA, «Planos de hospitales españoles del siglo XVIII», en *Acta Histórico-Médica Vallisoletana*, V, Valladolid, 1975.

[27] ACADEMIA DE SAN FERNANDO, Armario 2, manuscrito 66. Ventura Rodríguez responde en esta ocasión a una petición que le había dirigido la Junta Particular de la Academia con fecha de 3 de marzo de 1765.

[28] Si hemos considerado como importante el problema de la elección de los temas dentro de la tipología, igualmente para el estudio de las fiestas sería interesante plantear la introducción de los nuevos modelos. Pocas veces entonces se ha esbozado el tema del castillo de fuegos artificiales, motivo arquitectónico que corresponde más a la cultura francesa o italiana de esos mismos años. Sin embargo Ventura Rodríguez celebra con motivo de la boda del Príncipe Carlos Antonio con María Luisa de Borbón un ornato que se contrapone al que realiza Sabatini. ALENDA Y MIRA, en su estudio sobre las fiestas *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, 1903, t. II, p. 89, n.º 2.091, describe esta fiesta: «... Breve descripción de los adornos, y Arcos triunfales, que a expensas de la M. I. y Coronada, Villa de Madrid, de los Gremios Mayores, y otros individuos de ella, se ha erigido de orden de su Mag. por invención, y dirección del Coronel D. Francisco Sabatini, Architecto de S. M., en toda la Carrera que el rey nuestro Señor con su Real Familia, ha de hacer desde su Palacio al Convento de Ntra. Señora de Atocha, para dar gracias a la Santísima Virgen por los felices Desposorios del Príncipe de Asturias N. S. con la Serenissima Princesa de Parma».

[29] G. M. JOVELLANOS, *Memoria para el arreglo de la Policía de los Espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, Madrid, 1965.

[30] De hecho no es el único ornato que conocemos de Ventura Rodríguez. Existe en la Academia de San Fernando la noticia (A. S. F., Ar. 1, lg. 15, *J. O.* de 21 de octubre de 1827) de que Martín Rodríguez regaló a la Academia un dibujo de su tío que había realizado para las monjas de la Encarnación con motivo del Cenotacio construido a la muerte de Carlos III. Igualmente E. LAFUENTE, en artículo que publicó en *Archivo Español de Arte* de 1933 sobre Ventura Rodríguez, destacaba un dibujo perteneciente a la Biblioteca Nacional (Barcia, 1675) que refleja el sentido del ornato. Por último, el proyecto de fuente de la calle de Fuencarral, de Madrid, es en realidad un ejercicio inspirado en el tema de Bouchardon, dibujo que se encuentra en el gabinete de dibujos del Louvre y que fue publicado con el número 1.648 en aquel catálogo.

[31] I. BOTTINEAU, «Architecture éphémère et baroque espagnole», en *Gazette des Beaux-Arts*, LXXI (1968), pp. 213-230.

[32] J. C. AZNAR DE POLANCO, *Aritmética inferior y Geometría práctica y especulativa*, en Madrid: por Francisco Martínez Abad, en la calle del Olivo Baxa, encima de la Aloxería, año de 1727.

[33] Sería de interés un estudio sobre el Seminario de Nobles de Madrid, institución donde se simultaneaban los estudios de arquitectura, de matemáticas y los de máquinas hidráulicas. Por algunos de los profesores que participan en los cursos, así como por los alumnos que en ellos figuran como inscritos, sabemos la importancia de este centro dentro de la España de la Ilustración.

[34] F. CHUECA GOITIA, *Juan de Villanueva. Su vida y sus obras*, Madrid, 1949, pp. 383-385.

[35] J. DE ARFE, *De Varia Commesuración para la escultura y arquitectura*, Sevilla, 1585; R. GUTIÉRREZ, en *Notas para una bibliografía hispanoamericana de arquitectura*, Departamento de Publicaciones de la Universidad Nacional del Noroeste, Resistencia-Chaco, 1973, 61, da las varias ediciones de Arfe, y A. BONET CORREA ha publicado una edición crítica sobre el texto en 1975 y en la introducción toca los problemas que apuntamos.

[36] R. GUTIÉRREZ, *Bibliografía hispanoamericana...*, apunta los diferentes textos publicados en estos años en España. Los que comentamos corresponden a A. PEYRE, *Disertación de arquitectura sobre la distribución de los antiguos comparada con los modernos*, traducida por D. Pedro Arnal, Madrid, 1789; G. BRANCA, *Manual de arquitectura*, traducido por D. Manuel de Hijosa, Madrid, 1790; POYET, *Memorias leídas en la Real Academia de Ciencias de París sobre edificación de hospitales*, traducidas por D. Valentín de Foronda, Madrid, 1793, y B. BAILS, *Elementos de Matemáticas*, 9 tomos, Madrid, 1783.

[37] Los decorados de Bibiena en Barcelona son retomados en parte sólo desde 1749, con motivo de las fiestas y representaciones teatrales de Matastasio en

Buen Retiro. En el manuscrito de Carlo Broschi Farineli conservado en el Palacio Real de Madrid y publicado con el título *Fiestas Reales en el reinado de Fernando VI*, Madrid, 1972, se ofrecen toda una serie de láminas que lo confirman. Sobre las diferentes representaciones teatrales de Metastasio, ver además C. SAMBRICIO, *Benito Bails...*

[38] Los diferentes documentos que se encuentran en el Archivo del Palacio Real sobre Yapeli son los que figuran en el expediente citado en la nota n.º 1 y son: a) *Instancia de 13 de septiembre de 1795 solicitando ser nombrado Pintor de Cámara.* Señala como llegó a España en 1788, como es natural de Boloña y cual ha sido su trabajo en las obras de Palacio y reales sitios. b) *Carta de Juan Duque a Diego de Gardogni señalando en 6 de octubre de 1796 como se le debe igualar el sueldo de Yapeli;* c) *Instancia de Yapeli en la que señala —9 de octubre de 1796— como vivía con el Embajador de Venecia y precisa de más sueldo para poder comprar libros;* d) *Instancia de 17 de enero de 1798 en la que señala como no tiene obras de las que ocuparse y solicita al propio tiempo más sueldo;* e) *Carta de Melchor Gaspar de Jovellanos en la que se le pide aumento de sueldo al tiempo que se solicita ser nombrado profesor de dibujo del Principe de Asturias.* La contestación de Jovellanos es clara: respecto al sueldo, dado que en 6 de noviembre de 1796 fue nombrado Pintor de Cámara y que goza de carruaje, masilla y alojamiento, que decida el Rey el aumento en los sueldos. Que el Marqués de Santa Cruz decida igualmente si debe de ser o no maestro del Príncipe; f) *Instancia de 26 de enero de 1807. Pide aumento de sueldo por muerte de Ugena y señala como ha participado en la decoración de las fiestas en el Palacio Real, como ha colaborado en las pinturas de la Casa de Campo del Pardo y El Escorial, así como en la decoración de la Casa del Labrador de Aranjuez,* y g) *Carta de Miguel Cayetano Soler al Sumiller de Corps, de 8 de mayo de 1870, en la que se apunta como Yapeli colabora con Antonio Carnicero en las pinturas de la Casa del Labrador de Aranjuez.*

ORIGEN Y CENSURA DEL "ARTE DE PINTAR" DE MAYANS

POR

JOAQUIN BERCHEZ GOMEZ

El breve y, en cierto modo, accidentado discurso académico que el erudito ilustrado valenciano Gregorio Mayáns y Siscar (1699-1781) pronunció en la Academia de Bellas Artes de San Carlos el año 1776, apenas si ha recibido una adecuada atención en la reciente bibliografía dedicada a su persona y obra. Prohibida su impresión por la Academia, permaneció inédito hasta el año 1854, año en el que un familiar cercano a Mayáns —según Menéndez Pelayo el Conde de Trigona [1]— lo publicó en la imprenta Ríus, de Valencia, con el título *Arte de Pintar*. Felipe M.ª Garín ilustró en su estudio sobre la Academia de San Carlos, a través de las noticias inéditas contenidas en las actas de las juntas particulares académicas, las razones oficiales que esgrimió la Academia para no publicar el discurso de Mayáns [2]. El hallazgo en los archivos de la Academia de San Carlos del informe que elaboró el Marqués de Jura Real, encargado de censurar el discurso, y la consulta del manuscrito original que sirvió de base a la publicación del año 1854, permiten hacer nuevas precisiones sobre la controvertida actitud adoptada por Mayáns frente al medio artístico, así como sobre la elaboración de su libro.

Carácter de las Oraciones en las Academias de Bellas Artes de España.

Fundada la Academia de Bellas Artes de San Carlos en el año 1768, sus estatutos, siguiendo los criterios de la de San Fernando, establecían la celebración de Juntas Públicas cada tres años para distribuir premios entre los discípulos que hubiesen ganado los concursos convocados al efecto. En la misma junta los estatutos añadían que para "su mayor decoro se dirá una oración, y se recitarán poesías en elogio del instituto, de la aplicación y de las artes, por personas de carácter" [3]. Oración, poesías y rela-

ción de los premios deberían imprimirse sin otra licencia y aprobación que la de la misma Academia.

El criterio asignado a estas Oraciones se encontraba más cerca de los discursos *gratulatorios* que se acostumbraban a pronunciar en las Academias de la Lengua o de la Historia en elogio y homenaje de personas e instituciones que de las disertaciones eruditas y científicas propias del academicismo europeo, vigente desde el Renacimiento hasta estos momentos, en donde la discusión teórica y la formación científica constituían su principal motivación. Antonio Rafael Mengs, a cuya influencia se debió gran parte del desarrollo y orientación neoclásica de las Academias de Bellas Artes en España, señaló en sus escritos el camino a seguir en estas Oraciones, propugnando, al mismo tiempo que la formación de un pensamiento teórico artístico uniforme, el didactismo de sus principios, tanto para los aficionado como para los profesores y discípulos, habida cuenta del atraso de los conocimientos artísticos en España: "Los discursos Académicos enseñan las dificultades del Arte a la juventud que la quieren profesar, y ponen en estado a los Aficionados de entender y juzgar sanamente las obras. Esta circunstancia es tal vez aun más necesaria en España que en algunas otras partes, porque el común de la Nación no tiene todavía idea justa de las Artes y de su nobleza, ni de los muchos dones del Cielo y del estudio que deben concurrir para hacer un gran Artífice. Dichos discursos y conferencias Académicas servirán también a los mismos Profesores: porque siendo así que no todos entre ellos saben científicamente los principios de su profesión, esto les estimulará a estudiarlos; y en fin, a fuerza de examinar la materia, se irán desterrando poco a poco las falsas máximas que se pudiesen haber introducido en la enseñanza" [4]. Carlos Sambricio, refiriéndose a las Oraciones pronunciadas en la Academia de San Fernando, ha señalado cómo éstas, salvo escasas excepciones, constituían un reflejo de la crítica erudita, culturalista, un poco a la manera de la que pudieron desarrollar en su momento Ponz o Jovellanos [5]. Las pronunciadas en la Academia de San Carlos, también exceptuando alguna, tuvieron por lo general como objetivos prioritarios el elogio a la Academia, la exaltación de la tendencia moralizadora del arte, la divulgación de una

moderada estética clasicista, todo ello adornado con citas más literarias que artísticas; igualmente era una constante la referencia a la renovación de las artes emprendida por el Rey Carlos III a través de las Academias [6].

Entre las excepciones que se dieron en las Oraciones pronunciadas en la Academia valenciana se encuentra la de Mayáns. Como veremos el carácter erudito y normativo empleado por Mayáns, un poco al modo del de las Academias de la Historia, su extensión y escasas concesiones al halago oficialista, la restricción adoptada por el propio Mayáns al reducir el contenido del discurso a la Pintura solamente, y también la intransigencia, rayana en el exabrupto, al reconocimiento de la capacidad teórica del profesorado académico, motivaron que este *razonamiento académico*, como Mayáns prefirió llamarlo en algunas ocasiones, fuera objeto de censura y denegado el permiso para su impresión por la Academia.

Los hechos.

Nombrado Académico de honor por la de San Carlos en el año 1774, Mayáns escribió al Marqués de Jura Real, consiliario de la Academia, una carta de agradecimiento que en modo alguno hacía presagiar la enconada disputa en que se verían enfrentados ambos personajes. La carta decía:

> «Mui Señor mio. Por muchas causas me considero obligado a V.I. Por el favor de averme propuesto por Académico de Honor de la Real Academia de Nobles Artes con el título de San Carlos: por el unanime consentimiento de los señores Académicos, que generosamente assintieron a la propuesta de V.I., i ultimamente por su aviso, que me causa tanta confusión como honra. No puedo dejar de aceptar lo que V.I. por su buen deseo de favorecerme me ha facilitado; pues tendré yo la dicha de ver i admirar de más cerca los maravillosos progresos de una ingeniosisima Juventud aplicada a imitar i remedar (en lo que permite la posibilidad humana) las obras visibles del supremo i unico Autor de la Naturaleza.
>
> Doi a V.I. las divinas gracias: i ruego a Dios Nuestro Señor, que nos conceda el gozo de que esta Real Academia, de que V.I. [es] dignissimo Presidente, merezca ser aplaudida de todas las Naciones.

Su Divina Magestad guarde a V.I. muchos años, como deseo. Valencia en mi Estudio a 21 de Marzo de 1774.

B.S.M. de V.I. su mas seguro servidor. [Fdo.] *Don Gregorio Mayáns i Siscar*» [7].

La carta, al mismo tiempo que agradecía el nombramiento con un amable protocolo, dejaba entrever alguna apreciación artística, como se observa en la alusión a la imitación y remedo de las obras del "supremo i unico Autor de la Naturaleza", apreciación de carácter religiosa, contrareformística, frecuente en Pacheco, Carducho o Palomino, autores a los que Mayáns acudirá como fuentes prioritarias en su discurso.

Dos años más tarde, reunida la Junta Particular de la Academia el 4 de agosto de 1776, acordó nombrar a Mayáns para que pronunciase en la Junta Pública de ese año un discurso u oración académica. Mayáns, en efecto, pronunció el 6 de noviembre de 1776 un "erudito Discurso", según indicaba la publicación que con tal motivo editaba la Academia [8]; sin embargo, al contrario de lo que se hacía en las publicaciones de otros años, este discurso no aparecía impreso. El proceso desencadenado a raíz del malestar surgido por el discurso de Mayáns nos va a dar la clave de este silencio tipográfico así como de las causas del mismo.

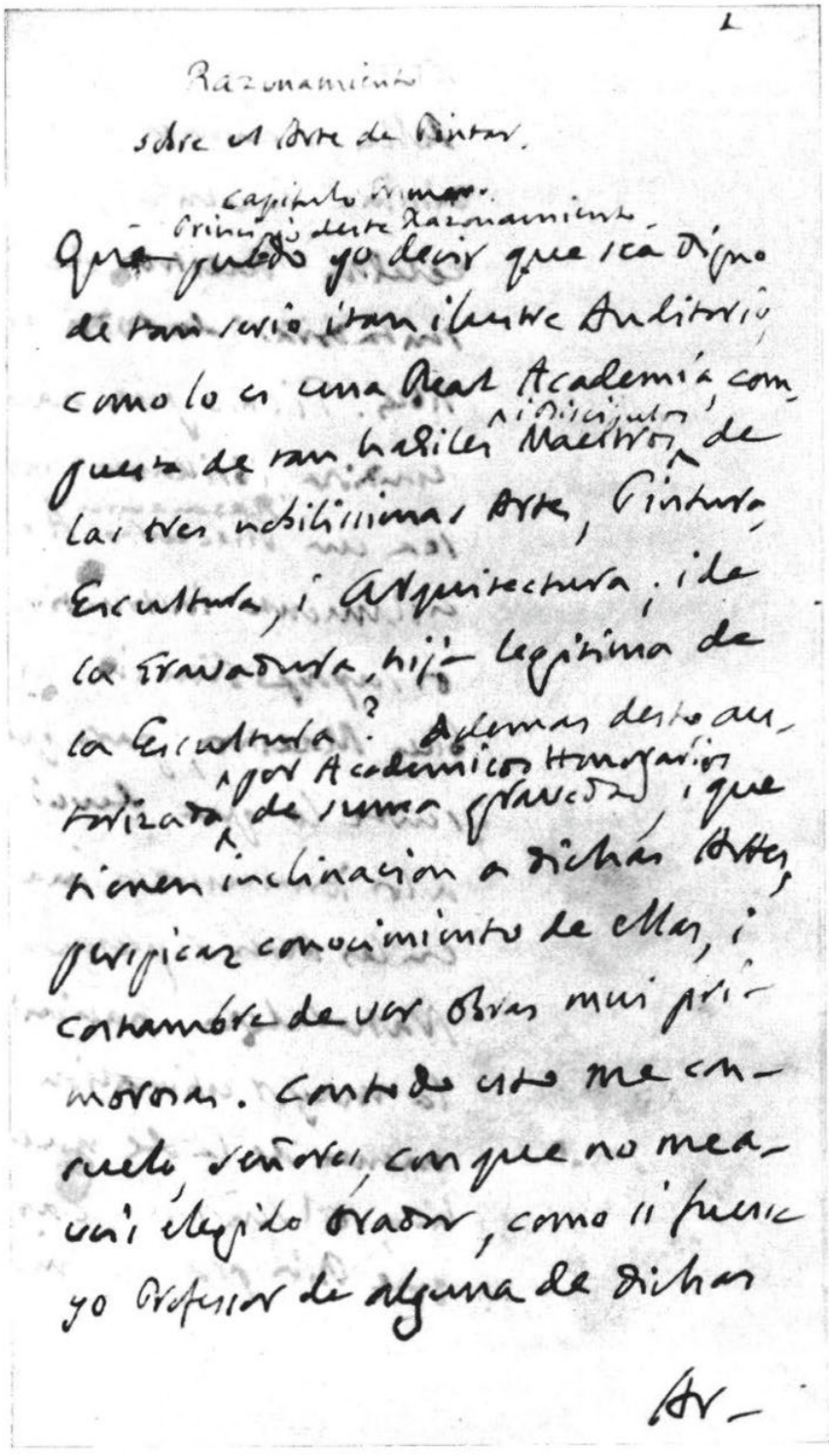
A los dos meses aproximadamente de la celebración de la Junta Pública y de la exposición del discurso, la Junta Particular celebrada el 19 de enero de 1777 "dió Comisión al Sr. Marqués de Jura Real, para que vea y examine la oración que Dn. Gregorio Mayáns dijo en la Junta Pública, y exponga su dictamen en orden a si se puede o no dar a la impresión" [9].

Con fecha del 14 de marzo de 1777, el Marqués presentó el dictamen pedido [10], en el cual expuso diversos reparos, unos de índole erudita y otros que afectaban estrictamente al ordenamiento estatutario de la Academia. Los dos de índole erudita ("... reparos que se me ofresen en los puntos de erudición, que toca el Autor") consistían en matizaciones a algunas frases de Mayáns que a buen seguro no habrían sido objeto más que de un comentario malévolo por parte de algún profesor o académico, de no ser por el carácter despectivo adoptado por Mayáns respecto a éstos.

La primera objeción en este sentido fue la relativa a la conocida anécdota de la pintura de Helena realizada por el pintor Zeuxis. Mayáns, que ponía este ejemplo, ya tópico en la literatura artística dedicada a la pintura [11], al principio de su discurso, al tratar de la representación ideal de la pintura, afirmaba cómo Zeuxis al tener que pintar a Helena, sin tener a la vista un retrato suyo, y habiendo vivido ésta muchos años antes, se valió de la observación de las perfecciones naturales de cinco doncellas de Crotona, de forma que, en palabras de Mayáns, "cotejando unas con otras y escogiendo las que le parecían de más efecto, ... fue conciliando en su imaginación una cumplida idea, compuesta por imitación del despejo de la lustrosa frente de la una, y de la viveza de los ojos de la otra" [12]. El Marqués de Jura Real, con cierta simpleza académica más atenta a las palabras que al contexto en que éstas se utilizaban, acusó de contradicción a Mayáns a propósito de esta última frase: "Llama *ideal* a la Pintura de Elena, que pintó Zeusis, manifestando que copió las perfecciones de cinco Doncellas de Crotón, y habiendo copiado, no puede ser ideal la Pintura". Mayáns, sin embargo, no utilizó la palabra copiar sino imitar, y, por otra parte, lo hizo tras poner el acento en el papel desempeñado por la imaginación del artista, aspecto este que Mayáns amplió páginas más adelante de su discurso, cuando, desarrollando los dos tipos de imitación, insistía: "La imitación puede ser o de un objeto, que absolutamente es natural como la de un caballo; o de un todo, que tomando de la naturaleza el fundamento de cada una de sus partes, se ha hecho imaginario, como la idea que tuvo Ceusis de Elena, sacada de las perfecciones de cinco doncellas: y compuesta después por su imaginación, cuya fingida imagen fue la que imitó aquel insigne pintor" [13]. Carecía, pues, de fundamento la censura del Marqués puesto que Mayáns se explicaba en un nivel de mayor complejidad, vinculando la formación de la *idea* de Helena a la síntesis imaginaria (o "fingida imagen") elaborada a partir de la contemplación y elección de las partes más perfectas de las cinco doncellas crotoniatas, tema este ampliamente recogido en los tratados de pintura, y en España principalmente por el de Pacheco, en el que probablemente se basó Mayáns para la formulación de estas ideas [14].

Menos importancia si cabe tenían las dos objeciones siguientes. Que Mayáns, al nombrar los instrumentos que son propios del escultor, citase el buril, o que al referirse a la afición profesada por hombres ilustres a la pintura, narrase que el Emperador Adriano "gustaba de pintar calabazas", constituyen críticas superficiales, cuando no irrisorias, como ocurre con la última.

Sin embargo, fue la alusión despectiva hacia la formación del profesorado, y tras ella a la configuración de la misma Academia, la que parece estar en el fondo de todo este malestar, protagonizado por el Marqués de Jura Real, hacia el discurso de Mayáns. En efecto, éste concluía el capítulo destinado a los afectos representados en las figuras, expresando que se contentaba con haber apuntado algunos pensamientos que podrían haber contribuido a la mayor perfección de la pintura, pero —según subrayaba el dictamen censor— añadía la siguiente frase: "Dexando lo demás *para quando esten mejor instruidos sus Profesores*", exabrupto que como apuntaba el dictamen "manifiesta incapacidad en estos para ser ahora instruidos en tan esencial punto, dexandoles con el sentimiento de aver oido esta censura, quando esperaban del Autor algun Elogio". No era esta frase la única muestra de desprecio que manifestaba Mayáns hacia los profesores y aun a la Academia mismo, muestras a las que posiblemente la mirada fiscalizadora del Marqués no llegó por encontrarse en lugares bastantes avanzados del discurso. Concretamente en el capítulo XVII, al referirse a los escritores de pintura, Mayáns ignoraba la existencia de la Academia, al aconsejar a los principiantes en la pintura que, una vez que hubiesen aprendido a usar los libros de arte, "conviene que cada uno de ellos con la buena dirección de un maestro perito (que si se sabe escoger, será uno de aquellos que en varias ciudades y provincias haya adquirido gran celebridad) coteje..." [15], recomendación que ignoraba, precisamente en su propio recinto, a la Academia y sus profesores, en unos momentos en los que ésta intentaba reglar los estudios y titulaciones académicas. Otro motivo que avala el criterio despectivo de Mayáns para con los profesores lo constituyen las palabras preliminares con que inició su discurso. Si bien éstas se pueden considerar en su conjunto las únicas palabras elogiosas que Ma-



1

Razonamiento
sobre el Arte de Pintar.

Capitulo primero.
Principio deste Razonamiento.

Que puedo yo decir que sea digno
de tan serio i tan ilustre Auditorio,
como lo es una Real Academia, com-
puesta de tan habiles Maestros i Discipulos de
las tres nobilissimas Artes, Pintura,
Escultura, i Arquitectura, i de
la Gravadura, hija legitima de
la Escultura? Ademas desto au-
torizada por Academicos Honorarios de suma gravedad, i que
tienen inclinacion a dichas Artes,
perspicaz conocimiento de ellas, i
costumbre de ver obras mui pri-
morosas. Con todo esto me con-
suelo, señores, con que no me a-
veis elegido Orador, como si fuese
yo Professor de alguna de dichas

Ar-

Primera página manuscrita por Mayáns de su «Oración» académica del año 1776, publicada con el título *Arte de Pintar* en 1854.

Retrato de Mayáns, grabado por Joaquín Giner en 1755, según dibujo de José Vergara.

yáns pronunció, no obstante, puso especial cuidado en repartir los calificativos según los componentes de la Academia. Así a los profesores los llamó "hábiles", y cuando a continuación se refirió al talento, ilustración y dignidad presentes en el auditorio, se puede apreciar en el manuscrito de su discurso la inclusión, para evitar dudas, en forma de apostilla, las palabras: "de académicos honorarios".

Básicamente la actitud de Mayáns no era muy distinta de la que protagonizaban los protectores oficiales de las Academias en España, actitud que desconfiando de la preparación del profesorado académico les negaba, mediante las disposiciones estatuarias, la participación no sólo en la dirección de la Academia sino también en la cuestión particular de su arte. Bédat ha señalado como tras la promulgación de los estatutos del año 1751 los profesionales del arte adquirieron la dirección de la Academia de San Fernando; sin embargo, varias circunstancias se señalaron para cambiar esta orientación, entre ellas, según la opinión de los protectores, la poca educación de los profesores y sus rivalidades internas [16]. Como afirma el mismo autor, los estatutos promulgados en 1757, los cuales siguió en líneas generales la Academia de San Carlos de Valencia, daban la dirección a los protectores, aristocracia que configuraba la Academia como una institución ilustrada al servicio de la Monarquía centralizada. Mengs, que como vimos antes había destacado la importancia de las Oraciones académicas en función de la mejor preparación del profesorado, denunció esta discriminación de los artistas a los que se negaba la dirección académica de sus competencias profesionales. Ni las Academias de Artillería, las Militares, la Médica, la de la Lengua y de la Historia, ni tampoco ninguna Academia de Bellas Artes extranjera, afirmaba Mengs, establecían esa "distinción odiosa" [17]. En este sentido, el mismo informe del Marqués de Jura Real, que no se limitaba a simples cuestiones de estatutos, opinando por el contrario en cuestiones específicas de pintura, adoptaba un tono paternalista para con el profesorado, traduciendo con ello la suplantación y discriminación de que eran objeto.

Ahora bien, lo que ya resulta más insólito en el discurso de Mayáns es que en una Academia configurada bajo los criterios citados, recargue

aun más si cabe las tintas elogiando el talento, la sabiduría de la aristocracia de la Academia, y niegue la debida competencia profesional a sus profesores. Mayáns, en otro momento de su discurso, dejó entrever su disconformidad con el modelo de institución académica que representaba la de San Carlos. Así, por ejemplo, observamos que en algún momento de su discurso no regatea elogios para con la figura del Rey Carlos III, pero no precisamente, como era común en estos discursos, a propósito de la creación de las Academias de Bellas Artes, sino por el patronazgo dispensado a las excavaciones de Herculano cuando era Rey de Nápoles, así como por instituir allí una Academia compuesta —puntualiza Mayáns— "por *hombres eruditísimos*, llamados *Herculanenses*, dignamente empleados en la ilustración de tantos y tan varias piezas de la antigüedad" [18]. Mayáns, cuya formación era universitaria y erudita y tenía además una larga experiencia en el academicismo valenciano de mediados de siglo en el campo de la Historia, no debía ver con buenos ojos cómo unos artistas, sin notables conocimientos teóricos y con una pasada formación gremial, educados más en la práctica que en la teoría, se erigieran en profesores académicos. Su modelo de Academia, a juzgar por las críticas reseñadas o por el tono erudito del discurso, parecía estar más enraizado en el academicismo de siglos pasados orientado hacia un público selecto e instruido y formado por artistas con una gran cultura y conocimiento de la pintura y ciencias afines. Las Academias creadas bajo el signo de la Ilustración en España, no estaban concebidas únicamente como un lugar de encuentro de hombres sabios y conocedores profundos de las artes; otros problemas, como eran la preocupación por la libertad de la profesión de los artistas frente a las trabas gremiales, el control de la enseñanza o el interés por establecer un gusto artístico uniforme y de carácter clasicista distinto del local que difundían los gremios, aparecían como objetivos igualmente importantes en los planes académicos de la segunda mitad del siglo XVIII. No debieron preocupar excesivamente a Mayáns estas otras cuestiones cuya fijación en las reglas y la preceptiva artística en general de la Pintura se convertía en eje y guía de su discurso.

Una última objeción reparable hacía el Marqués en su dictamen: "Las

repetisiones de unos mesmos pintores y escultores sin guardar el orden de los tiempos, en que florecieron, la de una misma cosa en diversas páginas". Crítica que en efecto se aprecia en el texto editado en 1854, y que las opiniones de Menéndez Pelayo y Gaya Nuño han resaltado también [19].

Las censuras siguientes eran ya de estricto cumplimiento estatuario, y en gran medida fueron las que recogieron las actas académicas, censuras que por otra parte fueron dadas a conocer por Garín. Se basaban en el incumplimiento de lo establecido por el capítulo 25, número 3, de los estatutos, que disponían que la Oración fuese en elogio de la Academia, de la aplicación y de las Artes, y Mayáns, al referirse en ella solamente a la Pintura, faltaba a lo mandado. Pero aun aquí el Marqués de Jura Real apuraba la crítica, al negar la validez del discurso puesto que "solo trata de Reglas de Pintura", añadiendo a continuación: "y assi como si se le encargasse a dicho Señor Dⁿ Gregorio el hazer una Orasión laudatoria de la Retórica, no cumpliría en el encargo dando preceptos, y reglas de Retórica, tampoco se vé cumplida la mente de S.M., ni el encargo de la Academia, viendo reducida a preseptos de un solo Arte, como es la Pintura, que deve ser en Elogio de el Instituto, y de las Artes". Alusión con la que malévolamente se refería a la obra de Mayáns *Rethórica* (Valencia, 1757), obra por otra parte esencial para explicarnos el carácter normativo del discurso mayansiano, puesto que en ella manifestaba con precisión cómo la retórica y por extensión la cultura en general constaba solamente de reglas precisas que, junto al ejemplo de las autoridades, debían constituir el modelo teórico a estudiar [20].

Por todo ello aconsejó a la Academia que el discurso no se publicase. También solicitó, manifestando con ello una total desconfianza hacia Mayáns, testimonio escrito del Secretario de la Academia de la extensión del discurso (155 hojas) y de la certeza de todas sus crítica, incluido el de las palabras transcritas en el informe del discurso, argumentando que "teniendole en su poder podrá mudarse, y dudarse después de la verdad de todo quanto llevo dicho en mi dictamen".

A los dos días de presentar el informe, reunida la Junta Particular de la Academia, se notificó el dictamen del Marqués de Jura Real, reco-

giendo las censuras esgrimidas en su segunda parte, pero evitando, con un "sin otros reparos que van expuestos en dicho dictamen", las críticas "eruditas" y las frases irónicas del Marqués. Tras reseñar los reparos, la Junta Particular acordó: "Que dicha Oración se puede imprimir bajo las condiciones siguientes: Que se haga mención de lo que en ella falta, en orden a la Escultura, Arquitectura y Subalternas. Que la Oración no sea tan voluminosa, y se regule, según la práctica de la Real Academia de San Fernando, y esta de San Carlos en semejantes ocasiones. Que se haga un elogio de las Artes, de la aplicación de los Discípulos, y de la función del dia, en conformidad de los prevenido por estatuto. Y que de este Acuerdo y resolución de la Junta se de parte al Sr. Mayáns por el presente Secretario. Y se libre testimonio que el Sr. Marqués de Jura Real pide en su dictamen..." [21].

El manuscrito del Discurso y la edición de 1854.

El discurso, como era de prever conociendo su tono, no se publicó, y Mayáns lejos de reducir el texto lo incrementó por el contrario en 26 páginas más. Según podemos deducir de los manifestado por el Marqués de Jura Real, Mayáns leyó en el momento de pronunciar la Oración una parte de las 155 hojas que luego presentó para su publicación en las Actas ("... la que dixo en parte el dia de los premios generales, y después concluyó en su Estudio..."). Y tras la crítica académica, Mayáns debió pensar en su publicación al margen de ella, ya que según se infiere del manuscrito existente en la Biblioteca Mayansiana del Colegio del Corpus Christi de Valencia [22] no sólo añadió a las 155 hojas otras 26, sino que también alteró el orden original del texto. Estas alteraciones del orden de los capítulos comenzaron cuando en el titulado *Del movimiento de las Figuras* incluyó una cuña, en la página 44 v.ª del manuscrito, con el título de un nuevo capítulo, *De los Afectos representados en las Figuras*, lo cual motivó que tachara gran parte de los títulos siguientes y alterase la paginación original. No vamos a entrar en detalles relativos a qué nuevos posi-

bles capítulos incluyó ya que se sale de nuestra intención analizar estos aspectos de la obra de Mayán, interesándonos por ahora la incidencia de la crítica académica y las vicisitudes que ello originó en el texto publicado posteriormente con el nombre de *Arte de Pintar*. En este sentido es interesante apuntar que Mayáns, tras estos cambios introducidos, debió repetir algunas páginas del texto, concretamente creemos que las comprendidas entre las páginas 45 y 50 v.ª, en las que no se observan tachaduras en su paginación, y curiosamente el nuevo título resultante del cambio introducido páginas antes no sufre alteración alguna, cuando forzosamente, a menos que escribiese de nuevo las páginas, tendría que presentar alguna huella de los cambios ya que el capítulo siguiente vuelve a tacharse. No es casual este hecho si tenemos en cuenta que de las críticas que formuló el Marqués en su dictamen ninguna fue tenida en cuenta por Mayáns salvo la referida a la escasa preparación del profesorado, crítica o frase que presumiblemente se troca en el texto por un "estando mejor instruidos sus profesores", frase en cierto modo elogiosa, aunque no exenta de ambigüedad ya que en el texto manuscrito aparece forzada. No cabe, por otra parte, dudar de la veracidad de la acusación del Marqués de Jura Real ya que la frase transcrita fue confirmada por una certificación del Secretario de la Academia.

Como aclara la *Advertencia* publicada en la edición de 1854, Mayáns, afectado en esos años por la pérdida de su esposa y su avanzada edad, no pudo ver cumplido su deseo de publicar su obra sobre la Pintura, y es muy probable que en su intención estuviera la de procurar hacer un texto que sirviera a los discípulos de la Academia, en donde las reglas y las máximas de autores como Pacheco, Carducho o Palomino, además de las numerosas noticias extraidas de Sigüenza y principalmente de Ponz, configurase un texto útil y asequible para los discípulos de la Academia, de la misma forma que años antes había elaborado una Gramática latina para su uso en las Universidades y que, como el *Arte de Pintar*, no se utilizó [22 bis].

El manuscrito permaneció olvidado en la biblioteca de Mayáns conservada por sus familiares. Tuvo que renovarse la Academia de San Carlos,

es decir, los estatutos que desde 1768 regían su funcionamiento para que, tras los cambios emprendidos en la mitad del siglo XIX, se publicase en la colección de libros "Biblioteca de las Bellas Artes", colección que junto a la revista de *Las Bellas Artes* se constituyeron en el órgano de expresión estética de la renovada Academia de San Carlos, alejada ya de los criterios neoclásico que durante casi un siglo habían regido sus designios estéticos. El primer libro de esta colección fue las *Lecciones sobre la historia y la teoría de las Bellas Artes*, de A. G. Schleger, en el año 1854. El libro de Mayáns fue la siguiente publicación, cuya edición corrió a cargo de un familiar cercano a Mayáns —el Conde de Trigona según Menéndez Pelayo—, quien a pesar de manifestar al principio del libro que consideraba una profanación retocar el estilo de Mayáns, dado que el manuscrito no se había dejado totalmente preparado para su publicación, modificó en buena medida aspectos gramaticales y de vocabulario propios de Mayáns, hechos estos importantes de tener en cuenta en una futura reedición del *Arte de Pintar*.

