ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

MADRID *SEGUNDO SEMESTRE DE 1989* *NUM. 69*

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

DEPÓSITO LEGAL: M. 6264.—1958

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

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

MADRID *SEGUNDO SEMESTRE DE 1989* *NUM. 69*

CONSEJO DE REDACCION

EXCMO. SR. D. LUIS CERVERA VERA

" " " JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE

" " " JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ
(Secretario)

Publicación semestral

SECRETARÍA:
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
Alcalá, 13 - Teléfs. 532 15 46 y 532 15 49
28014 MADRID

SUMARIO

Págs.

NECROLOGÍAS POR EL EXCMO. SR. D. ERNESTO HALFFTER ESCRICHE. 9

FEDERICO SOPEÑA IBÁÑEZ: *Necrología* 13

ENRIQUE PARDO CANALÍS: *Don Ernesto Halffter* 17

ANTONIO FERNÁNDEZ-CID: *Ernesto Halffter en la Música Española* 23

ANTONIO BONET CORREA: *Los tratados de cortes de piedra españoles en los siglos XVII y XVIII* 29

ALBERTO C. IBÁÑEZ: *La introducción del neoclasicismo en Burgos. Retablos y Escultura* 63

JOSÉ LUIS MORALES Y MARÍN: *Mariano Salvador Maella en el reinado de Carlos IV. Apuntes Biográficos* 91

JOSÉ LUIS ÁLVAREZ ÁLVAREZ: *El patrimonio arquitectónico europeo y el Consejo de Europa* 111

FERNANDO BENITO DOMÉNECH, VICENTE VALLÉS BORRÁS: *Un proceso a Francisco Ribalta en 1618* 143

MATÍAS DÍAZ PADRÓN: *Una tabla del maestro de las medias figuras atribuida a Ambrosio Benson en la galería Phillips de Londres.* 169

ESPERANZA GUILLÉN MARCOS: *La fortuna de un arquitecto pensionado en Roma: Domingo Lois Monteagudo* 179

JOSÉ LUIS BARRIO MOYA: *La librería de Francisco Sáez, platero de joyas de Fernando VI y Carlos III* 207

JOSÉ LUIS SANCHO GASPAR: *Un Maratta en El Escorial y sus dibujos preparatorios en la Academia* 223

NATIVIDAD GALINDO: *Algunas noticias sobre Juan Bernabé Palomino.* 237

Págs.

ASCENSIÓN CIRUELOS GONZALO/M.ª PILAR GARCÍA SEPÚLVEDA: *Inventario de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (IV)* ... 277

JUAN BASSEGODA NONELL: *El laberinto y el Parque Güell, jardines históricos de Barcelona* ... 375

M.ª ANTONIA MARTÍNEZ IBÁÑEZ: *Isidro Carnicero Leguina, Director en Escultura de la Academia* ... 397

VIRGINIA TOVAR MARTÍN: *El Cuartel de Leganitos en Madrid, una obra de Francisco Sabatini* ... 417

JAVIER NAVARRO DE ZUVILLAGA: *Los dos libros de geometría y perspectiva práctica de Antonio de Torreblanca* ... 449

JOSÉ ANTONIO GARCÍA-NOBLEJAS: *Breve informe sobre el traslado de los restos de D. Alvaro de Bazán y de sus deudos en el Palacio del Viso del Marqués* ... 489

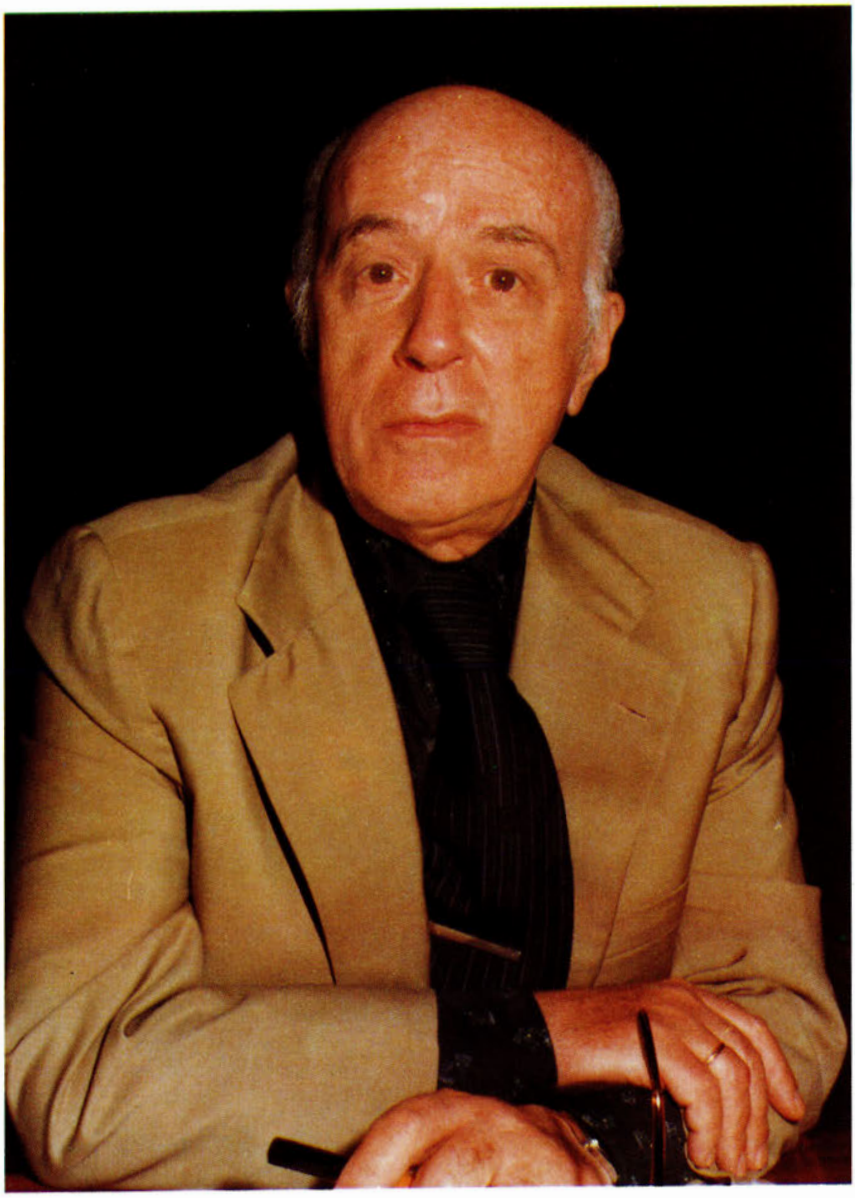
J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: *Crónica de la Academia. Segundo semestre de 1989* ... 495

BIBLIOGRAFÍA ... 507

NECROLOGÍAS

DEL

EXCMO. SR. D. ERNESTO HALFFTER ESCRICHE



Excmo. Sr. D. Ernesto Halffter Escriche

NECROLOGÍA

Por

FEDERICO SOPEÑA IBÁÑEZ

En la homilía de hace un rato recordé al Ernesto de la postguerra; un Ernesto juvenil, ambicioso, rezumando música por todas partes. Con gran alegría recibió su elección como académico, y la última sazón de gozo fue el concierto de "Atlántida" en la inauguración del Auditorio, concierto en el que, sacando fuerzas de flaqueza, recibió una auténtica apoteosis del público. He sido testigo con mis compañeros de la progresiva decadencia física de Ernesto cuyo fallecimiento, por disposición suya, conocí sin tiempo para rezar sobre su cadáver.

No quiero cerrar esta emocionante sesión necrológica sin dar las gracias a su sobrino, nuestro compañero Cristóbal Halffter, por sus tiernas palabras de recuerdo evocando la gloria del apellido de sus tíos Rodolfo y Ernesto. Agradecido también a nuestro compañero Luis de Pablo que, a petición mía, ha improvisado para esta sesión las lógicas palabras de admiración y de afecto.

Es muy triste para la Academia, y especialmente para mí por la amistad de tantos años, cerrar esta sesión que ha estado llena de un hombre que desde muy joven, como ha indicado su sobrino al evocar "Sinfonieta", fue protagonista de capítulos de auténtica gloria para la música española.

DON ERNESTO HALFFTER

Por

ENRIQUE PARDO CANALÍS

En la mañana del 5 de julio último, pocos días después de la terminación del curso académico, fallecía en Madrid -donde naciera en 1905- nuestro querido compañero D. Ernesto Halffter, recibiendo al día siguiente cristiana sepultura en el cementerio de la Almudena.

Como en otros casos de compañeros desaparecidos, su óbito sorprendió por el desenlace un tanto inesperado de la enfermedad que venía sufriendo resignadamente.

De su paso por la Corporación, hemos de registrar, en primer término, que fue en 7 de febrero de 1972, cuando para cubrir la vacante de D. Juan Antonio Ruiz Casaux, los Académicos numerarios D. Joaquín Rodrigo, D. Regino Sainz de la Maza y el Marqués de Bolarque, presentaron propuesta a su favor, acompañada del curriculum preceptivo; curriculum en verdad impresionante y en el que una de sus primeras menciones sería el Premio Nacional de Música obtenido en 1924, a los 19 años por su ya clásica "Sinfonieta" estrenada por la Orquesta Sinfónica de Madrid, tan estrechamente ligada a la memoria del Maestro Arbós.

Cubierto el trámite acostumbrado de consulta a la Sección y reconocimiento de la idoneidad del candidato, fue elegido Académico numerario en sesión extraordinaria del día 10 de abril del mismo año.

Al comunicársele la elección manifestaría al Secretario General la "profunda gratitud y vivísima alegría" que había sentido con tal motivo.

Un año después, el 12 de junio, se celebraba sesión pública y solemne para la recepción del nuevo académico.

Bajo la presidencia del Sr. Director, Marqués de Lozoya, teniendo a su derecha a D. Jesús Pabón, Director de la Real Academia de la Historia, y ocupando un lugar destacado en el estrado S.A.R. el Duque de Cádiz, el recipiendario leyó su discurso de entrada sobre *El magisterio permanente de Manuel de Falla,* ofreciendo a continuación un concierto con el estreno -a cargo de D. Rafael López del Cid- de "Pastorales para flauta y clave", que fue acogido con grandes aplausos, así como la contestación del Secretario General D. Federico Sopeña.

Sería entonces cuando recibiría de manos del Sr. Director de la Academia, junto con el diploma correspondiente, la Medalla número 36 de la que anteriormente fueron titulares D. Alejandro Oliván, D. José Inzenga, D. Tomás Bretón, D. Bartolomé Pérez Casas y su inmediato antecesor, D. Juan Antonio Ruiz Casaux. A partir de entonces, D. Ernesto se incorporaría a las actividades académicas, pasando a integrar el grupo de aquellos distinguidos compañeros que con su discreto silencio y como ya he hecho notar en alguna otra ocasión, cultivan el difícil arte de callar, sin perjuicio de seguir muy de cerca las vicisitudes internas de la casa.

Con todo, fueron muy cerca de 400 las sesiones a las que asistió, y si en los últimos meses hubimos de lamentar su ausencia, más que a desinterés o indiferencia, procedería atribuirlo a su personal desgana, no ajena posiblemente al decaimiento de su ánimo.

En realidad, su incorporación en cierta forma a la Academia, había de remontarse a muchos años antes, ya que en las actas queda constancia de que por acuerdo de 30 de diciembre de 1935, se aprobaría la propuesta de la Sección de Música, otorgándole una beca de la Fundación "Conde de Cartagena", para disfrutarla en Portugal en 1936.

Continuando la revisión de las actas, encontramos diversas referencias que acreditan su vinculación con la misma. Así, en octubre de 1973, se acuerda forme parte de la Comisión de Publicaciones y de las Academias filiales de América.

En 1976, a propuesta de D. Pascual Bravo, se acuerda felicitarle efusivamente por su brillantísima intervención en la sesión del Instituto de España en honor de Manuel de Falla.

En 1977, es propuesto para el Premio Internacional "Antonio Feltrinelli" de la Academia Nazionale del Lincei, al mismo tiempo que por Pintura se presentaba a D. Salvador Dalí.

En 1982, era propuesto por unanimidad para el Premio "Príncipe de Asturias" de las Artes y al año siguiente se le concedía la Medalla de Oro de las Bellas Artes, motivo de unánime congratulación para la Academia.

No cabe pasar por alto que en el concierto dedicado a los actuales compositores académicos en marzo del 88, fue uno de los justamente enaltecidos a través de las inspiradas semblanzas de D. Antonio Fernández-Cid.

Al sentir ahora el triste vacío de su ausencia, no podemos olvidar el recuerdo de su presencia ágil, su andar entre inquieto y apresurado, gesto cordial, palabra chispeante, de vivo ingenio, atildada indumentaria, con un detalle frecuente, casi característico, de la corbata de lazo y un empeño casi transparente de cierto perfeccionismo tan bien avenido a su exquisita sensibilidad.

Con todo, en sus palabras trascendía al punto, el recuerdo vivo, trasunto de su fidelísima memoria, rayana en la devoción, hacia su inolvidable maestro, D. Manuel de Falla, relación que se reflejaría en elogiosos comentarios, entre los que quisiera destacar el juicio emocionado del Padre Félix García -presente algún día entre nosotros- al afirmar rotundamente que "Halffter puede decirse que era el *fidus Achates* virgiliano de Falla o el *dimidium animae* agustiniano".

En tal sentido, no quisiera cerrar esta intervención, sin referirme al estreno de "Atlántida" en el Auditorio Nacional de Música, inaugurado casi por estas fechas, el año pasado, cumplido gozo para la propia Academia. Estoy convencido de que el maestro Ernesto Halffter, al cabo de larga espera sostenida con fervoroso empeño, sintió convertida jubilosamente en realidad la indeclinable ilusión, que llenó gran parte de su vida y de su arte, precisamente cuando ahora lo hemos visto claro, su hora final se iba acercando...

Que Dios le tenga en su gloria.

dable Toldrá quemando sus últimas fuerzas en la dirección, hasta la versión que inauguró el Auditorio Nacional, ya en octubre del 88, presente y aclamado Ernesto, con Lopez Cobos de timonel de la nave con tripulación copiosa.

Antes, después, Ernesto, que no podría calificarse de músico muy fecundo, escribió bastantes más obras de lo que habitualmente se cree. Cierto que podía esperarse más de él, pero no menos verdad que son muchos los títulos que apenas se conocen, que hay algunos inéditos y que un repaso al catálogo general, incrementado con nuevas, recientes anotaciones, habría de sorprendernos, como las obras que, ya muerto, estrenó en Santander su gran intérprete Guillermo González. Y no sería muy aventurado pensar en que la presencia en los últimos lustros de obras corales, de inspiración religiosa, tenga mucho que ver con el impulso recibido en las vigilias ante las incógnitas de "Atlántida". Como todo lo que lleva su firma, tiene el marchamo de la conexión estética y espiritual con Falla.

Por muchas causas. En cabeza, lo que don Manuel calificó de "sumisión a las leyes eternas del ritmo y la tonalidad". "Mi sentir personal" afirma Ernesto -está basado en los principios de la tonalidad, con polos de atracción que determinan el juego de tensiones por las cuales la música cobra existencia y razón de ser como arte de índole afectiva". Su firmeza era absoluta al creerse en el buen camino: "Nunca me he creído un mal compositor. Tampoco el genio que han querido hacer otros de mí. Tengo un buen oficio y unas ideas que Dios me ha dado".

Pero temo que me extiendo en demasía y no es el momento de analizar la obra del músico y sus características. Ernesto Halffter, desde el Premio Nacional que conquistó ya en 1924, aún no cumplidos los veinte años, con su "Sinfonietta", tuvo toda clase de reconocimientos. Cuando ingresó en nuestra Academia su discurso, no podía ser otro, versó en torno al "Magisterio permanente de Manuel de Falla". Conversador agudo, rico en símiles, presto siempre al ejemplo desde el piano -¡cómo desentrañaba los más característicos pasajes de las óperas italianas, del "Tristán"!- a partír de 1980 su declinar paulatino se hizo angustioso. La mayoría de las veces se mantenía "tacet" en los plenos. Padecía obsesiones, se creía incomprendido y olvidado por muchos. Solo cambiaba el tono de su voz, se iluminaba la mi-

rada cuando hablaba de Falla. "¡MI MAESTRO!, proclamaba, con admiración devota.

En estos momentos guardo una muy personal alegría: la de aquél concierto, que nuestro director, Federico Sopeña, calificó con razón de irrepetible, en el que tuve la idea de presentar obras de los entonces músicos compositores de la Academia. Estaba ya muy enfermo José Muñoz Molleda, del que enarbolamos la partitura. Tracé semblanzas de todos y después de las canciones que Teresa Verdera ofreció de cada uno de ellos, hice subír al estrado a los presentes: con Joaquín Rodrigo, García Abríl y su sobrino Cristóbal, recogió Ernesto, en su última actividad pública académica, el testimonio del general afecto y admiración.

He de terminar. No quiso Ernesto Halffter que se diese inmediata noticia de su fín. Se filtró, antes de los días de paréntesis solicitados de los suyos. Llovieron los testimonios. ¿Tardíos algunos?. Es triste ley de vida que haya de traspasarse el umbral del más allá para el reconocimiento, quizá porque no valoramos la talla de aquellos a quienes el trato cotidiano puede minimizar.

Yo me atrevo a pensar que cuando el cuerpo de Ernesto quedó para siempre en el cementerio de la Almudena, su espíritu habrá encontrado el eterno descanso de ver, al fín, como definitiva, tanta y tanta música que su permanente insatisfacción de artista riguroso consideraba susceptible de revisiones. Hoy es ya patrimonio del arte más representativo y noble.

LOS TRATADOS DE CORTES DE PIEDRA ESPAÑOLES EN LOS SIGLOS XVI, XVII Y XVIII

Por

ANTONIO BONET CORREA

TRATADOS DE ARQUITECTURA

En fecha muy temprana se inició en España la producción y difusión de la tratadística arquitectónica (1). El primer tratado que sobre los órdenes antiguos se publicó en lengua romance fuera de Italia, en el Renacimiento fue el libro *Medidas del romano* (Toledo 1524), obra del clérigo toledano-burgalés Diego de Sagredo (c. 1530) (2). Ilustrado con grabados en madera, de decoraciones de gusto "plateresco" y de texto dialogado de marcado carácter humanístico, fue libro que alcanzó un rápido éxito editorial en España, Francia y Portugal. Reeditado cinco veces en español -dos de sus ediciones en Lisboa- y otras cinco en francés en París, fue, sin embargo, tratado cuya vigencia, como era lógico al dominar el clasicismo, pasó muy pronto de moda. Al finalizar el "plateresco" sus modelos resultaban totalmente obsoletos.

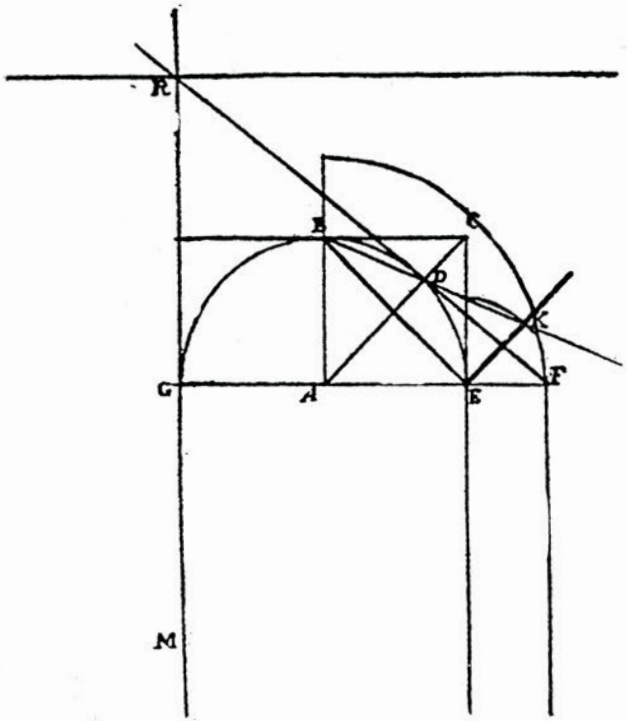
Durante la segunda mitad del siglo XVI fue cuando se incrementó la actividad editorial de los tratados. En 1552 se publicó en Toledo el volumen in folio del *Tercero y Quarto Libro de Architectura* de Sebastiano Serilio boloñés, traducido por el arquitecto y rejero Francisco de Villalpando (c. 1510-1561). Obra importante desde el punto de vista de la creación de modelos españoles es el volúmen *De Varia Commesuración para la Escultura y Arquitectura* (Sevilla, 1585), del platero y escultor Juan de Arphe y Villafañe (1535-1603). Reeditado varias veces hasta fines del siglo XVIII fue, sin duda, el tratado español de repertorio renacentista más divulgado durante el barroco (3).

Papel principal ocuparon las distintas traducciones que han quedado manuscritas de los *Diez Libros de Arquitectura* de Vitruvio. En 1582, en Alcalá de Henares, se publicó la versión castellana del Vitruvio de Guillaume Philander (Lyon, 1552), realizada por el entallador Miguel de Urrea (activo 1540-1565). De prosa descuidada, plena de inexactitudes y errores, fue, sin embargo, esta traducción la que se divulgó entre los arquitectos y maestros de obras hasta que en 1787 se publicó en Madrid la nueva versión del Vitruvio por Don Joseph Ortiz y Sanz (4).

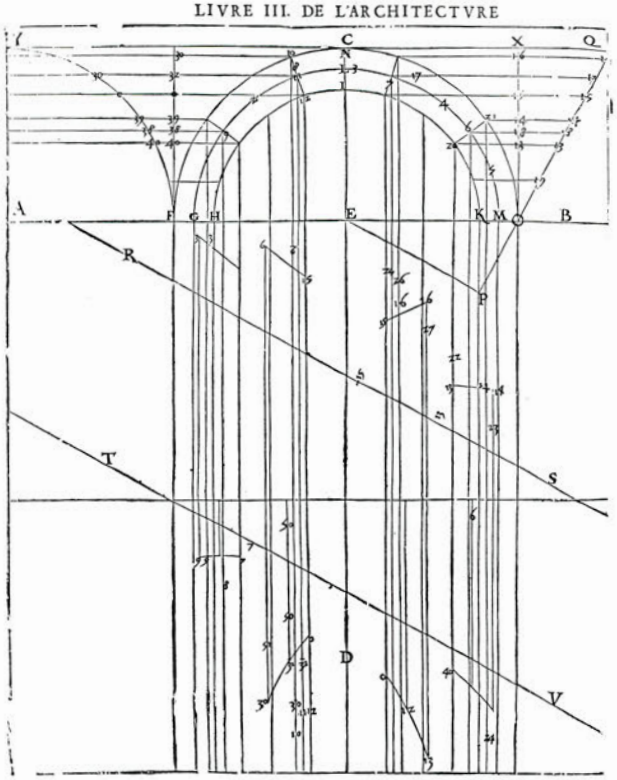
Un tratado que hasta hace poco, 1974, permaneció manuscrito fue *El libro de Arquitectura* de Hernán Ruiz el Joven (c. 1500-1569). Escrito antes de 1569 e ilustrado con numerosos dibujos en los que se acusa la influencia de Serlio, forma un volumen en el que se abordan los múltiples temas de la arquitectura, incluidos los problemas de estereotomía. Con citas y fragmentos del Vitruvio es libro en el que se dan consejos prácticos aplicables al buen uso del oficio de la construcción (5).

Los grandes tratados italianos del siglo XVI fueron editados en España a finales del siglo XVI, en el momento dominante del clasicismo, cuya máxima expresión era el monasterio de El Escorial. En 1582 se publicó el volúmen *Los Diez Libros de Architectura* de León Bautista Alberti. En 1597 fue la *Regla de los Cinco Ordenes de Architectura* de Jácome de Vignola y en 1625 *Los Cuatro Libros de Architectura* de Andrea Palladio, autor este último del que se conservan varias traducciones manuscritas (6). A ellos deben añadirse los tratados de arquitectura militar, *Teoría y Práctica de la Fortificación* (1598) y *Compendio y breve resolución de fortificación* (1613), obras ambas del ingeniero andaluz Cristobal de Rojas (7).

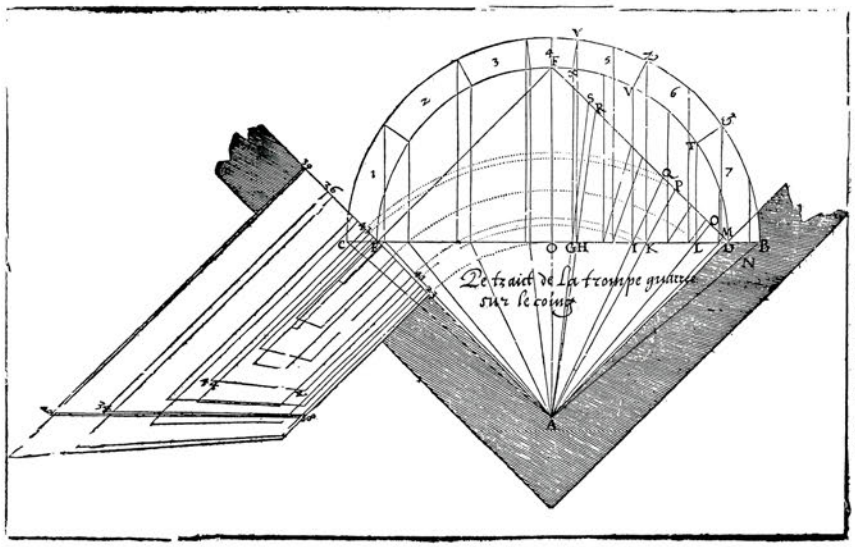
Mención aparte merecen los escritos del gran arquitecto Juan de Herrera (1530-1597), arquitecto de El Escorial, creador de la Academia de Matemáticas, que fomentó la publicación de los tratados de arquitectura y autor a su vez de un *Sumario y breve Declaración de los diseños y estampas de la Fábrica de San Lorencio el Real del Escorial* (Madrid, 1589) y del manuscrito *Tratado de la figura cúbica util y necesaria para entender los Principios de las Cosas Naturales y sus excelentes y admirables operationes según el Arte de Raimundo Lulio* (8). En esta última obra, de índole filosófico y matemático, en la que se analiza el Ars Combinatoria, Herrera toca lo esotérico (9).



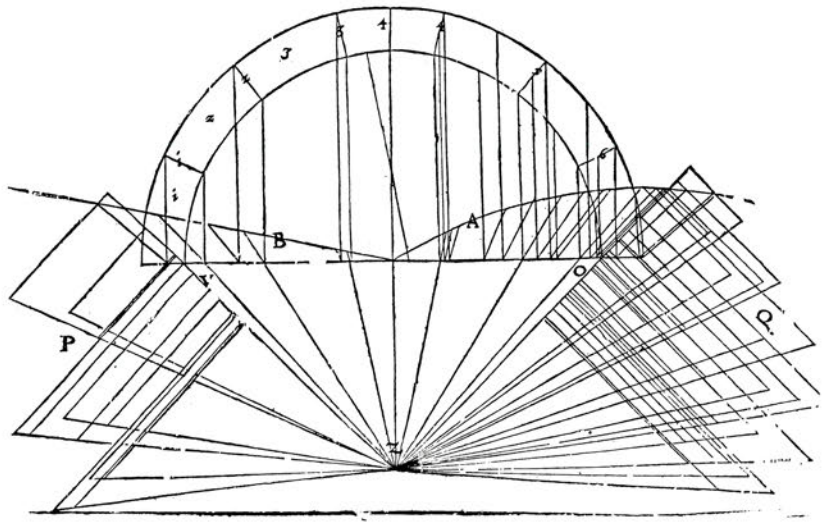
Simón García - *Compendio de Architectura y Simetria de los cuerpos* - año 1681.



Philibert de l'Orme - Arco de ventana.



Fhilibert de l'Orme - Trompa cuadrada de esquina.

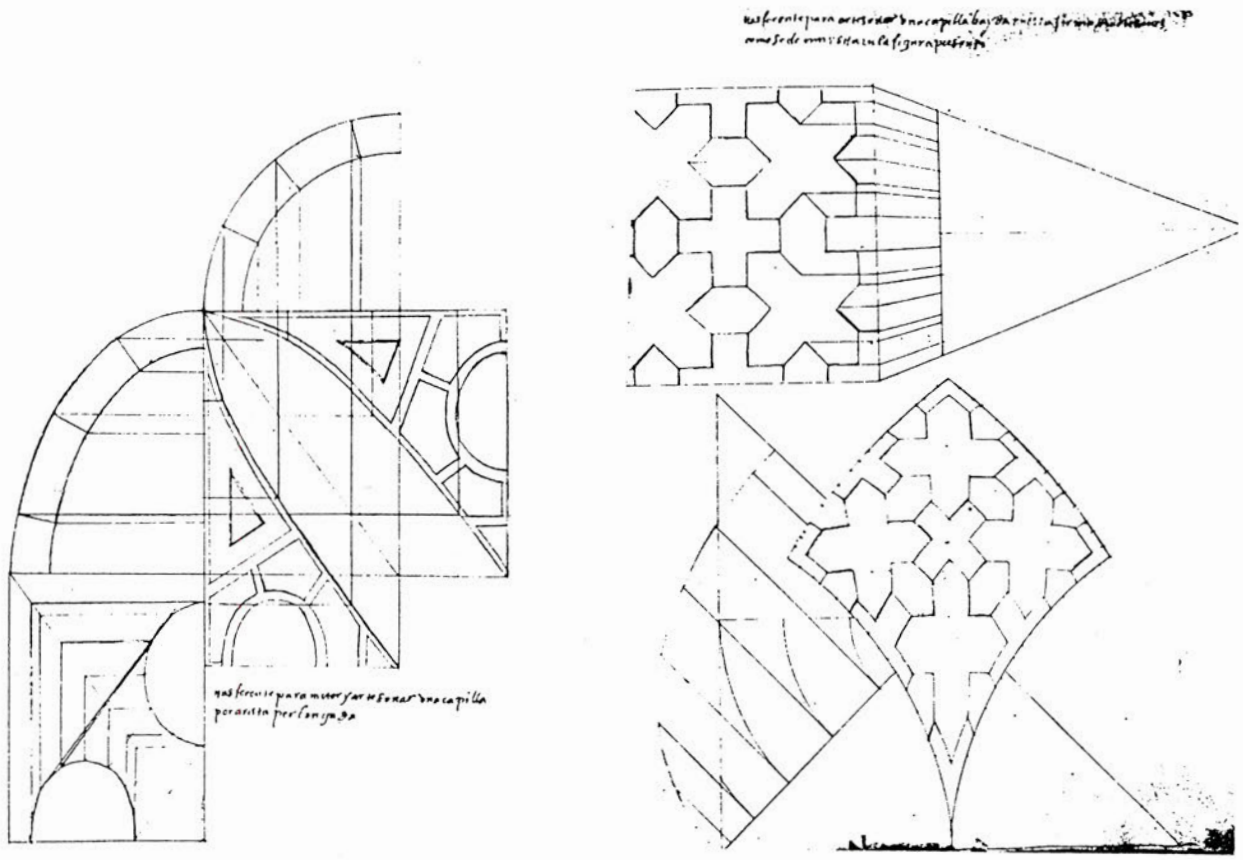


Philibert de l'Orme - Trompa con ángulo obtuso por delante.

Ahora bien de todos los tratados españoles del siglo XVI el que destaca por su contenido es el que escrito por el gran arquitecto Rodrigo Gil de Hontañón (1505-1577) fue recogido a fines del siglo XVII en el manuscrito *Compendio de Architectura y Simetria de los Templos conforme a la medida del Cuerpo Humano con algunas demostraciones de Geometría* (1681), del arquitecto, Simón García, oscuro profesional que trabajo en la ciudad de Salamanca (10). De extrema importancia es la aportación de Rodrigo Gil, que en lo relativo a las proporciones de la arquitectura se adscribe por un lado la tesis de las medidas antropomórficas, de tipo numerario y por otro, para la composición y el trazado de un edificio, al sistema gráfico de las particiones y triangulaciones geométricas. Arquitecto que en la práctica arquitectónica seguía aferrado a lo gótico es, en tanto que teórico, un continuador de Villard de Honnencourt (11). Cuando trata de la construcción de bóvedas y de su estereotomía no da detalles por considerar obvio el conocimiento de su despiece, lo que es lástima para el estudioso actual que desearía fuese más explícito en su tratado.

TRATADOS DE MONTEA O CORTES DE CANTERÍA

En el siglo XVI se escribieron en España varios tratados de Arte de la Montea o de trazas de Cortes de Cantería, lo que modernamente se denomina Estereotomía (12). todos ellos tienen la peculiaridad de estar dedicados exclusivamente a la aplicación de la geometría para la construcción de arcos y bóvedas. Su autor proporciona al lector un repertorio lo más completo posible de los diferentes tipos posibles de fábrica rigurosamente realizados. Cada ejemplo tiene un texto breve ilustrado con un dibujo, esquema o diagrama que visualiza el modelo a seguir. Estos tratados de construcción elaborados por un arquitecto o maestro de obras muy perito en la materia, se dirige a los "macebos" o aprendices, a los que se les pretende transmitir la experiencia y el sabio conocimiento del oficio. Gracias a la existencia de estas "cartillas" los inexpertos podían evitar errores constructivos. Manuales de uso interno entre especialistas se conservaban manuscritos pues no estaban destinados a ser impresos y divulgados entre el público general, quizás debido al respeto y al sigilo que se mantenían en torno a los secretos gremiales, celosamente guardados y ocultos por los iniciados. Estos manuscritos, prestados de mano en mano, eran muy apreciados por sus



Hernan Ruíz el Joven - Capilla por arista prolongada y capilla bayda.

poseedores. Sus textos y dibujos eran transcritos y copiados por los discípulos y admiradores del autor. También cuando moría su propietario lo heredaba un familiar, amigo y compañero. Aquel que lo guardaba en su biblioteca pensaba que tenía en su mano la resolución de muchas "dificultades vencidas" gracias a la ciencia de aquel que le había precedido en la profesión.

Los tratados españoles de Cortes de piedra del siglo XVI recogen una tradición cuyo origen remonta a la cantería medieval del románico de un lado y otro de los Pirineos, en el sur de Francia y Norte de España. Frente a la influencia de la albañilería de origen musulmán y a la arquitectura vernácula de adobe y ladrillo de las regiones carentes de piedra, existe en España una gran arquitectura, culta y de magnas proporciones, realizada por entero en materiales pétreos. Al contrario de Italia, en donde durante el Renacimiento existe una arquitectura que reviste sus paramentos, sobre todo en los interiores, con superficies tendidas en yeso o mezcla, en España, lo mismo que en Francia, se encuentran construcciones cuya totalidad está realizada en sillería vista y muy bien labrada. De ahí que el arte de la Montea o Cortes de Cantería fuese esencial en estos dos paises. No es extraño que en Italia como señala acertadamente José Carlos Palacios Gonzalo, haya que esperar, muy tarde, en 1737, a que se publique el primer tratado de estereotomía, obra de Guarino Guarini (13).

En el siglo XVI en Francia, al igual que en España, aparecen los primeros libros sobre el arte de la estereotomía. En 1567 se publica *Le premier tome de l'architecture,* del gran arquitecto Philibert De L'Orme, tratado que en sus Libros III y IV está dedicado a los Cortes de Cantería. Sin influir directamente en los autores españoles De L'Orme coincide con ellos en los planteamientos y los métodos. Como ha mostrado Pérouse de Montclos, en ambos paises se conservaban las lecciones de una tradición común transmitida oralmente y que en el Renacimiento tomó forma escrita (14).

ALONSO DE VANDELVIRA

El tratado de estereotomía más conocido del siglo XVI es el *Libro de traças de cortes de piedra* de Alonso de Vandelvira que, con el equívoco título de *Tratado de Arquitectura,* ha sido editado en 1977 por Geneviève Barbé-Coquelin de Lisle (15). Totalmente dedicado al arte de la Montea,

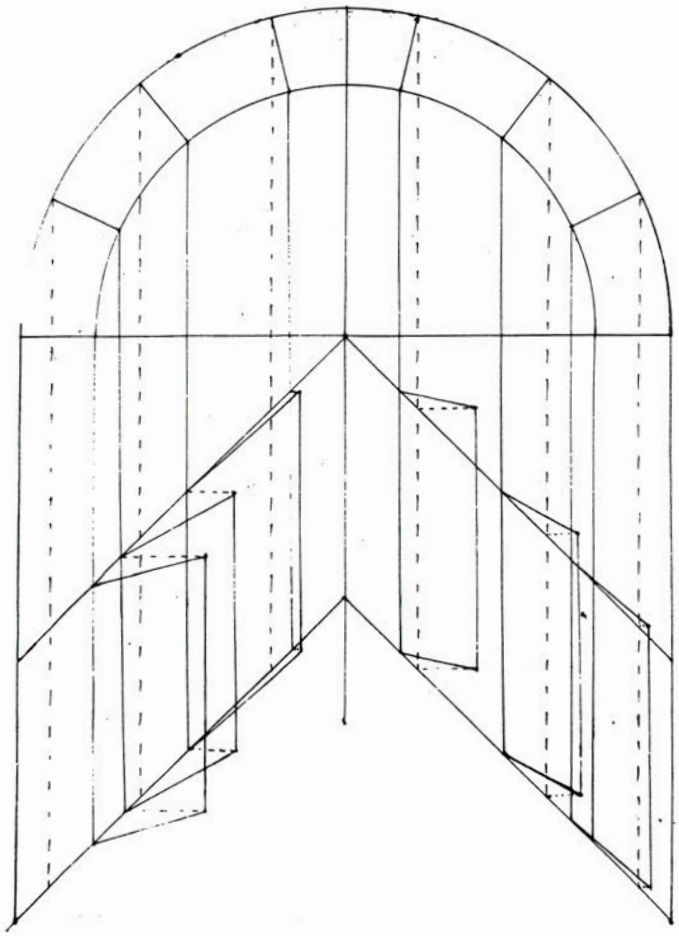
sin ocuparse para nada de problemas compositivos o formales, este tratado, del que existen dos copias o versiones manuscritas del siglo XVII, es la refundición de un texto anterior escrito por el gran arquitecto andaluz Andrés de Vandelvira, padre de Alonso. Este último fue, sin duda, quien sistematizó y ordenó lo que su progenitor, tras una larga experiencia constructiva, había recopilado al respecto (16).

Obra que probablemente no había sido pensada para la edición, conoció, sin embargo, una temprana difusión. En el círculo de arquitectos de El Escorial se sabe que circulaba. En 1596 Alonso de Vandelvira tras la muerte en 1591 de Juan de Vandelvira, reclama el ejemplar que le había prestado a este arquitecto, discípulo de Juan Bautista de Toledo y colaborador de Juan de Herrera (17). El libro, pues, fue conocido por maestros como Francisco de Mora, tío del gran arquitecto Juan Gómez de Mora bibliofilo que sabemos poseía una copia manuscrita del mismo.

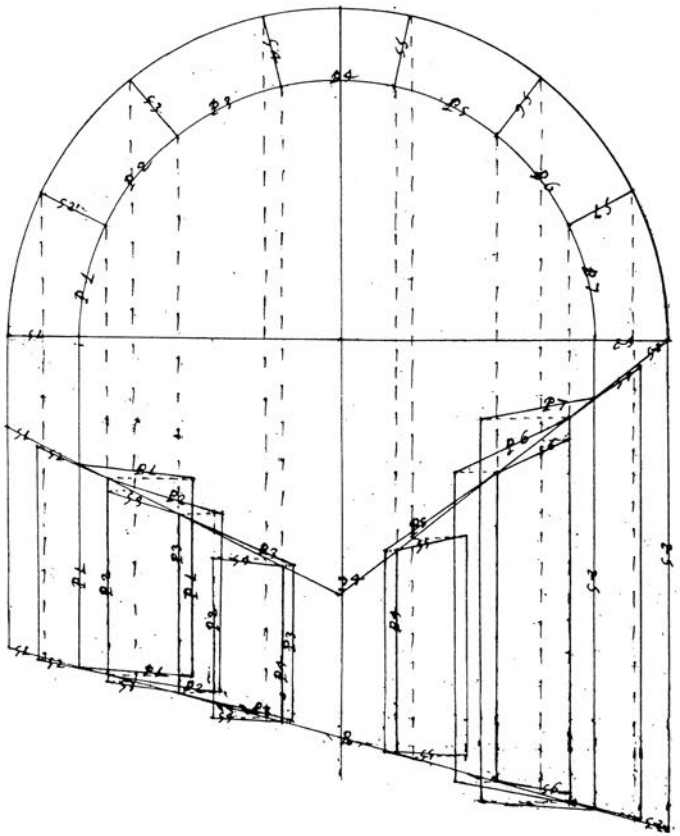
Dedicado por entero a la estereotomía, el tratado de Vandelvira supone un análisis sistemático y global de lo esencial de los cortes de piedra. Pérouse de Monclos señala su importancia excepcional, ya que su conjunto resulta más rico y con mayor número de ejemplos y más difíciles, "évolués" que los que proporciona Philibert De L'Orme en su tratado de Arquitectura publicado, como dijimos, en 1567. El mismo Pérouse de Monclos indica que entre las obras de Vandelvira y De L'Orme no parece haber existido una influencia mutua. Sólo ambas pertenecen a un tronco común (18). Por otra parte, además de esta tradición todavía viva es posible que Andrés de Vandelvira y su hijo Alonso aprendiesen muchas de las soluciones técnicas de estereotomía a través de los maestros de obras franceses que trabajaban entonces en España. Es sabido que el famoso Esteban Jamete trabajó a las órdenes de Andrés de Vandelvira en la iglesia del Salvador de Ubeda (Jaén). La autenticidad del tratado español, producto de la transmisión oral, se corrobora en su lenguaje, producto de la jerga canteril en la que se utilizaban muchos términos de procedencia francesa.

El interés en el siglo XVI por los tratados de Montea no se limitó al libro de Vandelvira. En el Escorial, en donde, como dijimos, circuló una copia del Vandelvira, se redacta un pequeño tratado o cartilla sobre cortes de piedra y abovedamientos, hoy perdido. También se desconoce el paradero de otro tratadito escrito por Francisco Lorenzo (19). Hasta hace dos años también se des-

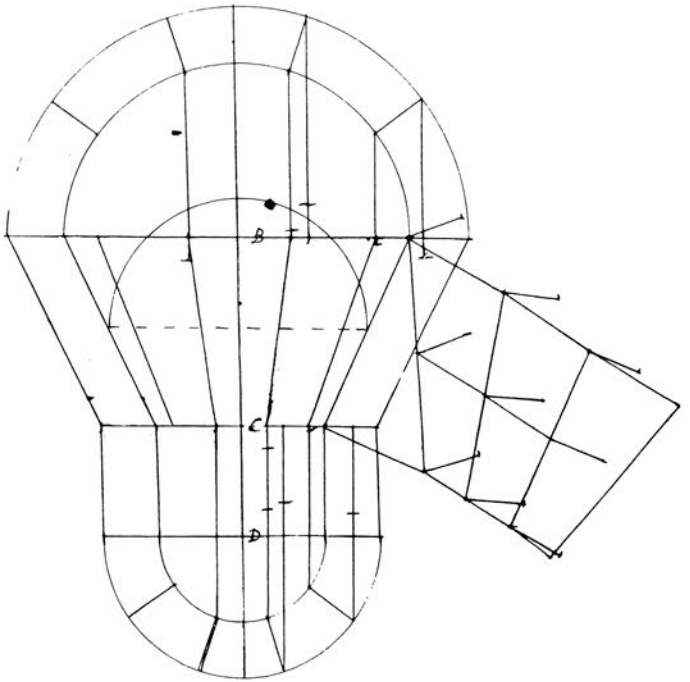
conocía el tratado que había escrito Ginés Martínez de Aranda (1556-1620), arquitecto nacido en Baeza (Jaén) que, al igual que Andrés de Vandelvira, pertenecía a la escuela de arquitectura de Andalucía oriental en la cual se desarrolló hasta el virtuosismo el arte canterial, de los cortes de piedra. Fue a partir de la reconquista de Granada, ciudad que durante ocho siglos había estado bajo el dominio del Islam que, frente a la arquitectura nazarita, de frágiles y delicados materiales -ladrillo, yeso y mármoles- se introdujo la más sólida y fuerte arquitectura cristiana en piedra. La máxima figura fue la del arquitecto burgalés Diego de Siloe, el cual, con su doble formación castellana e italiana, im-



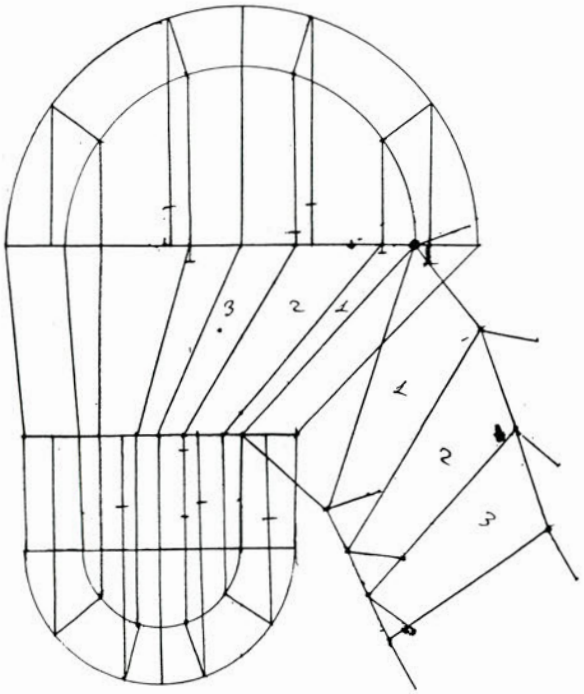
Alonso de Vandelvira - Puerta en Esquina y Rincón.



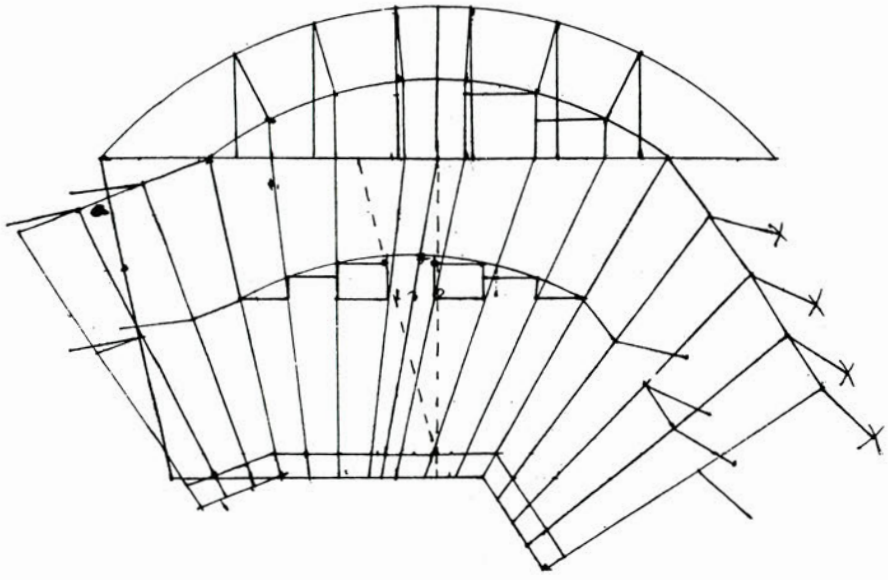
Alonso de Vandelvira - Arco en Rincón desigual.



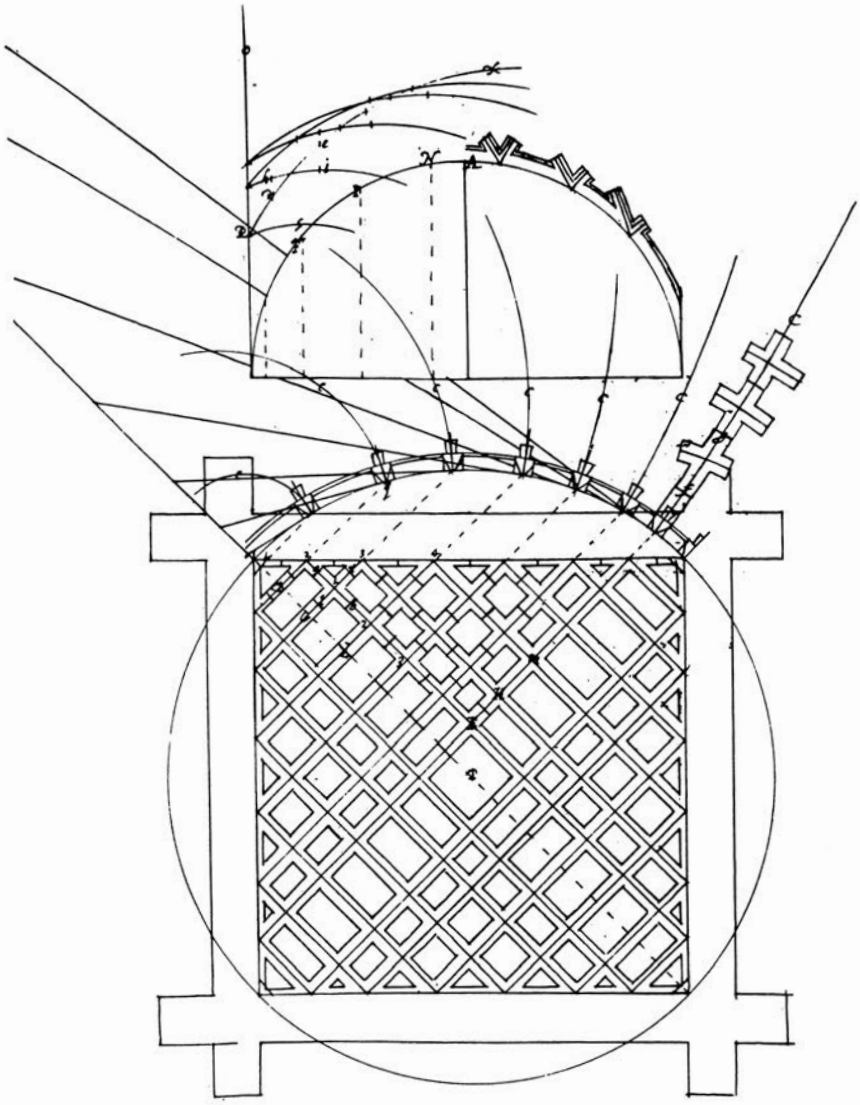
Alonso de Vandelvira - Tronera primera.



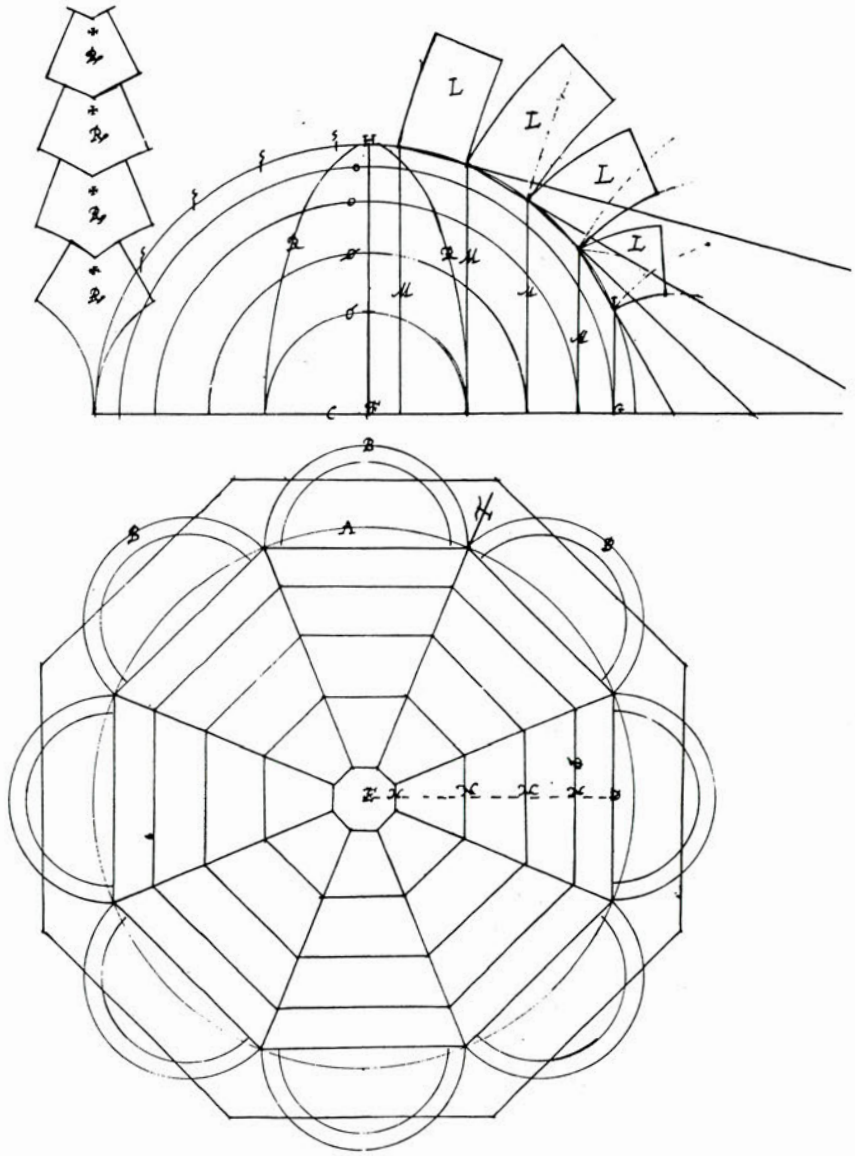
Alonso de Vandelvira - Tronera en viaje.



Alonso de Vandelvira - Capialzado en viaje.



Alonso de Vandelvira - Capilla cuadrada enrejada.



Alonso de Vandelvira - Capilla ochavada en vuelta redonda.

primió un gran impulso a un tipo de construcción de potentes y enormes masas pétreas. La influencia de esta escuela, que se difunde hasta Sevilla y tras el descubrimiento y conquista de América atraviesa el Océano, incluirá en la arquitectura de los grandes monasterios y catedrales hispanoamericanas desde México hasta el Perú.

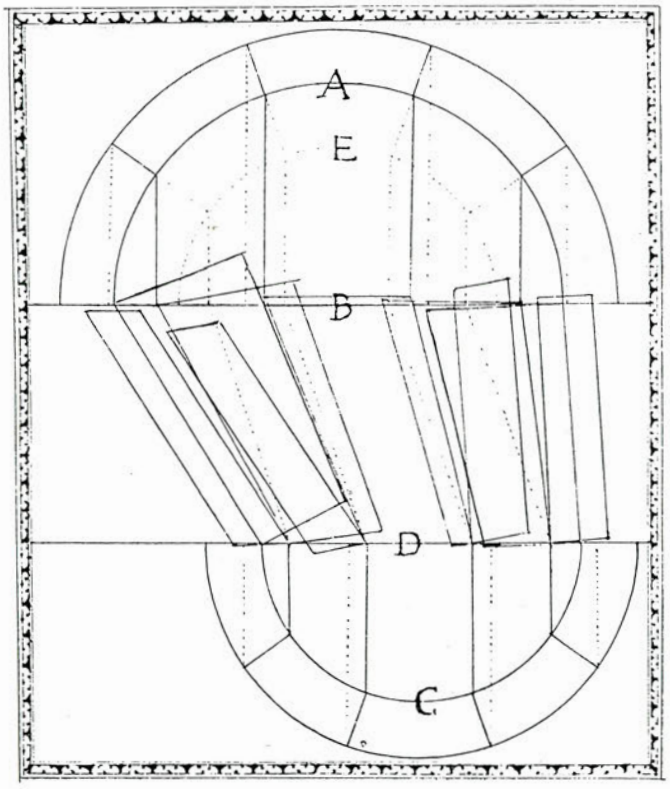
GINÉS MARTÍNEZ DE ARANDA

El manuscrito *Cerramientos y trazas de montea* de Ginés Martínez de Aranda, que se ha encontrado y editado hace solamente tres años, es después del Vandelvira el otro gran tratado de estereotomía español (20). Copia incompleta, pues de sus cinco partes sólo han sido transcriptas tres, es, en principio, más completo que el de Vandelvira, ya que en las tres partes conocidas describe mayor número de ejemplos. Si se hace el recuento de los mismos en los distintos autores se puede comprobar la riqueza y variedad de tipos "dificultosos" que proporciona. En De L'Orme sólo hay 51 ejemplos de todo tipo. En Vandelvira son en total 104 ejemplos, los que han llevado a afirmar a Pérouse de Montclos que hay que esperar al siglo XVII para encontrar, en la obra de Frezier, tal variedad y cantidad de ejemplos (21). Ginés Martínez de Aranda, del que sólo conocemos las tres quintas partes de su libro, nos proporciona 131 ejemplos (70 de arcos, 50 de capialzados y vanos y 11 de escaleras de caracol). Si se conservase el manuscrito original en su totalidad el número de ejemplos sería mayor. Los autores españoles posteriores, de los que hablaremos más adelante, no sólo nunca lo superan, sino que merman en mucho el número de tipos, de forma que Juan de Torija sólo da 19 ejemplos de bóveda y el P. Tosca 75 proposiciones.

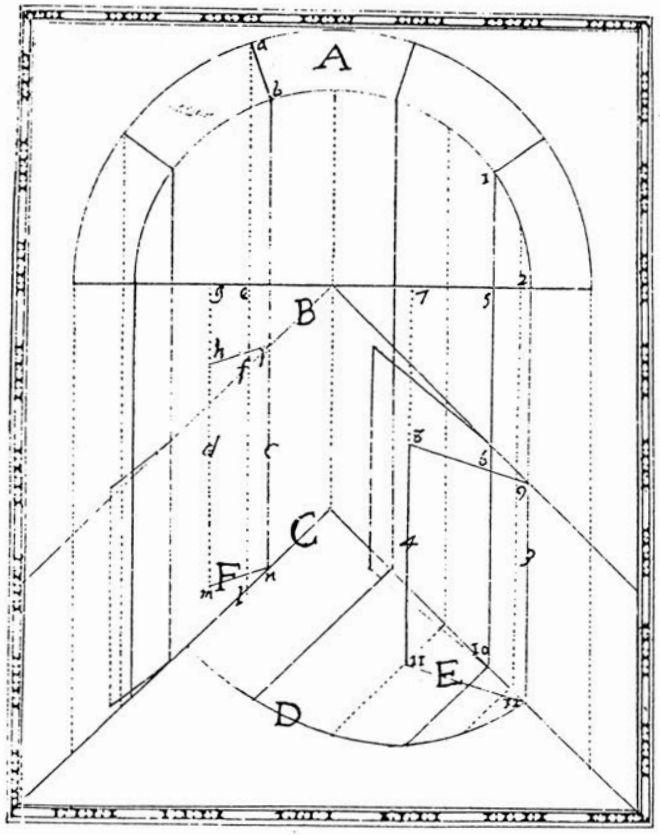
El ejemplar del *Cerramientos y trazas de montea,* de Ginés Martínez de Aranda, encontrado en la Biblioteca de Ingenieros del Ejército, es una copia incompleta hecha a mediados del siglo XVII por el padre del gran arquitecto, entallador y retablista barroco José Benito de Churriguera, al que perteneció este ejemplar. El texto transcrito con letra muy cuidada está acompañado de dibujos todavía más cuidados y complejos que los de Vandelvira.De estilo literario muy escueto, con frases cortas y fórmulas que se repiten en todas las explicaciones o demostraciones, Ginés Martínez se dirige al lector de forma directa y coloquial: "para traçar un arco... forma-

rán..." o "...robarán", etc.. La abstracción matemática y la precisión geométrica caminan a la par. Resulta difícil saber si Ginés Martínez había pensado en su publicación ya que al presente manuscrito le falta la dedicatoria del tratado que se sabe había hecho a su mecenas y protector el cardenal Don Maximiliano de Austria. Ahora bien, este manuscrito tiene un pequeño proemio "Al lector", en el que habla de manera general de la arquitectura, citando a Vitruvio y Séneca y aludiendo al "perpetuo silencio" o secreto profesional que había en torno al arte de Montea o Cortes de piedra.