Para terminar consignemos que entre las motivaciones que llevaron a publicar esta obra de Mayáns en el siglo XIX figura en lugar destacado la escasez del libro de Pacheco *Arte de la Pintura*, al que, según el familiar de Mayáns, citaba con frecuencia la nueva obra. La redacción de la revista de *Las Bellas Artes* fue más explícita cuando, con evidente exageración al anunciar la publicación del libro de Mayáns, escribía: "... nos ha parecido interesante [el libro de Mayáns] por la copia de datos y noticias que comprende, y por las doctrinas que reproduce de un libro español tan raro como buscado, el *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco. Recomendamos, pues, la adquisición de la obra del Sr. Mayáns" [23]. Simplificación esta que, aunque recientemente ha sido ensanchada historiográficamente [24], requiere sin duda un análisis más detenido y profundo de las fuentes y criterios que el erudito valenciano manejó para su obra, entre los cuales hay que consignar los *Apuntamiento del Arte de Pintar* y otros manuscritos relacionados con la pintura que Mayáns, como prueba irrefutable de su estudio, dejó en su biblioteca, conservada en la actualidad en las dependencias del Colegio del Corpus Christi de Valencia.

APENDICES

APENDICE I: Dictamen del Marqués de Jura Real sobre la Oración pronunciada por Máyans en la Real Academia de San Carlos, de Valencia, el 6 de noviembre de 1776.

Para cumplir con lo mandado en las Constituciones de la Academia Capítulo 25, número 3, en que S.M. permite se imprima la Oración que se diga en los premios generales con la aprobación y censura de la Academia, he leido la que el Sr. Dn. Gregorio Mayans y Siscar trabajo para el dia de la distribución de los últimos premios generales, y aunque la notoria literatura pudiera detenerme para no manifestar mi dictamen, el respeto que devo tener a la Orden del Rey, el Amor a la Academia, y a la Verdad me presisan hablar en este asunto.

No es mi ánimo manifestar algunos reparos que se me ofresen en los puntos de erudisión, que toca el Autor, como es, el que en la página 3, llama *ideal* a la Pintura de Elena, que pintó Zeusis, manifestando que copió las perfecciones de cinco Doncellas de Crotón, y haviendo copiado, no puede ser ideal la Pintura; en la pag. 6 dice que el Escultor usa de el Buril, instrumento propio de el Gravador; en la pagina 30, despues de manifestar q^{e}. Apeles pintava Flores, dice q^{e}. el Emperador Adriano pintava Calabazas, noticia a la verdad, q^{e}. ni sirve de instrucsión a la Academia, ni de honor al mismo Emperador; en la pag. 48 buelta, ablando de los afectos, dice q^{e}. se contenta con apuntar algunos pensamientos, dexando lo demás *para quando esten mejor instruidos sus Profesores;* expresión q^{e}. manifiesta incapacidad en estos para ser ahora instruidos en tan esencial punto, dexandoles con el sentimiento de aver oido esta censura, quando esperavan de el Autor algún Elogio; las repitisiones de unos mesmos pintores y escultores sin guardar el orden de tiempos, en que florecieron, la de una misma cosa en diversas paginas se me ha echo igualmente reparable; pero como me reconosco inferior al Autor en puntos de erudision, manifiesto estos reparos para mi instrucsion, y no para la Censura; solo me contentaré con decir ahora, q^{e}. la Oracion q^{e}. la Junta Particular encargo al Señor

Dⁿ Gregorio Mayans, fue la qᵉ. S.M« quie[re] se diga, mandando en el capítulo 25 num. 3 sea *en elogio de el inti[tuto, y] de la aplicacion, y de las Artes*, y la qᵉ. dixo en parte el dia de los premios generales, y despues concluió en su Estudio no contiene parte alguna de las manifestadas por S.M.; pues solo trata de Reglas de Pintura, y asi como si se le encargasse a dicho Señor Dⁿ Gregorio el hazer una Orasión laudatoria de la Retorica, no cumpliría en el encargo dando preceptos, y reglas de Retórica, tampoco se vé cumplida la mente de S.M., ni el encargo de la Academia, viendo reducida a preseptos de un solo Arte, como es la Pintura, lo qᵉ. deve ser en Elogio de el Instituto, y de las Artes: bien conosió el Autor esta verdad, quando en la 1ª pagina dice ser elegido *para celebrar la excelensia de las Artes, y animar su Joventud;* pero luego se desentiende de ello, y empieza lo qᵉ. llama *Discurso Academico*, por la Pintura, hasiendo su defisision, y division, y concluie sin nombrar los demas nobles Artes, qᵉ. tambien optuvieron premio; lo qᵉ. dexo con mucho sentimiento a los Profesores de Escultura, y Arquitectura, siensia mas util, y conveniente, que la Pintura para la utilidad de el genero humano.

Por todo lo que, es mi dictamen, no puede la Junta imprimir dicho Discurso Academico con la Relasion de los premios sin oponerse a lo mandado por S.M. en el Cap. ya citado 25, num. 3 en el qᵉ. solo se permite, se imprima la Orasion, qᵉ. se diga en Elogio de el Instituto, de la aplicasion, y de las Artes, cuias partes no contiene, como va manifestado el discurso Academico, qᵉ. ha presentado el Sr. Dⁿ. Gregorio a la Junta; y teniendo presente el qᵉ. dicho Sr. Dⁿ. Gregorio solisita con vivas instansias se le debuelva dicho discurso Académico, pido qᵉ. en el caso de entregarsele, se me libre antes testimonio por nuestro Secretario, en el qᵉ. conste contiene dicho Discurso 155 fojas y qᵉ. en todas ellas no se trata de Escultura, ni Arquitectura, si solo de Reglas, y difinisiones de Pintura, como igualmente el qᵉ. en las paginas citadas por mi en el papel de dictamen, qᵉ. presento a la Junta estan las mesmas palabras, y discursos, qᵉ. yo cito en mi Papel; y qᵉ. dicho testimonio con mi dictamen se haga presente en la 1ª Junta particular, para qᵉ. en ella conste haver yo cumplido con mi encargo formando mi censura, y la Resolusion de la Junta sobre este particular, (para qᵉ. en ella conste) (*) sin cuio testimonio protesto la entrega de dicho Discurso Academico a su Autor, pues teniendole en su poder podrá mudarse, y dudarse despues de la verdad de todo quanto llevo dicho en mi dictamen.

Valencia y Marzo a 14 de 1777.

[Firmado] *Marqués de Jura Real.*

---

*) Tachado en el original.

APENDICE II: Cuadro comparativo entre las citas subrayas por el Marqués de Jura Real en su dictamen sobre el discurso de Mayáns y las frases correspondientes de Mayáns extraidas del manuscrito de su *Arte de Pintar:*

Dictamen del Marqués de Jura Real	*Ms. del «Arte de Pintar»*
p. 3: «... llama *ideal* a la Pintura de Elena, que pintó Zeusis, manifestando que copió las perfecciones de cinco Doncellas de Crotón, y haviendo copiado, no puede ser ideal la Pintura».	pp. 3 y 3 v.ª: «... observó [Zeuxis] las Perfecciones naturales de cinco Doncellas de Croton, cotejando unas con otras, i eligiendo las que le parecian mejores; i de aquella manera fue formando en su imaginación una cumplida idea, compuesta por imitación des despejo de la lustrosa frente de la una; de la viveza de los ojos de la otra; prosiguiendo assí hasta formar un semblante estrañamente hermoso, i todo un Cuerpo, admirablemente proporcionado en sus partes, cada una de ellas sumamente perfecta».
p. 6: «... dice que el Escultor usa de el Buril, instrumento propio de el Gravador».	pp. 5 v.ª y 6: «... porque si un Escultor, aviendo puesto la Regla sobre un madero, tira despues sus lineas; empieza a desbastarle; i tomando luego ya el mazo, ya el escoplo, ya la guvia, ya el buril, hace una Estatua...»
p. 30: «... despues de manifestar que Apeles pintava flores, dice que el Emperador Adriano pintava Calabazas, noticia que a la verdad, que ni sirve de instrucsión a la Academia, ni de honor al mismo Emperador».	p. 30 v.ª: «El Emperador Hadriano gustava de pintar calabazas».

Dictamen del Marqués de Jura Real

p. 48 v.ª: «... ablando de los afectos, dice que se contenta con apuntar algunos pensamientos, dexando lo demás *para quando esten mejor instruidos sus Profesores...*»

Ms. del «Arte de Pintar»

p. 48 v.ª: «Segun esta idea se puede formar larga lista de obras mui convenientes para la Expresión de los Afectos. Yo me contento con aver apuntado algunos pensamientos que pueden contribuir a la mayor perfección de las Pinturas, estando mejor instruidos sus Profesores».

NOTAS

[1] M. MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las Ideas Estéticas en España*, Madrid, 1974, 4.ª ed., t. I, p. 1517. Menéndez Pelayo, no obstante, hace tal afirmación entre interrogantes.

[2] F. M.ª GARÍN ORTIZ DE TARANCO, *La Academia Valenciana de Bellas Artes*, Valencia, 1945, pp. 79-82.

[3] *Estatutos de la Real Academia de San Carlos*, Valencia, 1768, estatuto 25, núm. 3.

[4] A. R. MENGS, *Obras de un primer pintor de Cámara del Rey. Publicadas por D. Joseph Nicolás de Azara*, Madrid, 1780, pp. 395-396.

[5] C. SAMBRICIO, «Las 'Oraciones' en la Academia de San Fernando», *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 136, 1976, pp. 341-342. Importante también es el capítulo titulado «La teoría de las artes en los discursos académicos», del libro de I. HENARES CUÉLLAR, *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*, Granada, 1977, pp. 13-80.

[6] Para una visión particularizada de estas oraciones y resúmenes ordenados temáticamente de las mismas, véase F. J. LEÓN TELLO y M.ª M. V. SANZ SANZ, *La estética académica en el siglo XVIII: Real Academia de San Carlos de Valencia*, Valencia, 1979.

[7] Archivo de la Real Academia de San Carlos de Valencia, Legajo 68, s/n.: «Agradecimientos de Académicos Honorarios, Mayans al Presidente de la Academia. Valencia, 21 — Marzo — 1774».

[8] *Continuación de la noticia histórica de la Real Academia de las Nobles Artes establecida en Valencia con el título de San Carlos; y la relación de los premios, que distribuyó en las juntas públicas de 6 de noviembre de 1776, y 26 del mismo mes de 1780*. Valencia, 1781, pp. 37-38.

[9] F. M.ª GARÍN, *Ob. cit.*, p. 80.

[10] Archivo de la Real Academia de San Carlos de Valencia, Legajo 67, núm. 212 (Véase Apéndice I).

[11] Sobre la relación entre la doctrina de las Ideas y la historia las cinco doncellas de Crotona, véase E. PANOFSKY, *Idea*, Madrid, 1977, pp. 62 y ss., especialmente la nota 161. También F. Calvo Serraller, edición, prólogo y notas de los *Diálogos de la Pintura* de Vicente Carducho, Madrid, 1979, p. 166, nota 472.

[12] G. MAYÁNS Y SISCAR, *Arte de Pintar*, Valencia, 1854, p. 10.

[13] *Ibidem*, p. 16.

[14] F. PACHECO, *Arte de la Pintura*, edición a cargo de Sánchez Cantón, Madrid, 1956, t. I, pp. 249 y ss.

[15] G. MAYÁNS Y SISCAR, *Ob. cit.*, p. 110.

[16] C. BÉDAT, *L'Académie des Beaux-Arts*, 1744-1808, Toulouse, 1973, p. 53.

[17] J. CARRETE PARRONDO, «Las Bellas Artes en el Archivo del Conde de Campomanes. Antonio Rafael Mengs-Antonio Ponz», *Revista de Ideas Estéticas*, número 142, 1978, pp. 174-175.

[18] G. MAYÁNS Y SISCAR, *Ob. cit.*, pp. 109-110.

[19] H. MENÉNDEZ PELAYO, *Ob. cit.*, pp. 1517-1518; J. A. GAYA NUÑO, *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid, 1975, p. 129.

[20] I. HENARES CUÉLLAR, *Ob. cit.*, p. 39.

[21] F. M.ª GARÍN, *Ob. cit.*, p. 80.

[22] COLEGIO DEL CORPUS CHRISTI DE VALENCIA, *Biblioteca de Mayáns*, núm. 238.

[22 bis] Entregado el presente artículo y corrigiendo las pruebas, Salvador Albiñana, profesor del Departamento de Historia Moderna de la Universidad de Valencia, ha tenido la cortesía de comunicarme que en los fondos de la Biblioteca Municipal de Valencia existe una carta de Mayáns, dirigida a Francisco Cerdá y Rico, escrita en los meses posteriores a los hechos que comentamos, en la que se refiere a los mismos en los siguientes términos: «Aquí por aclamación me nombraron Académico de la Academia de Pintura, Escultura i Arquitectura, me encomendaron que hiciese una oración: la hice tal, que hasta ahora no se ha escrito del asunto con tanta instrucción, i erudición, i porque mi hermano votó en la canongia Magistral primeramente por D. Josef Assin, absolutamente más benemerito que el Dr. Tudela i después, obligado de la Exclusiva por D. Francisco Cano también más benemérito, el primero favorecido del Sr. Campomanes i el otro de otras personas gravíssimas, fue tal el odio contra mi hermano i contra mí, que en nada intervine, que se nos ha seguido persecución inquíssima de nuestros Patricios, hombres de cascos ligeros, que no atienden al mérito sino a sostener sus facciones: i mi Oración no se ha impresso, en odio del autor, que la imprimiré quando se me antojará, i será leida i estimada

de todos los eruditos de Europa» (B. M. V., Serrano Morales 7272-43, Mayáns a Cerdá y Rico, Valencia, 21 de junio de 1777).

Esta explicación de Mayáns, al basar toda la censura en una intriga local, difícilmente puede considerarse válida como explicación del conjunto, sobre todo a la vista del documento del Marqués de Jura Real. Añade, no obstante, la certeza de la oposición entre Mayáns y la nobleza representada en la Academia, así como la decidida intención de publicar la Oración tras el revés académico.

[23] *Las Bellas Artes*, núm. 5, mayo de 1854, Valencia, p. 40.

[24] Véase F. J. León Tello y M.ª M. V. Sanz Sanz, *Tratados neoclásicos españoles de Pintura y Escultura*, Madrid, 1980, pp. 141-195. En este libro, al tiempo que se comenta y resume la obra de Mayáns, se dedica un capítulo a las fuentes citadas por Mayáns en su libro, que evidentemente desborda en amplitud las ceñidas exclusivamente a Carducho, Sigüenza, Pacheco y Palomino que reseñan Menéndez Pelayo y Gaya Nuño. Sin embargo, convendría precisar las auténticas fuentes que pudo consultar Mayáns ya que muchas de ellas pueden ser citas tomadas de la mano de los autores anteriores.

UN PROYECTO DIECIOCHESCO MALOGRADO: EL PLAN DE REPRODUCIR EN GRABADOS LOS CUADROS PRINCIPALES EXISTENTES EN LAS COLECCIONES REALES ESPAÑOLAS

POR

ISADORA ROSE

Un proyecto artístico especialmente elogiable y notable elaborado en España a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX fue el reproducir en grabados las obras maestras de la pintura mundial existentes en las colecciones reales. Los materiales documentales y publicaciones antiguas al respecto indican que dicho proyecto contó durante años con el apoyo de la Corona, Floridablanca, Godoy y la Academia de San Fernando, pero que lamentablemente no se llevó a cabo, en particular debido a dificultades económicas.

Según el grabador Juan Antonio Salvador Carmona, Floridablanca había concebido dicho proyecto a comienzos de su ministerio, en 1777, pero debido a los problemas financieros aquél nunca se había iniciado formalmente. En 1790 Carmona relataba que había ejecutado doce grabados, que nunca habían sido publicados, destinados especialmente a este plan luego abandonado: "... doce grabados p^{r} quadros del R^{l} Palacio con el ánimo de hacer de su parte lo posible para que tubiese efecto el pensam.^{to} del Conde de Floridablanca quando entró en el Ministerio y à causa de los gastos q^{e} ocurrieron à la corona en aquel tiempo no pudo emprehenderse, cuyo pensamiento era hacer grabar los quadros de dha. colección p^{a} formar una galería como tienen otras cortes de Europa, p^{s} los Quadros de ésta colección son de los mejores Autores y p^{r} lo tanto dignos de ser copiados p^{a} éste fin y p^{a} dar los à conocer en otros Reynos... Madrid 25 de Febrero de 1790" [1].

Algunos de los hechos de que informa Carmona parecen indicar una posible relación entre la empresa inicial frustrada de Floridablanca y una serie de grabados tempranos obra de Goya. Hace mucho tiempo que los especialistas se preguntan cuál fue la razón exacta de que Goya ejecutase diecisiete grabados en reproducción de otras tantas obras de Velázquez

existentes en el Palacio Real en 1778 y 1779 [2]. Aunque se sabe que en el decenio de 1770 Mengs recomendaba el estudio de Velázquez y que Ponz reiteraba a menudo la idea de que se hiciesen grabados de las obras existentes en las colecciones reales [3], la realización de grandes grabados en cobre por un Goya relativamente joven que se inspiraba en cuadros de las colecciones reales nunca se ha explicado de manera total y adecuada. Se ha señalado que las planchas de cobre eran muy caras y que, en 1778, Goya estaba muy lejos de ser el artista adinerado capaz de adquirir sin problemas estos materiales tan costosos por sus propios medios [4]. Por lo tanto, se ha mantenido siempre la sospecha de que hubo de existir algún tipo de proyecto formal o de encargo que justificase tales grabados, aunque nunca se habían descubierto pruebas en tal sentido.

Un factor que contribuye a la confusión en torno a estos grabados de Goya es el hecho de que el artista publicase trece de ellos y ofreciese los grabados en venta directamente al público, anunciándolos en la *Gazeta de Madrid* [5]. Se ha argumentado que, si hubiese existido un proyecto oficial, Goya no habría vendido los grabados personalmente. A la vista de la información proporcionada por Carmona respecto del fracaso de ejecutar formalmente el proyecto oficial debido a dificultades económicas, la venta independiente que Goya hizo de los grabados resulta más comprensible, y la citada información puede constituir la clave del misterio.

La explicación que se da a continuación parecería lógica, y cabe esperar que en el futuro se descubran nuevos materiales documentales que demuestren la exactitud de la misma. Junto con otros artistas, Goya debió participar en un proyecto oficial de gran alcance, programado y ambicioso de hacer grabados basados en los cuadros de las colecciones reales. El precio de las planchas probablemente se costeó con fondos reales. El entusiasmo de Goya le llevó a realizar un número relativamente grande de planchas en un corto período. Cuando el Gobierno decidió abruptamente cancelar el proyecto, Goya, al contrario de lo que hizo Carmona, que se quedó con los grabados que había hecho para utilizarlos en el futuro, debió obtener permiso para publicar sus grabados y venderlos por separado al público.

Si bien Floridablanca fue el primer ministro que auspició el proyecto, la idea inicial partió sin duda alguna de Mengs y Ponz. En 1776 Ponz publicó por vez primera la sugerencia de que se emprendiese tal proyecto: "... sería empresa plausible el grabar esta y otras excelentes obras de tantos autores clásicos extrangeros y nacionales como hay en España, ignoradas de todo el mundo, y por consiguiente mucho menos acreditadas de lo que merecen. Sabe la Europa muy en confuso, que en Madrid, y señaladamente en los Reales Palacios y en el Escorial, hay obras estupendas; pero pocos tienen idea de lo que son, porque apénas han visto una miserable estampa de alguna de ellas... Se podrían citar infinitas colecciones de obras estampadas, en prueba de quan atrasados nos hallamos en esta línea. La Galeria de Viena, la de Luxêmburgo, el Gabinete del Rey de Francia, el de Crozat, la Galería de Dresde, la de Médicis, la Farnesina, la del Conde Bril, la del Marqués Queylus, el Museo Veneciano, las pinturas del Vaticano, las pinturas del Herculano, la colección de Amilton, y otras mil, son una prueba de lo que queda dicho... No una, sino muchas veces se han grabado en otros Reynos las obras buenas; y entre nosotros ni aun una vez ha tenido esta dicha las más singulares... En lo pasado era ménos de extrañar dicha falta, por la escasez que aquí había de Grabadores... pero ahora que ya tenemos un número competente de tales profesores, que podían ir desempeñando esta empresa, es desgracia no verlos aplicados á ella... Si se grabasen las pinturas del Escorial, las de los Palacios Reales, y otras muchas ¡quánta reputación y utilidad se lograría en esta línea!" [6].

En 1784 Ponz añadió un pie de página a la segunda edición de su *Viaje*, señalando que: "Después de la primera impresión de este libro ha tomado notable incremento el grabado de láminas, habiendo adornado con ellas varios libros que se han impreso, y del Casón del Retiro se ha grabado una buena porción: otras se están haciendo de excelentes quadros, que verá luego el público" [7]. Esta referencia podría reflejar muy bien el plan intentado por Floridablanca pero luego abandonado.

Lo cierto es que el proyecto fue recomenzado durante el ministerio de Godoy y durante su protectorado de la Academia de San Fernando.

En 1793 se registró un decidido intento por parte real y de los académicos para resucitar la propuesta inicial de Floridablanca. En una carta fechada el 4 de julio de 1793 a la Academia, Godoy señalaba: "Bien notorias son las disposiciones del Real ánimo de S. M. en favor de las Artes, y cada uno puede juzgar de quanto efecto podrá ser haber franqueado la inestimable colección de Pinturas originales de su Real Palacio para que se saquen de ellas los diseños, y se graben por los más hábiles Grabadores propios y extraños" [8]. Ese mismo año el Académico Isidoro Bosarte comentaba refiriéndose a este proyecto: "Nuestros deseos serían que se divulgasen las invenciones de nuestros Artistas por el medio que hay más propio... Por las estampas conviene dar á conocer la invención de nuestros Pintores... En quatro quadernos de papel grande se podía dar una idea suficiente de la Galería Española, ó invenciones originales de los Españoles, en quatrocientas estampas... ¿Quién no se sentiría estimulado á desear una Galería Española de estampas de nuestras invenciones...?" [9].

En respuesta a este renovado interés por el proyecto y con miras a reunir fondos para el mismo, en 1793 Godoy auspició un "prospecto para la subscripción à la colección por hacer de las Estampas de los mejores quadros que S. Mag.^{d} tiene..." [10]. A pesar de las excelentes intenciones que animaban a esta subscripción, se diría que no tuvo una acogida excepcionalmente entusiasta, y una vez más hubo de abandonar el plan por falta de respaldo económico.

El intento se reanudó nuevamente en 1805, de nuevo con apoyo de Godoy. Aquel año Godoy propuso a José Camarón como jefe del proyecto reactivado de hacer dibujos y grabados de los mejores cuadros de las colecciones reales. La carta de Godoy a María Luisa expresando su aprobación del proyecto precede a la orden real dada a Camarón al día siguiente. El 5 de marzo de 1805 Godoy escribió a la Reina: "... acompaño varios Papeles; el de Camarón es conforme a lo q^{e} se trató para hacer productiva nuestra calcografía y dar honor a nuestra riqueza en Pinturas; el sugeto merece y nadie lo conoce mexor que el Rey NS sea p^{s} lo q^{e} convenga" [11]. Al día siguiente se cursó a Camarón la siguiente orden: "El Rey ha venido en relevar de la Dirección de Pinturas de su R^{l} Fábrica

de porcelana à Dn. Josef Camarón, conservándole su sueldo para q^{e} pueda dedicarse à sacar dibujos de las pinturas que S. M. tenga à bien mandarle à fin de q^{e} se graven por Artistas españoles" [12]. Camarón, que hasta entonces había sido "Pintor de Cámara honorario", fue nombrado "Pintor de Cámara" de pleno derecho al día siguiente [13].

Otro documento fechado el 7 de marzo de 1805 da una idea muy clara de las intenciones que animaban a este proyecto real reactivado: "Deseando el Rey fomentar por todos medios los Nobles Artes, y que así sus Vasallos como los extrangeros gozen de las ventajas que puede proporcionar al adelantamiento en ellas la publicación de estampas de los mejores Quadros que existen en sus Reales Palacios, y en el Real Convento del Escorial se hà servido confiar a la acreditada inteligencia de D^{n} Josef Camarón, Director de Pintura de la Real Fábrica de Porcelana, el cuidado de copiar aquellos que S. M. tenga a bien mandarle, para que, grabándose por Artistas Españoles de conocido mérito, al paso que manifiesten las obras de los mejores Pintores presenten el estado de esta arte en España..." [14].

J. F. Bourgoing y J. B. P. Le Brun, que viajaron por España en 1806 y 1807 respectivamente, observaron estos intentos de reproducir en grabado las mejores pinturas existentes en Madrid. Bourgoing comentó al respeto: "Of late the Spanish engravers have been busily employed..." [15], y Le Brun señaló que "Goya, peintre vivant a gravé, à l'eau forte, une suite de divers tableaux du palais de Madrid, et plusieurs autres dans la grande collection que la cour faisait graver... L'on a peu suivi ce travail important: douze planches sont faites depuis longtemps et n'ont pas paru. Je crois qu'en tout il y en à 24 a 36 achevées" [16]. La afirmación de Le Brun confirma las reiteradas interrupciones y problemas relacionados con este proyecto, como demuestran también los materiales documentales conocidos.

Godoy alude a varios proyectos de grabación en sus *Memorias*, dejando claro que muchos de los proyectos llevados a cabo durante su mandato "se emprendieron en los años anteriores", pero que fueron "mal seguidos por falta de socorros". Godoy cita concretamente el plan de grabar:

"... los mejores cuadros de los reales palacios, obra dirigida a favorecer en todo el reino al estudio de los grandes modelos nacionales y extranjeros y a extender la noticia y la gloria de la antigua escuela española, poco o nada conocida en lo más de Europa... nos valió algunos triunfos en aquella época" [17]. Si bien el proyecto era esencialmente de concepción real, Godoy lo apoyó y favoreció, consciente al parecer de su posible valor como instrumento pedagógico y propagandístico.

Así, pues, la idea original de la historia de este proyecto condenado al fracaso se puede remontar esencialmente a Floridablanca y a Godoy entre los años 1777 y 1808. Aunque probablemente todavía desconocemos numerosos hechos y detalles, es posible que unos y otros nos lleguen mediante el descubrimiento de nuevos materiales originales. No obstante, resulta ya evidente que este plan fue considerado muy importante no sólo por los artistas mismos y por la Academia de Bellas Artes, sino también por la Corona y sus Ministros.

NOTAS

[1] ARCHIVO DEL PALACIO REAL, Madrid, *Carlos IV*, Cámara, L. 4655.

Carlos III era consciente de la importancia que tenía hacer que se produjesen grabados de las pinturas reunidas en las colecciones reales españolas y de su distribución en el extranjero. RICHARD CUMBERLAND, que pasó en España el período de 1780 a 1781, da fe de este hecho en sus *Memoirs* (Londres, 1806, p. 380). Cumberland afirma que Carlos III estaba dispuesto a dejar que artistas ingleses copiaran los cuadros de las Colecciones Reales: «... the King... authorized me to say, that if the King my master thought fit to send over English artists to copy any of the pictures in his collection, either for engraving or otherwise, he would give them all possible facility and maintain them at free cost, whilst they were so employed...»

[2] P. GASSIER y J. WILSON, *Vie et Oeuvre de Francisco Goya* (Fribourg, 1970), pp. 86-88, núms. 88-117, grabados, dibujos preparatorios y pruebas.

[3] *Ibid.*, pp. 48 y 50.

E. A. SAYRE, *The Changing Image: Prints by Francisco Goya*, Exposición, Museum of Fine Arts (Boston, 1974), pp. 18-19.

[4] Este aspecto del problema me fue señalado por el Profesor D. Xavier de Salas en un curso monográfico sobre los grabados de Goya en la Universidad Complutense de Madrid en 1976.

[5] *Gazeta de Madrid*, 28 de julio de 1778, 9 grabados puestos en venta. *Gazeta de Madrid*, 22 de diciembre de 1778, 2 grabados más en venta.

En la actualidad, la Calcografía Nacional, de Madrid, posee las trece planchas de cobre correspondientes a estos grabados, núms. 181-193 del Catálogo de 1968.

E. A. SAYRE, *Op. cit.*, p. 24, afirma que en 1796 la Calcografía poseía ya las cinco planchas de los Retratos Ecuestres Reales y que en una fecha posterior no especificada obtuvo las ocho restantes.

C. B. CURTIS, *Velázquez and Murillo* (Londres, 1881), p. 91, pensaba que las planchas de los grabados de Goya reproduciendo obras de Velázquez habían sido adquiridas por la Corona en 1803: «In 1803 the Prince of the Peace, on behalf of the State, purchased from Goya's son the plates of the Caprichos and some other

etchings including probably all those by Goya after Velázquez, except three of which the coppers are lost... The plates were deposited in the Calcografia Nacional...»

Es interesante señalar que Domenico Tiépolo fue propietario de siete de estos grabados. Fueron puestos a la venta junto con el resto de su colección en 1845 *(Catalogue d'une collection d'Estampes Anciennes... provenant de la sucession de Dominique Tiépolo...* (París, 1845), pp. 11-12, núms. 76, 79, 80 y 81).

[6] A. PONZ, *Viage de España* (Madrid, 1793), t. VI, pp. 130-132. El volumen VI del *Viage...* de Ponz se publicó por vez primera en 1776. Los dos volúmenes dedicados a Madrid (el V y el VI) fueron anunciados en la *Gazeta de Madrid* el 7 de mayo de 1776, p. 168. Ver SAYRE, *Op. cit.*, p. 18.

[7] PONZ, *Ibid.*, t. VI, p. 131.

[8] *Distribución de los Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los Discípulos de las Tres Nobles Artes, Hecha por la Real Academia de San Fernando, en la Junta Pública de 20 de agosto de 1793* (Madrid, 1793), p. 2.

Otro proyecto emprendido por la Calcografía Nacional durante el período fue una serie de «Retratos de Españoles Ilustres». Según JUAN CARRETE PARRONDO, *El grabado calcográfico en la España Ilustrada* (Madrid, 1978), p. 25, esta serie también fue «proyectada por la Secretaría de Estado en 1788, bajo los auspicios de Floridablanca, y continuada por Aranda y Godoy».

[9] I. BOSARTE, *Gabinete de Lectura Española*, N.° II (Madrid, 1793), pp. 40-41 y 44.

[10] ARCHIVO DEL PALACIO REAL, Madrid, *Carlos IV*, Cámara, L. 4654; de una carta de Antonio Marqués al Duque de Frías, 24 de septiembre de 1793.

Ver también: ANTONIO GALLEGO. *Historia del grabado en España* (Madrid, 1979), pp. 274-275 y 278-280.

[11] ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL, Madrid, *Estado*, L. 2821.

[12] ARCHIVO DEL PALACIO REAL, Madrid, *Expediente personal de Josef Camarón*, Caja 6699, N.° 28.

[13] *Ibid.*

[14] *Ibid.* El 17 de abril de 1805 se concedió a Camarón permiso oficial para descolgar cuadros a fin de situarlos a la distancia más conveniente y con la luz más adecuada para poder copiarlos, empezando por los del Palacio Real de Madrid. En 1814 Camarón fue declarado inocente por Fernando VII y se le pagaron los emolumentos atrasados que se le debían correspondientes a los años de la guerra. Al producirse su fallecimiento, en enero de 1819, Camarón estaba trabajando en un dibujo de *La Sagrada Forma*, de Claudio Coello, en El Escorial. Esto parecería indicar que el proyecto se reanudó después de 1814.

[15] J. F. Bourgoing, *Modern State of Spain*, 4 tomos (Londres, 1808; traducido de la última edición francesa de 1807), t. I, p. 276.

[16] J. B. P. Le Brun, *Recueil de Gravures au Trait, a l'eau forte, et ombrées, D'après un choix de tableaux de Toutes les Ecoles, Recueillis dans un Voyage fait en Espagne...* 1807 et 1808, 2 tomos (París, 1809), t. II, p. 22.

Citado también por: I. H. Lipschutz, *Spanish Painting and the Franch Romantics* (Cambridge, Mass., 1972), pp. 25-26.

[17] M. Godoy, *Memorias* (B. A. E., t. 88; Madrid, 1965), pp. 216-217. Publicado por primera vez en París en 1836.

VARIAS NOTICIAS DE ARTISTAS COMUNICADAS POR JUSTINO MATUTE A CEAN BERMUDEZ

POR

FRANCISCO JOSE PORTELA SANDOVAL

ENTRE los papeles de Ceán que, reunidos por D. Valentín Carderera, se conservan en el Archivo de la Real Academia de San Fernando figura una carta original de su amigo Justino Matute y Gaviria fechada en Sevilla a 22 de enero de 1825. La larga carta, que a continuación transcribimos, informa sobre varios escritos del sevillano Matute, así como acerca de las obras realizadas en el Sagrario, de Sevilla [1]:

"Sevilla y Enero 22 de 1825.

Sr. D. Juan Ceán Bermúdez.

Mi apreciable y no olvidado amigo: las últimas noticias que he tenido de Vd., aunque no dexo de procurarlas, han sido por el amigo Tariego, que está aquí esperando su ultimátum. Ya Vd. ve si son frescas. Yo permanezco en mi nulidad, aunque siempre trabajando. Escribí el *Aparato para la historia de Triana*, que inconsideradamente remití a Vd. con un importante de los de Cádiz que pasaba a la Corte a tontear con su importancia. ¿Qué había de suceder? Mi carta y libro lo dexó, según me dixo a su vuelta en casa del Sr. Pezuela, a una parienta que allí estaba y punto concluido. De todo avisé a Vd. por medio de Pepe Aguilar para que lo recogiera; y aún todavía no sé si el tal libro ha llegado a su noticia. Un exemplar mandé a nuestra Academia de la Historia. Mi descripción del Mausoleo que Sevilla erigió en las honras a la Reyna Doña María Isabel,

supe que a Vd. agradó, y creo que no dejaría de contentarle mi Descripción de los obsequios que Sevilla dedicó a SS. MM. quando volvió a esta ciudad, libre de su cautiverio en Cádiz. De estos he escrito a un amigo, Montero de Espinosa de S. M. (Don Francisco Mata), que recoja de casa de la viuda de Vasco López seis exemplares de los que le remití por Juaquinito Caro, y que me haga el favor de poner dos de ellos en poder de Vd., que no dudo cumplirá.

Como las funciones funerales fueron tres, en la segunda dedicada a la Reyna Madre, se erigió un catafalco por el orden de Posidonio, o sea de Pesto; y en la tercera al rey padre hizo un gran papel el llamado orden gótico. Todos los describí y aun expuse algunas noticias e ideas que tenía acerca de la arquitectura gótica, que como no se imprimieron, no pude lucir mis caprichos acerca de las artes: algunos muy mortificados por las necedades que con motivo de mis Descripciones tuve que sufrir de algunos que se dicen Académicos de honor de esa de San Fernando que, autorizados con tal diploma, dieron a conocer que era regalado.

Vea Vd. si le cuento cosas. Ahora acabo de copiar la *Historia Literaria de Sevilla*, que he escrito con el título de *Ensayo histórico;* puede ser que Vd. lo vea. He concluido los Anales de Sevilla hasta el año de 1800 y no por eso abandono la *Historia de Itálica*. Si tengo vida y salud pondré en limpio el tomo 4.° de los *Hijos ilustres de Sevilla*, que todos esperan un Mecenas, que sí lo habrá quando las armas, las sospechas y las enemistades personales se sosieguen y España vuelva a la paz y tranquilidad, que otros tiempos gozamos.