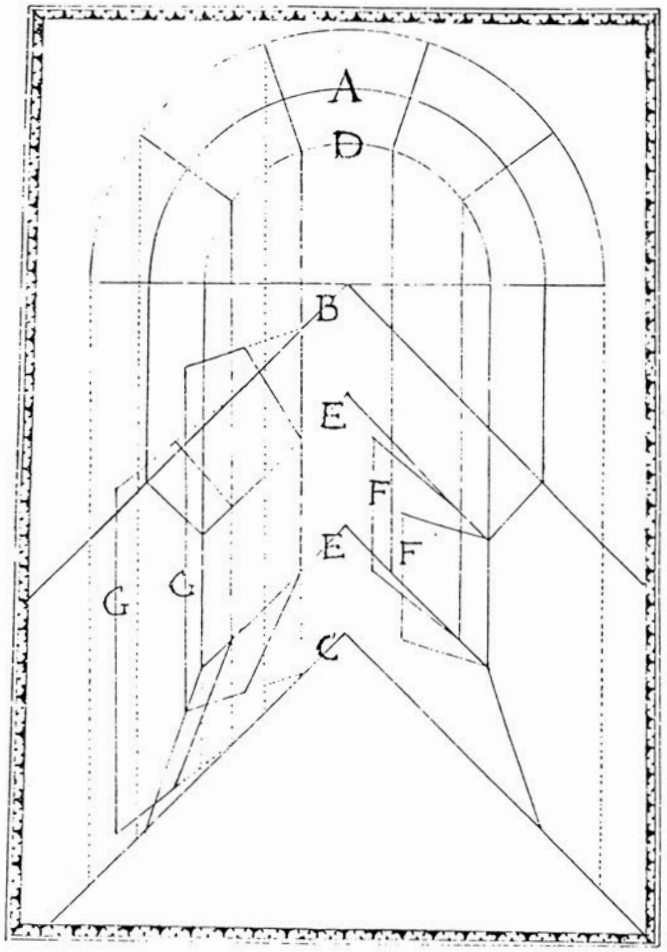
Ginés Martínez de Aranda, que en tanto que arquitecto trabajó en Baeza, Alcalá la Real, Cádiz y Santiago de Compostela, ciudad esta última en



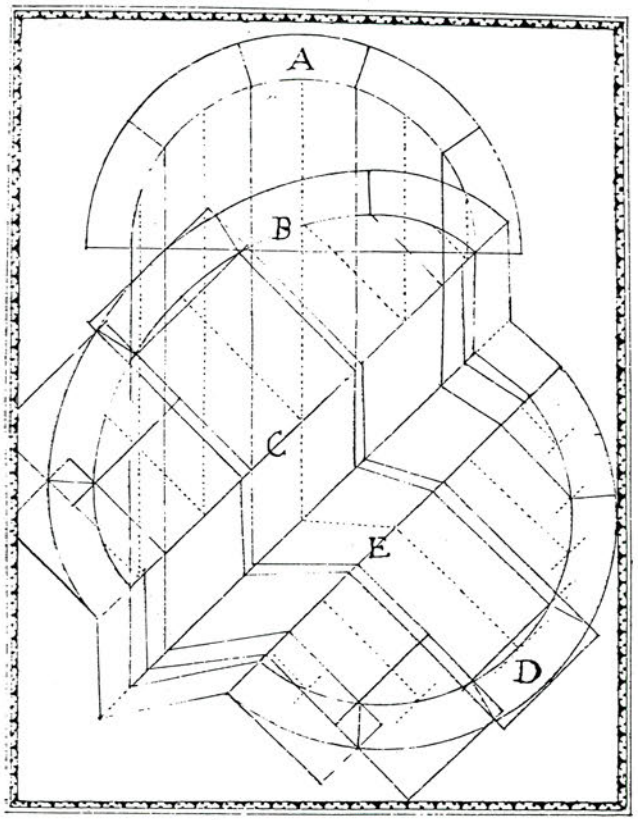
Ginés Martínez de Aranda - Arco abocinado biaxe por cara



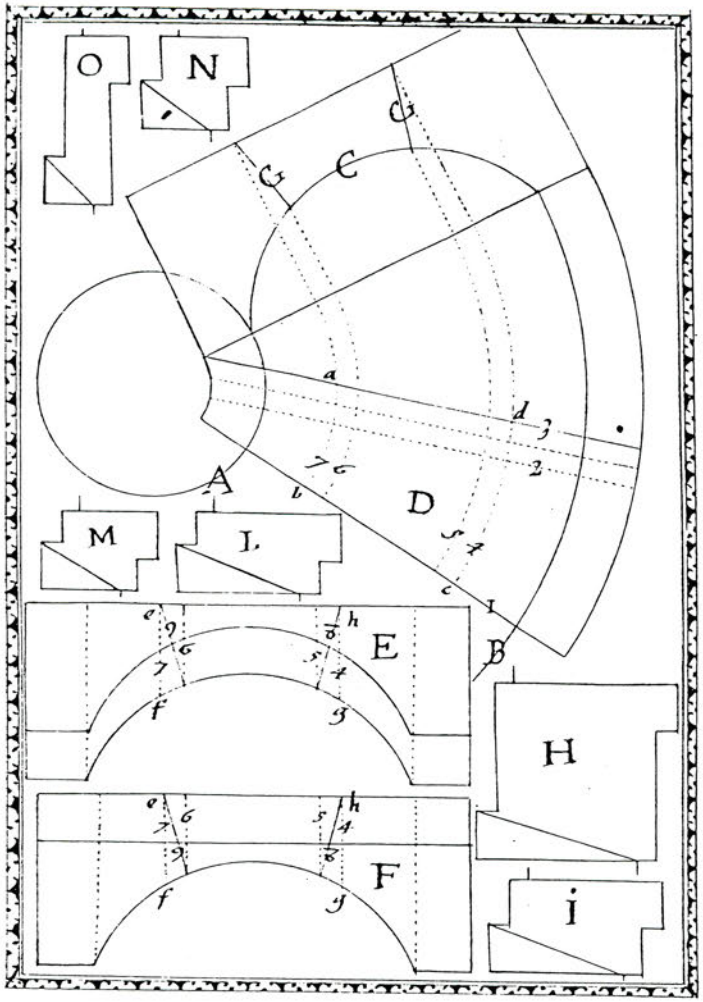
Arco por esquina y por rincón.



Arco por esquina y por rincón desquixado.

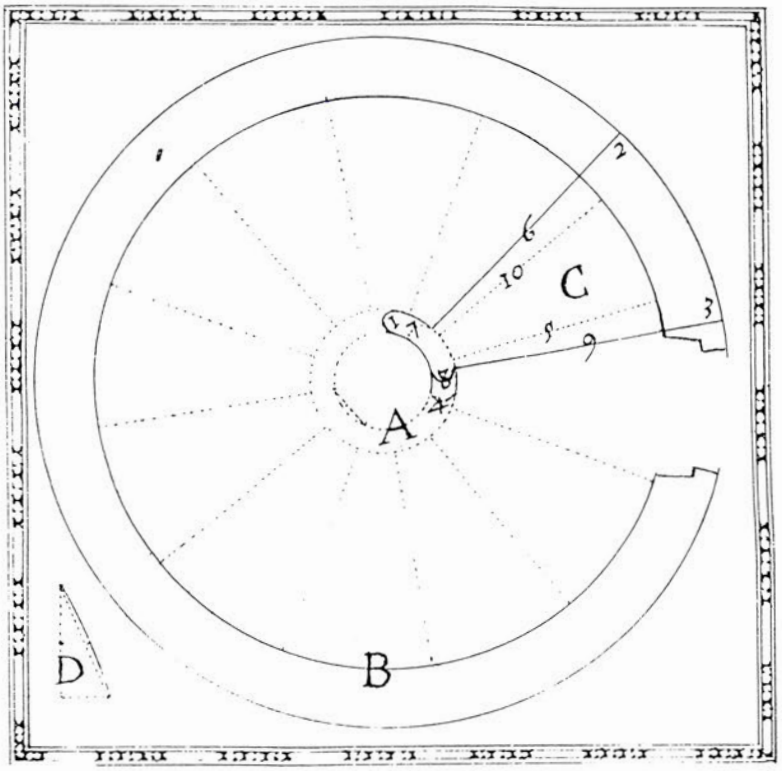


Arco en rincón de caustria en bobedas iguales.



Caracol en vuelta en circunferencia de hiladas atravesadas alrededor de un macho redondo.

la que traza la bellísima y compleja escalinata de la fachada del Obradoiro de la Catedral y Santuario del Apóstol Santiago, nos ha dejado en sus obras el testimonio de su dominio de la estereotomía. Al igual que Andrés de Vandelvira, del cual su hijo cita los alardes esteteotónicos, Ginés Martínez se recreó en la utilización de sus conocimientos geométricos. En Santiago, en donde Rodrigo Gil de Hontañón mostró su virtuosismo con la famosa trompa en forma de venera de la fachada de las Platerías de la Catedral, Ginés Martínez nos ha dejado varias realizaciones con su arte de Montea en el claustro de San Martín Pinario y el refectorio del convento de San Francisco (22). Al pie de la letra y siguiendo fielmente los esquemas de sus trazas o diseños el arquitecto aplicó lo que en su realización tiene su correspondencia teórica en el tratado.



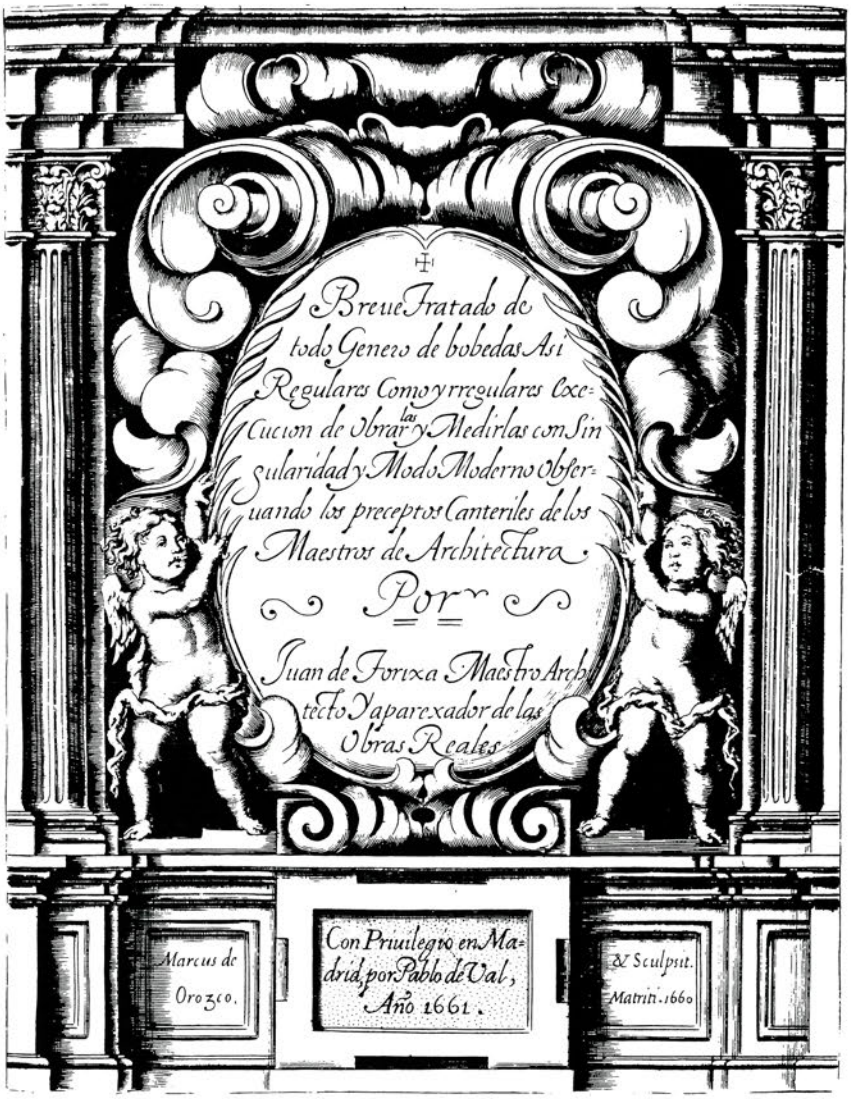
Caracol deoxo redondo dedos subidas.

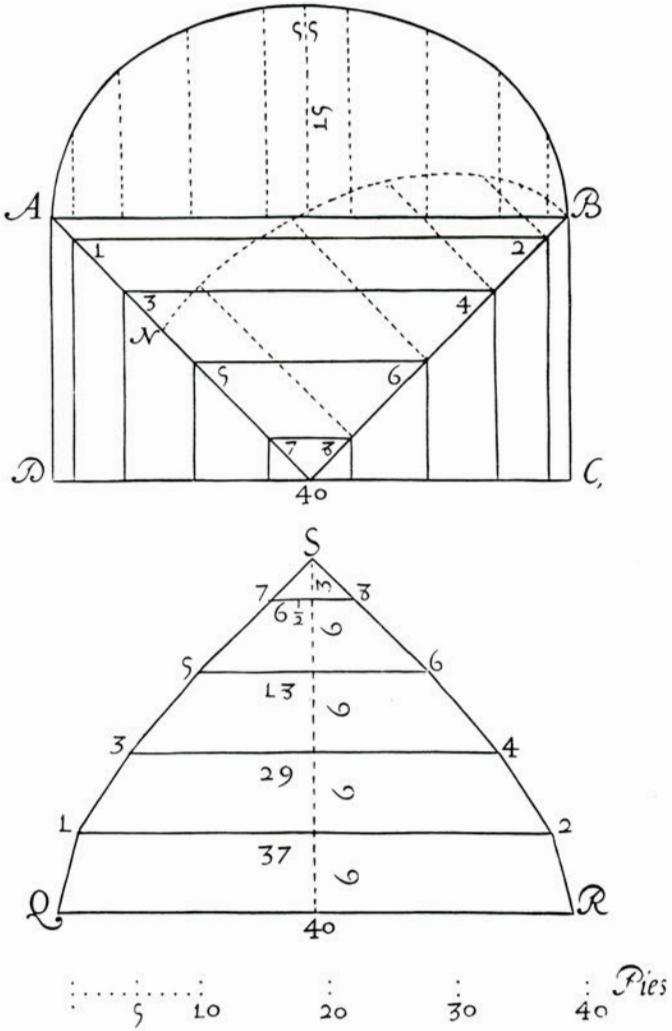
LOS TRATADOS DE ESTEREOTOMÍA EN EL SIGLO XVII

Durante el siglo XVII se continúa en España la preocupación por la estereotomía. Sin embargo no se aportó ninguna novedad en la materia. Fray Lorenzo de San Nicolás, en su *Arte y Uso de la Arquitectura* (Madrid, 1633) y en la *Segunda Parte del Arte y Uso de la Arquitectura* (Madrid 1665), tan inclinado a la resolución de problemas prácticos y amigo dar recetas, nada ofrece que merezca ser tenido en cuenta. Tampoco trae novedades Juan de Torija (1624-1666), maestro de albañilería y aparejador real que publicó un *Breve Tratado de Género de bóvedas Asi Regulares como yrregulares execución de obrarlas y medirlas con singularidad y Modo Moderno observando los preceptos canteriles de los maestros de Architectura* (Madrid, 1661). Pese a la acusación de Fray Lorenzo de San Nicolás (1665) de que Torija había plagiado a su propio suegro Pedro de la Peña, que a su vez había saqueado a Vandelvira, Torija suministra un repertorio muy corto y superficial de ejemplos. Su obra, bastante elemental, carece de la riqueza de la anterior tratadística de estereotomía del siglo XVI. En el fondo, su libro sobre cubiertas de bóvedas, más que de arte canteril es propio del de la albañilería.

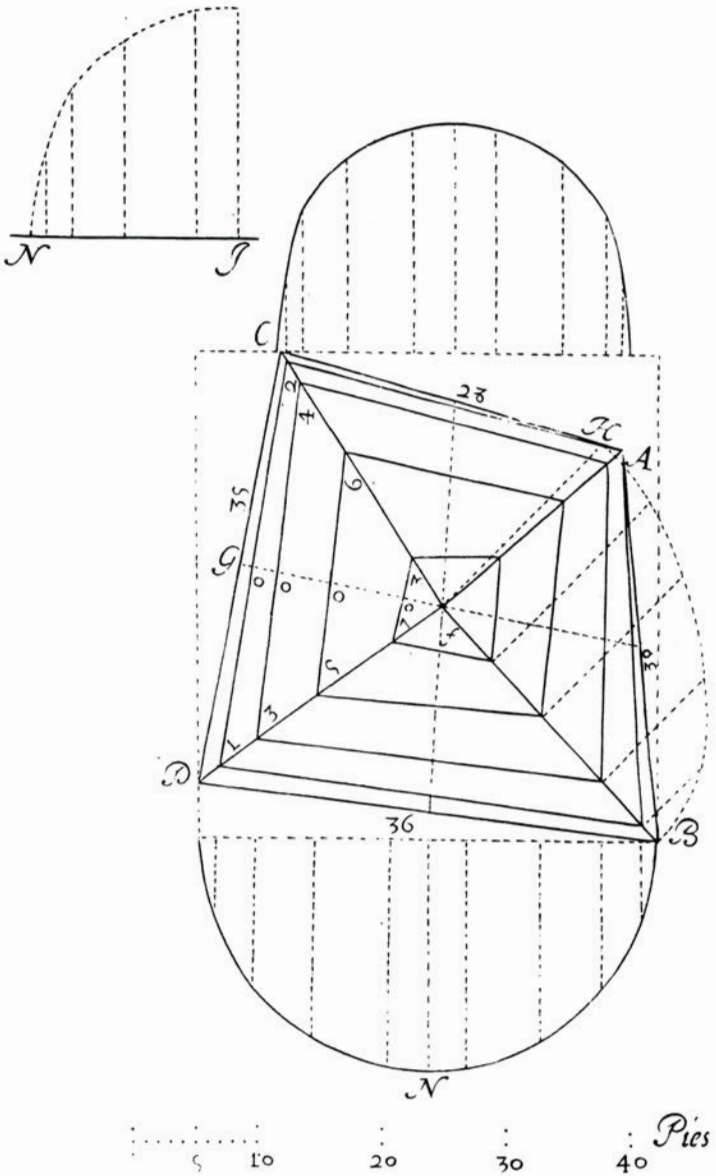
A la segunda mitad del siglo XVII pertenecía el manuscrito perdido de Joseph Ximénez Donoso, pintor, arquitecto y decorador del barroco madrileño, que según Palomino había dejado "escrito un libro excelente de cortes de cantería y otras curiosidades de Arquitectura y muy curiosos papeles de perspectiva, rompimiento de ángulos y figuras fuera de sección, que cierto era un tesoro, porque fue esmeradisimo en estas cosas y hoy no se sabe en donde paran" (23). Es lástima no conocer este volumen, que por ser de un artista tan imaginativo sin duda aportaría novedades ornamentales, y de perspectivas, además de mostrar una preocupación por el aspecto mecánico o técnico de la arquitectura.

Del siglo XVII, en lengua mallorquina, se conserva un manuscrito de 1653, obra del maestro de obras Joseph Gelabert, titulado *De l'Art de Picapedrer*. Editado en facsímil por la Diputación de Palma de Mallorca, este texto, ilustrado con dibujos muy esquemáticos, es prueba palmaria del interés que tenían los arquitectos provincianos en conservar la tradición de su arte (24). Del mismo género es un manuscrito publicado recientemente, del maestro de obras montañés Andrés Julián de Mazarrasa (1714-1775),

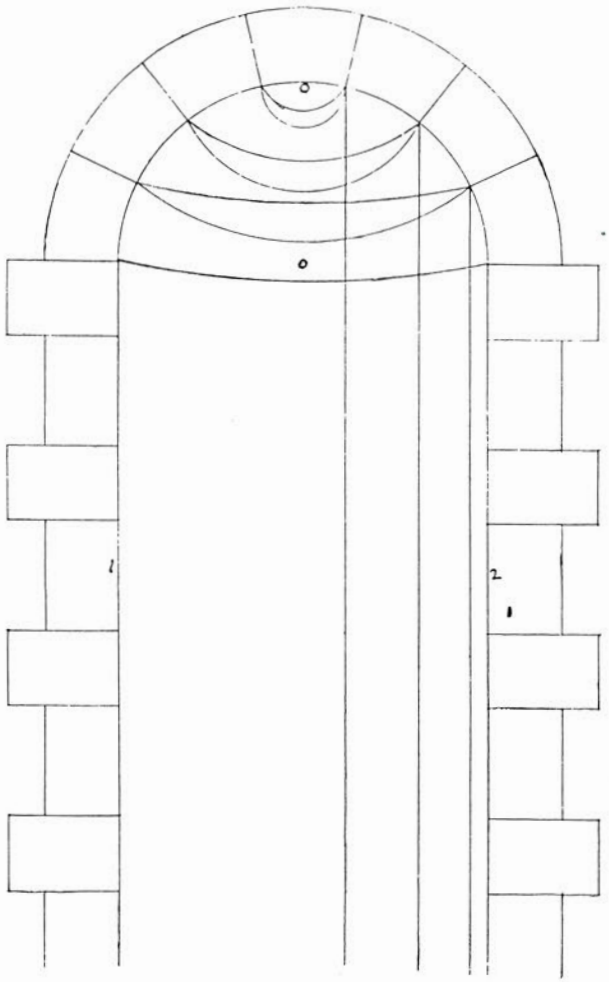

Breue Tratado de
todo Genero de bobedas Asi
Regulares Como yrregulares Exe-
cucion de las Obrar y Medirlas con Sin
gularidad y Modo Moderno Obser-
uando los preceptos Canteriles de los
Maestros de Architectura.
Por
Juan de Torixa Maestro Arch
tecto Japarexador de las
Obras Reales
Marcus de
Orozco.
Con Priuilegio en Ma-
drid, por Pablo de Val,
Año 1661.
& Sculpsit.
Matriti. 1660



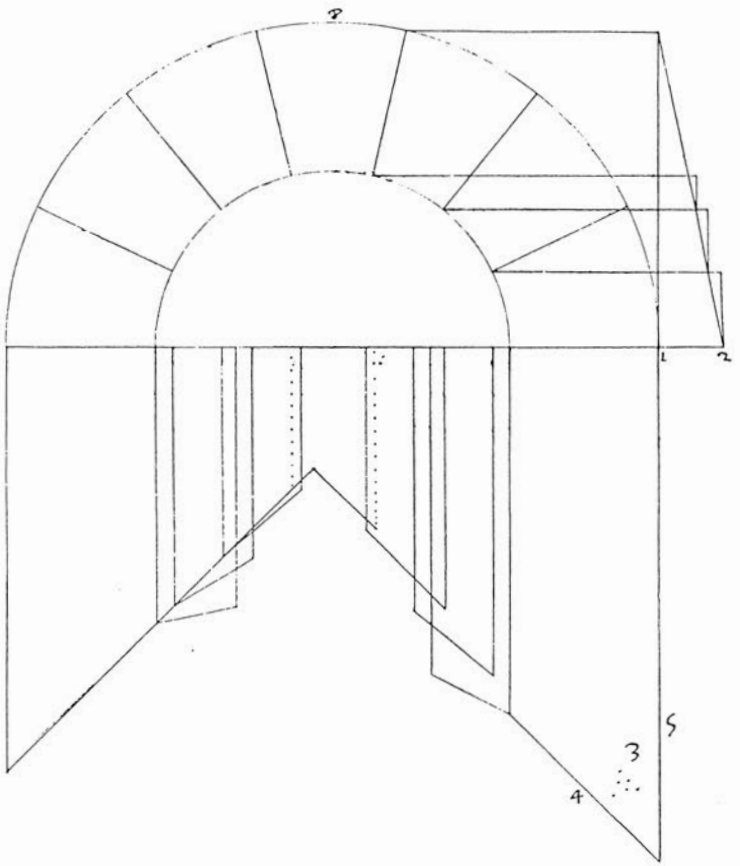
Juan de Torija - capilla esquifada rebaxada.



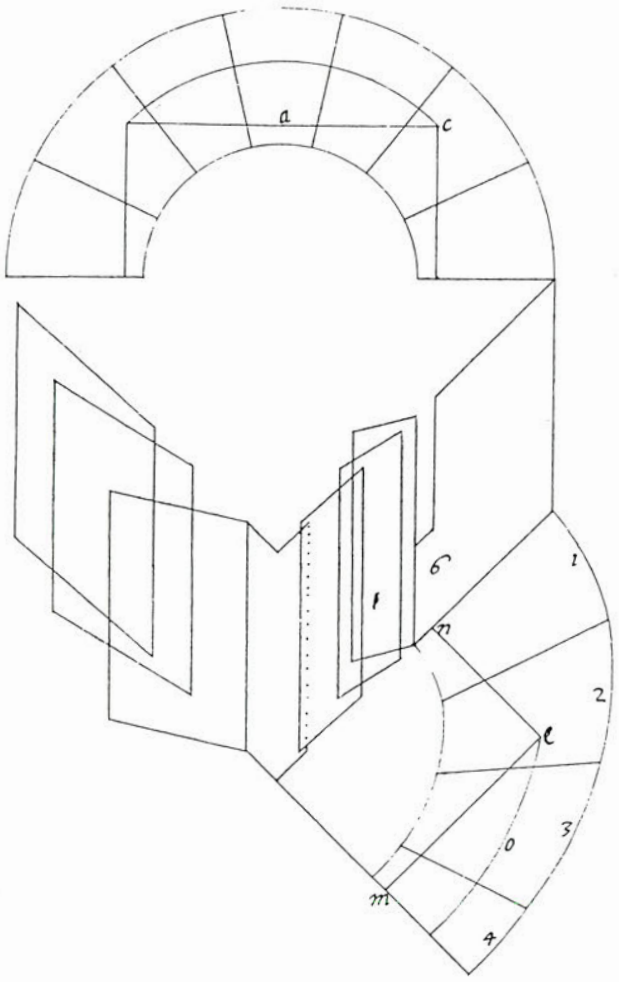
Juan de Torija - Capilla esquifada causada de una figura irregular.



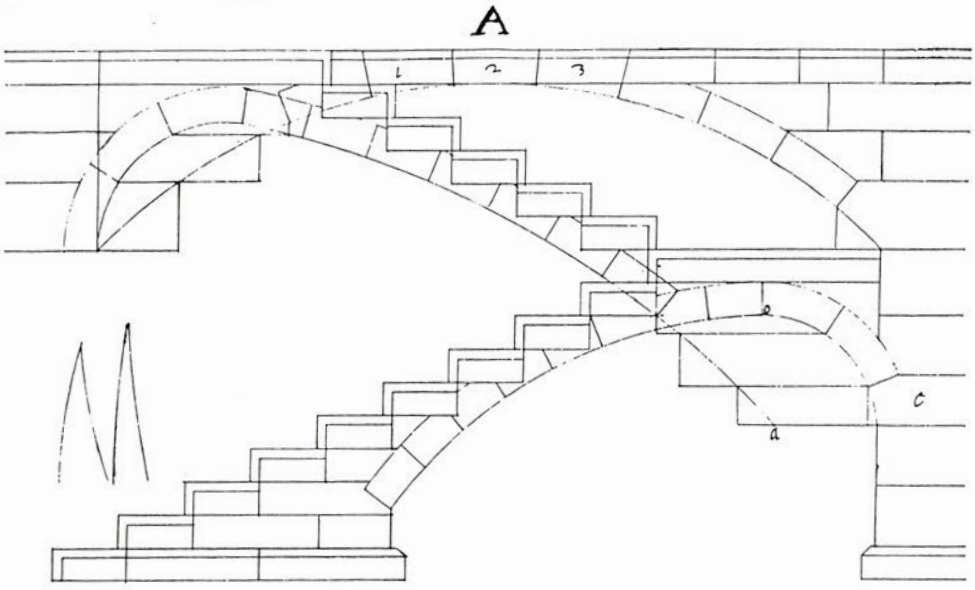
Josep Gelabert - Arco de nicho.



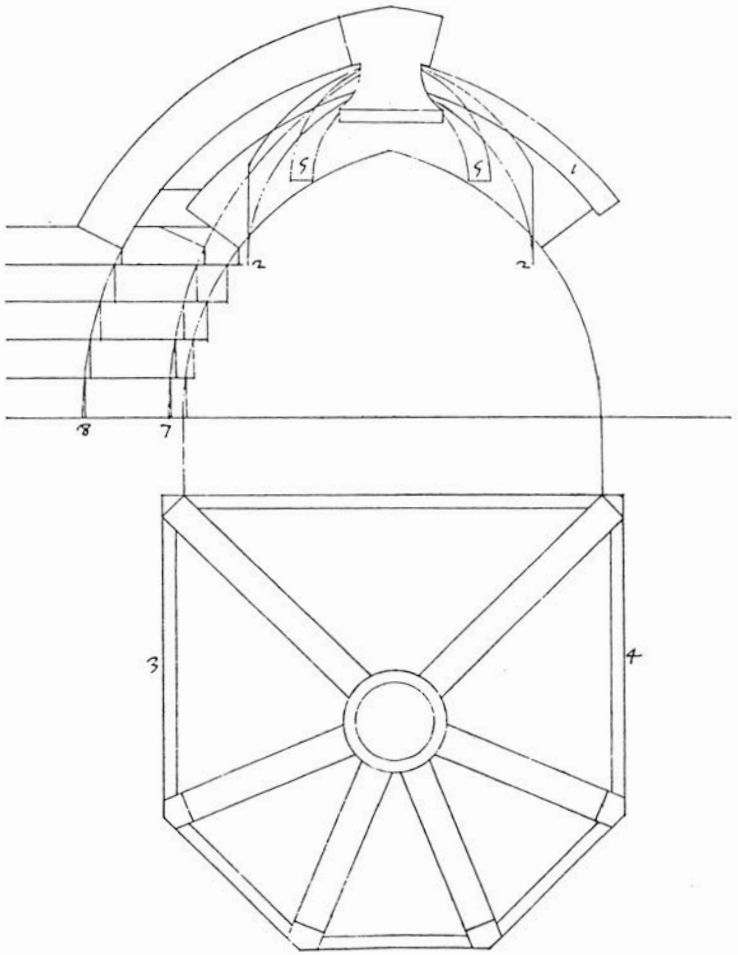
Josep Gelabert - Arco viapilo por testa.



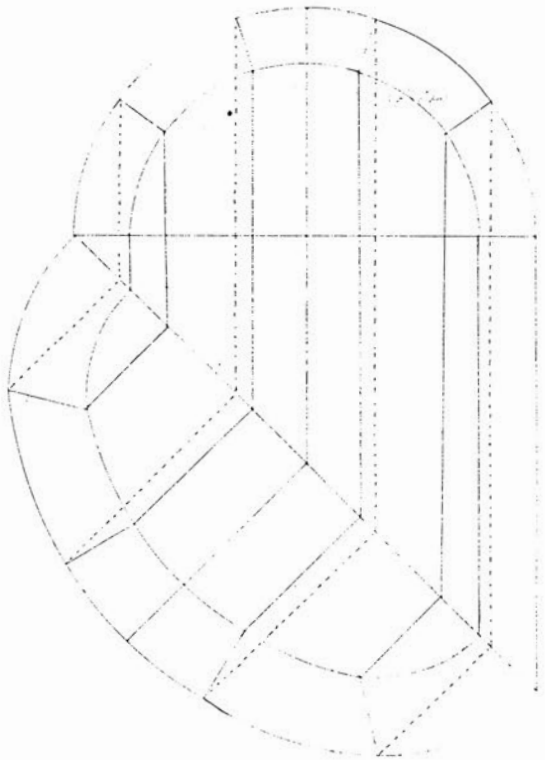
Josep Gelabert - Arco de finestra de canto.



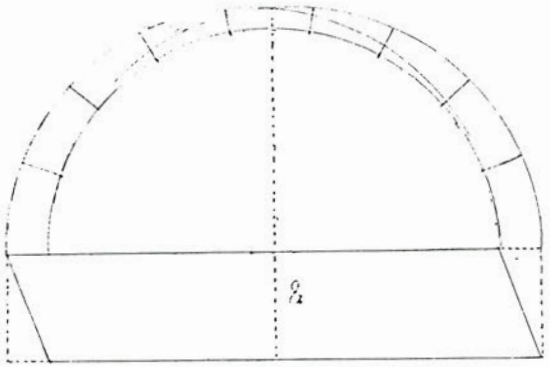
Josep Gelabert - escalera.



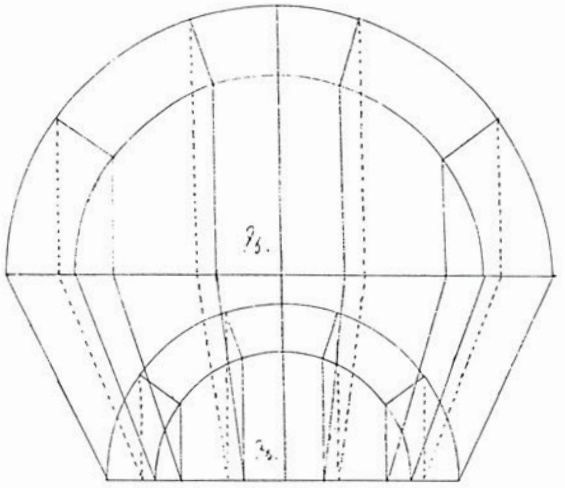
Josep Gelabert - Capilla de la iglesia de Santa Creu (Mallorca).

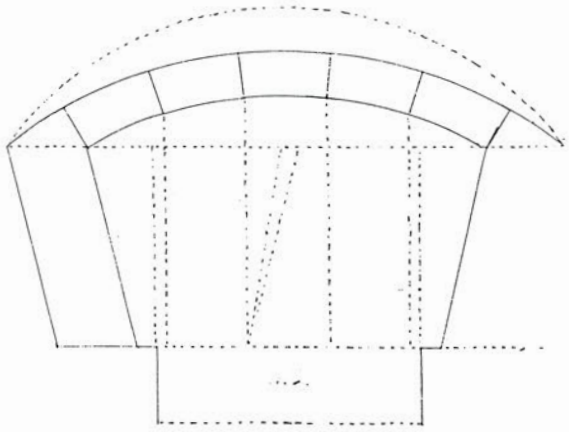


Andrés Julian de Mazarrasa - Arco rebajado por Franquiles.

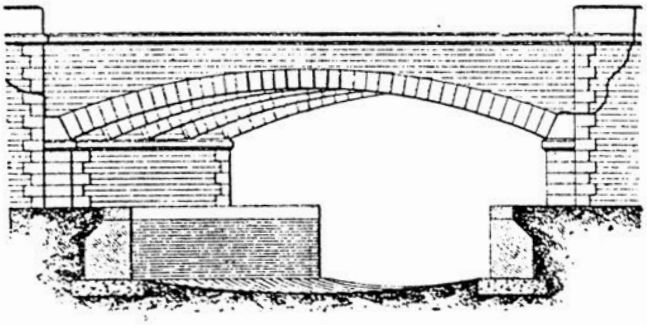


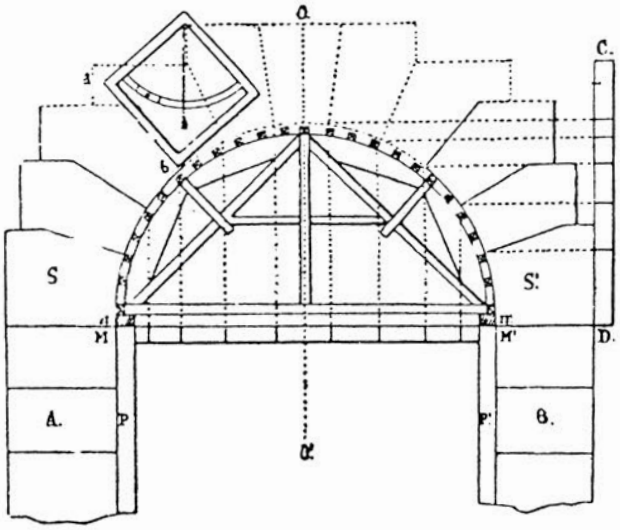
Andrés Julian de Mazarrasa - Arco abiajado.



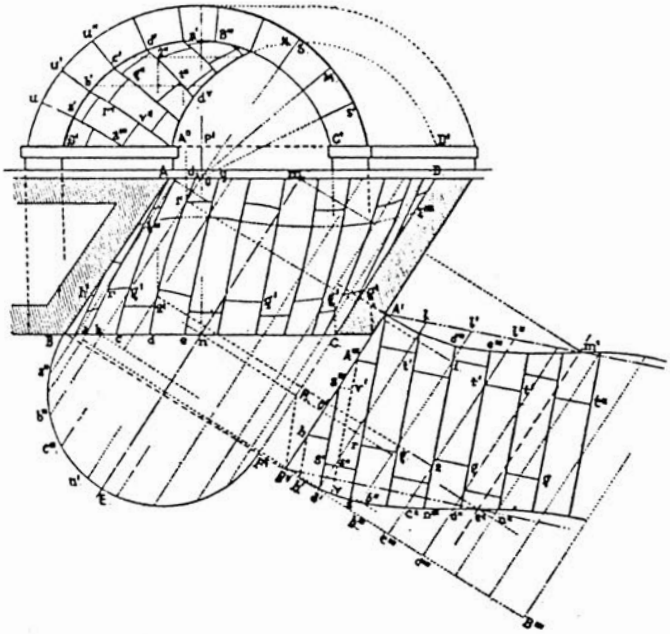


Andrés Julian de Mazarrasa - Arco recto abozinado y Arco adintelado y capialzado o en ganchido.





Francisco Ponte y Blanco - *Tratado práctico de Estereotomia* (1921)
Arco circular.



Francisco Ponte y Blanco - *Tratado práctico de Estereotomia* (1921)
Arco de bóveda oblicua.

que, procedente de una familia de canteros de la meriendad de Trasmiera (Santander), trabajó en las provincias de Zamora, Valladolid y Salamanca, interviniendo en la construcción de la Plaza Mayor de la ciudad universitaria castellana (25). Su *Tratado de Arquitectura* está dividido en seis libros: Aritmética, Geometría, Arquitectura, Arquitectura Militar, De Montea y Cortes de Cantería y Maquinaria. A la Montea o Estereotomía la define como "lo más primoroso y sutil de la Arquitectura en todo jenero de arcos y bóvedas, advisando con tal artificio los cortes de sus piedras, que la misma gravedad y peso que las havía de precipitar azia la tierra las mantenga constantes en el ayre, sustentándose las unas a las otras en virtud de la mutua complicación que las enlaza, con lo que cierran por arriva las fabricas con toda seguridad y firmeza". Ilustrado con 20 figuras, continúa el tipo tradicional de trazados. Como autoridad en la materia cita al padre Tosca.

TRATADOS DEL SIGLO XVIII

De los tratados publicados a comienzos del siglo XVIII, el principal es el tomo V del *Compendio Mathematico en que se contienen todas las materias más principales de las ciencias que tratan de la Cantidad. Que comprende Arquitectura civil. Montea y Cantería. Arquitectura Militar Pirotechnia y Artillería* (Valencia 1712), del Doctor y Presbítero Tomás Vicente Tosca (1651-1723), de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri. Tosca, filósofo, geógrafo, matemático y arquitecto, pertenecía a la generación de los llamados "novatores" en Valencia. Obra que alcanzó cinco ediciones, el tratado de Tosca, muy influido por los autores franceses, concede mucha importancia al aspecto matemático de la construcción. En lo referente a la estereotomía, sus proposiciones son totalmente matemáticas.

De tipo matemático son también las observaciones que a propósito de los cortes de cantería hace el académico madrileño Don Benito Bails, el cual, en el tomo IX de su libro *Elementos de Matemáticas. Que trata de la Arquitectura Civil* (Madrid 1783) pone algunos ejemplos de bóvedas construidas en piedra. Obra ecléctica, no aporta ninguna novedad (26). Otro tanto sucede con la traducción al español por José Asensio Torres del *Tratado elemental de los cortes de cantería* (Madrid, 1795), de Simonin, cuya edición francesa era de 1792. Como muy bien señala Pérouse de Montclos, la publicación en España de este libro "muestra la tardía difusión de la teo-

ría francesa en este país, mientras que en Francia, de hecho, los temas relativos a la estereotomía ya se habían empezado a condenar, en lo que a teoría se refiere, a partir de los años 1750-1770" (27). Sin la "Geometría descriptiva" de Gaspard Monge (París 1798-1799), que revolucionó la representación de los objetos por su planta y alzado, obtenido por las proyecciones paralelas -horizontales o verticales- a un plano mediante el trazado de radios perpendiculares a dicho plano -proyección esterográfica- no se puede concebir la nueva estereotomía utilizada en el siglo XIX. A partir de su obra el dibujo industrial y los métodos gráficos cambiaron totalmente, abriéndose una nueva era para la construcción y la ingeniería moderna.

CONCLUSIÓN

A fines del siglo XVIII se cerró el ciclo de la estereotomía renacentista. Con problemas diferentes a los medievales esta rama del arte de la edificación tiene sus raices en la maestría constructiva adquirida por los arquitectos medievales del románico y del gótico (28). En el siglo XVI Francia y España fueron los dos paises que desarrollaron en este campo de la construcción una enorme actividad tanto en la práctica como en la teoría. El gran arquitecto francés Philibert De L'Orme abrió el nuevo capítulo de la estereotomía. Su obra es el preludio a la de los grandes tratados del siglo XVII de Mathurin Jousse, Girard Desargues y el P. François Derand y a principios del siglo XVIII de Amadée-François Frézier. En España, durante el siglo XVI, paralelamente a De L'Orme los arquitectos andaluces Alonso de Vandelvira y Ginés Martínez de Aranda elaboraron un corpus constructivo que muestra la pericia y la categoría científica de los canteros españoles de la época. Tanto los edificios entonces construidos en España como los tratados de cortes de piedra o estereotomía son una prueba palmaria de cómo la mecánica y el arte de construir alcanzaron durante el Renacimiento un aureo apogeo.

NOTAS

(1) Para las ediciones de los tratados citados en este trabajo véase BONET CORREA, Antonio y otros, *Bibliografía de Arquitectura, Ingeniería y Urbanismo en España (1498-1880),* 2 vols,Madrid-Vaduz (1980).

(2) La edición última de *Medidas del Romano,* de Diego de Sagredo, es la publicada con una introducción de F. MARIAS y A. BUSTAMANTE por la Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid (1986). El último articulo: Luis Cervera Vera, El arquitecto en las "Medidas del Romano" de Diego de Sagredo en *Academia* nº 68. Primer semestre 1989.

(3) Edc. Facsimil con un estudio de A. BONET CORREA, *Juan de Arfe y Villafañe: Escultor de Oro y Plata y tratadista,* Biblioteca Nacional, Madrid (1974).

(4) MARIAS, Fernando y BUSTAMANTE, Agustín, Trattatistica e Vitruvianesimo nella architettura spagnola del Cinquecento en, *Les Traités d'Architecture de la Renaissance*, Actas del Colo-quio de Tours 1-11 Jul. 1981, París (1988).

(5) *El libro de Arquitectura de Hernán Ruiz, el Joven,* Estudio y edición crítica por NAVASCUES PALACIO Pedro, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Madrid (1974).

(6) GUTIERREZ, Ramon y VIÑUELES, Graciela, "La fortuna del Palladio in Spagna", Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, (1971).- GUTIERREZ,Ramón, *Notas para una bibliografía hispanoamericana de arquitectura 1526-1875*, Resistencia (1971).

(7) MARIATEGUI, Eduardo de, *El Capitán Cristobal de Rojas ingeniero militar del siglo XVI,* Madrid (1880). Hay una reedición de este estudio y ambos tratados de Rojas por Ramón Gutiérrez en la Biblioteca del CEHOPU, Madrid (1985).

(8) CERVERA VERA, Luis, "Documentos relativos a las estampas del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial dibujados por Juan de Herrera, tallados por P. Perret", *La Ciudad de Dios*, CLXIV, (1952), 353-381.

(9) HERRERA, Juan de, *Discurso de la Figura Cúbica,* Prólogo de J. Rey Pastor, Madrid, Plutarco, 1935.- *Discurso del señor Juan de Herrera...* Representado por Roberto Godoy y Edison Simons, Madrid, Editora Nacional, (1976).

(10) El texto fue publicado fragmentariamente en la parte de Rodrigo Gil de Hontañón por MARIATEGUI, Eduardo, en *"Arte Español"*, VII, Madrid (1868) y por CAMÓN AZNAR, José, Universidad de Salamanca, (1931). La edición completa del tratado de Simón Garcia fue realizada por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía Manuel Castillo Negrete, Churrubusco, México, (1979), con estudios de BONET CORREA, Antonio y CHANFON OLMOS, Carlos.

(11) El Album de Villard de Honnecourt fue publicado por J.B.A. LASSUS, París (1858), edc. facsimil puesta al día por A. DARCEL (Léonne Laget Editeur, París (1976). en español hay una traducción (Churubusco, 1978), con prólogo de C. REYES VALERIO. El mejor estudio acerca de Villard de Honnecourt es el de Hans R. HAHNLOSER, Viena (1935) y Graz (1972).

(12) El término estereotomía se divulgó en España a partir de la traducción del *Novisimo Manual Completo de Arquitectura o guía del arquitecto práctico,* de C. J. TOUSSAINT DE SENS, Madrid (1860, 1865 y 1881). Numerosos fueron los manuales de diversos autores editados en el siglo XIX. El último fue el *Tratado práctico de Estereotomía,* de Francisco PONTE y BLANCO, La Coruña, 3º edc., (1921).

(13) PALACIOS GONZALO, José Carlos, "La Estereotomía en el Renacimiento, El Escorial", en el Catálogo *Fábricas y Orden Constructiva* (La Construcción), IV Centenario del Monasterio de el Escorial, (1986), 97. Del mismo autor "La Estereotomía de la esfera", *Arquitectura,* Re-vista del COAM, Madrid (1987), Nº 267, 55-65.

(14) PEROUSE DE MONTCLOS, Jean-Marie, *l'architecture à la française,* París (1982).

(15) *El Tratado de Arquitectura de Alonso de Vandelvira*, Edición con introducción, notas, variantes y glosario hispano-francés de arquitectura por G. BARBE-COQUELIN DE LISLE, 2 vols., Caja de Ahorros de Albacete (1977).

(16) CHUECA GOITIA, Fernando, *Andrés de Vandelvira arquitecto,* Diputación Provincial de Jaén, (1971).

(17) MARIAS, Fernando y BUSTAMANTE, Agustín, "El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo", en el catálogo *El Escorial en la Biblioteca Nacional,* IV Centenario del Monaste-rio de El Escorial, Madrid (1985).

(18) En el libro de WIEBENSON, Dora, *Los Tratados de Arquitectura.* De Alberti a Ledoux, Barcelona (1988), 236-238.

(19) Vid. nota 17.

(20) MARTINEZ DE ARANDA, Ginés, *Cerramientos y trazas de Montea,* prólogo de MAÑAS MARTINEZ, José y estudio de BONET CORREA, Antonio, Servicio histórico Militar, Biblioteca CEHOPU, Madrid, (1986).

(21) Vid. nota 14.

(22) BONET CORREA, Antonio, "Dos ejemplos de cortes de cantería de Ginés Martínez de Aranda en Santiago de Compostela", en el volumen de *Estudios en memoria de José González, Diputación de Orense* (en prensa).

(23) PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio, *El Parnaso Español Pintoresco Laureado,* III, "El Museo Pictórico y Escala Optica", Madrid (1724), Madrid, Aguilar (1947), 1040.

(24) GELABERT, Joseph, *De l'Art de Picapedrer*, Diputación Provincial de Baleares, Palma de Mallorca (1977). Lleva un pequeño prólogo del arquitecto Pep Alcover.

(25) MAZARRASA MOWINCKEL, Olav y FERNANDEZ HERRERA, Fernando, *Mazarrasa. Maestros canteros y arquitectos de Trasmiera*, Santander, Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria, (1988). La transcripción del texto del tratado, 147-269.

(26) Existe una edición facsimil. Galería-Librería Yerba, Murcia (1983), con un estudio crítico por NAVASCUES PALACIO, Pedro.

(27) WIEBENSON, Dora, Op. Cit., 258.

(28) El arquitecto malagueño Antonio Ramos (1703-1782) ha dejado manuscrito un tratado *sobre la gravitación de los arcos contra sus estribos y sobre el cálculo para la resistencia de estos* que se conserva en el Archivo de la Academia de San Fernando (126-1/5) que será publicado en breve por historiadora del Arte Doña Rosario Camacho. Aunque tiene relacion con lo estereotomia pertenece a otro tipo de tratado técnico de la construcción.

BIBLIOGRAFIA ESPECIFICA

BARBE COQUELIN DE LISLE, Genevieve., *El tratado de Arquitectura de Alonso de Vandelvira*, 2 vols. Caja de Ahorros de Albacete (1977).

BONET CORREA, Antonio (Director)., *Bibliografía de arquitectura, ingeniería y urbanismo en España* (1498-1880), 2 vols. Madrid-Vadud (1980).

BONET CORREA, A. "Dos ejemplos de cortes de cantería de Ginés Martínez de Aranda en Santiago de Compostela", en el volumen de *Estudios en memoria de José González*, Diputación de Orense (en prensa).

CHUECA GOITIA, Fernando., *Andrés de Vandelvira arquitecto*, Diputación Provincial de Jaén (1971).

GARCIA, Simón., *Compendio de Arquitectura y Simetría de los Templos conforme a la medida del Cuerpo Humano con algunas demostraciones de Geometría* (1681), Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía Manuel Castillo Negrete, Churubusco, Mexico (1979).

GELABERT, Joseph., *De l'Art de Picapedrer*, Diputación Provincial de Baleares, Palma de Mayorca (1977).

MARTINEZ DE ARANDA, Ginés., *Cerramientos y trazas de Montes*, Servicio histórico Militar, Biblioteca CEHOPU, Madrid (1986).

MAZARRASA MOWINCKEL, Olav y FERNANDEZ HERRERA, Fernando., *Mazarrasa*. Maestros canteros y arquitectos de Trasmiera, Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria, Santander (1988).

NAVASCUES PALACIO, Pedro., *El libro de Arquitectura de Hernán Ruiz, el Joven*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Madrid (1974).

PALACIOS GONZALO, José Carlos., "La Estereotomía en el Renacimiento, El Escorial", en el Catálogo *Fábricas y Orden Constructiva* (La Construcción), IV Centenario del Monasterio de El Escorial (1986).

TOUSSAINT DE SENS, C. J., *Novísimo Manual Completo de Arquitectura o guía del arquitectopráctico*, Madrid (1860, 1865 y 1881).

LA INTRODUCCIÓN DEL NEOCLASICISMO EN BURGOS. RETABLOS Y ESCULTURA

Por

ALBERTO C. IBÁÑEZ

No se suele prestar especial atención al proceso del cambio de un período estilístico a otro en el seno de los llamados centros secundarios del quehacer artístico. Se da por sentado que el cambio, definido y madurado en sus nuevos conceptos y formas en un lugar determinado, se impone en los demás como lógica consecuencia de la adaptación de éstos a lo nuevo, cual si se tratara de una moda, a la que los focos recipiendarios nada aportan y a la que se adhieren mecanicamente, casi fatalmente. El proceso de cambio, así considerado, se explica como una lucha entre lo antiguo y lo nuevo y, en ella, ocupa un primer lugar la figura del artista provinciano poco dispuesto a ofrecer nuevas formas, en consonancia con el tiempo, por culpa de su formación en el estilo anterior. Por ello, sino como elemento único sí como factor fundamental, se juzga la intervención de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la introducción y extensión del Neoclasicismo en provincias, a través de la obligatoria licencia que debía otorgar a las nuevas obras públicas, a modo de artística censura, como tal considerada impuesta y dictatorial. De todo hubo, pero no es lo único que hubo e influyó.

La indudable, y por ello innegable, conducta de dirigismo centralista de la actividad artística en provincias, a través de la Real Academia de San Fernando, ha hecho que se haya magnificado la importancia de su actuación y, en consecuencia, se le hayan atribuído, más los errores que los aciertos que, en verdad, fueron intervenciones realizadas por alguno de sus miembros en muy concretos, importantes y numerosos proyectos de obras. Se ha conseguido con ello, en primer lugar, desvirtuar un tanto, la interven-

ción de la Academia y sus miembros y, en segundo lugar y con evidente injusticia, minimizar la importancia del quehacer de los artistas provincianos que, por otro lado, se habían formado en ella y, en consecuencia, eran miembros de la Academia. Ciertamente, en esta conducta debemos ver, una vez más, el inconsciente reflejo de superar "el complejo de provinciano", que afecta a tantos autores, más que el servicio a la verdad histórica. Sirva como ejemplo la cita que se hace, con meritoria puntualidad y constancia, del nombre de Ventura Rodríguez y su intervención en el proyecto del Espolón de Burgos, redactado por D. Fernando González de Lara, arquitecto y escultor de puro estilo neoclásico, formado en la Academia. Las escasas modificaciones que Ventura Rodríguez introdujo en el proyecto original y que, además, no se llevaron a la práctica en su mayor parte, han sido convertidas por algunos historiadores en sustanciales y, poco más o menos, a convertir a éste en el verdadero autor del proyecto. La verdad, es que su intervención fue mínima y con la cita de su nombre se le hace cumplida justicia, y si queremos ser justos, excesivo honor. Pero es que su nombre y su obra "suenan" a muchos, y el de D. Fernando González de Lara, sólo a unos pocos y, encima, provincianos (1).

Esta puntualización nos lleva a plantear la interrogante de cuál fue el verdadero papel que desempeñó Ventura Rodríguez en la extensión del Neoclasicismo, bien a partir de sus proyectos bien a partir de las modificaciones introducidas en planes ajenos, especialmente en aspectos urbanísticos y, siempre, a través de la, al parecer, decisiva influencia que gozaba en el seno del Consejo de Castilla.

Sin negar la validez general -muchas veces, en exceso- del esquema anterior, creemos que el mismo requiere consideraciones específicas y documentadas para explicar con rigor las peculiaridades particulares del proceso en un determinado espacio. En este caso, es lo que pretendemos en relación con el territorio burgalés y su comportamiento en el tránsito del barroco final al Neoclasicismo, durante los últimos años del siglo XVIII. Es decir, se trata de fijar los datos y la historia de la implantación del Neoclasicismo en Burgos, a través de los hombres -comitentes, asesores y artistas- que lo llevaron a cabo y las obras en que nos quedó constancia de dicho proceso.

A través de las obras que estudiamos intentamos aclarar la compleja secuencia de la introducción del Neoclasicismo, así como la pervivencia de

los caracteres estilísticos anteriores en retablos y esculturas destinados a templos que, como la Catedral burgalesa y la Colegiata de Peñaranda de Duero, tenían en sus cabildos miembros de elevada cultura y profundo conocimiento de las novedades culturales de todo tipo pero que, llegado el momento de fijar los caracteres que debían tener los nuevos retablos que se querían hacer, siguieron pautas muy distintas, aunque, en el caso de la Catedral, se encargara su realización a artistas que, desarrollando su actividad en Burgos, conocían perfectamente las nuevas formas neoclásicas.

LAS PRIMERAS OBRAS NEOCLÁSICAS

Las primeras manifestaciones de la escultura neoclásica en tierras burgalesas son obras de artistas no avencidados en la ciudad, de caracteres muy diferentes. La obra más antigua es *la imagen de San José,* en el banco del retablo mayor de la capilla de la Presentación de la catedral de Burgos. Aunque no consta documentalmente su autor, se atribuye sin duda alguna a la mano de Juan Pascual de Mena. Documentalmente consta que se hizo para sustituir a una imagen del mismo Santo, en mal estado, y que se colocó en su lugar el año 1782, pagándose por la hechura 630 reales y otros 250 reales por la pintura (2). Sus caracteres se ajustan en todo a los del arte elegante, delicado y expresivo de Pascual de Mena, así como la pintura de colores planos. La presencia de esta talla se debe, sin duda alguna, a la iniciativa del patrono de la capilla, que completó el retablo de traza muy clásica, pero no neoclásico, si bien esta adaptación al nuevo tiempo registra la nota muy negativa, de la retirada del primitivo retablo, obra de Felipe Vigarny, actualmente en la iglesia parroquial de Cardeñuela Riopico, que lo compró a mediados del siglo XVIII (3).

Este mismo autor, Pascual de Mena, poco después, enriquecería con nuevas tallas *el retablo de San Juan de Sahagún,* en la capilla de su nombre, incluídas en una arquitectura que, aunque de fecha tardía de fines del siglo XVIII, presenta caracteres barrocos. La imaginería de Pascual de Mena, un tanto en consonancia con el marco ofrece caracteres menos avanzados dentro del nuevo estilo neoclásico (4).

Otra escultura neoclásica es la de *la Virgen sedente con el Niño,* que se conserva en la parroquial de San Cosme y San Damián, en Burgos. Está firmada por D. Fernando González de Lara, más conocido por su labor como

arquitecto (5), si bien en la Academia se formó también como escultor, especialidad en la que apenas trabajó en Burgos, ya que su participación en la hechura de retablos se redujo a la arquitectura, siguiendo las trazas dadas por otros artistas, siempre en estilo barroco (6). Esta imagen de la iglesia de San Cosme y San Damián muestra el dominio de las formas neoclásicas por parte de González de Lara, adaptadas a una figuración tradicional.

Aunque su autor fuera el escultor Alfonso Giraldo Bergaz y la fecha de su colocación, el año 1782, no puede considerarse neoclásica por su estilo la estatua en bronce *del rey Carlos III* que se levanta en la Plaza Mayor de Burgos (7).

EL RETABLO MAYOR DE LA EX-COLEGIATA DE PEÑARANDA DE DUERO

En rigor, sería más lógico hablar de retablos, ya que deben incluirse también los dos colaterales, hechos al mismo tiempo, sólo que por tratarse de retablos-relicarios, siguiendo la tendencia del momento, se les redujo a una especie de armarios, sin más representaciones escultóricas que las que se colocaron en la coronación del frontón de cada retablo.

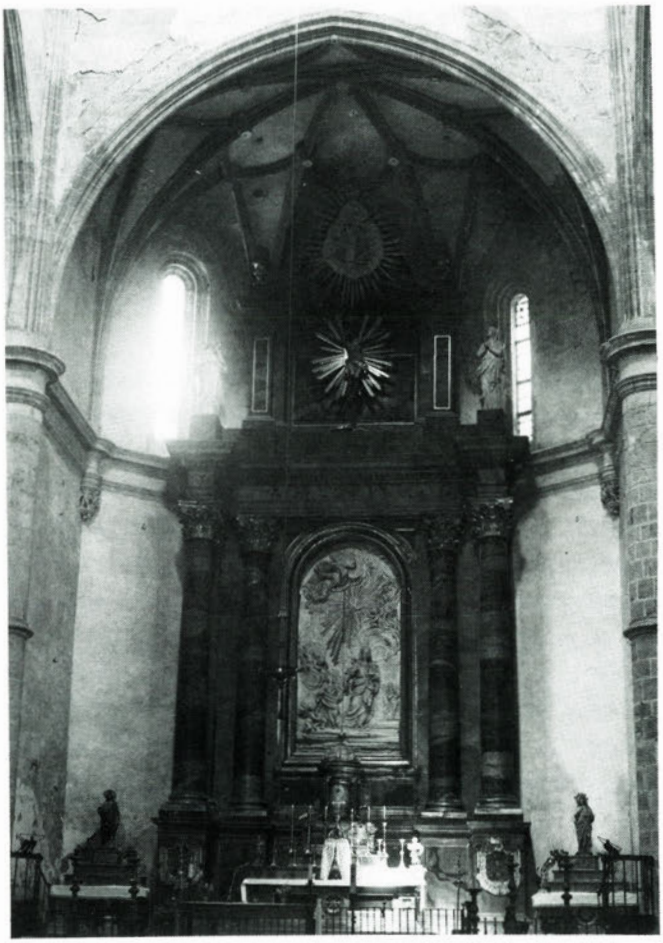
El retablo mayor actual se labró para sustituir a uno anterior, a través de un proceso que muestra claramente las causas de la introducción del nuevo estilo. El 6 de septiembre de 1782, los eclesiásticos de la Colegiata reunidos en Cabildo Ordinario, considerando que la iglesia "se hallava al presente con algun caudal" y el mal estado en que se encontraba el retablo mayor, acordó la conveniencia de dorarlo y pintarlo de nuevo, para adecuar su aspecto a la magnificencia del templo y la categoría del Cabildo y que de este acuerdo "se diese noticia a nuestro Excmo. Patrono" (8). Aunque al principio se consideró la conveniencia de si hacer la obra de dorado mediante remate o por contrato directo, con la intervención del pintor burgalés Romualdo Pérez Camino y "el que también pretendió vecino de Aranda" (9), poco después "se pensó si convendría mas hacer uno nuevo, dado el estado en que se halla o añadir algun tanto o quanto, quitando para mayor hermosura todas aquellas cosas que digan alguna deformidad". Para proceder con el conocimiento adecuado se acordó buscar el asesoramiento de un artista prestigioso (10) y se convino en llamar al arquitecto Fr. José de San Juan de la Cruz, carmelita descalzo del convento de El Burgo de Osma.