Dixe arriba, vida y salud; sí Sr., estoy cerca de los 60 años; carezco de comodidades; estoi enfermo del pecho, resultas de una pulmonía que padecí ahora tres años y por añadidura perlático, accidente que me acometió estas pascuas pasadas de

Resurrección. Algo estoy restablecido pero al mejor tiempo se me cae la pluma de la mano, o va por donde no debe ir, y gracias que la veo ir y que vuelve a casa y puedo formar estos garabatos. Quantas cosas dixera a Vd. si no fuera por eso? Adjuntas remito esas noticias que Vd. colocará donde le acomoden, y si no tiene donde, no estarán demás en la Academia, por si alguna vez necesita de reimprimir el Diccionario de Vd. añadir las que lo merezcan. Esta escuela adelanta poco. Cortés no puede hacer mucho, pero menos sus compañeros; para Secretario, que pudiera animarlos, el año pasado nombraron uno que de Artes está a obscuras; pero quisieron que fuera abogado y nombraron a Mon... de Aguilar. Ahora me tiene Vd. de censor político de este teatro cómico. Por el honor que me resulta de haberme el Gobierno creído a propósito para purgar el teatro de las sordideces que manchado le habían ei tiempos de allende, le admití y continúo para ver si algo consigo, y voto a los Hércules de la Alameda que no algo, sino algos consiguiera, con tal de que tuviera bien guardadas las espaldas; es necesario una vara de hierro, un espíritu de bronce y un corazón de pedernal para obligarlos a que trabajen sin comer, pues todo lo llevan los que andan alrededor, y el cómico es el que menos saca. No obstante, es mala gente.

De la obra que se acaba de hacer en el Sagrario, ya Vd. habrá sabido. Cayó al suelo todo el maderage; sólo algunas de las buenas estatuas se han reservado. Se ha lebantado un tabernáculo de madera, por ahora, bien arreglado, pero pobre, estrecho y de poco gusto; la fachada se ha pintado imitando a mármoles, hijos del capricho, no de la naturaleza. En el arco del centro se ha fingido un pabellón con borlones, que en el teatro se miraría con desdén; ¡cortinas pintadas en la catedral de Sevilla! En el segundo cuerpo se ha puesto un buen quadro de San Clemente Papa, pintado por don José Gutiérrez, el menor; no carece de mérito. = Amigo, aunque tardío, es cierto,

no se quejará Vd. de que le doi noticias de gazeta; Vd. sabe quanto le estimo y quanto me alegraré goze de salud completa, en compañía de mi señora Doña Manuela, cuyos pies beso y mano, con seguridad de su afectísimo amigo que besa su mano

JUSTINO MATUTE Y GAVIRIA."

Adjunto a la carta, Matute remite un pliego con diferentes noticias de artistas, a cuyo final escribe unas frases personales que el mismo Ceán tacharía con tres ondulantes trazos verticales como indicando que ese párrafo no tenía nada útil para su repertorio biográfico. Tal párrafo dice: "El frío apenas me deja escribir. Algunos señores individuos de esa Academia que aquí residen, podrán manifestar más ampliamente su inteligencia y amor a las nobles artes, que la fuente aún no está apurada. Esto basta para un viejo aficionado. Matute".

Las noticias, que Ceán no llegó a utilizar y que sólo en parte fueron aprovechadas por Viñaza en sus *Adiciones...*, aparecen agrupadas bajo el epígrafe de "Noticias de algunos pintores", aunque también hay artistas de otros géneros. Son las siguientes:

JUAN DE LA PEÑA, pintor de Salamanca y racionero *(Vida de Santa Teresa*, por el P. Yépez, edición de Lisboa, 1614, fol. 98).

HERNÁN LÓPEZ, buen oficial de su arte, que hizo el retrato del V. P. Fray Juan Pecador doce años después de haber fallecido, el qual se conserva en su convento de Xerez de la Frontera, en donde López residía *(Cronología hospitalaria de San Juan de Dios*, por Fray Juan Santos, Part. 2, lib. 1, cap. 87).

FRAY FRANCISCO BLANCO, natural de Sevilla, tomó el hábito de San Juan de Dios en el convento de la Paz de su patria, de la que pasó a Granada, donde floreció con opinión de famoso escul-

tor, y el más célebre que ha tenido aquella ciudad, en la que falleció en 1613 *(Ibidem*, lib. 1, cap. 92) [2].

Rui Martínez de Bureva, escultor famoso que floreció a mediados del siglo XIII, el qual hizo el sepulcro de Don Rodrigo González Girón, que murió en la era de 1294 (esto es: año de 1256), con las figuras en él contenidas, todas de mármol, en que esculpió su nombre, y está en medio de la iglesia del Monasterio de Nuestra Señora de Benavides, de frailes bernardos, cuya descripción hace el Dr. Gerónimo Gudiel en el *Compendio de algunas historias de España*, fol. 44 [3].

Antonio de Arfe. Es también de él el árbol genealógico de los Girones que está en la obra antes citada de Gudiel grabado en madera.

Alardo de Popma. La portada de la *Vida de San Ildefonso* es jónica: la matrona que está en el centro con corona torreada es Toledo. En el *Cronicón de los Ponces*, de Salazar de Mendoza, tiene grabados algunos escudos de armas con la firma: *Alardo de Popma fecit 1617*. Por del mismo tengo la estampa de Don Rodrigo Ponce de León, Duque de Cádiz, en que se lee *Anto. Pizarro inv.* [4].

Juan Rodríguez, escultor que vivía en la Feria de Sevilla, calle Ancha. Por uno de los libros de la Cofradía de la Sentencia, situada en la parroquia de San Gil, consta que en el año de 1523 se le pagaron al maestro Juan Rodríguez 945 maravedíes, resto de la hechura de los judíos que están en el paso de Jesús [5].

Alexandro de Saavedra, escultor que hizo el retablo mayor de la Catedral de Cádiz por los años de 1650 y el retablo de la Real Capilla de Nuestra Señora del Pópulo en 1656 *(Historia de Cádiz*, por el P. Concepción, fols. 569 y 587).

Antonio Franco, célebre pintor que vino de Roma a Cádiz con intento de pasar a Tierra Firme en la flota de galeones año de 1587. Hizo la pintura de *Nuestra Señora del Pópulo* citada anteriormente *(Id., P. Concepción,* fol. 583) [6].

Antonio Suárez hizo la custodia de plata de la Catedral de Cádiz *(Id.,* fol. 576).

Diego de Arroyo acompañó en el viage de Alemania al Príncipe Don Felipe. Calvete de Estella, fol. 6, dice que ninguno le aventajaba en iluminación y pintura [7].

Antonio Borrego. He visto una *Concepción* de siete quartas de alto con acompañamiento de Angeles, y en el cendal que uno tiene rodeado al cuerpo se lee su firma en 1734, añadiendo que tenía 78 años, con que nacería en el 1656 [8].

Francisco de Morales, pintor que floreció en Sevilla a principios del siglo 18; sobre su sepultura en el convento de San Francisco de esta ciudad tenía losa de mármol, en que ley y decía: "Aquesta sepoltu / ra es de Francisco / de Morales pin / tor e de sus erederos".

Juan Herrera, montañés, criado del Rey Don Felipe II°, iluminó y pintó en 1562 las figuras de un libro, de que Rodríguez de Castro hace memoria en su *Biblioteca Rabínica Española,* t. 1, fol. 117 [9].

Pedro García de Padilla, pintor de imaginería, de quien se halla memoria en el protocolo de fábrica de Santa Ana, en Triana, donde se dice que en 1573 vivía (en) una casa en la Hondonada del Carmen, collación de San Vicente de Sevilla, por la que pagaba anualmente 9 1/2 ducados y dos gallinas (vol. 2.°, fol. 260, cuerpo 2.°): pudo ser hijo del escultor Pedro García [10].

Juan Laureano, platero: hizo la urna exterior en que se incluye el cuerpo de San Fernando, habiendo fallecido poco después de

concluída, a los 80 años de su edad *(Verídica Relación de la traslación de San Fernando)* [11].

CRISTÓBAL GÓMEZ: a la subida del archivo de la Colegial del Salvador de Sevilla he visto un lienzo suyo firmado en 1589 que representa una Concepción [12].

BARROSO (quizá Miguel): de este insigne pintor hace memoria Cascales al fin de la *Historia de Murcia*, hablando del convento de San Ginés de la Xara y menciona lo que allí pintó [13].

MARTÍN DE VOS: de este pintor hai un quadro en el citado convento, según Cascales *(Id.)*. No debe olvidarse la tabla que de él hay en San Agustín de Sevilla, de que habla Ponz y Pacheco en su *Arte*, fol. 201 (Quizá estuvo en España).

MIGUEL DEL AGUILA. En una *Relación Manuscrita* del Auto de fe, que la Ynquisición de Sevilla celebró en la iglesia de Santa Ana, en Triana, el 18 de mayo de 1692, se cuenta entre los reos que salieron a Miguel del Aguila, natural y vecino de Sevilla, de oficio pintor, por hechicero, adivinador y embustero, y se le impuso la pena de destierro por 5 años de Sevilla y Madrid, con otras penas saludables [14].

MIGUEL ADÁN, tallista de Sevilla, en 14 de marzo de 1593 otorgó ante Bartolomé Algarín, escribano público, carta de pago a favor de Miguel Arias Salvador, clérigo, mayordomo de fábrica de Santiago, de Alcalá de Guadaira, de 30 ducados, por cuenta de los 500 que le mandó pagar el Provisor por la talla del retablo de dicha iglesia [15].

NOTAS

[1] Leg. A-1-39 del Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

[2] Viñaza (*Adiciones...*, II, 65) indica lo mismo, citando como fuente la obra escrita del P. Santos, que seguramente conocería a través de estos datos facilitados por Matute.

[3] También Viñaza (I, 95-97) transcribe la descripción hecha por Gudiel en la obra indicada por Matute.

[4] Viñaza (II, 9-10) se sirvió del dato y amplió la referencia.

[5] Si la fecha citada es correcta, nos encontraríamos con una de las primeras referencias conocidas sobre la existencia de «pasos» procesionales, si bien pudiera tratarse, por otra parte, de la alusión a una simple escena de retablo.

[6] Viñaza (II, 208-209) copia textualmente lo comunicado por Matute, pero dice tomarlo de una *Historia de Cádiz*, por el P. Torres.

[7] También Viñaza (II, 36) acudió a la fuente original y amplió la noticia.

[8] Ya copiado literalmente por el autor de las *Adiciones...* (II, 76), que, por primera vez, indica que su fuente es el propio Matute.

[9] Viñaza (II, 282) recogió la noticia, pero entendiendo que la palabra «montañés» era el segundo apellido del artista, que él escribió Montañés.

[10] También recogido por Viñaza (II, 221) como procedente de Matute, pero con el error de cambiar «pagaba» por «percibía», lo que es muy diferente.

[11] Se trata del Juan Laureano de Pina que hizo en 1717 dicha urna a expensas del Rey Felipe V.

[12] Ya indicado por Viñaza (II, 229).

[13] Viñaza (II, 49) indica que se trata de San Ginés de Hara.

[14] Citado casi literalmente por Viñaza (II, 8).

[15] También recogido por Viñaza (II, 5-6) de forma literal.

UN APORTE A LA BIOGRAFIA DE VICENTE LOPEZ

POR

ANTONIO DE LA BANDA Y VARGAS

PESE al amplio conocimiento que poseemos de la vida y obra del pintor valenciano Vicente López Portaña la investigación documental revela a veces algún que otro dato interesante para el complemento de su biografía. Tal es el caso de este que publico y que hace referencia a su nombramiento como Académico de Mérito de la gaditana de Bellas Artes.

Tuvo este lugar, a propuesta del pintor Joaquín Manuel Fernández Cruzado, en la Junta celebrada por la Academia el 18 de enero de 1843. En efecto, lacónicamente, el acta de la misma en su punto séptimo lo recoge así: "*Por último, a propuesta del Sr. Fernández, la Junta acordó unánimemente conferir el título de Académico de Mérito por la pintura al Sr. Don Vicente López, primer pintor de Cámara de S. M.*" [1].

El mismo día el Secretario, D. Javier de Urrutia, envió a López un atento oficio transmitiéndole el aludido nombramiento [2]. En él le manifiesta el deseo corporativo de contar con artistas "*que por sus genios sobresalientes y conocimientos superiores han adquirido con justicia un concepto distinguido entre naturales y extranjeros*", y en consecuencia, dada la concurrencia en el valenciano de estas cualidades, su enorme complacencia en poderle conferir el aludido título de Académico de Honor por la Sección de Pintura "*como muestra expresiva, si bien pequeña, del debido aprecio que dispensa a sus bien notorios talentos y bien sentada reputación*". Seguidamente le recuerda la norma establecida para tales Académicos de donar, "*si gustan*", un retrato de algún artista o protector de las Nobles Artes de 36 pulgadas de longitud por 32 de latitud; suplicándole, al mismo tiempo, que, pese a sus notorias y particulares circunstancias, tuviese

a bien cumplimentarla ya que ello permitiría a la Academia gaditana poseer una obra "*de su acreditado pincel*", así como servir de estímulo "*a los profesores y amantes de las Nobles Artes*".

Pese a tan ferviente súplica, el maestro no cumplimentó nunca el acuerdo pues ni en las actas ni en los inventarios de la Academia figura constancia de una obra de su mano. No obstante, las relaciones entre López y la Corporación gaditana fueron siempre excelentes, tal vez por la mediación de Fernández Cruzado, como lo demuestra el hecho, un tanto revelador, del fervor dinástico de D. Vicente de que al cambiar de titulación la Academia y advocarse de Santa Cristina, en homenaje a la Reina Gobernadora, frente a la antigua de San Baldomero, de tan clara significación esparterista, solicitase, también por medio de Fernández que para ello ofició al Secretario en 1 de junio de 1847 [3], se le expidiese un nuevo título en el que figurase la aludida nominación de Santa Cristina. Tres días después la Junta de Gobierno de la Corporación accedió a ello, acordando se le expidiese —"*con las formalidades establecidas*"— a la vista de la expresada petición que, según indica el acta [4], tenía formulada desde 1844 la fecha del cambio.

Al mes, y en Junta de Gobierno celebrada el 7 de febrero, Fernández Cruzado leyó otra comunicación de López ofreciendo a la Academia la Gran Cruz de la Orden Americana de Isabel la Católica que le había concedido Isabel II. Ante tal gentileza, se acordó oficiarle para manifestarle que "*la Academia agradece su sincera oferta y al mismo tiempo que le felicita en su distinción se felicita de tener en su seno su respetable persona con tan distinguidos méritos y virtudes*" [5]. Un día después el Secretario, Don Juan José de Urmeneta, cumplió el acuerdo [6].

Desde Madrid contestó el pintor, en atento oficio de 30 de abril del mismo año [7], en el que, tras agradecer la deferencia corporativa, prodiga alabanzas a la Soberana —a la que califica de "*continuadora del mecenazgo que sus ilustres antecesores dispensaron a los grandes Maestros del Noble Arte de la Pintura*"— para terminar manifestando el honor que para

él representa pertenecer "*a esa ilustre Corporación*", a la que reitera su ofrecimiento. Justo al mes la Junta General quedó enterada, según escuetamente refiere el punto sexto del acta de la misma [8].

Con este oficio se cierran los contactos del valenciano con la Academia de Cádiz, pues, como es bien sabido, falleció a los tres años sin haber enviado la obra recipiendial que, dicho sea de paso, se añora en la interesante pinacoteca corporativa.

NOTAS

[1] Vid. ARCHIVO DE LA ACADEMIA PROVINCIAL DE BELLAS ARTES DE CÁDIZ, *Libro de Actas n.º X* (1842/1850), fol. 24.

[2] Vid. ARCHIVO DE LA ACADEMIA PROVINCIAL DE BELLAS ARTES DE CÁDIZ, *Libro Copiador de Oficios n.º III* (1842/1847), s/f.

[3] Vid. ARCHIVO DE LA ACADEMIA PROVINCIAL DE BELLAS ARTES DE CÁDIZ, *Carpeta de Oficios y Documentos n.º XI*.

[4] Vid. ARCHIVO DE LA ACADEMIA PROVINCIAL DE BELLAS ARTES DE CÁDIZ, *Libro de Actas n.º IX* (1842/1845), p. 200.

[5] Vid. Libro de Actas citado en la nota anterior, p. 204.

[6] Vid. la nota n.º 2.

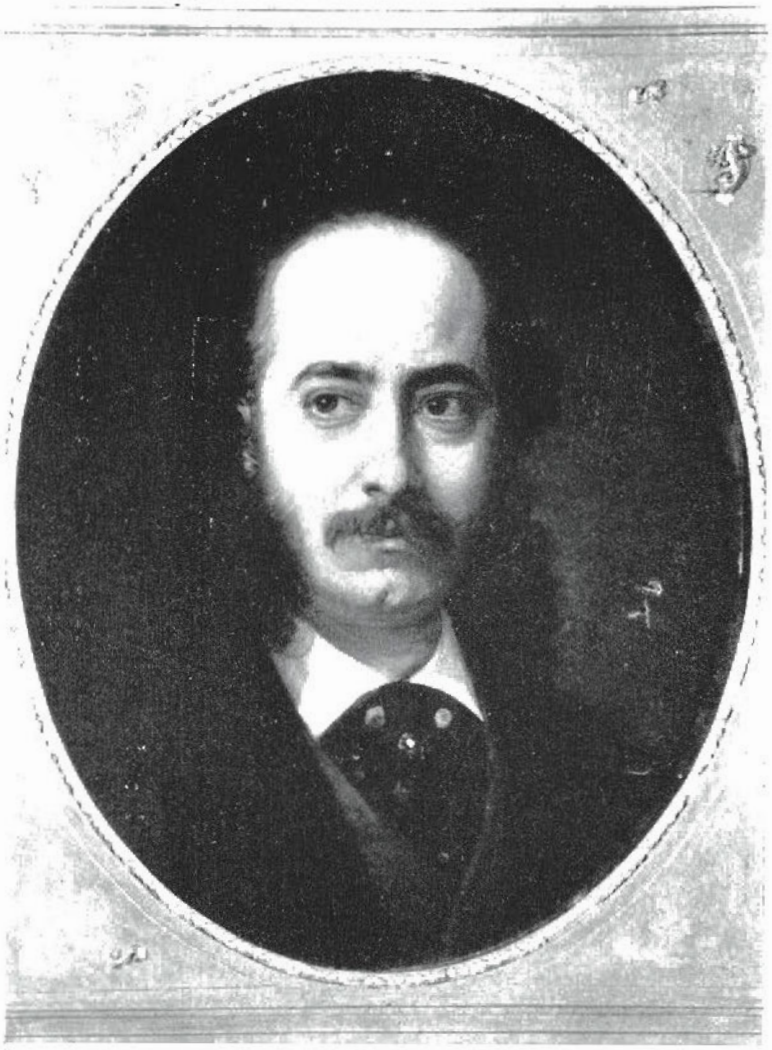
[7] Vid. la nota n.º 3.

[8] Vid Libro de Actas citado en la nota n.º 1, p. 218.

EL TRAJE DE LUCES Y DON FRANCISCO, "EL DE LOS TOROS"

POR

MANUEL COMBA SIGÜENZA



Retrato de Manuel Castellano por Dionisio Fierros. Museo del Prado, Sección Siglo XIX. Madrid.

Boceto a lápiz n.° 3358.
Biblioteca Nacional. Madrid.

Retrato a lápiz de D.ª M.ª Emilia Fievi de Ribera.. N.º 253.
Biblioteca Nacional. Madrid.

Juan Antonio de Ribera. Retrato a lápiz n.º 271.
Biblioteca Nacional. Madrid.

Laura, boceto a lápiz n.º 88, carpeta 9.
Biblioteca Nacional. Madrid.

Retrato a lápiz n.º 297. Biblioteca Nacional. Madrid.

Con motivo de la adquisición por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de las planchas que componen "La Tauromaquia" he querido rendir un modesto homenaje a aquel rutilante luminar de la Pintura y del genio hispánico que se llamó, y seguirá llamándose por sucesivos siglos, D. Francisco de Goya y Lucientes, *el de los Toros,* sobrenombre casticísimo que le ganaron las planchas magníficas de "La Tauromaquia", su notoria afición a la fiesta nacional y el haber retratado a los más celebrados lidiadores de entonces.

Si hemos de dar crédito a uno de sus innúmeros biógrafos, M. Charles de Iriarte, fantasioso como buen francés, hasta toreó alguna vez; por lo menos en cierta ocasión en que, deseoso de visitar Roma y falto de recursos, buscó medios con dicho fin recorriendo varios pueblos unido a una cuadrilla. Aunque tal referencia no parece muy fidedigna, lo evidente es que la obra de Goya ofrece copiosa documentación para el estudio de la indumentaria toreril de fines del XVIII y comienzos del XIX.

Una curiosa nota escrita al dorso del retrato del afamado diestro José Romero reza así: "El célebre torero J. R. con el rico vestido que le regaló la Duquesa de Alba, a que se añade tener el capote jerezano, pañuelo rondeño al cuello y la faja a la sevillana, para denotar las proezas que en la lidia de los toros hizo en estas tres ciudades". El lienzo nos muestra al torero con redecilla negra sujeta a la cabeza por lazo de seda, negro también, y vistiendo chaquetilla de terciopelo granate, adornada de plata en el cuello, hombros y bocamangas; ancha faja de seda azul sobre la chupa, primorosamente recamada del mismo metal, y terciada al hombro izquierdo la roja capa que cruza la cintura con garbo.

El descrito indumento presenta ya las innovaciones que en la ropa de los toreros introdujera *Costillares,* el cual dio mayor vistosidad y riqueza

al "traje de luces" y reemplazó el ancho cinturón de cuero con que sus antecesores defendían el vientre de las acometidas de la fiera —y que hoy pervive entre los vaqueros de las dehesas salmantinas— por la sedeña faja de vivaces colores, idénticos casi siempre a los del pañuelo del cuello, excepto en el caso en que, por luto del lidiador, éste hubiese de llevarlo negro.

Torero de á pie.

Torero de á pie.

Tres retratos de *Costillares* pintó Goya y en los tres se ve el mismo tipo de indumentaria: el pañuelo sujetando la redecilla, la chaquetilla de alamares metálicos y chupilla con pasamanería de oro, más chorrera y pañuelo sobre ésta. Un grabado de D. Juan de la Cruz nos muestra al

GOYA.-109.-El Matador de Toros José Romero. (Propiedad del Duque de Arcos).

José Romero.

Joaquín Rodríguez, *Costillares.*

propio Joaquín Rodríguez en actitud de recibir las aclamaciones del público. Viste chaqueta algo larga, como las que los "manolos" usaban años atrás, con vueltas de seda, ribetes de galón de plata formando ondas y botonadura de filigrana en los delanteros; las hombreras o charreteras, de anchas cintas de seda entrelazadas, y el cuello y todo su contorno, festoneado de trencilla plateada, al igual que la abertura de las estrechas mangas con pequeños ojales y botones a juego. La chupa de raso, bordada, y ciñéndola, lujosa faja rayada, al estilo oriental; y al lado izquierdo, lazada, que dejaba caer ambos extremos, guarnecidos de pequeños flecos, sobre el calzón un poco ancho, galoneado y con botones en las aberturas, que lo cerraban por bajo de la rodilla. A la cabeza, la típica redecilla de malla negra. Medias claras, de seda, y zapato muy bajo con lazos.

Pasado el primer cuarto de siglo empiezan a introducirse algunas modificaciones más en este atavío. Se acorta la chaquetilla y aumenta el lujo de su adorno, el calzón es más ceñido, sustituye la corbata al pañuelo y desaparece la redecilla para dar paso a la breve montera y la moña un tanto aparatosa que ya hacia 1830 usaban Juan Jiménez, *El Morenito;* Francisco Montes, *Paquiro;* Roque Miranda, *Rigores*, y tantos otros.

A pesar de ello y de posteriores cambios —ensanchamiento de la moña, nuevo acortamiento de la chaquetilla, etc.—, puede decirse que no ha variado gran cosa, de entonces acá, el traje de luces que, con todo su brillo espectacular y de trágico contraste, nos legó el arte supremo de aquel gran pintor y hombre de pelo en pecho que había de ser testigo de mayor excepción de la muerte de *Pepe-Hillo,* acaecida, como se sabe, en 1801.

Desde su asiento de la vieja plaza madrileña, el lápiz impresionista, expresionista a un tiempo, de D. Francisco, *el de los Toros*, tomó febrilmente un apunte certero y escalofriante de la espantosa cogida. La misma diestra que da fe de *Los fusilamientos* y *Los desastres de la guerra.*

MANUEL CASTELLANO

POR

ROSARIO CARRILLO

CARENTE de la llama de la genialidad, la personalidad polifacética de Manuel Castellano desborda sin embargo la tarea de pintor por la que fue conocido. Valga de prueba su colección de más de mil quinientos dibujos de la Biblioteca Nacional de Madrid o la de fotografías del mismo sitio que en número que sobrepasa las veinte mil recoge de 1850 a 1875 una amplia muestra de la sociedad de su tiempo en pruebas de los principales fotógrafos de Madrid como Juliá, José Martínez Sánchez, Mon, etc.

Y vemos en las anotaciones manuscritas bajo las imágenes aisladas o en grupos buena parte de su mundo de acción y relación, que abarca una amplísima gama con abundancia de representaciones de pequeños burgueses, artistas en sus más variadas ramas, toreros y también vistas de su ciudad, Madrid. Ellas nos hablan de su relación con los Ribera, los Madrazo, Carlos de Haes o con la aristocracia española que gusta del pintoresquismo artístico y taurino.

Citado entre los "madrileños distinguidos" por Fernández de los Ríos en su *Guía de Madrid* [1], se dice de sí mismo pintor de Historia [2]; y tal vez sea su cuadro *Patio de caballos antes de la corrida* [3], que le brinda su primera mención honorífica en la recién creada Exposición Nacional de 1856, el que al socaire de su condición de taurófilo notable mantenga aún hoy el rescoldo de la popularidad de que gozó en su momento.

Manuel Blas Rodríguez Castellano y de la Parra nace en Madrid, según reza su partida de bautismo de la Parroquia de San Sebastián, el día 3 de febrero de 1826, el menor de los cuatro hijos de Antonio Rodríguez Castellano, oriundo del Besullo (Asturias).

De la mano de Manuel conservamos retratos de todos los miembros de su familia [4] a lápiz, a pluma e incluso algún óleo, comprendidos los más entre 1845 y 1847, trabajos estos en los que no podemos considerar

pleno su dominio del medio, si bien apunta cualidades de captación y penetración psicológica en que manifestará su condición de retratista, cultivada a lo largo de toda su vida. Retrato de su madre cabe suponer uno de sus más gratos dibujos, el núm. 260 del Museo del Prado, Sección siglo XIX, a lápiz, fechado en 1857, de plena madurez del pintor. Su trazo delicado y firme nos habla del interés de Castellano en el natural y de su preocupación por los efectos de luz y volumen [5].

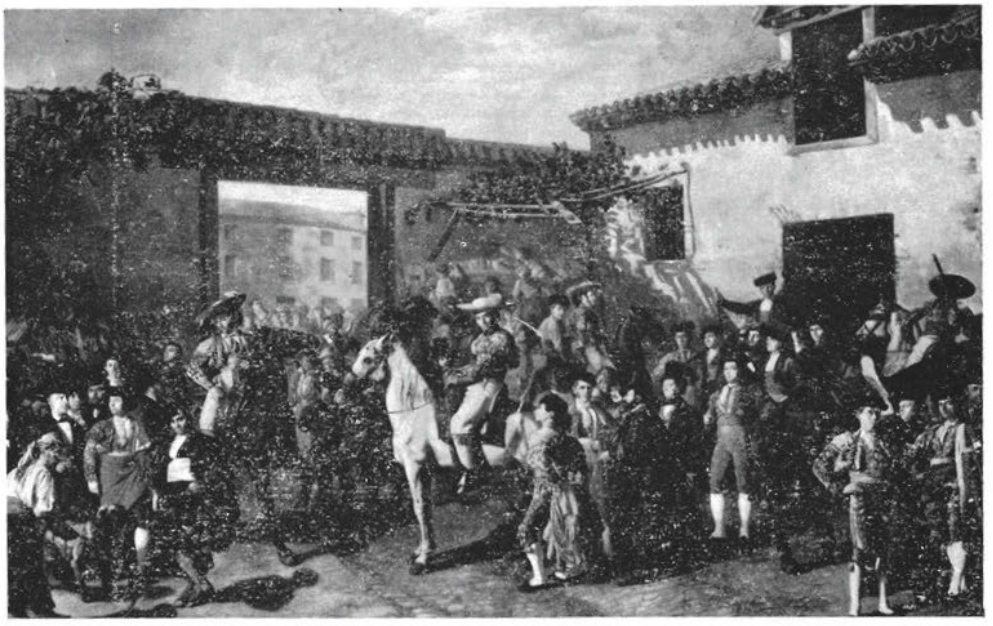
En este medio familiar y en torno a la Puerta del Sol va a transcurrir la mayor parte de la vida de Manuel; de la calle de Peligros, en que nace, a la de Caballero de Gracia, en cuyo número 10 tenemos constancia de que vive hasta los cuarenta y cinco años. Al morir, el 3 de abril de 1880, soltero, según certificado de defunción, la comitiva saldrá de la calle de la Gorguera para ser enterrado en el cementerio de San Luis, anexo de San Ginés [6].

Pese a la proximidad en el tiempo no son muchas las noticias que de Castellano tenemos [7]. El mayor aporte de datos lo constituyen sus obras, pródigas en cuanto a dibujos se refiere, pero más bien escasas en cuanto a trabajos definitivos conservados. Su voluntad de pervivencia se patentiza en el cuidado con que guarda y firma casi la totalidad del trabajo salido de su mano, lo cual nos permite tener una gran documentación en dibujos, que abarcan desde sus trece o catorce años hasta 1878.

Desde sus dieciséis, las copias escolares de aire abocetado y carácter dieciochesco acusan cierta fuerza y valentía de trazo, para pasar claramente hacia 1844 a una línea purista, que acusa sin duda la influencia de los Ribera, Juan en primer lugar y Carlos Luis después, quienes dirigen sus estudios a base de copias de escenas clásicas. Este cuidado y pureza de línea marcará una constante de la que logrará desprenderse ocho años más tarde en los bocetos más espontáneos, aunque permanecerá desorientando y enfriando la veta brava que había en Castellano en los trabajos definitivos durante toda su vida. Asimismo, la influencia de José de Madrazo como teorizante de arte y el interés por Velázquez, Carreño y Claudio Coello se harán patentes a través de su personalidad y en un momento en que coexistirán múltiples tendencias con el denominador común del canto

Antonio Calderón Díaz. Dibujo n.º 3595.
Biblioteca Nacional. Madrid.

Apunte a lápiz n.º 3424.
Biblioteca Nacional. Madrid.



Patio de caballos antes de la corrida. Museo del Prado, Sección del Siglo XIX. Madrid.

Boceto a lápiz n.° 3625.
Biblioteca Nacional. Madrid.

a la propia personalidad, a la que va rendirse en breve verdadero culto [8].

A partir de 1844-45 comienza Castellano sus composiciones de Escuela sobre temas dados, su preocupación por el desnudo y su interés en el retrato [9]. Un tanto desmañados y débiles primero, va cediendo la línea rigidez paulatinamente, acusando a la vez inflexiones graciosas dentro del gusto purista del maestro citado. A este estadio pertenecen los de D.ª Luisa Antuñano o los de D.ª Matilde Yela [10] o el de la colección particular de Barcelona firmado y fechado en 1846.

Con los núms. 3.270 y 3.271, de D. Agustín Durán y Modesto Lafuente respectivamente, en 1847, a los veintiún años del pintor, puede darse por definitivo su dominio del medio, si bien en bocetos de composiciones no se desvía de una teatralidad oficial, oficialidad por la que transcurrirán sus días y sus obras en el vano intento del refrendo de una primera medalla o del pedestal de una cátedra. En 1847, en su primera oposición a pensionado en el extranjero por la Real Academia de Bellas Artes, se dice discípulo de tal Institución: "... en la cual ha cursado los estudios desde los principios, siguiendo todos los trámites establecidos en la misma hasta el modelo del natural, dedicado constantemente a la pintura de Historia" [11]. Derrotado por Luis Madrazo y Bernardino Montañés, no volverá a presentarse a esta pensión hasta el año 1873, en que conseguirá salir triunfante, esta vez como pensionado extraordinario [12].

De 1846, a sus treinta años, tenemos las dieciocho hojas que forman álbum [13] en que copia las estatuas existentes en el viejo Alcázar de Segovia, tocadas con cierta gracia pese a su simplicidad, muestra mejor de testimonio histórico que de calidad pictórica, si bien dentro de la línea de su curiosidad insaciable y su rigor en la documentación, cualidades que se ponen de manifiesto en sus trabajos sobre indumentaria tomados de Cruz Cano y de otros autores y que van a servirle a la hora de componer sus propios cuadros de Historia [14].

Fallido su intento primero de ir a Roma (centro de influencia purista en el momento, si bien la capitalidad de las artes había pasado ya a París), queda Castellano en España dedicado al "género" sobre bocetos del natural, pero concienzudamente "repasados y enfriados" en el estudio.

Sabemos que sigue con minuciosidad y apasionamiento las temporadas taurinas de 1850 al 1855, y sin duda refiriéndose a ello dice Barcia: "Lo relativo a toros es lo mejor y de más interés de Castellano, verdadero estudio con inteligencia y acierto por artista taurófilo y entendido para los cuadros de Historia que pintó por entonces" [15]. Podríamos ampliar que en estos estudios se basará lo que relativo al tema hará el pintor hasta 1869, y sin duda sus cuadros al óleo han de ser por fuerza más abundantes de lo que el escasísimo número registrado deja suponer, teniendo en cuenta sus propias indicaciones de "hecho", que con relativa frecuencia coloca en sus dibujos, que aparecen incluso cuadriculados.

Dos obras se atribuyen al autor en el Museo Taurino de Madrid, de las cuales la primera, óleo sobre cartón, firmado y fechado en 1868, responde con ligera variante al boceto [16] de la Biblioteca Nacional. Responde plenamente a su factura y no tanto al garbo y a la gracia con que habitualmente se le califica.

El núm. 21, titulado *Picador*, no lo creo en absoluto de la mano de Castellano, de paleta más sobria y quebrada y menos gracioso de toque que el autor de este delicioso apunte. El titulado *Corral de la antigua plaza de toros de la Puerta de Alcalá*, óleo sobre lienzo, muy maltratado y de firma borrosa, podría ser del Castellano de los años 1845 al 50. En él los personajes de la balaustrada parecen estar tomados de pruebas fotográficas de su colección: Duquesa de Alba, Duquesa de Vista Hermosa, *Cúchares* y el propio autorretrato de Castellano.

Suyo es asimismo el óleo que representa una res, *Gerineldo*, firmado y fechado al dorso en 1859.

En la exposición "Fiesta de toros en Madrid" de 1959 no faltó la presencia de Castellano con bocetos de 1850 y 1854-55, garbosos y bien compuestos. No en vano lo selecciona Cossío para ilustrar las distintas suertes del toreo en su obra *Los Toros* [17].

Pero su obra cumbre en este género es el ya citado *Patio de caballos antes de la corrida*, que figuró en la Exposición Universal de París en 1855 y en la primera Nacional de Madrid con el núm. 31. A los datos presen-

tados sobre esta obra por Pardo Canalís, sirviéndose del testimonio de Sánchez Neira, podría agregarse la identificación del señor Marracci hijo [18].

Los dibujos preparatorios para este cuadro corresponden a la temporada de 1851 y son en general graciosos, bien tocados, con precisión y valentía, tales el 297 y el 212 del Museo del Prado. El grueso de los dibujos se encuentra en la Biblioteca Nacional.

Es Sánchez Neira quien establece la relación con Goya respecto de esta obra; pero si bien cabría una remota relación en la brillantez luminosa y en los últimos términos de rapazuelos, está lejos en los primeros de la fluidez de pincelada y en la exquisitez de grises del maestro de Fuendetodos [19].

En los años 1862 y 1864 figura Castellano de nuevo en exposiciones nacionales con *Muerte de Daoiz* y *Muerte de Velarde*, respectivamente, obras de gran formato, galardonadas con medalla de tercera clase y consideración de tercera medalla respectivamente. Fueron adquiridas por el Ayuntamiento de Madrid y depositadas en el Museo Municipal, en el que hoy figuran, así como sus bocetos.

Obras estas del gusto oficial, pero también dentro del gusto popular, al amparo de un patriotismo exacerbado por intereses y acontecimientos, que debieron incrementar el renombre del autor y ganar para él un lugar preeminente [20].