Después de haber reconocido el retablo, Fr. José de San Juan de la Cruz, "hizo ver no era conveniente en ningún modo dorarle... por las muchas imperfecciones que en el hadbirtio, se boto si se haria nuebo y todos combinieron en que se hiciera nuebo". En la misma reunión se acordó "era preciso dar noticia al Excmo. Sr. Conde de Miranda" de la decisión de hacerlo nuevo y que interpusiese su poder ante el Padre General de los Carmelitas Descalzos, con objeto de que el citado fraile, Fr. José, se encargara de la construcción del nuevo retablo, "en el caso de ser del agrado de dicho Señor", es decir, siempre que lo autorizara el Conde de Miranda (11).

El Patrono de la iglesia no opuso objección alguna a ello y las trazas de la obra se encargaron al citado Fr. José de San Juan de la Cruz que, después de varias dilaciones, la envío (12). No la conocemos, mas, a juzgar por sus proyectos para otros retablos y obras burgalesas, sin duda se trataba de un retablo barroco de grandes dimensiones para adaptarse a la amplia cabecera de la iglesia, movido alzado con alabeadas superficies e intenso juego de claroscuros, muy profusa decoración rococó, a base de los detalles propios del estilo y paisajes figurados en el banco y superficie totalmente dorada (13).

El Cabildo colegial, sin entrar a considerar la conveniencia o no de la traza del fraile carmelita, acordó envíarsela al Conde de Miranda para que diera su parecer, que no pudo ser más desfavorable para la traza del fraile carmelita. Aunque, en realidad, no hacía más que trasmitir lo dicho por Ventura Rodríguez, a quién el Conde consultó y que, según decía éste en la carta de contestación al Cabildo, fechada en Madrid el 21 de agosto de 1783, "en ningún modo le pareció conveniente" (14). Cosa nada extraña considerando que, según hemos señalado, la traza del carmelita no se avenía en ningún aspecto a la nueva corriente neoclásica. Pero, como hemos señalado anteriormente, la intervención de Ventura Rodríguez no se limitó a rechazar el proyecto de Fr. José sino que dió el que debía seguirse y quien debía ser el encargado de su realización. El diseño de Ventura Rodríguez se siguió con toda fidelidad por el ejecutor, el resultado es el retablo que hoy se ve en el templo que, además, tiene el singular valor de ser la primera obra decididamente neoclásica que conocemos en tierras burgalesas, hecha al mismo tiempo que en muchos otros lugares se seguían empleando formas barrocas en todo tipo de obras, en especial retablos.

En la actuación de Ventura Rodríguez es digna de elogio su permanente preocupación por esta obra. No se limitó a dar la traza, sino que la siguió paso a paso. Aunque en este aspecto, sin duda alguna, tuvo gran importancia la conducta del Conde de Miranda, según podemos apreciar por la serie de cartas cruzadas con el Cabildo de la iglesia de que era patrono. Hasta el punto de que, si bien fue Ventura Rodríguez el autor, no corresponde menor mérito al



Peñaranda de Duero. Iglesia parroquial. Retablo Mayor.

Conde de Miranda como inductor, siempre en su función de patrono y asesor del Cabildo. Este hombre era D. Pedro de Alcántara López de Zúñiga y Chaves, XIV Conde de Miranda y X Duque de Peñaranda, casado con Dª María Fernández de Velasco, hija de los Duques de Frías, al que sucedió en el título su hija Dª. María del Cármen. El Conde, residente en Madrid era un hombre de amplia formación, al corriente de las novedades culturales vigentes en el resto de Europa y muy relacionado con los círculos culturales, especialmente artísticos de la Corte. Sin duda, debido a su formación y relaciones no decidió personalmente sobre la traza que le envio el Cabildo de Peñaranda de Duero, sino que acudió a Ventura Rodríguez, como persona más adecuada, dado su prestigio y trabajo en la Corte, para que, a su vez le aconsejara. Sin embargo, a diferencia de sus antepasados lejanos y cercanos, en el título y en el cargo de patrono, que costearon las obras realizadas en la iglesia de su peculio particular, éste Conde de Miranda limitó su mecenazgo al pago, si es que cobró algo, ya que lo ignoramos, de lo que Ventura Rodríguez pidiera por la ejecución de la traza, sin ninguna otra contribución económica a la obra, cuyo costo fue pagado integramente por el Cabildo colegial de los ingresos de la fábrica de la iglesia.

El proceso seguido en la determinación de los proyectos, la elección de los artistas, los contratos y otras circunstancias nos ilustran acerca de la pervivencia de normas de conducta muy antiguas en el campo de la actividad artística, especialmente en lo que afecta a las relaciones entre el comitente y los artistas. Pero, al mismo tiempo, muestra la introducción de nuevos conceptos que explican nuevas formas de conducta en los aspectos señalados, por ejemplo, en la consideración de la inconveniencia de que los artistas encargados de realizar el proyecto rebajaran los precios señalados por el autor de las condiciones, considerando que ello sería a costa de la pérdida de calidad de la obra.

En Peñaranda de Duero no trabajaron artistas burgaleses, a pesar de ser titulados de la Real de San Fernando y sin problema alguno para que se aceptaran sus trabajos, porque aunque hoy pertenezca a la Diócesis de Burgos, en aquellos momentos formaba parte del obispado de Osma, junto con buena parte del Sur de la actual provincia de Burgos. Territorio que, según lo acostumbrado, era escenario del trabajo de determinados artistas que, sólo en pequeño porcentaje, trabajaban fuera de los límites diocesanos. Sólo

cuando se quería hacer una obra de especial categoría se recurría a artistas no habituales en la Diócesis y no fue esa la intención primera. El retablo de Peñaranda de Duero fue hecho por artistas madrileños y vallisoletanos no por elección de los comitentes -los miembros del Cabildo colegial-, sino por consejo, primero del Conde de Miranda, después, de los artistas elegidos por éste. En cualquier caso, las intervenciones de los artistas miembros de la Academia, no lo fueron en nombre y representación de ella, ni mucho menos, en cumplimiento de una impuesta intervención fiscalizadora sobre la obra de los retablos.

De acuerdo con lo que hemos expuesto, en Peñaranda de Duero, como antes en Burgos y, después en otros lugares, la introducción de las formas neoclásicas en los retablos y escultura no puede achacarse a una imposición del nuevo estilo, si no a la deliberada elección de los comitentes, sí a la libre aceptación de los asesores de turno, así como a la no menos libre aceptación de las condiciones y artistas señalados o elegidos por éstos.

El Cabildo de la Colegiata, acorde con el mandato del patrono, muy al contrario de lo que había pensado en principio, realizó la obra mediante el proyecto dado por Ventura Rodríguez, en estilo totalmente distinto al diseñado por el autor previamente elegido. Contrató la ejecución de la arquitectura de los nuevos retablos -mayor y colaterales- al arquitecto vallisoletano D. Pablo Alvaro. De la labor de "dorado y jaspeado" a los pintores Miguel García y Ramón Canedo, también vallisoletanos, que trabajaron ateniéndose al plan general redactado por ellos, pero revisado y perfeccionado en ciertos detalles por el arquitecto madrileño Manuel Martín Rodríguez. Completando y culminando el elenco de prestigiosos maestros, la ejecución de la gran escena central del retablo mayor se encargó al escultor Alfonso Giraldo Bergaz que, además, labró las efigies secundarias. La pintura de lo hecho por Giraldo Bergaz la realizó un pintor cuyo nombre desconocemos, igualmente residente en Madrid. Tan sólo aparece ligado a la obra y no en calidad de autor un artista burgalés, el pintor Romualdo Camino, que actuó como perito en el reconocimiento de la obra de los pintores, nombrado por el Cabildo colegial (15).

El año 1783 el arquitecto Pablo Alvaro, designado por Ventura Rodríguez, redactó las condiciones para la hechura de la arquitectura del retablo. Con pequeñas modificaciones fueron aceptadas por el cabildo de la Cole-

giata y se concertó la hechura mediante escritura de obligación suscrita en Peñaranda de Duero, el día 23 de noviembre de 1783. El costo fijado fue de 19.000 reales, a pagar en tres plazos de 6.333 reales cada uno, señalándose expresamente la no aceptación del pago de ninguna mejora u obra que supusiera desviación del plan y condiciones aprobadas. El plazo fijado para la ejecución fue de 14 meses, que se cumplieron escrupulosamente, así como los pagos, por cuanto el 8 de octubre de 1785, se abonaba el último plazo y, el 11 de abril de 1786, se daba cuenta del gasto realizado en la colocación del retablo "con seguridad, según aconsejó el Hermano Mateo Arana, de La Vid", es decir, un fraile del cercano monasterio de dicho nombre (16).

Inmediatamente de entregada la arquitectura del retablo se procedió a su pintura. El 21 de octubre de 1785, coincidiendo casi con la entrega de la mazonería, se fechan las condiciones para la obra de pintura y dorado, redactadas por el maestro Miguel García, vecino de Valladolid. El mismo sería el encargado de realizar el trabajo, en compañía del pintor Ramón Canedo, igualmente vecino de Valladolid. Lo más interesante es que el redactor de las condiciones de la obra, en abril de 1786, firmó una declaración señalando haber recibido "el plan general de la obra de pintura hecho por D. Manuel Martínez Rodríguez". El que llaman "plan de pintura", está fechado en Madrid, el 23 de noviembre de 1785, y aunque contiene en detalle los distintos aspectos de la pintura, no ofrece sustanciales modificaciones respecto a las condiciones redactadas por el pintor encargado de la obra. Los dos pintores se limitaron a señalar el aumento de costo que suponían las modificaciones introducidas por D. Manuel Martín que, acaso por ello, se siguieron sólo en parte (17). En febrero de dicho año 1786, dos meses antes de recibir el plan, habían cobrado el primer tercio del precio estipulado, es decir, 8.666 reales y, poco después, en julio del mismo año cobraban el segundo tercio, otros 8.666 reales. Este segundo plazo, previo informe de que "el dorado y la ymitacion de los jaspes era conforme a las muestras", según la peritación hecha por Romualdo Camino, el pintor burgalés nombrado a tal efecto por el Cabildo. La labor de pintura se terminó en septiembre del mismo año 1786, y el día 16 los dos pintores firmaban la carta de finiquito de cobro de la última parte convenida, cuando el retablo, todavía sin la imaginería, estaba terminado.

Las representaciones escultóricas del retablo plantearon un problema semejante al de la arquitectura. En principio, el Cabildo colegial pensó colocar en la nueva arquitectura alguna de las imágenes del retablo anterior, especialmente la imagen de Santa Ana con la Virgen Niña y alguna otra, dado el buen estado en que se encontraban y siguen conservando. Así se hubiera hecho de haberse seguido la traza del carmelita Fr. José de San Juan de la Cruz. Mas, al hacerse la obra con el diseño de Ventura Rodríguez tal propósito se abandonó y se encargó al arquitecto Pablo Alvaro que redactara el plan de la escultura del retablo. Envíado este al Conde de Miranda y, siguiendo la conducta acostumbrada, al presentársela a Ventura Rodríguez, éste la rechazó y, una vez más, intervino señalando no sólo los caracteres que debían tener las representaciones, sino el artista que debia encargarse de su ejecución. Las razones alegadas por Ventura Rodríguez para rechazar la intervención en la escultura de arquitecto vallisoletano suponen una verdadera teoría de la división no sólo de las artes, sino de las distintas especialidades, entre ellas la escultura y la arquitectura que, de acuerdo con lo expuesto, debían ser realizadas por artistas especializados en cada una de ellas. Esta es la razón por la que fue elegido Alfonso Giraldo Bergaz que, a juicio de Ventura Rodríguez era el más capacitado para llevar a cabo el proyecto. Trasladada tal designación por el Conde de Miranda al Cabildo de Peñaranda, éste la aceptó, según costumbre, sin oponer objección alguna (18).

Una vez más se plantea un aspecto de gran interés. Esta vez es el de la relación entre el Cabildo de la Colegiata y su patrono, nunca en calidad de mecenas, ya que la aceptación de sus directrices en la ejecución de la escultura suponía un cambio radical en sus primeras previsiones y, ante todo, en lo referente al costo de la obra, que excedía en mucho lo calculado, incluso muy por encima de las posibilidades reales de la fábrica. Sin embargo, en ningún momento se dudó en cumplir lo dispuesto por el patrono, aunque para hacer frente al aumento de los gastos que ello suponía fuera necesario conseguir a censo la cantidad de 5.000 reales. No deja de ser curioso que fuera en este punto donde se manifestara una especie de declaración de independencia de ciertos componentes del Cabildo respecto al patrono, al plantearse la conveniencia de poner en conocimiento del mismo la necesidad del préstamo y obtener su permiso para negociarlo. Finalmente se obtuvo en Valladolid un censo por la cantidad citada para acabar la obra (19).

Como es natural, Ventura Rodríguez desechó por completo el incluir en la nueva arquitectura la imaginería del antiguo retablo, sustituyendo la serie de imágenes por un gran medallón central, de acuerdo con el plan seguido en otras de sus obras y que, a decir, verdad, estaba más de acuerdo con el nuevo marco en el que muy dificilmente se hubiera podido lograr un conjunto de composición armónica, como el que podemos contemplar. La escultura, consistente en un gran relieve con la escena de Santa Ana con la Virgen, más tres figuras de ángeles, a cargo del citado escultor Alfonso Giraldo Bergaz, que había comenzado su trabajo por el relieve del gran medallón central, cuando se le entregó "el plan y carta del difunto Ventura Rodríguez, donde vio el plan de la escultura". Del documento se desprende que el propio Ventura Rodríguez, poco antes de su fallecimiento, modificó en parte su proyecto, cuando ya Bergaz había comenzado a trabajar, no poniendo a su disposición las novedades introducidas hasta el mes de mayo de 1786. El cambio no era sustancial, ya que se trataba unicamente de añadir una figura de Dios Padre, como culminacion del conjunto, que no había sido prevista, ni entraba en las previsiones del escultor hacerla, ya "que procedio ignorante de dicha estatua, por no haberle hablado nunca de ella". Ciertamente, en principio se había previsto que la única escena del retablo tuviera unas dimensiones de 18 pies de altura y 9 pies de ancho, rematado con un arco de medio punto y que representara a Santa Ana con una altura de 7 pies "adornada y enriquecida de Gloria, Angeles, Nra. Sra. Niña, Spiritu Santo y demas, que todo haga una buena composicion sobre el caracter de los mejores modelos" (20).

El escultor madrileño debía, además, hacer las figuras de la Virgen y San Juan, para el remate del retablo mayor, y seis figuras exentas de las Virtudes que, de tres en tres, coronarían los dos retablos colaterales, destinados a guardar las reliquias. La arquitectura y pintura de éstos retablos estaba encomendada a los mismos artistas que el central.

El retablo mayor presenta los mismos caracteres que el proyecto que conocemos, con la única variante de la presencia en la coronación, sobre el frontón, del busto de Dios Padre envuelto en una mandorla de nubes y con el globo del mundo en la mano. Adición, más que modificación, que, al parecer, fue realizada por Ventura Rodríguez. El resto responde tanto a la descripción que se encuentra en las condiciones para su construcción, redacta-

das por D. Pablo Alvaro, como en el dibujo firmado por D. Manuel Martín Rodríguez y las imágenes encargadas a Vergaz. Unicamente no sabemos cuál puede ser el origen del Crucificado del panel del segundo cuerpo que, suponemos, fue aprovechado de una obra anterior, ya que no consta su realización por Vergaz.

La traza responde a criterios rigurosamente neoclásicos en todos sus elementos, composición arquitectónica, alzado y relaciones dimensionales. La

Peñaranda de Duero. Iglesia parroquial. Retablo Mayor.
Santa Ana de la Virgen Niña

arquitectura responde en todas sus partes al orden clásico, corintio romano, en sus cuatro grandes columnas pareadas, así como en los capiteles y ordenado conjunto de entablamento, friso y cornisa, sin aditivo ornamental alguno que interrumpa la pureza estructural. Sólo en los plintos de las columnas externas se altera esta limpieza, con la presencia de los escudos de armas del Conde de Miranda, de compleja lectura por el gran número de campos que ostenta, cual corresponde a la no menos compleja genealogía de su titular que, al mismo tiempo, ofrecen un campo ricamente policromado, única nota de color del retablo.

La pintura, a base de imitación de mármoles o jaspes, contribuye a subrayar la limpieza de la estructura. Se prescindió por completo del habitual dorado, reducido al bronce de los capiteles y basas de las columnas, cubriéndose todas las superficies de imitaciones de mármol o jaspeados, de tonos ocres y marrones, con muy ligeros toques de lapislázuli, apenas visibles.

Las labores reseñadas, sin duda, se hicieron de tal modo para que destacara con toda claridad la imaginería que, llevando la nota neoclásica hasta el extremo, se pintó de blanco en su totalidad, sin nota alguna de color, a excepción de las aureólas que, en forma de sol radiante, circundan las figuras de las tres personas de la Santísima Trinidad: el Espirítu Santo, en la gran escena central, la del Hijo crucificado en el panel superior y la del Padre, en el remate. La escultura de Bergaz es típicamente neoclásica en las imágenes de la Virgen y San Juan, que resaltan su quieto y elegante volumen en la parte superior del cuerpo principal. Pero en el gran relieve del medallón central los caracteres neoclásicos se unen con los barrocos formando una composición en que las figuras de Santa Ana, que lleva de la mano a la Virgen Niña, se representan caminando en medio de ángeles y nubes que las envuelven, formando un animado "rompimiento de cielo", presidido por la paloma del Espíritu Santo, en medio de la aureola solar radiante, que, más que fondo y escenario celestial de una realidad humana, se erige en ambiente habitual, trascendiendo lo humano, sin alterarlo, hasta elevarlo a la categoría de lo espiritual. Bergaz muestra en esta escena la gracia del barroco final. Al mismo tiempo que, en nuestra opinión, humaniza el clasicismo a través de los modelos de Rafael, como puede apreciarse en la esbelta y elegante de Santa Ana, de canon esbelto, dulce y sofisticada ac-

titud y alargado cuello con pequeña cabeza. Del mismo modo que nos recuerda los niños cantores de Luca della Robbia en el grupo de ángeles de cuerpo entero que contemplan a Santa Ana y su Hija, en la zona inferior izquierda del medallón.

Las formas neoclásicas, atemperadas por cierta gracia barroca, se muestran en las estatuas de las Virtudes, que coronan los retablos-relicarios colaterales. En el de la derecha, las representaciones corresponden a las tres virtudes teologales: la Caridad, la Fe y la Esperanza, representadas por sendas tallas, de bulto entero, con sus correspondientes atributos, de actitud elegante, más contenida que en la figura de Santa Ana, y paños envolventes acordes con la actitud, curvilíneos y sin intensos claroscuros. En el retablo del lado izquierdo, las Virtudes representadas son tres de las cardinales: la Esperanza, la Justicia y la Fortaleza, por razones de composición falta la Templanza, con caracteres iguales a las del retablo anterior. Acaso, dentro de un riguroso análisis iconográfico y, una no menos rigurosa y consecuente interpretación simbólica de estas representaciones, pudieran deducirse algunas singularidades por la ausencia de la Templanza, aún aceptando la obligada ausencia de una de las Virtudes por exigencia de la simetría, pero interpretación que quedaría reforzada por la imagen de la Justicia, con la espada símbólica, muy en alto y visible, y sin rastro alguno de la no menos simbólica balanza. La colocación de estas imágnes se justifica en el proyecto de los retablos "por ser las virtudes que tuvieron los santos cuyas reliquias van a acogerse". La traza de estos retablos-relicarios supone un verdadero hito, una radical novedad, ya que se apartan de lo usual en este tipo de obras, hasta ahora y a lo largo de todo el período barroco, concebidas para exhibir y que, en estos retablos, fueron pensadas, no para ocultar pero sí para velar en parte a través de sus cristales semitraslúcidos, en que los relicarios, de formas barrocas, se pueden ver en forma que podemos llamar insinuada, sin llegar a la claridad de exhibición, que vemos en los retablos barrocos de igual función y contenido.

En realidad es en estos dos retablos colaterales donde aparece el neoclasicismo manifestado en toda su pureza, tanto por la total ausencia de ornamentación y elementos accesorios, cuanto por la iconografía, reducida a las alegorías de las Virtudes. En cambio, en el retablo mayor el indudable neoclasicismo, se atempera en su rigor con la inclusión de ele-

mentos de gran protagonismo visual que, en realidad, poco añaden al significado de las representaciones, como son las grandes aureolas doradas que envuelven las figuras de la Santísima Trinidad, colocadas en posición escalonada. De ellas, hay que señalar lo insólito de la aureola en el Crucificado, que no se utilizó ni siquiera en los exaltados momentos de la decoración barroca, así como la presencia de Dios Padre en el remate, según práctica que, habitual en los retablos renacentistas, no lo fué durante el período barroco. El uso del oro empleado para destacar determinadas partes de los retablos será un recurso habitualmente empleado por los retablistas para atender la demanda de riqueza y ostentación de los clientes populares, a los que la rigurosa limpieza de la líneas y superficies neoclásicas poco o nada decían. Pero los retablistas lo harán, sin por ello dejar de atenerse a las más puras normas clásicas, siempre que no se les imponga lo contrario.

RETABLOS DE LA PARROQUIAL DE SOTILLO DE LA RIBERA

Este templo conserva uno de los más importantes conjuntos de retablos neoclásicos de la provincia. Igual que Peñaranda de Duero perteneció al obispado de Osma y los encargados de llevar a cabo los trabajos fueron artistas habituales en dicha diócesis. Los retablos forman dos grupos diferenciados, no tanto por el estilo, como por los comitentes. El primero que consideramos lo integran el retablo mayor de la iglesia, dedicado a Santa Agueda, y dos colaterales, colocados en los muros de las naves laterales, dedicados a la Dolorosa y al Crucificado. Todos ellos encargados por los feligreses de la parroquia y pagados de los propios de la misma. Se trata, pues, de obras que podemos considerar de origen popular.

El segundo grupo, también de tres retablos, forma el ajuar mobiliar de la capilla de N^{a} Sra. del Rosario, que se levanta adosada al último tramo de la nave lateral izquierda del edificio parroquial. Se trata de una excelente muestra de la arquitectura neoclásica, de planta cuadrada y cubierta con cúpula oval, con friso dórico, rematada con linterna, construída por un hijo del pueblo, el eclesiástico D. Juan Antonio Serrano, Canónigo en la catedral de Santiago de Compostela y Rector de la Universidad, que falleció el año 1801 (21). En el testero del recinto se alza el retablo mayor, dedicado a la Virgen, costeado por el canónigo y, a ambos lados, sendos retablos, de-

dicados, el de la derecha, a Cristo camino del Calvario y, el de la izquierda, según la creencia popular a Santo Toribio de Lima.

Todos los retablos muestran caracteres arquitectónicos decididamente neoclásicos, al igual que la pintura, pero ofrecen variantes que, aunque no definitivas, sirven para mostrar las diferentes interpretaciones del estilo, de acuerdo con los gustos de los comitentes.

La hechura de los retablos fue, de acuerdo con lo que podemos considerar conducta usual por repetirse en otros muchos casos, la culminación de una actuación de largo alcance realizada en la renovación y embellecimiento del templo parroquial. El año 1768, se terminó de hacer "el capitel" o remate de la torre (22). El mismo año se comenzó a hacer la excelente portada principal, en estilo plenamente barroco, con trazas del maestro Manuel de Isasbiruil, que tambien dirigió la construcción, que se terminaba el año 1770 (23). Otras obras de menor cuantía se realizaron, hasta que, el año 1778, se vendió el antiguo retablo mayor a la parroquia de la Trinidad, del vecino pueblo de Roa (24), y en su lugar se colocó uno nuevo, de caracteres ya muy neoclásicos, pero con evidentes reminiscencias borrominescas en su alabeada y movida superficie a base de columnas, entablamento y remate clásicos, pintado el conjunto con los adecuados jaspeados del estilo.

La fecha, año 1778, convierte a este retablo, y los dos de las naves, hechos al mismo tiempo, en verdaderas primicias del proceso de introducción del estilo neoclásico en Burgos. Su interés aumenta si se considera que, al igual que en la portada de la iglesia, que hemos señalado, el estilo barroco era el preponderante, según demuestran las numerosas obras arquitectónicas realizadas en estos momentos en el mismo pueblo, tales el Ayuntamiento (25) y la llamada Casa de la Botica. Y, lo que podemos considerar triunfo total del barroco, visible a través de numerosas obras, sobre todo en portadas y fachadas de iglesias, en toda la comarca, con buenos ejemplos en la portada de la iglesia de La Horra, el monasterio de San Pedro Regalado, la iglesia de Vadocondes y el monasterio de La Vid. Obras realizadas al amparo de la prosperidad que se extendió por toda la zona debido al cultivo de la vid, cuya favorable incidencia en los ingresos de las fábricas parroquiales hizo posible tan elevado número de obras (26).

Pero, lo más interesante de esta actuación es el uso simultáneo de dos estilos diferentes, conceptual y formalmente, en el mismo lugar, si bien, en

Sotillo de la Ribera. Iglesia parroquial. Capilla de Ntra. Sra. del Rosario. Retablo Mayor.

obras de diferente función y contenido. Una vez más el estilo tradicional es empleado en las obras arquitectónicas de encargo público, en tanto que el nuevo, ahora el neoclasicismo, es empleado por los mecenas particulares en las capillas que patrocinan, como la de la Virgen del Rosario, ya citada, en Sotillo de la Ribera, aparece en los retablos del mismo templo y en las casas señoriales que se construyen estos mismos mecenas, como la de D.

Juan A. Serrano (27). Conducta semejante a la que se observa en el período transitivo entre el gótico y el Renacimiento.

No deja de ser altamente significativo el hecho de que, en ninguno de los casos que contemplamos, el nuevo retablo se labre para llenar un vacío, sino que, en todos los casos, sustituyen a otros anteriores y en buen estado. Las imágenes del antiguo retablo mayor de la Colegiata de Peñaranda de Duero, se conservan, y pueden verse coronando el muro que delimita el coro, en el centro de la iglesia. La arquitectura del retablo de la Virgen de la Piedad, en Sotillo de la Ribera, se trasladó a una de las ermitas, colocando la imagen en el nuevo neoclásico; el del Cristo se trasladó a otra ermita en su totalidad, haciéndose de nuevo incluso la imagen (28) y, como hemos visto, el mayor, fue vendido a una parroquia de localidad cercana.

El retablo mayor consta de un cuerpo y un remate, a modo de cascarón. El cuerpo se forma con tres zonas, a modo de calles dispuestas en forma alabeada, con intenso movimiento barroco, si bien las columnas, igual que los restantes elementos son netamente neoclásicos. En la gran hornacina central se aloja la imagen de Santa Agueda, titular de la iglesia que, como las de San Juan Bautista y San Jerónimo, a los lados, son obras de mediana calidad, barrocas de talla y policromía, posiblemente aprovechadas del retablo anterior. Encima de las imágenes laterales campean dos pequeños medallones, dorados, con las escenas de la Prisión y el Martirio de Santa Agueda, de estilo neoclásico, realizados por un escultor cuya categoría de maestro local se aprecia en las aparatosas e ingenuas perspectivas arquitectónicas de los fondos.

En la pintura de la arquitectura los autores se atuvieron al más riguroso gusto neoclásico, incluso en exceso, sin una sola nota de color que atempere el rigor de los oscuros marrones y ocres con que se consiguen los jaspeados, que se transforman en negro en los entablamentos.

El remate contrasta con el cuerpo inferior por su abundancia de imágenes dentro de una superficie a modo de cascarón, que parece insuficiente para alojar tantas representaciones, con un buscado efecto de acumulación de indudable barroquismo que refuerza el estilo de las figuraciones muy movidas, de acuerdo con los caracteres del barroco final, al igual que la pintura. No obstante el autor de estas tallas del remate no parece el mismo que el de las imágenes del cuerpo principal. En el centro se representa la Resurrección de Cristo, cuya ascendente figura se enmarca dentro de una aureo-

la de rayos dorados, a sus pies. Sobre el frontón, aparecen dos figuras femeninas sentadas, que contemplan a Cristo, de difícil interpretación por carecer de signo alguno y, a los lados, las imágenes de Santiago Matamoros y de San Millán, ambos a caballo y en movida actitud de combate, haciendo juego, tal como la tradición los hace intervenir en la batalla de Simancas. Conjunto insólito de gran efecto escenográfico que destaca sobre el cuerpo principal, más aún cuando, como el presente, se acoge a un espacio que llena por completo, hasta dar sensación de angustia espacial.

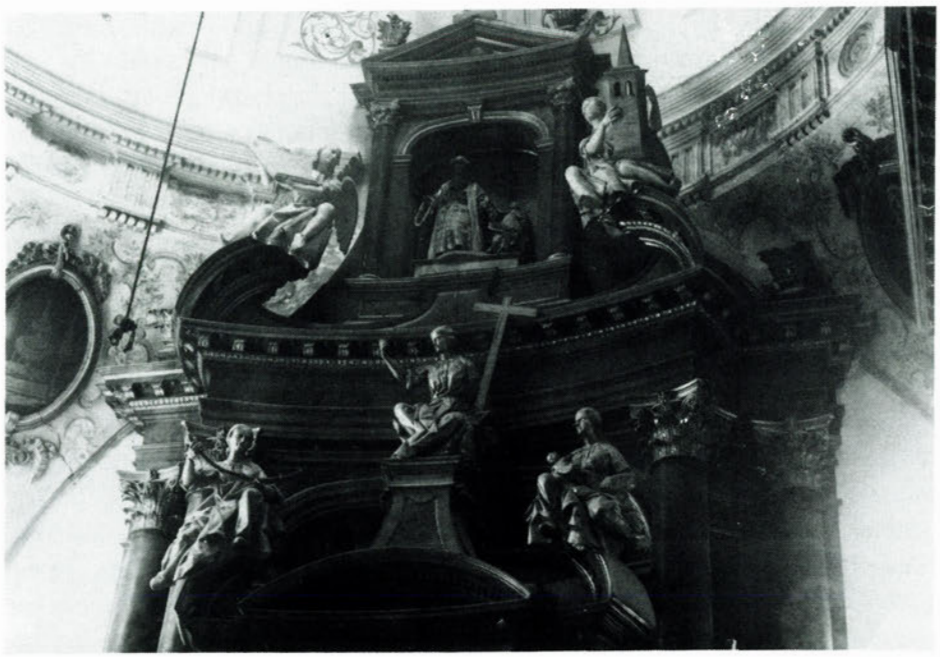
No poseemos datos documentales acerca de los autores de este retablo. Sabemos que se colocó en su lugar el año 1778, en cuya labor intervinó Bernardo Revenga, "maestro arquitecto" vecino de la localidad (29). Poco después se celebró la solemne ceremonia de colocación de los altares en este nuevo retablo y de los dos colaterales de las naves, fiesta en la que era punto culminante el sermón a cargo de un brillante orador.

Sotillo de la Ribera. Iglesia parroquial. Retablo Mayor. Remate.

Los retablos laterales citados, de gran sencillez, no presentan detalle barroco alguno. Constan de una arquitectura de limpias formas clásicas con dos columnas, entablamento y frontón, pintada con los jaspeados de costumbre, con una gran hornacina central en que se aloja la imagen titular. Unicamente el de la Virgen, ofrece la variante de presentar una hornacina en la base para alojar un Cristo yacente.

Sotillo de la Ribera. Iglesia parroquial. Retablo Mayor.

Más acordes con el espacio son los tres retablos de la capilla de Nra. Sra. del Rosario. Todos de traza decididamente neoclásica, aunque el mayor todavía presenta una superficie alabeada, formada por una zona central con una profunda hornacina en que se aloja la imagen de la Virgen del Rosario, titular de la capilla, completado con dos laterales lisos, delante de los que se encuentran las imágenes de San Francisco de Sales y San Juan Bosco, cuya colocación parece no haberse tenido en cuenta al proyectar el retablo. Las columnas y demás elementos arquitectónicos se atienen a un riguroso clasicismo en todos los detalles, incluída la pintura a base de mármoles y jaspes. Lo más interesante es, al igual que en el mayor de la iglesia, el remate en que se desarrolla un rico programa iconográfico. En este caso la escultura ofrece unos caracteres más clásicos y su escalonada disposición



Sotillo de la Ribera. Iglesia parroquial. Capilla de Ntra. Sra. del Rosario.
Retablo principal. Remate.

en consonancia con la de la arquitectura del retablo y la amplitud del espacio en que se encuentra. En lo alto, dentro de una hornacina, se aloja la imagen de San Joaquín que lleva de la mano a la Virgen Niña, un poco por debajo y a los lados, aparecen recostadas las alegorías de la Antigua y de la Nueva Ley, mediante sendas figuras femeninas, la primera mostrando las Tablas de la Ley y, la segunda, con una Iglesia. En un nivel inferior, sobre el frontón del cuerpo principal, al igual que en uno de los retablos laterales de Peñaranda de Duero, completan el conjunto las imágenes de la Esperanza, la Fe y la Caridad.

Desconocemos los artistas de esta obra, que estaba terminada el año 1784, cuando se colocó en la capilla, mediante la acostumbrada ceremonia (30). Sus caracteres le sitúan en un lugar intermedio en el proceso de desarrollo del estilo neoclásico, entre el mayor de la parroquial de Sotillo, del que remeda algunos aspectos, y el mayor de la Colegiata de Peñaranda.

Los dos retablos colaterales son diferentes entre sí. El del lado derecho se hizo para albergar la imagen de Jesús camino del Calvario que ocupa una gran hornacina central y, en el remate, presenta ángeles portando los símbolos de la Pasión de Cristo. Más interesante es el retablo del lado izquierdo, en el que se siguió la forma del mayor de Peñaranda de Duero, con un gran medallón central figurando en relieve la escena de un Santo asistido por San Benito y ángeles -acaso Santo Toribio de Lima-.

Las tres series de retablos que hemos presentado, constituída cada una por tres ejemplares, nos muestran sucesivas fases de desarrollo del ciclo estilístico que culmina en los de la Colegiata de Peñaranda de Duero con la plena introducción del neoclasicismo. Proceso realizado en un corto período de tiempo, mediante la intervención de distintos tipos de comitentes y asesores y, lo más interesante, manifestado en obras destinadas a templos rurales, situados en lugares de bajo nivel cultural medio. Por otra, una vez más vemos que un nuevo estilo, el neoclasicismo en este caso, se adopta gracias a la intervención de determinadas personas, bien como asesores, bien como mecenas, sin intervención de los organismos oficiales, en este caso la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que, en ningún momento, actuó como tal corporación, si bien algunos de sus miembros tuvieron parte decisiva en la realización de estas obras.

NOTAS

(1) Ejemplo de proyecto utópico, sin atenerse a la realidad en todos sus variados aspectos, es el que redactó Juan de Villanueva para hacer de la Plaza Mayor de Burgos -el antiguo Mercado Menor- un espacio urbano de dimensiones regulares y construcciones uniformes. Proyecto que, ignorando su carácter de espacio vivo, no pudo llevarse a cabo.

(2) ARCHIVO DE LA CATEDRAL. Burgos. Cap. de la Presentación. Libro de Fábrica, año 1782 fol. 114 v^{o} Pago de la estatua de San José.

(3) IBIDEM. Libro de Fábrica, años 1756-1759: "Item me hago cargo de 1.500 reales los mismos en que se ajustó y vendió el altar mayor viexo, con reserba de las estatuas y el cuadro de el, lo que pagó el Cura de Cardeñuela".

(4) En este retablo intervinieron diversos artistas, algunos de ellos vinculados a la Real Academia de San Fernando, como José Cortes, auntor del diseño, y el ejecutor que fue Fernando González de Lara, en tanto que es de Pascual de Mena la estatua de San Juan de Sahagún y de Manuel Romero el relieve de "La visión de San Pedro en Joppe".

(5) D. Fernando González de Lara, escultor y arquitecto formado en la Real Academia de San Fernando durante su primera etapa burgalesa trabajó como autor de retablos, posteriormente su labor fue como arquitecto. Aunque es todavía figura insuficientemente conocida, pueden verse datos sobre sus obras en la obra de Lena S. IGLESIAS ROUCO, *Arquitectura y urbanismo en Burgos bajo el reformismo ilustrado (*1747-1813). Burgos, 1978, y en nuestro trabajo "La iglesia de San Juan, en Huérmeces (Burgos), obra del arquitecto D. Fernando González de Lara, en "BOL. DE LA INSTITUC. FERNAN GONZALEZ". Burgos, n^{o} 186, año 1976, págs. 813-818.

(6) Los retablos que González de Lara hizo para la Catedral burgalesa en Manuel MARTINEZ SANZ, *Historia del Templo catedral de Burgos, escrita con arreglo a documentos de su archivo*. Edición facsímil. Burgos, 1983.

(7) MELENDRERAS GIMENO, José L.: "Monumento al Rey Carlos III en la Plaza Mayor de Burgos, obra del escultor murciano Alonso Bergaz", en *La Ciudad de Burgos. Actas del Congreso de Historia de Burgos. MC Aniversario de la fundación de la Ciudad. 884-1984*. Junta de Castilla y León, 1985.

(8) ARCH. GRAL. DIOCESANO. Burgos. Libros parroquiales. Peñaranda de Duero. Leg. 9. Actas capitulares, 1775-1788, fol. 113. Cabildo ordinario de 6-septiembre-1783.
(9) IBIDEM, fol, 115. Cabildo extraordinario de 21-enero-1783.
(10) IBIDEM, fol. 115 v^{o} Cabildo ordinario de 7-febrero-1783.
(11) IBIDEM, fol. 116 v^{o} Cabildo extraordi. de 8-marzo-1783.
(12) IBIDEM, fol. 132 v^{o} Cabildo ordinario de 10-abril-1784. "Se habló sobre la carta de Fr. José de San Juan de la Cruz pidiendo se de a su sobrino el trabajo de hacer una traza que hizo del retablo mayor, cuyo particular se dejo para otra ocasión". En el Cabildo del día 7 de mayo volvió a recordarse la petición pero no se resolvió nada "por ciertas causales". Finalmente, en el Cabildo del día 25 de mayo de 1783, se resolvió que, puesto que se habían dado a Fr. José la cantidad de 350 reales cuando vino a ver el retablo, que era suma suficiente y no se le diera más. No obstante, se acordó pasar el asunto al Conde de Miranda y "que se cumpliría lo que él ordenara". De acuerdo con los datos documentales, Fr. José no percibió cantidad alguna por la traza del retablo.
(13) Los datos sobre las obras que Fray José de San Juan de la Cruz hizo en la catedral burgalesa en Manuel MARTINEZ SANZ, *Obra citada,* y en Teófilo LOPEZ MATA, *La Catedral de Burgos*. Burgos, 1950, en la que, además recoge las desfavorables opiniones sobre la Sacristía, a las que añade su personal y negativo juicio.
(14) A.G.D. Ibidem. Fol. 122. Cabildo extraord. de 29-agosto-1783.
(15) Ibidem. Leg. 6. Papeles de cuentas. Cuenta del retablo mayor, fol. 2. "En 29 de junio de 1786 se entregaron a D. Romualdo Perez Camino por aber reconocido la obra del dorado y jaspeado del altar mayor, 300 reales".
(16) Ibidem. Pagos a D. Pablo Alvarez el 20 de marzo y el 10 de julio de 1784, cada vez, la cantidad de 6.333 reales; el 8 de agosto de 1785, 1.110 reales y, como última paga, el 8 de octubre de 1785, otros 5.323 reales.
(17) Ibidem. Recibo de los pintores Miguel García y Ramón Canedo de tener en su poder "el plan general istructibo de la pintura del retablo" hecho por D. Manuel Martín Rodríguez.
(18) Ibidem. Leg. 9. Actas capitulares, fol. 132 v^{o} Cabildo extrord. de 10-abril-1784. Se lee una carta del Conde de Miranda en que comunica la opinión de Ventura Rodríguez sobre "las efigies del retablo que no estaban con aquella perfeccion que se requiere, y manda se forme otra traza".
(19) Ibidem. Fol. 147 v^{o} Cabildo extraord. de 15-julio-1785. Acuerdo para tomar a censo la cantidad de 5.000 reales.
Fol. 149. Cabildo ordinario de 2-septiembre-1785. Se da comisión al Chantre para que negocie la obtención del censo en El Burgo de Osma.
Fol. 155. Cabildo ordinario de 2-diciembre-1785. El Chantre comunica lo que hizo en Valladolid para obtener un censo de 5.000 reales con los que terminar el retablo.
(20) Ibidem. Leg. 6. Madrid, 2-junio-1786. Carta del Conde de Miranda al Abad de la Colegiata sobre el encargo del busto de Dios Padre al escultor Bergaz.
(21) El mecenazgo de D. Juan A. Serrano se hace constar en la inscripción que aparece en su retrato conservado en la capilla.

(22) ARCH. GRAL. DIOCES. Burgos, L.P. Sotillo de la Ribera. Leg. 5. Cuaderno de data-cuenta, años 1745-1770, s.fol. Cuentas del año 1768. "Item 1800 reales que tuvo de coste hacer el capitel de la torre".

(23) La autoría de esta portada es atribuída a Domingo de Ondátegui por George KUBLER, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*. Ars Hispaniea, XIV, Madrid, 1957, pág. 344. Desconocemos en que se basó dicho autor. De acuerdo con los datos que presentamos es obra del citado Manuel Isasbiruil, maestro vizcaíno, que, con toda probabilidad, realizaría más obras en el obispado de Osma. La autoría de la portada de Sotillo de la Ribera consta en: ARCH. GRAL. DIOCESANO. Burgos. L.P. Sotillo de la Ribera, leg. 5, L.F. Libro de data-cuenta, años 1745-1770, s.fol.. Cuentas del año 1768 y ss. "Licencia de la obra de la portada otorgada en 27 de febrero de 1767 en el Burgo de Osma", "300 reales que pago a Manuel de Isasbiruil, maestro de dicha obra por la traza que dio, viajes y reconocimiento de cantera para la saca de piedra". Cuentas de los gastos de la obra.

(24) IBIDEM. Cuentas del año 1778. "Item 4.000 reales en que se vendio el retablo viejo del altar mayor a la parroquia de la Stma. Trinidad de Roa".

(25) Según reza en una cartela colocada sobre el balcón el Ayuntamiento se edificó el año 1785, bajo el reinado de Carlos III. Fecha que puede asignarse también a la Casa de la Botica.

(26) El año 1790, la fábrica de la parroquial de Sotillo de la Ribera ingresó dos fanegas y dos celemines de trigo, y la misma cantidad de cebada, en tanto que el tercio del vino ascendió a los "dos mil cantaros de mosto", más "veinte carros de uva y dos cestos" obtenidos en las viñas propiedad de la iglesia, todo lo cual se elaboraba en la bodega de la misma.

(27) La casa palacio de D. Juan A. Serrano, según reza en la correspondiente cartela, se construyó el año 1785, pero en su fachada se aprecian cambios sustanciales, ya dentro del clasicismo, respecto a los edificios anteriores, especialmente los frontones triangulares con que se rematan los balcones laterales. El ideario y talante del constructor y mecenas se manifiesta en la inscripción que aparece en la fachada, dentro de otra cartela a juego con la anterior, en que se grabó una sentencia del capítulo VII del Libro de la Sabiduría del Antiguo Testamento.

(28) IBIDEM. Cuentas del año 1778. "Item 1.732 reales q. tuvo de costo el retablo que se hizo nuevo para el Stmo. Cristo de la Piedad, en esta forma: 1.650 reales a Simon Ruiz, maestro que lo fabrico; 40 reales de colocarlo y 125 reales de traerlo desta villa". "300 reales al orador que predico el sermón de colocación de los altares de la iglesia". "970 reales que costo la efigie del Stmo. Cristo que hizo Manuel Val. maestro escultor del Burgos de Osma, por licencia del día 23 de julio de 1777".

(29) IBIDEM. Cuentas del año 1778. "A Bernardo Revenga, maestro arquitecto de esta Villa por poner el retablo mayor y otras cosas, 528 reales".

(30) IBIDEM. Cuentas del año 1784. "Trescientos cuarenta y cuatro reales que se pagaron, 320 del sermon del orador que predico el sermon de colocación de retablos en la capilla de N^{a} Sra. del Rosario y 24 reales de criado y caballería".

MARIANO SALVADOR MAELLA EN EL REINADO DE CARLOS IV
APUNTES BIOGRÁFICOS

Por

JOSÉ LUIS MORALES Y MARÍN

Viene a constituir, sin duda este periodo, el mas brillante en la dilatada trayectoria artística de Maella. Etapa de madurez y donde recibirá el honor de ostentar el cargo mas ansiado por pintor español de todos los tiempos, el de Primer Pintor de Cámara, algo que sólo Mengs había conseguido a lo largo de la centuria.

En abril de 1790 nuevamente aparece Maella relacionado con la actividad de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. Francisco Sabatini, con fecha 26, notifica a Francisco Bayeu el estar ya advertido Mariano Salvador Maella de las medidas de los cartones de los nuevos tapices que, bajo su dirección, debía ejecutar Francisco de Goya, con asuntos de "cosas jocosas y campestres", según disposición del Monarca. Dos días mas tarde, Maella comunica a Sabatini la resistencia de Goya a emprender la ejecución de los bocetos de los nuevos tapices, por alegar que tal orden debía reibirla por conducto de su jefe inmediato, el Sumiller de Corps (1).

El 29 de abril de 1790 se decide que sea Maella el artista encargado de pintar al fresco el oratorio de Damas del palacio Real de Madrid. Y de acuerdo a esta orden, el marqués de Santa Cruz comunica a Sabatini lo siguiente: "Muy señor mío, estando el techo y pechinas del oratorio de Damas de ese Palacio de Madrid, donde se ha colocado el Santísimo Sacramento, todavía de yeso negro, ha parecido absolutamente necesario e indispensable el pintar el referido techo y pechinas y habíendose dado la orden correspondiente al pintor de Cámara don Mariano Salvador Maella. Lo par-

ticipo a V.E. a fín de que disponga se le acuda con todos los auxilios que necesite para su pronta ejecución" (2).

Durante el verano, Maella, en compañía de Eugenio Ximénez de Cisneros y de Francisco Xavier Ramos continúa el inventario de pinturas correspondiente a la testamentaría de Carlos III, y así, sabemos que el 9 de julio se ha concluido la tasación de los cuadros de San Lorenzo de El Escorial, Viñuelas y Torre de la parada (3).

El 4 de julio de 1792, el marqués de Bejamar le comunica a Maella que el Rey, atendiendo la súplica del obispo Inquisidor General, le ha concedido permiso para la "ejecución de una pintura que represente la institución del santísimo Sacramento", destinada a la capilla del Sagrario de la catedral de Jaén (4).

Será al año siguiente cuando realice este trabajo, aunque no mantendrá el tema propuesto sino que ejecutará una Asunción de la virgen y una Sagrada Familia.

El 17 de enero de 1794 muere Antonio González Velázquez, suegro de Maella, siendo sustituido por nuestro artista en la Academia de San Fernando, de acuerdo a la disposición del artículo XI de los Estatutos de la Institución, que determinaba que en caso de que existiese un Teniente con honores de Director, ascendería automáticamente al cargo vacante sin necesidad de elección (5). En marzo se pide a Francisco Bayeu y a Maella que informen sobre el memorial presentado por el pintor Zacarías González Velázquez en relación con la pretensión de este artista de entrar como artífice de la Real Fábrica de Tapices. Al día siguiente, y cumpliendo lo ordenado, los pintores de Cámara, comunican que encuentran aceptable la pretensión de González Velázquez de que podría sustituir la vacante dejada por Ramón Bayeu, ya fallecido (6).

En la Junta de la Academia, correspondiente al 2 de junio de 1795, y pasado el trienio de la Dirección general en la rama de arquitectura, ostentada por Juan de Villanueva, se pasa a la elección del nuevo Director, esta vez en la rama de pintura. Se presenta a Francisco Bayeu y a Maella. Treinta y siete académicos votaron a Bayeu y once a Maella, con lo que es elegido el primero (7). Al año siguiente, el 4 de agosto, fallecía Bayeu, con lo que Maella le sustituye en el mismo cargo por el que había competido el año anterior. "La Junta oyó con el mayor gusto esta real resolución y en su cumplimiento el señor

Fig. 1. Mariano Salvador Maella. *España (Hércules) confortada por la Paz y vencedora de la guerra* (Boceto). Colección particular.

Maella tomó posesión en la Dirección general, sentándose en el primer asiento de la banda de los señores profesores y recibiendo mucha enhorabuena de toda la Academia, a quien contestó con la mayor urbanidad y manifestando sus vivos deseos de ser útil al Instituto" (8).

En mayo de 1796, Mariano Salvador Maella se encuentra trabajando en el boceto para la pintura al fresco de la Sala de vestir del Rey en el Palacio Real de Madrid. Con tal motivo, y al encontrarse la corte en Aranjuez, el marqués de Villadarias manda se disponga un coche para que el pintor pueda mostrar su trabajo preparatorio al monarca y que este dé su conformidad (9).

En agosto de ese año de 1796, Maella sufre una afección a la vista, lo que no le impide seguir encargándose de todos los asuntos relacionados con la Academia de San Fernando y sus discípulos, y de acuerdo al cargo que ostentaba (10).

El invierno debió ser muy duro en Madrid durante ese año, ya que Sabatini manda que se le abastezca a Maella con media arroba de carbón de humo para su estudio todos los días "excepto domingos y fiestas de precepto sin tomarle recibo" (11).

La preocupación académica de Maella se pone de manifiesto en todo momento. Así, en la Junta Ordinaria de 1 de enero de 1797 se da cuenta de que "el señor Director general regalaba a la Academia para las salas de la enseñanza" dos cabezas a lápiz (12).

Muerto Francisco Bayeu, y una vez que Carlos IV decide prescindir de los grandes artistas extranjeros para trabajar en la Real Cámara, Maella queda junto con Goya como la gran figura entre los artífices que están al servicio regio. El 12 de mayo de 1798 eleva un memorial al monarca solicitando el nombramiento de Primer Pintor, cargo que nadie había ostentado -incluido Francisco Bayeu- desde la marcha de Antonio Rafael Mengs (13). Pero el momento parece no haber llegado todavía. Y así, el 1 de abril se notifica que "el destino de Primer Pintor de Cámara solo le ha habido en el nombre y en el sueldo que ando la singular habilidad y extraordinarios conocimientos en la pintura que han reunido en algún profesor de gran mérito. Tal fue don Antonio Rafael Mengs, a quien honró el Señor Rey padre con dicho Título y el sueldo de cuarenta y dos mil reales anuales. No ha habido otro primer Pintor en este siglo". Por tanto, y en esta ocasión se desestimaba la propuesta (14). No obstante y como compensación se le aumen-

taba el sueldo hasta la suma de treinta mil reales lo que consigue por la intercesión de Jovellanos (15).

Durante la primavera y principios de verano, Maella trabaja en Aranjuez en el tema de "Las Cuatro estacines" para la Casita del Labrador. El 10 de agosto, el almirante marqués de Ariza y Estepa notifica que se le abone el "carruaje de ida y vuelta a Maella en los mismos términos "que se hizo con el difunto don Francisco Bayeu en las ocasiones que pasó a pintar de orden de Su Majestad a dicho Real Sitio" (16).

Tanto Maella como Francisco de Goya han venido insistiendo en su pretensión de obtener el título y sueldo de Primer Pintor de Cámara, y tras diversos ruegos e influencias, el 1 de noviembre de 1799, don Mariano luis de Urquijo, comunicaba finalmente que "en atención al mérito de los dos pintores de Cámara don Mariano Maella y don Francisco de Goya, y a los servicios que han hecho en su noble profesión, se ha dignado el Rey nombrar a los dos sus primeros pintores de Cámara con el sueldo anual a cada uno de cicuenta mil reales que han de gozar desde el día de la fecha, libre de media anata y así mismo a cada uno de ellos quinientos ducados anuales para coche. Es también la voluntad de Su Majestad que don Francisco Goya pase a ocupar la casa que actualmente habita don Mariano Maella en el caso de que falleciese antes este profesor" (17).

Las noticias en relación con las tareas de Maella en la Real Fábrica de Santa Bárbara cotinúan. El 7 de marzo de 1800 el Mayordomo Mayor comunica que "el Rey se ha servido mandar, que (a cargo de don Francisco de Goya y de don Mariano Maella) se hagan ejemplares para la construcción de tapices o alfombras de la misma estofa, sobre el estilo de los adornos, formando antes los dibujos que han de presentarse para la elección de su majestad y proceder a su pintura" (18). A esta determinació, Maella contestaría en carta dirigida a don Miguel Cayetano Soler, con una proposición por la que los dibujos para tapices o alfombras se ejecutaran bajo su dirección por los pintores adornistas que gozaban sueldo del Rey (19). Lo mismo haría Goya quien rogaba a Soler manifestara al Monarca que, por habérse ejercitado únicamente "en lo historial y de figuras" desconfiaba el "poder desempeñar en lo perteneciente a adornos por no haberlo hecho jamás" por lo que suplicaba se le encargara "los asuntos de aquel ramo, y la dirección de los adornistas de profesión". La propuesta fue aceptada, dis-

poniéndose que Maella y Goya "dirijan los trabajos de los pintores adornistas dándoles las mejores Ydeas, y rectificando las que les presenten sino estuviesen conformes" (20).

Al mismo tiempo continúa Maella en las obras de restauración de las pinturas de los Reales Sitios, recibiendo el 1 de junio del corriente año de 1800, y ante la petición del artista su cese en este tipo de trabajos que le impedían "una mayor dedicación a la creatividad artística". Siendo sustituido por Angel Marañón. "Habiendo resuelto el Rey que don Angel Marañón quede encargado de la composición y retoque de las Pinturas del Real Sitio del Buen Retiro, ha determinado Su Majestad que cese en esta comisión don Mariano Maella que esta tenía y que devuelva a dicho Real Sitio las Pinturas que con este motivo tenía en su poder" (21).

En 1802 Maella se encuentra trabajando en un lienzo que habría de colocarse en el altar mayor de la parroquial de San Esteban de Valencia, cuyo boceto había aprobado el rey con anterioridad. Pero un repentino encargo del Príncipe de la Paz para que decorase un salón en su casa hace que el artista se dirija al Monarca dándole cuenta de su situación laboral, ya que si realizaba la pintura del techo en la mansión de Godoy, la obra Valenciana se demoraría. No sabemos las razones, pero el rey ordena a Maella que continúe con el cuadro de San Esteban y no realice el encargo de Godoy (22). Por cierto que en julio de este año, y a la muerte de la duquesa de Alba, Maella interviene en la selección de cuadros pertenecientes a esta mítica mujer, por orden de Carlos IV, al objeto de elegir una serie de pinturas con destino a la colección del todopoderoso Godoy" (23).

En los primeros días de enero del año siguiente de 1803, Maella, junto con sus ayudantes, Jacinto Gómez y Manuel Muñoz de Ugena se traslada a Aranjuez (24). Y a su vuelta comienza un cuadro de la Inmaculada para el altar de la Capilla del Real Seminario de Nobles de Madrid, según orden real recibida el 22 de marzo (25).

El 3 de septiembre nuevamente Maella se dispone a trasladarse a Aranjuez, pues Miguel Cayetano Soler escribe al mayordomo mayor comunicándole que "debiendo de pasar inmediatamente al Real Sitio de Aranjuez los profesores de Cámara don Mariano Maella, don Juan Pérez, don Zacarías Velázquez, don Manuel Ugena y don Juan Duque para pintar tres bóvedas en la habitación del Rey y otra en la de la Reina Nuestra Señora las

cuales han de concluirse en la temporada que falta antes que pase la Corte, ha resuelto Su Majestad a representación del Mayordomo Mayor que para atender desde luego al pago de materiales y socorrer a dichos profesores se entreguen a buena cuenta, en la forma acostumbrada cien mil reales de vellón. Y de Real Orden lo traslado a V.E. para su inteligencia y gobierno en el concepto de que han parecido a Su Majestad excesivos los socorros que se proponen dar a los Profesores, respecto que gozan sueldo" (26).

El 8 de noviembre, Maella tiene que trasladarse de nuevo a Aranjuez para ejecutar "cierta obra de Pintura en el Quarto de Su Majestad de aquel Real Palacio". Pero maella se encuentra todavía trabajando en el cuadro de "siete varas de alto" de la Purísima destinado al altar de la Capilla del Real Seminario de Nobles y necesita todo el mes para concluirlo. El pintor indica que cuando le presentó el boceto del techo de Aranjuez al Rey, este le dijo: "pinta el cuadro para la Capilla de los seminaristas que mis habitaciones tienen espera". Añadiendo que Villanueva le había comunicado que los techos aún estaban húmedos y que preparaba los diseños definitivos de la obra para enseñárselos al Rey antes de trasladarse a Aranjuez para realizarla (27).

Al año sigiente, maella se dedica casi por completo a las pinturas del palacio de Aranjuez, donde pasa todo este año de 1804. En noviembre aún no las ha concluido y solicita una prórroga ya que "tanto por la estación tan adelantada cuanto por que podría ser dañoso a su importante salud el que conservasen humedad se ejecute la obra al fín de la jornada por ser los días mas largos y la estación mas oportuna" (28).

Un incidente académico

Nos es conocida, a propósito de las relaciones entre Maella y Alejandro de la Cruz en 1789, la opinión que en la Real Cámara se tenía de nuestro artista: "lo que sé es que Maella con apariencia de un santó tiene malísimo genio y acaso no le podría sufrir". Y ese carácter fuerte y altanero le traería nuevos problemas (29).