Bocetos y estudios minuciosos nos hablan del cuidado con que fueron elaboradas estas obras no carentes de fuerza y sobradas de patetismo.

Sus figuras de los últimos términos esfumadas, en limpias y suaves gamas amables de rosas y azules, de pincelada ágil, contrastan y valoran las escenas de los primeros términos en que el color produce sensación de opacidad, que no pasó desapercibida a la mordaz crítica de Cañete en la Exposición de 1871, en la que figuró la *Muerte de Villamediana* de Castellano, obra premiada con segunda medalla y adquirida por el Estado en 1873. Figura en el Museo Municipal de Madrid, en el que ya lo cita Pantorba. Los dibujos preparatorios de la Biblioteca Nacional ponen de manifiesto la pérdida de gracia y calidad de los primeros bosquejos, equiparables a los mejores apuntes de toros, en sucesivas elaboraciones. Es el

fondo sin duda lo mejor de la obra con referencias no sólo ambientales, sino de concepción y factura a nuestros barrocos citados, con cuyas obras tuvo Castellano contactos y afinidades.

De 1866 es la obra titulada *Prisión de Valenzuela,* tercera medalla de la Exposición Nacional de 1866 y que figuró en París al año siguiente. Los bocetos preparatorios para esta obra se encuentran en el Museo del Prado y en la Biblioteca Nacional y la obra figura en el despacho de Dirección del Museo de Bellas Artes de Valencia. De época de plenitud del pintor, es en este cuadro de factura directa y pincelada amplia en el que consigue los mejores efectos. Ambientado en Claudio Coello, de grata luz cálida envolvente, obtiene una vez más en los últimos términos sus mejores logros.

Debemos suponer hechos por cuadriculados los bocetos de la Biblioteca Nacional, un *Colón y los tripulantes del "Santa María"*, con variantes en el Prado, y un *Cervantes en Lepanto.*

De la consideración de Manuel Castellano nos da idea el que por estas fechas reciba el encargo de hacer los retratos de actores y actrices del Teatro del Príncipe [21] o los encargos que recibe para el Monasterio de las Descalzas Reales: *La Emperatriz María de Hungría* y la *Princesa Doña Juana de Portugal,* que actualmente se encuentran a ambos lados del presbiterio, o el encargo de Isabel II para trabajar en la serie de "Los Reyes de España", del cual un *Alonso I* se encuentra en la basílica de Covadonga.

Por datos en que aparece como Jurado fin de curso en 1874 y por una propuesta de profesor ayudante de la Escuela de Bellas Artes, amén de un álbum con copias de retratos originales suyos por un tal Salvador Godoy [22], se deduce que debió dedicar parte de su actividad a la enseñanza.

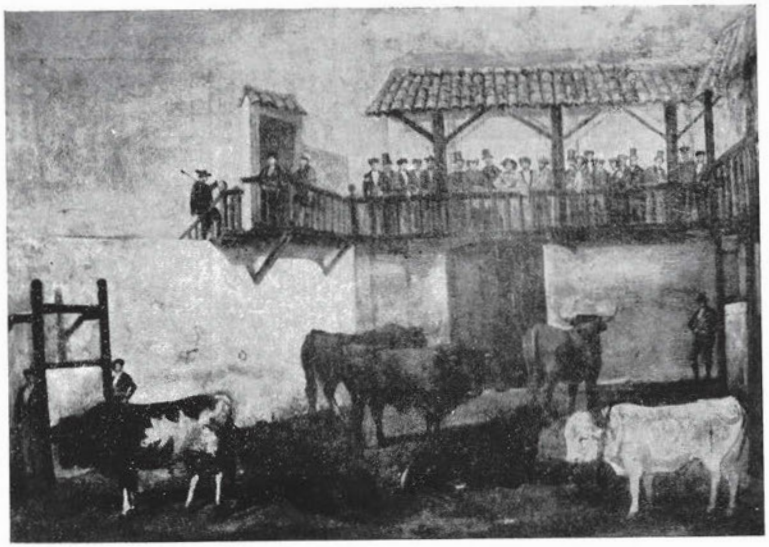
Ya en 1873 había solicitado la pensión en Roma, que obtendrá finalmente en una pugna no muy clara con Ricardo Navarrete. Su nombramiento como pensionado data del 12 de diciembre de 1874 [23].

De Roma y como trabajo obligado de primer año envía Castellano *La petición por los embajadores ingleses de la mano de la hija del rey Mauro de Bretaña para el hijo de su rey* [24]. Casado, quien muestra un trato casi de igual a igual con nuestro pintor, hace una valoración muy positiva

Boceto a lápiz n.º 3623.
Biblioteca Nacional. Madrid.

Boceto a lápiz n.º 3423.
Biblioteca Nacional. Madrid.

Juramento de las tropas del Marqués de la Romana. Boceto. Museo del Ejército de Madrid (Depósito del Museo del Prado).



Corral de la antigua plaza de toros de la Puerta de Alcalá. Oleo de Manuel Castellano. Museo Taurino de Madrid.

Prisión de Valenzuela. Museo de Bellas Artes de Valencia.

Muerte de Daoiz. Museo Municipal de Madrid.

de la obra, así como de la memoria que presentó Castellano, cuyo resumen se publicó en un artículo en *La Ilustración Española y Americana* [25]. Por él sabemos el interés de Castellano por el natural, por la imitación perfecta, como testimonio vivo de la escena, destacando la cualidad de Carpaccio de "historiador", tendencias todas que encontramos reflejadas en la obra personal de Castellano y que nos aclaran el motivo que le llevó a elegir al Carpaccio, pintor de grupos y de individualidades. Se siente también muy satisfecho de haber contribuido a la idea del Gobierno de crear un Museo de copias de autores célebres y poco conocidos en España.

Según informe de Casado, el pintor está en París de septiembre de 1876 a diciembre de 1877, trabajando en su último gran cuadro: *Juramento de las tropas del Marqués de la Romana*, en el que es más notoria la influencia de Casado que la de París [26]. El cuadro figura ahora en el Museo del Ejército de Madrid.

Bocetos hay en el Museo del Prado que dan testimonio de la decoración del Teatro de la Zarzuela por Castellano, graciosísimos y de prodigiosa facilidad los primeros y pequeños, vacías y teatrales las ampliaciones, cuya significación anota el pintor cuidadosamente al pie, y por lo que sabemos que se trata de La Tragedia, La Comedia, etc., amén de los prohombres de las letras nacionales, del Marqués de Santillana a Ramón de la Cruz. Ya en 1883 los trabajos habían desaparecido.

Formado bajo los auspicios del Neoclasicismo, del círculo de puristas como Carlos Luis de Ribera y Federico de Madrazo, coetáneo de Eugenio Lucas y Lameyer, con quienes tiene contactos, no es ajeno Castellano a los nuevos aires que traen Rosales y Fortuny ni a las innovaciones que de cara a la naturaleza va a recoger Carlos Haes.

Si debemos ponerle un denominador común a sus varias actividades cabe el de romántico tardío [27], romántico de inspiración y temática, pero no de factura.

Citado como asteroide por la crítica del siglo XX, es Castellano un eslabón más en nuestra interminable cadena de artistas decimonónicos y contribuye con su aportación a entramar nuestra Historia del Arte, en la que con frecuencia sólo incluimos figuras de cegadores destellos.

NOTAS

[1] FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, *Guía de Madrid*, Madrid, Of. de la I. E. y A., 1876, p. 431.

[2] Leg. 1-33 de la R. A. B. A.

[3] Hoy en el Museo del Prado, Sección siglo XIX.

[4] Números 3.255, 3.252, 3.249 y 3.272 del Catálogo de A. BARCIA, *Catálogo de retratos de personajes españoles de la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional*. Madrid, Viuda e hijos de Tello, 1901.

De José hay un retrato al óleo en el Museo del Prado, Sección siglo XIX, firmado en septiembre de 1847. Sobre tabla. Mide 0,22 × 0,185 mts. Procede del M. E. A. C. y está inventariado por Joaquín Lapuente en 1854 (sin publicar).

[5] Modelo típico de campesina norteña que encontramos idéntico en pintores muy posteriores del que nos ocupa.

[6] La partida de defunción reza: «4 de Abril de 1880. D. Manuel Rodríguez. Como teniente mayor de cura de la Parroquia de San Sebastián mandé dar sepultura en el día de la fecha el cadáver de Manuel Rodríguez Castellanos y Parra, natural de Madrid, de edad de cincuenta y dos años, soltero, hijo de Antonio y de Justa. Falleció ayer según papeleta del Registro Civil. Y para que conste lo firmo en cuatro de Abril de mil ochocientos ochenta. — *Pedro Espinosa*».

[7] Hasta el punto de que su fecha de nacimiento ha venido dándose sistemáticamente errónea.

[8] Ver J. Casado. Leg. 1-33 de la R. A. B. A.

[9] En el ángulo superior de la derecha del dibujo núm. 267 aparece el perfil muy expresivo y con facilidad de mano de Francisco Reigón, pintor y probablemente compañero de Castellano.

[10] Números 3.265 y 3.266 del Catálogo de A. BARCIA, *Dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid, Tip. Arch., Bib. y Mus., 1906.

[11] En relación con esta oposición están los desnudos en el Museo de la Academia, núms. 368 y 369 del Inventario de Pérez Sánchez entre los no atribuidos, y

los núms. 582, 583 y 586 del Catálogo del Museo de la Academia de 1929, pp. 107 y siguientes, bocetos de los artistas premiados.

[12] Leg. núm. 51 de la A. B. A.

[13] Números del 3.229 al 3.246 del Catálogo de Dibujos de A. BARCIA, *Op. cit.*, el cual lo califica de «documento único», a excepción de una cita de Gayangos.

[14] Tiene apuntes con las medidas de muros tomadas de la celda en la que fue cogido prisionero Fernando de Valenzuela, núm. 252 del Museo del Prado, Sección siglo XIX, y el 287 ibid., y apuntes para el marco barroco del cuadro que figura en dicha composición.

[15] A. BARCIA, *Op. cit.*, p. 372.

[16] Número 3.609 del Catálogo de A. BARCIA, *Op. cit.*

[17] J. M.ª DE COSSÍO, *Los Toros*. Madrid, Espasa, 1974.

[18] Número 11 del álbum fotográfico 525 E. R. Corresponde al núm. 5.448 de *Iconografía Hispana*, de Helena Páez. Madrid, 1978.

[19] J. SÁNCHEZ NEIRA, *Gran Diccionario Taurómaco*. Madrid, 1895. Cita de Pardo Canalís en «Toreros y aficionados de la Villa y Corte», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, C. S. I. C., vol. XI, 1976, pp. 211 a 220.

[20] ANTONIO PASCUAL RIESGO, «Isla de Cuba», en *Ilustración Española y Americana*, 1873, p. 355: «Nuestro grandes artistas contemporáneos, llámense Gisbert o Castellano, Haes o Villamil...»

[21] En *Museo Universal*, 20-IX-1858, núm. 38, pp. 297 y 298.

[22] Album 16-28 de la Bib. Nal.

[23] Leg. 51-1 de la A. B. A. y Leg. 4.339 del M. A. E.

[24] Leg. 4.340 del M. A. E.

[25] *I. E. y A.*, año XXI, Sup. 1.° enero 1877, p. 18, *Op. cit.* Año XXI, núm. III de 1877, p. 51.

[26] Don José Casado es el primer Director de la recién creada Academia Española en Roma.

[27] E. LAFUENTE FERRARI, *El Romanticismo y la Pintura Española*. Estudios Románticos. Valladolid, Casa-Museo Zorrilla, 1975.

CRONICA DE LA ACADEMIA

Defunciones

- Sesión ordinaria del 13 de octubre.

Se da cuenta del fallecimiento de don Ramón Torres Martín, Académico Correspondiente en Sevilla.

- Sesión ordinaria del 23 de noviembre.

El Secretario General informa del fallecimiento en Madrid del ilustre escultor D. Ramón Mateu.

- Sesión ordinaria del 30 de noviembre.

Se da cuenta del fallecimiento de don Regino Sainz de la Maza, levantándose la sesión en señal de duelo.

- Sesión ordinaria de carácter necrológico del 7 de diciembre.

La sesión de este día se dedica a la memoria de D. Regino Sainz de la Maza, interviniendo los Sres. Director, Secretario General, Hidalgo de Caviedes, Avalos, Blanco Soler, Rodrigo, Sopeña, Romero de Lecea y Fernández-Cid, dándose cuenta, al mismo tiempo, de las numerosas manifestaciones de pésame recibidas.

Medalla de Honor

- Sesión pública y solemne del 8 de noviembre.

Se celebra en tal fecha sesión pública y solemne, en el Museo Lázaro Galdiano, para proceder a la entrega de la Medalla de Honor 1981, al Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar», de Zaragoza, concedida por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Preside el acto el Sr. Director de la Academia, D. Federico Moreno Torroba, acompañado en la Mesa Presidencial por D. Eugenio Nasarre Goicoechea, Subsecretario de Cultura; D. Dámaso Alonso, Director de la Real Academia Española; D. Luis Cervera Vera, Censor; D. Ramón González de Amezúa, Tesorero, y D. Enrique Pardo Canalís, Secretario General.

Ocupan sitiales preferentes, representaciones de la Real Academia de la Historia, Patronato de la Fundación Lázaro Galdiano, D.ª Pilar Camón Alvarez y su esposo, D. José Luis Morales y Marín; D. José Joaquín Sancho Dronda, Presidente de la Confederación Española de Cajas de Ahorros y Director General de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, y D. Fernando Almarza y Laguna de Rins, Presidente de la propia Caja.

Intervienen los Sres. Pardo Canalís —Director-Delegado de la Fundación Lázaro Galdiano y Secretario General de la Academia— y Moreno Torroba —Director General de la Corporación—, quien entrega a D.ª Pilar Camón —por ausencia de su madre, retenida en Zaragoza por enfermedad— la Medalla de Honor y el diploma respectivo, en medio de nutridos aplausos.

D.ª Pilar Camón manifiesta en sentidas palabras la profunda gratitud familiar por la concesión dispensada al

Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar», dentro de la Obra social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, recordando con enternecido acento la memoria de su padre.

Homenajes

- Sesión ordinaria del 5 de octubre.

Adhesión cordial de la Academia al homenaje a D. Pablo Serrano Aguilar, declarado Hijo Adoptivo de Alcañiz.

- Sesión ordinaria del 2 de noviembre.

Entusiasta adhesión de la Academia al acto de entrega a D. Joaquín Vaquero Palacios del título de Hijo Predilecto de Asturias.

- Sesión ordinaria del 10 de noviembre.

Sobre conmemoración del centenario de D. Daniel Vázquez Díaz, a propuesta de la Sección de Pintura.

Sobre el homenaje tributado recientemente al Sr. Director en el Teatro Real.

Acerca de la brillantísima intervención de D. Leopoldo Querol, en la sala de conciertos «Antonio de Cabezón», de Burgos.

Sobre el homenaje tributado en la misma ciudad a D. Rafael Frühbeck de Burgos, en el que la Academia estuvo representada por D. Antonio Fernández-Cid.

Congratulación de la Academia por haber tomado posesión D. Ernesto Halfter de la dirección honoraria del Conservatorio Manuel de Falla, de Cádiz.

- Sesión ordinaria del 23 de noviembre.

El Sr. Director celebra el merecido homenaje tributado en Sagunto a D. Joaquín Rodrigo, con ocasión de haber cumplido recientemente 80 años.

Felicitaciones

- Sesión ordinaria del 5 de octubre.

El Sr. Director informa de haber sido nombrado Director de la Revista «Goya» D. Enrique Pardo Canalís, a quien felicita efusivamente en nombre de la Academia, deseando que conste en acta la satisfacción de todos con dicho motivo. El interesado manifiesta su sincera gratitud por tan cordiales palabras.

- Sesión ordinaria del 26 de octubre.

El Sr. Director felicita a Monseñor Sopeña por su nombramiento de Director del Museo del Prado, deseándole, en nombre de la Academia, una gestión llena de aciertos. Monseñor Sopeña agradece vivamente la felicitación del Sr. Director e informa sobre algunos extremos relativos a su designación.

- Sesión ordinaria del 2 de noviembre.

El Sr. Director felicita a D. Pablo Serrano, por la concesión de la Medalla de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

● Sesión ordinaria del 23 de noviembre.

Se felicita efusivamente a D. Leopoldo Querol, por el acuerdo del Ayuntamiento de Benicasim, nombrándole Hijo Predilecto de dicha población dedicándole, a la vez, una calle.

Designación de representantes

● Sesión ordinaria del 5 de octubre.

Se designa representante de la Academia, en el Jurado Calificador del Concurso para seleccionar los libros mejor editados del año, a D. Eugenio Montes.

● Sesión ordinaria del 13 de octubre.

Se designa representante de la Academia para formar parte del Jurado Calificador de los Premios Nacionales a la mejor labor de crítica y comentario sobre ediciones sonoras, a D. Antonio Fernández-Cid.

● Sesión ordinaria del 19 de octubre.

El Secretario General informa de haber asistido, en representación de la Academia, a la entrega de una placa ofrecida a D. José Luis de Arrese, por el Presidente de la Confederación Española de Centros Regionales y Locales, recordando su gestión al frente del antiguo Patronato José María Quadrado.

● Sesión ordinaria del 26 de octubre.

Se designa a D. Ernesto Hallfter representante de la Academia, en el Jurado Calificador de los Premios Nacionales para editoras musicales.

Se designa a D. Hipólito Hidalgo de Caviedes, representante de la Academia, en el Jurado del Concurso de Pintura, convocado por la Cámara de Comercio e Industria de Madrid.

Se designa a D. Antonio Fernández-Cid representante de la Academia, en la solemne entrega del título de Hijo Predilecto de Burgos, al Maestro Rafael Frühbeck de Burgos.

● Sesión ordinaria del 14 de diciembre.

Se designan representantes de la Academia, a D. Juan Antonio Morales, D. Juan Luis Vassallo Parodi y D. Pascual Bravo, para formar parte de las Comisiones de Pintura, Escultura, Grabado y Medallas de Pensiones y Becas, en la Academia Española de Bellas Artes de Roma.

Comisiones

● Sesión ordinaria del 5 de octubre.

Informe sobre las reuniones celebradas el día 14 de julio en el Museo Lázaro, por las Comisiones de Administración y restringida de Calcografía, y de esta última en la Academia, el día 1 de octubre, así como de la reunión del albaceazgo de D. Fernando Guitarte el día 29 de septiembre, en el Museo antes citado.

● Sesión ordinaria del 13 de octubre.

Reunida la Comisión de Administración se trata, en particular, de la visita de D. Manuel Utande, Oficial Mayor del Ministerio de Educación y Ciencia, al local ocupado actualmente por el Taller de Vaciados; del satisfactorio estado económico de la Academia, ex-

puesto por el Sr. Tesorero y referido al 31 de agosto último y sobre los proyectados premios destinados a artes musicales.

- Sesión ordinaria del 19 de octubre.

Reunida la Comisión de Publicaciones, el Secretario de la misma, Sr. Cervera, informa de lo tratado en ella, así como en la sesión anterior celebrada el día 14 de julio último, refiriéndose especialmente a la publicación conjunta de la Academia con el Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar», de próxima aparición.

- Sesión ordinaria del 26 de octubre.

La Sección de Pintura examina y propone la concesión de dispensa de titulación solicitada por D. Bartolomé Caraval García.

- Sesión ordinaria del 16 de noviembre.

Reunida la Comisión de Administración, el Secretario informa de haberse tratado especialmente del reconocimiento de las fincas de D. Fernando Guitarte, practicado por los Sres. Blanco Soler y Domínguez Salazar, dando cuenta el Sr. Tesorero de la marcha de las obras de la Academia, de la próxima escritura relativa a la herencia de Sánchez Belorado, así como de la subida de las entradas a propuesta del Sr. Conservador del Museo.

Reunida la Sección de Escultura, se comunica haber establecido el orden de clasificación de los candidatos presentados a la vacante de Académico numerario.

- Sesión ordinaria del 23 de noviembre.

Se acuerda nombrar una Comisión formada por los Sres. Lafuente, Salas, Blanco Soler, Chueca, Azcárate, Cervera y Díez del Corral, para el estudio del Proyecto de Ley de Defensa del Patrimonio Histórico-Artístico Español.

- Sesión ordinaria del día 7 de diciembre.

Reunión de la Comisión restringìda de Calcografía.

Reunión de la Comisión de Publicaciones.

Reunidas las cuatro Secciones, se da cuenta de la elección registrada en las mismas, para la composición de las Comisiones en el próximo año.

Reunión de la Comisión del Museo.

- Sesión ordinaria del 14 de diciembre.

Reunida la Comisión de Administración, se trata de la composición de las Comisiones de la Academia para el año próximo que, con ligeras modificaciones introducidas en el Pleno, quedan aprobadas.

Publicaciones

- Sesión ordinaria del 16 de noviembre.

Sobre preparación, a cargo del Instituto de España, del catálogo de las publicaciones de las Reales Academias.

- Sesión ordinaria del 7 de diciembre.

Reunión celebrada por la Comisión de Publicaciones, relativa en particu-

lar, a la aparición del primer volumen de la Colección de Documentos para la Historia del Arte Español, publicada conjuntamente por la Academia y el Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar» de Zaragoza.

Biblioteca

● Sesión ordinaria del 5 de octubre.

Monseñor Sopeña entrega, con destino a la Biblioteca, «El Libro de Santillana» de D. Enrique Lafuente Ferrari, que espléndidamente ilustrado, con dibujos de José Luis García Hernández y colaboración de Enrique Lafuente Niño, acaba de publicarse por la Fundación Santillana. El Sr. Director, al felicitar al autor, por esta nueva publicación, agradece, en nombre de la Academia, tan delicado obsequio.

● Sesión ordinaria del 13 de octubre.

D. José Hernández Díaz entrega, con destino a la Biblioteca, el Boletín de Bellas Artes, segunda época, número 9, de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, así como dos separatas de trabajos del propio autor, publicados en dicho número.

● Sesión ordinaria del 19 de octubre.

Entregado por el Sr. Angulo, con destino a la Biblioteca, un ejemplar de la publicación de D. Luis Luján Muñoz, sobre «Jaime Sabartés en Guatemala: 1904-27».

Monseñor Sopeña plantea la cuestión relativa al actual sistema de ingreso en la Facultad de Bellas Artes, con evidente perjuicio para los aspirantes, que encuentran la forzada limitación de un número clausus infranqueable. Se abre discusión acerca de este punto, interviniendo especialmente los señores Azcárate y Lafuente, estimándose la procedencia de modificar dicho sistema, siempre sobre la base de que sea el propio claustro o, en su nombre, el Decano correspondiente quien lo solicite.

● Sesión ordinaria del 26 de octubre.

El Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia envía, con destino a la Biblioteca, un ejemplar de «Arquitectura popular en Galicia», por Pedro de Llano Cabado.

● Sesión ordinaria del día 16 de noviembre.

Con destino a la Biblioteca se reciben las siguientes publicaciones: entregado por D. Joaquín Vaquero Palacios, un ejemplar de «Vaquero Turcios y el Arte construido. Monumento al descubrimiento de América», por Alberto Sartoris, con una introducción de Oswaldo Guayasamín. Y enviadas por el autor, varias separatas de diversos trabajos de D. Antonio de la Banda y Vargas.

D. Fernando Chueca presenta el primer volumen de la obra de D. Leopoldo Torres Balbás, que acaba de publicar el Instituto de España, en fervoroso homenaje a la memoria del ilustre historiador del arte musulmán.

● Sesión ordinaria del 7 de diciembre.

D. Pablo Serrano entrega, con destino a la Biblioteca, un ejemplar del Catálogo de la Exposición «Medio siglo de escultura. 1900-1945», celebrada en la Fundación Juan March, e igualmente otro ejemplar del Catálogo de la «Co-

lección de Arte del siglo XIX», donada por el pintor y escultor Eusebio Sempere e instalada en el Museo Municipal «Casa de la Asegurada» de Alicante.

Enviado por D. José María Peña San Martín y, con igual destino, un ejemplar de «Burgos, cruce de caminos, pulso de España».

- Sesión ordinaria del 14 de diciembre.

Con destino a la Biblioteca, se reciben un ejemplar de la edición facsímil del «Tratado de Gnómica o arte de construir toda especie de reloxes de sol, según Juan de Arfe», editado por la Fundación Banco Urquijo y donado por D. José Antonio Domínguez Salazar; el Catálogo de la Exposición del Premio «Cáceres» de Pintura 1981, entregado por D. Xavier de Salas; y dos grabados de D. Alvaro Delgado, en homenaje a Picasso.

Donaciones

- Sesión ordinaria del 5 de octubre.

El Secretario General presenta, por expreso encargo de D. Venancio Blanco y como obsequio del mismo, un ejemplar de la Loba Capitolina, que ofrece como recuerdo con motivo de su marcha a Roma, al hacerse cargo de la Dirección de la Academia Española de Bellas Artes.

Préstamos

- Sesión ordinaria del 10 de noviembre.

Conforme a la solicitud del Subdirector General de Artes Plásticas, se acuerda prorrogar el préstamo de las piezas de Picasso para ser expuestas en Albacete y Murcia.

Recepciones

- Sesión ordinaria del 26 de octubre.

Sobre la solemne celebración del ingreso de D. Juan de Avalos en la Real Academia de Extremadura, a cuyo acto asistieron, el Sr. Director y el Sr. Censor.

Elecciones

- Sesión extraordinaria del 30 de noviembre.

Celebrada sesión extraordinaria convocada para cubrir la vacante de D. Enrique Pérez Comendador, y habiéndose presentado dos propuestas a favor de D. Julio López Hernández y D. José Luis Medina, se verifican tres escrutinios, sin obtener ninguno de los candidatos los votos suficientes. En consecuencia, el Sr. Director anuncia la publicación de nueva convocatoria.

- Sesión ordinaria del 7 de diciembre.

Se acuerda aplazar hasta el mes de junio la elección para cubrir la vacante de la Sección de Escultura.

- Sesión extraordinaria del día 14 de diciembre.

Es reelegido Tesorero D. Ramón González de Amezúa.

Asuntos varios

● Sesión ordinaria del 5 de octubre.

La Sección de Enseñanza General de la Música, contesta a la consulta formulada por la Academia, sobre las solicitudes de dispensa de titulación académica, procedentes del País Vasco y de Cataluña.

Se da cuenta del nombramiento de Director de la Academia Española de Bellas Artes de Roma, a favor de D. Venancio Blanco Martín.

Examinados 39 expedientes de la Comisión Central de Monumentos.

Informe acerca del Real Decreto de 24 de julio último, sobre la estructura orgánica del Ministerio de Educación y Ciencia, disponiendo que el Instituto de España y las Reales Academia queden adscritas a dicho Ministerio, dependiendo directamente del alto patrocinio del titular del Departamento.

El Sr. Cervera da cuenta de la aparición del número 52 de «Academia», subrayando que con ello la Revista ha recuperado plenamente su normalidad de salida.

El Sr. Tesorero, en una amplia intervención, informa del estado satisfactorio de los asuntos de su competencia, con referencia al estado económico de la Corporación, a la marcha de las obras, excelente disposición de la Dirección de Música y Teatro del Ministerio de Cultura y acerca de las gestiones relativas a la herencia de Sánchez Belorado.

El Sr. Salas se interesa por la participación de la Academia en la próxima conmemoración del centenario de Picasso. Se acuerda dedicar, con tal motivo, un número monográfico de la revista «Academia».

El Sr. Director se refiere a la proyectada organización del Premio de la Hispanidad, así como de otro denominado de la Estatua de la Libertad, ambos para artes musicales y en cuyos jurados, la Academia tendría especial intervención. A tal efecto, se acuerda autorizar al Sr. Director para llevar a cabo la gestión pertinente.

● Sesión ordinaria del 13 de octubre.

Examinados por la Sección de Música 17 expedientes de dispensa de titulación académica.

Los Sres. Vassallo Parodi y Morales se interesan por la celebración del próximo centenario de D. Daniel Vázquez Díaz.

● Sesión ordinaria del 19 de octubre

La Academia Provincial de Bellas Artes de Cádiz agradece el envío de un ejemplar de la Medalla Conmemorativa del 150 aniversario de la muerte de Goya, modelada por D. Juan Luis Vassallo Parodi.

La misma Academia anuncia la celebración de un homenaje público a D. César Pemán y Pemartín, solicitando la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio. Se acuerda manifestar la adhesión más entusiasta y fervorosa de nuestra Academia a tan acertada iniciativa.

Sobre la situación del Santo Cristo de Alonso Cano, propiedad de la Corporación, conservado en el Convento de Capuchinos de Lecaroz.

D. Juan Luis Vassallo Parodi se refiere a la conversación sostenida con D. Manuel Utande y visita al Taller de Vaciados, acerca del reajuste del local actualmente disponible.

Asimismo informa de la situación de gran deterioro en que se encuentra la estatua de Galdós, de Victorio Macho

en el Retiro, estimando necesaria su restauración y acordándose oficiar al Delegado de Cultura del Municipio.

● Sesión ordinaria del 26 de octubre.

Se acuerda felicitar al Sr. Ministro de Educación y Ciencia por la creación del Premio «Santiago Ramón y Cajal».

● Sesión ordinaria del 2 de noviembre.

Examinados 35 expedientes de la Comisión Central de Monumentos.

Sobre el Proyecto de Ley regulando con carácter general la defensa del Patrimonio Histórico-Artístico Español.

● Sesión ordinaria del 10 de noviembre.

El Sr. Azcárate se refiere a las pruebas de iluminación del nuevo Museo en la calle de Alcalá, con resultado satisfactorio.

● Sesión ordinaria del 16 de noviembre.

D. Pablo Serrano enaltece la reciente creación del Museo de Arte Contemporáneo de Alicante, gracias a la importante donación de D. Eusebio Sempere.

● Sesión ordinaria del 23 de noviembre.

Sobre la herencia de Sánchez Belorado.

● Sesión ordinaria del 7 de diciembre.

Examinados 33 expedientes de la Comisión Central de Monumentos.

Examinados por la Sección de Música 9 expedientes de dispensa de titulación académica.

Después de amplia deliberación, se acuerda manifestar a la Dirección General de Bellas Artes, que la Academia no considera trasladable el edificio del Monasterio de San Pedro de Arlanza, ante la construcción de un proyectado embalse.

Con motivo del nombramiento de nuevos Ministros de Educación y Cultura, se acuerda felicitarles, gestionando una visita de la Mesa de la Academia.

● Sesión ordinaria del 14 de diciembre.

Se da lectura a la relación de asistencias de los Sres. Académicos, a las sesiones celebradas por la Real Academia e Instituto de España, quedando aprobado.

En relación con el Premio «José González de la Peña», Barón de Forna, se acuerda que, de conformidad con lo establecido para la provisión de vacantes de Académicos numerarios, se admitan hasta el día 31 de enero próximo, las correspondientes propuestas —en el caso presente a favor de escultores no Académicos— firmadas por tres Académicos, pasando luego a la Sección de Escultura, para su clasificación y después al Pleno, para la resolución pertinente.

El Sr. Tesorero informa especialmente de lo tratado en la Comisión de Administración, sobre la marcha de las obras, así como de la situación laboral del conserje de la Ermita de San Antonio.

ENRIQUE PARDO CANALÍS

COMISION CENTRAL DE MONUMENTOS

Monumentos histórico-artísticos, Conjuntos y Parajes pintorescos informados durante el año 1981

ALBACETE

ALCARAZ

Iglesia de la Santísima Trinidad (29 junio) (1)

Se atribuye su iniciación a 1486, por Pedro Cobo. Es un gran edificio de tres naves, cubiertas con bóvedas de crucería sobre pilares fasciculados. Sacristía con buen artesonado y claustro, en mal estado, en estilo gótico. Magnífica portada, con arcos conopiales en la doble puerta, cobijada por gran arco ligeramente conopial. La puerta del baptisterio renacentista, así como la magnífica torre, que se ha relacionado con Andrés de Vandaelvira.

ALICANTE

CAPITAL

Casa número 12 de la calle Pintor Agrasot (6 abril)

Edificio de 1935 en estilo racionalista, de muy escaso interés.

BENISA

Lonja de Contratación (29 junio)

Sencilla construcción rectangular, muy característica de la arquitectura levantina, con puerta y vanos rectangulares, moldurados en estilo barroco, en mal estado de conservación.

PETREL

Restos del acueducto del barrio de San Rafael (2 febrero)

Obra que se estima pudiera corresponder al siglo XVII, de piedra y mampostería, consistente en tres arcos apuntados sobre machones cilíndricos, de obra ruda, con reconstrucciones.

ALMERIA

VELEZ RUBIO

Iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación (1 junio)

Iglesia trazada en 1753 por el fraile murciano Fray Pedro de San Agustín, interviniendo en la ejecución el maestro de obras Juan Moreno del Campo. Es un templo de grandes proporciones, de tres naves con bella cúpula en el crucero, toda ella bellamente decorada y con interesantes retablos barrocos y neoclásicos. Característica fachada rococó con tendencia neoclásica, entre dos torres.

AVILA

CAPITAL

Santa Ana (2 febrero)

Monasterio cisterciense que conserva de la época medieval una esca-

(1) La fecha corresponde a la sesión académica.

lera con techumbre y arcos como lucillos en el muro de la Sala Capitular. La Iglesia fue reformada en el siglo XVI y el patio en el siglo XVII. Conserva, rehecha, la puerta gótica.

Palacio de los Dávila (9 marzo)

Hoy de Abrantes. Es una de las más típicas construcciones entre los palacios abulenses, destacando especialmente su gran fachada, así como la galería que asoma a la muralla. Conserva un buen jardín y diversas dependencias bien conservadas, así como numerosas obras de arte, entre ellas varias esculturas de verracos celtibéricos.

ALDEAVIEJA

Ermita de Nuestra Señora del Cubillo (11 mayo)

Construcción del siglo XVI, de una nave, con cúpula, decorada en estilo popular y con buen retablo barroco.

MADRIGAL DE LAS ALTAS TORRES

Conjunto histórico-artístico (1 junio)

Es uno de los conjuntos más característicos de Castilla, cuya fundación se remonta a época celtibérica. Conserva buena parte del recinto delimitado por la muralla circular, con interesantísimo sistema defensivo. Asimismo son sumamente representativas las diversas iglesias, lo conservado del antiguo palacio real, las numerosas casonas y la disposición de sus calles. En esta ciudad nació Isabel la Católica en 1451.

MOMBELTRAN

San Juan Bautista (5 octubre)

Iglesia de fines del siglo XV, de buena cantería, de tres naves con bóvedas de crucería. Portada en arco conopial. Conserva interesantes retablos de cerámica de Talavera.

PIEDRAHITA

Conjunto histórico-artístico (29 junio)

Conjunto urbano muy característico en el que destacan la Plaza de España y calles que desembocan en ella, así como edificios como la iglesia parroquial, con bello pórtico renacentista y fuerte torreón almenado; la Casa Consistorial, antigua Cárcel; el Palacio del Duque de Alba y su jardín, hoy Parque; además de los restos de murallas y características casas nobiliarias. La declaración debe extenderse al arrabal llamado Barrio Nuevo, en el que deben limitarse las alturas, así como en todo su perímetro.

Palacio de los Duques de Alba (2 noviembre)

Construcción del siglo XVIII, obra del francés Jacques Marquet en 1755. Reformado posteriormente, conserva amplios salones y ofrece el aspecto de un gran conjunto monumental en desarrollo horizontal realzado por el conjunto de sus jardines.

Casa de Gabriel y Galán (2 noviembre)

Casa barroca, en mal estado de conservación, con alguna ventana en arco conopial y patio con columnas toscanas con zapatas.

SAN ESTEBAN DEL VALLE

Iglesia parroquial (2 noviembre)

Gran iglesia, de cantería, de una nave con bóvedas de crucería y amplio presbiterio. Conserva buenos retablos barrocos, una buena reja renacentista y un púlpito de metal, fechado en 1524, de gran interés.