En octubre de 1805, Maella va a ser protagonista de una serie de desagradables sucesos con el pintor de cámara Cosme Acuña, quien padecía, al parecer, frecuentes crisis mentales. Acuña le insultaría en la Academia y llegaría, incluso al ataque físico. Estos hechos tendrían como consecuencia

Figs. 2 y 3. Mariano Salvador Maella. *Asunción de la Virgen y Sagrada Familia*. Jaén, Catedral.

una cadena de enfrentamientos entre ambos artistas donde hasta el lance con la espada tendría cabida. La pintoresca historia concluiría con la condena definitiva por el rey, algún tiempo después, en enero de 1807, al pintor Acuña que debería permanecer dos años alejado de Madrid y Sitios Reales, a mas de diez leguas de distancia, un año "preciso y el otro a voluntad de Maella". Los pormenores de estos enfrentamientos los conocemos por un escrito del marqués de Casa-García dirigido al Almirante marqués de Ariza y de Estepa y conservado en el expediente personal de Acuña (30), y que por su interés y minuciosidad en el dato, reproducimos: "En once de noviembre último presentó escrito en mi juzgado don Mariano Maella, pintor de Cámara de S.M., exponiendo que D. Cosme Acuña, también pintor de Cámara, con motivo de haber discordado ambos en algun punto artístico, le insultó verbalmente, en la Junta que se celebró en la tarde del 9 del propio mes en la Real Academia de San Fernando, desafiándole para la calle, continuando estos insultos en la escalera de dicha Real casa; y que aunque le contestó Maella que nada quería con él, a pocos pasos después de haber salido del pórtico de dicha Academia, sintió un palo que descargaron sobre su hombro derecho, y volviéndose para evitar otro, reconoció era Acuña, que con el palo levantado iba a repetir el insulto, lo que hubiera ejecutado si poniéndose en defensa, no le hubiera afianzado, en cuya acción se huyó corriendo, a presencia de varios facultativos, que salían de la indicada Junta; que habiendo vuelto Maella inmediatamente a la Academia, hizo presente a ella el suceso; mandó el Sr. Duque del Parque, que la presidía, que por el secretario se tomase una puntual razón de este escandaloso acontecimiento; y concluyó pidiendo, que en atención a lo expuesto, y ser Acuña de genio díscolo, y atrevido, le separe de la Corte; pues de lo contrario, no podrá vivir con tranquilidad, ni asistir al desempeño de su obligación en la Academia; al lad de un sugeto como Acuña; y para vindicar este insulto hecho en una calle pública ofreció justificación; se ratificó en este escrito, en que dijo le perdonaba, porque Dios le perdonase; dejó a la consideración Judicial, la satisfacción de dicho Maella. Por su parte se presentaron trece testigos, resultando que con motivo de haber manifestado Maella en la indicada Junta, que era acreedor a la gracia de académico de mérito de arquitectura, uno que lo era honorario, se opuso Acuña, y en su vista le dijo Maella sería mejor que estudiase su profesión, a que replicó

Acuña, la sabia también como él, y aún podría enseñarle alguna cosa; lo que dió motivo a que el Presidente del acto le mandara callar, diciendo, que no era sitio de personalidades, que saliendo desazonados estos dos profesores, descargó Acuña un palo sobre el hombro de Maella, y que habiéndoselo este agarrado al repetirle este insulto, pudo quitárselo de la mano a Acuña, y echar a correr, hasta que fue detenido por un soldado de la guardia de dicha Academia, junto al Hospital del buen Suceso, y que tratando de llevarlo al cuerpo de guardia, lo soltó por ruegos del mismo Acuña; e intercesión de un pintor de Cámara.

Habiendo pedido una razón igual a la que se había tomado en la Academia, acto continuo después del suceso, me la remitió al Sr. duque del Parque, resultando de ella, que con motivo de haber disentido Maella, y Acuña, tratandose puntos facultativos, injurió este a aquel de palabra, en términos que impuso silencio a Acuña por dos veces, y que concluida la Junta ordinaria, empezada la particular o de gobierno, tocaron a la puerta de la sala, y previa licencia, expuso a Maella, que en la Junta ordinaria le dijo en secreto Acuña que en la calle se verían, que al bajar la escalera continuaba provocándole; que habiendo salid a la calle, quiso Acuña que le siguiese al Prado, y respondiéndole Maella, que nada quería con él, le descargó un golpe con el palo que traía, a presencia de la mucha gente que venía del Prado al anochecer; y que queriendo repetir el golpe, lo impidió la centinela de la puerta de la Academia; y ultimamente, que habiendo entrado, pedida la venia otros profesores, confirmaron el hecho del palo.

Habiéndoseme remitido por el Sr. Gobernador interino del Consejo de Real Orden, lo actuado por un Alcalde de la Real Casa y Corte, que había sido comisionado a este fín, se hallan dos representaciones, una de Maella del día diez a la Academia, en que refiriendo el suceso, pide que tome a su cargo la satisfacción y que se le destierre por díscolo, y de mala crianza; y otra del indicado cuerpo en que hace presente al Excmo. Sr. Protector de él, para que lo eleve a la soberana noticia el expresado acontecimiento; la diferencia de la calidad de estas dos personas en su graduación, la de Maella pintor de Cámara de S.M. y Director mas antiguo de esta arte, y la de Acuña un segundo teniente, de edad media, y mas que sexagenario Maella; su superior reputación, pues hace cabeza en la Nación hoy día en la profesión de pinturas; su carácter social, por la suavidad, y moderación de su ge-

nio, y el Acuña mal opinado de muchos, por su lengua mordaz, descaro y petulancia; infiriendo de estos antecedentes, la inseguridad que amenaza a las Juntas ordinarias de la Academia, si un hombre del carácter de Acuña tiene entrada en ellas; y que no estando prevenido por los estatutos de ella, la pena condigna al referid suceso, lo hacía presente a S.M. para que no fuese ya mas miembro de este cuerpo, y que de quedar en Madrid, peligra la seguridad del Director Maella.

Recibida por mí la declaración del reo en el día de ayer, por no haberlo permitido antes el estado de su salud, se ratificó en la que tenía hecha ante el alcalde de Corte en diez y nueve del pasado, en que contestó ser cierto haber proferido en la Academia las palabras de que sabía tambien su profesión como Maella, y aun más en los elementos de su arte; y que esto lo profirió despues de haberle dicho Maella, que valía mas que el tiempo que empleaba en puntos de arquitectura, le ocupase en estudiar su profesión que al bajar la escalera de la Academia, le volvió a hablar Maella sobre el mérito del sugeto a quien se había agraciado con este título en la arquitectura, y le dijo que en la Academia no quería Acuña escuchar a Maella; que si quería decirle algo lo hiciese en la acera de enfrente; y que al señalarle el sitio Acuña sintió que Maella le agarraba del cuello y solapa de la levita, y volviendo la cabeza, sin decirle nada, se desprendió de él, empujándole con la mano izquierda; al ver esto Maella echó mano a la espada y notando Acuña tal ademán, levantó el bastón, y le dío con él, y creyendo a Maella con la espada desenvainada volvió a levantar el bastón, echando ya a correr para volver a darle, y le alcanzó cerca del Buensuceso un grabador de Cámara, y un soldado de los de la Academia, que le soltó por haberle significado que era hombre conocido.

En vista de estos antecedentes, y pareciéndome que debía cortarse esta causa en sumario, que original acompaño, he dado auto, condenando a D. Cosme Acuña, en dos años de destierro de Madrid y Sitios Reales a distancia de diez leguas, uno preciso y otro a voluntad de Maella y que cumplido este tiempo, no vuelva a la Academia, sin expresa licencia de S.M. y asimismo, que mereciendo la Real aprobación esta providencia, o la que fuere del soberano agrado, la cumpla dentro de ocho días perentorios, guardando en ellos la actual carcelería, dando noticia al Juzgado del pueblo en que fije su residencia. Lo pongo todo en noticia de V.E. para que se sirva dis-

Figs. 4 y 5. Mariano Salvador Maella. *Aparición de la Virgen a San Fernando y Milagro de San Antonio de Padua*. El Pardo (Madrid). Palacio Real.

poner se pase a la soberana comprensión de S.M. -N.S. guarde a V.E. muchos años, Madrid 11 de diciembre de 1806. El Marqués de Casa-García.- Excmo. Sr. Almirante Marqués de Ariza y Estepa".

El 4 de febrero de 1807 Mariano Salvador Maella pedía al Rey la gracia de perdón para Acuña, solicitanto se le evitase el año de destierro que debería pasar en el lugar en que el propio Maella debería fijar. No obstante, el monarca desestimaría la petición de su Primer Pintor de Cámara (31). Por su parte, Cosme de Acuña, con fecha 29 de abril desde su residencia avulense, suplica al soberano que por causas de salud le permita dejar el destierro en esta ciudad y trasladarse a Galicia, su región natal (32). También Carlos IV le deniega esta petición y las noticias que tenemos ya de este artista son de siete años mas tarde, y por un memorial que su viuda, doña Francisca Regio eleva al nuevo soberano, Fernnado VII, donde narra las peripecias vividas por su marido en los últimos años y su posible muerte, indicando que Acuña, tras ser condenado se le "atascó tanto el cerebro que repentinamente se le perturbó el juici y a pie, y poco meos que desnudo, se fugó desde Avila donde se hallaba en casa del Obispo, sin que nadie supiese la ruta que había tomado, ni cual era su objeto; a esta infausta noticia han seguido las de haberse presentado en Bayona, en Burdeos, en Paris, en Roma y, ultimamente, en Londres, siempre trastornado en las lunaciones, pero dándose a conocer con obras en clase de pintor y escultor y negando ser español; de aquel desgraciado suceso ha resultado a la exponente tan cruel trastorno, que a mas de haber perdido a su madre por tan continuas pesadumbres, y no poderla alimentar, se ha visto reducida a pedir limosna para no ser víctima de la necesidad; fue lanzada de la casa del Estudio por disposición del gobierno intruso, y las preciosidades que había en ella de relieves, estatuas, y toda clase de principios, repartidas entre los que mandaban, pidiendo un socorro para buscar una triste guardilla que le sirviese de albergue, pero nada logró, quedando por instantes mas exausta de humano consuelo y envuelta en la duda de la verdadera existencia de su marido" (33).

NOTAS

(1) SAMBRICIO, o.c. Doc. 122. "Este documento nos revela una vez mas la energía de Goya al negarse a pintar bocetos para tapices, labor que siempre le había repugnado. Esta actitud de nuestro maestro era continuación de la que había adoptado el año anterior y que estaba sin resolver cuando va a Zaragoza. Desde que es nombrado pintor de Cámara, su resistencia a estas tareas, que él estimaba secundarias, se acentúa. Ahora ya, a cara descubierta, se niega a trabajar sin presentar ninguna razón que pudiera excusarlo. No pinta, sencillamente porque "no quiere". Y esta negativa tan rotunda escandaliza, como es natural, no sólo a Stuyck, sino a toda la Corte.

Debió de ser muy grande el revuelo. Los enemigos de Goya que según sabemos por sus cartas, eran muchos, poderosos y estaban ahora muy enconados, aprovecharon esta ocasión para lanzarse sobre el pintor y humillarlo. alguna amenaza muy grave debió de presentir Goya cuando, doblegando su altivez, al poco tiempo de este Memorial del director de la Fábrica, el 9 de mayo de 1791, Goya escribe a Sabatini acatando las órdenes del conde de Lerena y pidiendo las medidas de los nuevos tapices para dar mas pronto cumplimiento". J. CAMON AZNAR, *Goya*, Zaragoza, 1981, Vol. II, pp. 86-87.

(2) Arch. Geral. de Palacio Caja 3879/24

(3) Arch. Geral. de Palacio, Caja 602/12

(4) Ibidem.

(5) "Por muerte de don Antonio Velázquez, acaecida en 17 de enero anterior, la Junta particular de este día en atención a la literal disposición del artículo XI de los Estatutos que manda en el caso de vacar alguna plaza de director actual, si hubiere algún teniente o académico con honores de director, haya de entrar a ocuparla y percibir su sueldo sin necesidad de elección, consulta o nombramiento, declaraba director actual al Señor Teniente don Mariano Maella, a quien concedió S.M. honores de Director en Real Orden de 15 de diciembre de 1792". Arch. Real Academia de San Fernando, Libro IV de *Juntas Ordinarias,* Junta del 2 de febrero de 1794.

(6) SAMBRICIO, o.c. Docs. 133 y 134.- Ramón Bayeu había fallecido en Aranjuez el 2 de marzo de 1793, tras una rápida enfermedad y dejando heredero a su hermano Francisco. Fue enterrado en el convento de San Francisco de Ocaña. J.L. MORALES Y MARÍN, *Los Bayeu,* Zaragoza, 1979, p. 132.

(7) "Convocose esta Junta para dar cuenta que debiendo expirar en 29 de mayo próximo pasado el trienio de la dirección general que ha obtenido el arquitecto don Juan de Villanueva, tuvo a bien demandar la Junta particular de 3 del expresado mes se celebrase la gene-

ral de este día para proveer dicho empleo, que según la alternativa de las tres artes mandase observar en el Estatuto XXV, fol. 61, toca ahora a los profesores de la Pintura. Consiguientemente y con arreglo al citado estatuto, proponía la Junta particular a los señores directores de pintura don Francisco Bayeu y don Mariano Maella. Y habiendo leido, como está mandado, los méritos y servicios de las dos propuestas se procedió a la votación secreta de la cual resultó en el escrutinio, que de los cuarenta y ocho vocales que asistieron los treintaisiete votaron por el Sr. Bayeu y los once restantes por el señor Maella, en cuya vista se acordó proponer a S.M. en primer lugar a Bayeu y en segundo a Maella para que eligiese al que fuese de su soberano agrado". Arch. Academia de San Fernando, Libro V de *Juntas Generales,* Junta de 2 de junio de 1795.

(8) "Despues del acuerdo anterior di cuenta de haber fallecido el día 4 de agosto último don Francisco Bayeu, director general de la Academia y actual de Pintura y a consecuencia leí una Real orden de S.M. en que el Señor Protector comuicaba a la Academia que informado el Rey del fallecimiento de Bayeu se había dignado S.M. conferir el empleo de director general que aquel obtenía, al señor don Mariano Maella, propuesto en segundo lugar, cuando la Academia consultó en primero al difunto Bayeu. La Junta oyó con el mayor gusto esta real resolución y en su cumplimiento el señor Maella tomó posesión en la dirección general, sentándose en el primer asiento de la banda de los señores profesores y recibiendo mucha enhorabuenas de toda la Academia a quien contestó con la mayor urbanidad, y manifestando sus vivos deseos de ser útil al Instituto". Arch. de la Real Academia de San Fernando, Libro V de *Juntas Ordinarias,* Junta de 6 de septiembre de 1795.

(9) Arch. Geral. de Palacio. Sección Obras, Leg. 353.

(10) "Sr. Secretario de la Real Academia.- Muy señor mio, con motivo de mis ocupaciones y haber estado indispuesto de flución a los oos, no pude contestar a la carta de V.S. de 9 del presente mes que me dirigió con acuerdo de la Junta; y echo cargo de su contenido, digo: que habiendose permitido anteriormente que algunos discípulos fuesen a dibujar por el día, sin mas que pedir el permiso a la Real Academia hice presente a la Junta sería muy útil destinar algunas salas donde pudiesen ir a estudiar los discípulos, el tiempo que se los permita, supuesto que en el capítulo 17 de los estatutos previene se tengan abiertas las salas mañana y tarde lo que podría traer varios inconvenientes. Pero en cuanto a determinar las horas y asistentes necesarios para el gobierno y buen orden de los discípulos que se hayan de admitir y los requisitos que deban concurrir en ellos con las demas circunstancias que V.S. me previene, esponga por escrito, considero que siendo lo mas puntos gobernativos pertenece lo resuelva la Junta. Según los acuerdos de la Real Academia. Agradezco el favor que en esta parte me dispensa la Junta y he de merecer que V.S. haga presente los vivos deseos que me asisten de los mayores progresos de las artes y el anelo en el adelantamiento de los discípulos. Con este motivo me ofrezco a la disposición de V.S. deseando me mande en cuanto sea de su mayor agrado y quedo rogando a Dios que su vida muchos años. Madrid y agosto, 22 de 1796. B.L.M. de V.S. su atento y seguro servidor, Mariano Salvador Maella.- Sr. D. Isidoro Bosarte". Arch. Academia de San Fernando 1-16/22.

(11) Arch. Geral. de Palacio. Caja 606/12.

(12) Todos los señores vieron con gusto dos cabezas de lápiz que el Señor director general regalaba a la Academia para las salas de la enseñanza y después de darle las debidas gracias

por esta expresión, se acordó colocar dichos diseños en Principios". Arch. Real Academia de San Fernando, Libro V de *Juntas Ordinarias,* Junta de 1 de enero de 1797.

(13) Durante el siglo XVIII, independientemente de Mengs, solo un pintor aspiró a este cargo, Francisco Bayeu. En repetidas ocasiones solicitó el puesto y de hecho tuvo todas las prerrogativas, desde el encargo de la maquinaria burocrática hasta la concesión de coche y casa como Mengs. Incluso en numerosos documentos, tanto de artistas como de altos dignatarios de la corte. E incluso en la Real Academia de San Fernando, en la nota necrológica y a propósito de un memorial de José Beratón, el 15 de agosto de 1796 se dice que "por la muerte del Primer Pintor de Cámara que obtenía don Francisco Bayeu". Bayeu, reiteradamente solicitó el cargo ante Carlos III-1786- y Carlos IV -1790, 1791 y 1792-. J. MORALES Y MARÍN, *Los Bayeu,* o.c. pp. 38, 39, 40 y 198.

(14) Arch. Geral. de Palacio, Caja 606/12.

(15) Ibidem.

(16) Ibidem.

(17) SAMBRICIO, o.c. Docms. 193-195.

(18) Ibidem, Doc. 201-207.

(19) Ibidem.- Los adornistas de Cámara de los que tenemos documentación son Juan An-drás, Juan Félix Fernel, José y Juan Pedro Ferroni, Juan Bautista Hinard, Sebastian Bautista, Pedro Bordet, Pedro Brabo, Domingo y José Brili, Rafael Garreta, Pedro Ciruoud de Villete, Juan Antonio Miguel y Juan Santiago Mocó. J.L. MORALES Y MARÍN; *Documentos de los artífices de artes industriales de los Reyes de España* en "Colección de Documentos para la Historia del Arte en España" Vol. 3. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar", Madrid-Zaragoza, 1982, p. 12.

(20) SAMBRICIO, o.c. Docms. 200. Arch. Geral. de Palacio, Sección Carlos III, leg. 280 y Caja 606/12.

(21) Caja 606/12.

(22) Ibidem.

(23) J. EZQUERRA DEL BAYO, *La duquesa de Alba y Goya,* Madrid, 1959, pp. 224-227.

(24) Arch. Geral. de Palacio, Cajas.

(25) Arch. Geral. de Palacio, Caja 606/12.

(26) Ibidem.

(27) Ibidem.

(28) Ibidem.

(29) Arch. Histórico Nacional, Sección de Estado, Leg. 2631, núms. 7 y 9.

(30) Arch. Geral. de Palacio, Caja 7/25.

(31) Ibidem.

(32) Ibidem.

(33) Ibidem.

EL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO EUROPEO Y EL CONSEJO DE EUROPA

Por

JOSÉ LUIS ÁLVAREZ ÁLVAREZ

I.- El Patrimonio Cultural Inmobiliario

Dentro del Patrimonio Cultural, o del Patrimonio Histórico y Artístico, se suelen distinguir dos grandes categorías de bienes: los muebles y los inmuebles. Entre éstos revisten especial importancia los llamados genéricamente Monumentos, que son precisamente aquellos de cuya defensa se han ocupado sobre todo las leyes. Es curioso ver cómo las primeras normas que aparecen en los diversos países van dirigidas a la defensa de los Monumentos. Sin embargo, es justo reconocer que, tanto el Decreto-Ley de 1926 como la ley de 1933, en la legislación española, tienen una visión más amplia. El Decreto-Ley dice que "formarán parte del Tesoro artístico nacional los bienes inmuebles que a continuación se expresan", y aunque en primer lugar habla de Monumentos, comprende también a "las edificaciones o conjuntos de ellas, sitios y lugares de reconocida y peculiar belleza, cuya protección y conservación sean necesarias para mantener el aspecto típico, artístico y pintoresco característico de España, siempre que así se haya declarado, o en lo sucesivo se declare, por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes"; y la ley de 1933 habla de "cuantos inmuebles y objetos muebles de interés artístico, arqueológico, paleontológico o histórico haya en España, de antigüedad no menor a un siglo". Y se puede descubrir ya un concepto de Patrimonio histórico-artístico inmobiliario.

Dentro de los inmuebles aparecen, por lo tanto, como especialmente dignos de protección, los inmuebles edificados y los conjuntos históricos formados por conjuntos de edificios, es decir, los productos de la ar-

quitectura. Y aunque se comprenden otros inmuebles, como los terrenos que encierran yacimientos arqueológicos o los monumentos megalíticos, lo cierto es que el patrimonio inmobiliario de interés histórico y artístico se puede identificar, en una altísima proporción, con el patrimonio arquitectónico.

Los hombres de todas las civilizaciones han creado una serie de construcciones que han subsistido, atendiendo a su antigüedad, al clima, a los materiales usados y a sus fines, con mayor o menor perfección; y que han llegado hasta nosotros en condiciones de seguir siendo usados o como restos o testimonios de lo que fueron otras culturas.

Entre estas construcciones se pueden distinguir muchísimas clases, pero se encuentran siempre, aun en las culturas más diferentes, las siguientes clases o tipos: a), las construcciones públicas, sean civiles o religiosas, que normalmente reunían unas condiciones de grandiosidad y afán de subsistir que las ha hecho más duraderas; b), los edificios destinados a la habitación de los ciudadanos que, por su fin más temporal y provisional, han subsistido peor y han llegado a veces sólo como ruinas o restos; c), las construcciones destinadas a la defensa o protección en las que se unen la fortaleza, por razón del fin de seguridad, con los estragos de las guerras; y d), los edificios destinados a asegurar la vida de ultratumba que, por la inmortalidad que se suponía o buscaba para el espíritu de los difuntos, trataban de permanecer y subsistir indefinidamente.

Todos esos conjuntos de edificaciones forman el patrimonio arquitectónico de una época, pueblo o cultura y tienen un indudable interés artístico e histórico. Pocas cosas dan una mejor idea de lo que fue una cultura, o la vida de un pueblo, que el conjunto de sus ciudades o el estudio de sus casas y monumentos. Y aunque es verdad que esos edificios van sufriendo alteraciones a lo largo de los años y son muchas veces mezcla de diversas culturas y civilizaciones, ese mismo carácter duradero hace que en sus modificaciones se puedan estudiar la evolución de esos pueblos, de sus formas de vida, y de sus costumbres.

El Patrimonio Arquitectónico, además, por su solidez y persistencia es enormemente útil, no solo desde un punto de vista histórico y cultural, sino que es, además, un legado de casi todos los pueblos, estén mucho o poco desarrollados. Pero es evidente que, en algunos pueblos y zonas geográ-

ficas, ha tenido especial importancia. Los casos de Egipto en Africa, de Mesopotamia, la India o la China, en Asia, del viejo México y Perú en el Nuevo Continente, son, si nos referimos a culturas muy primitivas y los comparamos con lo que queda en otros países de las mismas zonas y época, especialmente significativos e interesantes.

Para nosotros, europeos, es evidente que el Patrimonio Arquitectónico de los pueblos de Europa, es extraordinariamente importante. Europa ha sido la cuna de una de las culturas más decisivas para el desarrollo de la humanidad, y las creaciones de los diversos pueblos que se han ido asentando en estas tierras, han producido un conjunto de monumentos, ciudades, pueblos y edificios de todo tipo, de una enorme variedad y riqueza. Es imposible comprender la historia de la humanidad y el desarrollo de la arquitectura sin el testimonio de la arquitectura griega, romana, románica, gótica y renacentista, y luego de las aportaciones de los diversos pueblos europeos en la época moderna y contemporánea. El patrimonio arquitectónico europeo es, por ello, sin minusvalorar los de otras culturas de otros Continentes, indispensable para la comprensión de la Historia de Europa y para el entendimiento de la evolución de la arquitectura y la habitación en el mundo.

Este Patrimonio Arquitectónico, como en general el Patrimonio Cultural de todos los pueblos, ha sufrido muchísimo a lo largo de los siglos, y aunque ha sido admirado en muchos momentos, ha tenido que soportar los embates del tiempo y de la incultura. Invasiones y guerras; ruinas de unos imperios sustituídos por otros poderes; reformas constantes en los edificios; emigraciones de las poblaciones; cambios de costumbres y cultos; expoliaciones de edificios, tumbas y monumentos; catástrofes naturales o causadas por el hombre; cambios de estilos y formas de vida; contaminación del ambiente; adelantos técnicos y desarrollo de las poblaciones, han ido afectándolo progresivamente. Todavía en este siglo hemos asistido a la degradación de ciudades enteras, bien por las dos grandes guerras del Siglo XX con el poder de destrucción de las armas modernas, bien por la especulación y el desconocimiento del valor cultural de barrios, pueblos y ciudades antiguas. Se puede decir que, a pesar de ello, este siglo ha popularizado la importancia y valor, y la necesidad de conservación de los edificios históricos.

II. El Consejo de Europa y el Patrimonio Cultural.

Pero siendo indispensable hacer esta breve y rápida introducción, el propósito de este estudio es divulgar y poner de relieve lo que ha representado en este esfuerzo el papel asumido por el Consejo de Europa, que aunque es conocido por muchos, es ignorado por los más, e, incluso, por las autoridades encargadas de legislar y aplicar la legislación.

Ayudar a conocer y aplicar estos criterios del Consejo de Europa, creo que justifica la divulgación de una serie de textos, ya viejos, del Consejo de Europa, y la comunicación de cuál es el estado actual de sus trabajos.

El Consejo de Europa se crea en 1949 y figuran estre sus objetivos esenciales la promoción de los derechos del hombre en su más amplio sentido, la mejora de sus condiciones de vida y la revalorización del patrimonio cultural, y aunque desde sus comienzos existe la preocupación por mantener el Patrimonio Arquitectónico europeo, hay una fecha clave que es de la que vamos a partir para dar a conocer los trabajos y decisiones más importantes del Consejo de Europa en defensa del Patrimonio Arquitectónico Europeo. Esa fecha es 1975.

1. La carta Europea del Patrimonio Arquitectónico

En ese año, el Comité de Ministros del Consejo de Europa aprueba la Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico, que se proclama solemnemente en el Congreso sobre el Patrimonio Arquitectónico Europeo que tuvo lugar en Amsterdam en octubre de 1975, y se aprueba la llamada Declaración de Amsterdam. Estos dos documentos sientan las bases de toda la política de defensa y conservación del Patrimonio Arquitectónico Europeo y contienen una serie de afirmaciones enormemente nuevas en ese momento y que van a ser el origen de un cambio en las conductas y legislaciones de la mayoría de los países europeos, y la fuente y justificación de una serie de trabajos que, a lo largo de los quince años siguientes, hasta hoy, va a desarrollar o promover el Consejo de Europa.

La Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico afirma, entre otras muchas cosas, lo siguiente:

"Reconociendo que el Patrimonio Arquitectónico, expresión irremplazable de la riqueza y de la diversidad de la cultura europea, es patrimonio

común de todos los pueblos y que su conservación exige en consecuencia la solidaridad efectiva de los Estados Europeos;

Considerando que la conservación del PA depende ampliamente de su integración en el marco de vida de los ciudadanos y de su respecto por los planes de ordenación del territorio y del urbanismo.

Reafirma su voluntad de promover una política europea común y una acción concertada de protección del PA apoyándose en los principios de su conservación integral.

Adopta y proclama los principios de la presente Carta:

1.- El Patrimonio Arquitectónico Europeo está formado, no sólo por nuestros monumentos más importantes, sino también por los conjuntos que constituyen nuestras sociedades antiguas y nuestros pueblos con su entorno natural o construído. El PA testimonia la presencia de la Historia y su importancia en nuestra vida.

2.- La encarnación del pasado en el PA constituye un entorno indispensable para el equilibrio y el desarrollo del hombre. Es una parte esencial de la memoria de los hombres de hoy y si se dejara de transmitir a las generaciones futuras con su riqueza auténtica y su diversidad, la humanidad sería amputada de una parte de la conciencia de su propia historia.

3.- El PA es un capital espiritual, cultural, económico y social de valores irremplazables. Además, la necesidad de ahorrar recursos se impone a nuestra sociedad. Lejos de ser un lujo para la colectividad la utilización de ese Patrimonio, es una fuente de economía.

4.- La estructura de los conjuntos históricos favorece el equilibrio armonioso de las sociedades. Estos conjuntos constituyen, en efecto, medios adecuados al desarrollo de un largo abanico de actividades.

5.- El PA tiene un valor educativo determinante. La imagen y el contacto directo con él tienen una importancia decisiva en la formación de las personas.

6.- Este Patrimonio está en peligro. Está amenazado por la ignorancia, por la vejez, por la degradación en todas sus formas, y por el abandono. Cierto urbanismo es destructor cuando las autoridades son exageradamente sensibles a las presiones económicas y a las exigencias de la circulación. La tecnología contemporánea mal aplicada destruye las estructuras antiguas.

7.- La conservación integral es el resultado coordinado de técnicas de restauración y de la búsqueda de funciones apropiadas. La evolución histórica ha llevado a los centros degradados de las ciudades, y en ocasiones a los pueblos abandonados, a convertirse en reservas de viviendas baratas. Su restauración debe ser llevada a cabo con espíritu de justicia social y no debe significar el éxodo de todos los habitantes de condición modesta.

8.- La conservación integral exige la puesta en funcionamiento de medidas jurídicas, administrativas, financieras y técnicas.

Medidas jurídicas. Deben utilizarse todas las leyes y reglamentos existentes que puedan concurrir a la salvaguardia y a la protección del Patrimonio.

Medidas financieras. El mantenimiento y la restauración del PA debe gozar de todas las ayudas e incitaciones financieras necesarias comprendidas las medidas fiscales. Estas deben ser, al menos, iguales a las que se conceden a la construcción nueva.

Medidas técnicas. Los arquitectos, los técnicos o empresas especializadas y los artesanos calificados para la restauración, son insuficientes. Es preciso desarrollar estas medidas y favorecer el desarrollo del artesanado, amenazado de desaparición.

9.- La ayuda de todos es indispensable para el éxito de la conservación integral. Cada generación no dispone de ese Patrimonio más que a título vitalicio. Es responsable de su transmisión a las generaciones futuras.

10.- El PA es un bien común de nuestro Continente. Todos los problemas de conservación son comunes a toda Europa y deben ser tratados de forma coordinada. Compete al Consejo de Europa asegurar la coherencia de la política de sus Estados miembros y promover su solidaridad".

Y *la Declaración de Amsterdam,* en la que se puede afirmar que está en germen todo lo que después se ha ido haciendo o recomendando en defensa del PA, dice en su Prefacio firmado por el Secretario General del Consejo de Europa, cosas como éstas:

"La Declaración de Amsterdam cristaliza un momento importante de la evolución del pensamiento europeo en el campo de la conservación del PA. Llama la atención en esta evolución la ampliación de ese concepto.

Limitada originalmente al Monumento, Sitio o Conjunto de interés relevante, la noción de Patrimonio Arquitectónico cubre hoy todos los conjuntos edificados que aparecen como una entidad, no solamente por la coherencia de

su estilo, sino también por la impronta de la historia de grupos humanos que han vivido en ellos durante generaciones.

Ha quedado claro, además, que la exigencia de esa conservación es vital, porque está motivada por una necesidad profundamente humana: vivir en un Universo que se ha convertido en familiar, integrando en él el cambio deseable e inevitable.

Ignorar la necesidad de respetar el equilibrio de los grupos y establecimientos humanos formados a lo largo de los años, es abrir la vía al desequilibrio psíquico de los individuos y a traumatismos sociales.

Es muy importante que los Gobiernos tomen nota de las enseñanzas de este Congreso y afecten a la conservación del Patrimonio medios proporcionados a la amplitud de esta tarea. Tal opción política y económica implica, naturalmente, el apoyo de la opinión pública.

La realización de la conservación integral necesita, por consecuencia, dos condiciones previas: una opinión pública consciente y vigilante y medios presupuestarios adecuados".

Y en el propio texto de la Declaración, se contienen textos como los siguientes:

"El Congreso pone el acento sobre las consideraciones esenciales siguientes:

Además de su inestimable valor cultural, el Patrimonio Arquitectónico de Europa lleva a todos los europeos a tomar conciencia de una comunidad de historia y de destino. Su conservación reviste, por ello, una importancia vital.

La conservación del PA debe ser considerada, no como un problema material, sino como objetivo preferente de la planificación urbana y de la ordenación del territorio.

La conservación integral compromete la responsabilidad de los poderes locales y exige la participación de los ciudadanos.

Los poderes locales deben atribuir a los edificios funciones que, respetando su carácter, respondan a las condiciones de vida actuales y garanticen así su sobrevivencia; y favorecer la formación y funcionamiento eficaz de asociaciones sin ánimo de lucro de restauración y rehabilitación.

La toma en consideración de los factores sociales codiciona el éxito de toda política de conservación integral. Una política de conservación implica también la integración del PA en la vida social.

La conservación integral exige una adaptación de las medidas legislativas y administrativas. Habiéndose ensanchado la noción de Patrimonio Arquitectónico, la condición previa de una acción eficaz es una reforma profunda de la legislación. El legislador debe tomar las disposiciones necesarias para redistribuir de manera equilibrada los créditos presupuestarios reservados a la ordenación urbana y afectados respectivamente a la rehabilitación y a la construcción; conceder a los ciudadanos que decidan rehabilitar un edificio antiguo, ventajas financieras equivalentes, al menos, a las que gozaría una construcción nueva; y revisar, en función de la nueva política de conservación, el régimen de ayudas financieras del Estado y de los demás poderes públicos.

La conservación integral exige medios financieros apropiados. Se puede afirmar con seguridad que no existe apenas país en Europa donde los medios financieros afectados a la conservación sean suficientes. Las ventajas financieras y fiscales actualmente existentes para la construcción nueva, deben ser concedidas en las mismas proporciones para el mantenimiento y conservación de los edificios antiguos. Es capital estimular a las fuentes de financiación privada, principalmente de origen industrial. Numerosas iniciativas privadas han demostrado el papel positivo que pueden jugar conjuntamente con los poderes públicos, tanto a nivel nacional como local.

La conservación integral exige una promoción de los métodos de las técnicas y de la competencia profesional ligadas a la restauración y a la rehabilitación".

Poco tiempo después, a través de su *Resolución 28, de 14 de abril de 1976* sobre la "Adaptación de los sitemas legislativos y reglamentarios a las exigencias de la conservación integral del PA", el Consejo de Europa trató de sacar las consecuencias de la Declaración de Amsterdam y volvió a insistir, como ya lo había hecho en la reunión de los Ministros europeos responsables de la protección del PA, en la necesaria adaptación de sus sistemas legislativos para responder a las exigencias de la conservación y a la integración del patrimonio cultural inmobiliario en la sociedad contemporánea. Para ello, y considerando que "la adaptación de las legislaciones nacionales debería permitir yugular la agravación de las amenazas que pesan sobre el PA y reducir los atentados de que es víctima, se recomienda a los

Gobiernos promover la adaptación de los sistemas legislativos nacionales, teniendo en cuenta los principios y medidas siguientes:

Las medidas para la conservación integral deben responder a dos objetivos esenciales: 1, la conservación de los monumentos, conjuntos o sitios por medio de disposiciones de salvaguardia, medidas de conservación física, y operaciones de restauración y rehabilitación; 2, la integración en el modo de vida de la sociedad actual de monumentos, conjuntos y sitios por la puesta en marcha de programas de revitalización y rehabilitación.

Los poderes públicos, tanto a nivel nacional como regional y local, asumen una responsabilidad particular en la conservación integral del Patrimonio Cultural Inmobiliario".

Y en el apartado tercero, que se refiere a la política nacional de conservación integral, señala la necesidad: *de medidas financieras,* entre las que incluye la redistribución presupuestaria, de manera que se dediquen medios financieros más importantes a la protección del Patrimonio, procedentes de diversos departamentos, y las bonificaciones fiscales aligerando las cargas que pesan sobre los propietarios de monumentos y de edificios sitos en conjuntos, para permitirles dedicar una parte más importante de sus recursos a los trabajos de mantenimiento y conservación; *medidas administrativas; medidas sociales y una acción destinada a informar al gran público* de la importancia y la riqueza del Patrimonio Cultural Inmobiliario, que constituye su entorno, así como las razones culturales, económicas y sociales que justifican su protección.

A ésta la siguieron:

– La *Recomendación 880 de 1979,* relativa a la conservación del PAE en la que se recomienda al Consejo de Ministros que "invite a los Gobiernos de todos los Estados a tomar medidas más eficaces para poner en práctica los principios y recomendaciones de la Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico, especialmente a cuidar de que:

Se haga lo posible, dentro del cuadro de la Comunidad Europea, para asegurar la aplicación en todos los Estados miembros de criterios de clasificación semejantes.

Se prevean normas legales donde no existan para asegurar una protección eficaz del PA.

Con el ánimo de preservar el carácter específico de las sociedades, las autoridades locales traten de restaurar el habitat antiguo en los barrios de vivienda y adaptarle a las exigencias modernas, en lugar de demoler los viejos edificios.

Estimular a los particulares o a Sociedades a adquirir y restaurar edificios antiguos que no estén incluídos en los programas públicos.

Conceder una ayuda financiera creciente de fuentes públicas, a las colectividades locales para el mantenimiento y revalorización de los sectores protegidos; a los particulares propietarios de edificios clasificados para mantenerlos por medio de subvenciones, préstamos con interés reducido, y bonificaciones fiscales; y a los donantes de fondos para la reconstrucción arquitectónica, por medio de desgravaciones fiscales".

– *La Resolución 707 de 1979,* en la que la Asamblea parlamentaria del Consejo de Europa expresó su esperanza de "que los parlamentarios europeos examinen las propuestas de la Recomendación 880, y de que haciendo uso de sus poderes, y de su influencia, promuevan la legislación y las medidas administrativas en sus respectivos países, para asegurar una protección eficaz del irremplazable PAE".

– *La Resolución 708 de la misma Asamblea y año,* en la que se pone de relieve el papel de las colectividades locales y regionales en la conservación del PA, y la *Resolución 709,* en la que se señala el papel de las asociaciones independientes, exhortándolas en todos los Estados miembros del Consejo "a estimular su presencia para sensibilizar a la opinión pública sobre la importancia de la conservación del PA".

Dentro del Patrimonio Arquitectónico Europeo quizá se había desdeñado *la importancia del patrimonio rural,* sobre el que después se volverá con frecuencia, y fue en la reunión de Granada, de octubre de 1977, donde se lanzó una llamada en su defensa afirmando que "la arquitectura rural y su paisaje están amenazados de desaparición y es necesario buscar todos los medios para la conservación y utilización del Patrimonio Arquitectónico rural", llamada que tuvo su continuación para la defensa de ese patrimonio en la Conferencia de Aosta de 1983, en el Coloquio sobre "Patrimonio Arquitectónico y Desarrollo rural", que tuvo lugar en Luxemburgo en septiembre de 1987, y en la Recomendación 6 de 13 de abril de 1989.

2. Convenio de Granada de 1985

Todos los trabajos realizados desde 1975, son los que hicieron posible la trascendental reunión de los Ministros de Cultura de los países miembros del Consejo de Europa, que tuvo lugar en España, en una de las ciudades que, no sólo es una parte importante del Patrimonio Histórico español, sino que es un ejemplo fundamental del Patrimonio cultural de la Humanidad: Granada.

El documento, que se aprobó el 3 de octubre de 1985 en la citada ciudad, firmado por dieciséis Ministros de Cultura, es una pieza básica que resume de forma notable los principios en que se debe inspirar la protección del PAE, y ha sido el pilar en el que se han apoyado las siguientes actuaciones del Consejo de Europa, que vamos a seguir examinando.

En el preámbulo de la "Convención para la protección del P.A.E." que se aprueba, se recuerda que "es importante: transmitir un sistema de referencias culturales a las generaciones futuras, mejorar el marco de vida urbano y rural, y favorecer simultáneamente el desarrollo económico, social y cultural de los Estados y las regiones, y ponerse de acuerdo sobre las orientaciones esenciales de una política común que garantice la salvaguardia y la revalorización del Patrimonio Arquitectónico" y se llega a una serie de acuerdos, compromisos y recomendaciones que se reflejan en su articulado.

Copiar aquí los 27 artículos de que consta el texto de la Convención parecería excesivo, pero nos parece indispensable traer, al menos, el texto de una serie de preceptos de ese documento, por lo que significan de avance y de modelo para la legislación de los países europeos, y concretamente de la nuestra.

El artículo 2 dice que "cada Estado parte se compromete a identificar con precisión los monumentos, conjuntos y sitios protegibles, y a practicar un Inventario de ellos". En el artículo 3, cada Estado parte se compromete a poner en práctica un régimen legal de protección del PA y a asegurar en el marco de ese régimen y según las modalidades propias de cada Estado o región, la protección de los monumentos, los conjuntos y los sitios; y en el artículo 4, cada parte se compromete a evitar que los bienes protegidos sean desfigurados, degradados o demolidos. En ese sentido se compromete cada Parte, si no lo está ya, a introducir en su legislación disposiciones que prevean:

a). La sumisión a una autoridad competente de los proyectos de demolición o modificación de monumentos;

b). La sumisión a la autoridad competente de los proyectos que se refieran, en todo o en parte, a un conjunto arquitectónico o a un sitio y que afecten a la demolición, a la construcción de nuevos edificios o a modificaciones importantes que atentarían al carácter de ese conjunto o sitio;

c). La posibilidad de que los poderes públicos obliguen al propietario a efectuar obras o a realizarlas en su lugar;

y d). La posibilidad de expropiar un bien protegido.

Con estos preceptos se trata de proteger directamente la conservación del Patrimonio. En cambio, los artículos 6 y 14 establecen medidas complementarias para hacer más fácil esa conservación. Por el artículo 6, cada Estado parte se compromete a prever, dentro del límite de sus presupuestos, un apoyo financiero de los poderes públicos a las obras de mantenimiento y restauración del PA sito en su territorio. Y en el artículo 14, a crear estructuras de información, consulta y colaboración entre el Estado, las colectividades locales, las instituciones y asociaciones culturales, y el público; y a favorecer el desarrollo del mecenazgo y de las asociaciones sin fin lucrativo que se dediquen a este campo.

Además, los artículos 10, 11 y 12 prevén una política de conservación que cada Estado parte se obliga a adoptar, señalando, entre otras, las siguientes medidas:

"Colocar la protección del Patrimonio Arquitectónico entre los objetivos esenciales de la ordenación del territorio y del urbanismo; hacer de la conservación, la animación y la revalorización del PA un elemento mayor de la política cultural; favorecer en lo posible la conservación y utilización de edificios que presenten, aunque no estén clasificados, un valor de acompañamiento del entorno urbano o rural. Y concretamente cada Parte se obliga a favorecer, respetando el carácter arquitectónico o histórico del Patrimonio, la utilización de los bienes protegidos, teniendo en cuenta las necesidades de la vida contemporánea y la adaptación cuando se considere apropiada, de edificios antiguos a utilizaciones nuevas". E, incluso, para garantía de la conservación, el artículo 12 prevé que, sin perjuicio de facilitar la visita por el público de los bienes clasificados, los Estados deben procurar que esta apertura no signifique un atentado al carácter arquitectónico e his-

tórico de esos bienes y de su entorno. Y finalmente, el artículo 15 prevé el compromiso de cada parte de revalorizar la conservación del PA en la opinión pública, tanto como elemento de entidad cultural, como en su aspecto de fuente de inspiración y creatividad para las generaciones presentes y futuras; y de promover las políticas de información y sensibilización para despertar o incrementar la sensibilidad de los ciudadanos desde la edad escolar sobre la protección del Patrimonio, y poner en evidencia la unidad de ese Patrimonio y los lazos que existen entre la Arquitectura, las Artes, las tradiciones populares y las formas de vida.

3. La reunión de Ministros de Sintra. La consideración económica de la conservación

Tras la reunión de Granada, los Ministros de Cultura de los países del Consejo de Europa se volvieron a reunir en Sintra (Portugal), en septiembre de 1987, con un tema específico que venía tomando cuerpo propio como consecuencia de las conclusiones de las anteriores reuniones y conversaciones: "Economía y financiación de la Cultura".

Una vez que se había llegado a la convicción de la importancia de los productos culturales, y concretamente del valor que para la calidad de vida y para la Cultura de los países europeos tenía la defensa del Patrimonio Cultural en general, y del PAE en particular, era cada vez más necesario abordar el problema de cómo y con qué medios económicos se podían conseguir los fines de conservación propuestos. Y se puede decir que desde 1985 es este uno de los temas sobre los que está trabajando más activamente el Consejo de Europa, al darse cuenta que, llegados al acuerdo de la necesidad y conveniencia de la labor de conservación, la mayor dificultad a superar era encontrar los medios económicos para llevarla a cabo.

En Sintra se hicieron visibles y se pusieron de relieve una serie de novedades que no habían sido debidamente señaladas, pero que eran ya una realidad en la vida europea:

– que el peso económico de la Cultura era creciente y que en porcentaje del PIB, variaba entre el 3 y el 5% en los países europeos;

– que el empleo directamente ligado a las actividades culturales representaba entre el 3 y el 4% de la población activa;

– que los gastos e inversiones de los poderes públicos dedicados a la Cultura, estaban estancados frente a una demanda creciente de productos culturales;

– que las familias consagraban una parte creciente de sus rentas al ocio y a la cultura;

– y que, sobre todo a nivel regional y local, la Cultura jugaba un papel creciente en el mantenimiento y relanzamiento de la economía.

Es decir, que se estaba produciendo un cambio radical porque en vez de ser la cultura tributaria de las ayudas e inversiones públicas, se estaba ante la situación contraria. La Cultura era un método de creación de riqueza y empleos, y no era un gasto supérfluo o de lujo, sino una inversión productiva, no sólo en valores inmateriales, sino en productos económicos.

Sobre todo se reconoció públicamente la insuficiencia de la financiación pública y el compromiso del sector privado en favor de la promoción de la cultura, a través, no sólo del mecenazgo y el patrocinio, sino por la mayor importancia de las industrias culturales y de la inversión de los particulares. Concretamente en el informe presentado por la delegación española se reconoce "la falta de recursos públicos para hacer frente a una demanda creciente de productos y servicios culturales, y la voluntad de las instituciones privadas de estar presentes y de ofrecer una ayuda".

Como consecuencia de este planteamiento, la conferencia de Sintra desarrolló el estudio de los siguientes temas: las relaciones de economía y cultura; la financiación de la cultura; actores y beneficiarios; y la financiación de la cultura; sistemas y procedimientos y evaluación de los resultados. Y como resultado de esa reunión y de las conversaciones, se redactaron tres proyectos de resolución sobre:

– El mejoramiento de la financiación de la vida cultural.

– La revalorización del patrimonio común y de las diferencias culturales europeas.

– La cooperación europea para la promoción de la evaluación y desarrollo de las políticas culturales.

De los tres, es especialmente interesante para el objeto de este trabajo, el primero, en el que se señaló que "la confirmación por los poderes públicos que la llamada a nuevas fuentes de financiación no significa en modo

alguno una desaparición del compromiso del Presupuesto, sino una atención más importante de las autoridades a las necesidades de los sectores culturales más desfavorecidos por ser menos atractivos para la inversión privada", y se invitó al Comité de Ministros del Consejo de Europa a proceder a un intercambio de información dirigido a mejorar la financiación de la vida cultural por medio de "la mejora de las técnicas de financiación pública", "la financiación de la creación por la sociedad y el estímulo del mecenazgo", y "el reconocimiento del papel del sector privado, mediante el régimen jurídico que instituya un régimen privilegiado para las asociaciones e instituciones con fin cultural, y establezca un estatuto de protección del patrimonio cultural y de las ventajas reconocidas a los propietarios para la conservación de sus bienes, y las medidas fiscales y patrimoniales en favor de los mecenas o de los donantes de bienes culturales".

Las reuniones de Granada y Sintra fueron determinantes para que el Consejo de Europa profundizara en el estudio de las relaciones entre economía y cultura y más concretamente en la búsqueda de nuevos sistemas de financiación para la conservación y revalorización del PAE.

Como consecuencia de todos esos esfuerzos y sobre todo a partir de esas reuniones de Granada y Sintra, se coloca el acento en un nuevo aspecto del problema de la conservación del PAE: la insuficiencia de los fondos públicos dedicados o dedicables a este fin.

Los últimos veinte años han determinado una toma de conciencia creciente de la existencia y el interés del Patrimonio Arquitectónico Europeo, pero al mismo tiempo se ha ampliado enormemente la extensión de ese Patrimonio y de lo que es la función de conservación. En el Patrimonio se han incluído, no sólo los más importantes Monumentos, sino la arquitectura popular, los barrios enteros de valor histórico y que reflejan el carácter de las diversas épocas del desarrollo de nuestros países, las modernas edificaciones y las construcciones de interés industrial, con lo que las categorías de bienes a proteger son cada vez más numerosas. Y en cuanto a la conservación, se ha comprendido que se extiende, no sólo al mantenimiento, a la utilización, sino incluso a la promoción y animación de esos edificios y conjuntos que supone su integración en la vida actual y su rehabilitación, coordinando las nuevas necesidades con el respeto a su carácter.

4. Economía y Cultura, Una nueva política de financiación

Todo ello ha hecho evidente que con los fondos de origen público, aun sumando los estatales, regionales y locales, es imposible cubrir las nuevas necesidades de la conservación del PAE y que es indispensable atraer importantes recursos privados que colaboren a esos fines y hagan posible la conservación. Para ello es preciso plantear una nueva política de financiación para la conservación del PAE y a ello ha dedicado sus esfuerzos el Consejo de Europa, sobre todo después de la declaración de Granada de 1985.

Como consecuencia, los últimos trabajos del Consejo de Europa han tratado de estudiar cómo se puede intensificar la captación de fondos privados para operaciones de restauración y conservación, y cómo los fondos de origen público pueden ser utilizados de forma más eficaz. Este nuevo aspecto de cómo se puede mejorar la conservación del PAE a través de multiplicar las fuentes de financiación de las operaciones y trabajos de conservación, ha sido un tema al que han dedicado atención los Coloquios organizados por el Consejo de Europa en York (1966), en Messina (1967) y en Halifax (1968), y que ha sido objeto de especial estudio por un grupo de especialistas, del que he tenido el honor de formar parte, bajo la rúbrica de "Financiación de la conservación del Patrimonio Arquitectónico".

En el *Coloquio de York,* convocado con el lema "Financiar la conservación del Patrimonio Arquitectónico", y celebrado en septiembre de 1986, en el mensaje del Secretario General del Consejo de Europa, se reconoce ya que "la protección del patrimonio histórico no se basa sólo en que se trata de un valor social irremplazable, sino porque la política de conservación es un factor de desarrollo económico y social que no ha sido valorado aún plenamente", y tras reconocer que los medios financieros públicos no son bastantes, anuncia que próximamente "deben ser elaboradas y difundidas recomendaciones sugiriendo estrategias de financiación que asocien a los poderes públicos, las empresas y las asociaciones".

El Coloquio trató como temas específicos: 1. la financiación del Patrimonio y su situación actual; 2. el parque inmobiliario existente y las posibilidades de reutilización; 3. una serie de casos y ejemplos de restauración en diversos países; y 4. la financiación privada y mixta (pública y privada), y entre sus conclusines se pueden señalar como más interesantes, las siguientes:

–El tema de la conferencia "Financiar el PA" responde a la necesidad de buscar medios de dar una respuesta financiera al deseo de la sociedad de conservar una serie de edificios que tienen un valor cultural y afectivo, deseo creciente por la educación superior más extendida, y el aumento de la movilidad y el tiempo libre.

–Este nuevo deseo de la sociedad ha llegado a ser en la mayoría de los países europeos una fuerza política suficientemente poderosa para traducirse en medidas legislativas protectoras del Patrimonio.

–Como consecuencia, el PA a conservar se ha ampliado y ello sobrepasa los recursos del Estado y exige una participación del sector privado superior y medidas que inciten a los propietarios privados a invertir en la conservación.

–A la hora de defender la conservación del PA es preciso hacer notar su influencia sobre el empleo, la economía de materias primas y energía, y la reducción de los costes de infraestructura; y su condición de parte integrante del entorno y su defensa flexible que no impide la incorporación de novedades y la utilización productiva de los edificios antiguos.

En el *Coloquio de Messina* figuraba como propósito estudiar las diversas problemáticas que originaba la conservación de elementos del PHE tan diversos como: los centros históricos degradados de las ciudades que se han desarrollado en su periferia o en barrios nuevos, abandonando sus antiguos centros; la utilización, desde un punto de vista de la creación de una nueva oferta, de viviendas antiguas adaptadas a las nuevas necesidades; las operaciones de promoción inmobiliaria en las ciudades con un carácter histórico o artístico importante; la recuperación de edificios antiguos para usos colectivos; o el mantenimiento y la administración de monumentos históricos de vocación cultural. Y para todo ello tratar de encontrar recursos disponibles y descubrir nuevos mecanismos de financiación que asociaran a una serie de partícipes públicos y privados, y analizar cómo los diversos mecanismos de financiación, existentes o que deban crearse, podían responder mejor a la conservación del PA.

En ese coloquio se sentó la afirmación de que "la restauración inmobiliaria no debe verse como una carga, sino como una inversión productiva fuente de actividad económica para las empresas, de creación de empleos

y de efectos inducidos sobre el conjunto de circuitos económicos", y se trataron por diversos participantes tres grandes temas:

–Las técnicas mixtas de financiación, es decir, la forma de colaborar en las tareas de restauración las instituciones públicas y los inversores privados, presentándose interesantes comunicaciones de la situación en Holanda, Austria, Italia, Gran Bretaña y Francia.

–El mecenazgo y el patrocinio y su importancia para la revalorización del patrimonio Monumental con aportaciones de Italia, Suiza, Alemania y Francia.

–La necesidad de una fiscalidad especial que tuviera en cuenta la naturaleza jurídica de los bienes culturales, con sus dos aspectos de titularidad privada y pública, sobre la que se hicieron dos comunicaciones de Italia y España por un profesor italiano y por el que esto escribe.

De ese coloquio salieron unas cuantas conclusiones importantes:

1. El reconocimiento de las ventajas económicas de la recuperación inmobiliaria.

2. Sin disminuir el valor y utilidad de la intervención pública (Estado y administraciones locales) en la conservación, se insistió en la necesidad de crear sistemas de financiación alternativos, bien se trate de recursos exclusivamente privados, o de apoyos que complementen la financiación pública.

3. La oportunidad de prever y fomentar una acción coordinada de los diferentes actores de la recuperación inmobiliaria, es decir, de las entidades nacionales, locales y regionales, con las empresas, las asociaciones y los individuos.

4. La distinción en el PAE, a fines fiscales y operacionales, de tres categorías de bienes:

–el Patrimonio monumental protegido;

–el Patrimonio arquitectónico susceptible de utilización con rentabilidad económica si tiene un apoyo adecuado de medidas fiscales jurídicas y urbanísticas;

–los conjuntos antiguos y centros históricos que exigen un conjunto de medidas y estrategias que requieren naturalmente iniciativas legislativas globales.

5. La necesidad de fomentar un mayor interés del mecenanzgo por la restauración del PA.

6. La conveniencia de una política europea coherente y sistemática que tenga por fin la conservación del PA en cuya política tiene un rango preferente una inteligente política fiscal a favor de los bienes culturales que, lejos de empobrecer al Estado, se traduce en un aumento de beneficios para la colectividad y constituye un factor de creación de nuevas riquezas.

El trabajo de Messina se continuó en 1988 en el *Coloquio de Halifax* donde bajo el título de "El Patrimonio Arquitectónico; un triunfo para el éxito de la ciudad" se dedicó la atención al papel y utilidad de ese PA para que la ciudad adquiera el nivel de calidad de vida y que la ayude a mantenerse atractiva y a conseguir que sea agradable trabajar y vivir en ella, recogiendo la idea de Mumford que la ciudad era "la mayor obra de arte del hombre".

Desde este enfoque se puso de relieve que en esta segunda mitad de siglo las ciudades europeas han pasado un mal moento, y que han sido modificadas, transformadas, reconstruídas y destruídas y finalmente diluídas en la fascinación por los nuevos métodos de transporte. Pero que en estos últimos años en que se empieza a pasar de la sociedad del transporte a la sociedad de la comunicación, el declive de los centros urbanos ha alcanzado su punto de inflexión, y entonces las ciudades ganadoras son las que han resistido y sabido conservar su patrimonio arquitectónico y su estilo propio. Su calidad de vida depende mucho de su capacidad de convivencia a través de lugares centrales de encuentro, y de la subsistencia de "sus raíces" que tiene mucho que ver con el respeto del Patrimonio Arquitectónico.

Alrededor de este tema y de la actualización de las viejas ciudades conservando y revalorizando su Patrimonio, se presentaron múltiples comunicaciones con ejemplos de recuperación y reutilización en casi todos los países europeos, entre los que figuraba por España el caso de Alcalá de Henares.

Como conclusiones específicas de ese Coloquio, se incorporaron a la doctrina de la conservación las siguientes ideas:

El Patrimonio Arquitectónico no consiste sólo en la arquitectura majestuosa y las casas señoriales. El patrimonio cotidiano confiere a los pueblos y ciudades un sentido de continuidad y estabilidad. El entorno es un foco de identidad. La reglamentación británica participa de este sentido del Patrimonio al acordar protección a cerca de medio millón de edificios y más de seis mil sectores históricos protegidos.

La mentalidad del público y de los profesionales respecto a la ciudad ha cambiado en los diez últimos años. Se ha pasado de una concepción de urbanismo global que hacía tabla rasa del pasado a una actitud nueva que trata de conservar lo que es posible y tiene un valor, y a elaborar políticas a partir de lo que existe.

La conservación del Patrimonio no se percibe ya como un coste o un lujo, sino como un componente esencial de la vida económica de la ciudad. La conservación no es sólo una cuestión material o artística, sino social, y que afecta a la calidad de vida de los habitantes.

A la vista de todos estos trabajos y precedentes, el Consejo de Europa constituyó un grupo de especialistas para trabajar sobre "la financiación de la conservación del PA", del que, como he dicho, he formado parte, y que se ha reunido en varias ocasiones a lo largo de los años 1988 y 1989 con el encargo de poner a punto un proyecto de recomendación para que sea aceptado por el Consejo de Ministros europeo y se convierta en una Recomendación dirigida a los países miembros.

5. El último documento del Consejo de Europa

Como el trabajo del Grupo ha quedado prácticamente terminado, creo que es interesante conocer cuáles han sido los criterios y problemas que ha considerado el Grupo, y cuál es el *anteproyecto de recomendación que se va a proponer,* porque, independientemente de que se apruebe, hay en él muchas ideas y experiencias que pueden ser útiles para la realidad española.

El estudio realizado consta de tres partes y unas Conclusiones.

La primera parte examina la problemática de la financiación del PAE empezando por señalar las ventajas y beneficios culturales y económicos que representa la conservación de ese Patrimonio.

Como el objetivo del informe es obtener una mejor movilización de los recursos disponibles en favor de la conservación buscando mecanismos de financiación distintos de los presupuestos públicos y las subvenciones, se señala la necesidad de insistir en el principio de rentabilidad de las inversiones y las ventajas que puede representar la rehabilitación del Patrimonio construído, en relación con la construcción nueva.

El beneficio cultural de la conservación había sido ya puesto de relieve en múltiples documentos del Consejo de Europa, por lo que se recuerda so-

lamente que "el entorno y los conjuntos construídos (entre los que se comprenden conforme a la Convención para la Salvaguardia del PAE, los "Monumentos", los conjuntos arquitectónicos y los "sitios" definidos como paisajes humanizados, obra conjunta del Hombre y la Naturaleza) constituyen un pilar de la memoria colectiva europea, cuyo conocimiento revela múltiples influencias recíprocas artísticas, y su visita y conocimiento refuerzan la unión europea que parte de las fuentes de una misma civilización.

Esta idea de conservación que naturalmente se extiende a la arquitectura rural y popular, no excluye el impulso de una arquitectura contemporánea de calidad que sepa aprovechar las enseñanzas de una arquitectura rural tradicional fundada en la sabiduría histórica y en el encaje del hombre con su entorno.

Y además la revalorización del Patrimonio no tiene sólo motivaciones culturales nostálgicas, sino prácticas. La conservación implica el uso y mantenimiento de técnicas y oficios tradicionales altamente calificados que son en sí mismos un Patrimonio Cultural importante.

Pero el documento se esfuerza en poner de relieve, sobre todo, porque son más desconocidas y menos estudiadas, las aportaciones económicas de la conservación, insistiendo sobre el impacto económico del Patrimonio Arquitectónico en general. El Consejo de Europa ha tratado de poner a punto un método de análisis que permita un balance que incorpore las inversiones necesarias para una operación de rehabilitación y el conjunto de efectos directos e indirectos que produce. Las delegaciones de Bélgica y Luxemburgo hicieron en 1985 un informe conjunto para la Conferencia de Granada, y en ese informe se pone de relieve la necesidad de modificar la visión tradicional y superficial de que la conservación del PA es un gasto, y reemplazarla por la idea de que las sumas gastadas en su favor son inversiones que pueden generar una renta considerable y son un motor de flujos económicos importantes. Y examina también el documento:

La dimensión turística del Patrimonio, su importancia sobre la economía local y regional;

Las actividades necesarias para el mantenimiento, la restauración, la reutilización y la animación del PA con sus consecuencias sobre la creación de empleo y la economía en inversiones que había que realizar si esos edificios se destruyeran;

Y el beneficio que supone la creación de empleo con el ahorro neto para el Presupuesto al disminuir el paro.

Llegando a la conclusión que en un análisis completo de la relación costes-beneficios, las cantidades invertidas tienen más el carácter de inversiones que de gastos.

En el informe del Grupo de especialistas, del que damos noticia, se distinguen:

–los beneficios económicos directos, entre los que se incluyen: el relanzamiento de actividades particularmente creadoras de mano de obra; la creación de empleo entre las profesiones y oficios de la restauración y los de gestión y animación de monumentos o barrios; y la economía de grandes inversiones en infraestructuras y entorno, si hubiera que construir barrios nuevos que sustituyeran a los antiguos.

–los beneficios económicos indirectos entre los que se distinguen:

a) Los beneficios turísticos. Las estadísticas de la Organización Mundial del Turismo demuestran que el gasto en turismo es mayor en las regiones europeas donde el Patrimonio Arquitectónico es más importante, y que la parte debida al patrimonio monumental en los flujos económicos creados por el turismo es determinante. En estudios de 1988 del Ministerio de Cultura francés, se comprobó que el esfuerzo financiero para la conservación de un Monumento le hace más atractivo para el visitante y que por cada 10.000 visitantes se crea un empleo nuevo, y que por cada 15 francos que se gastan en entrada, se originan 60 francos de gastos más en la visita turística. Y esos datos son todavía más evidentes en España, si consideramos la importancia de los ingresos por turismo y su repercusión en el empleo en ciudades como Granada, Mérida, Toledo, Ávila, Segovia, El Escorial, etc.

b) El desarrollo local. La conservación aporta a las economías locales fuentes diversas de desarrollo: mantenimiento de mano de obra joven en el lugar, empresas de producción de materiales, promoción de oficios artesanales, el atractivo de las ciudades con un entorno que proporciona una calidad de vida para la instalación de nuevas empresas, comercios e industrias.

c) Beneficios para la colectividad. Como los que se producen en el presupuesto del Estado para gastos sociales gracias al mantenimiento del empleo o a la creación de nuevos puestos de trabajo, y los ingresos fiscales provenientes de las tasas e impuestos percibidos por los trabajos de mantenimiento y res-

tauración, o por las nuevas actividades que surjan del turismo o del atractivo de las poblaciones que generan las empresas allí establecidas.

Y además, el documento desde este punto de vista económico, estudia cuáles son los factores de decisión para que se invierta en restauración; quiénes son los elementos que influyen en esa decisión (propietarios, ocupantes, constructores, financieros, órganos administrativos); y busca las razones que les pueden animar a esa inversión, deteniéndose en el análisis financiero, sociofinanciero, cultural y de impacto para la comunidad de la operación de conservación que se intenta. Siempre sobre la base de procurar que exista una rentabilidad que induzca a hacer esa operación, no exclusivamente por razones culturales, sino económicas, para lo cual examina los procedimientos que faciliten la rentabilidad para los distintos inversores (promotores, instituciones de crédito, inversores en inmuebles para formar un patrimonio inmobiliario, como compañías aseguradoras o fondos de pensiones, y adquirentes de viviendas o edificios para su uso), tratando de encontrar fórmulas que resuelvan los riesgos económicos específicos de la rehabilitación, y la preferencia que a veces se da a favor de la construcción nueva respecto a la conservación.

Tras hacer este examen de las condiciones económicas necesarias para asegurar una rentabilidad, y como consecuencia conseguir hacer atractivas las operaciones de conservación, se dedica la parte segunda del Informe al estudio de medidas susceptibles de favorecer la financiación de la conservación, distinguiendo:

A.- *La creación de un medio favorable al lanzamiento de proyectos* mediante una política apropiada de planificación y urbanismo, desarrollada por las autoridades públicas competentes a escala nacional, regional y local, llegando a considerar indispensable para los proyectos más complicados (recuperación de barrios o centros históricos de ciudades) la presencia de animadores del conjunto del programa encargados de resolver las complejidades administrativas y financieras del programa. Y en general la adopción de una estrategia urbanística para animar a los promotores a invertir en la conservación y la rehabilitación.

B.- *'Incitaciones financieras'*, entre las que están el otorgamiento de subvenciones, para monumentos relevantes o para sectores deprimidos, o lugares aislados; el conseguir que no exista un régimen fiscal o crediticio más favorable para la construcción nueva que para la conservación; y las

bonificaciones fiscales en consideración a la especial naturaleza de los bienes culturales que tienen un aspecto público, por las limitaciones a que se somete a la propiedad privada en el uso, conservación y reformas en atención a su valor cultural y porque por ese valor cultural y público tienen derecho a acceder y disfrutar de ellos todos los ciudadanos.

C.- *'Apoyos jurídicos'* que pueden consistir en garantías públicas en el montaje de operaciones de rehabilitación, como se hace en Holanda, o en la creación de estructuras especialmente apropiadas de gestión de los programas de conservación, como son los fondos de desarrollo de Holanda y Gran Bretaña, las operaciones de mejora del habitat (OPAH) de Francia, los sistemas de leasing inmobiliario de la Caja de Ahorros de Sicilia, los "arrendamientos para rehabilitación" de Francia, o las asociaciones de personas públicas y privadas de Holanda.

D.- *'Apoyos fiscales de distinta naturaleza, atendiendo a las distintas clases de bienes a proteger'*, examinando el estado actual de las medidas fiscales en los diversos países europeos, que aunque son muy diferentes, manifiestan una tendencia común a mejorar el trato fiscal para todo lo que se refiere a la conservación del PAE.

E. *Y prestación de especial atención a la promoción y apoyo del mecenazgo y el patrocinio (sponsoring),* animando las iniciativas en este campo con apoyo fiscal a fundaciones, asociaciones de empresas para fines culturales, y regulación de una nueva figura: las fundaciones de empresa recientemente reguladas por la legislación francesa por Ley de 23 de julio de 1987, modificada el 4 de octubre de 1989.

Todo ello, que queda muy resumido en las precedentes páginas, constituye el soporte de un *"Proyecto de recomendación sobre las medidas susceptibles de favorecer la financiación de la conservación del Patrimonio Arquitectónico Europeo", cuyo texto es el siguiente:*

"Reconociendo que el PA constituye una expresión irremplazable de la riqueza y de la diversidad del Patrimonio Cultural de Europa, un testigo inestimable de nuestro pasado, un lazo común para todos los europeos;

Considerando que la conciencia creciente de la necesidad de conservar antiguas edificaciones, las categorías cada día más numerosas de bienes a proteger, las intervenciones cada día más importantes, necesarias para la conservación, se traducen en un aumento considerable de las necesidades

en lo que se refiere a los fondos a invertir, y que los fondos de origen público (autoridades centrales, regionales y locales) no son suficientes para satisfacer las nuevas necesidades de la conservación en Europa;

Considerando que la restauración de los edificios antiguos no atrae suficientemente las inversiones privadas en razón a que la construcción nueva, a causa de la política de construcción seguida en muchos países, ofrece una rentabilidad más grande y menores riesgos;

Considerando que todas las posibilidades ofrecidas por el mencenazgo no han sido plenamente utilizadas en el campo del PA;

Convencido como consecuencia de la necesidad de atraer fondos privados más importantes al sector de la conservación:

a) Creando condiciones favorables al lanzamiento de proyectos de conservación;

b) Haciendo más rentables las inversiones privadas;

c) Favoreciendo el mecenazgo;

d) Utilizando los fondos públicos de manera más eficaz con efectos multiplicadores;

Considerando que para alcanzar los fines indicados en el párrafo anterior es necesario tomar toda una serie de medidas de naturaleza y alcance diferente, entre las cuales conviene subrayar una fiscalidad especial que lleve consigo, entre otras, beneficios fiscales que, lejos de empobrecer las Cajas del Estado, aumentan su capacidad, en la medida que atraen inversiones privadas crecientes hacia una tarea cultural de interés público y compensan así la pérdida aparente de ingresos para el Estado, e incrementan el patrimonio colectivo.

Teniendo en cuenta el artículo 6 de la Convención para la Salvaguardia del patrimonio Arquitectónico de Europa:

I.- Recomiendan a los Gobiernos de los Estados miembros tomar las medidas apropiadas -inspirándose en los principios contenidos en el anejo a la presente Recomendación y en el informe establecido por el Grupo de Especialistas del Comité Director para la Conservación del Patrimonio Histórico, igualmente anejo al presente texto- para favorecer la financiación de la conservación del PA;

II.- Encargan al Secretario General de dar a la presente Recomendación y al Informe del Grupo de Especialistas, la mayor difusión posible cerca de

las autoridades nacionales, centrales, regionales y locales, y cerca de las organizaciones internacionales interesadas de los ambientes profesionales y de negocios, y del público".

El anejo al que se refiere la precedente Recomendación, está dividido en seis capítulos, de los que voy a hacer un resumen extenso por su interés.

El capítulo I dice que "a los fines de la presente Recomendación se entiende:

a) Por Patrimonio Arquitectónico, no sólo los Monumentos, Sitios o Conjuntos clasificados o de interés prestigioso, sino también los conjuntos edificados que formen una entidad por la coherencia de su estilo o por la impronta de la historia de grupos humanos que han vivido en ellos durante generaciones.

b) Por "conservación", no solamente el coste de los trabajos de mantenimiento y restauración, sino también, en su caso, los gastos de explotación, gestión y reutilización;

c) Por "financiación" todos los recursos financieros públicos y privados para los proyectos de conservación".

En el Capítulo II, bajo la rúbrica "Medidas administrativas", se dice que sería útil crear un medio favorable al lanzamiento de los proyectos de conservación por:

a) Una política apropiada de planificación y de urbanismo, cuyas reglas deberían ser suficientemente flexibles para permitir el equilibrio de la rentabilidad financiera de las operaciones proyectadas.

b) La simplificación de los procedimientos administrativos.

c) La presencia de operadores y animadores, eventualmente bajo la forma de organismos que asocien a los participantes públicos y privados, responsables del conjunto del programa, capaces de superar las complejidades administrativas y financieras a las que toda operación importante de conservación se enfrenta.

d) La adopción de una estrategia de urbanismo adecuada que llame la atención de los potenciales inversores sobre los recursos existentes en los aspectos de utilización y reutilización del Patrimonio.

e) La preparación de un esquema estructurado de evaluación financiera a establecer para todo proyecto de restauración, utilizando las técnicas modernas de gestión.

f) La adopción de una política de alquileres, si las autoridades públicas tienen competencia en esta materia, que no sean disuasorios para los inversores privados.

CAPITULO III - Subvenciones.

La política de subvenciones públicas debería ser modulada en función de la naturaleza de la operación y desde el punto de vista del habitat social la política de subvenciones podría dirigirse a estimular la conservación de los edificios antiguos más bien que la construcción de nuevas viviendas.

CAPITULO IV - Medidas jurídicas.

Deberían ser creadas formas jurídicas nuevas, apropiadas para movilizar a los inversores, suscitar la reinversión de los beneficios en nuevas operaciones de conservación e, incluso, permitir el lanzamiento de programas de restauración inmobiliaria que atribuyeran un derecho de explotación preservando los derechos del propietario. Y cita como ejemplo los fondos de desarrollo de Holanda y Gran Bretaña, las operaciones de mejora del habitat de Francia, y los proyectos de "leasing" inmobiliario de Italia, o de arrendamientos para rehabilitación de Francia.

CAPITULO V - Medidas fiscales.

a) Crédito-ahorro

Se deberían tomar medidas que cubrieran o disminuyeran los riesgos para estimular a los establecimientos de crédito a financiar los edificios antiguos, como por ejemplo por el juego combinado de un crédito hipotecario con una subvención pública, la utilización de formas de seguros especiales, o la concesión de garantías por las autoridades locales. E, igualmente, se deberían promover los créditos sin garantía hipotecaria por montantes limitados y la transformación en títulos líquidos y negociables de los créditos bancarios concedidos para la conservación.

b) Fiscalidad.

Deberían tomarse medidas especialmente en los países donde la fiscalidad favorezca la inversión en la construcción nueva, a fin de llegar a una situación de neutralidad fiscal, o mejor aún, de estímulo para la inversión en edificios antiguos. Y habría que procurar que esa política tendente a hacer más rentable la edificación antigua, no sea contradicha por un régimen

fiscal paralelo que privilegie la adquisición de terrenos para construir nuevas edificaciones, y sea suficientemente selectiva para no provocar sobreinversiones en sectores del mercado libre que no justifiquen una ayuda de ese tipo, por ejemplo, en los barrios de las grandes metrópolis que estén sujetos a fenómenos de especulación inmobiliaria.

Las bonificaciones fiscales deberían ser previstas para favorecer las inversiones, por lo tanto, en reconstrucción del Patrimonio Arquitectónico. Estas bonificaciones podrían estar en función de la naturaleza de los bienes restaurados. Y el anejo distingue tres categorías de bienes:

1. Bienes cuya utilización es solamente cultural.

Que cuando pertenezcan a personas privadas parece oportuno un régimen fiscal muy favorable, puesto que el mantenimiento es una carga para su propietario y su rentabilización, directa o indirecta, es muy difícil o imposible. En este caso, el anejo sugiere como medidas posibles, exenciones o bonificaciones fuertes en los impuestos de sucesiones, del patrimonio, municipales, IVA, y aconseja la deducción de las inversiones en el Impuesto sobre la Renta y un régimen que estimule las donaciones y el mecenazgo.

2. Bienes cuya utilización es esencialmente cultural, pero susceptible de generar una rentabilidad, directa o indirecta, cuya conservación puede no ser una carga en la medida en que una explotación rentable puede ser posible.

Como consecuencia, las medidas sugeridas son más leves que en el caso anterior.

3. Bienes que tengan un valor cultural o histórico, pero susceptibles de una utilización económica directa para ser habitables.

Sus transformaciones y restauraciones pueden ser costosas y su rentabilidad puede estar en función del lugar donde estén situados. Por eso se distinguen: los conjuntos o barrios urbanos para los cuales hay demanda en el mercado, como por ejemplo la rehabilitación de centros históricos o barrios en ciudades en desarrollo; los conjuntos para los que no hay demanda en el mercado, como los pequeños pueblos en decadencia, o los barrios degradados de las ciudades; y los edificios aislados.

El anejo sugiere una serie de medidas fiscales proporcionadas a la dificultad de la inversión rentable y de la restauración en cada caso.

Y finalmente, considera que las medidas fiscales deben ser más generosas en favor de los monumentos históricos especialmente declarados o cla-

sificados que tengan vocación cultural y que pertenezcan a propietarios privados, ya que sin esas medidas es muy difícil que esos monumentos sean conservados adecuadamente. Y entre estas medidas incluye especialmente la deducción íntegra del montante invertido en conservación en la Renta de las Personas Físicas, la exoneración íntegra en el impuesto sobre el Patrimonio y las reducciones significativas en el impuesto Municipal, en los Impuestos de Sucesiones y Transmisiones y en el IVA.

CAPITULO VI - Medidas específicas para favorecer el mecenazgo.

Deberían estimularse medidas que prevean no solamente ventajas fiscales, sino medios susceptibles de suscitar un mecenazgo "popular" que asociaría a empresas pequeñas o a un gran número de particulares. Las medidas fiscales podrían ser de las siguientes categorías:

1. Medidas a favor de personas físicas.

Deducción de las sumas dedicadas en su renta imponible.

2. Medidas a favor de empresas.

Fundamentalmente en el Impuesto de Sociedades, establecer tasas de deductibilidad para los gastos en restauración o declarar también deducibles, como gasto en distintas proporciones, la compra de obras de arte cuando exista un derecho de acceso público.

3. Reconocimiento de ventajas fiscales a las fundaciones y a organismos no gubernamentales partícipes en el mecenazgo.

Asimismo el anejo estimula la creación de nuevas fórmulas jurídicas que permitan a las empresas insertar el mecenazgo en su gestión como instrumento de comunicación institucional, colocándose al lado del mecenazgo el patrocinio o "sponsoring" extensibles a las fundaciones de empresa. Y aconsejar especialmente la constitución de fundaciones especificadas para la conservación del PA, que deberían tener unas ventajas fiscales especiales para los contribuyentes a ella.

Como se ve, estamos ante un proyecto de Recomendación del Consejo de Europa trascendental para la conservación del PAE. Si se aprueba por el Consejo de Ministros de los países miembros, debe significar un nuevo período en la historia de la conservación del PA y, especialmente en España, debería abrir los ojos a los poderes públicos y a los particulares sobre el valor de ese Patrimonio y el papel que les corresponde en su conservación, y

abrir cauces para que un sector creciente de la inversión inmobiliaria se destine a conservación y rehabilitación de nuestra riqueza monumental tan dañada en estas últimas décadas y tan amenazada aún hoy por la especulación y la incultura. Y aun en el caso de que el Consejo de Ministros europeo dilatara la aprobación de la Recomendación, la doctrina, las razones, y los sistemas de este documento deben ser una fuente de inspiración para cuantos trabajamos por la aplicación de los principios del art. 46 de nuestra Constitución y por la conservación, enriquecimiento y promoción de nuestro Patrimonio Cultural Arquitectónico, repartido por todos los pueblos y regiones de España y tan maltratado e incomprendido por parte de la sociedad y los poderes públicos.

Querría terminar con un pequeño balance de lo que ha significado el trabajo del Consejo de Europa en este campo. Como ha señalado recientemente Daniel Therond en el último número de la revista del Consejo de Europa "Un avenir pour notre passé", hace una treintena de años, el conocimiento del patrimonio monumental y la aproximación a los problemas de conservación eran materia exclusivamente de los círculos profesionales y de un número muy limitado de aficionados. Treinta años después, el mensaje y esfuerzos del Consejo de Europa, junto con unas circunstancias económicas, demográficas y culturales, más propicias, se puede ver el camino recorrido en muchos países y ciudades de Europa hacia el respeto, la conservación y la extensión del Patrimonio Arquitectónico. Un nuevo cuadro jurídico ha surgido, especialmente desde la conferencia de Granada de 1985, y se puede decir que hoy no se discuten ya los principios, sino los medios para llevarlos a la práctica, y se reconoce que la salvaguardia y revalorización de ese Patrimonio no es sólo una obligación del Estado, sino un compromiso de la sociedad entera, que implica a todos los que tienen que ver con él: Gobiernos, poderes regionales y municipales, empresarios, constructores, arquitectos y artistas, educadores, Fundaciones, Asociaciones, Instituciones públicas y privadas, y sobre todo a los ciudadanos en general.

UN PROCESO A FRANCISCO RIBALTA EN 1618

Por

FERNANDO BENITO DOMÉNECH

VICENTE VALLÉS BORRÁS

Con frecuencia ha sido objeto de especulación el vacío documental que se abre en la biografía de Francisco Ribalta desde 1617 en que le vemos actuar en el Colegio de Pintores de Valencia, y 1620 en que a raiz de las mejoras que experimentó el valenciano convento de Capuchinos de la Sangre de Cristo, se dice pintó una Santa Cena, hoy perdida, para el refectorio de aquella casa y también se cree realizó por entonces sus dos famosos cuadros de temática capuchina: el *San Francisco abrazado al Crucificado* del Museo de Valencia, y el *San Francisco confortado por el ángel músico,* del Museo del Prado.

La especulación a que nos referimos se centraba en adjudicarle a Ribalta un hipotético viaje a Italia por esos años, que justificara el cambio hacia el naturalismo que operó el pintor en su madurez, perfectamente reflejado en dichos cuadros, y sobre todo por querer explicar ese cambio a través de dependencias de círculos caravaggistas o por un conocimiento directo de la obra del propio Caravaggio (1).

Nuestra negación del viaje a Italia la defendimos especialmente al descubir que todas las fuentes en las que se inspira Ribalta, obedecen a modelos que pudo perfectamente conocer el pintor sin salir de España: composiciones escurialenses, arquetipos joanescos, grabados de Durero, Mair, Raimondi, Wierix, Sadeler..., sin olvidar tampoco la poderosa influencia que ejercieron en su producción madura varias pinturas de Sebastiano del Piombo que conoció en Valencia en la mansión de los Vich. Por ello no debe extrañar que la deuda palpable que Ribalta muestra continuamente por tipos o composiciones ajenas a lo largo de su carrera, guarde un contraste

tan acusado con la total ausencia en sus obras de modelos o ideas compositivas que sólo en Italia pudieran ser vistas.

Superada hoy la visión de Ribalta como pintor caravaggista (2), y aclarado que su único caravaggismo real solo debe medirse por una mera copia que hizo de la *Crucifixión de San Pedro* de Caravaggio -sin duda partiendo de otra copia existente en Valencia en el Colegio del Patriarca- la idea del pretendido viaje resultaba, en realidad, insostenible. En la hora presente se puede afirmar que la única Italia que conoció Ribalta, fue la Italia "importada" a El Escorial, la Italia de las colecciones del rey o la de los italianos que en masa acudieron del vecino país a decorar el real monasterio filipino, una Italia por lo general insuficientemente recuperada por la historiografía tradicional, pero que cada día cobra mayor interés por parte de estudiosos y especialistas porque ayuda a entender mucho de la pintura seiscentista española.

Pero si lo que se trata es averiguar cuál fue la peripecia vital de Francisco Ribalta en los oscuros años de 1618 a 1620, la respuesta parece perfilarse con bastante claridad pues el pintor no se movería prácticamente de Valencia en ese tiempo: solo así podría haber hecho frente a un proceso promovido a raiz de negarse el artista a aceptar un cargo de la parroquia de San Andrés que recayó sobre él en 1618, según documentación nueva que a continuación damos a conocer (3). Esta documentación, que abarca diversos momentos de 1618 y alcanza el año 1619, es de alto interés porque en ella se recogen noticias que reflejan los puntos de vista de los testimonios declarantes en el proceso, desvelando determinados aspectos que permiten deducciones en torno a la condición humana, social y profesional de Francisco Ribalta, de su hijo Juan y de otros pintores del momento, como Gaspar Beltrán, Francisco Palacios, Cristóbal Rendón o Jerónimo Rodríguez de Espinosa, adquiriendo así un carácter sumamente revelador.

El proceso al que hacemos referencia se abre con un escrito fechado en 18 de Enero de 1618 en el que Francisco Ribalta eleva recurso al portavoz del gobernador general de la ciudad de Valencia, por haber sido elegido "baciner de pobres" de la parroquia de San Andrés, cargo que al parecer comportaba la distribución semanal, concretamente cada sábado, de las limosnas recaudadas por la parroquia durante la semana y, en la festividad de Todos los Santos, obligaba a hacer el reparto de la ropa recogida durante el año para los pobres. Este cargo, que seguramente exigiría cierta dedi-

cación y algunos gastos, era renovado anualmente y, contra la voluntad expresa de Ribalta, había recaído en él y en un tal Aguilar, doctor en medicina, desde 1 de Enero de 1618, a elección de los parroquianos de la parroquia de San Andrés a la cual pertenecía el pintor. El documento mediante el que Ribalta expresa sus quejas y motivos en bien elocuente y vale la pena conocerlo en atención a lo explícito de sus términos (véase doc. 1).

Como se puede observar en dicho documento, los motivos de la queja los argumenta Ribalta aduciendo los escasos recursos que según él tenía para desempeñar tal cargo, que sospechaba podría acarrearle un gasto previsible de 300 libras que confesaba no tener. Así, haciendo valer sus razones, deseaba hacer efectiva su renuncia recabando, ante los parroquianos de San Andrés, testimonios que acreditaran su palabra, queriendo demostrar así precariedad de ingresos y ausencia de otros bienes de fortuna. Muy curioso resulta el párrafo en el que alude al malestar generado por la expulsión de los moriscos en 1609, que sin duda repercutió en la merma de encargos. Es evidente el temor que Ribalta manifiesta a abandonar algunos trabajos comenzados con el riesgo de perder su clientela -que acudiría a otros pintores-, confesando precisar muchos días para obtener una pintura con perfección, para acabar ofreciéndose, a cambio de su renuncia, a realizar una pintura por valor de unas 30 libras para la parroquia a gusto de sus parroquianos. Todo parece indicar que el verdadero interés de Ribalta -que no olvida señalar su condición de viudo para convencer de su sobrecarga de trabajo- era poder seguir pintando sin perder tiempo alguno en otra actividad ajena y aprovechar al máximo las recortadas posibilidades de la profesión tras la crisis abierta con la expulsión de los moriscos.

En el mismo mes, parece ser que Ribalta recabó los testimonios que precisaba para confirmar sus argumentos recurriendo a colegas de su oficio, todos ellos habitantes en Valencia y pertenecientes al Colegio de Pintores desde 1616 (4), que declararon en su favor. Las declaraciones de éstos, hechas en 29 de Enero de 1618 y obedientes a un cuestionario de siete puntos y una consideración final, son de sumo interés porque, al margen de proporcionarnos datos nuevos y opiniones de los porpios declarantes, descubren en cierto modo el respeto y estima que a éstos les merecía Ribalta.

El primero en declarar fue Gaspar Beltrán (véase doc. 2), cuyas labores como pintor están documentadas en el Colegio de Corpus Christi desde

1610 a 1629 (5) y del que sabemos tambien hizo algunas pinturas para la catedral (6). En el momento de prestar declaración, Gaspar Beltrán, que se dice pintor al óleo y al temple, confesaba tener 37 años y no haber pertenecido nunca al taller de Ribalta. Su testimonio confirmaba como ciertos los argumentos dados por Ribalta, al cual decía conocer muy bien por motivos profesionales teniéndolo por "hombre muy buen cristiano y temeroso de Dios, que si pudiera regir el cargo de *baciner de pobres* tiene por cierto que aquél no habría contradicción alguna".

En segundo lugar prestaba declaración Francisco Palacios (véase doc. 3), de 24 años, "pintor al óleo y no al temple", que había aprendido el arte de pintar con Ribalta en cuya casa estuvo durante algunos años (7), aunque a la sazón no era oficial suyo ni trabajaba para su obrador. Colegiado como pintor independiente en 1616 (8), su testimonio salía también en defensa de los argumentos dados por su antiguo maestro, confirmando los motivos económicos y personales de aquél. Ignoraba si Ribalta era el pintor que tenía más trabajo y de mayor precio en la ciudad y desconocía si a Ribalta se le pagaba más que a otros pintores. Ante ello argumentaba que "cada uno hace lo que puede en el precio". Entre sus afirmaciones nos sorprende al decir que "sabe muy bien que Ribalta ha hecho pinturas de mucha estima y valor, sin embargo no sabe ni ha sabido los precios de aquéllas", lo que resulta un tanto paradójico en su caso, ya que había trabajado con él. Desaprobaba la elección de Ribalta para el cargo pues sería "total ruina y perdición de su arte, puesto que el pintor -y ésto quizá lo supiera de su maestro- quiere gran quietud y ser hombre desocupado y sin negocios".

A continuación, Cristóbal Rendón, de 31 años, -que en ocasiones aparece como Rondón o también se le llama Roldán, aunque firma Rendón- comparecía en tercer lugar (véase doc. 4). De este pintor sabemos que era natural de Sevilla, y que luego pasó a Cocentaina donde en 1608, cuando contaría 21 años, casó con Ursula Terol, hija del conocido arquitecto de Cocentaina Jaime Terol (9). Su traslado a Valencia tendría lugar poco después, ya que se le nombra en una sesión del Colegio de Pintores (10). Sin duda en Cocenteina debió tener alguna relación con el pintor Jerónimo Rodríguez de Espinosa ya que éste actuó de testigo en su boda. Ahora Rendón, habitante en Valencia, declaraba no haber trabajado nunca en casa de Ribalta, ni como operario ni como aprendiz, si bien reconocía haber recibido

de aquél algún cuadro para dorar. A este propósito conviene recordar que fue Cristóbal Rendón quien doró en 1616 la guarnición del cuadro de *Santo Tomás de Villanueva,* de Ribalta, que el cabildo regaló al Colegio de la Presentación de Valencia, según consta documentalmente (11) y que años después, en 1626, se encargaría de dorar las puertas del retablo de Andilla que Juan Ribalta pintó en compañía de Vicente Castelló y Abdón Castañeda (12). Para completar cuanto de él sabemos, añádase que en 1630 se le cita en Segorbe como testigo en un pacto hecho entre los pintores Vicente Castelló, yerno de Francisco Ribalta, y Pedro García Ferrer (13). Su declaración en el proceso que nos ocupa también salía en defensa de los argumentos presentados por Ribalta.

Finalmente, el pintor Jerónimo Rodríguez de Espinosa, al que acabamos de mencionar como testigo en la boda de Rendón en Cocentaina, comparecía a declarar en el mismo sentido que los anteriores (véase doc. 5). Como se sabe, este pintor, padre del famoso Jerónimo Jacinto de Espinosa, había nacido en Valladolid en 1562, por lo que contaría casi 56 años, y no 43 como "poco más o menos" aseguraba tener. De Jerónimo R. de Espinosa nada se sabe sobre sus años de formación hasta 1596 en que contrajo matrimonio en Cocentaina, si bien después no faltan noticias suyas hasta 1637 -que nos lo presentan como hombre de holgada hacienda, debida en gran parte al patrimonio de su mujer- citándose ya como difunto en 1648 (14). Por ello es interesante que en su declaración dijera que hacía más de treinta años que comunicaba y trataba con Ribalta, gran amigo suyo, lo que permite suponer que ambos se conocerían en Madrid antes de 1596, cuando Ribalta vivía en la capital de la corte, reanudando después su contacto en Valencia. Teniendo en cuenta que se trataba de una declaración jurada, nos sorprende el viejo Espinosa cuando se equipara a los demás pintores valencianos en el sentido de carecer de hacienda y sacar adelante su casa con el propio trabajo de pintor. Frente a ello no conviene ignorar que en ese momento, según datos publicados (15), Jerónimo R. de Espinosa tenía arrendadas a un tal Pedro Martí y a Pedro Jordá dos huertas suyas en Cocentaina y que probablemente era dueño -si no se trataba de la misma propiedad- de unas tierras que él y su mujer vendieron en 1623, además de poseer varias viñas y olivares, también en Cocentaina, que en 1628 tomaba a su cargo Sebastiá Pere, labrador, que prometía dar buena cuenta de ellas. Por lo

demás, Jerónimo R. de Espinosa venía a confirmar las declaraciones de Ribalta, añadiendo que Ribalta tenía dolencias, vivía enfermo y no a todas horas podía trabajar, y si le pagaban bien un trabajo -y en ésto también habían hecho especial hicapié los anteriores testigos- era porque invertía en él mucho tiempo para sacarlo adelante con perfección y, dado que el trabajo cobrado respondía a una cuenta ordinaria por días, los gastos y la manutención diaria acababan por consumir las ganancias.

Todos estos pintores, dejando a un lado las particularidades que acabamos de señalar, venían a coincidir unánimemente en sus afirmaciones, corroborando cuanto Ribalta había argumentado para rehusar el cargo de "baciner de pobres" que se le encomendaba. Todos aseguraban que Ribalta era el mejor pintor de la ciudad y del reino, y que no tenía propiedades, casas, censales o cualquier tipo de bienes. Todos ellos coinciden en la opinión de que el arte de la pintura atravesaba malos tiempos en Valencia y que la mayoría de los pintores valencianos también carecían de hacienda y vivían exclusivamente de su trabajo, generalmente mal pagado.

Al parecer, también todos fueron interrogados sobre las ganancias de Ribalta y muy especialmente por lo obtenido por el gran retablo mayor de la parroquia de Algemesí (1603-1605) cuya pintura y dorado, como sabemos, había costado 6.000 libras que Ribalta acabó de cobrar en 1610 (16). Sobre este particular el testimonio de Gaspar Beltrán estaba muy cerca de la realidad al contestar haber oido que le habían dado tanto a Ribalta como al pintor que lo doró seis mil libras. Menos explícito se mostró Francisco Palacios, como antes señalábamos, al manifestar completa ignorancia sobre el tema. Cristóbal Rendón afirma explícitamente que Ribalta "ha hecho retablos y cuadros de muy grande importancia y que le han pagado por ellos lo que valían", y refiriéndose al retablo mayor de Algemesí sostiene que "por pintarlo le han dado miles de ducados, pero hay que considerar que para pintarlo ha estado muchos años, de manera que en el transcurso del tiempo en que ha hecho dicho retablo se ha podido muy bien comer aquél lo que le han dado", haciendo notar además que "después de tantos años que es pintor dicho Francisco Ribalta, en todo este tiempo no ha adquirido ni ha podido adquirir hacienda". Jerónimo Rodríguez de Espinosa, de bastante más edad que los restantes y sólo tres años mayor que Ribalta, cautelosamente cifraba el coste del retablo de Algemesí en "más de tres mil li-

bras poco más o menos" -añadiendo sin vacilación- "pero que las ha gastado aquél en el curso del tiempo en que ha hecho el retablo, así en su casa como en oficiales que le han ayudado, y que en hacer dicho retablo ha empleado más de tres o cuatro años, y por consiguiente se ha podido dicho Ribalta muy bien gastar lo que ha ganado en hacer dicho retablo por todo el curso de dicho tiempo, y así mismo ha gastado el dicho Ribalta lo que ha ganado en los demás retablos y cuadros que ha hecho", lo cual decía saber muy bien "por ser como es muy gran amigo del dicho Ribalta".

El 14 de Febrero siguiente, Martí Sent Climent, síndico, notario y procurador de la parroquia de San Andrés, que indudablemente no quedó convencido con los testimonios presentados por Ribalta en apoyo de sus argumentos, planteaba directamente al pintor toda una serie de cuestiones muy determinadas cuya contestación dictó por escrito Ribalta en 17 de Febrero haciendo entrega de ellas el 23 del mismo mes (véase doc. 6). Las respuestas del pintor se concretan en quince puntos que descubren en él varios aspectos inéditos: algo de su vida, su taller y forma de trabajo, algo de sus aspiraciones y frustraciones, su casa y su patrimonio doméstico, mostrándonos de algún modo un panorama íntimo en el que el artista hace incluso interesantes comentarios sobre su hijo Juan que por entonces se hallaba a las puertas del matrimonio. Veamos cuáles fueron las respuestas del pintor al síndico, respuestas que por su excepcional interés ofrecemos en castellano para una más fácil comprensión de lectores diversos y, en caso necesario, anotamos oportunamente. Las inquisiciones del síndico, por el contrario, las ofrecemos en forma abreviada y en cursiva a modo de enunciados:

- Síndico (en lo sucesivo, S): *Ribalta es pintor que con su arte ha ganado miles de ducados.*

-Respuesta de Ribalta (en lo sucesivo, R), 1º: "el respondiente ha ganado muchos miles de ducados con el arte de pintar, pero que los ha gastado todos y no tiene el respondiente al presente patrimonio ni hacienda, sino que vive de lo que trabaja".

-S: *Ribalta ha hecho pinturas y retratado personas particulares y principales, como también ha realizado pinturas para el Colegio del Patriarca por las que le han pagado más de 2.000 libras.*

-R 2º: "El respondiente ha pintado en el Colegio de Corpus Christi tan solo el retablo de la Cena del altar mayor, y el retablo de San Vicente y otro

cuadro chico, por los cuales le han dado seiscientas ochenta libras, y ha estado el respondiente en pintar dichos cuadros año y medio (17), y acabada dicha pintura, ha acabado el respondiente de gastar lo que le han dado por aquélla, puesto que la pintura lleva y suele llevar muy gran gasto, así de aceites como de colores y (por) tener como tiene el respondiente aprendices en su casa y otras personas que le ayudan, tanto a picar y moler los colores como en otros ministerios que son necesarios, y es cierto que si el respondiente ganase en breves días las cantidades que se contienen en dicho capítulo, el respondiente tendría hacienda, así de casas, rentas vitalicias y censales, lo cual el respondiente no tiene, sino que todo lo que gana se consume en gastos de la misma pintura, y cuando acaba aquélla se ha comido el valor y precio de aquélla".

-S: *Hay muchos pintores que viven honradamente con lo que ganan, ¿porqué Ribalta no puede?.*

-R 3º: "Es verdad que le ha sido dado al respondiente por pintar el retablo del altar mayor de la villa de Algemesí más de tres mil libras, poco más o menos, pero ha estado el respondiente en hacerlo y acabarlo en perfección diez años (18), y por consiguiente al cabo de dicho tiempo se ha comido y acabado lo que ha ganado en hacerlo, tanto en la manutención, que es mayor y más costosa en dicha villa, como en los gastos que ha acarreado dicha pintura".

-S: *Ribalta, por ser muy gran pintor y tenido por tal públicamente, gana más que cuatro pintores de los que más ganan en la presente ciudad.*

-R 4º: (a la primera a firmación sobre ser tenido por muy gran pintor): "El respondiente no tiene qué contestar, por no ser un hecho propio".

-R 5º: (a la segunda afirmación sobre sus ganancias): "Lo que el respondiente puede decir es que gana menos que los demás pintores, puesto que para hacer una pintura se toma mucho tiempo el respondiente, y de ordinario hace estudio en las pinturas, lo cual otros pintores no acostumbran a hacer dicho estudio por aprovecharse de trabajos de otro pintor, lo que el respondiente no hace (19), sino que le cuesta muy gran trabajo y mucho tiempo".

-S: *Ribalta tiene una casa lujosa, muy bien amueblada, adornada con muchos cuadros suyos que valen, por ser de extremada pintura, miles de ducados.*

-R 6º: (sobre su casa): "Digo que es verdad dicho capítulo, que es forzoso que tenga el respondiente una casa grande para (ejercer) su magisterio, y luminosa, y que bastante le pesa al respondiente pagar cuarenta libras de alquiler, pues no tiene hacienda ni patrimonio, sino que por ser cosa forzada saca fuerzas de flaqueza para pagar dicho alquiler".

-R 7º: (sobre los cuadros de su casa): "Digo que los cuadros que el respondiente tiene en su casa, como mucho pueden valer ciento cincuenta libras, y que dichos cuadros no son de mano del respondiente, sino de mano de otros pintores y aprendices, y que si Dios le envía al respondiente una enfermedad (20), por no tener como no tiene hacienda ni patrimonio, habría de vender aquéllos para poderse sustentar y alimentar".

-S: *Ribalta tiene en su casa muchos criados y oficiales que con él trabajan, y pagándoles a todos, aún le sobran al año centenares de ducados.*

-R 8º: "Niega dicho capítulo como está puesto, y que al presente no tiene sino un aprendiz y un criado para moler los colores" (21).

-S: *Ribalta es viudo y sólo tiene un hijo, el cual trabaja y pinta muy hábil y diestramente, ganando muchos ducados para su padre.*

-R 9º: "Es verdad que el respondiente es viudo y que tiene un hijo, y que ha gastado muchos ducados en aquél para que fuese persona y supiese pintar y que no gana ni ha ganado ningún dinero aquél en pintar, puesto que ahora comienza a saber pintar (22) y que aquél está es casa aparte, y quiere pintar para sí y no para el respondiente" (23).

-S: *Su hijo Juan va ordinariamente vestido de seda y vestidos costosos, y suele llevar una cadena de oro al cuello, y lleva de ordinario un criado que va tras él.*

-R *10º*: "Es verdad que el dicho Juan Ribalta, hijo suyo (del respondiente), va vestido de seda y nunca ha llevado cadena de oro, y que si algunas veces le ha visto llevar un mancebo detrás no era ni es criado de aquél, sino que es aprendiz del respondiente, y en lo demás niega".

-S: *Francisco Ribalta dió por dote a su hija que tiene monja en Santa Catalina de Sena de Valencia 1.000 libras.*

-R *11º*: "El respondiente ha dado al convento de Santa Catalina de Sena seiscientas libras para ingresar monja a una hija del respondiente, y ha hecho mucho para obtener dicha cantidad para colocar a dicha hija" (24).

-S: *Muchas personas que han administrado el bacín de los pobres no tenían tanta fortuna como Ribalta.*

-R 12º: "No sabe nada sobre dicho capítulo sino que el respondiente no tiene hacienda ni patrimonio para poder regir y administrar la obrería de padre de pobres de San Andrés, y se puede tener por cierto que si el respondiente pudiera y se encontrara alguna vez con un poco de hacienda y posibilidad para poder regir y administrar dicho cargo, el respondiente no aguardaría a que (ésto) se pusiera en justicia".

-R 13º (sobre la administración del cargo por gente más pobre que él): "No sabe nada (al respecto)".

-R 14º (completando lo anterior): "El respondiente ha oído decir que en la parroquia de San Andrés nombran cada año dos padres de pobres y que el pasado año ha conocido el respondiente a un librero padre de pobres".

-S *¿Sabe que la renta de pobres de la parroquia de San Andrés es de 140 libras?*

-R 15º "No sabe nada (al respecto)".

Los testimonios de quienes declararon a favor de Ribalta y las aclaraciones del artista parece que no bastaron para zanjar el procesamiento emprendido contra él pues el 23 de Marzo inmediato Martí de Sent Climent, notario y síndico de San Andrés, tomaba declaración a otros testimonios cuya opinión, por el contrario, era claramente favorable a la elección de Ribalta para el cargo propuesto.

El primero en declarar en sentido contrario a los deseos del pintor fue Pere Romeu, de 73 años, corredor de bolsa, que afirmaba que "la obrería de los pobres no requiere tener hacienda, pues la han regido carboneros y pescadores. Este cargo no lleva tanto trabajo como Ribalta ha expuesto, sólo los sábados se les da a los pobres limosnas, y lo puede hacer cualquiera de la casa del baciner, sólo el día de Todos Santos hay más trabajo, pues es cuando se reparte la ropa a los pobres". Considera a Ribalta ideal para el cargo pues es "home molt honrrat y cristiá y molt virtuós", además de que "ha guanyat molts ducats".

A continuación otros tres testimonios, muy concretos, apoyaban igualmente la elección basándose en las cualidades -sin duda bondadosas- del pintor: Antonio Sans, "torcedor de seda", consideraba a Ribalta "molt recollit y molt

bon christiá y temerós de Deu"; Llorenç Vidal, "mestre de fer amis" (confeccionador de amitos) también lo consideraba "molt bon christiá"; por último, Honorat Fogo, "batifulla" (fabricante de panes de oro) que dice haber vendido al pintor oro para cuadros, insiste en que éste es "molt bon christiá, temerós de Deu y de sa conciencia" y sabe que ha hecho muchas pinturas en el Colegio del Patriarca y que ha ganado mucho en "retratar persones".

Al año siguiente, en 2 de Marzo de 1619, Juan Castellví, lugarteniente general del Gobernador, zanjaba este proceso haciendo pública sentencia en los siguientes términos: "...por ello, pronunciamos, sentenciamos y declaramos, que el dicho Francisco Ribalta ha y debe servir y administrar el oficio de obrer menor de pobres, del presente año de mil seis-cientos y diecinueve. Los testimonios de los pintores a favor de Ribalta no justifican la revocación de la elección, ni el preferir el bien particular al común. Se manda a Ribalta bajo pena de 100 libras aplicadoras a los pobres de la parroquia, se ponga a servir el cargo dentro de 2 días, o se procederá contra él".

Ribalta protestó la sentencia, negando autoridad a los parroquianos para obligarle a aceptar un cargo y, abundando en lo dicho, vuelve a repetir que la pintura no se paga bien en Valencia, tal vez porque haya muchos pintores, y añade que recurrirá la sentencia al Consejo de Aragón.

Ignoramos si Ribalta recurrió realmente la sentencia, pero en cualquier caso no es aventurado deducir que quizá el referido procesamiento causara cierta inquietud y algún desaliento en el ánimo del pintor durante los años de 1618 y 1619. No está de más recordar de nuevo las palabras de su discípulo Francisco Palacios -que durante años había vivido en casa de Ribalta y recordaría perfectamente de su maestro el modo de trabajo- al decir que el pintor requería "gran quietud y ser un hombre desocupado y sin negocios". Quizá ello ayude a explicar el sorprendente vacío que se advierte en la producción ribaltiana de esos años, momento que pudo constituir una etapa amarga afrontada en solitario, un momento de instrospección reflexiva, sin apenas encargos, que bien pudo conducir al pintor -enfermo- al intimismo silencioso y a la intensidad mística de sus posteriores trabajos.

DOCUMENTO I.

Anno a Nativitate Domini millessimo sexentessimo decimo octavo, die vero intitulato decimo octavo mensis jannuari.

Davant la presència de vostra senyoria, lo portant veus de general Governador de la present ciutat y regne de València, y en sa cort y audiència, personalment comparegué FRANCES RIBALTA, lo qual posa la escriptura del serie y tenor inmediate seguent:

Francisco Ribalta, pintor, constituhit en presència de vostra senyoria, lo portant veus de general Govarnador de la present ciutat y regne, diu e proposa que los parrochians de la parrochia del gloriós Sent Andreu de la present ciutat, en la qual se cau la casa de la habitació del dit proposant, havent-se ajustat, segons se diu lo dia de cap d'any propassat, feren elecció de dos baciners de pobres per a la dita parrochia, lo hu dels quals fonch lo doctor (en blanco) Aguilar, y lo atre fonch ell, dit propossant, lo qual tantost tingué noticia de la sua nominació, donà rahó, així al síndich de la dita parrochia com a molts dels principals parrochians de aquella, de les poques facultats y posibilitats que aquell tenía y te per a recidir (sic) a fer los gastos necessaris y ordinaris que incumbeixen a semblants baciners de pobres, y per a que conste llegitimament de sa intenció ab injunició (sic) de dits parrochians e o del sindich que aquells tenen nomenat y als demés effectes que de justicia aprofitar-li puxen y dejen *meliore modo quo potest* requir, se li mane rebre una sumaria informació de testimonis, a effecte de verificar y provar que dit propossant, ab la sua art de pintura que professa, no té quantitats ni adquirit bens alguns dels quals puga viure, sino que treballant bonament en sa art, guanya una pasadía honrrada, sens que al cap del any li sobre quantitat alguna per a guardar o negociar ab aquella, o adquirir bens, y que les coses de la pintura, ara sia per la penuria del temps y los treballs que han sobrevengut a esta ciutat, y regne per la expulsió dels moros, ara sia per altre qualsevol respecte, te molt poca despedida y molt curta paga y remuneració, y que si dit proposant hagués de perdre lo temps que.s deu en pelear en servici dels pobres de dita parrochia en acaptes, visites de les cases de aquells, cobrançes de algunes rendetes que tenen, perlets (sic) repartiments de almoines y altres occupacions, no. l tindria per a pintar, y així, no sols faltaría totalment a les obligacions de aquest offici de baciner, pero encara, a son propi sustento, y al cap del any restaria destruit y aniquilat, y los parroquians que té acudirien a casa de altres pintors, y hauria de dexar coses que té començades, que seria total royna de sa casa. Y també està imposibilitat, perque com està viudo y sens muller, totes quan-

tes cosses que currerien en lo dit curs del any haurien de pasar per llurs mans, que encara que es veritat que algunes pintures se pagaven ab alguna satisfactió, empero ara de present, no la tenen competent ni condigna del treball, lo qual es molt y de molts dies per a traure una pintura ab perfectió, además dels gastos que són grandiosos y que tot redundaria en dany y perjuhí de dita parrochia, als quals dit propossant no poria subvenir conforme llurs necessitats requererien, y que lo gasto que se hauria de fer per part de dit proposant, conforme altres que ordinariament han gastat, seria per lo menys de trecentes lliures, sens lo que ha de gastar lo altre baciner, les quals dit propossant ni té, ni pot gastar, com dit es dessús, com també a effecte de provar que dit propossant, esforsant-se a fer tot lo que humanament, furtant de les hores de son descans y solaç, se ha offert, e com de nou se offereix, a fer alguna pintura, la que parexera a dits parrochians, per a la dita parrochia, que acabada sia de valor de trenta lliures poch més o menys, (...). Fa expresa negativa de que tinga hazienda competent per a fer semblant gasto de trecentes lliures, ni encara de vint y cinch y si per dita informació *vel alias* constara *de predictis aut de his de quibus constare debessent tanui com ad cauthelam* fa expresa negativa de que tinga hazienda competent per a fer semblant gasto de trecentes lliures, ni encara de vint y cinch, ni en altra menor. Requir sia manat declarar que dit propossant no deu ésser per ningun cas molestat en servir dit offici de baciner de pobres a que es estat elegit, y que dita elecció es estada y *nulle aut faltim ineficas,* y que dits parrochians deuhen elegir altra persona que debitament puga acudir a servir aquest carrech, declarant en tot y per tot en son favor y ab condempnació de despesses de la part altra per ser aixi conforme a justicia, compliment de la qual *etc.,* implorant *etc.,*

DOCUMENTO 2)

(29-Enero-1618). TESTIMONIO DE GASPAR BELTRAN, PINTOR:

Die XXVIIII jannuarii, anno MDCXVIII.

Gaspar Beltran, pintor, habitador de la present ciutat de Valencia, de edat que dix esser de trenta set anys poch mes o menys, testimoni produit y donat per part e instancia de Francisco Ribalta, pintor, sobre lo contengut en una es-

criptura per aquell possada davant la presencia de vostra senyoria, lo portant veus de general Governador de la present ciutat e regne de Valencia com y en sa cort y Audencia en dihuyt de giner, lo qual testimoni jura a Nostre Senyor Deu Jesuchrist y als sants quatre Evangelis *etc.* dir veritat *etc.* (...)

I.- E dix que ell testimoni es pintor de son art, y no es estat en casa del dit Ribalta, ni menys li ha amostrat aquell dita art a ell testimoni y ni menys es official, obrer de la casa de aquell y que en jamés li ha donat fahena dit Ribalta. (...)

II.- E dix que ell testimoni es pintor y ha pintat y pinta axi al oli com al temple. (...)

III.- E dix que ell testimoni te al dit Francisco Ribalta per home dels millors pintors que y a en la present ciutat y regne, lo que es molt publich y notori en la present ciutat. (...)

IV.- E dix que per rahó de ser ell testimoni pintor y lo dit Ribalta també te familiaritat ab aquell y no sab ell testimoni ni menys ha hoyt dir que dit Ribalta tingués hazienda, aixi censals com cases, sino que sab molt be que lo dit Ribalta viu de son treball. (...)

V.- E dix que lo que ell testimoni pot dir sobre dit capitol es que sab molt be y es molt publich y notari que lo art dels pintors esta molt perdut y que y a molts de aquells y la major part que no tenen patrimoni ni hazienda. (...)

VI.- E dix que no y sab res ell testimoni sobre dit interrogatori y que ell testimoni no sab si es lo home que mes y menys guanye en dit art, per ço que no y a persona que u puga saber. (...)

VII.- E dix que sols pot dir ell testimoni que dit Frances Ribalta a fet ha fet (sic) molt bones pintures y en particular sab ell testimoni que aquell ha fet lo altar major de la vila de Algemesí y en lo demés no y sab, sols ha hoyt dir que li han donat allí al dit Ribalta com al pintor que ha daurat aquell, sis milia lliures. (...)

Super scriptura posita per dictum Francisco Ribalta sub die decimo octavo januarii dicti anni millessimi sexcentessimi decimi octavo. E dix que lo que ell testimoni pot dir sobre dit capitol es que ja te dit, que lo dit Frances Ribalta es pintor y que viu de la fahena que fa, per ço que no li sab ell testimoni ni menys ha hoyt dir que aquell tinga possessions ni menys censals, ni renda alguna, mes del art de pintor y que sab ell testimoni que les coses de la pintura, ara sia per la penuria del temps y los treballs que han

vingut a esta ciutat y regne per la expulsió dels moros, ara sia per altre qualsevol respecte, no.s paguen les fahenes com solien, y lo que aquelles valen y no sab ell testimoni ni menys pot dir si dit Frances Ribalta per rahó de ser pare de pobres de la parrochia de Sent Andreu, y per ser com es pintor si será en total rohina dels pobres y per lo que te dit ell testimoni, no sab si dit Ribalta podrà per rahó de dita elecció subvenir als pobres per lo que com te dit no li sab hazienda ni patrimoni algu, sino que viu de son art de pintor y que sab ell testimoni que dit Ribalta es viudo y sens muller y totes quantes cosses occorreran en lo dit curs del any haurien de passar per mans de aquell y que de traure una pintura costa molt y molt temps trehent-la ab perfeccio, ademés dels gastos que son grandiossos, lo que dix saber ell testimoni per ser com es pintor y per dita rahó conoxer molt be al dit Ribalta, y tenir-lo per home molt bon cristià y temerós de Deu, que si pogués regir lo carrech de baciner de pobres, te per cert que aquell no faria contradicció alguna, e aço *etc.* (...)

Gaspar Beltran.

(DOCUMENTO 3)

(29-Enero-1618). TESTIMONIO DE FRANCESC PALACIOS, PINTOR:

Dicto die

Frances Palacios, pintor, habitador de la present ciutat de Valencia, de edat que dix esser de vint y quatre anys poch mes o menys, testimoni produhit y donat per part e instancia *etc.*, dir veritat *etc.* (...)

I.- E dix que ell testimoni es pintor y li ha mostrat de pintar Frances Ribalta, y que al present no es official ni menys obrer de la casa del dit Ribalta, sols com te dit ha apres lo art de pintor en casa del dit Ribalta (...)

II.- E dix que ell testimoni es pintor al oli y no al temple. (...)

III.- E dix ell testimoni coneix molt be a Frances Ribalta, pintor, al qual te ell testimoni per molt gran pintor y te fama del major y mes abil de la present ciutat y regne, lo que dix saber ell dit testimoni per ser publich y notori. (...)

IV.- E dix ell testimoni sab molt be que lo dit Frances Ribalta no te hazienda ni patrimoni algu, aixi de cases, censals y violaris, sino que viu de

la fahena que aquell fa, lo que dix saber ell testimoni per haver estat en la casa de aquell per alguns anys y per dita rahó saber molt be lo que dessús te dit. (...)

V.- E dix que molts pintors vihuen de la fahena que fan y que no y a molts pintors que tinguen molta hazienda, ans vihuen de son treball, y encara no se han de descuydar. (...)

VI.- E dix que ell testimoni no sab que dit Ribalta es lo pintor que te més fahena y de major preu de la present ciutat, sols sab que es bon pintor y afamat, y que no sab ell testimoni que a dit Ribalta li paguen mes a d'aquell les fahenes que fa que altres pintors sols sab que cada hu fa lo que pot en lo preu. (...)

VII.- E dix que lo que ell testimoni pot dir sobre dit capitol es que sab molt be que dit Ribalta ha fet pintures de molta estima y valor, pero no sab ni a sabut los preus de aquells y que esta en veritat que lo dit Ribalta ha fet lo retaule de la esglesia de Algemesí, y que no lo que li han donat per aquell. (...)

Super scriptura posita per dictum etc.

E dix que lo que ell testimoni pot dir sobre dit capitol es que ya te dit, que coneix molt be al dit Frances Ribalta, lo qual es pintor y que ha fet moltes pintures de molt gran importància, y que no li sab que aquell tinga hazienda ni patrimoni, així de cases, violaris y censals, sino que aquell viu de la fahena que fa, y que te per cert que ell testimoni, que si dit Ribalta a de regir a ser baciner de pobres de la parroquia de Sent Andreu, ha de ser en gran ruhina y perdició de aquell, per ço que dit Ribalta ademes de no tenir hazienda, lo que semblant carrech requerix, aquell es viudo y sens muller, lo que es forsos tinga un baciner de pobres per a semblants ocasions, y aixi mateix, te per cert ell testimoni, que havent acodit lo dit Ribalta al carrech de baciner de pobres, es cert que seria en total ruhina y perdició del seu art, per ço que lo pintor vol molt gran quietut y estar un home desocupat y sens negocis, lo que dix saber ell testimoni per lo que te dit y testificat dessús per ser com es ell testimoni pintor y saber molt be lo que dessus te dit. E açó etc. (...)

Francisco Palacios.

(DOCUMENTO 4)

(29-Enero-1618). TESTIMONIO DE CRISTOBAL RENDON, PINTOR:

Dicto die

Christhofol Rendon, habitador de la present ciutat de Valencia, de edat que dix esser de trenta un any poch mes o menys, testimoni produit y donat per part e instancia *etc.*, lo qual jura a Nostre Senyor Deu *etc.* dir veritat *etc.* (...)

I.- E dix que lo que ell testimoni pot dir sobre dit capitol es que es pintor de son art, y que en james es estat en la casa del dit Ribalta a fer fahena de pintar, ni menys es estat obrer ni aprenent de la casa de aquell, y que per algun temps li ha donat a ell dit testimoni, dit Francisco Ribalta, algun quadro per a daurar y que lo mateix sol donar qualsevol pintor. (...)

II.- E dix que ell testimoni es pintor y pinta al oli. (...)

III.- E dix que ell testimoni per lo que dit dessus coneix molt be a Francisco Ribalta, lo qual es molt gran pintor y te fama del major pintor y més abil de la present ciutat y regne, lo que dix saber ell dit testimoni, per ser com es molt públich y notori. (...)

IV.- E dix que lo que ell testimoni pot dir sobre dit capitol es que sab molt be que Francisco Ribalta en dit capitol mencionat es pintor y per tal es tengut e reputat, y que no sab ell testimoni ni menys ho ha hoyt dir que aquell tinga patrimoni algu, aixi de casses, censals ni violaris, sino que aquell viu de la fahena que aquell fa de pintar, lo que ell testimoni sab molt be y es molt notori en la present ciutat per totes les persones conexents del dit Ribalta. (...)

V.- E dix que ell testimoni coneix a molts pintors, la ocasio es per ser ell testimoni també pintor, los quals vihuen de la fahena que fan y no sab ell testimoni que tinguen hazienda ni patrimoni algu, sino que com te dit, vihuen de son treball de pintar y ab la dita fahena fan prou de pasar. (...)

VI.- E dix que ell testimoi no sab ni pot dir que dit Francisco Ribalta tinga més fahena de pintor que los demés pintors, sols pot dir ell testimoni que la fahena que fa dit Ribalta, la y solen pagar be, més que als demés pintors que tenen menys habilitat, pero a vegades se ve tota un conte, per ço que lo dit Ribalta posa mes estudi en la fahena que los demés pintors, y per consegüent se está molt temps en acabar una cosa en perfecció, y per consegüent ve a exir tot a un conte. (...)

VII.- E dix que ell testimoni sab molt be que lo dit Ribalta ha fet molts retaules y quadros de molt gran importancia y que se li han pagat aquells lo que valien, y que està en veritat que dit Ribalta ha fet lo retaule del altar de la vila de Algemesí, y que per pintar aquell li han donat millenars de ducats, pero s.a aconsiderar que per a pintar aquell se.s estat molts anys, de manera que en lo discurs del temps que ha fet dit retaule se ha pogut molt be menjar aquell lo que li han donat, pero llansas de veure, puix en tants anys que es pintor dit Francisco Ribalta, en tot lo dit temps no adquirit ni pogut adquirir hazienda, puix per lo que te dit no te sino lo que treballa. (...)