SAN JUAN DE LA ENCINILLA

San Juan Bautista (5 octubre)

Magnífica construcción gótica de tres naves con buena techumbre y retablos barrocos. Espadaña y muros de ladrillo, mampostería y cantería.

BADAJOZ

CABEZA DE BUEY

Yacimiento de El Puerto de la Nava (2 noviembre)

Yacimiento en el que aparecen pinturas parietales esquemáticas y asimismo restos romanos correspondientes quizás a Turobriga o Armentaria.

BALEARES

PALMA DE MALLORCA

Casa Quetglas (11 mayo)

Construcción modernista, con interesantes fachadas, trazada por el arquitecto Francisco Roca.

Casa número 60-62 de la calle Pou (11 mayo)

Construcción modernista de principios del siglo, debida al maestro de obras Gaspar Reynés, que conserva interesante fachada.

Ferretería Central en calle Magín, 81 (11 mayo)

Construcción modernista de muy principios de siglo, que conserva de interés la fachada.

BENISALEM

Conjunto histórico-artístico (11 mayo)

Característico conjunto con magníficos caserones construidos en piedra caliza, bien conservados.

ESCORCA

Els Porxets (9 marzo)

En el santuario de Nuestra Señora del Lluc. Construcción de los siglos XVII y XVIII, para hospedería y cobijo de cabalgaduras. Forma un conjunto de unos cien metros, con habitaciones como celdas y un amplio corredor con postes.

SOLLER

Casa Magraner (9 marzo)

Construcción modernista obra del arquitecto Juan Rubió y Bellver, con fachada muy característi,a en especial el movido balcón.

Edificio del Banco Hispano Americano (9 marzo)

En la plaza de Calvo Sotelo. Edificio modernista, obra del arquitecto Juan Rubió y Bellver. En aparejo rústico e interesante balcón angular.

BARCELONA

CENTELLES

Plaza Mayor (29 junio)

De planta hexagonal con casas de dos plantas y dos edificios destacables, el Palacio de los Condes y la Casa Domingo. El primero con garitas angulares y almenado en su parte central, reformado; el segundo, con elementos góticos, muy restaurada.

MOIA

Casa de la familia Casanova (12 enero)

Se compone de dos cuerpos de edificios, uno del siglo XVI y otro del XVII. Bella escalera con torrecúpula para su iluminación, salones, oratorio y sala de archivo. Galería de tres arcos muy característica. En esta casa nació el célebre conseller Rafael Casanova. Desde 1933 se habilitó para Museo.

MONTMAJOR

Santa María de Sorba (30 noviembre)

Construcción de diversas épocas, en la que se incluye el interesantísimo martírium de San Edualdo, del siglo VI, en buen estado, de excepcional importancia.

SAN JUAN DESPI

Casa Serra-Xaus (29 junio)

Construcción de José María Jujol, edificada en 1921 y reformada en 1927. De sencilla traza, en ella destacan los elementos decorativos.

Torre Jujol (29 junio)

Construida por José María Jujol en 1932, conforme a un modernismo evolucionado, con detalles constructivos y decorativos de interés.

Torre de la Creu (29 junio)

Obra del arquitecto Jujol particularmente destacable en su originalidad y por su directa relación con el estilo de Gaudí, particularmente en su pórtico con arcos parabólicos, chimeneas y magníficas labores en hierro.

VIC

Casa de Balmes (12 enero)

En lo fundamental es una construcción fruto de la reforma del siglo XVIII, al que corresponden la disposición actual y los salones de la planta noble. Se conservan las dependencias donde vivió Jaime Balmes. En parte ha sido habilitada para Biblioteca Popular y Conservatorio Municipal.

VILANOVA Y LA GELTRU

Masía Cabanyes (12 enero)

De fines del siglo XVIII, rodeada de jardín con cipreses, álamos y pinos que, junto a los cercanos olivos, integran un conjunto de gran belleza. El edificio es neoclásico y típico como casa de campo señorial catalana, conservando buen mobiliario y la importante biblioteca que perteneció al poeta Manuel de Cabanyes.

BURGOS

CAPITAL

Palacio de Angulo (12 enero)

Palacio de Iñigo Angulo construido a mediados del siglo XVI y que conserva una interesantísima fachada de tres pisos —los superiores reformados— con magnífica portada plateresca, integrando con los vecinos palacios de Miranda y de los Melgosa, un conjunto sumamente representativo de la arquitectura renacentista burgalesa.

SANTIABAÑEZ DE VAL

Ermita de Santa Cecilia, en Barriosuso (11 mayo)

Construcción mozárabe, reformada, de una nave con capilla mayor rectangular y pórtico lateral del siglo XII. Subsisten restos del arco de herradura de la cabecera, como en las estrechas ventanas, a modo de saeteras.

CACERES

ALCUESCAR

Basílica de Santa Lucía (11 mayo)

Construcción visigoda de una nave con amplio crucero y tres capillas rectangulares a la cabecera, que conservan sus bóvedas de cañón de herradura, al igual que los arcos triunfales.

VILLAMIEL

Espadaña de la Iglesia de Trevejo (9 marzo)

Junto al castillo. Espadaña, de granito, con dos arcos, construida independiente de la iglesia, que se hizo en el siglo XIII, para la Orden del Hospital de San Juan de Jerusalén.

CADIZ

CAPITAL

Santa Cueva (9 marzo)

Edificio construido entre 1781 y 1793 por Torcuato Cayón y Torcuato Benjumeda, típicamente neoclásico. La iglesia es de planta oval de orden jónico, con relieves en los intercolumnios, conservando tres pinturas de Goya.

CHICLANA DE LA FRONTERA

Conjunto histórico-artístico (9 marzo)

Se sitúa en un llano entre dos alcores. Conserva un interesante y típico caserío característicos del desarrollo que adquiere a partir del siglo XVIII, con buenos ejemplos de arquitectura barroca y neoclásica, como la parroquia de San Juan Bautista, iniciada en 1773.

MEDINA SIDONIA

Conjunto histórico-artístico (1 junio)

Ciudad cuyo origen se remonta a época fenicia, conservando algunos restos de época romana y visigoda. Son muy importantes los vestigios de época musulmana, entre ellos el castillo y puertas de gran importancia como la de la Pastora. Destacan edificios religiosos como la ermita de los Mártires y las parroquias de Santa María y Santiago, además del neoclásico Ayuntamiento y el característico caserío.

PUERTO DE SANTA MARIA

Iglesia mayor (2 noviembre)

Magnífica construcción gótica acabada en el siglo XVI, de tres naves cubiertas con bóvedas de crucería, conservando asimismo una magnífica portada plateresca y restos de otra gótica, a los pies, inacabada.

CASTELLON

BURRIANA

Convento de la Merced (5 octubre)

Del siglo XVIII. Iglesia de tres naves y patio con dos plantas de crujías. Fue muy reformado en el siglo XIX.

ONDA

Casona del Molí de la Reixa (2 noviembre)

Pobre construcción destinada a molino, que debe ser del siglo XVIII. Arquillos y salas en mal estado.

VILLAFAMES

Conjunto histórico-artístico (2 noviembre)

Conjunto urbano sumamente característico, en el que destaca el Castillo, restos del recinto amurallado con torres, iglesias de la Natividad, de la Sangre y de San Ramón, aparte del Museo del Vino y el antiguo Palacio del Bayle, actualmente Museo de Arte Contemporáneo.

CIUDAD REAL

CAPITAL

Santiago (29 junio)

Es la más antigua parroquia de la ciudad, que posee una magnífica techumbre oculta por bóveda de yeso barroca. Es de tres naves, con cabecera gótica y torre a los pies. La puerta es sencilla en arco apuntado.

ALCAZAR DE SAN JUAN

Santa Clara (5 octubre)

Construcción de mediados del XVI del que conserva una portada renacentista y algunos elementos constructivos del claustro, con arcos y pies derechos con zapatas en el cuerpo superior. Abandonado.

BOLAÑOS DE CALATRAVA

Castillo (30 noviembre)

De la época gótica, conservando el perímetro exterior de sus murallas y la torre del homenaje, con abundante empleo del ladrillo.

CAMPO DE CRIPTANA

El Pósito (6 abril)

Construcción de la época de Carlos V, con escudo real junto a los de la Orden de Santiago. Rectangular con espacio para almacén.

DAIMIEL

Santa María la Mayor (30 noviembre)

Construcción de fines del siglo XV y principios del XVI, de tres naves,

con cuatro grandes columnas y bóvedas de crucería. Portadas en arco apuntado; la del Sol con interesante arco acortinado, gótico. Bien restaurada.

MORAL DE CALATRAVA

Conjunto histórico-artístico (2 noviembre)

Conjunto de población característica del Campo de Calatrava que aún conserva zonas sin degradar por modernas edificaciones en el centro de la población, entre ellas la iglesia parroquial y sus inmediatos alrededores, además de los barrios de la Virgen, de San Roque y del Convento.

Ermita de San Roque (6 abril)

Sencilla construcción del siglo XVIII, de una nave con bóveda de cañón con lunetos y cúpula.

POZUELO DE CALATRAVA

Parroquia de San Juan Bautista (2 noviembre)

Iglesia barroca de una nave con bóveda de lunetos y cúpula sin tambor en el crucero. Contiene buenos retablos barrocos, principalmente el mayor del siglo XVIII.

SANTA CRUZ DE MUDELA

Ermita y plaza de toros de Las Virtudes (12 enero)

De la ermita se tienen noticias del siglo XV, conservando una magnífica techumbre morisca y junto a ella, como capilla mayor, con reja de madera de 1707, construcción barroca con cúpula, de 1711 conforme a la traza del trinitario Fray Francisco de San José. Toda ella se decora con frescos de vivo colorido, destacando las del camarín, de 1699, con los misterios de la Virgen, las Virtudes y la Coronación de la Virgen, atribuida a Palomino, y las de la Capilla, entre ellas la Inmaculada y alegorías marianas en la cúpula. Contigua la plaza de toros rectangular, con graderías y palcos, del más alto interés por su carácter popular, como típica construcción manchega.

TOMELLOSO

Posada de los Portales (5 octubre)

Sencilla construcción de arquitectura popular, con soportales con pies derechos y zapatas, salas y desvanes en estado semirruinoso, de pobre construcción.

VALDEPEÑAS

Parroquia del Santo Cristo (5 octubre)

Pequeña construcción del siglo XVII, de una nave con cúpula, muy sencilla.

Ermita de San José (29 junio)

Sencilla construcción rectangular, de mampostería y ladrillo con puerta barroca del siglo XVII y escudo pontificio en el frontón partido.

Ermita de la Veracruz (29 junio)

De tres naves separadas por soportes rectangulares. Todo de ladri-

llo y mampostería. De construcción muy simple.

VISO DEL MARQUES

Conjunto histórico-artístico (12 enero)

Comprende fundamentalmente las manzanas colindantes con el palacio de D. Alvaro de Bazán, centralizado en torno a la Plaza de José Antonio, la iglesia y la torre de las monjas.

CORDOBA

CAPITAL

La Encarnación (2 noviembre)

De una sola nave sumamente representativa del barroco cordobés, con magnífica bóveda decorada con yeserías. Retablo de 1737 obra de Sánchez Cañadas y esculturas de Tomás Jerónimo de Pedrajas.

La Magdalena (5 octubre)

Es la más antigua parroquia de Córdoba, de tres naves. Cubierta de madera y capilla mayor de crucería. Interesantísima portada gótica, de acusada influencia cisterciense. Torre barroca.

San Agustín (2 febrero)

Fundación del siglo XIII, profundamente revestida en estilo barroco, de tres naves con cabecera que conserva la estructura primitiva, conservando interesantes pinturas en muros y techos de Cristóbal Vela Cobo y Juan Luis Zambrano.

San Pedro el Real (1 junio)

Construcción del siglo XVII, obra del arquitecto Francisco López Rosado, conservando elementos de la construcción medieval. Es de una nave con crucero y tres capillas a la cabecera. Es de gran importancia el claustro con doble arquería en el piso superior y la rica decoración de las bóvedas y el retablo mayor de Teodosio Sánchez de Rueda.

Capilla del Instituto Luis de Góngora (2 noviembre)

Antiguo Real Colegio de la Asunción. Buen ejemplo del barroco cordobés, obra, como el retablo, de Francisco Hurtado Izquierdo. Con escultura del Duque de Cornejo y magnífica cúpula con yesería.

Casa del Bailío (9 marzo)

Perteneció en el siglo XV al Bailío de la Orden de Malta, Fernández de Bocanegra, pasando luego a los Fernández de Córdoba. Tiene tres fachadas, una con característica portada gótica hispano-flamenca, otra del siglo XVIII, correspondiendo a la reforma del edificio. Ofrece interesantes salones, jardín y diversas dependencias.

Casa número 26 de la calle Gran Capitán (9 marzo)

Edificio modernista obra del arquitecto Adolfo Castiñeira Bolix. Característica fachada e interior con patio, magnífica escalera y salones con mobiliario de interés.

AGUILAR DE LA FRONTERA

Iglesia de Nuestra Señora del Soterraño (2 febrero)

Construcción gótica de tres naves sobre arcos apuntados y columnas,

con magnífica techumbre. En parte sobre la capilla del castillo, correspondiendo la parte fundamental a fines del siglo XIV, atribuida a Gonzalo Rodríguez. Es importante el retablo mayor, obra de los Sánchez de Rueda, así como su portada plateresca y el camarín.

La Vera Cruz (5 octubre)

Pequeña construcción barroca, en mal estado de conservación. Destaca el magnífico camarín del siglo XVIII, en el estilo de Tomás Jerónimo de Pedrajas. La portada del siglo XVIII, conforme al modelo cordobés del clasicismo barroco.

Convento de Carmelitas Descalzas (2 febrero)

Fundado en 1671 por don Rodrigo de Varo. Característica construcción barroca del siglo XVII, de una nave, con bella decoración de estuco y pinturas de Muñoz. Conserva buen retablo mayor y pinturas.

Hospital de la Caridad y su iglesia (6 abril)

Iglesia de tres naves del siglo XVII, separadas por arcos de medio punto sobre pilares con columnas adosadas conforme a tipología renacentista. Magnífica torre renacentista de Juan de Ochoa, con órdenes superpuestos. El Hospital del siglo XVII, con bello patio, en relación con Lope de Medina, como la iglesia.

BAENA

Edificio de La Tercia (2 noviembre)

Construcción barroca del siglo XVIII. En mal estado de conservación. Se terminó la obra en 1795, atribuyéndose su traza al maestro Aguilar.

San Francisco (9 marzo)

Construcción barroca, de una sola nave, crucero y capilla mayor rectangular, con bóvedas de cañón con lunetos. Contiene un riquísimo conjunto de retablos barrocos y magníficas esculturas. La portada tiene la fecha de 1773.

CABRA

Nuestra Señora de la Asunción y Angeles (5 octubre)

Construcción de cinco naves con arcos peraltados, que fue replanteada en la segunda mitad del siglo XVI por Hernán Ruiz II. Interesantes columnas toscanas de jaspes aprovechadas que le dan aire de mezquita. Bella torre barroca y portada con estipites y columnas salomónicas. Buenos retablos y magnífico órgano del siglo XVIII.

BELALCAZAR

Convento de la Columna, en Torrubia (6 abril)

Convento de clarisas de muy fines del siglo XV, con abundantes elementos renacentistas. Interesantes patios, iglesia de una nave con bóvedas de crucería y singularmente

magníficas techumbres, entre las que destaca la del refectorio.

LUCENA

Casa-Palacio de los Condes de Santa Ana (9 marzo)

Magnífico edificio barroco, tanto en su fachada como en los bellísimos interiores, que se relaciona con el arquitecto Alonso Gómez de Sandoval.

MONTURQUE

Cisternas (5 octubre)

En el recinto amurallado de un castillo árabe. Son tres naves con cámaras abovedadas, que se atribuyen a época romana o bien a la época árabe.

PRIEGO

Nuestra Señora de las Mercedes (1 junio)

Obra característica del barroco cordobés de Francisco Javier Pedrajas, de dos tramos y crucero con cúpula, con bellísima y abundante decoración, que se terminaba en 1789. Fachada neoclásica en la que es verosímil la intervención del arquitecto Duroni.

San Francisco y casa número 15 de la plaza (6 abril)

Iglesia barroca, con bellas yeserías y ricos altares, destacando el de la capilla de Jesús de Nazareno. Interesante y característica portada y esbelta torre. La casa, barroca muy transformada, no ofrece interés.

LA CORUÑA

CAPITAL

Casas de Paredes (6 abril)

Conjunto de casas neoclásicas, con pórtico y dos pisos con balcones rectangulares; en una de ellas ya aparece la galería de madera y encristalados que constituyen un aspecto sumamente característico de la ciudad, integrando un conjunto con otras colindantes. Son dos grupos, del 19 al 21 y del 22 al 25 de la avenida de la Marina.

NOYA

Casa en calle Oviedo núm. 32 (6 abril)

Palacio del siglo XV. De dos plantas, con arco gótico que da paso a la calle, como soportal, y escudo. Jardín al fondo.

CUENCA

BARCHIN DEL HOYO

Yacimiento arqueológico de «Fuente de la Mota» (6 abril)

Corresponde a un poblado del Hierro avanzado, con elementos arquitectónicos y huellas de una industria textil.

CASA BENITEZ

Cueva de Doña Catalina (1 junio)

Cueva con capilla al fondo, en la que hizo penitencia Doña Catalina de Cardona y que corresponde a la fundación teresiana de 1572, abandonada en 1603. Sin interés arquitectónico.

HUETE

Iglesia y convento de Jesús y María (Justinianas) (1 junio)

Iglesia de una nave del siglo XVI, con magnífica portada plateresca y claustro barroco, aparte de dependencias en mal estado de conservación.

MOYA

Conjunto histórico-artístico (1 junio)

Pequeña villa amurallada con importante castillo, en mal estado de conservación. Su importancia histórica radica en el título de Marquesado dado por los Reyes Católicos a don Andrés Cabrera y doña Beatriz de Bobadilla. Su situación en lo alto de un alargado cerro y la iglesia de Santa María de fines del gótico, así como las arruinadas iglesias de la Trinidad y San Bartolomé ofrecen especial interés entre el semirruinoso caserío.

GERONA

CAPITAL

Convento de Santo Domingo (12 enero)

Convento fundado en 1253, consagrándose su altar mayor en 1339. De una nave de gran esbeltez y sentido espacial, de 42,63 metros de longitud, 12,12 de ancho y 18 de altura, con bóvedas de crucería. Capillas y reformas barrocas y claustro de la primera mitad del siglo XIV. Desamortizado, lo ocupan dependencias militares.

AMER

Conjunto histórico-artístico (12 enero)

De remotos orígenes, centro de importancia en la alta Edad Media, cuando se construye su característica iglesia, conserva un interesante caserío, en el que destaca la plaza mayor y las calles mayor y nueva, como los soportales de la plaza de San Miguel.

BLANES

Fuente gótica (30 noviembre)

Ejemplar característico de un tipo monumental escaso en Cataluña. Consta que fue terminada en 1456, formada por tres cuerpos, con decoración figurada y medallones heráldicos de la casa de los Condes de Cabrera.

CASTELLÓ DE AMPURIAS

Pont Vell (2 febrero)

Magnífico puente del siglo XIV, de 156 metros, con cinco arcos, de piedra y ladrillo, que fue la única entrada a la villa hasta fines del siglo XVIII.

DORRIA

Conjunto histórico-artístico (30 noviembre)

Característica población rural, situada en magnífico paisaje, con «bordas», o sea viviendas pastoriles, conforme a los prototipos pirenaicos.

FOIXÁ

Castillo (30 noviembre)

Subsiste del siglo XIII una torre cilíndrica, restos del XIV y del renacimiento.

GOMBRENY

El Cortal (28 junio)

Núcleo rural de 25 casas, conforme a tipología de poblado pre-pirenaico. En piedra caliza, con establo en la planta baja, y piso principal con una o dos plantas y balcones corridos apoyados en el avance de los muros laterales.

OLOT

El Hospicio (12 enero)

De fines del siglo XVIII, en el que se halla instalado el Archivo-Biblioteca Municipal, un museo y el Conservatorio y el Museo pesebrista, entre otras dependencias benéficas y culturales. Es de tres plantas, de cantería y mampostería, con patio de tres pisos con arcos de medio punto, de muy sencilla construcción.

Teatro Municipal (29 junio)

De mediados del siglo XIX, de Martín Sureda Deulovol, conforme a las tendencias eclécticas, con diversas reformas.

ROSAS

Casa Cambó (30 noviembre)

Ejemplo característico de principios del siglo actual e interesante por su característica decoración, así como las labores de forja y vidrieras.

SARRIA DE TER

Antiguas Escuelas (29 junio)

De principios de siglo actual, conforme a proyecto de Rafael Masó. Sencilla y funcional construcción, con elementos decorativos de interés.

El Coro (29 junio)

Construcción de 1924 para sede de la Sociedad Coral, que se atribuye a Rafael Masó. De interés para la historia local, que conviene repristinar como sede de un centro cultural.

GRANADA

CAPITAL

Palacio de Abrantes (29 junio)

Construcción de muy fines del siglo XV, terminado a principios del siglo XVI, sobre otro árabe. Se disponía en torno a un patio con columnas góticas. Profundamente reformado a fines del siglo pasado. Su interés radica fundamentalmente en los restos árabes, puertas y techumbres, así como en la portada gótica.

Palacio de la Cuesta de Gomerez (6 abril)

Palacio de mediados del siglo XVI, construido en 1520, para D. Alfonso Sánchez de Carvajal. Fachada con escudo, gran zaguán con techo de casetones y gran patio central, rectangular, en torno al cual se distribuyen las habitaciones; con columnas toscanas y zapatas, conforme a sistema de tradición castellana. Jardín al fondo.

Palacio de los patos y su jardín (30 noviembre)

En calle Solarillo de Gracia. Palacio construido entre 1885 y 1890 por Francisco Giménez Arévalo, caracte-

rístico del eclecticismo de fines del XIX, rodeado de jardín. En buen estado de conservación.

ALBOLOTE

Parroquia de la Encarnación (2 febrero)

Iglesia de una nave con amplias capillas laterales, con magnífica techumbre mudéjar. Torre de tres cuerpos, el inferior de cantería y dos bellas portadas renacentistas. La traza se debe a Ambrosio Vico, en 1587, y la carpintería a Jerónimo de Cufré. La iglesia contiene un buen conjunto de retablos barrocos, constando la intervención en el mayor de Pablo de Rojas y Bernabé Gaviria.

ALMUÑÉCAR

Palacete de la Najarra (11 mayo)

Construcción del primer tercio del siglo XIX, en estilo neo-mudéjar, base de un gran complejo industrial y de recreo. Características y pintorescas fachadas y amplios salones con decoración neo-mudéjar.

COGOLLOS VEGA

Baño musulmán (6 abril)

Consta de tres salas, conforme a la tipología común y de muy sencilla construcción. Bóvedas de cañón y esquifadas sencillas. Hoy utilizado como vivienda.

SALOBREÑA

Conjunto histórico-artístico (9 marzo)

Conjunto urbano de gran belleza y sumamente característico, dominado por fortaleza nazarí, todo en buen estado de conservación, como la iglesia mudéjar de la primera mitad del siglo XVI.

VELEZ BENAUDALLA

Parroquial (2 febrero)

Iglesia trazada por Ventura Rodríguez en 1776. De reducidas proporciones y gran monumentalidad, es de planta de cruz inscrita en un cuadrado, de cantería con bóvedas y sencilla fachada. Torre en el centro de la fachada.

GUADALAJARA

CAPITAL

San Nicolás (2 febrero)

Iglesia iniciada en 1691, de planta de cruz latina, de una sola nave con capillas laterales, bóveda de cañón apuntado, cúpula en el crucero y balcones encima de los arcos de ingreso a las capillas laterales, conforme al modelo de las iglesias jesuíticas. Portada del siglo XVIII, rococó, y gran retablo barroco con columnas salomónicas.

ALBALATE DE ZORITA

Parroquia de San Andrés (2 febrero)

Iglesia de tres naves con bóvedas de crucería sobre gruesas columnas cilíndricas. Portada de muy principios del siglo XVI, con arco conopial cobijado por otro trebolado, entre pilastras con decoración plateresca. Iniciada a fines del XV, lo principal de la iglesia corresponde ya a mediados del XVI, conforme al modelo de iglesia columnaria.

GUIPUZCOA

AYA

Cueva de Altxerri (2 noviembre)

Yacimiento prehistórico que ofrece grabados con restos de pintura, re-

presentando renos, bisontes, caballos, etc., como corresponde a un santuario.

DEVA

Cueva de Ekain (2 noviembre)

Yacimiento prehistórico que ofrece en el interior de la cueva representaciones de bisontes, équidos, etcétera, y otros restos de pinturas.

OÑATE

Conjunto histórico-artístico (2 noviembre)

La villa de Oñate es uno de los más característicos y bellos conjuntos del País Vasco. Sede de una antigua Universidad, que cuenta con magnífico edificio, su caserío, palacios e iglesias, así como el trazado urbano y el territorio en que se enclava son de primordial importancia.

HUELVA

ALAJAR

Conjunto histórico-artístico (2 noviembre)

Característico pueblo serrano, con típico caserío dominado por la iglesia de tres naves con torre renacentista y portada barroca.

ALMONASTER LA REAL

Conjunto histórico-artístico (5 octubre)

Conjunto sumamente característico del caserío onubense de la serranía, marco adecuado a los monumentos ya declarados. Aparte de las casas interesan la iglesia de San Martín, del siglo XIV, las ermitas del Señor y de San Sebastián y la capilla de la Trinidad.

CASTAÑO DE ROBLEDO

Conjunto histórico-artístico (5 junio)

Pueblo semiabandonado que interesa conservar como ejemplo de arquitectura rural típico, con iglesia del XVI con añadidos barrocos del XVIII. Otra iglesia inacabada del XVIII en las afueras, en la que intervino A. de Figueroa.

FUENTEHERIDOS

Conjunto histórico-artístico (5 octubre)

Conjunto serrano de gran interés por su arquitectura popular con iglesia barroca, con esbelta y característica torre.

ZALAMEA LA REAL

Dólmenes (5 octubre)

Conjunto de 13 dólmenes de gran interés y en diverso estado de conservación.

Nuestra Señora de la Asunción (2 noviembre)

De tres naves de igual altura, sobre columnas, conforme a modelo de iglesia columnaria, incluso con bóveda de crucería en dos tramos. Se termina en el siglo XVIII, cuando se hizo la magnífica torre.

HUESCA

COMARCA DEL SERRALBO

Conjunto de iglesias mozárabes (2 febrero)

Se trata de las diez iglesias siguientes: Lasieso, San Juan de Busa, San Bartolomé de Gavin, Oliván,

Oros Bajo, Otal, San Martín de Ordoves, San Andrés de Satue, Susin y Santa María de Isun. Integran un conjunto de iglesias de los siglos X y XI en el que se funden influencias islámicas y carolingias, de construcción sencilla, con torres, campanario y ventanas frecuentemente geminadas con alfiz, y ábsides semicirculares con arquerías ciegas, articulando el muro.

JAEN

CAPITAL

Palacio de los Vilches (1 junio)

Palacio del siglo XVI, con soportal de cinco arcos, ventanas con buenas rejas y galería en el cuerpo superior, de particular interés por su incorporación al ambiente urbano de la ciudad. Cuerpo central, que interesa conservar, al que se adosan en la parte posterior tres construcciones sin interés, así como un jardín.

Ermita del Calvario y su Vía Crucis (5 octubre)

De la V. O. T. del siglo XVIII. Sencilla ermita rectangular con reja y camino con el Vía Crucis, degradados sus alrededores.

ANDUJAR

Se estima deben ser considerados como integrantes de un Conjunto histórico-artístico, los monumentos siguientes:

San Miguel (29 junio)

Iglesia gótica de tres naves, de muy fines del siglo XV, terminada en el XVI, al que corresponde la portada plateresca. Interesantes capillas y torre que se reforzó con forro de piedra en el siglo XVIII. Buen artesonado en el sotocoro, de fines del siglo XVI. Interesante sacristía del siglo XVII.

Santa María (29 junio)

Construcción de tres naves, iniciada a principios del último tercio del siglo XV, cuando se haría la cabecera, prosiguiéndose las obras en el siglo XVI y terminándose a principios del siglo XVII. Interesante fachada plateresca de 1559 y de tipo herreriano. Sólida torre en ladrillo realzado, de muy fines del siglo XVI.

Santiago (29 junio)

De planta rectangular dividida en tres naves, con bóvedas de crucería y emblemas relacionados con la Orde de Santiago. Debió iniciarse a fines del siglo XV, con reformas barrocas en las cubiertas. Interesante Capilla del Cristo de la Columna y portada hispano-flamenca.

Convento de Capuchinas (9 marzo)

Construcción del siglo XVII, de sencillas portadas con claustro con arcos de medio punto de ladrillo sobre columnas dóricas. Iglesia de una nave con bóveda de cañón con lunetos y cúpula sin tambor.

Convento de las Trinitarias (29 junio)

Se fundó en 1587. Sencilla construcción, con iglesia de una nave y gran patio en el que se conservan columnas toscanas. Portadas renacentistas.

Arco de Capuchinos (29 junio)

Construcción de 1786, debida al arquitecto Manuel Salgado. Tres vanos de medio punto el central y adintelados, de ladrillo, con escudos de Andújar y real.

Palacio de Santa Ana o de los Cárdenas (29 junio)

Hoy Palacio de Justicia. Buena construcción renacentista, con aditamentos barrocos, con bella portada principal, así como la de la capilla del palacio, que se atribuyen a Francisco del Castillo. Buenas rejas e interesante patio con columnas.

Palacio de «Los Segundos de Cárdenas» (29 junio)

Bello palacio manierista con interesantes fachadas y patio de dos pisos, sobre columnas, con doble número de arcos en el superior. La fachada oriental es de los Pérez de Vargas, trasladada en 1977.

Palacio de «Los Niños de Don Gome» (29 junio)

Construcción de la segunda mitad del siglo XVI, de carácter manierista. Bella fachada con gran torreón en el que se abre la puerta adintelada, de gran dovelaje entre dos columnas toscanas y, encima, vano y escudos de los Valdivia y Figueroa, con dos guerreros tocados con plumeros, rematando en monumental cornisa. Conserva sencillo patio con arcos de medio punto sobre columnas.

Palacio de la Torre de Valdivia y Cárdenas (29 junio)

Palacio como torre de tres pisos, con magnífico escudo y decoración en la portada, de clara inspiración en Serlio. Interesantes artesonados y patio formado por los lados en ángulo de los cuerpos que forman el edificio.

Portada de la Casa de los Albarracín (29 junio)

Portada de una construcción de fines del siglo XV, con arco trilobulado enmarcado por alfiz y pilares encintados con decoración en sus fustes, que con la cornisa engendran el alfiz. Escudos lisos en el tímpano.

Palacio Municipal (11 mayo)

Antigua Casa de Comedias y Casa del Cabildo que se inicia en 1620, terminándose en 1631. Importante fachada de tres cuerpos, patio con arcos sobre columnas, que fue corral de comedias e interesante escalera.

Hospital Municipal (11 mayo)

Antigua Casa de Jesuitas profundamente alterada, de principios del siglo XVII. Sencilla iglesia rectangular e importante escalera de tipo imperial, muy ricamente decorada. Aneja la «Casa Cuna», con fachada con la fecha de 1710.

Torre del Reloj (29 junio)

Construcción del siglo XVI, de 1534. Planta cuadrada, con puerta en arco de herradura, alternando en sus muros las hiladas de piedra y de ladrillo; dos huecos en el último cuerpo y remate de almenas.

CABRA DE SANTO CRISTO

Nuestra Señora de la Expectación (11 mayo)

Construcción de una nave, con capillas laterales y cubierta con bóveda de cañón, iniciada en 1608 por Martín López Alcaraz, interviniendo asimismo en su construcción Juan de Aranda y Salazar y Eufrasio López Rojas. Destacan sus bellas portadas, la torre y el buen conjunto de retablos del siglo XVIII.

CASTELLAR DE SANTISTEBAN

Palacio de los Condes de Santisteban (2 noviembre)

Actualmente Círculo de Labradores. Conserva un torreón y portada renacentista, de un gran arco de amplio dovelaje entre columnas delgadas conforme a prototipo plateresco.

SILES

Torreón «El Cubo» (2 noviembre)

Torreón circular, resto de fortificación medieval, cuya restauración y conservación interesa.

LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

GUIA

Santa María (6 abril)

De comienzos del siglo XVII, obra del arquitecto Antonio Pérez. De tres naves sobre arcos de medio punto sobre columnas tosacanas, buenas techumbres mudéjares, ocultas por cielos rasos. Fachada de bella línea entre dos esbeltas torres. Conserva interesante mobiliario, obras de ebanistería e imágenes del imaginero José Luján Pérez.

LEON

VEGA DE ESPINAREDA

San Andrés (11 mayo)

Monasterio que consta ya existía a fines del primer cuarto del siglo X, que se constituye en monasterio «duplex» en el siglo XI, siendo su abadesa la infanta doña Elvira. Después de muchas vicisitudes se reconstruyó totalmente entre 1760 y 1780. Iglesia de una nave, de seis tramos, con retablos barrocos; buena portada entre dos torres. Conserva parte del claustro también barroco.

LERIDA

CAPITAL

Conjunto histórico-artístico (29 junio)

Sector en el que se ubican el Hospital de Santa María, la catedral nueva, el convento de Santa Teresa, el de Santa Clara, los Hogares de San José, San Lorenzo y el Palacio episcopal.

AGER

San Vicente (29 junio)

Construcción con vestigios románicos, de dos naves al añadirse una nave en el lado norte, dedicada a San Salvador, San Gregorio y San Poncio. Reformado en el gótico, sufrió grandes reformas en el barroco y en el neoclasicismo.

AGRAMUNT

Ayuntamiento (29 junio)

Construcción del siglo XVII, sencilla, con portada y galería en la parte superior, e interesante encua-

dramiento en el gran balcón central y en la decoración de placas de las cadenas angulares.

ALBESA

Iglesia parroquial (29 junio)

Sencilla construcción de una nave con capillas laterales, casquete esférico en el crucero. Interesante fundamentalmente por los retablos de la Virgen del Rosario, magnífico ejemplo de los retablos en piedra de la escuela leridana.

ALIÑA

San Esteban (30 noviembre)

Iglesia románica de una nave cubierta con bóveda de cañón apuntado y fachada con portada y ventana románicas.

ALMENAR

Santa María (29 junio)

Interesante construcción gótica, del siglo XIV, en planta de cruz latina, de una nave con tres capillas, destacando la central con rasgados ventanales. Reformas barrocas, entre ellas la torre octogonal.

AVINGAÑA

Convento Trinitario (29 junio)

Construcción gótica con abundantes elementos barrocos, en ruina. La iglesia de una nave y claustro, del que subsisten restos góticos, destacando los abundantes restos escultóricos.

BALAGUER

Santa María (30 noviembre)

Magnífico conjunto de construcción gótica del siglo XIV, en lugar dominante. De una nave, con cabecera poligonal.

BELLPUIG

Convento de San Francisco (30 noviembre)

Fundación de Ramón III Folch de Cardona, virrey de Nápoles, cuya sepultura fue trasladada en el siglo XIX a la parroquial. Del monasterio se conservan dos patios con arcos apuntados, una bella fuente gótica.

BELLVER DE CERDANYA

Iglesia de Pedra (12 enero)

Se menciona en el siglo IX. Lo conservado, en ruina, corresponde al siglo XI. Subsiste el ábside de planta semicircular, quizás torre de defensa, y la espadaña a los pies.

Santa Eugenia de Nerelia (30 noviembre)

Iglesia terminada en 1784 sobre construcción románica, de la que se conserva un campanario, de tres cuerpos, que ofrece una acusada inclinación.

BELLVER DE OSSO

Parroquia 1 (23 junio)

Construcción románica, con arquillos en la cabecera, reformada en el barroco, que desfigura la construcción primitiva.

CASTELLO DE FARFANYA

San Miguel (30 noviembre)

De estilo románico e importante por los dos retablos en piedra que conserva, uno dedicado a Santa María y otro a San Andrés, San Nicolás y Santa Ursula.