E dix que ja te dit ell testimoni que coneix molt be a Francisco Ribalta en dita escriptura mensionat, lo qual per ser com es ell testimoni pintor, sab molt be que aquell no te al present ni menys ha tengut patrimoni ni hazienda, així de cases, censals y violaris, sino que aquell viu de la fahena que fa, y si guanya y a guanyat molt ducats en son art, també se está molt en sa fahena, tant com lo demés, y te per cert ell testimoni que si dit Ribalta ha de regir y administrar lo carrech de ser baciner de pobres de la parrochia de Sent Andreu, es cert que serà en total ruhina del dit Ribalta, per ço que dit Ribalta a de acudir a dit carrech y a la obligació de aquell, es cert que no podrá acudir a la sua fahena de pintar, ans be ni fará hu ni altre ab perfecció per ço que lo pintar vol molt gran quietut, y que la persona que pinta no tinga negocis ni cuydado, y aixi mateix sab ell testimoni que dit Ribalta es viudo y sens muller, lo que semblant carrech de baciner de pobres requereix una persona casada, per ço que la muller fa la major part de dit carrech y per consegüent los pobres de la parrochia pasaran totalmente miseria y pobrea y serà y podrà ser la causa dit Ribalta no tenir com no te hazienda sufficient y bastant per a regir semblant carrech, lo que es molt publich y notori. E açó *etc.*

Cristhofol Rendon.

(DOCUMENTO 5)

(29-Enero-1618). TESTIMONIO DE JERONIMO (RODRÍGUEZ) DE ESPINOSA, PINTOR:

Dicto die

Hieroni de Espinosa, pintor habitador de la present ciutat de Valencia, de edat que dix esser de quaranta tres anys poch mes o menys, testimoni

produit y donat per part e instancia *etc.*, lo qual jura a Nostre Senyor Deu *etc.*, dir veritat del que sabrà e serà interrogat *etc.* (...)

I.- E dix que ell testimoni de son art es pintor, y que no li a mostrat a pintar a ell testimoni lo dit Francisco Ribalta, ni menys es estat ni está en casa del dit Ribalta ni es estat official ni obrer del dit Ribalta. (...)

II.- E dix que ell testimoni es pintor al oli. (...)

III.- E dix que ell testimoni ha tengut y te al dit Francisco Ribalta per home de gran abilitat en son art de pintor, y que està en veritat que te molt gran fama de pintar en la present ciutat y regne, lo que dix saber ell testmoni per ser com es pintor y coneixer molt be per molts anys al dit Ribalta y saber lo que dessús te dit. (...)

IV.- E dix que per a les rahons que ell testimoni te dites dessús, coneix molt be al dit Francisco Ribalta en dit capitol mensionat, lo qual no obstant que aquell sia pintor afamat y tengut y reputat per tal, es home que viu de son treball y sab molt be que no te hazienda alguna, així de censals, casses y violaris, ni james los ha tengut, sino que com te dit, viu de la fahena que fa, lo que es molt públic y notori, lo que dix saber ell, dit testimoni per saber molt be lo dessús dit, per ço que ha pus de trenta anys poch mes o menys que coneix y ha tractat y comunicat ab aquell molt de ordinari, y ser-li com li es molt be lo que te dit. (...)

V.- E dix que es ver que los pintors de la present ciutat, los mes de aquells, vihuen de la faena que fan, y lo mateix fan en diferents arts les demés persones, que si no treballassen no podrien viure y sustentar ses cases, y lo mateix fa ell testimoni en son art de pintar, que no tots tenen patrimoni en que viure. (...)

VI.- E dix que esta en veritat que lo dit Ribalta fa pagar molt be lo pintar que aquell fa, pero no sab ell testimoni ni pot dir lo que guanya, pot dir que lo dit Ribalta te ses enfermetats y viu malaltís, y no totes hores pot treballar y si li paguen be de una fahena que fa, també se está molt temps en fer-la, per fer-la en perfecció, y tot se ve a exir a un conte que es ordinari quant semblants persones solen acabar una fahena tenir-la aquella ja menjada y gastada. (...)

VII.- E dix que esta en veritat que lo dit Francisco Ribalta a pintat lo retaule del altar major de la vila de Algemesí, y altres retaules en la present ciutat que li han donat molts ducats, y que del retaule de Algemesí, esta en

veritat que li han donat al dit Ribalta pus de tres milia lliures poch mes o menys, pero les ha gastades aquell en lo discurs del temps que ha fet dit retaule, així en sa casa com en officials que li han hajudat, y que en fer dit retaule es estat en fer aquell milloria de tres o quatre anys, y per consegüent se ha pogut dit Ribalta molt be gastar lo que ha guanyat en fer dit retaule per tot lo discurs de dit temps, y així mateix ha gastat lo dit Ribalta lo que ha guanyat en los demés retaules y quadros que ha fet, lo que dix saber ell dit testimoni per saber-ho molt be, per ser com es molt gran amich del dit Ribalta. (...)

E dix que ell testimoni per lo que te dit, sab molt be que Francisco Ribalta en dita present escriptura mensionat ab la sua art de pintura no te guanyats ni adquirits bens alguns dels quals puga viure *etc., etc.,* (sigue lo referido en el escrito de Ribalta fechado en 18-Enero-1618, hasta enlazar con)... lo que tot redundaría en dany y perjuhí, així del dit Ribalta com dels pobres de dita parrochia, lo que semblant carrech (de baciner) requereix que la persona que rixga aquell sia persona desocupada y que tinga hazienda y patrimoni, y no haja de viure de son treball, lo que ell testimoni junta Deu y sa conciencia diu que dit Ribalta no te ni pot regir dit carrech de baciner de pobres y les rahons que te dites dessus. E açó *etc.*

Hieronimo de Espinossa.

(DOCUMENTO 6)

(17-Febrero-1618)

Die XVII, mensis februarii, ano MDCXVIII.

Francisco Ribalta, pintor, habitador de la present ciutat de València, responent *ante copiam* sobre los capítols de la escriptura possada per Martí Sent Climent, notari, sindich y procurador de la esglesia parrochial de Sent Andreu *sub die decimo quarto februarii dicti anni* lo qual jura a Nostre Senyor Deu *etc.* dir veritat *etc.*

I.- *Et primo super primo.* E dix que ell responent ha guanyat molts millanars de ducats en lo art de pintar, pero que los ha gastat tots y no te ell responent, al present patrimoni ni hazienda, sino que viu de lo que treballa.

II.- *Item super secundo.* E dix que ell responent ha pintat en lo Col.legi del corpus Cristi, tan solament lo retaule de la Sena del altar major, y el re-

taule de Sent Vicent y un altre quadro chic, per los quals li han donat siscentes y huytanta lliures, y que se a estat ell responent en pintar dits quadros any y mig y que acabada dita pintura, acabat ell responent de gastar lo que li han donat per aquella, per ço que la pintura porta y sol portar molt gran gasto, així de olis com de colors y tenir com te ell responent aprenents en sa casa, y altres persones que li ajuden, així en picar y moldre les colors, com en altres ministeris que son menester, y es cert que si ell responent quanyàs en breus dies les quantitats que.s contenen en dit capitol, que ell responent tindria hazienda, així de cases, violaris y censals, lo que ell responent no te, sino que tot lo que guanya es consumix en gastos de la mateixa pintura, y quant acaba aquella se ha menjat lo valor y preu de aquella.

III.- *Item super tertio.* E dix que es ver que se li ha donat a ell responent per pintar lo retaule del altar mayor de la vila de Algemesí, pus de tres milia lliures, poch més o menys, pero se ha estat ell responent en fer y acabar en perfecció deu anys, y per conseqüent al cap de dit temps se ha menjat y acabat lo que ha guanyat en fer aquell, així en lo manteniment que es major y més costos en dita vila, com en los gastos que ha portat dita pintura.

IV.- *Item super quatro.* E dix que ell responent no te que respondre, per no ser fet propri. (Sobre que es un gran pintor y que gana más que cuatro pintores juntos).

V.- *Item super quinto.* E dix que lo que ell responent pot dir es que guanya menys que los demés pintors, perço que en fer pintura se està molt temps ell responent, y de ordinari fa estudi en les pintures, lo que altres pintors no acostumen a fer dit studi per aprofitar-se de treballs de altre pintor, lo que ell responent no fa, sino que li costa molt gran treball y molt temps.

VI.- *Item super sexto.* E dix que es ver lo dit capitol, que es forçós tenir ell responent una casa gran per al seu magisteri y de claror, y que prou li pesa a ell responent pagar quaranta lliures de lloguer, puix no te hazienda ni patrimoni, sino que per ser cosa forsosa trau forçes de flaquea per a pagar dit lloguer y conservar la opinió que té.

VII.- *Item super septimo.* E dix que los quadros que ell responent te en sa casa, quant molt poden valer cent e cinquanta lliures, y que dits quadros no son de la ma de ell responent, sino de ma de altres pintors y aprenents, y que si Deu li envia a ell responent una malaltia, per no tenir com no te hazienda ni patrimoni, hauria de vendre aquells per a poder-se sustentar y alimentar.

VIII.- *Item super octavo*. E dix que nega dit capitol com está posat, y que al present no te sino un aprenent y un criat per a moldre les colors.

IX.- *Item super nono*. E dix que es ver que ell responent es viudo y que te un fill y que ha gastat molts ducats en aquell, per a que fos persona y sabés pintar y que no guanya ni a guanyat ningun diner aquell en pintar, per ço que ara escomença a saber pintar, y que aquell està en casa apart, y vol fer fahena de pintar per a si y no per a ell responent.

X.- *Item super decimo*. El dix que es veer que lo dit Joan Ribalta, son fill, va vestit de seda y que es jamés ha portat cadena de or, y que si algunes vegades li ha vist portat un fadrinet darrere no era ni es criat de aquell, sino que.s aprenent de ell responent y en lo demés nega.

XI.- *Item super undecimo*. E dix que ell responent ha donat al convent de Senta Catalina de Sena siscentes lliures per a entrar monja una filla de ell responent, y que ha fet molt per a traure dita quantitat per a col.locar a la dita filla.

XII.- *Item super duodecimo*. E dix que no y sab res sobre dit capitol mes de que ell responent no te hazienda ni patrimoni per a poder regir y administrar la obreria de pobres de Senk Andreu, y es pot tenir per cert, que si ell responent poguera y es trobara en algun tant ab una poca hazienda y posibilitat per a poder regir y administrar dit carrech, ell responent no aguardara que.s posara per justicia.

XIII.- *Item super decimo tertio*. E dix que no y sab res. (Sobre la administración del cargo de baciner por gente más pobre que él).

XIV.- *Item super decimo quarto*. E dix que ell responent ha hoyt dir que en la parrochia de Sent Andreu nomenen cascun any dos pares de pobres y que en lo any passat ha conegut ell responent a un llibrer pare de pobres.

XV.- *Item super decimo quinto*. E dix que no y sab res. (Sobre las 140 libras que tienen de resta los pobres de la parroquia de San Andrés).

Francisco Ribalta, die vicessimo tertio februarii millessimo sexcentessimo octavo retulit Hieroni Portico, porter ell huy haver intimat a Martí de Sent Climent, notari, síndich y procurador de la parrochia de Sent Andreu, com lo dit Ribalta ha respost sobre dita escriptura personalment en Valencia.

Recepit Mora.

NOTAS

(1) Esta hipótesis ha sido defendida por la mayoría de autores a partir de DARBY *(Francisco Ribalta and his School*, Cambridge-Mass, Oxford University Press, 1938). y recientemente ha pretendido ser revalidada por KOWAL *(Ribalta y los Ribaltescos: La evolución de estilo barroco en Valencia,* Valencia, 1985, pp. 91-93).

(2) Cf. BENITO DOMENECH, F., *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo,* Madrid, 1987, y también del mismo autor, *The Paintings of Francisco Ribalta* (Catálogo de la exposición celebrada en The Spanish Institute de Nueva York, Octubre, 1988), Madrid, 1988. Para la relación entre Ribalta y Piombo véase BENITO DOMENECH, F., "Sobre la influencia de Sebastiano del Piombo en España: A propósito de dos cuadros suyos en el Museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado,* IX, 1988, pp. 5-28.

(3) Archivo del Reino de Valencia, Procesos, parte primera, letra F. sig. 1207: *Proceso entre Francisco Ribalta, pintor, y la parroquia de San Andrés de Valencia, por causa de renuncia del pintor al cargo de "baciner de pobres" de dicha parroquia, para el que había sido elegido*. La localización y transcripción del documento se debe a D. Vicente Vallés Borrás, coautor por ello del presente trabajo.

(4) Cf. TRAMOYERES BLASCO, L., "Un Colegio de Pintores en Valencia", *Archivo de Investigaciones Históricas,* I, 1911, nº 4, pp. 277-314; nº 5, pp. 446-462; nº 6, pp. 514-536.

(5) Cf. BENITO DOMENECH, F., *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi,* Valencia, 1980, pp. 38-40.

(6) SANCHIS SIVERA, J., *La catedral de Valencia,* Valencia, 1909, p. 529.

(7) Consta documentalmente que en 1612 Francisco Palacios era criado de Francisco Ribalta y vivía con él en el "Carrer nóu de Rusafa". Cf. GONZÁLEZ MARTÍ, M., *Los Grandes Maestros del Renacimiento,* Valencia, 1928, p. 164.

(8) TRAMOYERES BLASCO, L., *art. cit.,* p. 516.

(9) HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., *Pintura gótica y renacentista valenciana. (Nuevos estudios y atribuciones),* Alicante, 1983, p. 71, nota 21.

(10) TRAMOYERES BLASCO, L., *art. cit.,* p. 526.

(11) SANCHIS SIVERA, J., *ob. cit.,* p. 524.

(12) GONZÁLEZ MARTÍ, M., *ob. cit.,* pp. 194 y 196; KOWAL, *ob. cit.,* p. 190.

(13) PÉREZ MARTÍN, J. Mª, "Pintores valencianos medievales y modernos", *Archivo Español de Arte y Arqueología,* 1935, pp. 308-310; Kowal, *ob. cit.,* pp. 197-198.

(14) HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., *ob. cit.,* pp. 67-74.

(15) *Ibidem.* p. 73.

(16) KOWAL, *ob. cit.,* p. 179.

(17) Consta que por la *Cena* se le pagaron 400 libras, y por la *Aparición de Cristo a San Vicente Ferrer* 210 libras; el "cuadro chico" debe ser el del ático del retablo mayor representando un *Nacimiento* cuyo pago junto con otros trabajos menores se efectuó en 1610 y ascendió a 44 libras, 9 sueldos, 2 dineros. Las tres piezas, por tanto, suman casi 655 libras, faltando pues 25 libras hasta la cantidad declarada. Estos tres cuadros, indiscutiblemente autógrafos, estaban bien a la vista en la capilla del colegio. Otros cuadros, que según datos documentales también se sabe cobró el pintor (véase BENITO DOMENECH, F., *ob. cit.*, 1980, pp. 139-141), quizá fueran silenciados por no ser autógrafos, justificando su coste la diferencia advertida. En cualquier caso hay que señalar que los indocumentados retratos de *Sor Margarita Agulló* y del *Patriarca Ribera difunto,* considerados de Ribalta por la crítica y actualmente en el Colegio, quizá en principio no fueran expresamente encargados para esta fundación y tal vez ingresaran en ella después sin conocimiento del pintor.

(18) De ser ello cierto, y puesto que el retablo se concluyó en 1610, habrá que pensar que fue comenzado en 1600, recién llegado Ribalta a Valencia desde la corte. Ello explicaría la directísima deuda escurialense que ofrecen la mayoría de las pinturas de este conjunto.

(19) Resulta paradójica esta tajante afirmación del pintor cuando sabemos de sus dependencias directas de obras de Navarrete el Mudo, Tiziano, Cambiaso, Durero, Piombo, etc...

(20) El testimonio ofrecido por su amigo Jerónimo Rodríguez de Espinosa (véase documento 5, punto VI) revelaba que el pintor padecía enfermedades. Según ORELLANA *(Biografía pictórica,* ed. 1967, p. 110) Juan Ribalta hizo en 1615 el cuadro de los *Preparativos de la Crucifixión* "a ocasión (dicen) de estar su padre enfermo". Quizá Francisco Ribalta estuviera manifestando en su respuesta el temor a un achaque definitivo que le obligara a apartarse por completo del trabajo.

(21) Probablemente se está refiriendo a Miguel Joan y a Pablo Porta que por ese tiempo se hallaban bajo su tutela (Cf. TRAMOYERES BLASCO, L., *art. cit.*, pp. 518 y 522).

(22) Como sabemos, Juan Ribalta había realizado en 1615 el gran cuadro de los *Preparativos para la Crucifixión* para el monasterio de San Miguel de los Reyes y según ORELLANA *(ob. cit.*, p. 111) "en el archivo de dicho Monasterio consta que en Abril de 1615 se le dieron a dicho Juan de Ribalta 70 Libras en parte de pago de dos lienzos que compró el Prior de dicho Monasterio, el uno de la Pasión de Christo (que sin duda es el referido) y otro de Nuestra Señora". De ser cierta la afirmación de Francisco Ribalta hay que entender que Juan entonces cobró en nombre de su padre.

(23) La aspiración de independencia de Juan Ribalta parece confirmarse por el hecho de que se casara en ese mismo momento con Mariana Roca de la Serna, viuda de un tal doctor Pedro Marco, y que al poco partiera a trabajar a la zona de Segorbe al frente de un equipo de colaboradores (Cf. BENITO DOMENECH, F., *ob. cit.*, 1987, p. 217).

(24) Hasta el momento se desconocía la cantidad con que Francisco Ribalta había dotado a su hija Mariana al ingreso en el convento en su día, aunque en 1628 Juan Ribalta declaraba que ésta era mayor que la parte correspondiente que pudiera recibir de la herencia de su padre, muerto sin testar. De ahí que Juan Ribalta, tras la muerte del padre, propusiera a su hermana Mariana la renuncia a la herencia paterna a cambio de 400 libras que entregaría al convento (cf. KOWAL, *ob. cit.*, p. 193).

UNA TABLA DEL MAESTRO DE LAS MEDIAS FIGURAS ATRIBUÍDA A AMBROSIO BENSON EN LA GALERÍA PHILLIPS DE LONDRES

Por

MATÍAS DÍAZ PADRÓN

La confusión de obras del Maestro de las Medias Figuras con las del llamado Maestro del Papagayo, ha sido frecuente en recientes catálogos de museos y galerías de arte (1), pero la confusión con obras de Ambrosio Benson, pintor que vive en las mismas fechas y quizá en el mismo entorno, no era conocida que sepamos. Sin embargo, esto ha ocurrido en la catalogación de la excelente tabla de la muerte de Lucrecia de la galería Phillips de Londres (2), opinión que se repite en páginas del Burlington Magazine del mes de mayo de 1985 (3).

Posiblemente el equívoco se debe a las aparentes analogías del rostro y la disposición del torso de la Lucrecia de Benson de la colección Gentile (4), tabla que fue propiedad del Conde Peromoro en España, y atribuída al Maestro de la Magdalena Mansi en la Exposición de 1946 en Génova (5). No obstante lo dicho lineas atrás, relaciones entre Benson y el Maestro de las Medias Figuras habían apuntado E.F. von Bodenhausen y Friedpander, para quien las semejanzas estilísticas explicarían la presencia en Brujas del Maestro de las Medias Figuras, pese a no figurar en la Gilda (6).

En la tabla que ocupa nuestra atención, la heroína ocupa el interior de una estancia, una rica antesala donde la luz que filtra la ventana de la izquierda baña las mejillas y los hombros del torso desnudo de la joven con tenues rayos de luz, matizando a la par de gradaciones las escenas del fondo, donde los violentos contrastes de la luz de la antorcha de la estancia oscura es primicia de algo que un siglo después, a gran escala, fue la conquis-

ta que tuvieron por suya los tenebristas. Lucrecia ocupa la parte central del escenario, perfilándose con rigor en el fondo oscuro, que contribuye a marcar silueta. La finura del dibujo y la factura apurada es, lo más galano conocido por nosotros en su producción (fig. 1).

Fig. 1. Maestro de las Medias Figuras, Lucrecia. Galería Phillips. Londres.

Es, este maestro encantador flamenco del primer tercio del XVI, uno de los pintores de mayor producción en esta parte del siglo (7), a quien restituímos la tabla objeto de estas lineas. Suponemos, que las analogías con el arte de Ambrosio Benson, son las comunes de la época. Quizá su

obra tiene igual procedencia, en caso de estar activo el Maestro de las Medias Figuras en Brujas como supone George Marlier (8). Los modelos de Benson son los mismos de Gerard David, pero las oscuras sombras intensas de los volúmenes, típicas suyos, le diferencia del estilo del Maestro de las Medias Figuras, más vinculado al refinado humanismo profano que está de moda en el Renacimiento del Norte. La gracia y la dulzura de los rostros de doncellas y vírgenes son muy diferentes a otros del mismo entorno: amplia frente, cabellos recogidos, menudo mentón, recta y pequeña nariz y recogimiento en la mirada, vuelta siempre al adentro del alma.

El incondicional sentimiento de los valores estéticos y morales, lo revela el pintor en la Lucrecia de la galería Phillips al cubrir la desnudez de su busto, donde por lo común, en otros artistas, tal como Benson, la complacencia en la belleza de la carne es principio de valor deseado. Sobrados ejemplos hay en Gossaert, van Orley y Maestro del Papagayo. El dramatismo es profundo en las obras de éstos, reflejando toda la intensidad imaginable de la tragedia. El Maestro de las Medias Figuras, por el contrario, sigue fiel a las consignas de su espíritu, que impone a cualquier otro valor: El intimismo y recato de la tradición, de espaldas a todo lo que altere lo más mínimo los inefables perfiles de sus heroínas. Ni el dolor de la muerte rompe este principio.

Quizá el Maestro de las Medias Figuras es el mejor testido de la refinada corte de Margarita de Austria, imprimiendo en las doncellas la mesura y la elegancia de las jóvenes de la Corte. La distinción se asocia a la tristeza en el semblante, que la moda exige. Este sentimiento que la obra exhala está muy acorde al medio que el pintor frecuentaba.

La exquisitez y el buen gusto se deja sentir en la riqueza de las telas, el tocado y las joyas de insuperable buen gusto. Las joyas resbalan transparentes, insinuantes, en el torso semidesnudo de la joven. Los adornos de los cascos de los guerreros, igual que la luz inquietante en la escena del segundo plano, evidencián connotaciones manieristas. El pintor utilizó aquí figuras de escasas proporciones, sugestiones y modelos típicos de los denominados manieristas de Amberes de hacia 1518. Son las escasas notas de audacia de su producción, asumiendo influencia de grabados de Heinrich Aldegrever (figs. 3 y 4), (9).

Figs. 3 y 4. Tarquinio y Lucrecia. Heinrich Aldegrever. Museo Fitzwilliam, Carmbridge.

El Maestro de las Medias Figuras se valió de las obras de Ovidio que estaban de moda, transmitiendo al rostro de la joven patricia la grandeza, dignidad y belleza de los hechos narrados por los poetas de la antiguedad. "Vosotros me perdonais, dice ella, y yo, yo no me perdono. Inmediatamente se clava en el corazón un cuchillo que ella tenía oculto, y cae a sus pies, sangrante. En el momento de la muerte ella busca caer con dignidad" (10). La muerte la viste el pintor de la sensualidad y seducción del renacimiento meridional.

Es oportuno recordar el sentimiento moral de la pintura. Igual que en las muchas del mismo tema, Lucrecia -escribe Marlier- "no estaba lejos de ser considerada como una prefiguración de los mártires de la fe, capaz de inmolarse para testimoniar su fe". En efecto, la influencia del pensamiento neoplatónico coincide con estos valores, conviviendo sin reservas el amor divino y el humano. A los ojos de Marsile Ficino y sus discípulos de la Escuela de Florencia, "el amor del cuerpo induce al amor del alma y la belleza del cuerpo humano es el reflejo de la belleza espiritual" (11).

Es posible la influencia de Gossaert, que trató primero el tema en la colección Lehman, próxima a las versiones del Maestro del Papagayo. El Maestro de las Medias Figuras fue más decidido en la secuencia de la muerte, pues retiene la funda de la espada en la mano izquierda, añadiendo la escena de la violación en el fondo, escena que omite Gossaert, pero que por el contrario añade de forma similar el Maestro del Papagayo, en la versión de colección privada madrileña, que fue reproducida en el boletín del Museo del Prado, nº 4, de 1983.

Al margen de los caracteres de estilo y técnica señalados, de mayor interés para constatar la atribución correcta de la tabla de la galería Phillips, es la analogía del rostro de Lucrecia el más comun modelo, privativo del Maestro de las Medias Figuras. Es el rostro de María, en la Natividad del Tríptico del Museo de Bellas Artes de Strasburgo y en la Virgen y Niño del Museo Lázaro Galdiano, por recordar tablas muy conocidas, entre muchas más que podían añadirse.

Pero especialmente importante para nuestro estudio es la existencia de una réplica con escasas variantes, sólo en la historia del fondo alusiva al inicio del drama (fig. 2), que fue propiedad de la colección de Eduardo Goldschmidt en Berlín (12).

Fig. 2. Maestro de las Medias Figuras. Colección Goldschmidt. Londres.

La reproducción de esta tabla es suficientemente expresiva por ella misma para reconocer en una y otra tabla una misma mano. Los mismos tocados de los soldados los utilizó el pintor en la Adoración de los Magos del Museo nacional de Nuremberg y Crucifixión de la Galería Sabaude de Turín.

NOTAS

(1) DÍAZ PADRÓN, "Nuevas pinturas del Maestro del Papagayo", *Archivo Español de Arte,* LVII, Madrid, (1984), 268, 271 y 273.

(2) *Fine Old Master Paintings,* Blenostok House, Londres (1984).

(3)*The Burlington Magazine,* Londres (1985), s.p.

(4) MARLIER, *Ambrosius Benson,* 311.

(5) *Mostra della Pittura Antica in Liguria,* 1946, nº21.

(6) BODENHAUSEN, *Gerard David und seine Schule, 201. (Cit. MARLIER BENSON, 200).*

(7) PUYVELDE, *La peinture flamande au siecle de Bosch et Brueghel,* 363.

(8) MARLIER, *Ambrosius Benson et la peinture a Bruges,* 200. Bodenhausen supone que después de Brujas, Benson conoció al Maestro de las Medias Figuras en Amberes, pero nada prueba que estuviera el dicho Maestro de las Medias Figuras allí, podía haber residido en Brujas, para Marlier, aceptando de otra parte la hipótesis de Friedlnder, para quien pudo vivir primero en Brujas, opinión que sigue Fierens-Gevaert. (Vid. el estado de la cuestión en ota 29 de la página referida).

(9) Reproducidos en estudio de Jaffé y Groen, "Titian's Tarquin and Lucretia' in the Fitzwilliam" *The Burlington Magazine*, CXXIX, Londres (1987), 163.

(10) NISARD, *Collection des autores latins,* Les Fastes, (2 v. 471), 576. Tratan el tema, además de Ovidio, Tito Livio (I, c.37), Diomiciano (Hal. 4, c.15) Valerio Máximo (6, c, I), Plutarco y Augusto (De civ. Dei, I, c. 19). Pozzoli, F. Ramani, A. Seracchi, *Dizionario Storico-Mitologico,* II, 1298.

(11) MARLIER, Ambrosius Benson, 222.

(12) FRIEDLANDER, *Jan van Scorel and Pieter Coeck van Aelst,* XII, 100, nº 110. Hoy conocemos nuevos datos sobre esta tabla, que ha sido puesta en venta en la Galería Sotheby de Londres *(Old Master Paintings,* 9 de abril de 1986, nº 39). Fue antes de la colección Emil Goldschmidt (Frankfurt), propiedad de G.P. Boyce, siendo puesta en venta por la Galería Lepke de Berlín en 1909 (24-26 de abril, nº 24), pasando luego a la colección de Eduard Goldschmidt en Berlín.

BIBLIOGRAFIA

BODENHAUSEN, E.F. von., *Gerard David und se ine schule,* Munch, (1905).

DÍAZ PADRÓN, Matías., "Nuevas pinturas del Maestro del Papagayo, identificadas en colecciones españolas y extranjeras", *Archivo Español de Arte,* LVII, Madrid, C.S.I.C. (1984), 257-276.

Ibídem., "Una tabla del Maestro del Papagayo atribuída a Heinrich Aldegraver en los depósitos del

Museo del Prado, *Boletín del Museo del Prado,* IV, Madrid, Ministerio de Cultura (1983), 97-103.

FRIEDLANDER, M.J., *Jan van Scorel and Pieter Coec van Aelst, Early Netherlandish Painting,* XII, Leyden, A.W. Sijthoff, La Connaissance, Bruselas, 1975.

JAFFE, J., y GROEN, K., "Titian's Tarquin and Lucretiq'in the Fitzwilliam", *The Burlington Magazine,* CXXIX, Londres (1987).

MARLIER, Georges,. *Ambrosius Benson et la peinture a Bruges au temps de Charles-Quint,* Bruselas, Editions du Musee van Maerlant Damme, 1957.

Mostra della Pittura Antica in Liguria, Ginebra, Palazzo Reale, 1946.

NISARD, D.M., *Collection des Autores latins, Ovidie,* Oeuvres completes, Les Fastes, Paris, 1897.

PAZZOLI, G. y otros., *Dizionario Storico-Mitologico di tutti i popoli del mondo,* II, Liborno, Stamperia Vigmozzi, 1824.

Phillips Galerie, *Fine Old Master Painting,* Londres (1984).

LA FORTUNA DE UN ARQUITECTO PENSIONADO EN ROMA: DOMINGO LOIS MONTEAGUDO.

Por

ESPERANZA GUILLÉN MARCOS

Como es frecuente en la historia de la cultura, el éxito no siempre se manifiesta acorde con las capacidades reales de un artista, derivadas de su propio genio o de su más o menos profundo grado de formación. En el campo de la arquitectura es quizá donde más flagrantemente se refleja esta dicotomia al ser múltiples los factores ajenos la voluntad del arquitecto los que deciden en última instancia o los que marcan su actividad.

La arquitectura de la segunda mitad de nuestro siglo XVIII, centrada en torno al rigor impuesto por un singular concepto de clasicismo controlado por la Academia, y sometida a los intereses concretos de los promotores de las nuevas edificaciones, el Consejo de Castilla y las instituciones ligadas al poder central, presentaba una situación particularmente dificil a quienes terminaban sus estudios en San Fernando, para los que la salida más viable o, al menos, la más segura, era consolidar sus posiciones en cargos dependientes de la administración.

Este es el motivo de que hayamos creido oportuno presentar el caso de un arquitecto como Domingo Lois Monteagudo, tradicionalmente desatendido por la historiografía especializada hasta fechas muy recientes, en quien concurren una serie de circunstancias que hacen de él una de las más frustradas personalidades de nuestra Ilustración.

Plantearnos, no obstante, la actividad profesional de un arquitecto pensionado en Roma supone, en cierto sentido, cuestionarnos la operatividad de la Academia. ¿Hasta que punto podía garantizarse que, a su vuelta, llegaría a detectar un puesto notable y, con este, los mas importantes encargos de su tiempo? Indudablemente, las razones de la concesión de becas pa-

ra una estancia de seis años en la capital italiana habría que buscarlas en una consciente voluntad institucional por conseguir un elevado grado de formación de unos contados alumnos aventajados a partir del conocimiento directo, tanto de los restos de la antigüedad clásica, como del más brillante Renacimiento pero, muy especialmente, de las nuevas lecciones que en estos años eran extraidas, partiendo del prestigio de los clásicos, por los más avanzados teóricos y arquitectos europeos del momento.

Para conocer mejor el carácter y el trabajo de Domingo Lois, nos basaremos fundamentalmente en algunos documentos relativos a las obras realizadas bajo su dirección en la archidiócesis de Granada. Básicamente nos centraremos en el caso de la iglesia colegial de Santa Fe, a la que dedicó los últimos años de su vida, en cuya edificación, prolongada por espacio de más de doce años, se produjeron conflictos suficientes con la administración central y con las instituciones locales como para ofrecersenos no sólo una visión de algunos detalles del proceso de construcción de un edificio en el último cuarto del siglo XVIII sino, y es lo que más nos interesa, por las reacciones que tendrá Lois ante determinados problemas, un conocimiento más profundo de la personalidad de este arquitecto y de las pequeñas miserias que entraña su profesión.

No obstante y puesto que llegará a Granada a la edad de cincuenta años, se impone hacer un breve recorrido por su trayectoria profesional para encontrar los antecedentes de quien sería el autor de una de las más racionales y sólidas construcciones de nuestra Ilustración como es la iglesia de la Encarnación de Montefrio, a la que nos referiremos más adelante.

Son escasos los datos que poseemos sobre los primeros años de la vida de Lois hasta su llegada a Madrid, salvo los proporcionados por Llaguno y, siguiendo a este otros autores como Miguel Durán o José Couselo y Bouzas. Por ellos sabemos que nace en 1723 en Alem parroquia de Santa Maria de Loureiro (Orense) (1) y que su dedicación a la arquitectura pudo relacionarse con una tradición familiar que se remonta a su tio Sebastián de Monteagudo, quien en 1698 dirigiera la obra del convento de Agustinas Recoletas de Villagarcía de Arosa, en Pontevedra el colegio de Jesuitas y el convento de Dominicos de Betanzos. Otro familiar suyo, Alonso Lois, trabajó en el siglo XVII en el palacio de Carantoña (2).

Luis Cervera Vera, que es quien más profundamente ha estudiado la vida y la obra de este arquitecto gallego opina que con veintiun años, hacia 1744,

debió llegar a Madrid, ya que es alumno de la Junta preparatoria establecida en Julio de ese año, siendo desde entonces discípulo de Ventura Rodríguez (3), bajo cuyo magisterio pudo conocer las obras del Palacio Real de Madrid e intervenir como delineante en el Convento de la Visitación (4). Ocho años más tarde, en 1752, continua su largo aprendizaje matriculandose en la recientemente fundada Academia de Bellas Artes de San Fernando. A la edad de treinta años, en 1753 obtuvo el primer premio de la segunda clase por la representación de una "Capilla magestuosa con cúpula: planta, elevacion del Altar, y sección interior de un lado", el segundo premio de la primera clase en 1754 por el proyecto de un "Palacio Real con capilla, atrios, y escalera. Planta para el quarto baxo, y otra para el principal: Fachada y sección interior, todo geométrico" (5). Dos años despues obtendría el primer premio de la primera clase junto con Virgilio Verda por su representación de un "edificio para Academia de las Tres Nobles Artes, con aulas separadas para sus estudios, Sala de Juntas y Funciones, con las correspondientes para Estatuas, Pinturas y Dibujos, Secretaría, Contaduría y Tesorería, Habitación del Conserje y Porteros, Patio con pórticos y escalera principal. Planta del Cuarto Bajo y otra del principal. Fachada y Corte Interior" (6).

Junto con Juan de Villanueva, en 1758 obtuvo una de las becas concedidas para pensionar a los arquitectos salidos de San Fernando por un periodo de seis años en Roma. Su trabajo le valdría que, en 1764, pudiera ser nombrado académico de mérito de la Academia de San Lucas de esta capital, siendo el primer español que detentaba este título (7). A su regreso a Madrid es nombrado académico de mérito de la de San Fernando siendole encomendada poco despues la dirección de la fachada de la Azabachería, en la catedral de Santiago de Compostela, según el proyecto de Ventura Rodríguez a quien, a partir de ahora, quedaría ligada definitivamente su labor profesional. Precisamente, en Santiago, según recoge Cervera Vera, contó con la colaboración de un pariente suyo para quien solicitó la exención de realizar el servicio militar. En Galicia proyecta la Universidad y el colegio de San Jerónimo de Santiago y el pazo del marqués de Viance en Bóveda, Lugo. En 1771, la propuesta de Ventura Rodríguez de que dirija la construcción de la iglesia colegial de Santa Fe supondrá la definitiva vinculación de Lois a las obras realizadas a partir de ahora por iniciativa del Consejo de Castilla en el Arzobispado de Granada. Ignoramos cual pudiera ha-

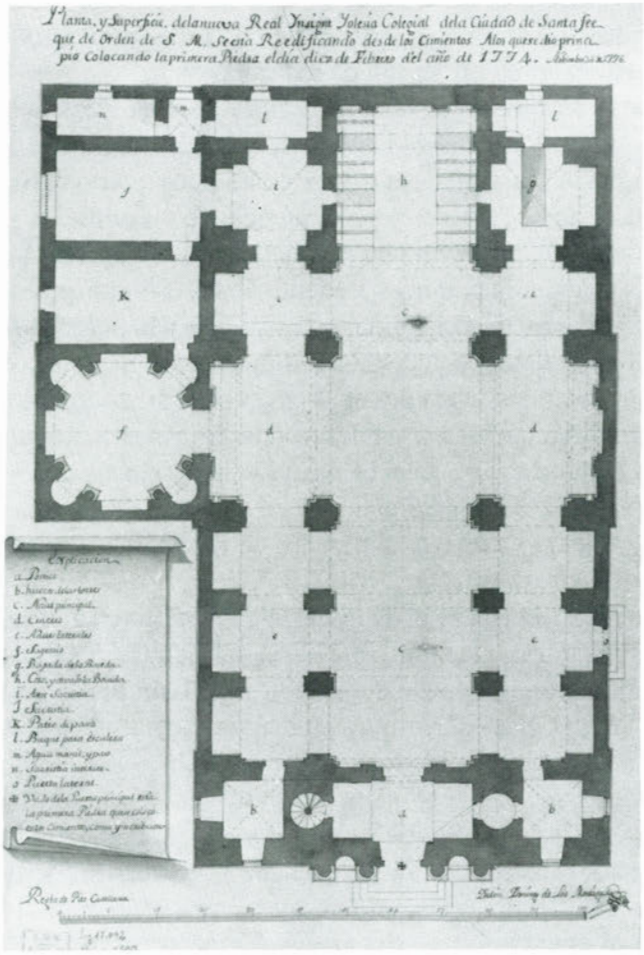
ber sido su respuesta a esta oferta de trabajo si hubiera llegado a intuir que su futuro quedaba definitivamente decidido; que desde entonces hasta el momento de su muerte viviría en una tierra tan alejada de la Corte, hacia la que, lógicamente, debían tender las aspiraciones de cualquier arquitecto en estos años, y tan apartada de su Galicia natal.

La llegada del arquitecto a Granada se relaciona directamente con la política reformista relativa a la construcción de edificios religiosos pues, a partir de la recuperación de un antiguo privilegio de la Corona española sobre las posesiones del clero en los territorios de Patronato Regio y puesto que Granada formaba parte en su práctica totalidad de esos territorios desde la Reconquista, se emitió una Real Cédula de veintiuno de octubre de 1773 en la que se prohibía la realización de obra alguna sin que, previamente, los planes hubieran sido aprobados por un arquitecto académico (8). Desde este momento será el Consejo de Castilla, por medio de las chancillerias locales, el encargado de la gestión administrativa de los nuevos templos, construidos con los sobrantes de tercia y cuarta decimal, y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando la rectora del sometimiento de sus trazados al clasicismo imperante.

La iglesia de Santa Fe fue mandada edificar por Real Cédula de doce de noviembre de 1772 y Real Orden de veintinueve de abril del año siguiente tras haberse considerado ruinoso el estado del primitivo templo y despues de infructuosos intentos de restauración y ampliación (9).

Domingo Lois Monteagudo debió llegar a Granada hacia el verano de 1773 si atendemos a un recibo que se encuentra en el Archivo Parroquial de Santa Fe sobre el pago de 847 reales por la realización de dos catres con sus colchones, sábanas y almohadones para el arquitecto y su sobrino que figura como Francisco Cantillana (10). Este recibo nos hizo suponer que el citado sobrino pudiera ser el mismo al que se mencionaba en las obras de Santiago y, puesto que a partir de estas fechas Francisco Quintillán comienza a trabajar como aparejador en las iglesias granadinas, pensamos que podía tratarse de Quintillán y Lois, no Cantillana, el familiar al que se referían los documentos. Esta suposición fué confirmada más adelante cuando una representación de Jerónimo de Velarde y Sola a Juan Francisco de Lastiri se refiere a los "considerables sueldos" de treinta reales diarios que cobraba el arquitecto y doce "D. Francisco Quintillán su sobrino por aparejador" (11).

El proyecto de Ventura Rodríguez para Santa Fe resultó desde un principio problemático debido a la regulación de los costes previstos para la obra pues, si estimó que serían suficientes 650.000 reales, pese a la oposición de Sabatini que consideraba necesaria, al menos, el doble de esa cantidad, luego los gastos se dispararían escandalosamente y el tiempo previsto para la construcción se alargaría por espacio de más de trece años. Lógicamente, en todos los problemas derivados de este error de cálculo por parte de Ventura Rodríguez se vería necesariamente implicado el arquitecto



1.- A.H.N. Leg. 17.092. Col. planos Nº 590. Planta de la iglesia colegial de Santa Fe firmada por Domingo de Lois Monteagudo el veintiseis de noviembre de 1776.

director de los trabajos que, además de la de Santa Fe, pasó a tener a su cargo la dirección simultanea de la nueva iglesia parroquial de Vélez Benaudalla y la conclusión de la cabecera y torre de la matriz de Loja, siguiendo de nuevo los planes de Ventura Rodríguez (12).

Los conflictos entre Domingo Lois, el presidente de la Chancillería, el cabildo parroquial de Santa Fe y, en última instancia, el Consejo de Castilla serán permanentes y se derivarán, en muchas ocasiones y como tendremos ocasión de comprobar, del carácter meticuloso y perfeccionista del arquitecto que controla absolutamente todas las fases del proceso de construcción y quien quizás, en un exceso de celo, desarrolla con una lentitud considerada excesiva la dirección de los trabajos.

Los primeros problemas en Santa Fe surgen con la elección de los materiales de la zona más idoneos para la obra ya que Lois no duda en optar por los de mejor calidad al margen de su mayor costo pues, como él mismo explicará "la bondad, solidez, firmeza, y permanencia de los edificios pende ademas de las reglas de la Arquitectura de las buenas cualidades de los materiales" (13). Así, tras analizar la piedra procedente de las canteras próximas, eligió la de Sierra Elvira por su mayor solidez y resistencia a la humedad y el salitre de la zona, máxime teniendo en cuenta que Santa Fe se encuentra en plena vega del Genil y que estaba rodeada por unas cavas que, precisamente en estos años y por su insalubridad, debieron ser desecadas. Una nueva dificultad la presentaba el ladrillo a utilizar ya que en la región se fabricaba de un tamaño más pequeño del habitual, sólo de dedo y medio de grueso, y puesto que esto aumentaría horas de trabajo y con ello el número de jornales para asentarlo, hizo fabricar ladrillos de tres dedos de grosor.

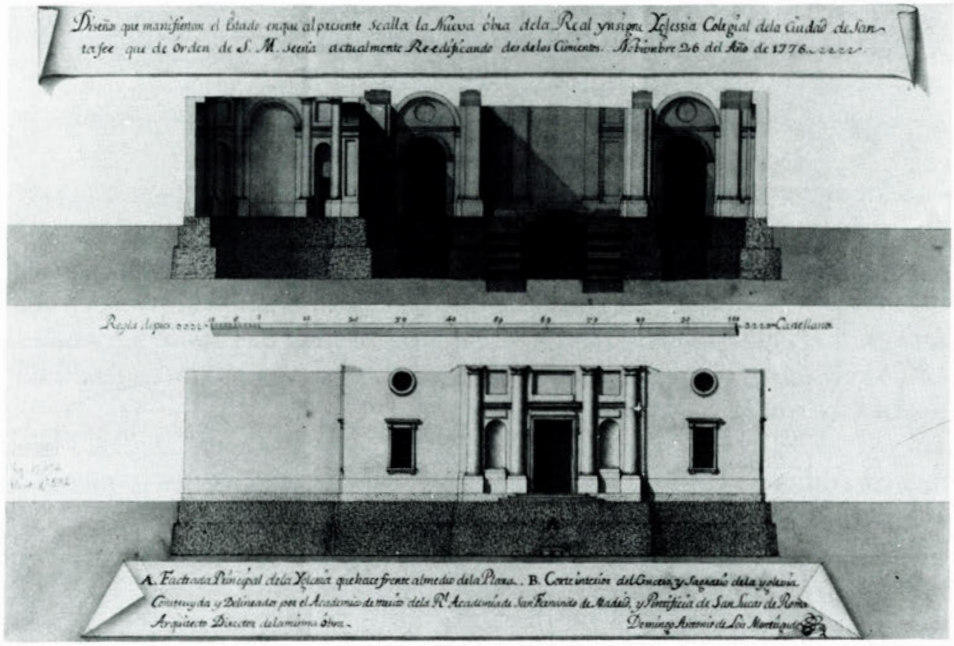
Precisamente es la elección de materiales el motivo fundamental del desajuste presupuestario que tanta tinta haría verter a los responsables de controlar la financiación del edificio, es decir, la Chancillería de Granada y la Cámara de Castilla, pues si Ventura Rodríguez se había basado en el cálculo que le proporcionara el entonces maestro de obras del Arzobispado, Juan José Fernandez Bravo, que había proyectado realizar la obra con piedra de las canteras de Alfacar y Santa Pudia, de peor calidad y de muy bajo precio, Lois la había sustituido por juzgarla de poca firmeza y muy blanda.

Aparte de estos problemas, uno más grave y que suponemos sería el detonante para la destitución de su cargo del maestro de obras fue la profun-

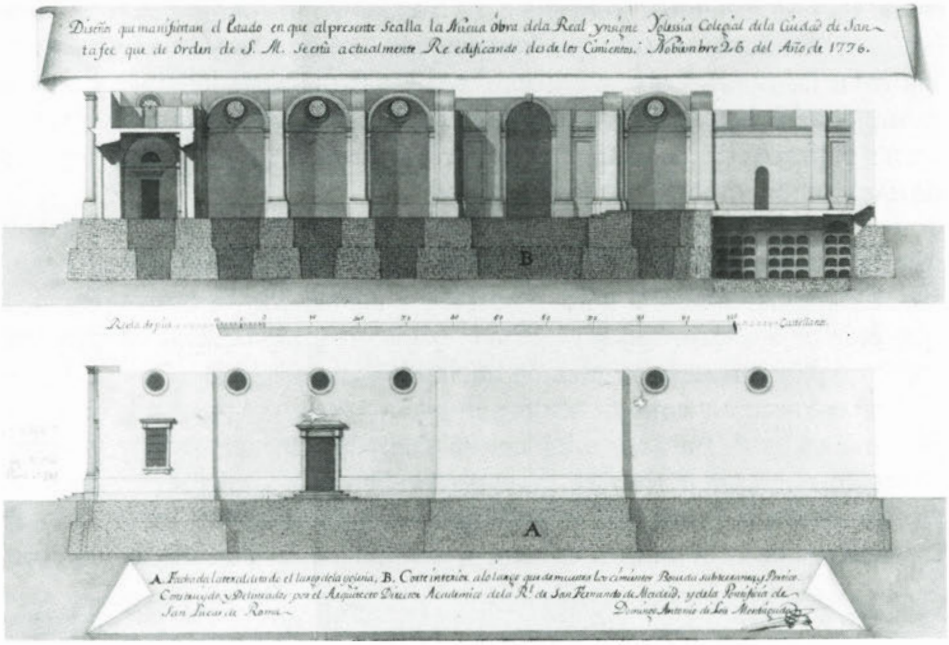
didad de los cimientos. Rodríguez, basandose en los datos que éste le había proporcionado calculó que bastaría con profundizar seis pies cuando, iniciadas las obras, Lois no encontró terreno firme hasta los doce y así, este aumento de la profundidad que había obligado a aumentar proporcionalmente el grueso de los cimientos, había determinado un gasto muy superior de excavación y fábrica de mampostería.

Por otra parte, en lugar de una pequeña porción de la Casa Tercia de la iglesia y su hospital que había que derribar para dar mayor amplitud al templo, fue preciso demoler todo el hospital y construirlo de nueva planta en otro lado de la plaza, donde estaba el cementerio, cuya ejecución causó un gasto no previsto en la regulación inicial de las obras (14).

Son estas serias complicaciones iniciales las que obligan a Lois a desplazarse a Madrid para consultar con su maestro y, en cierto modo, para justificar ante él la adopción de estas considerables modificaciones. Pues bien, es este viaje a la Corte, que se prolongó por espacio de tres meses, otro de los motivos de enfrentamiento entre el arquitecto y la administración cuan-



2.- A.H.N. Col. planos Nº 592. Sección transversal y alzado de la fachada principal que demuestra el estado en que se encontraban las obras. Domingo Antonio de Lois Monteagudo, veintiseis de noviembre de 1776.



3.- A.H.N. Col. planos Nº 591. Sección longitudinal y alzado de la fachada lateral de la iglesia de Santa Fe. Domingo Antonio de Lois Monteagudo, veintiseis de noviembre de 1776.

do ésta sugiera que el alejamiento de la obra le obliga a no abonarle su sueldo durante ese tiempo. Ante esto, Lois debió dar toda clase de explicaciones alegando que las fechas escogidas para ausentarse habian sido las navidades de ese año de 1775 "por ser tiempo en que se adelantaba poco ademas de que para lo que se ofreciese havia prevenido a el aparejador que es abil, por lo que no contemplava justo se le dejase de pagar por su salario en los tres meses" (15).

En realidad, el descontento de la Cámara se derivaba del hecho de que, apenas comenzadas las obras, ya se había invertido la práctica totalidad de la cantidad presupuestada en un principio. No obstante, se exculpó a Ventura Rodríguez de toda responsabilidad, que recaería en Fernandez Bravo quien, por tener desatendidas otras obras, como ya hemos indicado, fue destituido de su cargo pasando a ser maestros mayores de obras del Arzobispado Francisco Castellanos y su hijo Juan. La Cámara dispondrá el levan-

tamiento de planos en los que se represente el estado de los trabajos y acordará pagarle a Lois sólo la mitad de su salario durante el tiempo que permaneció alejado de Santa Fe (16). Los planos que firmará Lois el veintiseis de noviembre de 1776, una planta, dos secciones y los alzados de la fachada principal y un lateral demuestran que el edificio ya se encontraba elevado hasta la altura de la cornisa (17).

No es esta la única ocasión en que el arquitecto encuentra dificultades a la hora de cobrar. Dos años después, cuando le fue encargada la dirección de la nueva iglesia parroquial de Vélez Benaudalla y cuando ya dirigía las obras de la cabecera y torre de la iglesia matriz de Loja, fue consultado sobre el estipendio que consideraba justo percibir por el nuevo encargo. El arquitecto respondió que estimaba adecuados setecientos ducados anuales, descontandosele cien de los mil que cobraba por los trabajos de Santa Fe. La contaduría decidió rebajar a seiscientos esta cantidad, lo que llevó a Lois a protestar pues por cada día que pasaba en Loja ganaba cuarenta reales sin que se le descontase nada y por eso pedía otros cuarenta por los trabajos de Vélez Benaudalla. No obstante, la Cámara acordó que siempre que debie-

4.- Fachada principal de la iglesia colegial de Santa Fe de Granada.

5.- Iglesia parroquial de Vélez Benaudalla.

ra ausentarse de Santa Fe deberían restarsele quince reales diarios y, puesto que pasaba una cuarta parte del año en Vélez, otra en Loja y dos en Santa Fe, se le descontarían por esta última obra doscientos ducados anuales, percibiendo por las tres, cada año, la cantidad de 15.550 reales.

Ante el descontento del arquitecto, la Cámara, exigiendo, como por otra parte no era infrecuente, un excesivo grado de voluntarismo, propuso a los responsables de la Chancillería que se hiciera entender a Lois que cuando las obras estuviesen concluidas se tendría en consideración "el esmero y exactitud que acredite en ellas para hacerle la gratificación correspondiente" (18). Gratificación que, de no haberse producido la muerte del arquitecto, ignoramos si alguna vez habría sido llevada a efecto.

Junto con la dirección de las obras, Domingo Lois, como arquitecto académico más destacado en la provincia, en la que también trabajarían en edificios erigidos por iniciativa del poder central Francisco Aguado y Domingo Thomas, tendría encomendada la supervisión de reparaciones de escasa

envergadura así como, generalmente con el maestro mayor de obras Juan de Castellanos, se encargaría de realizar las mediciones previas y los presupuestos preliminares que, acompañados generalmente de sencillos planos, eran enviados a Madrid para su aprobación o corrección total o parcial. Este tipo de informes era esencial a la hora de realizar el proyecto definitivo máxime cuando, como era habitual, los planes se hacian a distancia y sin otros datos de las características del terreno, disponibilidad de materiales, precios de los jornales, necesidades de espacio en función del número de fieles etc., que los proporcionados en estos primeros informes.

Está documentada la participación de Lois en los proyectos previos de las iglesias de Alcútar de Bérchules, Picena (19) o Molvízar (20), trazadas finalmente por Ventura Rodríguez, y en la no ejecutada ampliación del templo parroquial de Maracena.

Volviendo al caso de Santa Fe, un dato expresivo de la meticulosidad de Lois en el ejercicio de su trabajo nos lo proporciona la duda que se le presenta al arquitecto sobre la correcta colocación de las estatuas de los Reyes Católicos

6.- Cabecera y torre de la iglesia matriz de Loja.

7.- Detalle de la fachada principal de la Iglesia de Santa Fe.

licos en los intercolumnios laterales de la fachada del templo colegial. No estando seguro de que en los planos de Ventura Rodríguez el orden de estas fuera el correcto, ya que la reina se encontraba a la derecha, recurrió a la Cámara el nueve de enero de 1782. El fiscal del Consejo le respondería que no había motivo alguno para modificar la disposición original "estando figurada en la mano derecha la Reina Dª Isabel porque la conquista de Granada havia cedido en aumento de los Reynos de Castilla, y la Iglesia Colegial de Santa Fe es de Real Patronato por lo perteneciente a Castilla". Por otra parte, la preeminencia de este reino sobre Aragón era un hecho histórico evidente y así "en los excudos de armas de los Reyes se hallan colocados en los edificios publicos de fundación y dotación real desde el reynado de los Reyes Catolicos las armas de Aragon y Sicilia reconociendose exculpidas en los quarteles altos a mano izquierda las de Aragon y a la derecha las de Castilla y Leon"... "que lo mismo se observa en las monedas de plata anteriores a el año de 1772 en la quales se halla el excudo de Armas Reales con todo el lleno de quarteles que le corresponden al presente" (21).

Ese mismo año de 1782, la iglesia se encuentra concluida en la obra principal de muros "guarnecida en lo Ynterior y exterior, enluzida y solado el pavimento, colocados doce altares, con sus gradas y tarimas, y concluidos sus ocho retablos, y el tabernaculo se halla mas que mediado" aunque falte aún bastante para que el arquitecto dé la obra por terminada (22).

8.- Pila de agua diseñada por Domingo Lois Monteagudo para la iglesia colegial de Santa Fe.

9.- Boveda del templo parroquial de Nívar.

Domingo Lois debió considerar responsabilidad suya el control de todos y cada uno de los detalles relativos a la ornamentación interior del edificio. Suponemos que es suyo el diseño de un bellísimo aguamanil en el que, en los últimos años de su vida, interpretó una serie de motivos renacentistas que formaban parte de su experiencia visual italiana.

Preguntado sobre el costo que podría ocasionar a las masas decimales lo que aun faltaba, Lois, cansado de justificar continuamente cada paso que da en las obras, no pierde ocasión para demostrar un desdén cargado de finísima ironía cuando contesta: "con la ingenuidad que acostumbro, no lo puedo regular sin caer en la nota de ygnorante, porque la maior parte como son las pinturas bajos relieves, arcas de Sagrarios rejas y demas menudencias no son de mi profecion" (23).

Contestaciones similares son cada vez más frecuentes por parte de Lois y demuestran el carácter altivo y seguro de su valía del arquitecto, que se sabía respladado por Rodríguez, manifestando, por otra parte, su descontento ante quienes no cree que reconozcan suficientemente su capacidad profesional. Así, cuando en 1785 el presidente interino de la Chancillería de Granada, José de Pineda y Tavares, se extrañe de la inversión de 13.438 reales en jornales a pintores mientras que la orden de la Cámara sólo se refería a la caja de los órganos y las barandillas de las tribunas, Lois mostrará su indignación tachando de "siniestro" el informe de la contaduría, pues las cifras que se barajaban no eran correctas habida cuenta de que el mayor gasto no correspondía a los pintores sino al escultor que trabajaba en el tabernáculo. Los pintores que se encargaban de los retratos de los órganos, copiando del antiguo los de los Reyes Católicos en el falso y representando a los Principes de Asturias en el auténtico, además de otras labores en los confesonarios, vidrieras, puertas, rejas y demás, sólo cobraban los días que empleaban en su trabajo. Por otra parte, el arquitecto afirmará que, como director, tiene facultades para el reconocimiento, aprobación y ajuste de materiales, admisión de operarios y consignación de jornales según su clase y aptitud y que, por si esto no bastaba, Ventura Rodríguez le había comunicado "que no le consultase en cosa alguna de lo que le pareciese combeniente para el mayor adorno de la iglesia" (24).

Esta actitud fue considerada en extremo improcedente y reflejo de "un espíritu distante de la subordinación con que debía proceder en un asunto puesto al cuidado del Juez de Fabricas y servir de nueva prueba de que no contento con haver gastado la expresada cantidad y asegurar faltaba para la conclusion quatrocientos mil reales que todo ascendia a cerca de dos millones siendo lo regulado de seiscientos cincuenta y seis mil reales, proyectaba nuevos adornos segun le parecia no estando mandados ejecutar por V.M. ni su Real Cámara. Que se valía del término de siniestro informe solo porque la contaduria con nombre de pintor incluió el salario del escultor porque así venia sentado en el libro firmado por el mismo Lois" (25).

Las tensiones entre la Contaduría y el arquitecto se derivaban, lógicamente, de la elevada inversión, que había excedido con mucho las previsiones iniciales causando considerables gastos a las masas decimales de donde debían proceder los fondos para la reparación y construcción de los tem-

plos y del hecho de "que se aian aumentado a bueltas de dos millones sobre una hacienda en que tienen intereses todas las mas de las iglesias de este Arzobispado que serán doscientas más o menos, y en sus fondos están consignados a los ministros y sus respectivos pontificales que oy se hallan mui exaustos por las muchas y considerables obras que en ellos se han executado y están costeando, y no parece mui conforme, el que de ellos se saquen tan crecidas sumas para una sola iglesia y queden todas las demas expuestas a ruinas y muchas faltas" (26). Evidentemente, a nuestro arquitecto este era un problema que no debía preocuparle en absoluto, atento únicamente a que el resultado de las obras que él dirigía fuera el más correcto aunque su carácter fuera tildado de "despótico e inobediente".

Las excusas que daba por la prolongada demora de los trabajos, se referían, en ocasiones, a supuestas o no sabemos si reales enfermedades de los operarios o, simplemente, se limitaban a crear falsas espectativas en el cabildo de terminar las obras en plazos que nunca llegaban a cumplirse.

10.- Iglesia de la Encarnación de Montefrío proyectada por Domingo Lois Monteagudo.

Así, cuando, despues de llevar de doce años instalado el cabildo colegial en el convento de los Agustinos, se produjo, el cinco de mayo de 1785, un fuerte terremoto que dañó este edificio y se acordó por unanimidad preguntar al arquitecto cuánto tiempo necesitaba para concluir la obra con objeto de solicitar el correspondiente permiso para realizar la traslación de los divinos oficios, Lois contestó que para terminarla por completo se requería

11.- Detalle de la portada de la iglesia de la Encarnación de Montefrío.

aún un año, pero que un mes bastaba para ponerla a disposición de poder ser utilizada aunque se continuase trabajando en ella (27). Ante esta respuesta, no dudaron en pedir a la Real Cámara el permiso correspondiente para efectuar el traslado; permiso que, el doce de Julio, les fue concedido. No obstante el plazo no se cumplió observandose en Lois "una total desidia y disminución de los obreros que tenía ocupados en otros trabajos prin-

cipiados y nada conducentes a dicha traslación" (28) lo que obligó a formar una comisión que protestaría ante el presidente de la Chancillería para que hiciera valer su autoridad sobre Domingo Lois.

Lo cierto es que, por fin, el cuatro de noviembre de 1785, día de San Carlos y por tanto onomástica del monarca, se llevó a cabo la consagración del nuevo templo. Tres dias despues, la Cámara fue informada del acto en los siguientes términos: "Reconocido este cabildo a la singular piedad de V.M. en la renovación del magnífico templo, que de su Real orden ha construido en el sitio que en esta ciudad destinaron los Señores Reyes Catholicos el arquitecto D. Domingo Lois, no pudiendo en otra forma manifestar su agradecimiento, lo ha dedicado con gran satisfacción suya en nombre de V.M. a el Todo Poderoso, en el dia quatro del presente mes, no obstante a la incomodidad de no estar concluido; ofreciendo el primer sacrificio por su importante salud y prosperidad. Lo que participo a V.M. para desahogo de su Catholico Zelo y cordial afecto al Sr. San Carlos Borromeo, esperando de la Real benignidad de V.M. su conclusión material y formal, para que a el cabal se cumplan las voluntades de sus augustos progenitores" (29).

El arquitecto fue informado de este hecho por escrito ya que no estuvo presente en el mismo. Esto nos lleva a pensar que, en estas fechas, debía encontrarse ya enfermo en Granada, donde moriría un mes mas tarde.

En la provincia de Granada, además de la dirección de las obras anteriormente citadas y de la redacción de informes para posteriores proyectos de Ventura Rodríguez, tuvo ocasión de realizar el trazado de nueva planta de la pequeña iglesia de Nívar, mandada construir por orden del Consejo en 1779 y dirigida por el maestro mayor de obras Juan de Castellanos. Por su trabajo Lois cobraría mil doscientos reales (30).

El hecho de que, en esta ocasión, fuera el arquitecto gallego el autor del proyecto, pudo deberse a la proximidad de este pueblo a Santa Fe y a que las reducidas dimensiones del templo no requerían efectuar más largos trámites. Asimismo se deben a Lois los planos para la proyectada aunque no realizada ampliación de la Universidad de Granada en el edificio de la expulsa Compañía de Jesús.

Al margen de estos proyectos no excesivamente relevantes y, por lo mismo, suponemos que tampoco muy gratificantes para un arquitecto de su formación, al final de su vida se le presentaría la ocasión de poder concebir, des-

de su trazado, un edificio de nueva planta en uno de los principales nucleos urbanos de la provincia como era Montefrío.

Esta localidad contaba con un primitivo templo parroquial renacentista, obra de Diego de Siloé, conocido aun hoy como iglesia de la Villa, construido en la parte más alta de la ciudad sobre los restos de una alcazaba musulmana y, en el otro extremo, con el barroco convento franciscano de San Antonio.

En los últimos años del reinado de Carlos III, siguiendo la política iniciada por el Consejo de Castilla de promoción real de construcciones religiosas se decide la erección de un nuevo templo en el mismo centro del entramado callejero, pese a que se precise para ello demoler viviendas preexistentes.

Los primeros trabajos en la zona se iniciaron entre 1781 y 1782 según los datos que ofrece un recibo encontrado en el Archivo Eclesiástico de Granada en el que figura el pago de doscientos cuarenta reales a Lois por el reconocimiento del lugar para instalar la nueva iglesia, cuarenta y ocho a los albañiles Mateo del Arco y Juan Domingo Alvarez y doce "a el propio que llevó a Santa Fe donde se hallaba dicho maestro mayor" (31).

Si existía alguna duda sobre la autoría del proyecto de la iglesia de la Encarnación de Montefrío, ésta queda disipada por un documento del Archivo de la Academia de San Fernando, fechado el 9 de noviembre de 1785 y dirigido por Francisco de Lastiri a Antonio Ponz en el que se dice lo siguiente: "en la Cámara se han visto adjuntos planes levantados por el arquitecto D. Domingo Antonio Lois con la regulación que hace del coste que tendrá la construcción de la nueva iglesia de la villa de Montefrio Reyno de Granada; Y en su inteligencia ha acordado pase a manos de V.E. como lo agecuto, dichos planes y expediente a fin de que haciendo presente en la Academia bea, y reconozca esta el modo y forma de reducir el crecido costo de 952.596 reales, en que la considera Lois, quedando con la firmeza y capazidad y buen aspecto que pide el Arte, y arreglado del numero de personas de que costa dicho pueblo, y en el caso de que no se pueda reducir, si convendrá levantar nuebos planes con arreglo al terreno, y plano que deba ocupar y a quanto podrá ascender el coste de una y otra forma, y si será más util que se haga la obra por asiento, con todo lo demas que a la Academia o administración se le ofrezca y parezca" (32).

Tras reconocer el proyecto de Domingo Lois, no se considera oportuna una reducción del presupuesto y se propone la ejecución de la iglesia tal y como la representa el arquitecto y, en caso de no haber fondos disponibles, deberá ser el propio Lois "que conoce el terreno y vecindario de Montefrio" quien realice las correcciones pertinentes. Se considera, por otra parte, que es conveniente para la financiación de las obras que éstas se hagan por administración o por asiento "y mas dirigiendo las fábricas profesor de buena conducta y habilidad en cuyo concepto tiene a Lois y habiendo de presente de las mismas personas de zelo y providad que intervenga en los gastos" (33).

En caso de haberse hecho necesarias algunas modificaciones en el proyecto original, pensamos que debieron ser de escasa importancia ya que, en 1797, la Cámara informa que se han invertido 1.712.000 reales en un edificio que fue tasado en 925.000, faltando aun un millón para poder dar por concluidas las obras (34).

Posiblemente, la actitud de distanciamiento del arquitecto con respecto a la conclusión de los trabajos de Santa Fe, pese a los continuos requerimientos por parte del Cabildo Colegial y de la Chancillería para que acelere la marcha de las obras, se deba al hecho de que la oportunidad que se le había presentado de proyectar de nueva planta un gran edificio, sin más limitaciones a su imaginación que las impuestas por el destino del mismo y el número de habitantes de Montefrío, despues de trabajar durante tantos años como mero segundón, dirigiendo las obras proyectadas desde Madrid por Ventura Rodríguez, debió ser tan atractiva que se antepuso, lógicamente, al resto de sus obligaciones.

Por primera, y no sabemos si pensaría que por última vez, podía y debía demostrar a su tiempo su autentica valía como arquitecto, hasta ahora simplemente asociado, salvo escasas excepciones, a trabajos de otros. Así, en los últimos años de su vida se nos desvela como una de las más destacadas personalidades de la arquitectura ilustrada española. Para ello recurrirá a su etapa de formación italiana ofreciendonos una lúcida interpretación de un edificio como el Panteón, en el que se resume la esencia de la arquitectura clásica. El rotundo templo de la Encarnación de Montefrío confirma las tremendas aptitudes de un arquitecto limitado por su vinculación a Ventura Rodríguez y por el propio funcionamiento administrativo de las instituciones.

Sin esta espectativa habrían sido más amargos los últimos momentos de la vida de este arquitecto que debió ser un solitario entregado por completo a su trabajo pues, soltero, acabó muriendo en casa de un boticario amigo suyo y gallego como él según reza en su partida de defunción:

> *"Don Domingo Lois Monteagudo.*
> *En catorce de Diciembre de mil setecientos ochenta y cinco, fue puesto en un nicho de uno de los panteones de esta iglesia parroquial de los Santos Martires*
> *Justo y Pastor de esta ciudad de Granada el cadaver de D. Domingo Lois Mon-teagudo, soltero, que falleció el dia trece inmediato: era vecino de la de Santa Fe distante de aqui dos leguas, donde llevaba unos catorce años de vecindad y a donde fue por orden de el monarca a fabricar una iglesia collegial a los canónigos de dicha ciudad que estaba concluiendo, vino a esta de Granada a curarse de unas fiebres que decian ser tercianas, de ella murió en casa de D. Gabriel Otero e Iglesia boticario en la calle de Triana jurisdicción de esta parroquia; su paisano era uno de los buenos profesores de arquitectura y natural de el lugar de Villalem, feligresia de Santa Marina de Teomonte, arzobispado de Santiago, y manifestaba unos sesenta y seis años de edad. Otorgó testamento en esta ciudad en catorce de Septiembre de este año y codicilo en veinte y nueve de dicho mes ante Manuel de Errera y Pozo, que protocolara en el oficio de cavildo, que exercio D. Jeronimo de Arcas; y dispuso ultimo codicilo en doce de este mes ante D. Alejandro Domingo de Carvia SSmo. de el numero. Entre sus mandas mandó se digesen por sus obligaciones mil misas a quatro reales cada una. La quarta y novenario correspondiente a la parroquia de Santa Fe; en esta se hizo el oficio de la misa y vigilia con toda solemnidad, y con asistencia de varios sujetos distinguidos, ofició la misa y vigilia la capilla de musica de la Real de esta ciudad: nombró alvaceas al Sr. D. Jorge Cisneros canónigo y administrador de el voto de Santiago, al ya nominado su paisano y a D. Matias Freire, que discurro era su asistente"* (35).

Así, murió sin ver concluida la iglesia de Santa Fe y sin conocer el inicio de las obras del templo parroquial de Montefrío que finalmente dirigi-

ría Francisco Aguado, contando con la colaboración como aparejador de Francisco Quintillán y Lois.

La iglesia de la Encarnación de Montefrío, paradigma de la arquitectura española de finales del XVIII, constituye, por el lugar donde se ubica y por las frustrantes condiciones que rodearon la vida de su autor, uno de los más patentes reflejos del fracaso de los ideales de nuestra Ilustración.

Sobre las ilustraciones, deseo expresar mi agradecimiento por su colaboración al Area de Cultura de la Diputación Provincial de Granada y al fotografo Francisco Fernández.

NOTAS

(1) LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio. *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Madrid. Imprenta real 1829. DURAN, Miguel, "Domingo Lois Monteagudo (1723-1786)" *Revista Nacional de Arquitectura*. Madrid 1984.

(2) COUSELO BOUZAS, José. *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Santiago de Compostela 1933.

(3) CERVERA VERA, Luis. *El arquitecto gallego Domingo Antonio Lois Monteagudo (1723-1786) y su libro de varios adornos*. Fundación Pedro Barrie de la Maza, La Coruña 1985.

(4) VIGO TRASANCOS, Alfredo. *Gran Enciclopedia Gallega*. T. XIX. P. 122.

(5) Ar. A.S. Fdo. *Relación de la distribución de Premios Concedidos por el rey y repartidos por la Real Academia de San Fernando a los discípulos de las tres Nobles Artes pintura, escultura y architectura*. 1753. En la obra de Cervera Vera, pp. 292 y ss.

(6) QUINTANA, Alicia. *La arquitectura y los arquitectos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*. Madrid 1983. pp. 120, 125 y 126.

(7) CERVERA VERA, Luis. Opus Cit. P. 24.

(8) Ar. Hco. Nacional. Consejo, Patronato. Libro 96, Fol. 11 y ss. y Ar. Eclesiástico de Granada. Real Cédula de 21 de Octubre de 1773 sobre la prohibición de realizar obras en el Obispado de Almeria y Arzobispado de Granada sin que los planes sean reconocidos por arquitectos académicos.

(9) A.H.N. Consejos. Patronato. Leg. 17.092.

(10) Ar. Parroquial de Santa Fe. Recados de justificación de cuentas de Fábrica Mayor. 1773, Leg. 10.

(11) A.H.N. Consejo. Patronato. Leg. 17.092. Representación hecha por Jerónimo Velarde y Sola a Juan Francisco Lastiri sobre la iglesia de Santa Fe. Granada, 29 de febrero de 1785. Sobre Francisco Quintillán y Lois ver SAMBRICIO, Carlos. "Datos sobre los discípulos y seguidores de D. Ventura Rodríguez". Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *Separata de Estudios sobre Ventura Rodríguez (1717-1785)* Madrid, 1985. PP. 256-258. Asimismo, para conocer mas datos sobre la actividad de Domingo Lois en Granada remitimos a la tesis doctoral de la autora de este artículo, dirigida por Ignacio HENARES

CUELLAR, que será publicada próximamente por la Diputación Provincial de esta ciudad con el título: *De la Ilustración al Historicismo. Arquitectura eclesiástica en la Archidiócesis de Granada (1773-1868).*

(12) A.H.N. Consejo, Patronato, Leg. 17.092. Proyecto de Ventura Rodríguez para la nueva iglesia colegial de Santa Fe. Madrid. 23 de marzo de 1771.
Relación individual y avance del coste que tendrá de materiales y jornales la insigne iglesia colegial de Santa Fe de Granada firmado por Francisco Sabatini el 30 de noviembre de 1771.

(13) A.H.N. Consejo. Patronato. Leg. 17.092. Estado de la nueva obra de la Santa Iglesia Colegial de Santa Fe... Domingo Lois Monteagudo. 9 de diciembre de 1775.

(14) A.H.N. leg. cit. Doc. cit.

(15) A.H.N. Consejo. Patronato. Leg. 17.092. Comunicación de la Cámara al Presidente de la Chancillería de Granada. Madrid. 10 de septiembre de 1776.

(16) A.H.N. Consejos, Patronato. Leg. 17.092. El Consejo ordena al Presidente de la Chancillería de Granada que se le abone a Domingo Lois la mitad de su salario por los tres meses que ha estado ausente de Santa Fe y que no se pare el curso de la obra. Madrid, 21 de agosto de 1776.

(17) A.H.N. Leg. Cit. Planos firmados por Domingo Lois Monteagudo que demuestran el estado en que se encuentran las obras de la iglesia colegial de Santa Fe, firmados el 26 de noviembre de 1776.

(18) A.E.Gr. Orden sobre la consignación al maestro arquitecto encargado de las obras de Santa Fe, Loja y Velez. 4 de agosto de 1778.

(19) A.E.Gr. Relación formada por Mateo Lopez de Argüeta, secretario de la comisión de Tercia y Cuarta Decimal de Fábricas y Habices de los expedientes de obras de iglesias. 19 de julio de 1781.

(20) A.H.N. Consejo, Patronato. Leg. 15.859. Colección de planos Nº 279 y 280.

(21) A.H.N. Consejo, Patronato. Leg. 17.093. Informe del fiscal de la Cámara, 22 de enero de 1782.

(22) A.H.N. Consejo, Patronato. Leg. 17.092. Informe de Domingo Lois sobre el estado en que se encuentran las obras de la iglesia colegial de Santa Fe. 1 de octubre de 1782.

(23) A.H.N. Leg. cit. Doc. cit.

(24) A.H.N. Consejo, Patronato, Leg. 17.092. José de Pineda y Tavares, presidente interino de la Chancilleria de Granada a la Cámara sobre irregularidades cometidas en la dirección de la iglesia de Santa Fe por Domingo Lois Monteagudo. Granada, 10 de junio de 1785.

(25) A.H.N. Leg. cit. Doc. cit.

(26) A.H.N. Consejo. Patronato. Leg. 17.092. Representación hecha por Jerónimo de Velarde y Sola a Juan Francisco Lastiri sobre las obras de la iglesia de Santa Fe. Granada, 28 de febrero de 1785.

(27) Ar. Parroquial de Santa Fe. Actas de Cabildos. Cabildo celebrado el día 23 de mayo de 1785.

(28) A.P. Sta. Fe. Actas de Cabildos. Cabildo ordinario celebrado el 29 de julio de 1785.

(29) A.H.N. Consejo, Patronato, Leg. 17.092. El Cabildo Colegial de Santa Fe informa a la Cámara sobre la consagración del nuevo templo. Santa Fe, 7 de noviembre de 1785.

(30) Inventario del Depto. de Historia del Arte de la Universidad de Granada.
(31) A.E.Gr. Cuentas de Fábrica de la iglesia parroquial de Montefrío. 1782.
(32) Ar.A. San Fdo. Leg. 2-31/1. Iglesias. 1751-1790. Francisco Lastiri a Antonio Ponz. 9 de noviembre de 1785.
(33) Ar.A. San. Fdo. Leg. cit. Comunicación de la Academia de San Fernando a la Cámara de Castilla. 15 de noviembre de 1785.
(34) A.H.N. Consejo. Patronato. Letg. 15.853. Carta de Cristobal de la Mata al Marqués de Murillo. 16 de agosto de 1797.
(35) Ar. Parroquial de los Stos. Mártires Justo y Pastor de Granada. Partida de defunción de Domingo Lois Monteagudo firmada por D. Justo Antonio Gonzalez el 14 de diciembre de 1785.

LA LIBRERÍA DE FRANCISCO SAEZ, PLATERO DE JOYAS DE FERNANDO VI Y CARLOS III

Por

JOSÉ LUIS BARRIO MOYA

LA LIBRERÍA DE FRANCISCO SAEZ, PLATERO DE JOYAS DE FERNANDO VI Y CARLOS III

A partir del siglo XVI surge en Cuenca, con gran fuerza creativa, una importante escuela de plateros, que va a contar con destacadas figuras y prolongar su actividad hasta bien entrado el siglo XVIII. La escuela conquense de platería se inicia con Francisco Becerril (1500/1510 - 1573), seguramente uno de los artifices mas importantes del renacimiento español. Al talento creativo de Francisco de Becerril se deben las custodias de Villaescusa de Haro, conservada en la actualidad en la catedral de Cuenca, Iniesta y Buendia, asi como otras muchas piezas que incluyen cruces, coronas y aguamaniles. Pero desgraciadamente su obra mas famosa, la gran custodia de la catedral de Cuenca, iniciada en 1528 y solo concluida en 1573, no ha llegado hasta nuestros dias puesto que fué destrozada a hachazos por la soldadesca francesa del general Caulicourt, el 3 de julio de 1808, para mejor poderse llevar sus despojos.

Otros notables plateros conquenses de los siglos pasados fueron Cristobal de Becerril, hijo de Francisco, Luis del Castillo, Fernando Ruíz, Nóe Manuel y Juan de Astorga, entre otros muchos, que van a prolongar el esplendor de la platería conquense durante mucho tiempo.

En el siglo XVIII Cuenca va a dar a la historia de la plateria española otro notable artísta, Francisco Saez, que desde su villa natal de Landete, alcanzó en el Madrid cortesano el importante cargo de platero de joyas de los tres primeros monarcas de la Casa de Borbón: Felipe V, Fernando VI y Carlos III.

Francisco Saez nació, como ya se dijo, en la localidad conquense de Landete, en el seno de una familia de acomodados hacendados, formada por Don Sebastián Saez y Doña Rosa García. Muy joven debió pasar a Madrid donde comenzo su formación artística como platero de joyas. En la villa y Corte contrajo matrimonio con Doña Ana Maria Garcia y fruto de esa unión nació una hija que fué bautizada con el nombre de su madre.

Muy pronto Francisco Saez entró al servicio real, puesto que en 1738 Felipe V le nombró platero de joyas de la reina Isabel de Farnesio. A la muerte de Felipe V, su sucesor Fernando VI mantuvo en su cargo al platero conquense, aunque ahora al servicio de la nueva soberana, la portuguesa Bárbara de Braganza. Precisamente el hecho de que el rey otorgase el Fuero de criado de Su Magestad a determinados artifices fúe causa de numerosos roces y pleitos tanto con el Colegio de Artífices Plateros de Madrid como con la Real Junta de Aposento, que veían con aquel acto real una amenaza para sus derechos y privilegios. todas esas disputas y enfrentamientos provocaron que Francisco Saéz presentara un recurso ante el rey, exponiendo que "no lo obliguen a tener en su obrador para el ministerio de su empleo donde no le convenga, asi como tambien se le exceptue de aprobarse de maestro, pues, S.M. ya tiene este concepto de el por las obras que ha ejecutado para su servicio" (1).

El 20 de mayo de 1758 encontramos a Francisco Saéz "platero de joyas de los reyes nuestros señores" en tratos para poder vender una venera con el hábito de Santiago y adornada con brillantes, que le había entregado para ello Don Francisco Trelles, vecino de la ciudad de México (2).

A partir de esa fecha vamos a encontrar a Francisco Saéz relacionándose con los mas importantes artístas del momento como el escultor Felipe de Castro o el famoso cantante Carlos Broschi Farinelli.

Con Felipe de Castro debió tener el platero conquense una relación cordial, como lo demuestra el préstamo de 60.000 reales que le hizo el irascible escultor gallego. El 22 de julio de 1758 Francisco Saéz declaraba que Felipe de Castro "escultor de Camara del Rey nuestro señor (que Dios guarde)" estaba pronto a prestarle "por hacerle merced y buena obra sesenta mill reales de vellon". Francisco Saéz se comprometía a devolver la citada cantidad el 22 de enero de 1759, aunque en realidad la deuda sólo se canceló el 15 de marzo de aquel mismo año.

La relacion de Francisco Saéz con el cantante italiano Farinelli es mucho mas interesante, ya que descubre una nueva faceta en la actividad cortesana de Carlos Broschi, como es la de director de fabricación de distintas joyas destinadas a la familia real. Esta noticia queda confirmada el 15 de enero de 1759 cuando Francisco Saéz "platero de la reyna nuestra señora (que este en gloria)", declaraba "que todas las alajas de joyas, ramos, rochas, sortijas, retratos para embajadores y otras de diamantes, brillantes y piedras de colores que ha executado desde el principio del glorioso reynado del rey nuestro señor Don Fernando el sexto (que Dios guarde) hasta el presente para los dos Magestades por direccion de Dn. Carlos Broschi farinale, en consequencia de las ordenes que tubo de las mismas magestades". Confesaba también el platero conquense que se le habia pagado el trabajo que tuvo en realizar las joyas, respecto "de que por mano del referido sr. Dn. Carlos se le habian entregado los diamantes y demas piedras que havia de emplear en las halajas, que al otorgante se le mandaban hacer, cuias quentas de cargo y data quedaron canceladas, ajustadas, zerradas y solventes antes del fallecimiento de la reyna nuestra señora (que este en gloria)" (4). La declaracion de Francisco Saéz concluia confesando estar enteramente pagado de todos sus alcances por mano de Farinelli, a la vez que otorgaba la correspondiente carta de pago por el importe de su trabajo en la realizacion de las joyas, cantidad que por otra parte no se especifica en el documento.

El dia 15 de julio de 1762 Francisco Saéz otorgaba, juntamente con su esposa, un poder para testar en que, mutuamente se autorizaban "para que despues del fallecimiento de qualquiera de nosotros, el que sobreviviere haga, ordene y otorgue el testamento del que hubiera fallecido" (5). No deja de ser curioso que uno de los testigos que aparecen en el citado documento sea el escritor Nicolás Fernández de Moratín, que como se sabe también fué platero.

Francisco Sáez debió ser un artísta muy apreciado, no sólo por los miembros de la familia real, sino también por los mas encopetados personajes de la Corte, como lo demuestra la declaración del platero conquense, hecha poco antes de su fallecimiento, en la que maifiesta que le deben dinero, "el rey nuestro señor de quenta presentada en este año", por valor de 68.705 reales, el infante Fernando Javier, por un juego de hebillas y botones de bri-

llantes, los infantes Don Gabriel y Don Antonio Pascual por "hechuras y composturas", asi como las infantes Doña Luisa y Doña Josefa y el principe de Asturias, futuro Carlos IV, "por varias composturas". También la condesa de Benavente le adeudaba cierta cantidad "de resto de un ramo de diamantes", e igualmente otros muchos nobles como los marqueses de Squilache, Zambrano y Belgida, la marquesa de Villena, el conde de Pernia y el duque de Osuna, figuraban como clientes de Francisco Saéz.

Francisco Saéz murió en Madrid, en su casa de la plazuela de Trujillo, el 12 de septiembre de 1764, realizándose ocho dias después el inventario de sus bienes, para una vez finalizado proceder a la tasación de los mismos (6). De esta manera el 22 de septiembre de 1764 Andrés de la Calleja valoraba las pinturas. La colección pictórica del platero conquense se componía de un total de 66 obras y 12 mapas. Las pinturas eran de una temática muy variada, y según la apreciación de Andrés de la Calleja contaba con originales de el Greco, Orrente y Matías de Torres (7).

El 25 de septiembre de 1764 Sebastían Pérez "maestro carpintero que dijo vivir junto a la parroquia de San Juan, casas del convento de Santa Clara" tasaba los muebles, entre los que se contaban mesas, armarios, camas, catres, estantes para libros, taburetes, sitiales, papeleras, arcas, cajones para trabajar los oficiales, etc. El 26 de septiembre de 1764 Manuel Díaz "maestro calderero" valoraba "las cosas de cobre y azofar".

El 27 de septiembre de 1764 Agustín Ortíz "maestro arcabucero del rey nuestro señor, que refirio vivir en la plazuela del duque de Alva" tasaba las armas siguientes:

- una escopeta montada a la romana hecha por Joseph Lopez, el cañon y llabe embutidos de oro, 3000 rs.

- otra escopeta con el cañon de Gaspar Fernandez y llave de Joseph Lopez, montada a la romana, 720 rs.

También el 27 de septiembre de 1764 Bernardo Cecilio tasaba los colchones y un dia después, Blas Artero, "sastre", hacia los propio con los vestidos.

El 1 de octubre de 1764 Nicolás de Castro "profesor del arte de tapices que dijo vivir en la calle de la Montera, casas de Dn. Joaquin de Palafox" tasaba alfombras y tapices:

- seis paños hermanos de jardines, estofa apretada, ordinarios, los zocalos de las caidas son de flores, con un angelon en medio de cada una y un

ovalo en cada cenefa, tienen treinta y una anas menos quarta de corrida y quatro y media de caida, 20075 rs.

- ocho paños hermanos de arboledas y animales, fabrica de Bruselas, bien tratados, celages de seda, cenefas de diferentes flores, campo musco y amarillo y unos paxaros en los esquinazos de cada paño, tienen quarenta annas y media de corrida y cinco de caida, 6975 rs.

- una alfombra fabrica de Lietor algo raida, que tiene cinco varas de largo y tres de ancho, y el campo encarnado, compone en quadro quince varas, 270 rs.

- otra alfombra de la misma fabrica de Lietor sobre campo encarnado con dos agujeros, tiene ocho varas y tres quartas de largo y cinco de ancho, 962 rs.

El 2 de octubre de 1764 Manuel Garcia "Maestro dorador" tasaba "lo tocante a su oficio"

- dos espejos con lunas de a vara con sus adornos correspondientes, 720 rs.

- seis cornucopias de media vara de alto menos quatro dedos y una tercia de ancho con sus dos luces de oja de lata, 360 rs.

- ocho cornucopias que llaman de corazon, la una sin luna, 152 rs.

- quatro relicarios en ovalo, de una tercia de alto y quarta de ancho, su valor con la madera y dorado, 240 rs.

- dos marquitos de un jeme de alto y lo mismo de ancho, tallados y dorados, 40 rs.

El mismo dia 2 de octubre Alfonso Garcia "maestro reloxero que expreso vivir en la calle de la Montera" valoraba en 2700 reales "un relox de pendola real, de ocho dias de cuerda, horas y musica, ingles, su author Joachim Anfax".

El 30 de octubre de 1764 Valentín Francés Caballero "maestro librero que expreso vivir en la Puerta del Sol y ser de edad de veinte y nueve años" valoraba la biblioteca de Francisco Saéz, documento precioso que nos permite conocer la formación artística y cultural de un platero cortesano de la Ilustración. La librería de Francisco Saéz se componía de 77 título que hacían un total de 145 tomos, con una temática muy variada, aunque abundaban sobre todo los libros relacionados con su oficio de platero. Hombre de profunda cultura poseía libros en italiano y sobre todo en francés, idioma que debía conocer perfectamente y por el que sentía especial predilección, puesto que un libro tan clasicamente hispano como la Historia de España,

del jesuíta toledano Juan de Mariana lo tenía en la edición francesa. Como obras relacinadas con su profesión de platero poseía el Quilatador de oro y plata, de Juan de Arfe y el Arte de ensayar oro, plata y vellón rico, de José García Caballero, asi como otras de Antonio Bordazar de Artazu, Dionisio Mosquera y Bernardo Muñoz de Amador. Tenía ademas las obras de Feijoo, las Novelas Ejemplares y el Quijote, de Cervantes, la Guia de pecadores, de fray Luis de Granada y la Historia de la conquista de México, de Antonio Solis y Rivadeneira. Sin embargo y como hombre de su tiempo, Francisco Sáez va a ser un gran admirador de la literatura francesa y de esta manera encontramos en su biblioteca las obras de autores galos tan representativos como Voltaire, Fenelón y La Fontaine, ademas del Catecismo histórico, del padre Claudio Fleury, libro polémico puesto que fué incluido en el Indice, las Causas de la grandeza y decadencia de los romanos, de Montesquieu y la famosa novela Clelia, de Magdalena Scudery, casi todas ellas en su propio idioma original.

La tasación se realizó de la siguiente manera:

- Primeramente un libro en folio intitulado Medailles sus le regne de Lois le Grand con figuras, 120 rs.
- Seis tomos Mariana Historia de España en frances, 130 rs.
- Reaumos Leant de convertir le fuet forge con figuras, 70 rs.
- Sobrino Diccionario frances y español dos tomos (Francisco SOBRINO.- Dictionnaire français et espagnol, Bruselas 1705), 75 rs.
- Morelli Gentil uomo instituto en ytaliano un tomo, 15 rs.
- Montemayor Historia general de Francia quatro tomos, 40 rs.
- Goti la verdadera yglesia de Christo quatro tomos (Vicente Ludovico GOTTI.- La verdadera iglesia de Cristo, Venecia 1750), 32 rs.
- Comentarios de la guerra de España por el marques de San Phelipe (Vicente BACALIAR Y SANNA, marques de SAN FELIPE.- Comentarios a la guerra de España e historia de su rey Phelipe V el Animoso, Génova 1725), 26 rs.
- obras de madama Fouquett dos tomos, 24 rs.
- Historia del establecimiento de la Yglesia, seis tomos, 48 rs.

Arte de reposteria un tomo (Juan de la MATA.- Arte de reposteria en que se contiene todo genero de hacer dulces secos y en liquido, Madrid 1748), 10 rs.

- Dorado Contador, un tomo, 6 rs.
- Arithmetica de Puig un tomo (Andrés PUIG.- Arítmetica especulativa y práctica, Barcelona 1745), 10 rs.
- Cavallero pesas y medidas un tomo (José GARCIA CABALLERO.- Breve cotejo y balance de las pesas y medidas, 1713), 6 rs.
- Historia de la ultima guerra, tres tomos, 18 rs.
- Mosquera teoria y practica de medir piedras preciosas un tomo (Dionisio MOSQUERA.- Teoría y práctica de medir piedras preciosas, Madrid 1721), 12 rs.
- Estado politico de la Europa un tomo, 4 rs.
- Heevigni Ciencia de Corte seis tomos, 100 rs.
- Trincado Compendio Historico de la España un tomo, 8 rs.
- Juan de Arphe Quilatador de oro y plata un tomo (Juan de ARFE Y VILLAFAÑE.- Quiltador de la plata, oro y piedras, Valladolid 1572), 12 rs.
- Cathecismo romano un tomo, 6 rs.
- Peregrinacion del hijo de Dios un tomo, 8 rs.
- fray Luis Guia de pecadores un tomo (fray Luis de GRANADA.- Guia de pecadores, 1556), 6 rs.
- Medrano Rudimentos geometricos y militares con figuras un tomo (Sebastián FERNANDEZ DE MEDRANO.- Rudimentos geométricos y militares, 1677), 15 rs.
- Feijoo Theatro critico universal nueve tomos (fray Benito Jerónimo FEIJOO.- Teatro crítico universal, 1727-1739), 90 rs.
- Justa repulsa un tomo, 5 rs.
- Apologia al tomo primero y segundo un tomo, 6 rs.

Cartas eruditas primero y segundo tomo (fray Benito Jerónimo FEIJOO.- Cartas eruditas y curiosas, Madrid 1741), 20 rs.

- Vida de San Vicente Ferrer un tomo, 4 rs.
- Vida de Don Quixote tomo segundo (Miguel de CERVANTES SAAVEDRA.- El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, muchas ediciones), 6 rs.
- Ferrera guia de plateros un tomo, 10 rs.
- Zervantes Novelas con figuras, dos tomos (Miguel de CERVANTES SAAVEDRA.- Novelas ejemplares, Madrid 1613), 24 rs.
- Banqui primacia de las Artes un tomo, 8 rs.

- Clelia historia romana en frances un tomo (Magdalena SCUDERY.- Clelia, París, 1656), 8 rs.

- Tratado del amor de Dios de San Francisco de Sales en frances, tomo primero (San Francisco de SALES.- Tratado del amor de Dios), 6 rs.

- Les illustres franzoises con figuras un tomo, 12 rs.

- Diccionario geografico portatife en frances un tomo, 10 rs.

- Parfay yo Aillent un tomo, 12 rs.

- Grandeza y decadencia de los romanos en frances un tomo (Carlos de SECONDAT barón de MONTESQUIEU.- Consideraciones sobre las causas de la grandeza y decadencia de los romanos, 1734), 8 rs.

- Historia de Francia sous le regne de Lois Decimo quarto, nueve tomo, 75 rs.

- Tratado de diamantes y perlas en frances con figuras un tomo, 15 rs.

- Secreatos concernientes a las artes dos tomos en frances, 12 rs.

- Franciosirine Bocabulario frances y ytaliano dos tomos, 12 rs.

- Grammatica Española un tomo, 6 rs.

- Advertimenti Theologice historice et morali un tomo, 6 rs.

- Aventuras de Telemaco en frances dos tomos con figuras (Francisco SALIGNAC DE LA MOTHE FENELON.- Las aventuras de Telémaco, París 1669), 20 rs.

- Blacett L'art de la berreria en frances dos tomos, 15 rs.

- Monsieur L'Abbe Estado presente de la España en frances quatro tomos, 30 rs.

- Cartas familiares en frances un tomo, 6 rs.

- L'Homo universul en frances un tomo, 6 rs.

- Tratado del arte del metal en frances con figuras un tomo, 12 rs.

- Sobrino Grammatica frances y español un tomo (Francisco SOBRINO.- Grammaire espagnole et francoise, 4ª ed. Bruselas 1732), 4 rs.

- Historia de Carlos rey de Suecia en frances un tomo (Francisco AROUET VOLTAIRE.- Historia de Carlos XII, rey de Suecia, París 1731), 6 rs.

- Gracian L'Home de commun un tomo, 6 rs.

- Fleuri Cathecismo Historico tomo primero (Claudio FLEURY.- Catecismo Historico, París 1682), 4 rs.

- Ramillete festivo un tomo, 2 rs.

- Fleuri Cathecismo historico dos tomos, 8 rs.

- Fonttaine Fabulas jocosas dos tomos (Juan de LA FONTAINE.- Fábulas, París 1668), 10 rs.
- Solis Historia de Mexico tres tomos (Antonio SOLIS Y RIVADENEIRA.- Historia de la conquísta de México, Madrid 1684), 12 rs.
- Geografia Universal en frances un tomo, 12 rs.
- Muñoz valor de la plata dos tomos (seguramente Bernardo MUÑOZ DE AMADOR.- Arte de ensayar oro y plata), 15 rs.
- Comercia de Holanda un tomo, 5 rs.
- Ortografia española un tomo (Salvador José MAÑER.- Ortografia española), 4 rs.
- Consideraciones sobre el comercio de Ynglaterra un tomo, 4 rs.
- Obras y relaciones de Antonio Perez un tomo (Antonio PEREZ.- Relaciones de Antonio Pérez, secretario de Estado que fué del rey de España, Felipe II París 1598), 50 rs.
- Cavallero Arte de en sayar oro y plata un tomo (José GARCIA CABALLERO.- Arte de ensayar oro, plata y vellón rico, Madrid 1713), 6 rs.
- Reduccion de monedas un tomo, 4 rs.
- Correo de la Europa un tomo, 5 rs.
- El observador olandes un tomo, 3 rs.
- Arcadia de entremeses un tomo, 2 rs.
- Uso del globo y del mapa un tomo, 2 rs.
- Tosca Compendio de mathematica nueva tomos (Tomás Vicente TOSCA.- Compendio matemático, 1670), 140 rs.
- Bordazar pesos y medidas un tomo (Antonio BORDAZAR DE ARTAZU.- Proporción de monedas, pesos y medidas con principios prácticos de arítmetica y geometría para su uso, Valencia 1736), 3 rs.
- Escuela de primera ciencis un tomo, 3 rs.
- Jubileo de la Porciuncula explicacion un tomo, 3 rs.
- Defensorio de las monedas antiguas un tomo, 2 rs.
- Jaen confesion y comunion dos tomos, 6 rs.

El 5 de octubre de 1764 Casimiro Zorrilla "mercader de lienzos" tasaba la ropa blanca, y un dia después Benito López de Santa Maria "maestro zerrajero" valoraba las herramientas que utilizaba en su oficio de platero y que eran las siguientes:

- Primeramente seis pares de tenazas, 30 rs.
- quatro muelles y dos atizadores, 20 rs.
- cinco martillos, 50 rs.
- quatro silleras, 80 rs.
- tres vigornias, 40 rs.
- un tornillo, 50 rs.
- dos tases de sobre mesa, 36 rs.
- dos tases pequeños, 40 rs.
- una moledora de yerro con su mano, 20 rs.
- dos pares de tenazas de tirar, 30 rs.
- siete pares de tenazas de cortar, 30 rs.
- veinte y cinco limas tablas, 50 rs.
- Diez y seis limas triangulares, 32 rs.
- ciento y veinte limas triangulares, 120 rs.
- sesenta y ocho limas medias cañas, 60 rs.
- quarenta y ocho limas mas, medias cañas, 48 rs.
- veinte y quatro mas medias cañas, mas chicas, 12 rs.
- nueve limas medias cañas grandes, 22 rs.
- veinte y ocho limas, 28 rs.
- ochenta y una limas medias cañas, 81 rs.
- treinta y seis docenas de agujas, 216 rs.
- veinte docenas mas, 80 rs.
- diez y seis limas, medianitas y triangulares, 24 rs.
- siete docenas de limas chiquitas, 56 rs.
- diez y seis yerros puntas, 16 rs.
- veinte pizarras para pulir, 20 rs.
- dos estuches de mathematicas con varias piezas, 120 rs.
- una prensa para tornear, 300 rs.
- diferentes moldes de plomo para el ministerio de facultad de plateria, 1500 rs.
- diferentes dibujos de joyeria, 1500 rs.
- quatro arrovas de civiar, 225 rs.
- un carro de carbon de brezo, 180 rs.

El 8 de octubre de 1764 Francisco Tejero "Maestro de hacer coches" tasaba en 4000 rs. un forlón y en 3000 rs. una berlina, y el dia 9, Juan de Cór-

doba "herrador", hacia lo propio con las mulas, mientras que Juan José Sedano valoraba las guarniciones.

El dia 11 de octubre de 1764 Juan Pedro Lasala y Santiago Muñoz tasaban una rica colección de joyas y piedras preciosas que incluían diamantes, esmeraldas, rubíes, zafiros, amatístas, topacios, arracadas, piochas, veneras, sortijas, aderezos, gargantillas, hevillas, broches, pendientes, botones, medallas pars hábitos, cruces, cajas, cadenas, un toisón de oro, y entre las que destacaban:

- un aderezo de rosas destinado a Galicia, 10050 rs.
- una pajarilla de brillantes y rubies, 300 rs.
- un pomo de ambar con su cerco de oro, 360 rs.
- una caja de concha con figuras de lanzadera y guarnicion al canto de oro, 180 rs.
- un Ecce Homo en oro atado a la columna, 360 rs.

Hombre previsor y ahorrativo, Francisco Saéz invirtió gran parte de su dinero en adquirir tierras y casas en la villa conquense de Moya, y mucho debió ser lo que ganó con su oficio de platero, ya que tanto las unas como las otras fueron tasadas muy por lo alto, concretamente las casas que alcanzaron una estimación de 100.000 reales de vellón. De esta manera el 13 de noviembre de 1764 Domingo Montero, Juan Lázaro y Francisco Ximénez tasaban las tierras, mientras que Antonio y Bernardo Noguerol valoraban las casas sitas en Moya:

- unas casas de morada en el barrio llamado la Solana o Puente, que alindan con el Camino Real a medio dia y norte calles publicas, y a poniente casas de Dionisio viana y Francisco Alarcon, tienen la entrada principal a medio dia con un descubierto zerrado de calicanto, otra entrada a poniente que sale a la calle que ba a la plaza y otra entrada por parte norte para la comunicazion de las caballerizas, 100.000 reales de vellón.

NOTAS

(1) Fernando A. Martin.- Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional, Madrid 1987, 15.
(2) Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Protocolo = 18722, fols. 100-101.
(3) Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Protocolo = 18722, fols. 321-322.
(4) Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Protocolo = 18723, fols. 4-5.
(5) Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Protocolo = 18731, fols. 1-4.

"En el nombre de Dios todo poderoso amen: sepase por esta publica escriptura de poder para testar como nosotros dn. Francisco Saez, vecino de esta villa de Madrid, natural del lugar de Landete obispado de Cuenca, hijo legitimo de Sebastian Saez actual vecino del referido lugar, y de Dª Rosa Garcia, ya difunta, vecina que fue de el, y Dª Maria Ana Garcia, muger legitima de mi el referido dn. Francisco Saez, vecino de esta villa, hija legitima de Dn. Miguel Garcia, ya difunto, y de Dª Maria Bentura Ybañez, actual vecina de la ciudad de Valencia: Hallandonos los referidos Dn. Francisco Saez y DªMaria Ana Garcia, sin enfermedad y en nuestro buen juicio, memoria y entendimiento natural, creiendo como firmemente creemos en el alto e yn-comprensible misterio de la santisima trinidad, padre, hijo y espiritu santo, tres personas distintas y un solo Dios verdadero, y en todo lo demas que cree y confiesa nuestra santa madre
yglesia catholica apostolica romana bajo de cuya fee y crehencia hemos vivido y protestamos vivir y morir como catholicos cristianos, y temiendonos de la muerte natural, y para estar prebenidos de disposicion para quando la voluntad de Dios nuestro señor fuese serbido llevarnos de esta presente vida a la eterna, elegimos por nuestra yntercesora y abogada a la santisima reina de los angeles, y señora nuestra para que interceda con su divina magestad, perdone nuestras culpas y llebe nuestras almas a su eterna gloria.
Y por quanto nos tenemos comunicados reciprocamente las cosas concernientes a nuestra ultima voluntad y no tener lugar por nuestras ocupaciones para disponerlas cada uno por sim en la via y forma que mas haya lugar en derecho, otorgamos nos damos reciprocamente el uno al otro todo nuestro poder cumplido, el que de derecho se requiere para que despues del fallecimiento de qualquiera de nosotros el que sobre-viviere haga, ordene y otorgue el testamento del que hubiera fallecido, en el termino prebenido por las leyes de estos reynos, u despues de el, a cuyo fin le prorrogamos por el que fuere necesario, haciendo las mandas y legados que le pareciere segun lo que nos tenemos comunicado y comunicaremos, con las declaraciones y gravamenes que tubiere por conveniente y nuestro funeral y

numero de misas que por cada uno de nosotros se han de celebrar, y entierro lo dispondra a su arbitrio, el que de nosotros sobreviviere, y la quarta en la parroquia de San Martin o donde corresponda al tiempo de nuestro fallecimiento y para el cumplimiento de lo dispuesto en este poder, y en el testamento que en su virtud se ha de otorgar, nos nombramos uno a otro por nuestros albaceas y testamentarios, y a Dn. Sebastian Saez y dn. Manuel Lopez, primo y sobrino de mi el otorgante, y a Dn. Santiago Muñoz del Valle y dn. Francisco Solano, a todos y a cada uno ynsolidum, para que despues de nuestro fallecimiento se apoderen de nuestros bienes y vendan en almoneda o fuera de ella, los necesarios para el cumplimiento de nuestra disposicion, y lo que hicieren y otorgaren balga como si fuese hecho por nosotros y esta facultad les dure el tiempo que necesitaren: Declaro yo el expresado Dn. Francisco Saez, que si despues de mi fallecimiento se hallase una Memoria concerniente a esta mi disposicion, firmada por mi se protocole con este mi poder y testamento que en verdad de el se ha de otorgar y su contenido se guarde, cumpla y tenga como parte de esta mi ultima disposición.

Y en el remanente que quedare de todos nuestros bienes muebles y raizes, derechos y acciones, havidos y por haver, despues de cumplido y pagado lo dispuesto en este poder y testamento que en su virtud se ha de otorgar ynstituimos y nombramos por nuestra uniber-sal, heredera de todos ellos a Dª Maria Ana Saez y Garcia, nuestra hija legitima para que los haya y disfrute para siempre, en posesion y propiedad libremente con la vendicion de Dios y la nuestra.

Y usando yo el otorgante de las facultades que me conceden las leyes de estos reynos, nombro por tutora y curadora de la persona y vienes de la referida Dª Maria Ana Saez Garcia, mi hija, menor de veinte y cinco años, a la expresada Dª Maria ana Garcia, mi muger, y su madre relebada de fianzas y pido y suplico a qualquier señor juez que presentandose testimonio de esta clausula, la mande discernir el cargo de tal tutora y curadora. Y por el presente revocamos y anulamos, damos por rotos, canzelados y de ningun valor ni efecto, otros qualesquier testamentos, cobdicilos y otras disposiciones que antes de aora hayamos hecho por escripto, de palabra u en otra forma, para que ninguno valga, solo si este poder, y el testamento que en su virtud se ha de otorgar por nuestra ultima disposicion, en la forma que mas haia lugar en derecho, en cuio testimonio asi lo otorgamos en esta villa de Madrid a quince dias del mes de Jullio año de mill setecientos sesenta y dos, ante el presente escribano del numero, y testigos siendo testigos presentes Antonio Abad = Nicolas Fernandez de Moratin = Gabriel Rodriguez = Manuel Candenas y Manuel Lopez, residentes en ella y los otorgantes a quienes yo el escribano doy fee conozco lo firmaron, y en fee de ello lo signo y firmo.

(6) Archivo Historico de Protocolos de Madrid. Protocolo = 18731. Sin foliar.

(7) Sobre la colección pictórica de Francisco Saéz véase José Luis Barrio Moya.- Algunas noticias sobre la vida y la obra del pintor Andrés de la Calleja en Academia, nº 67. Madrid 1988, 331-334.

UN MARATTA EN EL ESCORIAL Y SUS DIBUJOS PREPARATORIOS EN LA ACADEMIA

Por

JOSÉ LUIS SANCHO GASPAR

Carlo Maratti (1625-1713) ha sido objeto desde el siglo XVIII de opiniones críticas extremadamente opuestas y no sólo oscilantes en función de los cambios de gusto sino que además le situaban alternativamente a la cabeza de tendencias opuestas: "baroco para unos, clasicista y académico para otros: y como tal, ora denostado, ora alabado" (1).

Hoy día es unánimemente reconocida su importancia histórica como cabeza del clasicismo barroco romano en la segunda mitad del XVII, sucediendo a su maestro Sacchi. Como tal es decisiva su influencia en la pintura y el gusto no sólo en Roma sino también en la corte de Luis XIV, extendiéndose durante el siglo XVIII a través de imitadores y discípulos.

Nada más lógico por tanto que la considerable presencia de obras de Maratta en las colecciones, bien al día en cuanto a pintura francesa e italiana, de Felipe V e Isabel de Farnesio, como ha demostrado Bottineau (2). El rey de España deseaba estar a la hora de la "gran manera" romana, y para ello recurrió tanto a las adquisiciones masivas de cuadros como a la recluta de artistas. El principal de ellos fue Andrea Procaccini, "règisseur" artístico de la corte española desde 1720 hasta su muerte en 1734; discípulo de Maratta, en 1722 aconsejó al rey la compra de 123 cuadros de la colección de su maestro entre los que figuraban quince lienzos del propio Carlo (3).

Sin embargo la minusvaloración de estas obras en el siglo XIX y los cambios de emplazamiento sufridos durante dos siglos ocasionaron que algunas se consideraran perdidas, extravíos que una adecuada revisión de las colecciones del Patrimonio Nacional permitiría aclarar.

En el claustro principal alto del Monasterio de El Escorial, junto a la escalera, hemos podido localizar una de las principales obras de Maratta en

la colección de Felipe V, conservando aún el número 231 de los inventarios en el ángulo inferior izquierdo.

El lienzo (218 x 148 cm.) representa a la Virgen en pie sobre pedestal de nubes y un fondo de celaje claro contra el que destaca la túnica azul y el manto de vívido rojo. Cubierta la cabeza con un velo pardo, mira dulcemente al espectador y sostiene en sus brazos sobre la cadera izquierda al Niño que, en ademán de bendecir, mira hacia abajo a la derecha, donde aparecen dos querubines: otros nueve rodean la aureola en torno a la Virgen que tiene a sus pies la media luna. Son de una gracia exquisita los paños, especial-

Fig. 1.- Carlo Maratta: *Virgen con el Niño. Óleo sobre lienzo, 218 x 148 cm. Patrimonio Nacional. Actualmente en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.* Fotografía cedida y autorizada por el Patrimonio Nacional.

mente el velo que cubre el vientre del Niño, y las manos de la Virgen, cuyo rostro es serenamente hermoso y, por tanto, no muy expresivo.

Esta *Virgen con el Niño* es un destacado ejemplar de la producción madura de Carlos Maratta. Su historia externa, aunque algo oscura, puede seguirse sin gran dificultad. Figura en los inventarios de La Granja en 1746 y 1774 con el número 231 que aún conserva (4). Ponz lo vió en 1787 "en una de las piezas que llaman dormitorios..." del cuarto del rey en la Granja: "... de Carlos Maratta una Nuestra Señora en pie tamaño del natural, con el niño en brazos" (5).

Fig. 2.- Carlo Maratta: *Virgen con el Niño*. Dibujo a la sanguina sobre papel; es un esbozo preparatorio para el cuadro en cuestión. Madrid, Real Academia de B.A. de San Fernando.

Carlos IV, al comenzar su reinado, ordenó una gran mudanza de cuadros de San Ildefonso a su residencia favorita, Aranjuez, en cuyo inventario de 1794 figura el lienzo, tasado en la misma elevada cantidad que el *Juicio de Salomón* de Rubens (6). Pasó al Escorial en fecha imprecisa, pero no antes de 1860 porque Poleró no lo cita.

Pérez Sánchez recoge las referencias de Ponz y Conca, dándola por perdida. No creo que sea la regalada al embajador extraordinario de España conde de Melgar, según Bellori, dado lo temprano de la fecha del presente, hacia 1668 (7). Es por el contrario bastante posible que se pueda identificar con "la madonna col Bambino, mano dal cavaliere Maratti" inventariada -con el número 205- en la colección del pintor adquirida a su hija Faustina por Felipe V. Dado lo escueto de las descripciones antiguas la identi-

Fig. 3.- Carlo Maratta: *Virgen con el Niño*. Lápiz negro sobre papel. Preparatorio para el lienzo que hoy está en El Escorial. Madrid, Real Academia de B.A. de San Fernando.

dad no puede ser segura: incluso es posible que la pintura que con el número 174 figuraba en esta relación como "una concezione, mano del cavö Maratti" pueda identificarse con el cuadro que nos ocupa pues es un error frecuente incluso en las fuentes antiguas encontrar temas similares de la Virgen en pie con Niño denominados "Inmaculada", a lo cula induciría además en este caso la presencia de la media luna (8).

Fig. 4.- Taller de Carlo Maratta: *Virgen con el Niño*. Sanguina sobre papel. Es copia del dibujo preparatorio realizado por el maestro para el cuadro del Patrimonio Nacional, y por tanto puede observarse la primera idea de la composición antes de la introducción por Maratta de algunos arrepentimientos. Madrid, Real Academia de B.A. de San Fernando.

Otros cuadros de idéntico tema y autor -no en vano era llamado por sus detractores "Carluccio delle Madonine" por su fecundidad en pequeños asuntos de devoción- existían en las colecciones reales, pero indudablemente el que presentamos es de una calidad e importancia mucho mayor que las piezas usuales del género (9).

La composición puede fecharse hacia finales de la década de 1680, en plena madurez del artista, que desarrolla aquí una pincelada densa y franca, de gran calidad, bien ajena a todo amaneramiento. Las vacilaciones de Maratta en la ejecución de este original resultan bien visibles comparándolo con el esbozo y las dos copias de taller del dibujo preparatorio conservados en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y estudiados por V.M. Nieto Alcaide, que vió en los tres la mano del maestro, y Manuela Mena.

El esbozo ha sido admitido como original por Mena, fechándolo hacia 1690 (10). En cambio esta investigadora ha considerado copias los otros dos. Uno de ellos presenta a la Virgen de cuerpo entero mientras que el otro suprime las piernas de la figura, siendo por lo demás idéntico aunque, según Mena, de distinta mano (11)*

La composición fue ejecutada de acuerdo con los dibujos, pero el resultado final presenta diferencias resultantes de obvios arrepentimientos, tres especialmente visibles: el acortamiento de los cuernos de la luna, la sustitución de los dos pliegues de la túnica sobre la pierna izquierda de la Virgen por uno solo, más amplio, y el cambio de posición de la cabeza del Niño que, cambiada totalmente de postura y rehecha, resulta extraña. Debajo puede apreciarse la primera idea. Han ganado en gracia los pliegues del contorno de la Virgen y se ha desarrollado el velo, suprimidas la aureola de rayos y la corona de estrellas.

Desconocido el lienzo del Escorial, Nieto relacionaba estos dibujos con la Virgen con Santiago y San Francisco de Santa María di Montesanto en Roma, cuya postura no es frontal y el parecido lejano, y con la de la Pinacoteca Vaticana. Mena acertadamente diferenció en los dibujos de la Academia la mano del discípulo copista por una parte y la maestría en la composición que consideró invención personal de Maratta en los últimos años de la década de 1680.

---

* Quiero manifestar a Dña. Manuela Mena mis más expresivas gracias por la amabilidad con que ha accedido a la consulta de su Tesis.

Habiendo pasado ya la madurez y realizadas sus principales obras Maratta mantiene alto el nivel de sus composiciones, caracterizadas en estos años por cierto estatismo y carácter más de superficie que tectónico -debido a la mayor intelectualización de un contrapunto formal crecientemente complejo- y siempre por "un certero sentido de la medida y el decoro, una piedad cuidadosamente dosificada, e inflexiones formales y de gusto variablemente cercanas a Reni, Sacchi, Domenichino, aun a Lanfranco, a Poussin e incluso a Bernini..." (12). Maratta, consagrado desde 1670 aproximadamente como el primer pintor italiano y hacia 1680 renombrado en toda Europa, creaba esta *Virgen con Niño* en los mismos años que sus famosos cartones existentes en la Loggia delle Bendizioni del Vaticano y que sus grandes cuadros de altar en Santa María del Popolo, Santa María de Montesanto y San Carlo al Corso, a los que se halla próximo, pese a su carácter menos aparatoso, más amable e íntimo. Sin duda era composición de la que el maestro se hallaba orgulloso y que consideraba modélica, como demuestra la existencia de dibujos copiados en el taller, quizás destinados a darla a la estampa. La exquisita armonía de los azules de la túnica y del celaje y de los matices perlados de las nubes, en contraste con el manto rojo, hacen de este cuadro uno de los más logrados de su autor en cuanto al colorido.

NOTAS

(1) MEZZETTI, "Contributi", 253-354. A este magnífico ensayo acompañado de cronología y catálogo de las obras añadió la autora años después "Altri contributi", 377 y ss.

(2) BOTTINEAU, *Felipe V...*, Cap. III de la segunda parte.

(3) Archivo General de Simancas, Estado, leg. 4807: "Nota delli Quadri", 128-129 y 143-145. Los cuadros de Maratti incluidos eran los siguientes:
"81= Una madonna, un bambino é un San Giuseppe, mano del cavº Maratti
182= Una madalena, del cavº Maratti
174= Una concezione, mano del cavº Maratti
56= Una madonna con due Santi, di Tiziano, copiati del cavº Maratti
25= Madona con quattro santi, del Correggio, copiata del cavº Maratti
83= Santa Caterina, mano del cavº Maratti
109= Una madonna che guarda il cielo, mano del cavº Maratti
107= La Samaritana al pozzo, mano del cavº Maratti
112= La Sala Altieri, mano del cavº Maratti
30= Testa di Arianna, del Guido, copiata del cavº Maratti (Es el número 224 de la colección de Felipe V)
100= San Filippo Neri, mano...
205= *La madonna col bambino,* mano del cavº M.
22= L'Europa, copiata dal cavº M. vieni da P. Veronese
22= L'Europa, copiata dal cavº M., vieni da P. Veronese
2= Baccanale, di Tiziano, copiata dal cavº M.
13= altra id. id. id."

(4) 1746: "231. Una en lienzo de la misma mano, Nuestra Señora en pie con el niño Jesús en el brazo derecho de dos varas dos tercias de alto siete cuartas de ancho"
1774: "231: Dos varas y dos tercias de alto siete cuartas de ancho Nuestra Señora en pie con el Niño Jesús en el brazo derecho. Carlos Marata. en el dormitorio. 18.000 reales"

(5) PONZ, *Viaje de España* (1787), t. X. carta V, 53, p. 143. Conca lo registra en el mismo lugar.

(6) "Pieza del oratorio y otras sueltas.. 231 - ocho pies de alto y cinco y medio de ancho, Nuestra Señora y algunos serafines= Carlo Maratta= seis mil reales.

(7) A.E. Pérez Sánchez: *Pintura italiana, 293*. De él tomamos la referencia de Bellori alusiva a la virgen de Melgar.

(8) El mismo Ponz, hablando de una copia de la Virgen de la cap. Sylva de S. Isidoro Agricola de Roma pintada por el mismo Maratta, existente en Santa Clara de Córdoba, lo llama "una concepcion con el Niño en brazos"

(9) Ignoro el paradero de la que tenía el infante D. Gabriel en la Casita de Arriba de El Escorial. En el cuarto de la reina del mismo palacio de La Granja existían dos, identificadas por Pérez, *Pintura italiana*, 294-295.

(10) Número de inventario de la Academia, 765. Cfr. NIETO ALCAIDE, *Cuarenta y tres dibujos*. Lo publica con el número 5. También MENA MARQUES, *Los dibujos de Carlos Maratta y su taller*, donde figura con el número 291.

(11) M. Mena, Dibujos, Maratta nº 1287:
"Inv. Acad. nº 1716. 430 x 275. Sanguina. Papel agarbanzado claro. Detrás: "Orig. de Carlo Marati, nº 30"
"Bibliografía: V.M. Nieto Alcaide, 1965, nº 6
"El dibujo, atribuído a Maratta, es indudablemente copia de una composición desconocida del artista, pues los modelos de la Virgen y el Niño responden a los de Maratta en los últimos años de la década de 1680; sin embargo, la debilidad del trazo y la indecisión en algunas zonas, sobre todo en las cabezas de querubines que rodean a la Virgen, lo hacen copia indudable de algún miembro del taller y en ningún caso preparatorio del maestro"
"Id. nº 1288
"Inv. Acad. nº 764. Tomo IX. pag. 7. 271 x 194. lápiz negro. Papel agarbanzado claro.
"Bibliografía: V.M. Nieto Alcaide, 1965, nº 7
"El dibujo, atribuído a Maratta, es copia de taller de la misma composición estudiada en el dibujo anterior pero de mano diferente y se estudia solamente la parte superior de la figura, que es idéntica a la anterior en todos sus detalles".

(12) Mezzetti, "Contributi".

BIBLIOGRAFIA

BOTTINEAU, Yves: *L'Art de Cour dans l'Espagne de Philippe V, 1700-1746.* "Bibliotèque de l'Escole des Hautes Etudes Hispaniques", fasc. XXIX. Burdeos 1962. Ed. española, Fundación Universitaria Española, Madrid 1986.

MENA MARQUES, Manuela: *Los dibujos de Carlo Maratta y su taller en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.* Tesis doctoral inédita, cuya consulta agradecemos cordialmente a la autora.

MEZZETTI, Amalia:
"Contributi a Carlo Maratta", en *Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Istoria dell'Arte,* IV, (1955), pp. 253-354.
"Altri contributi a Carlo Maratta", *Arte Antica e Moderna,* (1961), p. 377 y ss.

NIETO ALCAIDE, Victor Manuel: *Carlo Maratti. Carenta y tres dibujos de tema religioso.* Col. "Dibujos de la Real Academia de San Fernando", Real Academia de San Fernando e Instituto Diego Velázquez del CSIC, Madrid 1965.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Pintura italiana del siglo XVII en España,* Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1965.