Castillo (30 noviembre)

Restos de una fortificación erigida sobre los restos de una ciudad ilergeta.

CIUDADILLA

Castillo (29 junio)

Construcción del siglo XV, con elementos renacentistas añadidos. Buen ejemplo de castillo residencial, con escalera de honor, capillas y salones, hoy en abandono y arruinado. Destaca la gran torre rectangular.

ESPLUGA CALVA

Castillo Hospitalario (30 noviembre)

Ruinosa construcción de diversa época, que consta existía a mediados del siglo XIV.

FIGOLS DE ORGANYA

Parroquia (12 enero)

Iglesia del primer arte románico, de una nave, que quizás corresponde a una consagración en el siglo XI, como templo dedicado a Santa María. Muy desfigurada en su interior.

LLANERA

Iglesia del monasterio de Callers (29 junio)

Construcción románica de tres naves, con tres ábsides, bóvedas de aristas y de horno. Interesantes y rudos capiteles en las columnas exentas que separan las naves. Su cripta con la de Olius, son las dos únicas criptas románicas leridenses.

LLOVERA

Creu de la Vila (29 junio)

Restos de una cruz de término, de la que sólo subsiste el pedestal y parte del fuste. Sin interés.

MALDA

San Martín (30 noviembre)

Construcción barroca, iniciada en 1602, de una nave con capillas, aún con bóvedas de crucería y buena torre acabada en el siglo XVIII.

MEYA

San Salvador de Villanueva (30 noviembre)

Conserva el ábside románico tardío, con bóveda ya gótica. Asimismo una portada románica y otra gótica. Nave con bóveda de cañón apuntado.

NAVES

Sant Pere d'Escales (30 noviembre)

Construcción románica erigida sobre otra anterior, de planta de cruz, con bóveda de cañón, cabecera con tres ábsides y cimborrio de planta octogonal.

SAN LORENZO DE MORUNYS

Santuario de Nuestra Señora de Lord (12 enero)

Edificio de la segunda mitad del siglo XIX, con buena imagen gótica,

tres naves y patio delantero. El interés del santuario radica fundamentalmente en su magnífico emplazamiento.

TARREGA

Santa María del Alba (30 noviembre)

Construcción del siglo XVIII, que se terminaba en 1742 por el maestro Pablo Serradell, conforme a traza, al parecer, del fraile José Concepción.

Plaza de San Antonio (30 noviembre)

Construcción que data de principios del siglo XIV, a instancias de siete vecinos de la villa, atribuyéndose a esta época tres pilares que aún se conservan.

TORA

San Antonio de Padua (30 noviembre)

Edificio neoclásico erigido en 1760, de una nave con capillas laterales, con tribunas e interesante campanario.

TERMENS

Antigua iglesia de San Juan (12 enero)

Iglesia en la que se conservan diversos estilos, destacando su torre, una bella portada gótica y las bóvedas de crucería sencillas. En excavaciones realizadas se han hallado restos cerámicos, losas con inscripciones y pasadizos que comunicaban con el castillo.

VILLAGRASA

Capilla de Nuestra Señora del Roser (12 enero)

Construcción del siglo XVI, terminada en 1561, con bóvedas de crucería en su única nave, y fachada plateresca. Imagen gótica que fue hallada hacia 1965 en una tumba de la iglesia parroquial.

VINAIXA

Iglesia parroquial (30 noviembre)

De una nave, románica ya con elementos góticos, con techumbre. Magnífico y característico retablo en madera, dedicado a San Pedro.

LOGROÑO

CAPITAL

Teatro Bretón de los Herreros (12 enero)

Construcción de 1880, totalmente reformado en 1900, por Ignacio Velasco y Ruiz Barron, con obras posteriores, que le han desfigurado por completo.

AGONCILLO

Puente romano (1 junio)

Restos de los pilares de un puente de ocho arcos, así como de los machones de apoyo.

Castillo (2 febrero)

Consta su existencia en el siglo XII, pero su construcción se debe fundamentalmente a don Rodrigo Alfonso de Medrano, hacia 1350. De planta rectangular, con fuertes torres angulares, conservando muy importantes elementos de la construcción, de gran monumentalidad.

Santa María (5 octubre)

De una nave, del siglo XVI, con bóveda de crucería. Portada de fines del siglo XVI e interesante retablo manierista. Capillas barrocas.

ALFARO

Puente romano (11 mayo)

Pequeño puente sobre el río Alhama, de un arco y arranque de otro arco.

ANGUIANO

Iglesia de San Andrés (12 enero)

Se inició a mediados del siglo XVI por Juan Pérez de Solarte, terminándose en el siglo XVII. De tres naves con riquísimas bóvedas de crucería, sobre columnas o pilares cilíndricos. Conserva un magnífico conjunto de retablos manieristas y barrocos, de gran belleza.

BRIONES

Santa María (2 febrero)

Monumental iglesia iniciada a principios del siglo XVI, constando la intervención de Miguel de Ezquioga, Miguel de Ibargüen, Juan Martínez de Mutio y Juan Pérez de Solarte. Es de tres naves, de igual altura, con bóvedas de crucería y monumentales columnas. Contienen un riquísimo conjunto de retablos, imágenes, sillería de coro, etc., integrando uno de los más bellos y ricos conjuntos riojanos.

CAMPROVIN

Parroquial S. Martín (10 mayo)

De tres naves con grandes columnas o pilares cilíndricos de los que arrancan los nervios de las bóvedas. Es construcción situada entre 1520 y 1584 con probable intervención de los Pérez Solarte. Buen retablo de principios del siglo XVII.

CASTILSECO

San Julián (1 junio)

Iglesia románica de la primera mitad del siglo XIII, de una nave, con ábside semicircular. Arcos ligeramente apuntados en la cabecera, como la bóveda, y con arquivoltas lisas apuntadas en la entrada. Interesantes esculturas en capiteles.

CIHURI

Puente romano (1 junio)

Puente de tres arcos, de 9 metros el central, y el de la orilla izquierda apuntado, medieval. Se atribuye al siglo II.

EL CORTIJO

Puente romano (11 mayo)

Ya en la Edad Media no estaba en uso, quedando restos de los sillares, de gran tamaño, restos de pilares con espolones y aliviaderos. Longitud total 194 metros y el arco de mayor luz de unos 30 metros. No debe conservar el título de Mantible. Sobre el Ebro, entre Asa (Alava) y El Cortijo.

CUZCURRITA DEL RIO TIRON

Ermita de Nuestra Señora de Sorejana (2 febrero)

Se cita en el primer tercio del siglo XI. Es una construcción con elementos románicos —ventanas— y

protogóticos en la bóveda de cañón apuntado, así como del gótico clásico en su portada con arquivoltas apuntadas. Interesantes canecillos y capiteles de tradición románica.

FUENMAYOR

Iglesia de Santa María (2 febrero)

Edificio monumental en el que intervino Juan Martínez de Mutio, de tres naves de igual altura, con bóvedas de crucería que apoyan en pilares redondos y octogonales. Contiene un interesantísimo conjunto de retablos, sillería de coro, etc., conforme es característico en las iglesias riojanas.

PEDROSO

El Salvador (11 mayo)

Iglesia columnaria de tres naves, con pilares cilíndricos y ricas bóvedas de crucería y buen conjunto de retablos barrocos.

SAJAZARRA

Santa María (1 junio)

Restos de la abadía fundada en 1171 por Veruela, a la que corresponderían los tres tramos de la iglesia, con bóvedas de cañón apuntado y el hastial de la cabecera. Muy reformada con adiciones, entre ellas la portada barroca y torre de principios del XVIII, trazada por Luiz de Aza y Pedro de Rueda. A los pies puerta de la muralla. Interesante retablo de hacia 1530 y una imagen sedente de la Virgen, del siglo XIII.

SAN ASENSIO

Castillo de Davalillo (9 marzo)

Aunque es presumible su existencia anterior, la primera mención es de 1367. Los restos parecen aducir una fecha del siglo XIII, advirtiéndose sucesivas reformas. De planta rectangular irregular, nos ofrece fuertes torreones redondos y una gran torre del homenaje y restos de la iglesia o capilla.

SANTA COLOMA

Iglesia parroquial (2 febrero)

La iglesia, de planta de cruz griega, es del siglo XVI, con bóvedas de crucería, interviniendo en la construcción, a partir de 1536, Martín Ibáñez de Mutio, que terminaba las obras en 1546. A un lado, con acceso desde la capilla de Santa Coloma, una pequeña construcción, donde debieron estar las reliquias de la santa en forma de martírium. El cuerpo central cuadrado (4,20) tiene dos plantas, la inferior como cripta, ambas cubiertas de casquete sobre pechinas. En los dos cuerpos salientes laterales, también cuadrados (2,10), bóvedas sobre pechinas, una de ellas con pequeños nichos en el casco, como evocando modelo bizantino. Se documenta su restauración en el 923 por Ordoño II. Restos de cancel con motivos islámicos de ataurique.

SANTO DOMINGO DE LA CALZADA

San Francisco (11 mayo)

Construcción de la segunda mitad del XVI, fundada por Bernardo de Fresneda. Es de una nave con capillas entre los contrafuertes, que se atribuyó a Juan de Herrera, pero do-

cumentada de Francisco Martínez de Goicoa y terminada por Andrés de San Martín. Interesante retablo mayor, en el que intervino Pedro González de San Pedro y sepulcro del fundador García de Arredondo, de principios del XVII.

TORRECILLA DE CAMEROS

Iglesia de San Andrés (12 enero)

Pequeña ermita en rotonda con ventanas adinetaladas que se cubre con bóveda semiesférica, reforzada con arcos mozárabes.

Iglesia de San Pedro (2 febrero)

Pequeña construcción en rotonda, que se cubre con bóveda reforzada con arcos de herradura que dejan un espacio central cuadrado, conforme al modelo mozárabe, de acuerdo con modelos califales.

TREVIANA

Ermita de Santa María (1 junio)

Subsiste la cabecera románica tardía, ya con arco triunfal apuntado e interesantísimos canecillos y arcos lobulados encuadrando los vanos.

MADRID

CAPITAL

San Ginés (29 junio)

Sobre antigua ermita medieval, consta la ruina del templo en 1642, iniciándose una nueva y amplia construcción seguidamente, que se inauguró en 1671. Tres naves separadas por columnas y capillas laterales. Interesante atrio y torre esbelta de 50 metros, reformada sobre otra que se terminaba en 1509. Diversas obras de restauración han repristinado el templo que cuenta con un interesante conjunto de obras, fundamentalmente esculturas.

San Manuel y San Benito (30 noviembre)

Construcción de principios del siglo actual, obra de Fernando Arbós, en estilo neobizantino. De planta central con gran cúpula y paramentos tanto exteriores como interiores de mármoles, cobre rojo en la cúpula y mosaicos, todo fuertemente influido por el arte medieval de la región veneciana.

Monasterio del Corpus Christi, «Las Carboneras» (9 marzo)

Construcción del primer tercio del siglo XVII, de una nave, con patios sumamente característicos, sencilla portada y buen conjunto de retablos y pinturas. El patio principal restaurado, de ladrillo, con arcos de medio punto, sobre pilares de ladrillo igualmente.

Ermita de Nuestra Señora de Valverde (2 noviembre)

En el barrio de Fuencarral. Construcción barroca con fecha de 1720, en honor de la Virgen de Valverde, cuyo culto se remonta a tiempos medievales. Es de una nave, con capilla lateral, toda cubierta con bóveda de cañón con lunetos y cúpula. Conserva interesantes pinturas y un pozo, «del milagro», con brocal fechado en 1756.

Hospitalillo del Carmen (9 marzo)

Construcción en muy mal estado, del siglo XVII, que conserva la traza de su capilla. En este lugar estuvo la imprenta de Juan de la Cuesta, de la que salió la primera edición de El Quijote.

Conjunto de las construcciones situadas en la calle Martínez Campos, 6-18 y Santa Engracia, 48 (9 marzo)

Son tres edificios de fines del siglo XIX: el Colegio de las Esclavas, el Asilo de San Vicente de Paúl y el local donde residió la Institución Libre de Enseñanza, integrando un conjunto de gran valor histórico y sumamente característico de las formas arquitectónicas madrileñas en torno a 1900.

Instituto Internacional (11 mayo)

Se sitúa en la calle de Miguel Angel, número 8. Ejemplo característico de la arquitectura de comienzos de siglo, obra del arquitecto Joaquín Saldaña, conforme a un eclecticismo en que se funden las influencias francesa y norteamericana. De cuatro plantas, torre central y patio jardín. Sede de actividades culturales que durante más de setenta años han influido en la vida intelectual madrileña.

LOECHES

Monasterio de la Inmaculada Concepción (29 junio)

Construcción dominica fundada en 1640 por el Conde Duque, trazada por Alonso Carbonel. Iglesia de una nave, con bóveda de cañón y cúpula en el crucero. Patio o claustro de dos plantas y cinco huecos, en ladrillo. Característica fachada con pórtico de tres arcos y ventanas que encuadran nicho para imagen, conforme a los prototipos de la primera mitad del siglo XVII.

MECO

Iglesia parroquial (2 noviembre)

Construcción del siglo XVI, correspondiente al gótico arcaizante, de tres naves, cubiertas con bóvedas de crucería sobre grandes columnas. Torre del XVII, de ladrillo.

PATONES DE ARRIBA

Conjunto histórico-artístico (2 noviembre)

Conjunto rural, semiabandonado, con rústicas edificaciones de escaso interés.

SAN FERNANDO DE HENARES

Conjunto histórico-artístico (29 junio)

Conjunto urbano creado en 1746 por Fernando VI y que está constituido por dos plazas, una cuadrangular y otra circular, enlazadas por una calle. En la primera se levantó un magnífico edificio para fábrica de paños, del que se conserva la fachada. Se debe ampliar la declaración de paraje pintoresco al Paseo de los Chopos.

MALAGA

CAPITAL

Cueva prehistórica Navarro IV (2 noviembre)

Interesante cueva con gran cantidad de signos y un bóvido, que interesa preservar de depredaciones.

Casa número 15 de la Plaza de la Merced (5 octubre)

Casa donde nació el 25 de octubre de 1881 Pablo Picasso. Se sitúa en una bella plaza enclavada en la zona delimitada como conjunto histórico-artístico. Se integra en el conjunto de edificios conocido como «Casa de Campos», por su promotor el banquero Antonio Campos, es un buen ejemplo de construcción del siglo pasado.

Plaza de toros (12 enero)

Se construyó en 1874 y 1876, conforme a las trazas de Joaquín Rucoba. Construcción característica del eclecticismo con ladrillo, mampostería e hierro, respondiendo al carácter funcional de la edificación.

MURCIA

CAPITAL

San Pedro Apóstol (1 junio)

Construcción de los siglos XVII y XVIII, con portada de Diego Ergueta de 1611 y otra lateral también barroca. De una nave con capillas laterales. Imágenes de Salzillo, vinculado a esta parroquia.

Iglesia, convento, palacio del Obispo, huerto, ermita de San Antonio el Pobre, Necrópolis de Cabecico del Tesoro, y Castillo de Santa Catalina, en la Alberca de la Torre (1 junio)

La iglesia y convento de los padres Franciscanos es fundación de mediados del siglo XV, revisten sus restos, así como el yacimiento arqueológico enclavado en su terreno, gran importancia, aparte la belleza de la situación y de la vegetación, integrando uno de los más bellos conjuntos de la región murciana.

Teatro Romea (29 junio)

Construcción del siglo XIX, que ofrece asimismo un buen conjunto de las artes decorativas murcianas. Se construyó entre 1857 y 1862 conforme a planos de Diego Manuel Molina y Carlos Mancha, reconstruyéndose en 1877, por fuego, conforme a dirección de Justo Millán, y nuevamente en 1899. El techo es obra de Antonio Latorre e Ignacio Medina Vera.

Contraparada o presa del río Seguro en el paraje de Felices (1 junio)

Obra hidráulica de gran interés, verosímilmente de origen islámico, constando que en diversas épocas se hicieron obras, correspondiendo la obra actual en el siglo XVIII a Toribio Martínez de la Vega, arrancando de esta presa el sistema de regadío de la huerta, embellecida por un parque natural enclavado sobre ella.

Edificio en la carretera del Palmar (Avda. de Olite) (1 junio)

Edificio «La Innovadora», fábrica de harinas, construido entre 1880 y 1885 por los arquitectos Justo Millán Espinosa y Gabriel Roza Ametler. Forma un complejo característico de arquitectura industrial de excepcional grandiosidad y coherencia.

AGUILAS

Torre de Cope (1 junio)

Construcción del siglo XVI, de 1531 y 1572, sobre construcción anterior.

Consta de un torreón y un recinto amurallado.

ALCANTARILLA

Casa de la Inquisición o «las Cayitas» (12 enero)

Palacio construido a fines del primer tercio del siglo XVIII por el Comisario del Santo Oficio don Ginés Saavedra Pacheco. De mampostería y ladrillo, con fachada de tres pisos; sencilla portada en arco de medio punto, y ático con ventanas en arco de medio punto, como galería. Se integra en el conjunto un huerto-jardín y un palmeral.

Rueda de la Huerta y Museo Etnológico (1 junio)

Conjunto museístico creado en 1963 en torno a la rueda de la huerta y otras construcciones de origen árabe, en el que se han recogido numerosos ejemplos representativos de la cultura murciana, cultivos y otros aspectos de interés.

ALGEZARES

Nuestra Señora de Loreto (29 junio)

Iglesia del siglo XVI, con decoración barroca y artesonado sobre arcos diafragmas. De una nave, con capillas laterales comunicadas. Portada de principios del siglo XVII.

ALGUAZAS

Torre-Fortaleza (16 marzo)

Palacio islámico, que luego fue residencia de los obispos de Cartagena, remodelado en el siglo XVI, por lo que no conserva de la época medieval nada apreciable. Es de planta cuadrada con patio central, de muy sencilla construcción y en mal estado.

San Onofre (5 octubre)

Construcción que conserva medieval la nave con arcos diafragma e interesante techumbre, a la que se añadió una construcción barroca con cúpula, obra de Lorenzo Alonso en 1793. La fachada barroca es de 1642. La techumbre documentada en 1566, obra de Antonio Martínez y Bartolomé Hernández.

ALHAMA

Baños termales (6 abril)

Se levantó en 1847 por el arquitecto José Ramón Berenguer, sobre construcciones termales medievales y, posiblemente, romanas, que han aparecido al demolerse el edificio del siglo XIX.

BENIEL

Conjunto histórico-artístico (6 abril)

Lo integran la iglesia parroquial de San Bartolomé, barroca, con fachada de 1754, conforme a modelo jesuítico el interior; los Mojones del Reino o Pinochos, aunque son obra medieval del siglo XIII fueron sustituidos en el XVIII, neoclásicos, para señalar el límite de los reinos de Aragón y Castilla; y el palacio del Marquesado de Beniel, neoclásico.

BULLAS

Parroquia de Nuestra Señora del Rosario (1 junio)

Construcción del siglo XVII, de una nave con capillas laterales, bó-

vedas de cañón con lunetos y cúpula sin tambor en el crucero.

CARTAGENA

Santa María de Gracia (5 octubre)

Construida entre 1715 y 1717 por José Calvo, de gran amplitud, con tres naves y amplias capillas laterales, sede de cofradías, de gran interés. Fachadas sin acabar, de simples líneas.

CEHEGIN

Conjunto histórico-artístico (1 junio)

Buen conjunto urbano en el que sobresale, aparte del caserío, el edificio de los templarios, las iglesias de la Concepción y del Santo Cristo, palacios renacentistas y barrocos, restos del recinto muzado y el alcázar islámico.

JUMILLA

Conjunto histórico-artístico (9 marzo)

Conjunto muy característico, que conserva en su castillo el testimonio de su carácter, como en los muros y trazado. Sobresalen magníficas fachadas, el caserío y plazas como la de Arriba. Se ha de destacar la importancia de las rejas, todo ello integrando uno de los conjuntos más importantes de la región murciana.

LORCA

Teatro Guerra (1 junio)

Construcción iniciada en 1861, obra del arquitecto Molina, a quien se debe el Teatro Romea de Murcia, con pinturas de Miguel Reyes y otros aspectos sumamente característicos de este tipo de edificios.

MORATALLA

Santuario de la Virgen de La Rogativa (2 noviembre)

Construcción barroca situada en un magnífico paisaje. De una nave con camarín decorado con pinturas populares.

MULA

Conjunto histórico-artístico (12 enero)

Se incluye el núcleo monumental del conjunto urbano en el que se sitúan los edificios más característicos. Sobre solar de origen islámico se erigieron templos y se construyeron numerosos palacios para las familias hidalgas que en la ciudad se radicaron. Numerosas casas blasonadas son testimonio de su pasado histórico y ejemplo de la arquitectura renacentista y barroca, en situación topográfica característica, al pie del castillo de los Vélez.

PLIEGO

Santiago Apóstol (5 octubre)

Sencilla construcción de fines del XVIII, de una nave con cúpula.

RICOTE

San Sebastián (29 junio)

Edificio barroco de tres naves, con cúpula en el crucero. Pila bautismal en el sotocoro con columnas para refuerzo del arco del coro, del siglo XVII. Amplia cripta de enterramientos de caballeros de la Orden de Santiago, a la que perteneció el templo.

TOTANA

Edificios números 3 y 5 de la calle General Aznar (6 abril)

Se integra en un conjunto monumental, aunque son construcciones de un edificio de viviendas destinado a viviendas de no muy buena construcción, con interesante y característica fachada bien conservada, mientras es mala su conservación interior. Se relacionan estrechamente con la Plaza de los Mártires, centro de la ciudad.

ULEA

San Bartolomé (2 noviembre)

Conjunto característico en la plaza mayor. La iglesia es de tres naves, que se cubría con techumbre, arcos apuntados, enlucidos. Buena torre. Retablo del siglo XVIII.

YECLA

Iglesia de la Asunción o del Salvador (29 junio)

De fines del XV y terminada en el siglo XVI. Destaca la torre con bellísimo coronamiento renacentista. El interior, en semirruina, de una nave con capillas laterales y bóvedas de crucería, sobresaliendo el presbiterio, buen ejemplo de renacimiento con sus bóvedas de cañón con casetones y cuarto de esfera avenerado.

San Francisco (1 junio)

Construcción del siglo XVI con aditamentos barrocos. De una nave con cajillas laterales intercomunicadas, decoradas sus bóvedas con nervios. Magnífico retablo mayor de 1757 e interesantísimo camarín en la capilla de la Virgen de las Angustias. Fachada sumamente característica en su remate mixtilíneo.

Antiguo Hospital e Iglesia aneja (23 junio)

Edificio barroco, de fines del siglo XVII. De una nave con capillas laterales y balconcillo conforme a modelo jesuítico. Fachada sencilla, con torre moderna, como el interior del templo restaurado hacia 1950. El Hospital, abandonado, es construcción de fines del XIX, sin interés artístico.

Ermita de San Roque (5 octubre)

Sencilla construcción de una nave cubierta con techumbre popular, de la que hay noticia desde el siglo XV.

NAVARRA

Hórreos (2 noviembre)

Se conservan en Navarra característicos hórreos que arrancan de tiempos medievales. Suelen tener cubierta a dos aguas, sobre columnas en las que apoyan las vigas que forman su estructura, con mampostería de cerramiento. El más antiguo, el prerrománico de Iracheta.

TUDELA

Casco antiguo (2 febrero)

Fundada a fines del siglo VIII, su urbanismo es sumamente característico, conservado en líneas generales. Se estima que debe protegerse además del conjunto del casco antiguo, la zona del puente y sus inmediatas cercanías y los restos del castillo.

ORENSE

CARBALLINO

Santa Eulalia de Banga (30 noviembre)

De una nave, subsistiendo los canecillos románicos; cabecera con bóveda de crucería y facha del siglo XVIII. Conserva un interesante arco gótico con esculturas, un buen retablo barroco y una pila bautismal gótica.

XINZO DE LIMIA

Monasterio del Bon Xesus, en Trandeiras (12 enero)

Construcción del siglo XVI, iniciada por Bartolomé de Nosendo en 1520, de una nave, e interesante claustro del siglo XVI, con arcos conopiales rectos sobre columnas y torre de dos cuerpos, el superior del siglo XVII.

OVIEDO

BARCENA

Monasterio e iglesia de Obona (30 noviembre)

Construcción románica del siglo XII, de tres naves y tres ábsides reformado el de la Epístola. Sencilla portada y junto a la iglesia las dependencias de la construcción barroca del monasterio.

BIMENES

Casa Palacio y Capilla de Martimporra (5 octubre)

Pertenece al Marquesado de la Estrada. Es una construcción de hacia 1650, típica de la aristocracia rural, con portada barroca y capilla aún con bóveda de crucería. Mobiliario y otros elementos del siglo XVIII.

Torre de San Julián (30 noviembre)

Casa armera barroca, con escudo, en mal estado de conservación y pobre arquitectura, aunque sumamente característica por su tipología.

BOAL

Palacio y ermita de Prelo (30 noviembre)

Conjunto en mal estado de conservación, en el que se conserva un magnífico escudo y elementos constructivos típicos, pero de pobre arquitectura.

CANGAS DE NARCEA

Iglesia del monasterio de Hermo (2 noviembre)

Restos románicos de un ábside semicircular con canecillos y ventanas geminadas. Conserva restos de pinturas. Todo muy rústico.

CASTROPOL

Palacio de Trenor (Torres de Donlebun) (1 junio)

En Barres, en el camino del puerto de Figueras. Construido a principios del siglo XVIII. Planta rectangular con patio central, capilla adosada y muros almenados.

LENA

San Martino de Villallana (5 octubre)

Iglesia románica que conserva en buen estado la portada y el ábside, con interesantes capiteles.

LLANERA

Casa-Palacio de Vilabona (Villardeveyo) 12 enero

Conserva la torre y una construcción aneja, de hacia 1500, correspondiendo la construcción de la casa-palacio a los años 1661-1669, conservando en la capilla un retablo de 1625. El edificio es sencillo con una fachada de dos cuerpos.

LLANES

Casa del Cercau (5 octubre)

Construcción del siglo XVI, terminada en barroco, de tres prisos con galería de arcos de medio punto.

PEÑAMELLERA ALTA

Cueva de «El Llonin» (30 noviembre)

Buen conjunto de pinturas prehistóricas, tanto abstractas como figurativas, en especial de carácter naturalista.

SAN MARTIN DE OSCOS

Casa de los Guzmán de Vegadeo (1 junio)

Palacio barroco con interesante portada y escudo, que es lo que conserva de interés. Escudo de la casa de Mon.

VILLANUEVA DE OSCOS

Monasterio (2 noviembre)

Iglesia románica embebida en construcciones barrocas.

PALENCIA

CAPITAL

Nuestra Señora de la Calle (5 octubre)

Edificio de la Compañía de Jesús. Es una magnífica construcción de una nave, con apillas laterales, bóvedas de cañón con lunetos y cúpula. Buen retablo mayor barroco. Clásica y monumental fachada barroca.

AUTILLO DE CAMPOS

Santa Eufemia (6 abril)

Monumental construcción del siglo XVI, de una gran nave con pilastras y capillas entre los contrafuertes. Bóvedas de cañón con lunetos, decoradas con yeserías, y cúpula rebajada en el crucero. La fachada es neoclásica. Imagen gótica ante la que, según tradición, fue proclamado rey de Castilla y León, Fernando III.

BOADILLA DEL CAMINO

Parroquial de la Asunción (1 junio)

Construcción del siglo XVI, sobre otra protogótica de la que quedan restos, como una portada lateral y la pila bautismal románica. De tres naves con presbiterio y barrocas del siglo XVIII las naves. Interesantes retablos y un grupo del Calvario del siglo XIII.

VILLADA

San Fructuoso (5 octubre)

Construcción del siglo XVII, de tres naves, cúpula y camarín con decoración de yeserías.

PONTEVEDRA

LA ESTRADA

Pazo de Oca (1 junio)

Al pie de un castro, sobre el solar de una fortaleza medieval, es uno de los más bellos de Galicia. Construcción del siglo XVIII, con fechas de 1733 y 1746, constando de magnífico palacio, torre, capilla, balconadas y bellísimo jardín.

SALAMANCA

MONTEMAYOR DEL RIO

Conjunto histórico-artístico (6 abril)

Característico conjunto dominado por el castillo, con iglesia del siglo XIII; cubierta de madera, capilla mayor con bóveda de crucería e interesantes esculturas. El trazado urbano, aunque conserva sus características medievales, ofrece un caserío moderno y sin carácter.

SANTANDER

CAPITAL

Paseos de Pereda y Castelar (5 octubre)

Constituye el conjunto más típico del urbanismo santanderino desarrollado a lo largo del siglo XIX. Zona que se delimita en relación con lo conservado y que interesa mantener por sus peculiares características.

Antiguo Hospital de San Rafael (6 abril)

Construcción del siglo XVIII, del arquitecto José Alday. En su monumentalismo característico funde elementos barrocos y neoclásicos. Destaca su fachada con galería de arcos de medio punto y el patio, de dos cuerpos, el inferior con arquería y el superior con vanos rectangulares.

Biblioteca y Casa-Museo de Menéndez Pelayo (11 mayo)

Construcción del arquitecto Rucabado entre 1916 y 1923, conforme al llamado estilo montañés. Contiene riquísima biblioteca y junto a ella, la Casa-Museo, de 1876, que contiene recuerdos familiares y personales del eximio polígrafo.

Palacio de la Magdalena (11 mayo)

Construcción iniciada en 1908, conforme a proyecto de los arquitectos Javier González Riancho y Bringas, claramente influido por la arquitectura inglesa. Se sitúa en un bellísimo paisaje, integrando uno de los más característicos conjuntos de la capital cántabra.

ANIEVAS

San Andés de Cotillo (6 abril)

Iglesia románica de una nave, con ábside oblicuo respecto a su eje. Interesantes capiteles y decoración escultórica, inscripciones y una curiosa representación de San Cristóbal, gótica popular, a modo de retablo, en piedra.

ARGOMILLA DE CAYON

San Andrés (6 abril)

Iglesia románica de una nave con ábside semicircular e interesantes canecillos con esculturas, así como los capiteles de la portada. Cubierta de madera, salvo el ábside abovedado.

CAMPO DE SUSO

Iglesia de Villacantid (6 abril)

Es una de las obras románicas más importantes de Cantabria. Ofrece un magnífico conjunto de capiteles y canecillos, en el exterior y en ábside semicircular. Puerta ya de la fase inicial del gótico.

MURIEDAS

Torre del Marqués de Villapuente (6 abril)

Actualmente Casa Consistorial del Ayuntamiento de Camargo. Es una buena construcción barroca, destacando su magnífica torre, escudos, patio y fachada. Reconstruido.

VALDEOLEA

Santa María la Real en Las Henestrosas (6 abril)

Iglesia de la fase final románica, con elementos góticos. De una nave, con rica decoración escultórica e interesante torre-espadaña con bellos arcos. Se conserva el ábside románico, de la iglesia primitiva, transformada en iglesia de tres naves con bóvedas de crucería.

San Martín de Hoyos (1 junio)

Sencilla iglesia románica de una nave, con interesantes canecillos en la cabecera. Puerta con arquivoltas.

VALLE DE CAMARGO

Casa y finca de Velarde, en Muriedas (6 abril)

Construcción señorial barroca, sumamente característica. Actualmente Museo Etnológico, de gran importancia.

VILLACARRIEDO

Palacio de Soñanes (6 abril)

Magnífico palacio barroco, considerado como el más importante y bello de Cantabria. Bellísima fachada, de ricos efectos en sus movidos y realados elementos arquitectónicos. Destaca la excepcional escalera y, en general, todo el conjunto. Se debió iniciar en 1719, en relación con el arquitecto italiano Cósimo Fontanelli.

SEGOVIA

LASTRA DEL POZO

Torre de los Mercado-Peñalosa (29 junio)

De fines del siglo XV. De planta cuadrangular, muy sólida y sencilla, con reducidos vanos y matacanes en el último cuerpo. Cubierta de tejas. Adosada a la torre un palacio rural barroco, reformado. Escudo de los Mercado, Peñalosa y Bobadilla.

SEVILLA

CAPITAL

Colegiata del Divino Salvador (2 noviembre)

Es una de las más importantes iglesias sevillanas, erigida sobre vieja mezquita, de la que subsisten importantes restos. Se inició en 1671 conforme a planos de José Granados, interviniendo luego Leonardo de Figueroa. Conserva un riquísimo conjunto de retablos, esculturas y pinturas.

Casa de las Sirenas (2 noviembre)

Construida por el arquitecto Agarragaray, entre 1861 y 1864, confor-

me al estilo ecléctico francés. En ruinas, inclusive mal atendido el jardín.

MORON DE LA FRONTERA

Casa-Palacio de los Marqueses de Pilares (9 marzo)

Construcción del siglo XVIII con bellas y características portada, patios, escaleras y diversas salas en mal estado de conservación, que interesa conservar y restaurar.

SORIA

CAPITAL

Monasterio de San Polo (5 octubre)

Construcción atribuida en su origen a los templarios Sencilla iglesia, de una nave con original cabecera rectangular de dos tramos con bóvedas de crucería sencillas Ventanas de tradición románica, del siglo XIII como la portada en arco apuntado muy rústico.

Palacio de los Ríos (6 abril)

Fue construido en 1549 por los hermanos Rodrigo y Pedro Pérez de Villaviad y es uno de los más interesantes palacios plateresco de Soria. Puerta en arco de medio punto y bella ventana de ángulo, ambas con rica decoración plateresca.

HINOJOSA DE LA SIERRA

Palacio (5 octubre)

Construcción erigida entre 1581 y 1583 por el maestro Domingo de Benuza, restaurado. Interesante fachada con escudo y galería al jardín, muy clásica y bien conservada, de dos pisos.

LANGA DE DUERO

Conjunto histórico-artístico (29 junio)

El caserío forma un conjunto sumamente típico de las construcciones rurales de la ribera del Duero, con mampostería enfoscada y mortero enjabelgado y entramado de madera. Destaca entre el humilde caserío la gran iglesia parroquial, gótica del siglo XVI, terminada en barroco y el torreón del castillo.

MONTEJO DE TIERMES

Ciudad de Tiermes (6 abril)

Son los restos de una ciudad celtibérica-romana que conserva abundantes restos de la ciudad indígena tanto como de las construcciones romanas, con murallas, calles, enterramientos, casas, etc., de gran importancia.

TIERMES

Ermita de Nuestra Señora (1 junio)

Construcción románica de una nave, con ábside, cubierta de madera la nave y abovedada la cabecera. Pórtico lateral con interesantísima decoración escultórica tanto en los capiteles del pórtico, como en los canecillos. Inscripción con fecha de 1182 y el nombre del arquitecto Domenicus Martin.

TARRAGONA

ALBARCA

San Vicente (30 noviembre)

Construcción primitivamente románica, de una nave con bóveda de cañón, profundamente transformada

en barroco, con portada fechada en 1612. Se conserva en el campanario una pila bautismal por inmersión.

HOSPITALET DEL INFANTE

Hospital del Infante (30 noviembre)

Construcción del siglo XIV, de la que se conservan algunos restos.

POBLET

Alrededores del monasterio (12 enero)

Comprende un conjunto histórico-artístico de gran interés por cuanto interesa conservarlo como marco adecuado del monasterio.

QUEROL

San Jaime de Montagut (30 noviembre)

Construcción gótica, de una nave con dos tramos cubiertos con bóvedas de crucería y ábside poligonal con siete capillas rectangulares, más bajas que la nave, en estado ruinoso.

SECUITA

Iglesia de Vistabella (29 junio)

Construcción debida a José María Jujol, edificada entre 1917 y 1923, sumamente característica, que destaca tanto por la originalidad de sus formas, como por la decoración, de clara raíz modernista.

SELVA DEL CAMPO

Conjunto histórico-artístico (29 junio)

Característico conjunto de carácter rural, con murallas, restos del castillo, interesantes edificios religiosos y plaza en la que se ubica el Ayuntamiento y de la que parten las calles principales con interesantes casas.

TENERIFE

GARACHICO

Conjunto histórico-artístico (30 noviembre)

Fue puerto importante al norte de la isla en los siglos XVI y XVII, conservándose edificios característicos como la iglesia de Santa Ana y conventos de San Francisco, Santo Domingo y de las Concepcionistas, con ricas techumbres. Asimismo tienen gran interés los numerosos ejemplos de arquitectura civil, que integran un bello y singular conjunto que interesa preservar.

ISLA DE LA PALMA

El Paso. Ermita de Nuestra Señora de Bonanza (30 noviembre)

Barroca, de fines del siglo XVII. Muy sencilla, de una nave con interesantes techumbres tanto en la nave como en la capilla mayor.

LOS SILOS

Ex convento cirterciense (5 octubre)

Fundación del siglo XVII, muy sencilla, con simple decoración e interesantes techumbres y estructuras de madera.

SAN JUAN DE LA RAMBLA

Conjunto histórico-artístico (29 junio)

Característico conjunto rodeado de huertas de plataneras y macizos de

palmeras, tamarindos y buganvillas. El caserío corresponde fundamentalmente al siglo XVIII, con bellos patios, escaleras con balaustres y característicos balconajes. Sobresalen la iglesia de San Juan Bautista y las casas de Oramas-Cué y de los Herederos de Hernández.

TERUEL

CAPITAL

Santa Eulalia del Campo (2 febrero)

Iglesia renacentista de una nave con capillas laterales, en la que intervino Pierre Vedel, con bella portada renacentista. Torre con segundo cuerpo octogonal y de ladrillo e interesante retablo mayor con columnas salomónicas.

CASTEL DE CABRA

Torre de la iglesia (1 junio)

Sobre torreón del castillo, constituida por el fuerte núcleo de éste y encima un cuerpo octogonal, muy rehecho modernamente, que sería del siglo XVII.

OLIETE

Yacimiento de «El Palomar» (6 abril)

Restos de un poblado ibérico con vestigios de casas.

TOLEDO

CAPITAL

Sistema de abastecimiento de agua (1 junio)

De la época romana, conserva un completo conjunto del sistema hidráulico con la presa de Alcantarilla, embalse del río Guajaraz, el sistema de conducción de unos 40 kilómetros, con sus puentes acueductos, sifones, etc. Sumamente interesante es el tramo final, que conduciría el agua al Castellum Aquarum (Cuevas de Hércules), desde donde se distribuía el agua a la ciudad.

CONSUEGRA

Presa romana (1 junio)

Presa formada por contrafuertes de una altura máxima de 4,80 y de 632 metros de longitud, de las más largas conservadas del mundo romano, en buen estado de conservación, aunque sin uso.

LA MATA

Ermita de San Pedro (2 noviembre)

Presbiterio de una iglesia barroca que se cubre con interesante techumbre de planta octogonal y retablo barroco.

VALENCIA

CAPITAL

Casa Vestuario (5 octubre)

Casa donde se visten los magistrados con sus togas para asistir a los actos de la catedral. Neoclásica con gran escudo, atribuida a José García.

Estación del Norte (29 junio)

Obra del arquitecto Demetrio Ribes, en el primer decenio del siglo, dentro de la corriente sezessionista, con reminiscencias góticas. Es edificio importante y representativo de la arquitectura valenciana contemporánea.

Plaza de toros (2 noviembre)

Construcción iniciada en 1851 conforme a planos de Sebastián Monleón, terminándose en 1860, según consta en lápida conmemorativa. Corresponde a un estilo ecléctico en ladrillo, sumamente característico, con empleo del hierro.

Ateneo Mercantil Valenciano (1 junio)

Construcción de 1925, de carácter ecléctico, sede de una entidad especialmente benemérita. Contiene buen número de pinturas murales y de caballete, aparte de característico mobiliario, biblioteca, etc.

ALBORAYA

Ermita del Peixets en el Barranco de Garraixet (29 junio)

Construcción de fines del siglo XIX, sencilla en estilo neogótico, edificada en recuerdo del milagro eucarístico de la devolución por unos pececillos las Sagradas Formas caídas en las aguas del Garraixet.

BURJASOT

Los Silos (5 octubre)

Construcción excavada en la roca desde 1573 a 1806 para guardar el trigo destinado al consumo de la ciudad de Valencia. Es un gran rectángulo casi cuadrado de unos 55 metros de lado, con 41 bocas de silos, sistema de drenaje, etc.

CATARROJA

Casa Vivanco (1 junio)

Edificio del último tercio del siglo XVIII, de tres cuerpos, de sencillas líneas, con escudo sobre la rectangular portada de ingreso. El interior en mal estado corresponde al tipo de vivienda agrícola, con sus grandes almacenes y pequeño patio.

CULLERA

Castillo

Propiamente es un santuario y un fuerte a nivel superior, situados en bellísimo paisaje. Corresponde el conjunto a muy diversas épocas, desde la Edad Media a nuestro tiempo.

GANDIA

Morabito (2 noviembre)

Construcción circular de tapial y mampostería, abovedada, que se considera obra musulmana, como rabita. Se sitúa en el llano de Marchuquera, en finca privada, a 7 kilómetros de la población, en lugar apartado.

JATIVA

Cova Negra, en Estret de les Algues (1 junio)

Yacimiento paleolítico, con restos que arrancan del período musteriense.

LUCHENTE

Castillo de Moros, Convento y Ermita de la Consolación (2 febrero)

Constituyen un conjunto situado en un paisaje de gran belleza. Se conservan restos del castillo árabe, de planta triangular; la ermita es de planta de cruz griega construida en 1772, con cúpula y decoración pictó-

rica y azulejos de carácter popular; el convento dominico del Corpus Christi, fue fundado en 1423, con iglesia de una sola nave cubierta con bóvedas de crucería, conservando parte de las dependencias conventuales.

QUART DE POBLET

Cisterna árabe (2 febrero)

En la plaza de la iglesia. Sencilla construcción con escalera abovedada y amplio depósito de agua, de ladrillo.

QUART DE LES VALLAS

San Miguel Arcángel (2 noviembre)

Construcción barroca, sin uso, de nave única y capilla mayor rectangular.

SILLA

Torre musulmana (2 noviembre)

Restos de un recinto amurallado, consistente en torre cuadrada, de mampostería y verdugados de ladrillo. En sus cercanías se han hallado restos romanos y árabes.

SUECA

San Pedro Apóstol (29 junio)

Iglesia del siglo XVIII, de tres naves con girola y gran capilla central. Fachada restaurada, entre dos torres, ecléctica. Cerámica vidriada en el trasdós de las cúpulas.

TORRENTE

Casa, capilla y jardines de L'Hort de Trenor (29 junio)

Parque que perteneció a un convento franciscano, que pasó a propiedad privada en el siglo XIX. Situado en zona urbana, el conjunto lo constituye una casa, capilla y un bello huerto de naranjos, en zona con escuelas, iglesia y viviendas.

TUEJAR

Nuestra Señora de los Angeles (1 junio)

Iglesia barroca de una nave con bóveda de cañón, cúpula y capillas laterales, ricamente decorada. Se inició en 1577 interviniendo el arquitecto Juan Bautista Pérez Castial, introductor del barroquismo en la región valenciana, como maestro mayor de la catedral.

VALLADOLID

CAPITAL

Fuentes de Argales (2 noviembre)

Conjunto de siete depósitos de sillería, trazados por Juan de Herrera, con destino al abastecimiento de agua a la ciudad. En buenas condiciones de conservación e interesantes como obras de ingeniería.

PEÑAFIEL

Torre del Reloj (29 junio)

Torre de carácter municipal, exenta, de planta cuadrada, de mampostería y arcos de medio punto y apuntados, uno por frente en el último piso, del siglo XIII y, encima, un cuerpo para la campana y cubierta de teja.

SAN MIGUEL DEL PINO

Parroquia (2 febrero)

Iglesia de tres naves que ofrece en el centro una torre sólida y de gran volumen. Se cubre con sencillas bóvedas de crucería y en la fachada, apuntado, otros seis arcos de medio punto. Es construcción del siglo XIII, que contiene buenas pinturas de hacia 1500-1510.

TORRECILLA DE LA ORDEN

Parroquial (29 junio)

Construcción barroca de ladrillo, de tres naves con bóvedas de aristas y yeserías del siglo XVIII. Buena torre del siglo XVI y magníficos retablos, destacando el mayor del siglo XVI, con magníficas esculturas.

ZAMORA

CAPITAL

Fachada del Palacio del Cordón (29 junio)

Característica fachada, en reconstrucción, con puerta en arco abovedado encuadrada por alfiz formado por cordón franciscano. En ángulo pequeña ventana también con alfiz. Escudos sobre la puerta cobijado por alfiz.

CASASECA DE LAS CHANAS

Iglesia parroquial (6 abril)

Construcción del siglo XVI, de tres naves en buena sillería con techumbre y bellas portadas platerescas y capilla mayor poligonal. Conserva importante retablo de escultura de cinco calles, del último tercio del siglo XVI.

TORO

Plaza de Toros (5 octubre)

Construcción inaugurada en 1828, de tapial. Buen ejemplo de arquitectura popular. De dos pisos sobre pies derechos.

VILLANUEVA DEL AZOGUE

Nuestra Señora de la Asunción (1 junio)

Edificio moderno que conserva la torre espadaña y restos de una techumbre morisca.

ZARAGOZA

CAPITAL

Iglesia de la Santa Cruz (2 febrero)

De planta de cruz griega con cúpula, muy característica de la fase inicial del neoclasicismo, obra de Agustín Sanz y Julián Yarza, que la proyectaron en 1768.

LA ALMUNIA DE DOÑA GODINA

Casa Palacio e Iglesia de San Juan (1 junio)

Construcción de los siglos XIII y XVI, en muy mal estado, de planta rectangular, de ladrillo con arcos apuntados y restos de bóvedas de crucería.

CASPE

Casa número 1 en la Plaza del Compromiso (5 octubre)

Construcción renacentista, repristinada con elementos del siglo XVIII. Dos pisos y galería de remate.

J. M.ª A.

MEMORIA DE LA LABOR CORRESPONDIENTE AL AÑO DE 1981

A causa de la instalación provisional del Museo, un gran número de obras se encuentran almacenadas. Sin embargo, han permanecido expuestas al público una selección importante de ellas.

Continuando la labor iniciada el pasado año, se ha proseguido con la catalogación e inventario de los fondos del Museo. Asimismo se está llevando a cabo la catalogación y restauración de las pinturas correspondientes al legado Guitarte.

Se han realizado también visitas colectivas tanto en el Museo como en la Ermita de San Antonio de la Florida. Atendiéndose las consultas de investigadores, se les ha facilitado el acceso a la colección de dibujos.

Préstamos:

Con destino a las diversas exposiciones nacionales e internacionales se han prestado las siguientes obras:

- **400 Años de Pintura Española.**
  Caracas.

  728. Vicente López: «Retrato del Rey de las Dos Sicilias».
  735. Vicente López: «La Reina de las Dos Sicilias».
  425. Francisco de Herrera el Viejo: «Presentación de la Virgen en el Templo».

- **Guido Reni** (dibujos).
  Viena (Albertina).

  1767. Guido Reni.
  1768. Guido Reni.
  1769. Guido Reni.
  1770. Guido Reni.
  1771. Guido Reni.
  1772. Guido Reni.

- **Calderón de la Barca. Tres siglos.**
  Madrid.

  639. Antonio de Pereda: «El Sueño del Caballero».

- **Obra gráfica de Picasso.**
  Madrid.

  Pablo Picasso: «Cabeza de hombre».
  Pablo Picasso: «Escultor ante su escultura».
  Pablo Picasso: «Pintor entre dos modelos».
  Pablo Picasso: «Toro y caballo».
  Pablo Picasso: «Pintor y modelo haciendo punto».
  Pablo Picasso: «Escultor modelando».
  Pablo Picasso: «Pintor calvo ante su caballete».
  Pablo Picasso: «Pintor recogiendo su pincel».
  Pablo Picasso: «Pintor trabajando».
  Pablo Picasso: «Tres desnudos de pie».
  Pablo Picasso: «Desnudo sentado rodeado de bocetos de animales y personas».
  Pablo Picasso: «Pintor ante su cuadro».
  Pablo Picasso: «Pintor ante su caballete».
  Pablo Picasso: «Resumen de los aguafuertes de la serie «Chefd'oeuvre inconnue».
  Pablo Picasso: «Mujer desnuda sentada ante una cortina».
  Pablo Picasso: «Mujer desnuda ante una estatua».
  Pablo Picasso: «Viejo escultor trabajando».
  Pablo Picasso: «Escultor, modelo arrodillada y cabeza esculpida».
  Pablo Picasso: «Reposo del escultor y modelo con máscara».
  Pablo Picasso: «Escultura de dos hombres».
  Pablo Picasso: «Reposo del escultor ante el pequeño torso».
  Pablo Picasso: «Modelo y gran cabeza esculpida».
  Pablo Picasso: «El reposo del escultor I».
  Pablo Picasso: «El reposo del escultor III».
  Pablo Picasso: «Escultor y modelo en pie».
  Pablo Picasso: «Escultor y modelo arrodillada».
  Pablo Picasso: «Modelo desnuda y esculturas».
  Pablo Picasso: «Escena báquica con Minotauro».
  Pablo Picasso: «Minotauro atacando a una amazona».
  Pablo Picasso: «Minotauro vencido».
  Pablo Picasso: «Violación III».
  Pablo Picasso: «Dos modelos mirándose».
  Pablo Picasso: «Joven pareja arrodillada. Llevando el hombre un tambor».
  Pablo Picasso: «Rembrandt y dos mujeres».
  Pablo Picasso: «Minotauro ciego guiado por una niña II».

Pablo Picasso: «Minotauro ciego guiado por una niña en la noche».
Pablo Picasso: «Fauno destapando a una mujer».
Pablo Picasso: «El picador herido».
Pablo Picasso: «Paloma blanca con fondo negro».
Pablo Picasso: «Grupo de actores».
Pablo Picasso: «Tres mujeres y torero».
Pablo Picasso: «Antes de la puya».
Pablo Picasso: «Cartel de toros en Vallauris 1956».

- **Picasso y los Toros.**
  Málaga.

Pablo Picasso: «Toro y caballo».
Pablo Picasso: «Escena báquica con Minotauro».
Pablo Picasso: «Escena báquica del Minotauro».
Pablo Picasso: «Minotauro atacando a una amazona».
Pablo Picasso: «Minotauro vencido».
Pablo Picasso: «Minotauro ciego guiado por una niña II».
Pablo Picasso: «Minotauro ciego guiado por una niña en la noche».
Pablo Picasso: «Picador herido».
Pablo Picasso: «Grupo de actores».
Pablo Picasso: «Tres mujeres y un torero».
Pablo Picasso: «Antes de la puya».
Pablo Picasso: «Cartel de toros en Vallauris 1956».

- **El Arte en la época de Calderón.**
  Madrid.

228. Pedro Atanasio Bocanegra: «Alegoria de la Justicia».
639. Antonio de Pereda: «El sueño del caballero».

A. P.

B I B L I O G R A F I A

LIBROS

BASSEGODA NONELL, JUAN, *Luis Domenech y Montaner y el monumento a Jaime I en Tarragona* (Separata de la *Revista Técnica de la Propiedad Urbana*, n.° 29, Barcelona, 1979, pp. 35-54).

Comienza su trabajo nuestro Académico correspondiente reseñando el derecho de Tarragona a conservar el cuerpo del rey Jaime I en un panteón dentro de la catedral tarraconense. El proyecto para este panteón y para otro de personas reales se encargó al famoso arquitecto Luis Domenech y Montaner (1850-1923), quien en marzo de 1908 firmó el proyecto y su situación en la catedral. Esta situación fue discutida y rechazada durante años.

Parte del panteón llegaba a Tarragona en el año 1924, después de muerto el insigne arquitecto Domenech. Habia sido labrado por el escultor Gosch y se hizo cargo de las piezas Pedro Domenech, hijo del arquitecto autor del proyecto y también arquitecto. Luego de tres años, en 1927, continúan discutiendo el lugar adecuado para el panteón. En la actualidad continúa desmontado.

Con gran detalle y cariño describe el profesor Bassegoda Nonell las características del modernista monumento, que es una obra maestra del arquitecto Domenech, y malograda por encontrarse todavía almacenada y sin montar. Acompañan al trabajo varios diseños del proyecto.

Asimismo describe y analiza el autor las trazas del segundo panteón, dedicado al rey Alfonso II y que no llegó a construirse.

Como nos tiene acostumbrados el profesor Bassegoda, finaliza su trabajo con una completa bibliografía.—L. C. V.

BASSEGODA I NONELL, JOAN, *Gent Nostra. Domenech i Montaner*, Barcelona, Edic. Nou Art Thor, 1980, 32 pp. con grab. y fot.

El profesor Bassegoda presenta una monografía concisa, pero bien estudiada de la vida y obra arquitectónica del arquitecto Luis Domenech. Cataloga los proyectos

realizados entre los años 1874 a 1921, de cada uno de ellos nos expone su juicio crítico, y acompaña una nutrida bibliografía, fruto, sin duda, de largas jornadas de trabajo.

Es un trabajo que debería servir de modelo para la redacción de monografías de aquellos arquitectos geniales en sus proyectos modernistas, aunque no lleguen a la altura de Domenech, tanto por el número como por la grandeza de sus concepciones.—L. C. V.

LLANO CABADO, PEDRO DE, *Arquitectura popular en Galicia. A casa-vivienda, as serras*, Santiago de Compostela, Colegio Oficial de Arquitectos, 1981.

Comienza esta interesante publicación con una «Introducción» donde se explica el objeto del trabajo. A continuación describe con detalle el habitat, la estructura de los asentamientos y los tipos de aldeas. Presta especial atención a los condicionamientos de los materiales, climatología y características socio-económicas.

Describe con claridad la evolución histórica de la arquitectura popular gallega, recogiendo tipos de viviendas y épocas hasta nuestros días.

Acerca de la «casa labriega» estudia su organización funcional con bastante detalle y claridad.

Una parte considerable del texto está dedicado a estudiar y describir los elementos constructivos integrantes así como las técnicas de la construcción, sin olvidar los pequeños elementos artesanales que lo completan. Se detiene a examinar lo que denomina «accesos exteriores a la vivienda» y los elementos constructivos interiores.

En el completo estudio examina y describe con claridad la volumetría y tipología básica. No faltan las lamentaciones sobre la destrucción de la arquitectura que con tanto amor y cariño ha descrito.

Es de sumo interés la cantidad de planos, secciones, alzados y detalles con que ilustra el claro y bien expuesto contenido, así como las escogidas fotografías que lo acompañan.

La segunda parte, de igual calidad descriptiva y gráfica que la primera, está dedicada a las «serras gallegas». Finalmente aporta una buena bibliografía.

Difícilmente se podrán ampliar los conceptos y descripciones que contiene este libro. Lo consideramos fundamental y completo para estudiar y conocer el tema que desarrolla. Su lectura es amena, su organización científica y su contenido pudiéramos decir que exhaustivo.—L. C. V.

ACADEMIA DE BELLES ARTS DE SAN JORDI. BARCELONA.

Recordatori de l'ingrés de Montserrat Gudiol Corominas a la Real Academia de Belles Arts de San Jordi... . — Barcelona : l'Academia, 1981. — 30 p. : il. ; 24 cm.

D.L.B. 30936-1980.

ACADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA. ROMA.

L'Accademia Nazionale di San Luca. — Roma : De Luca, 1974 imp. . — IX, 443 p. : il. neg. y col. ; 28 cm.

ARGAN, GIULIO CARLO.

Brunelleschi / Giulio Carlo Argan ; [traducción Carlos Martí Arés]. — Madrid : Xarait, 1981 imp. — 138 p. : il. ; 20 cm. . — Bibliografía : p. 137.

D.L.M. 13259-1981. — ISBN 84-85434-13-7.

ARGAN, GIULIO CARLO.

Libera / Giulio Carlo Argan. — Roma : Editalia, 1975 — 18 p., 26 p. con lám. ; 24 cm. . — (Accademia di San Luca. Roma ; 6).

ARNASON, H. H.

Jean Antoine Houdon: le plus grand sculpteur français du XVIIIe siècle / H. H. Arnason ; [adapté en français par D. Ibazi et J. Ph. Chenaux]. — Lausanne : Edita, cop. 1976. — VIII, 289 p. : lám. ; 29 cm. . — Bibliografía : p. 124. — Apéndices : p. 281. — Tít. orig. : *The Sculptures of Houdon*.

ISBN 2-88001-020-9.

AUSTIN, WILLIAM W.

Music in the 20th century : from Debussy through Stravinsky / William W. Austin... . — New York [etc.] : Norton Company [etc.], cop. 1966. — XX, 708 p. : mús., 16 lám. ; 24 cm.

ISBN 0-393-09704-8.

BARLOW, HAROLD.

A dictionary of musical themes / by Harold Barlow and Sam Morgenstern ; introduction by John Erskine. — London [etc.] : Ernest Benn, 1978 imp. . — XIII,17-642 p. ; 23 cm.

ISBN 0-510-35501-3.

BAZIN, GERMAIN.

Francesco Messina / Germain Bazin. — Milano : Fratelli Fabbri, 1977 imp. . — 16 p., 193 p. con lám. neg. y col. ; 32 cm. (Grandi monografie pittori e scultori d'oggi).

BELLI BARSALI, ISA.

Ville di Roma / Isa Belli Barsali. — Milano : Sisar, 1970 imp. . — 525 p. : il. neg. y col. ; 32 cm. . — *(Ville Italiene)*. — Lazio I. — Texto en italiano y traducción inglesa. — Bibliografía : p. 489. — Indices p. 499.

BELLONZI, FORTUNATO.

Architettura, pittura, scultura dal neoclassicismo al liberty / Fortunato Bellonzi. — Roma : Zuasar, 1978. — 983 p. : il. : 25 cm. . — (Arte e poétiche in Italia nell' stà moderna e contemporanea ; 1). — Bibliografía : p. 155. — Indices : p. 935.

ISBN 88-85020-10-0.

BELLONZI, FORTUNATO.

Arturo Martini / Fortunato Bellonzi. — Roma : Editalia, cop. 1974. — 245 p. : il. neg. y col. ; 32 cm. . — Edición no venal, patrocinada por la Academia Nacional de San Luca.

BELLONZI, FORTUNATO.

Pittura italiana del novecento / Fortunato Bellonzi. — Milano : Aldo Martello, 1963 imp. . — 221 p : il. col. ; 37 cm.

BELLONZI, FORTUNATO.

Pittura italiana dal seicento all' ottocento / Fortunato Bellonzi. — Milano : Aldo Martello, 1968 imp. — 281 p. : il. col. ; 37 cm.

BELLONZI, FORTUNATO.

Romanelli / Fortunato Bellonzi. — Roma : Editalia, cop. 1974. — 16 p., 30 p. con lám. ; 24 cm. — (Accademici di San Luca ; 3).

BERLIOZ, ETTORE.

Grande trattato di strumentazione e d'orchestrazione / Berlioz. — Milano : Ricordi, 1977 imp. . — 3 v. : mús. ; 32 cm. . — Ed. polig.

BERNAL, IGNACIO.

Mexique précolombien / Ignacio Bernal ; [traduction en français : Marthe Gauthier]. — [Paris] : Hachette, 1979 imp. . — 191 p. : principalmente il. neg. y col. ; 29 cm. . — (Histoire mondiale de la sculpture).

D.L. 9260-1979. — ISBN 2-01-006662-6.

BLANCH, MONTSERRAT.

Manolo / Montserrat Blanch. — Barcelona : Polígrafa, D.L. 1972. — 336 p. : il. neg. y col. ; 28 cm. . — (Biblioteca de Arte Hispánico). — Indices : p. 297. — Bibliografía : p. 336.

D.L.B. 12577-1972.

BLOCH, GEORGES.

Pablo Picasso : Catalogue de l'oeuvre gravé et lithographié = Catalogue of the printed graphic work = Katalog des graphischen werkes / Georges Bloch. — Berne : Kornfeld et Klipstein, 1968-79. — 4 V. : il. neg. y col. ; 30 cm. — Contiene: T. I: 1904-1967. T. II: 1966-1969. T. III: Ceramique, 1949-1971. T. IV: 1970-72, Supplements.

BONELLI, RENATO.

Moretti / Renato Bonelli. — Roma : Editalia, cop. 1975. — 22 p., 32 p. con lám. ; 24 cm. . — (Accademici di San Luca ; 4).

BORSI, FRANCO.

Bermini Architetto / Franco Borsi. — Milano : Electà Ed., 1980. — 376 p. : il. ; 29 cm. . — Documentos : p. 347. — Bibliografía : p. 361. — Indices : p. 366.

BUQUE

El Buque en la Armada Española / [Enrique Manera Requeyra] [et al.]. — [Bilbao] : Silex, cop. 1981. — 443 p. : il. neg. y col. ; 31 cm.

D.L.BI. 2-1981. — ISBN 84-85041-50-X.

BURCHARD, JOHN.

Bernini is dead? : Architecture and the social purpose / John Burchard. — New York [etc.] : Mc Graw-Hill Bork Company, cop. 1976. — XXI, 631 p., 64 h. con lám. ; 25 cm.

ISBN 0-07-008922-1.

CAJA DE AHORROS Y MONTE DE PIEDAD. MADRID.

Dos siglos de libro infantil, 1729 a 1930 : Sala Barquillo, enero 1981. — Madrid : la Caja, 1980. — 134 p. : il. neg. y col. ; 22 cm. . — De la colección de libros antiguos de Carmen Bravo Villasante.

D.L.M. 4354-1980. — ISBN 84-500-4204-6.

CALDERON DE LA BARCA, PEDRO.

El Divino Cazador : (Auto sacramental) / Pedro Calderón de la Barca. — Madrid : Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981. — 118 p ; 30 cm. . — Edición facsímil del manuscrito autógrafo conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, con introducción y comentario del prof. Hans Flasche y transcripción del texto por Manuel Sánchez Mariana.

CAMON AZNAR, José.

Francisco de Goya / José Camón Aznar. — Zaragoza : Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, D. L. 1980. — V. : il. neg. y col. ; 31 cm. . — (Publicaciones del Instituto Camón Aznar». — Contiene: T. I: 1746-1784.

CANCIONERO

Cancionero musical de la provincia de Valencia / Salvador Seguí con la colaboración de María Teresa Oller [et alii]. — Valencia : Institución Alfonso el Magnánimo, 1980. — 997 p. : il. ; 32 cm.

D.L.V. 2781-1980. — ISBN 84-500-4141-X.

CANELLAS LOPEZ, ANGEL.

Aragón en su historia / [dirección general: Angel Canellas López]. — Zaragoza : Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1980 imp. . — 493 p. : il., 20 h. con lám. col. ; 27 cm. . — (Publicación n.º 22 de la Caja).

D.L.Z. 1100-1980. — ISBN 84-500-3905-3.

CARLI, ENZO.

Pittura italiana del cinquecento / Enzo Carli. — Milano : Aldo Martello, 1960 imp., cop. 1964. — 211 p. : il. col. ; 37 cm.

CARLI, ENZO.

Venanzo Crocetti / Enzo Carli. — [Roma] : Accademici Nazionale di San Luca, 1979 imp. . — 263 p. : il. neg. y col. ; 32 cm. . — Texto traducido al francés e inglés. — Indices : p. 251.

CARRIAZO, JUAN DE MATA.

Protohistoria de Sevilla : En el vértice de Tartesos / Juan de Mata Carriazo. — 2.ª edición. — Sevilla : Guadalquivir, 1980. — 434 p. : 20 lám. ; 25 cm. . — (Obras completas del Profesor Carriazo ; I).

D.L.B. 33079-1980. — ISBN 84-500-5619-5.

CELANT, GERMANO.

Louise Nevelson / Germano Celant. — Milano : Fratelli Fabbri, cop. 1973. — 35 p., 110 p. con lám. neg. y col. ; 32 cm. . — (Grandi monografie pittori e scultori d'oggi).

CENTRO DE ESTUDIOS Y EXPERIMENTACION DE OBRAS PUBLICAS. MADRID.

Memoria 1979 / Centro de Estudios y Experimentación de Obars Públicas. — Madrid : Mopu, [1980]. — 99 p. : il. ; 30 cm.

D.L.M. 21491-1974.

CERHA, FRIEDRICH.

La Escuela de Música de Viena y la nueva generación / Friedrich Cerha ; [traducción de Tomás Marco]. — Madrid : Instituto Hispano-Austriaco, 1980. — 11 p. ; 22 cm. . — (Las Conferencias del Instituto Hispano-Austriaco ; II).

CEZANNE, PAUL.

Paul Cezanne : Dibujos / Siri Siblik ; [traducido por Alicia Suárez]. — Barcelona : Polígrafa, cop. 1979. — 36 p. : il., 66 h. con lám., XVI h. con lám. col. ; 32 cm.

ISBN 84-343-0299-3.

CIPRIANI, ANGELA.

Sartorio / Angela Cipriani. — Roma : Editalia, cop. 1978. — 18 p., 36 p. con lám. ; 24 cm. . — (Accademici di San Luca ; 15).

COLECCION

Colección de documentos para la historia del arte en España. — Zaragoza [etc.] : Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1981. — V. ; 24 cm. — (Publicaciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar»). — Contiene: V. I: Documentos biográficos de Juan de Herrera: I (1572-1581) / por Luis Cervera Vera. — 515 p.

D.L.Z. 1373-1981. — ISBN 84-600-2434-9.

COLLOQUIO SUL TEMA CARAVAGGIO E I CARAVAGGESCHI, 1973. ROMA.

Colloquio sul tema Caravaggio e i Caravaggeschi ; organizzato d'intesa con le Accademie di Spagna e di Olanda (Roma, 12-14 febraio 1973). — Rome : Accademia Nazionale dei Lincei, 1974. — 188 p. : il., lám. ; 27 cm. — (Problemi attuali di scienza e di cultura ; quaderno n.º 205).

CONGRESO MUNDIAL DE LA UNION INTERNACIONAL DE ARQUITECTOS. XII. 1975. MADRID.

XII Congreso Mundial de la Unión Internacional de Arquitectos. — Madrid : U I A. D.L. 1974-75. — 9 V. : il. ; 30 cm. & dos listas de participantes, programa del V festival del cine de arquitectos y revista U I A. Contiene: V. I: Tempestad de ideas. D.L.M. 35856-1974. — V. II: Metodologías. D.L.M. 13.535-1975. — V. III: Así proyectan. D.L.M. 16630-1975. — V. IV: Comunicaciones. D.L.M. 13536-1975. — V. V: Tesis. D.L.M. 14474-1975. — V. VI: Debates y conclusiones. D.L.M. 15108-1975. — V. VII: Manual del arquitecto. D.L.M. 14467-1976. — V. VIII: La herramienta electrónica. — V. IX: Confrontación de estudiantes. D.L. M. 14690-1975 — Textos paralelos en español, francés, inglés y ruso.

CONGRESSO INTERNAZIONALE: APPLICAZIONE DEI METODI NUCLEARI NEL CAMPO DELLE OPERE D'ARTE. 1973. ROMA-VENEZIA.

Congresso Internazionale : Applicazione dei metodi nucleari nel campo delle opere d'arte (Roma-Venezia, 24-29 maggio 1973). — Roma : Accademia Nazionale dei Lincei, 1976. — 711 p. : il. ; 27 cm. — (Atti dei Convegni Lincei ; 11).

CONVEGNO INTERNAZIONALE: L'ILLUMINISMO ITALIANO E L'EUROPA. 1976. ROMA.

Convegno Internazionale : L'illuminismo italiano e l'Europa (Roma, 25-26 marzo 1976). — Roma : Accademia Nazionale dei Lincei, 1977. — 143 p. : il. ; 28 cm. — (Atti dei Convegni Lincei ; 27).

CONVEGNO INTERNAZIONALE: NUOVE IDEE E NUOVA ARTE NEL 700 ITALIANO. 1975 ROMA.

Convegno Internazionale : Nuove idee e nuova arte nel 700 italiano (Roma, 19-23 maggio 1975). — Roma : Accademia Nazionale dei Lincei, 1977. — 528 p. : il. ; 28 cm. — (Atti dei Convegni Lincei ; 26).

CORREDOR-MATHEOS, José.

Subirachs / José Corredor-Matheos. — Barcelona : Polígrafa, D.L. 1975. — 341 p. : il. neg. y col. ; 27 cm. — Bibliografía : p. 331.

D.L.B. 19581-1975. — ISBN 84-343-0217-9.

CORTOT, ALFRED.

Curso de interpretación / Alfred Cortot ; compilado y redactado por Jeanne Thieffry ; [traducción del francés de Roberto J. Carmen]. — Buenos Aires : Ricordi Americana, 1973 imp. — 198 p. ; 23 cm. — Tít. orig. : *Cours d'interpretation.*

CRIADO COSTA, JOAQUÍN.

Un andaluz en la Génesis del modernismo poético : Manuel Reina : Discurso de ingreso en la Real Academia de Córdoba... / del Iltmo. señor don Joaquín Criado Costa ... ; contestación ... por Don José Manuel Cuenca Toribio. – Córdoba : la Academia, [1978]. — p. 99-128 ; 25 cm. . — Es tirada aparte del *Boletín* de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, año XLIX, 1979, n.º 100.

CRIADO COSTA, JOAQUÍN.

Cuatro personajes del teatro de Antonio Gala / por Joaquín Criado Costa. — Córdoba : la Academia, 1979. — 181-185 p. ; 25 cm. . — Es tirada aparte del *Boletín* de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, año XLIX, 1979, n.º 100.

CRISPOLTI, ENRICO.

Balla / Enrico Crispolti. — Roma : Editalia, cop. 1975. — 18 p., 32 p. con lám. ; 24 cm. . — (Accademici di San Luca ; 5).

CUNEO, PAOLO.

L'architettura della scuola regionale di Ani nell'Armenia medievale ... / Paolo Cuneo. — Roma : Accademia Nazionale dei Lincei, 1977. — 80 p. : il., 3 plan. pleg., LXIV lám. ; 27 cm. . — (Problemi attuali di scienza e di cultura ; quaderno n.º 235).

DAUMIER, HONORÉ.

Les bustes des parlementaires / per Honoré Daumier ; photographies de Robert Descharnes ; textes de Pierre Cabanne, Michèle Gregori, Michel Leduc. — Lausanne : Edita, cop. 1980. — 105 p. : il. neg. y col. ; 32 cm.

ISBN 2-85001-090-X.

DAVAL, JEAN-LUC.

Journal des Avant-Gardes : les années vingt, les années trente / texte de Jean-Luc Daval. — Genève (Suisse) : Skira, 1980 imp. . — 222 p. : il. neg. y col. ; 35 cm.

ISBN 2-605-00005-2.

DE MICHELI, MARIO.

Giacomo Manzú / Mario De Micheli. — 2.ª edizione aggiornata. — Milano : Fratelli Fabbri, 1977. — 41 p. : il., 94 h. con lám. neg. y col. ; 32 cm. . — (Grandi monografie pittori e scultori d'oggi).

DELACROIX, EUGÈNE.

Eug. Delacroix. — [Paris] : Siloé [etc.], 1980 imp. . — 127 p. : principalmente il. neg. y col. ; 35 cm.

D.L. 7056-1980.

DEVAMBEZ, PIERRE.

Grèce / Pierre Devambez. — [Paris] : Hachette, 1978 imp. . — 191 p. : principalmente il. neg. y col. ; 29 cm. . — (Histoire mondiale de la sculpture).

D.L. 6918-1978. – ISBN 2-01-005544-6.

DUBOIS, THÉODORE.

Trattato di contrappunto e fuga / Théodore Dubois ; traduzione di Eugenio de' Guarinoni. — Milano : Ricordi, 1978 imp. . — VII, 310 p. : mús. ; 32 cm.

EHRENZWEIG, ANTON.

Psicoanálisis de la percepción artística / A. Ehrenzweig ; [versión castellana por Justo G. Beramendi]. — Barcelona [etc.] : Gustavo Gili, 1976. — 328 p. : il. ; 21 cm. . — (Colección Comunicación Visual). — Tít. orig. : *The psychoanalysis of artistic vision and hearing.* — Indices.

D.L.B. 47432-1976. — ISBN 84-252-2628-6.

ESPAÑA. DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES, ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS.

Arte Namban : influencia española y portuguesa en el arte japonés, siglos XVI y XVII ; Museo del Prado, Madrid, febrero-marzo 1981 / Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas. — Madrid : Patronato Nacional de Museos, D.L. 1981. — 62 p. : il., 2 lám. pleg col. ; 25 cm.

D.L.M. 4957-1981.

ESPAÑA. DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES, ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS.

Dibujos norteamericanos de los años 70 : Salas de la Biblioteca Nacional, enero-febrero 1981 / Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas. — Madrid : Patronato Nacional de Museos, D.L. 1981. — 61 p. : il. neg. y col. ; 25 cm. . — Catálogo : p. 63. — Bibliografía : p. 68.

D.L.M. 321-1981. — ISBN 0-88454-064-5.

EXPOSICION BIBLIOGRAFICA DEL LIBRO ANTIGUO DE ARQUITECTURA EN ESPAÑA. 1981. MADRID.

Exposición bibliográfica del libro antiguo de Arquitectura en España (1498-1880) : [Salas Nobles de la Biblioteca Nacional. Madrid], 23 de enero a 15 de febrero de 1981. — Madrid : Ministerio de Cultura. Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos, D.L. 1981. — 113 p., 9 lám. ; 24 cm.

D.L.M. 1959-1981.

EXPOSICION CONMEMORATIVA DEL CENTENARIO DE LA ESCUELA DE BELLAS ARTES «ADELARDO COVARSI». 1975. BADAJOZ.

Exposición conmemorativa del centenario de la Escuela de Bellas Artes «Adelardo Covarsi», 1875-1975. — Badajoz : Diputación Provincial, Institución Pedro de Valencia, [1975]. — 2 h. ; 25 cm.

EXPOSICION PREMIO CACERES DE ESCULTURA 1980. CÁCERES.

Exposición Premio Cáceres de Escultura 1980 / Catálogo [por Salvador Andrés Ordax et alii]. — Cáceres : Isntitución Cultural «El Brocense», D.L. 1981. — 97 h. : il. ; 25 cm.

D.L.CC 1981.

FAGIOLO DELL'ARCO, MAURIZIO.

Baroque et rococo / Mauricio Fagiolo dell'Arco ; [traduction en française : Joselyne de Passe]. — [Paris] : Hachette, 1978 imp. . — 191 p. : principalmente il. neg. y col. ; 29 cm. . — (Histoire mondiale de la sculpture).

D.L. 6949-1978. — ISBN 2-01-005547-0.

FAGIOLO DELL'ARCO, MAURIZIO.

Cambellotti / Maurizio Fagiolo Dell'Arco. — Roma : Edita, cop. 1976. — 16 p., 31 p. con lám. ; 24 cm. . — (Accademici di San Luca. Roma).

FAGIOLO DELL'ARCO, MAURIZIO.

Innocenti / Maurizio Fagiolo Dell'Arco. — Roma : Editalia, cop. 1977. — 19 p., 32 p. con lám. ; 24 cm. . — (Accademia di San Luca ; 13).

FALK, JULIEN.

Technique de la musique atonale / Julien Falk. — Paris : Alphonse Leduc, cop. 1959. — 28 p. : mús. ; 30 cm.

FERMIGIER, ANDRÉ.

Pierre Bonnard / text by André Fermigier. — New York : Abrams, [197]. — 160 p. : il. neg. y col. ; 33 cms. . — (Library of great painter). — Bibliografía : p. 160.

ISBN 8109-0041-6.

FERNANDEZ-CID DE TEMES, ANTONIO.

La década musical de los cuarenta : discurso / del Académico electo ... D. Antonio Fernández-Cid de Temes .., y contestación del ... Sr. D. Regino Sainz de la Maza. — Madrid : Real Musical, 1980 imp. . — 47 p. ; 25 cm. — Precede al tít. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

D.L.M. 38348-1980.

FINN, DAVID.

Henry Moore : sculpture and environment / photographs and Text by David Finn ; forewoord by Kenneth Clark ; commentaries by Henry Moore. — New York : Harry Abrams, 1976. — 490 p. : il. neg. y col. ; 31 cm.

ISBN 0-8109-1313-5.

FOUCHET, MAX-POL.

Les nus de Renoir / Max-Pol Fouchet. — Vilo, Paris : Claire Fontaine, cop. 1974. — 176 p. : il. neg. y col. ; 31 cm.

FUNDACION JUAN MARCH. MADRID.

Medio siglo de escultura : 1900-1945, noviembre-diciembre 1981 ; [textos : Jean Louis Prat ; traducción : Felicia de Casas]. — Madrid : la Fundación, cop. 1981. — 58 h. : il. neg. y col. ; 23 × 24 cm.

D.L.M. 34669-1981. — ISBN 84-7075-104-3.

GARCIA MERCADAL, FERNANDO.

La casa popular en España / Fernando García Mercadal ; prólogo de Antonio Bonet Correa. — Barcelona : Gustavo Gili, cop. 1981. — XXII, 92 p. : il., 35 lám. ; 20 cm. — (Colección Punto y Línea). — Bibliografía : p. 89.

D.L.B. 1853-1981. — ISBN 84-252-1020-8.

GARCIA SANTESMASES, JOSÉ.

Obra e invento de Torres Quevedo / José García Santesmases ; prólogo de Alberto Dou Masdexexas. — Madrid : Instituto de España, 1980. — XIV, 367 p. : il., 3 plan. pleg. ; 20 cm.. — (Colección Cultura y Ciencia).

D.L.V. 2278-1980. — ISBN 84-85559-07-X.

GASSIER, PIERRE.

Dibujos de Goya : Estudios para grabados y pinturas / Pierre Gassier ; [traducción de Maria Gassier]. — Barcelona : Noguer, cop. 1975. — 579 p. : il. neg y col. ; 30 cm.

ISBN 84-279-9712-4.

GEORGE, WALDEMAR.

Aristide Maillol et l'âme de la sculpture / Waldemar George ; choix des illustrations et biographie e'tablis par Dina Vierny. — Veuchâtel (Suisse) : Ides et Calendes, cop. 1977. — 247 p. : il. neg. y col. ; 29 cm.. — (Collection des grandes monographies). — Bibliographie : p. 237.

GIEDION-WELCKER, CAROLA.

Constantin Brancusi, 1876-1957 / Paola Giedion-Welcker ; biographie et bibliographie de Hans Bolliger ; version française de André Tanner. — Neuchâtel (Suisse) : Griffon, cop. 1958. — 240 p. : il. ; 31 cm.

GRANDI

I Grandi Disegni Italiani .... — Milano : Silvana, cop. 1972-79. — 7 V. : prinsipalmente il. neg. y col. ; 32 cm.. — Contiene : V. I: Albertina di Vienna / a cura di Walter Koschatzky, Konrad Oberkuber, Eckhart Knab. — V. II: Collezioni di Madrid / a cura di Alfonso E. Pérez Sánchez. — V. III: Collezioni di Oxford ... / a cura di Terisio Pignatti. — V. IV: Collezione di Venezia / a cura di Terisio Pignatti. — V. V: Kupferstichkabinett di Berlino / di Peter Dreyer. — V. VI: Del'600

lombardo all'Ambrosiana / a cura di Marco Valsecchi. — V. VII: Degli Uffizi di Firenze / introduzione di Anna Forlani Tempesti ; schede di Anna Maria Petrioli Tofqui.

GUZZI, VIRGILIO.

Pirandello / Virgilio Guzzi. — Roma : Editalia, cop. 1976. — 22 p., 31 p. con lám. ; 24 cm. — (Accademici di San Luca ; 10).

HAFTMANN, WERNER.

Marc Chagall / text by Werner Haftmann ; translated by Heinrich Baumann and Alexis Brown. — New-York : Abrams, [197]. — 162 p : il. neg. y col. ; 33 cm. — (Library of great painters). — Bibliografía : p. 162.

ISBN 0-8109-0074-2.

HEER, FRIEDRICH

Fritz Wotruba, Humanitat aus dem Stein / von Friedrich Heer ; Aus persönlichen Aufzeichnungen von Fritz Wotruba. — Neuchâtel (Schweiz) : Griffon, cop. 1961. — 127 p. : il. ; 31 cm. — (Die Plastik des 20 Jahrhunderts). — Bibliografía : p. 24.

HEREDIA, MANUEL DE.

Burgos : Cruce de Caminos, Pulso de España / [Dirección general : Manuel de Heredia]. — Madrid : Edi-Novum, D.L. 1981. — 298 p. : il. neg. y col. ; 35 cm. — (Colección Temas Españoles). — Director de la obra tomado de la p. 9.

D.L.M. 33726-1931. — ISBN 84-85532-04-X.

HERNANDEZ QUERO, JOSÉ.

Hernández Quero : obra gráfica. — Maracena [Granada] : Copartgraf, 1980. — 147 p. : principalmente il. neg. y col. ; 26 cm.

D.L.GR 343-1980. — ISBN 84-300-3215-0.

HIGGINS, THOMAS.

Frederic Chopin : Preludes, Opus 28 : An authoritative score historical background analysis, views and comments / edited by Thomas Higgins ... . — New-York [etc.] : Norton and Company [etc.], cop. 1973. — 101 p. : mús. ; 21 cm. — (A Norton Critical Score). — Bibliografía : p. 101.

ISBN 393-09699-8.

IDENTITE

L'identité flamande dans la peinture moderne : The Tampa Museum, Tampa. 7 août-8 septembre 1980 ; High Museum of Art, Atlanta, 3 octobre-28 novembre 1980 ; Musée des Beaux-Arts, Lyon, 19 décembre-15 janvier 1981. — Brussel : Ministère de l'Education Nationale et de la Culture néerlandaise de Belgique, D. 1980. — 46 p., 27 h. con lám. ; 24 cm.

D. 1980-2111-30.

INCISA DELLA ROCCHETTA, GIOVANNI, Marchese di.

La collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca / Giovanni Incisa della Rocheta. — Roma : l'Accademia, 1979. — 300 p. : il. ; 28 cm. — (Studi e Cataloghi ; 4).

INSTITUTO DE ESPAÑA. MADRID.

Sesión conmemorativa de la fiesta nacional del libro español, celebrada el día 22 de abril de 1980 en la Real Academia de la Historia / Instituto de España ... . — Madrid : el Instituto, 1980. — 34 p. ; 24 cm. — Contiene : *Tocqueville y sus libros* / por .. D. Luis Díez del Corral.

D.L.M. 4528-1981.

INSTITUTO HISPANICO-AUSTRIACO. MADRID.

Homenaje póstumo a los profesores Verdross y Legaz Lacambra / Instituto His-

pano-Austríaco. — Madrid : el Instituto, 1980. — 31 p. ; 32 cm. . — (Los Conferencias del Instituto Hispano-Austríaco ; V).

JOYCE, JAMES.

Ulises / James Joyce ; traducción y prólogo de José María Valverde. — 2.ª ed. . — Barcelona : Lumen, 1976. — 2 V. ; 19 cm. . — (Palabra en el tiempo : serie novela ; 112-113). — Tit. orig. : *Ulysses*.

D.L.B. 46190-1976. — ISBN 84-264-1996-8.

KRAUS, THEODOR.

Rome / Theodor Kraus ; [traduction : Marthe Gauthier]. — [Paris] : Hachette, 1980 imp. . — 191 p. : principalmente il. neg. y col. ; 29 cm. . — (Histoire mondiale de la sculpture).

D.L. 1141-1980. — ISBN 2-01-007414-9.

LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE.

El libro de Santillana / Enrique Lafuente Ferrari ; dibujos : José Luis García Fernández. — Santander : Estudio, 1981. — 344 p. : il. neg. y col., desplegables gráf. ; 32 cm. . — Indices.

D.L.M. 24287-1981. — ISBN 84-85429-19-2.

LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE.

Rilke y el Greco / por Enrique Lafuente Ferrari. — Madrid : Instituto Hispano-Austriaco, 1980. — 22 cm. . — (Las Conferencias del Instituto Hipano-Austríaco ; III).

LEXIQUE

Lexique musical international = International vocabulary of music = Lessico musicale internazionale = Internationales Musiklexicon = Vocabulario musical internacional / par ... Stephen Dembski [et al]. — Paris : Ed. Transatlantiques, cop. 1979. — 151 p. ; 21 cm.

LEYMARIE, JEAN.

Corot / Jean Leymarie. — Genève : Skira, 1979 imp. . — 174 p. : il. neg. y col. ; 35 cm. . — (Découverte du XIXe siècle ; 4). — Bibliografía : p. 167.

LOZANO, FRANCISCO.

Francisco Lozano : Galería Biosca, Madrid, mayo 1981. — Madrid : la Galería, D.L. 1981. — 12 h. : principalmente lám. col ; 28 cm.

D.L.M. 14681-1981.

MADRID.

Madrid / Obra realizada bajo el patrocinio del Excmo. Ayuntamiento de Madrid con la dirección científica del Instituto de Estudios Madrileños. — Madrid : Espasa-Calpe, 1979-80. — 6 V. : il. col. ; 30 cm. . — Contiene : T. I: De la Plaza de Oriente a Carabanchel. — T. II: De la Plaza de Santa Cruz a la Villa de Vallecas. — T. III: Del Paseo del Prado a Barajas. — T. IV: De la Puerta del Sol a la Villa de Fuencarral. - T. V: De la Plaza de España a El Prado. - T. VI: Cien madrileños ilustres : [Retratos y semblanzas / por José del Corral].

D.L.M. 28934-1978. — ISBN 84-239-5370-X.

MARCONI, PAOLO.

Calderini / Paolo Marconi. — Roma : Editalia, cop. 1974. — 20 p., 27 p. con lám. ; 24 cm. . — (Accademici di San Luca ; 1).

MARCONI, PAOLO.

I disegni di architettura dell Archivi Storico dell'Accademia di San Luca / Paolo Marconi, Angela Cipriani, Enrico Valeriani. — Roma : De Luca, 1974 imp. . — 2 V. : principalmente il. : 28 cm. . — Precede al tit. : Accademia Nazionale di San Luca.

MARIAS, JULIÁN.

Austria : un encuentro tardío / por Julián Marías. — Madrid : Instituto Hispano-Austríaco, 1980. — 16 p. ; 32 cm. — (Las Conferencias del Instituto Hispano-Austríaco ; IV).

MARINI, MARINO.

Marino Marini / introduction de Edouard Trier ; photographies de Helmut Lederer ; [versión française de André Tanner]. — Neuchâtel (Suisse) : Griffon, cop. 1961. — 147 p. : principalmente il. neg. y col. ; 31 cm. — (La sculpture du 20e siècle). — Bibliografía : p. 144.

MARTINEZ BLASCO, TOMÁS.

Investigación en la plástica alicantina / Tomás Manuel Martínez Blasco. — Alicante : Instituto de Estudios Alicantinos de la Diputación Provincial, 1980. — 40 p., 8 h. con lám. col. ; 28 cm. — (Serie III ; n.º 3).

D.L.A 313-1980. — ISBN 84-00-04586-6.

MARZOT, JANET.

Las liebres blancas / Janet y Livio Marzot. — Barcelona : Juventud, 1977. — 14 h. : il. ; 22 × 22 cm. — (Colección Cuadrada).

D.L.B. 27047-1977. — ISBN 84-261-1459-8.

MASSARI, ANTONIO.

Giorgio Massari : architetto veneziano del settecento ... / Antonio Massari ; presentazione di Elena Bassi. — Vicenza : Neri Pozza, 1971. — XXXII, 163 p., lám. ; 31 cm. — Indices : p. 145.

MATURANA, EDUARDO L.

Maturana : Club Urbis. [Madrid, 24 febrero-15 marzo 1981]. — Madrid : el Club, D.L. 1981. — 1 h. pleg. : il., 22 × 25 cm.

D.L.M. 2272-1981.

MAYOR ZARAGOZA, FEDERICO.

Patología molecular : discurso leído en la sesión del día 10 de junio de 1976 ... / por ... D. Federico Mayor Zaragoza ; y contestación por ... D. Angel Santos Ruiz. — Madrid : Academia de Farmacia, 1976. — 96 p. ; 24 cm.

D.L.M. 19864-1976.

MEDINA, JOSÉ LUIS.

José Luis Medina : escultura, dibujos. — Madrid : [s. n.], D.L. 1979. — 66 h. : principalmente lám. ; 25 cm.

D.L.M. 23449-1979. — ISBN 84-300-1188-9.

MELGARES GUERRERO, JOSÉ ANTONIO.

El camino de la Cruz de Caravaca : (Guía turística del noroeste murciano) / José Antonio Melgares Guerrero. — [Murcia] : [s. n.], 1981 imp. — 14 p. ; 22 cm.

D.L.MU. 423-1981.

MELGARES GUERRERO, JOSÉ ANTONIO.

Guía breve de Caravaca para peregrinos que visitan la ciudad ... / Texto : José Antonio Melgares Guerrero. — Caravaca [Murcia] : Cofradía de la Stma. y Vera Cruz, [1981]. — 24 p. ; 16 cm.

MICHALOWSKI, KAZIMIERZ.

Egypte / Kazimierz Michalowski ; [traduction : Josette Dumand]. — [Paris] : Hachette, 1978 imp. — 191 p. : principalmente il. neg. y col. ; 29 cm. — (Histoire mondiale de la sculpture).

D.L. 6950-1978. — ISBN 2-01-005545-4.

MOLES, ABRAHAM.

Teoría de la información y percepción estética ; [traducción : Domingo Cardona]. — Madrid : Júcar, 1976. — 370 p. : il. ; 20 cm. — (Sinderesis ; 1). — Tít. orig. : *Théorie de l'information et perception esthétique*. — Bibliografía : p. 355.

MONTI, RAFFAELE.

Andreotti / Raffaele Monti. — Roma : Editalia, cop. 1977. — 20 p., 37 p. con lám. ; 84 cm. . — (Accademici di San Luca ; 12).

MORGHEN, RAFAELLO.

L'Accademia Nazionale dei Lincei nel CCCLXVIII anno della sua fondazione, nella vita e nella cultura dell'Italia unita, 1871-1971 ... / Raffaello Morghen. — Roma : l'Accademici, 1972. — 114 p. : il. ; 27 cm. . — (Celebrazioni Lincei ; 53). — Apendice : p. 71.

NEOGOTICO

Il neogotico in Gran Bretagna ... . — Roma : Accademia Nazionale dei Lincei, 1978. — 65 p. : il., 1 lám. pleg. ; 27 cm. . — (Problemi attuali di scienzae di cultura ; quaderno n.º 241). — Contiene : p. 3 : The origins of the Gothic Revival / H. M. Colvin. — P. 19 : Lo stile «costello» / A. J. Rowan. — P. 39 : Italian influence an Victorian Gothic / J. Mordaunt Crook.

NOEHLES, KARL.

La chiesa dei SS. Luca e Martina nell' opera di Pietro da Cortona / Karl Noehles ; con contributi di Giovanni Incisa della Rochetta e Carlo Pietrangeli ; presentazione di Mino Maccari. — Roma : Hugo Bozzi, 1969. — 380 p. : il. neg. y col., X lám. col. ; 29 cm. . — Bibliografía : p. 331. — Indices.

ISBN 271-00118-6.

ORTIZ JUAREZ, DIONISIO.

Punzones de platería cordobesa / Dionisio Ortiz Juárez. — Córdoba : Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1980. — 214 p. : il. ; 24 cm. . — Bibliografía. — Indices.

D.L.CO. 145-1980. — ISBN 84-7231-508-8.

PALAU Y DULCET, ANTONIO.

Manual del librero hispano-americano : Bibliografía general española e hispano-americana ... / por Antonio Palau y Dulcet. — 2.ª ed. corr. y aum. ... . — Barcelona : el aut., 1948-1977. — 28 V. ; 27 cm.

Contiene : T. 1: A. — T. 2: B. — T. 3: C-Comyn. — T. 4: Con-D. — T. 5: E-F. — T. 6: G-H. — T. 7: I-L. — T. 8: LL-M. — T. 9: Mena-Molloy. — T. 10: Mon-Nebrixa. — T. 11: Nebuda-Oroz. — T. 12: Orozco-Pereyro. — T. 13: Pérez-Por. — T. 14: Pora-Q. — T. 15: R-Relacio. — T. 16: Relación-Rienzi. — T. 17: Riera-Rosso. — T. 18 Rost-Sanz. — T. 19: San-Santa. — T. 20: Santacana-Séneca. — T. 21: Senén-Soms. — T. 22: Son-Tobib. — T. 23: Tecla-Tovar. — T. 24: Tow-Valderrama. — T. 25: Valdés-Vegas. — T. 26: Vega-Viera. — T. 27: Vieren-Vox. — T. 28: Voy-Z.

PALAU I FABRE, JOSEP.

Picasso vivo (1881-1907) / Josep Palau i Fabre ; [traducción Ramón Ibero]. — Barcelona : Polígrafa, D.L. 1980. — 559 p. : il. neg. y col. ; 32 cm. . — Tit. orig. : *Picasso vivent*.

D.L.B. 29870-1980. — ISBN 84-343-0319-1.

PALMA «IL GIOVANE». JACOPO NIGRETI PALMA

Il Libro dei Disegni di Jacopo Palma il Giovane all'Accademia di S. Luca / a cura di Luigi Grassi. — Roma : Ed. dell'Elefante, cop. 1968. — XXXVIII p., 56 h. con lám. ; 42 cm.

PARRONCHI, ALESSANDRO.

Soffici / Alessandro Parronchi. — Roma : Editalia, cop. 1976. — 16 p., 31 p. con lám. ; 24 cm. . — (Accademici di San Luca ; 9).

PARROT, ANDRÉ.

Orient ancien : Dieux, rois en Eden / André Parrot. — [Paris] : Hachette, 1979

imp. — 191 p. : principalmente il. neg. y col. ; 29 cm. —(Histoire mondiale de la sculpture).

D.L. 9259-1979. — ISBN 2-01-006664-2.

PEDRAZA MUÑOZ, Francisco.

Cuadros de autores desconocidos que figuran en la Catedral de Badajoz / por Francisco Pedraja Muñoz. — Badajoz : Diputación Provincial, Institución de Servicios Culturales, 1970. — 3 h., 7 lám. ; 25 cm.

D.L.BA. 14-1958.

PEDRAZA MUÑOZ, Francisco.

F. Pedraja Muñoz : [Diputación Provincial, Badajoz, diciembre 1970]. — Badajoz : la Diputación. D.L. 1970. — 2 h. : il. ; 22 cm.

D.L.BA. 314-1970.

PEDRAZA MUÑOZ, Francisco.

Pedraja Muñoz : [Exposición del 17 al 28 de octubre de 1966, Quixote, Madrid]. — Badajoz : Ayuntamiento, D.L. 1966. — 4 h. : il. ; 19 cm. & fotografías (7).

PEDRAZA MUÑOZ, Francisco.

F. Pedraja : [Salones de Exposición de la Casa de la Cultura Provincial, Badajoz, del 20 al 30 de noviembre de 1958]. — Badajoz : Diputación Provincial, [1958]. — 2 h. : il. ; 23 cm.

PEDRAZA MUÑOZ, Francisco.

Francisco Pedraja Muñoz : Salones de Exposición de la Casa de la Cultura Provincial, Badajoz, del 3 al 13 de diciembre de 1962. — Badajoz : Diputación Provincial. D.L. 1962. — 2 h. : il. ; 22 cm.

D.L.BA. 271-1962.

PEDRAZA MUÑOZ, Francisco.

Francisco Pedraja Muñoz : Toisón ... Madrid [11-23 de enero 1961]. — Madrid : Hogar Extremeño, D.L. 1961. — 3 h. : il. ; 20 cm.

D.L.M. 74-1961.

PEDRAZA MUÑOZ, Francisco.

Mezquita, catedral y hospital [Badajoz] / Francisco Pedraja. — (Almirante, n.º 9, noviembre 1979).

PEDRAZA MUÑOZ, Francisco.

Nicolás Mejía / Francisco Pedraja Muñoz. — (Alminar, mayo 1980).

PEDRAZA MUÑOZ, Francisco.

Nuevo Museo de Bellas Artes y Conservatorio de Música [Badajoz] / F. Pedraja. — (Alminar, n.º 4, abril 1979).

PEDRAZA MUÑOZ, Francisco.

Pérez Giménez / por Francisco Pedraja. — (Alminar, n.º 1, enero 1979).

PEDRAZA MUÑOZ, Francisco.

El pintor Felipe Checa / Don Francisco Pedraja Muñoz. — Badajoz : Institución Cultural Pedro de Valencia, 1975 imp. — p. 247-274 ; 29 cm. — Es tirada aparte del *V Congreso de Estudios Extremeños*.

D.L.BA. 109-1975.

PEDRAZA MUÑOZ, Francisco.

Pintura badajocense en el siglo XIX ... / Francisco de Pedraja. — (Alminar, n.º 14).

PEDRAZA MUÑOZ, Francisco.

Retablo cerámico de Tentudía [Badajoz] / Francisco Pedraja. — (Alminar, septiembre 1979).

PEREZGIL, JOSÉ.

Perezgil : Ribera, galería de arte [Valencia, del 18 de noviembre al 16 de diciembre de 1980]. — Valencia : la galería, [1980]. — 1 h. pleg. : il. ; 23 cm.

PEREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO.

Hacia una conciencia colectiva de la sensibilidad estética / por José Antonio Pérez-Rioja. — [Zaragoza] : Bol. del Mus. e Inst. Camón Aznar, 1981. — p. 107-116 ; 23 cm. — Es tirada aparte del *Boletín*, II-III (107-116), 1981.

PEREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO.

Soria en la época de Quevedo (1580-1645) / José Antonio Pérez-Rioja. — Soria : Centro de Estudios Sorianos, 1980. — p. 235-253 ; 24 cm. — Es tirada aparte de *Celtiberia*, n.º 60.

PEROCCO, GUIDO.

Carena / Guido Perocco. — Roma : Editalia, cop. 1974. — 17 p., 28 p. con lám. ; 24 cm. — (Accademici di San Luca ; 2).

PICASSO, PABLO.

Picasso : obra gráfica original, 1904-1914 : Salas de Exposiciones de la Subdirección General de Artes Plásticas, mayo-julio 1981. — Madrid : Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, D.L. 1981. — 2 V. : principalmente il. neg. y col. ; 25 cm.
D.L.B. 19083-84-1981.

PICASSO, PABLO.

Picasso y sus amigos, 1881-1981, centenario : [Galería Theo, Madrid, mayo-junio 1981]. — Madrid : la Galería, D.L. 1981. — 73 h. : il. neg. y col. ; 21 cm.
D.L.M. 16705-1981.

PICON, GAËTAN.

Jean-Auguste-Dominique Ingres / Gaëtan Picon. — Genève : Skira, 1980 imp. — 151 p. : il. neg. y col. ; 35 cm. — (Découverte du XIXe siècle ; 5).
ISBN 2-605-00003-6.

PIGGOTT, PATRICK.

Rachmaninov / Patrick Piggott. — London : Faber and Faber, cop. 1978. — 110 p. : il. ; 23 cm. (The great composers).
ISBN 0-571-10265-4.

PINAZO, IGNACIO.

I. Pinazo (1849-1916) : Salas del Palacio de Bibliotecas y Museos, Madrid, mayo-junio 1981, Valencia, julio 1981. — Madrid : Patronato Nacional de Museos, D.L. 1981. — 175 p. : principalmente il. neg. y col. ; 30 cm. — (Publicaciones de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas).
D.L.M. 13009-1981.

POCH VIÑALS, ROSENDO.

Rinopatías vasomotoras : discurso para la recepción pública / del Académico electo ... D. Rosendo Poch Viñals ; y contestación ... D. Benigno Lorenzo Velázquez ... — Madrid : Academia Nacional de Medicina, 1981. — 131 p. ; 24 cm.
D.L.M. 1113-1981. — ISBN 84-7391-055-9.

POLASEK, JAN.

Toulouse-Latrec : Dibujos / Jan Polásez ; [traducido por Alicia Suárez]. — Barcelona : Polígrafa, 1980. — 45 p., 62 lám., XX lám. col ; 31 cm.
ISBN 84-343-0311-6.

PRATS VENTOS, ANTONIO.

Antonio Prats Ventos : Museo Español de Arte Contemporáneo, diciembre 1980-

febrero 1981. [Madrid] : Instituto de Cooperación Iberoamericana, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, [1980]. — 41 p. : il. ; 25 cm.

PRENTICE, ANDREW N.

Renaissance architecture and ornament in Spain ... 1500-1560 ... / by Andrew N. Prentice .... — New edition with introduction.... by Harold W. Booton .... — London : Alec Tiranti, 1970. — 63 p. : il., 132 lám., 1 map. ; 29 cm.
ISBN 0-85458-180-4.

PROYECTO.

Proyecto de creación del Instituto de Cultura Ibicenca, dependiente del Ministerio de Educación y Ciencia. — Ibiza, 1974. — 3 h. mecanograf., 1 plan. fotocop.

PSEUDO CALISTENES.

Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia / Pseudo Calistenes ; traducción, prólogo y notas de Carlos García Gual. — Madrid : Gredos, 1977 imp.. — 256 p. ; 20 cm.. — (Biblioteca Clásica Gredos).
D.L.M. 17831-1977. — ISBN 84-249-3481-4.

PUERTAS TRICAS, RAFAEL.

La ciudad de Lacipo y sus monedas / Rafael Puertas Tricas, Pedro Rodríguez Oliva. — Málaga : Diputación Provincial, [1979]. — p. 105-127, 1 plan. pleg. ; 24 cm. . — Es tirada aparte de *Mainake, Estudios de Arqueología Malagueña*, 1-1979.

PUERTAS TRICAS, RAFAEL.

Cuevas artificiales de época alto medieval en Nájera (Logroño) / por Rafael Puertas. — Madrid : Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1976. — p. 255-286 : il., 5 plan. pleg. ; 24 cm.. — Es tirada aparte del *Noticiario Arqueológico Hispano*, Arqueología IV, 1976.

PUERTAS TRICAS, RAFAEL.

La iglesia rupestre de las Mesas de Villaverde (Ardales, Málaga) / Rafael Puertas Tricas. — Málaga : Diputación Provincial, [1979]. — p. 179-204 : il., lám. I-XVIII ; 24 cm. . — Es tirada aparte de *Mainake, Estudios de Arqueología*, 1-1979.

PUERTAS TRICAS, RAFAEL.

Iglesias hispánicas (siglos IV al VIII) : testimonios literarios / Rafael Puertas Tricas ... . — Madrid : Patronato Nacional de Museos, cop. 1975. — 314 p., 16 h. con lám. ; 25 cm. — (Temas de Arte ; 4). — Bibliografía. — Indices.
D.L.M. 9864-1975. — ISBN 84-369-0381-0.

PUERTAS TRICAS, RAFAEL.

Nuevo epígrafe monumental de Lacipo / Rafael Puertas Tricas. — Málaga : Diputación Provincial, [1979]. — p. 99-103 ; 24 cm.. — Es tirada aparte de *Mainake, Estudios de Arqueología Malagueña*, 1-1979.

PUERTAS TRICAS, RAFAEL.

Planimetría de San Millán de Suso / Rafael Puertas Ricas. — Logroño : Instituto de Estudios Riojanos, 1979. — 120 p. : il. ; 24 cm.. — (Biblioteca de Temas Riojanos).
D.L.LO. 688-1979. — ISBN 84-7359-070-8.

PUPPI, LIONELLO.

Andrea Palladio / Lionello Puppi. — Milano : Electa, 1977 imp.. — 467 p. : il. ; 29 cm. . — Catálogo sistemático de las obras : p. 237. — Bibliografía : p. 443. — Indices : p. 457.

RAFOLS, J. F.

Diccionario biográfico de artistas de Cataluña, Valencia y Baleares / dirigido por J. F. Rafols ... . — Barcelona : Ediciones

Catalanas [etc.], 1980. — 4 v. : il., lám. col. ; 24 cm.

Contiene: V. I: A-C. — V. II: C-L. — V. III: L-P. — V. IV: P-T.

D.L.B. 41898-1979. — ISBN 84-248-0506-2.

RAMIREZ DE LUCAS, J.

La integracional escultura de Pablo Serrano y sus nuevos «hombres con puerta» / J. Ramírez de Lucas. — Madrid : Revista *Arquitectura*, 1967. — 4 h. : il. ; 29 cm. . — Es tirada aparte de la Revista *Arquitectura*, n.º 98, febrero 1967.

D.L.M. 617-1958.

RASSEGNA

Rassegna dell'Accademia Nazionale di San Luca / direttore responsabile : Italo Faldi. — Roma : l'Accademia, 1980. — V. ; 30 cm.

REGISTROS.

Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815 / preliminar, transcripción y ordenación por Enrique Pardo Canalís. — Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1967. — XI, 468 p. ; 25 cm.

D.L.M. 19994-1967.

RENI, Guido.

Guido Reni : Zeich nungen: 275. Austellung, 14 Mai-5Juli 1981 /Katalog und Austellung : Veronika Birke. — Wien : Graphische Sammlung Albertina, 1981 imp. . — 199 p. : il. ; 26 cm.

ISBN 3-210-24662-9.

RHEIMS, Mamrice.

Dix-neuvième siècle / Maurice Rheims. — [Paris] : Hachette, 1979 imp. . — 191 p. : principalmente il. neg. y col. ; 29 cm. — (Histoire mondiale de la sculpture).

D.L. 9258-1979. — ISBN 2-01-006663-4.

RICH, Daniel Catton.

Edgar Hillaire Germain Degas / text by Daniel Catton Rich ... . — New York : Abrams, [197]. — 124 p. : il. neg. y col. ; 33 cm. . — (Library of great painters).

ISBN 8109-0067-X.

RICHTER, Gisela M. A.

El arte griego : una revisión de las artes visuales de la antigua Grecia / Gisela M. A. Richter ; [traducción : Rosa Portell]. — Barcelona : Destino, 1980. — 430 p. : il. ; 25 cm. . — Bibliografía : p. 399. — Indices. — Tít. orig. : *A handbook of greek art.*

D.L.B. 35522-1979. — ISBN 84-253-1018-3.

ROBERTSON, Alec.

Historia general de la música / [dirigida por] Alec Robertson, Denis Stevens ... ; [traducción : Anibal Froufe]. — Madrid : Istmo, 1980-81. — 4 V. : il. ; 18 cm. . — (Colección Fundamentos ; 5-7 y 59)..

ISBN 84-7090-085-4.

Contiene : T. I: Antiguas formas de polifonía / Alec Robertson [et al]. — 4.ª ed. . — 475 p. . — D.L.M. 32002-1980. — ISBN 84-7090-034-X. — T. II: Desde el Renacimiento al Barroco / Alec Robertson [et al.], — 4.ª ed. . — 504 p. . — D.L.M. 30002-1980. — ISBN 84-7090-055-8. — T. III: Desde el clasicismo hasta el siglo xx / Alec Robertson [et al.]. — 4.ª ed. . —429 p. . — D.L.M. 32002-1980 — ISBN 84-70901036-6. — T. IV: El siglo xx / Tomás Marco. — 2.ª ed. . — 348 p. . — D.L.M. 27304-1979. — ISBN 84-7090-043-5.

ROLAND-MANUEL.

Ravel / Roland-Manuel ; [traducción del francés de Roberto J. Carman]. — Buenos Aires : Ricordi Americana, cop. 1952. — 174 p. ; 20 cm. . — Bibliografía : p. 170.

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 Angulo 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

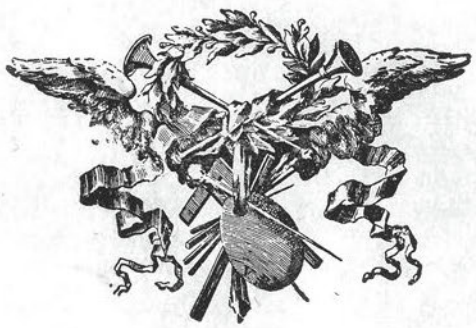
Provisionalmente, CALVO SOTELO, 20 - TELEFONO 276 2573

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.