PONZ, Antonio: *Viaje de España; en que se da noticia de las cosas más interesantes, y dignas de saberse, que hay en ella.* Vda. de Ibarra, Madrid 1787 (tomo X).

"Nota delli Quadri, che si ritrovano nella casa (de Maratti) per la Maestá di Filippo Quinto", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* VI, 1876, pp. 128-129 y 143-145.

ALGUNAS NOTICIAS SOBRE JUAN BERNABÉ PALOMINO

Por

NATIVIDAD GALINDO

Todavía no se ha abordado, con la amplitud y profundidad que su figura merece, un estudio detallado de la vida y la obra de Juan Bernabé Palomino, grabador real y primer Director de la Sección de Grabado de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En espera de que llegue ese momento, y con el ánimo de enriquecer algunos aspectos de su biografía, todavía con grandes lagunas, vamos a dar a conocer una serie de documentos personales de don Juan Bernabé, algunos de los cuales se refieren, además, a su hijo Juan Fernando, también grabador, y a su yerno, don Antonio González Ruiz, Director a su vez de la Sección de Pintura de la Academia de Bellas Artes de Madrid.

José Luis de Arrese, en su biografía de Antonio González Ruiz, ya dio noticia del casamiento de Juan Bernabé Palomino con doña Juana María de Oropesa, celebrado en la parroquia de Santa María Magdalena, de Córdoba, el 17 de mayo de 1714 (1). Ese mismo día, Juan Bernabé otorgó carta de dote en favor de la que iba a convertirse en su esposa ante el escribano de Córdoba don Nicolás de Soria, por un importe de cinco mil trescientos un reales de vellón, cifra a la que ascendía el caudal aportado por la novia en "ropa, bienes y preseas de casa y prendas de oro y plata", ofreciendo además el contrayente otros tres mil reales en concepto de arras y donación propter nuptias (2) (Documento nº 1). La referida carta de dote nos confirma que, en efecto, el matrimonio se iba a celebrar ese mismo día, así como otros extremos ya conocidos, tales como los nombres de los padres de Juan Bernabé: don Matías Palomino, ya fallecido, y doña Ursula Fernández, feligresa a la sazón de la parroquia de Santiago. Eran los padres de doña Jua-

na don Antonio Romero de Oropesa y doña María de Velasco y actuaron como testigos don Cristóbal de Cárdenas, don Juan José y don José de la Rosa, todos ellos vecinos de Córdoba.

Tambien sabemos por Arrese que, habiendo enviudado, Juan Bernabé Palomino contrajo segundas nupcias con doña Juliana Rico (3). Este segundo matrimonio se celebró en Madrid el 20 de agosto de 1767, en la iglesia parroquial de San Andrés (4), donde también se velaron, y el 28 de octubre del mismo año, don Juan Bernabé hizo escritura de declaración de los bienes que había aportado él al matrimonio ante el escribano de Su Majestad don Salvador Fernández y Sandoval, no otorgándose en esta ocasión carta de dote porque la desposada no llevó al matrimonio bienes de consideración. Esta su segunda esposa era natural de Guadilla (¿Boadilla?) e hija de Manuel Rico y de Ana de Villoslava, ya difunta (5) (Documento nº 2).

Fueron tasados los bienes de don Juan Bernabé en treinta y tres mil novecientos cincuenta y un reales y siete maravedís y, si establecemos una comparación con la carta de dote que otorgó a su primera esposa, esta declaración de bienes nos resulta altamente ilustrativa de la fortuna alcanzada por el grabador académico en el curso de los años transcurridos desde su primer matrimonio, en 1714, cuando todavía era un muchacho que apenas sabía cuál iba a ser su profesión, hasta 1767, cuando es ya un artista consagrado, que ha superado incluso la madurez.

Resulta también muy interesante este segundo documento por la información de carácter artístico que contiene, puesto que, entre las partidas relativas a pinturas, figuran varias obras de mano del propio Juan Bernabé y otras de su tío, don Antonio Palomino.

Las pinturas citadas como de Juan Bernabé son: una *Purísima Concepción,* estimada en tres mil reales; el *descanso en la huída a Egipto* y los *desposorios místicos de Santa Catalina,* tasadas ambas en dos mil cuatrocientos reales; un *San José,* que se valoró en quinientos reales; y un *San Vicente Ferrer,* en ciento ochenta reales. La actividad artística de Juan Bernabé Palomino que hasta hoy se conocía estaba circunscrita a su amplia labor de grabador y a una serie de dibujos que le son atribuídos en la propia Academia de San Fernando, en el Museo del Prado y en la Biblioteca Nacional, razón por la cual la consignación de estas pinturas suyas en el inventario de sus bienes enriquece notablemente su personalidad y abre nuevas perspec-

tivas a tener en cuenta para la catalogación de tantas pinturas anónimas como aún tenemos en nuestro patrimonio artístico.

A nombre de don Antonio Palomino se tasan *dos países,* en cuatrocientos ochenta reales; un *Niño Jesús* y un *San Juan,* en dos mil doscientos reales; y un lienzo de *Nuestra Señora,* en mil quinientos reales. La ausencia de toda indicación sobre las medidas de estas pinturas imposibilita cualquier intento de identificación de estas obras con otras de análogos asuntos que figuraban en la dote de doña Rafaela Palomino, hija de don Antonio y prima, por tanto, de Juan Bernabé (6). Por el contrario, cabe que no sea desacertado suponer que las pinturas de que nos ocupamos fueran directamente regaladas por don Antonio a su sobrino, en pago quizás por abrirle las láminas del Tomo II de su Museo Pictórico. Creemos interesante llamar la atención sobre la presencia, entre dichas pinturas, de dos paisajes, género del que no se ha identificado hasta ahora ningún ejemplo, pero que indudablemente fue cultivado por don Antonio a juzgar por las referencias documentales que nos van dando testimonio de ello. Tal es el caso de *seis países* que figuraban en la aludida dote de doña Rafaela Palomino (7) y también se encontraban *dos paisajes* de mano de don Antonio Palomino en la tasación de los bienes de don Teodoro Ardemáns (8).

De las restantes pinturas, hasta un total de dieciocho, sólo se identifican una miniatura de *San Juan,* de mano de Magadán (9), estimada en trescientos sesenta reales, y otra de "Herrera el Viejo", con *un besugo,* tasada en ciento ochenta reales (10).

Es de destacar asimismo la presencia de un lote de mil siete estampas "de varios asuntos y tamaños", además de otras varias que figuran consignadas por separado, con expresión de sus asuntos, y entre las cuales se encuentran seis de "las Batallas de Monsiu Lebron" (11) y dieciseis de la vida de Don Quijote.

El apartado de libros lo encabeza un ejemplar del tratado de Pintura de su tío, don Antonio Palomino, en dos tomos de a folio, tasado en ciento sesenta y cinco reales, ejemplar del que luego se sirvió Marcos Antonio de Orellana para documentar sus biografías (12), figurando a continuación hasta un total de treinta y ocho obras, muchas de las cuales sabemos que fueron ilustradas con grabados de Juan Bernabé.

Reveladora quizás de su afición a la caza o al coleccionismo de armas podría ser la presencia en el inventario de una partida dedicada a las escopetas, destacando dos de ellas debidas al afamado maestro armero madrileño Gabriel de Algora y que son valoradas en la respetable cantidad de cuatro mil doscientos reales.

A raíz de su segundo matrimonio, don Juan Bernabé otorgó testamento, no obstante encontrarse con buena salud, entre otros motivos -creemos- con el fin de clarificar la situación de la hacienda familiar, ya que al fallecer su primera esposa, el 16 de junio de 1751, no se llevó a cabo la partición de los bienes correspondientes a sus hijos. Este valioso documento, protocolizado ante el ya citado escribano real don Cristóbal Fernández y Sandoval (13) (Documento nº 3), aparte de confirmarnos una serie de datos ya conocidos, y que no vamos a enumerar para no ser prolijos, es fuente de información de otros muchos, inéditos.

En primer lugar, legitima a sus tres hijos vivos, habidos en su primer matrimonio, y que son Juan Fernando Maximino, Antonia Ramona Dominga y Juana Francisca de Sales Clotilde, noticia ya conocida por Arrese (14). Dichos tres hijos estaban ya casados y, a cuenta de sus legítimas, su padre les había entregado diversas cantidades con ocasión de sus respectivos matrimonios, extremos todos ellos que están detalladamente reflejados en el testamento.

Con fines únicamente de sistematización, vamos a invertir el orden en el que las cláusulas en cuestión aparecen en el testamento y nos referiremos en primer lugar a la hija menor, Juana Francisca de Sales, que había casado con don Pedro Lozano en el mes de octubre de 1763, en la parroquia de San Andrés (15). Con este motivo, su padre le entregó diferentes bienes y alhajas, así como alimentos por un año, por un importe total de doce mil ciento treinta y cuatro reales y cuatro maravedís, por cuya cantidad, aumentada en mil ducados por el contrayente en concepto de arras, otorgó el novio la correspondiente carta de pago y recibo de dote el día 23 de dicho mes de octubre ante el repetido escribano Fernández y Sandoval (16). No contiene este documento más que las partidas habituales de vestidos, ropa blanca, de cama y de mesa y alhajas, entre las cuales quizás sea interesante destacar un relicario de plata con la imagen de Nuestra Señora de Copacabana, pues no hay que olvidar que uno de los dibujos que conserva el Museo

del Prado con atribución a Juan Bernabé Palomino es precisamente el del retablo de la Virgen de Copacabana en Madrid (17).

Por lo que se refiere a Juan Fernando, el testamento nos informa de que había contraído matrimonio el 16 de junio de 1750 con doña Juana García y que, desde dicha fecha, su padre le tenía entregados cinco mil setecientos noventa y siete reales, a cuenta de su legítima, para diversos gastos y urgencias surgidos en su nuevo estado. Tales gastos están pormenorizados en una relación jurada que acompaña al testamento (18) y que contiene datos tan curiosos como el de que don Juan de Magadán, secretario que fue de la Real Academia de San Fernando y al que ya nos hemos referido antes, había prestado a Juan Fernando trescientos sesenta reales para gastos de su matrimonio, los cuales hubieron de serle devueltos por don Juan Bernabé.

En la relación jurada figuran también los gastos relativos a los enseres y ropas del nuevo matrimonio, así como algunos gastos domésticos diarios (lavandera), el alquiler durante medio año del cuarto que ocuparon, y la manutención hasta el 15 de junio de 1751, a razón de seis reales diarios. Fueron igualmente pagados por don Juan Bernabé los gastos que ocasionó el luto por el fallecimiento de la madre, doña Juana María, en julio de 1751, y los inherentes al nacimiento del primer vástago de Juan Fernando, cifrándose en cien reales la sistencia al parto de una comadre. En ese tiempo sufrió Juan Fernando, además, una enfermedad que requirió la asistencia de un cirujano, cuyos honorarios, junto con las medicinas que hubo que administrarle, ascendieron a un total de doscientos veintirtrés reales, igualmente pagados por su padre.

En cuanto a la hija mayor, Antonia Ramona, el testamento nos facilita la fecha de su matrimonio con don Antonio González Ruiz, "pintor de Cámara de S.M.", celebrado en julio de 1740 (19). Con este motivo, doña Antonia recibió de su padre diferentes muebles y alhajas así como los alimentos de dos años, elevándose su importe a once mil setecientos noventa y un reales, incrementados en cincuenta ducados de un legado que le dejó doña María Borquin. De todo lo anterior otorgó carta de pago y recibo de dote don Antonio González Ruiz el día 9 de julio de 1740 ante el mismo escribano, Fernández y Sandoval (20), siendo también este documento una rica fuente de información para completar la biografía del pintor académico.

Aunque las circunstancias familiares de Antonio González Ruiz fueron ampliamente estudiadas por Arrese, conviene destacar que en el documento que ahora nos ocupa el artista declara que es natural de Corella e hijo de don Manuel gonzález y doña Isabel Ruiz, ambos difuntos, y que va a contraer matrimonio con doña Antonia Palomino al día siguiente, con lo cual viene a concretarse definitivamente la fecha de su matrimonio, que se celebró el 10 de julio de 1740.

En el importe de la dote se comprendía, también en este caso, la manutención de ambos cónyuges a plato diario, por un plazo de dos años, a razón igualmente de seis reales diarios, bien en especie, si el matrimonio se quedaba en compañía de don Juan Bernabé, bien en dinero, entregado cada día. Antonio González Ruiz, por su parte, aumentó la dote de su prometida en mil ducados por vía de arras.

Para terminar este trabajo, vamos a referirnos nuevamente al testamento de don Juan Bernabé y a sus cláusulas hereditarias, por las que lega el quinto de sus bienes, hacienda y créditos a su nueva esposa e instituye herederos universales en el remanente que quedare de todos sus bienes, derechos y acciones a sus tres hijos, nombrando albaceas testamentarios para llevar a término sus últimas voluntades a su hijo Juan Fernando, a sus dos yernos, Pedro Lozano y Antonio González Ruiz, y a don Juan Moreno, conserje de los estudios de la Real Academia de Pintura de San Fernando (21).

NOTAS

(1) José Luis de Arrese, *Antonio González Ruiz*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973, pág. 87.
(2) Córdoba, Archivo Notarial, Oficio 19, Tomo 167, fols. 812-813 v.
(3) Obra citada, pág. 86.
(4) Madrid, archivo parroquial de San Andrés. Según el *Indice de Matrimonios de 1701 a 1800,* la correspondiente partida matrimonial estaba inscrita en el fol. 206 del Libro 16.
(5) Madrid, Archivo Histórico de Protocolos, Pº 16.694, fols. 287-298.
(6) Carmen Flórez Martín, "Noticias sobre Antonio Palomino y su familia", en *Academia,* nº 66, primer semestre 1988, pág. 252.
(7) Ibídem, págs. 252 y 253.
(8) Mercedes Agulló, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*. Gra-nada, 1978, pág. 209.
(9) Se trata sin duda del miniaturista Juan Cirilo Magadán y Gamarra, primer secretario que tuvo la Real Academia de San Fernando, si bien ocupó muy poco tiempo el cargo, pues falleció en 1752, el mismo año en que se fundó la Academia.
(10) Cabe preguntarse si no se tratará más bien de una obra de Herrera "el Mozo", quien, según Palomino (Vida 171, pág. 1020 de la ed. Aguilar, Madrid, 1947), destacó en Roma en la pintura de bodegoncillos, y especialmente de pescados, hasta el punto de ser allí conocido como "il Spagnole degli pexe".
(11) A pesar de lo genérico de la denominación, es presumible que entre estas seis batallas de Le Brun se encontrarían probablemente las correspondientes a la historia de Alejandro Magno (de Arbelas, del Gránico y combate con Póros), así como la de Constantino contra Majencio, todas ellas grabadas por Gérard Audran en torno a 1665-1680 (J. Thuillier y J. Montagu, catálogo de la exposición *Charles Le Brun (1619-1690), Peintre et Dessinateur*. Versalles, 1963, págs. 69, 85, 89 y 93).
(12) En su *Biografía Pictórica Valentina* (Ed. de Xavier de Salas, Valencia 1967), al trazar la vida de Hipólito Rovira y Brocandel, se refiere Orellana de pasada a Juan Bernabé Palomino, a cuya muerte se encontraba el autor valenciano en Madrid y pudo conseguir "el

mismo exemplar de la obra del Museo Pictórico que él tenía de su tío Dn. Antonio Palomino" (pág. 332).

(13) Madrid, Archivo Histórico de Protocolos, Pº 16.694, fols. 343-348. Debo la noticia sobre la existencia de este documento al Dr. Urrea, a quien deseo expresar aquí mi agradecimiento.

(14) Obra citada, pág. 86.

(15) Según el *Indice de Matrimonios de 1701 a 1800* del archivo de la parroquia, la partida estaba registrada al folio 392 v. del Libro 15.

(16) Madrid, Archivo Histórico de Protocolos, Pº 16.692, fols. 330-337 v.

(17) Alfonso E. Pérez Sánchez, *Catálogo de Dibujos del Museo del Prado. Tomo III: Dibujos españoles del siglo XVIII (C-Z)*. Madrid, 1977, pág. 84.

(18) Fols. 348 a 351 del protocolo 16.694, antes citado.

(19) Arrese (obra citada, pág. 89) se aproxima bastante a la fecha real, pues conjetura que el matrimonio se celebró en fecha cercana a 1739.

(20) Madrid, Archivo Histórico de Protocolos, Pº 16.687, fols. 816-821.

(21) Este don Juan Moreno era al parecer persona de confianza de la familia, pues figura también como testigo en la carta de dote otorgada por Antonio González Ruiz a favor de su futura esposa.

DOCUMENTO Nº 1

Carta de dote otorgada por don Juan Bernabé Palomino a favor de doña Juana de Oropesa. Córdoba, 17 de mayo de 1714.

Sepan q.tos esta carta de Dote y Donaz.on de harras vieren como yo D. Jº de Palomino hijo lex.mo de D. Mathias de Palomino difunto y de Dª Ursula frz naturales y vez.os desta ziud de Cor.va en la collazon del Señor San Tiago Digo que mediante la grazia y Vendizon de Dios nro sr con la qe todas las cosas a su santo seruicio encaminadas tienen la perfeczon quasi desta estoy tratado de casar lexmamente segun horden de nra sta Madre Ygª con Dª Joana de Oropesa y belasco donzella hija lex.ma de Antonio Romero de Oropesa y de Dª Mª de belasco su lex.ma mugr Y pª aiuda a tolerar las cargas del matrimo que avemos de contraer oy dia de la fha prezedido este otorgam.to se me an ofrezido en dote caudal y casam.to con la suso dha Cinco mill trezientos y un rs de von en ropa bienes y preseas de casa y prendas de oro y plata apreziado y estimado pr personas que dello sauen y entienden a mi satisfacz.on los qs y sus prezios son los siguites:

- Un tapapies de raso encarnado doztos y cinqta y ocho rs	258
- Otro de lamparilla tirelada cinco dus	055
- Una basquiña de pelo de camello doztos y treinta y quatro rs	234
- Otra de olan de olanda Diez dus	110
- Un monico de tela encarnado con galones doztos y ocho rs	208
- Otro de pel de febre con galon de plata Cinqta y seis rs	056
- Otro de felpa berde quatro ducados	044
- Otro de Raso azul sesenta y quatro rs	064
- Otro de anascote azul con galon quinze Rs	015
- Dos mantos nuebos Ciento y treta Rs	130
- Unas arañas de oro y perlas trezientos rs	300
- Una gargantilla de lo mismo treztos rs	300
- Un rosario de coral engastado en plata Cinco dus	055
- Otro de Rimas en vete y seis rs	026
- Quatro cucharas de plata sesenta Rs	060
- Una caja de plata treinta y seis rs	036

- Tres camisas de crea con encajes y mangas delgadas z^to^ y doze r^s^ 112
- Otras tres camisas nuebas bordadas de seda con desilados y cortados y guarnezidas de encajes doz^tos^ y setenta y nuebe R^s^ 279
- Tres pares de enaguas blancas ciento y cinq^ta^ y cinco r^s^ 155
- Una almilla de bretaña bordada de seda negra zinq^ta^ R^s^ 050
- Otra de lo mismo con seda de cochinilla ve^te^ y ocho r^s^ 028
- Dos pares de medias de seda Cinco ducados 055
- Unos guantes de seda rosada Catorze R^s^ 014
- Tres pares de calzetas de hilo fino diez y ocho r^s^ 018
- Seis pares descarpines doze R^s^ 012
- Dos sabanas de bocadillo con encajes ciento y quarenta r^s^ 140
- Dos pares de sabanas de medianillo doz^tos^ y quarenta R^s^ 240
- Quatro pares de almohadas con encajes seis du^s^ 066
- Dos colchones con sus henchim.^tos^ de lana doz^tos^ y ve^te^ y quatro r^s^ 224
- Una colcha de raso liso rosada y amarilla con galon cien r^s^ 100
- Otra colcha de estambre cien r^s^ 100
- Una cama de nogal con barandillas, ciento y cinq^ta^ R^s^ 150
- Seis sillas y un taburillo de baqueta de moscobia doz^tos^ y diez y seis r^s^ 216
- Un contador de carai y marfil con su pie doz^tos^ y cinq^ta^ r^s^ 250
- Un bufete de cedro grande trezientos r^s^ 300
- Un bufetico de estrado de nogal ve^te^ R^s^ 020
- Un arrimadillo de juncos finos tre^ta^ y seis r^s^ 036
- Un espejo con su moldura negra quinze R^s^ 015
- Una estera de juncos grande ve^te^ y seis r^s^ 026
- Seis almohadas de suelo afelpadas cien r^s^ 100
- Un cofre grande negro cinco du^s^ 055
- Un arca grande de madera r^te^ R^s^ 020
- Una mesa y cajon doze R^s^ 012
- Dos tablas de manteles grandes finos quarenta R^s^ 040
- Doze seruilletas finas de a bara noue^ta^ R^s^ 090
- Quatro toallas de gusanillo con puntas sesenta R^s^ 060
- Quatro sillas de nea ocho R^s^ 008

- Un esterado de tres esteras de esparto tretª Rs	030
- Un brasero de cobre y caja de madera cien rs	100
- Una caldera grande de cobre cinco dus	055
- Una sarten grande de cobre vete Rs	020
- Un cazito de cobre seis reales	006
- Unas trevedes grandes y otras pequeñas y una chocolatera vete y tres rs	023
- Dos candiles y un belador doze rs	012
- Una canasta de toda loza jicaras y platillos quarenta y seis rs	046
- Una almirez de bronze con su mano en quarenta Rs	040
- Una tinaja y dos orzas vete y siete reales	027
	5.301

Y en la forma referida son cumplidos y llenos los dhos cinco mill trezientos y un Rs de los quales me doy pr contento y entregado a mi voluntad sobre que Renuncio la esepzion de la Cosa no vista non numerata pecunia der.os y leies de la entrega y prueba de la paga y demas del caso como en ellas se contiene de cuio entrego y rezivo el Prete sno da fee pr que paso y se hizo en su presenzia y la de los testigos desta carta que fueron pre.tes y vieron hazer el dho entrego de que da fee y pª honrra del matrimo que abemos de contraer ofrezco en harras y en pura y lex.ma Donazion propter nunzias a la dha Dª Joana de Oropesa y Belasco que a de ser mi esposa oy dia de la fha prezedido este otorgam.to tres mill Rs de v.on que confieso cauen en la Dezima parte de mis Vienes y caso que no quepan quiero y permito que su cauimento pase a los que adelante tubiere y Dios nro Señor me Diere que juntos con los Cinco mill trezientos y un Rs desta Dote suman y montan ocho mill trezientos y un Rs de ve.on que me obligo a tener distintos y separados de los demas mis bienes pª que cada y q.do que el matrimonio que auemos de contraer se disuelba o separe pr muerte ô diuorzio u otro de los casos que el dro permite se restituiga y entregue en ellos la dha Dª Juana de Oropesa o quien por ella sea parte lexitima y me obligo a no los Ypotecar a deuda ni obligazon alguna y si lo hiziere quiero sea bisto no ser la dha obligazion ni Ypoteca de ningun balor ni efecto. Y para lo asi cunplir obligo mis bienes auidos y por hauer y doi poder a las Justizias qe de mis causas puedan y deuan conozer para qe me compelan y apremien a lo aqui contenido como por sentenzia pasada en cosa juzgada renunzio las leies de mi fauor y la g.l del derecho en forma = Y estando presente Yo

la dha dª Juana ôtorgo y conozco qᵉ azeto y reziuo en mi fauor esta escripª y la donazion qᵉ por ella me ba fha, Y asi ôtorgamos en la Ziuᵈ de Cor.ᵘᵃ en diez y siete dias del mes de maio de mil setezᵒˢ y catorze aº Y lo firmaron los otorg.ᵗᵉˢ a qⁿᵉˢ yo el ssⁿᵒ doi fee qᵉ conozco siendo t.ᵒˢ don X.ˡ de Cardenas d Juan Joseph y d Joseph de la rosa vᵒˢ de Corᵘᵃ=

Dª Juana de Oropesa y belasco
Juan Bernabe Palomino
Nicolas de Soria, ss.ⁿᵒ p.ᶜᵒ

Al margen del primer folio figura la siguiente diligencia:
En Veinte y seis de Julio Año de mill setezientos y Cinquenta y dos di copia desta escripª en virtud de compulsorio del sʳ Lizᵈᵒ Dⁿ ferᵈᵒ de la Mora Velarde Alcalde mʳ desta ciuᵈ refrendado de dⁿ Rodrigo Varroso ess.ⁿᵒ p.ᶜᵒ deste Numº con fha de veinte y quatro de dho mes a pedimᵗᵒ de dⁿ Juº Palomino, su primº pliego del sello segundo y lo ... ... comun toda ella en ocho fojas versales Doi fee =
Córdoba. Archivo Notarial. Oficio 19, tomo 167, fol. 812-813 v.

DOCUMENTO Nº 2

Escritura de declaración de bienes de don Juan Bernabé Palomino en el momento de su matrimonio con doña Juliana Rico. Madrid, 28 de octubre de 1767.

En la Villa de Madrid a veinte, y ocho dias del mes de Octubre año de mil setecientos sesenta, y siete: ante mi el Ess.ⁿᵒ y tesigos D.ⁿ Juan Bernave Jph. Palomino, Primer Gravador de Camara del Rey nro. señor, y Director por lo respective al Gravaò de la R.ˡ Academia de S.ⁿ Fernando de esta Corte, de estado casado en segundas Nupcias con Dª Juliana Rico, y en primeras lo estuvo con Dª Juana Maria de Oropesa, natural, qᵉ dijo ser de la Ciudad de Cordova, e hijo lejitimo de D.ⁿ Mathias Palomino, y Belasco, natural de la ciudad de Bujalanze, y Dª Vrsula Frnz. de la Bega, y Cuebas, natural de la Ciudad de Cordova = Dijo, q.ᵉ p.ʳ quanto en el dia veinte de Ag.ᵗᵒ de este presente año se casò, y Belò in facie eclesie en la Parroquial de S.ⁿ Andres de esta Villa con la espresada Dª Juliana Rico, natural de Guadilla Hija lejitima de Manuel Rico, natural del mismo lugar, y de Ana de Villos-

lava, Difunta, natural de Leganes, en este Arzovispado, q^e^ por no tener vienes, de considerarz.^n^ no la otorgó Carta de Dote: Y respecto allarse el otorgante con diferentes Alajas Omenaje de Casa y otros vienes, q.^e^ hà traido al Matrimonio con la susodha y assi mismo barios bestidos, y Preseas, q.^e^ la ha dado despues de contraido el Matrimonio p^ª^ adorno, y decencia de su persona, q^e^ aqui por menor se espresaràn con separacion: todo lo qual aora de contado pone de manifiesto, para q.^e^ en todo tiempo conste, q.^e^ han sido tasados p.^r^ Personas practicas, ante mi el infrascrito Ess.^no^ con assistencia del otorg.^te^ y de la espresada D^ª^ Juliana quien està prompta à dar à su Marido el correspondiente resguardo, y en esta inteligencia se procedio à la practica de este imventario, y Capital de dhos. vienes, y Alajas como propios del espresado D.^n^ Juan Palomino con el orden siguiente.

Pinturas

- Primeram.^te^ una Pintura de la Purissima Concepcion original del mismo D.^n^ Juan Palomino, Marco Dorado 3.000
- Yd.^n^ Dos Pinturas iguales la una del descanco de Egypto, y la otra los desposorios de S.^ta^ Cathalina Martir Originales del mismo Palomino 2.400
- Otra Pintura del s.^r^ S.^n^ Jph. original del mismo en 1.500
- Yd. otra de s.^n^ Cayetano en 120
- Yd. otra Pintura del Señor San Vicente Ferer Original del mismo Palomino en 180
- Yd. Dos Fruteros iguales en 720
- Yd. Dos Paises iguales originales de D.^n^ Antonio Palomino en quatrocientos, y ochenta r.^s^ 480
- Yd. Otras dos Pinturas del Niño Jesus, y s.^n^ Juan, yguales originales del dho. D.^n^ Antonio Palomino, en dos mil, y doscientos r.^s^ 2.200
- Yd. Otra de ntr̃a. s^ª^ de la Contemplacion, en ciento, y ochenta r.^s^ 180
- Yd. Otra de ntr̃a s^ª^ original del mismo D.^n^ Antonio Palomino, en mil y quinientos r.^s^ 1.500
- Yd Cinco Retratos de Pastel en quatrocientos, y cinquenta r.^s^ 450
- Yd Diez Cavezas de lo mismo, en mil, y doscientos r.^s^ 1.200

- Yd Dos Retratos pequeños à el olio, en doscientos, y quarenta r.s 240
- Yd seis Estampas de las Batallas de Monsiu Lebron en doscientos, y quarenta rs 240
- Yd Tres Estampas de Retratos, en ciento, y veinte r.s 120
- Yd otra Pintura de la S.ta Faz en noventa r.s 090
- Yd.n Dos Pinturas de Barios razimos de Hubas en trescientos rs 300
- Yd Otras Dos Pinturas de dos Floreros en trescientos rs 300
- Yd Vn Retrato de un Personaje Bestido de Golilla en noventa rs 090
- Yd otros dos Retratos medianos de Estampas en sesenta rs 060
- Yd Otro Retrato de Murillo, en ocho rs 008
- Yd Tres Borroncillos de claro, y oscuro en doscientos rs 200
- Yd. Vna Miniatura del s.r s.n Juan de Mano de Magadan en trescientos y sesenta 360
- Yd. Otras dos de diferentes Pajaros, en ciento, y cinquenta r.s 150
- Yd otra de Herrera el Biejo con un Besugo en ciento, y ochenta r.s 180
- Yd vn Friso de ocho varas Pintado al temple, en ciento, y veinte rs 120
- Yd Vn Biombo pintado en doscientos r.s 200
- Yd.n Vn mill, y siete estampas de barios asuntos, y tamaños, a real cada una importan igual Cantid.d 1.007
- Yd. Dieziseis Estampas, yguales la vida de D.n Quijote, a quince r.s cada una importan doscientos, y quarenta r.s 240

Libros de a fo

Assimismo se pone por Capital dos tomos de A folio de Pintura su autor Palomino en ciento sesenta, y cinco rs 165

- Yd Otro de A folio Bocabulario de Nebrija en veinte r.s 020
- Yd Otro Luz de la Feè, y de la Ley en diez, y seis rs 016
- Yd. Otro Vida, y Milagros del Beato Fray Alvaro de Cordova en quinze rs 015
- Yd Otro Vida de S.n Fran.co Solano en diez, y seis rs 016
- Yd Otro Representaz.n al Rey por el Conde de las Torres, en veinte r.s 020
- Yd Otro Arte del Gravao con Laminas en treinta rs 030

- Yd Otro Conpendio de Architectura en quinze r^{s} 015

Libros en Quarto

- Yd Seis tomos obras del Benerable P.^{e} Posadas en sesenta r^{s} (1) 060
- Yd. Otro tomo vida del Obispo de Montalvan en diez r.^{s} 010
- Yd Otro del Beato P.^{e} Fran.^{co} de Geronimo en doze r^{s} (2) 012
- Yd Otro del Venerable Thomas de la Virgen en ocho r^{s} 008
- Yd.^{n} otro Cathecismo Romano p^{r} el P.^{e} Vsevio en siete r.^{s} 007
- Yd Otro Vida del Beato Calasanz en ocho r.^{s} (3) 008
- Yd Otro Cartas de s.^{n} Andres Abelino en siete r.^{s} 007
- Yd. Otro Vida de la Benerable Juana de la Encarnacion en siete r.^{s} (4) 007
- Yd otro Vida del Veato Christoval de S.^{ta} Cathalina en seis r.^{s} 006
- Yd. otro Ystoria de Ntra s^{a} de la Porteria en ocho r^{s} 008
- Yd Otro Historia de ntra s^{a} de los Lomos en quatro r.^{s} (5) 004

Lib^{s} en oct.^{vo}

- Yd. Otro en octavo triunfos de la Castidad en diez r.^{s} 010
- Yd. Siete Tomos de la mistica Ciudad de Dios en veinte, y ocho r.^{s} 028
- Yd otro costumbres de los Hisraelitas en quatro r^{s} (6) 004
- Yd otro despertador del Alma en quatro r^{s} 004
- Yd Otro Ferreras contra Ferreras en quatro r^{s} 004
- Yd Catorce de Barios asuntos en veinte, y dos r^{s} 022

Plata

Assimismo se pone en este Capital una Bandeja de Plata obalada, q.^{e} pesa veinte, y cinco onzas à diez, y ocho r.^{s} cada una vale quatrocientos y cinquenta r.^{s} 450

- Yd. otro Bandeja de la misma figura y peso, y calidad, q.^{e} la antecedente, en quatrocientos. y cinq.^{ta} r.^{s} 450
- Yd Otra de peso de trece onzas, y media a diez y ocho r^{s} cada una importa doscientos quarenta, y tres r^{s} 243
- Yd Doze Cucharas, q.^{e} pesan veinte, y quatro onzas, y catorce ochavas a razon de diez, y ocho r.^{s} importan quatrocientos quarenta, y siete r^{s} y medio 447-17-
- Yd Doce Tenedores que pesan veinte, y dos onzas, y ocho ochavas a razon de diez, y ocho r.^{s} importan quatrocientos, y cinco

r.s 405
- Yd vn salero q.e pesa ocho onzas, y seis ochavas, q.e al mismo respecto la onza importa ciento cinquenta r.s y doze mrs. 150-12-
- Yd Vna salvilla redonda q.e pesa treinta onzas, y seis ochavas al mismo respecto vale quinientos quarenta, y quatro r.s y... mrs. 544-12-
- Yd. Quatro Cabos de Cuchillo regulao su peso en siete onzas al mismo respecto valen ciento, y veinte, y seis r.s 126
- Yd. Vn Espadin con Guarnicion de Plata en ciento, y noventa r.s 190
- Yd vn baston Caña de Yndias con Puño de Plata en treinta r.s 030
- Yd Vna Caja pª tavaco quadrada lisa, q.e pesa tres onzas a diez, y ocho r.s cada una hacen cinq.ta y quatro 054
- Yd. Vna Evilla para Corvatin en doce r.s 012
- Yd. Vn Relox de Plata con guardapolvo, muestra de Porcelana, y sobrecaja de Zapa, Cadena de Azero, su Autor Crak en setecientos, y veinte rs 720
- Yd Vn Espadin de Azero para luto en quinze r.s 015

Bestidos de Hombre
- Yd. Vn Bestido A lo militar de Paño Color de Melocoton boton de Oro, forrado en Tafetan del mismo color, en doszientos, y quarenta r.s 240
- Yd Otro Bestido de Paño negro forrado en sarga en doscientos y sesenta r.s 260
- Yd. Otro A lo militar de Gloritù color Flor de Romero Forrado en tafetan blanco en trescientos, y sesenta 360
- Yd. Otro negro de lanilla Forrado en sarga en doscientos r.s 200
- Yd. Vna Casaca A lo militar de Camelote forrada en tafetan Color Aplomado, el mismo, q.e tiene la Casaca en noventa rs 090
- Yd Vna Capa de Paño Aplomaò bueltas de terciopelo, y Alamares de seda en trescientos rs 300
- Yd. Otra de Camelote usada, color de pasa en sesenta rs 060
- Yd. Tres pares de medias de seda negras en setenta, y cinco rs 075
- Yd. Dos sombreros a lo militar, en sesenta rs 060

Best.dos de Mujer

Assimismo se pone en este Capital diferentes Bestidos nuebos de Muger, y otras preseas los mismos, q.e como bà advertido en la Caveza de esta Ess.ra se los hà dado el espresado D.n Juan Palomino à la dha Dª Juliana Rico su muger despues, q.e contraxeron Matrimonio, q.e son los siguientes =

Vn Guardapies de Mue color de Rosa con medio forro de tafetan porcelana en trescientos rs 300

- Yd. Vna Basquiña de Tafetan negro forrada en tafetan porcelana en doscientos treinta rs 230
- Vn Baquero de Griseta de seda Acul con medio forro de tafetan porcelana en trescientos rs 300
- Yd Vn Bestido de Christal de Barios colores forrado en olandilla en doscientos, y quarenta rs 240
- Yd. Vna Cotilla de Muè color de rosa en ciento, treinta, y cinco rs 135
- Yd. Vna Bata de Cotanza en sesenta r.s 060
- Yd Vn Capotillo de Ratina encarnao en ciento, y veinte rs 120
- Yd Otro de Bayeta blanca en treinta, y ocho rs 038
- Yd. Vn Zagalejo Bordado de coton en Cinquenta r.s 050
- Yd. Vna Manteleta de Musulina en quarenta, y cinco rs 045
- Yd. Tres Escofietas de Gasa labrada, en sesenta rs 060
- Yd. Vn par de Buelos de Blonda en sesenta rs 060
- Yd. Dos Pañuelos de Blonda en quarenta rs 040
- Yd. Otro de Gasa guarnecido con cenefa pintada en veinte r.s 020
- Yd. Otros quatro Pañuelos de Musulina à diez r.s cada uno hacen quarenta 040
- Yd. Dos Pañuelos encarnaos de algodon en treinta r.s 030
- Yd. Tres pares de Buelos de Musulina en diez rs 010
- Yd. Vn par de Manillas de Aljofar falsa en setenta, y cinco r.s 075
- Yd. Vn collar, y Pendientes de lo mismo en veinte, y quatro r.s 024
- Yd Otro Collar de lo mismo Guarnecido de Blonda en veinte, y seisr.s 026
- Yd. Vnas Pulseras de Piedras de Francia en Plata en ciento, y veinte rs 120
- Yd. Vnos Broquelillos de lo mismo en ciento, y veinte r.s 120

- Yd.n Vn par de Botones de lo mismo en quarenta r.s 040
- Yd.n Vn Rosario Estrellado engastado en seda, en veinte r.s 020
- Yd Dos Abanicos ordinarios en quarenta r.s 040
- Yd. Vn par de Medias de seda blancas en treinta r.s 030
- Yd. Vn Estuche de Porcelana, un par de tixeras con anillos de Plata, y un dedal de lo mismo en ciento, y treinta, y cinco r.s 135

Escopet.s

- Yd Tamvien se pone en este Capital como propio del Espresado D. Juan Palomino, Vna Escopeta montada a la Española su Autor, Algora, Mtro. q.e fuè en Madrid el cañon trabajado a Martillo, y llave correspondiente en dos mil ciento, y sesenta r.s 2.160
- Yd. Otra Escopeta del mismo autor el Cañon Limado, y Llabe a la Española en dos mil, y quarenta r.s 2.040
- Yd. Otra Escopeta Andaluza con fogon de Oro en doscientos, y quarenta r.s 240
- Yd. Otra Escopeta Ordinaria sin marca en ciento, y cinquenta rs 150

Ropa Blanca

- Vna Colcha Labrada de quatro Piernas vsada, en quarenta, y cinco r.s 045
- Yd. Otra de lo mismo muy bieja en diez r.s 010
- Yd. Cinco sabanas de Lienzo Casero de a tres piernas, en ciento, y veinte r.s 120
- Yd. Otra de Lorenzana vsada en Doze r.s 012
- Yd Otra de Lienzo Angosto de dos piernas en diez r.s 010
- Yd. Tres Cortinas de Cotanza de a tres piernas a veinte r.s cada una acen 060
- Yd. Otras dos como las antecedentes usadas a quinze r.s cada una hacen 030
- Yd. Seis Almuadas de Cotanza vien tratadas a nuebe r.s cada una hacen 054
- Yd. Dos thablas de mantel de Gusanillo en diez, y seis r.s 016
- Yd Seis servilletas viejas de Gusanillo en doze r.s 012
- Yd Siete thoallas de lo mismo en veinte, y quatro rs 024
- Yd. Tres pares de Calzoncillos vsados de coruña a diez r.s cada

uno hacen 030
- Yd Otros dos pares viejos de Morles en doze r.s 012
- Yd Quatro Camisas de Cotanza usadas a diez y ocho r.s cada una hacen 072
- Yd. Dos Camisolas de Cotanza Guarnecidas en quarenta r.s 040
- Yd. Otras dos de truè en la misma Cantidad 040
- Yd. Otras dos de truè usadas en treinta r.s 030
- Yd. Quatro pares de Calcetas bien tratadas en veinte, y quatro r.s 024
- Yd Seis corvatines en seis r.s 006
- Yd. Seis Gorros Dobles de Hilo en veinte r.s 020
- Yd. Otros dos cencillos tambien de Hilo en quatro rs 004
- Yd. Dos Pañuelos de lienzo en veinte r.s 020
- Yd Dos Cortinas de Estopa de los Balcones en veinte r.s 020

Colchones

- Yd Tres Colchones Grandes, una Hijuela, y dos pequeños, vsados de Terliz poblados de Lana en dosciento, y sesenta r.s 260
- Yd Vna Manta Grande, y tres pequeñas usadas en sesenta r.s 060
- Yd. Siete Cortinas de Bayeta encarnada vsadas en setenta r.s 070

Madera

- Yd. Vna Cama de seis tablas dada de berde en cinquenta r.s 050
- Yd Otras dos de quatro tablas dadas de Verde en quarenta r.s 040
- Yd. Dos Mesas de Nogal en sesenta, y quatro r.s 064
- Yd. Otra Mesa de Pino en veinte r.s 020
- Yd. Catorce taburetes Grandes de moda con sus fundas, y diez tauretes pequeños compañeros à veinte y quatro r.s cada uno importan todos quinientos setenta, y seis 576
- Yd. Vn Cofre Grande cubierto de Badana con sus pies correspondientes en setenta r.s 070
- Yd Cinco Arcas de Pino las dos grandes, y las tres pequeñas con su cerradura, y llave, en cinquenta, y quatro 054
- Yd. Vn Escritorio Antiguo con su mesa en quarenta, y cinco rs 045
- Yd. Dos Mesas de Pino, vna grande y otra pequeña en treinta, y ocho 038
- Yd Dos Postigos de Bidrios, y una Bidriera pequeña en veinte,

y seis r.s 026
- Yd. Dos Puertas Vidrieras de la Alcova, en ciento, y cinquenta r.s 150
- Yd. Doze sillas de Paja viejas las seis grandes, y las seis pequeñas, en diez, y ocho r.s 018
- Yd. Vn Armario Pequeño de pino en diez y ocho r.s 018
- Yd. Vna Caja de Brasero de Pino en seis r.s 006
- Yd. Vn Cavallete para Pintar, en doze r.s 012
- Yd. Cinco Zenefas de Cortinas a veinte r.s cada una, con las varillas en cien r.s 100
- Yd Dos Puertas Lienzo Pintadas de blanco veinte, y quatro r.s 024
- Yd. Vna Escalera de Mano de Pino en seis rs 006
- Yd. Vn Fregadero pie de tinaja, y dos Arthesones todo en beinte, y ocho 028
- Yd. Siete tinajas con barias tapaderas de Pino treinta r.s 030
- Yd. Vn tajo con su cuchilla, y el candil en doze r.s 012

Cobre Azofar y Hierro
- Yd. Vna copa de Azofar A la Ynglesa con garras por pies vien tratada, y badila correspondiente, q.e pesa veinte, y dos libras, a diez r.s cada una hazen doscientos, y veinte rs 220
- Yd. Vna Vazia de Cobre para brasero de piez, q.e pesa quatro libras, y media à siete r.s libra hazen 031-17-
- Yd. Vn Caldero de Cobre, q.e pesa seis libras, y media à cinco r.s libra hacen 032-17-
- Yd. Vn Perol de cobre q.e pesa quatro libras, à siete r.s libra hacen 028
- Yd Vn Calentador de cobre en treinta r.s 030
- Yd. Vn chocolatero de Cobre viejo en ocho rs 008
- Yd. Vn Jarro de Cobre, biejo en nuebe 009
- Yd. Vn Perol de Azofar en catorce r.s 014
- Yd. Otro Pequeño de lo mismo en siete 007
- Yd. Vn Cazo viejo de Azofar en cinco r.s 005
- Yd. Vna Cuchara de lo mismo en quatro r.s 004
- Yd. Vna Espumadera de lo mismo en quatro r.s 004
- Yd. Quatro Candeleros de Metal, à quatro r.s hacen 016

- Yd. Vn Almirez Metal con su mano, q.e pesa seis libras, a quatro r.s cada una hacen	024
- Yd. Vun Belon, de Bronce con su columna, y espaviladeras, en veinte, y seis r.s	026
- Yd. Vn Chocolatero de Cobre Grande en diez, y seis r.s	016
- Yd. Vna Tartera de Cobre mediana q.e pesa tres libras, y media a ocho r.s libra hacen	026
- Yd. Otra mas pequeña de lo mismo que pesa una libra en ocho	008
- Yd. Doze platos, y una palancana de Peltre q.e pesan doce libras à quatro r.s libra hacen	048
- Yd. Vna Romanilla, q.e alcanza dos arrobas, y nuebe libras en veintedos r.s	022
- Yd. Quatro sartenes de Fierro de diferentes tamaños vien tratadas, en treinta r.s	030
- Yd. Tres tapaderas, de Fierro de barios tamaños en doze r.s	012
- Yd Tres Planchas de Fierro a seis r.s cada una hacen	018
- Yd. Vnas Parrillas en tres r.s	003
	33.951-07-

Ymportan los vienes, y Alhalajas, y demas comprehendido en este Capital, treinta y tres mill, nuevecientos Cinquenta y un reales, y siete mrs. de v.n De cuia Cantidad no ay Desquento alguno mediante, Declarar el otorgante, no hallarse al presente Con deudas en pro, ni en contra, de consideracion, por lo que se ha de considerar este Capital en la expresada Cantidad, y assimismo Declara vajo de Juram.to que hizo a dios nr̃o señor y a una ss.ma Cruz, que todos los vienes aqui comprehendidos son suios proprios que no tienen responsauilidad, òbligacion, ni fianza, tazita, ni expresa a que se allen afectos: Y que en este Capital no interviene fraude, dolo, Colusion, engaño, ni otra Corrutela prohiuida por dr̃o. Y hallandose presente la expresada Da Juliana Rico, muger que dijo ser del referido d.n Juan Palomino, Declarò que los vienes, Alhajas, y demas comprehendido en este Capital, que puso de manifiesto a presencia de mi el ess.no y tgôs, de que Doy fee, son los mismos que ha traido al Matrimonio con la susodha, que han sido tasados, y valuados por Personas practicas, con su

Asistenzia, y la de su Marido, por lo que aprueva, y ratifica este Capital para que siempre se aya, y tenga por Hazienda y Caudal de su Marido âsta la Cantidad de los expresados treinta y tres mill nuevezientos, Cinquenta y un reales, y siete mîs de v.n, y Declara y confiesa hauer reciuido del nominado d.n Juan Palomino su Marido todos los vestidos, y Preseas Mugeriles, despues de que contrageron Matrimonio, las mismas que con separacion van manifestados en este Capital, como se previene al principio de su ingreso, los que àctualm.te esta poseyendo, cuia entriega aunque ès cierta y verdadera por no ser de pres.te renunzia las Leyes de èlla, Prueva de su paga, excepcion de la non numerata pecunia, y como entregada à su satisfaccion, otorga en fauor del expresado su Marido, y de sus herederos, Carta de Pago en quenta y parte de pago de lo que importasen sus Drôs en el tiempo Deuido de la conclusion de su Matrimonio, y en este concepto se obliga a que luego que sea disuelto por muerte, Diuorcio ù otro caso permitido en dîo entregarà a su Marido, ù a quien en su nîe fuese parte lexitima el importe de este Capital sîe que consiente ser executada por todo Rigor de dîo. Y al cumplimiento de todo lo contenido en esta ess.ra, ambos otorg.tes cada uno respectiue se òbligan con sus vienes presentes, y futuros, y para su òbservanzia, dan poder a los s.res Juezes, y Justizias de S.M. de qualesquier partes que seàn, y en expecial a las de esta Corte, y villa, y a cada uno in solidum a cuia Jurisdiccion se someten, y lo reciven por sentencia pasada en autoridad de cosa Juzgada, renuncian su fuero, Jurisdiccion, Domicilio y vecindad, y la Ley sit combenerit de Jurisditione onnium Judicum y todas las demas de su fauor con la gen.l en forma: Y la dha dª Juliana, renunciò la de los emperadores, Justiniano y Veleyano, senatus consultus, nueva y antigua Constitucion, las de toro, Madrid, y Partida, y demas que tratan en fauor de su sexso, de cuio auxilio, ha sido avisada por mi el ess.no de q.e doy feè, y como sauidora de sus efectos, las renunciò para que no la valgan en manera alguna, y Declarò vajo de Juram.to que hizo en forma que esta ess.ra no la tiene protextada, ni reclamada, ni para òtorgarla, no ha sido induzida, ni atemorizada, antes bien lo hace de su libre y espontanea volunta, y q.e de este Juram.to no pedirà relajacion, ni àbsoluccion y caso q.e se la conceda de òficio, no vsara de èlla en manera alguna; y ambos otorg.tes a q.nes doy feè conozco assi lo dijeron, òtorgaron, firmò el d.n Juan Palomino, y la dª Juliana di-

jo no saber a su ruego lo hizo uno de los tgôs que lo fueron dⁿ Julian Nicanor Garcia, d.ⁿ Joseph Cruzatt, y Juan Perez, resid.ᵗᵉˢ en esta Corte =

Juan Bernave Palomino
ttº a ruego de la otorgᵗᵉ Joseph Cruzatt
Ante mi, Salv. Frñz. y Sandoval

Al margen del primer folio figura la siguiente diligencia:

Di trasᵈᵒ dia su otorgaᵗᵒ en papel del sello primº.

Madrid. Archivo Histórico de Protocolos. Pº 16.694, fol. 287-298.

NOTAS

(1) Juan Bernabé Palomino grabó en Madrid un retrato del beato dominico Fray Francisco de Posadas por encargo del Conde de Cumbre Hermosa [Elena Páez Ríos, *Iconografía Hispana,* Tomo II, Madrid, 1966, 3311 (3).]

(2) El retrato del P. Francisco de Jerónimo, grabado por Juan Bernabé Palomino, figura en la *Admirable vida del Venerable Padre Francisco de Geronymo ...,* escrita por los PP. Simón Bañati y Carlos de Bonis y traducida al español por el P. Manuel Antonio de Frías, publicada en Madrid en 1737 [Elena Páez Ríos, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional,* Tomo II, Madrid, 1982, 1591 (24).]

(3) El *Compendio historico-chronologico de la vida virtudes y milagros del Beato Padre* Joseph de Calasanz ..., escrito por el P. Vincencio Talenti y traducido del toscano por el P. Antonio de Christo, Madrid, 1748, va ilustrado con una efigie del Santo grabada por Juan Bernabé Palomino. [Elena Páez Ríos, Iconografía Hispana, Tomo II, Madrid, 1966, 4618 (3).]

(4) En la *Vida, y Virtudes ... de la Venerable Madre Juana de la Encarnación ...,* escrita por el P. Luis Ignacio Zevallos y publicada en Madrid en 1726, figuran, además del retrato de la Venerable Madre, siete escenas de su vida, grabadas todas ellas por Juan Bernabé Palomino sobre dibujos de Francisco Palomino, hijo de don Antonio y primo, por tanto, del grabador [Elena Páez Ríos, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional,* Tomo II, Madrid, 1982, 1591 (11).]

(5) En el Archivo Histórico de Protocolos, de Madrid, existe un magnífico grabado de Nuestra Señora de Lomos de Orios debido al buril de Juan Bernabé Palomino (Antonio Matilla Tascón, "Estampas religiosas del siglo XVIII. Colección del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid", en *Goya* nº 166, 1982, págs. 184-197).

(6) La obra *Costumbres de los Israelitas y primitivos cristianos,* del Abad Claudio Fleuri, está ilustrada con un retrato del Arzobispo don Andrés Agustín de Orbe y Larreátegui grabado por Juan Bernabé Palomino.

DOCUMENTO Nª 3

Testamento otorgado por don Juan Bernabé Palomino. Madrid, 29 de diciembre de 1767.

En el Nombre de Dios todo Poderoso: Sepase por esta p.ca ess.a de testamento como yo d.n Juan Bernaue Joseph Palomino, primer Gravador de Camara del Rey nr̃o. s.or y Director por lo tocante al Gravado de la Real Academia de s.n Fernando de esta Corte; de estado casado en seg.das nuptias con dª Juliana Rico, y em primeras lo estube con dª Juana Maria Oropesa, natural que soy de la Ciu.d de Cordova, é hijo lexitimo de d.n Mathias Palomino, y Velasco, natural de la Ciu.d de Bujalanze, y de dª Ursula Fernz de la vega y cuebas, natural de la Ciudad de Cordova: Hallandome por la Misericordia Diuina disfrutando entre otros veneficios el de la salud, y sano Juicio, Memoria, entendimiento y voluntad, Creiendo como firmem.te Creo, y confieso el soverano Misterio de la ss.ma trinidad, Padre, Hijo, y espiritu s.to tres Personas Distintas, y vn solo Dios verdadero, y en todos los Articulos, y Misterios que Creè, y confiesa nr̃a. s.ta Madre Yglesia Catholica, Apostolica Romana vajo de cuia fée hè vivido, y protexto vivir y morir Como fiel Christiano: Y atendiendo a la miseria de nr̃a naturaleza y la incertidumbre que tenemos de la òra de la muerte, para que no me álle Desprevenido, hago y ordeno mi testamento en la forma sig.te

Lo primero encomiendo mi Alma à Dios nr̃o. s.or que la crio y redimio con el precio infinito de su sangre, y el cuerpo a la tierra, de que fuè formado, el qual luego que este Cadauer seà mortajado, con Avito de nr̃o. Padre s.n Fran.co y sepultado en la Yglesia Parroq.l en cuio Distrito falleciere, sitio y Lugar que parezca a mis testamentarios à cuia eleccion dejo la disposicion de mi entierro, ya sea em publico, ò en secreto como les parezca, que assi es mi voluntad.

Tambien lo ès que el dia de mi entierro si fuesé a ora competente, y si no al siguiente, se celebre en sufragio de mi Anima, Misa solemne, vigilia, y responso, y cinquenta Misas rezadas su Limosna á tres reales, que sacada la quarta Parroq.l las demas se celebren à devozion de mis testam.rios

A las Mandas forzosas les mando por via de Limosna, y por una vez, quatro reales de v.n y otra igual cantidad mando a los R.s Hospitales Grâles de esta Corte, conforme a la piadosa resoluccion del s.or Rey d.n Fernando el

sexto, con lo qual las àparto del dro y accion que puedan tener a mis vienes.

Cita una Memoria

Declaro que si al tp̃o de mi fallecim.to se àllase alguna Memoria, escripta, ò firmada de mi Mano, es mi voluntad, y mando se guarde y cumpla su contenido, y se tenga por parte integral de este mi testamento, y se protocolize con el en la forma acostumbrada.

Sr̃e el dote de dª Juana de Oropesa

Assimismo Declaro que en diez y siete de Mayo del año de mill setecientos y Catorze, contrage Matrimonio in facie Eclesie en la Ciudad de Cordova, con dª Juana Maria de òropesa, y con este motibo trajo a mi poder en Calidad de dote, Diferentes vienes que importaron Cinco mill trescientos y un reales de vellon, de que la otorgue Carta de Pago y reciuo de Dote, en el mismo dia que nos casamos, ánte Nicolas de Soria y Cardenas, escrivano publico, cuia ess.ra original para en mi Poder, á que me remito.

Sr̃e la Lexitimacion de sus hijos

Tambien declaro que durante el Matrimonio con la expresada dª Juana Maria òropesa hèrmos tenido y procreado por nuestros hijos Lexitimos que al presente viven, a d.n Fernando Maximino; Dª Antonia Ramona Dominga: y a dª Juana Fran.ca de sales Clotilde, Palomino y Oropesa, y assi lo declaro para Lexitimaz.n de sus Personas.

Sre el fallecim.to de su primera Muger.

Tambien declaro que el dia de nta. s.ra del Carmen del año de mill setecientos Zinquenta y uno, fue Dios servido llevarse para si a la expresada Dª Juana Maria de òropesa, mi muger, a cuio tiempo no hize Ymbentario, ni otra formalidad, de los vienes que quedaron por su fallecimiento, y en esta atencion se allan proindiuisos los que oy poseo, y solo tengo entregado a mis tres hijos, a quenta de lo que devan hauer de sus lexitimas, varias Cantidades, que con separacion manifestare en este mi testam.to para maior Claridad, y obiar las dudas, y questiones, que puedan ocurrir en mi fallecim.to y assi lo declaro para que Conste.

Sr̃e lo entregado a su Hijo dn Fernando

Declaro tengo Dado y entregado a mi Hijo, d.n Juan Fernando Palomino, Cinco mill setezientos noventa y siete reales de vellon, para varias urgencias que se le ofrecieron desde el dia diez y seis de Junio del año de mill se-

tecientos y cinquenta que tomo estado de Matrimonio con dª Juana Garcia, por las razones, y motiuos que por menor manifiesto en la relacion Jurada que he formado a este fin, y queda de mi consentimiento con el Protocolo de este testamento, y pido al infrascripto ess.no ponga Copia testimoniada à continuacion del traslado òriginal, ò traslados que diese de esta mi disposicion testam.ria para que siempre Conste, Cuia Cantidad mando que dho mi Hijo la traiga a colacion, y Partizion.

Sobre lo entreg.do a su Hija dª Antonia

Declaro que en el mes de Julio del año de mill setezientos y quarenta, contrajo Matrimonio dª Antonia Ramona Palomino, con d.n Antonio Gonzalez, Pintor de Camara de S.M. a cuio tiempo la entregue Doze mill, trescientos quarenta y un reales de v.on en el valor de diferentes muebles, Alhajas, y Alimentos de dos años en cuia Cantidad se comprehenden Cinquenta Ducados que la dejo por via de Legado Dª Maria Borquin, de que otorgo Carta de pago, y reciuo de dote, en su fabor dho d.n Antonio Gonzalez, en nueve del mismo mes de Julio y año, ànte el infrascripto ess.no de S.M. a q.e me remito, Cuia cantidad vajados los cinquenta Ducados del Legado, mando que dha mi Hija, la traiga a colaccion, y Partizion.

Sr̃e lo entregado a la Hija dª Juana

Declaro, que en el mes de ôctubre del año de mill setecientos sesenta y tres, contrajo Matrimonio Dª Juana Fran.ca de Sales, mi Hija, con D.n Pedro Lozano, a cuio tiempo la entregué Doze mill ciento treinta y nueve r.s y quatro mr̃s, en el valor de diferentes vienes, Alhajas, y alim.tos de un año de que òtorgó en su fauor el expresado d.n Pedro Carta de Pago, y reciuo de Dote, en veinte y tres del mismo mes de ôct.re ante el infrascripto ess.no de S.M. á que me remito, cuia Cantidad, mando que la expresada mi Hija, la traiga a colaccion, y Partizion.

Sobre el segundo Matrimonio

Declaro que en el mes de Agosto de este presente año de la fha he contraido Matrimonio en segundas nuptias con dª Juliana Rico, y despues de contraido he formalizado y òtorgado Capital de todos los vienes mios proprios, incluiendo en el diferentes vestidos, y Preseas mugeriles, que despues del Matrimonio he costeado y dado a la expresada dª Juliana para decencia, y Adorno de su Persona, cuio Capital Asciende a mas de tres mill Ducados, que tambien le otorgue ante el infrascripto ess.no a que me remito.

Legado del quinto

Usando de la facultad, que me conceden las Leyes de estos reinos mando por via de Legado, el quinto de todos mis vienes, Hazienda, y Creditos que quedasen al tiempo de mi Fallecim.to a la expresada dª Juliana Rico mi muger, en Fineza de lo mucho que la éstimo, de cuio importe se desquente el coste de mi funeral Misas y entierro, respecto no deuer perjudicar a mis hijos.

Testamrios

Y para cumplir y pagar este mi testam.to y Memª que lleuo Citada si pareciese, nombro por mis Albaceas y testam.rios a d.n Juan Fern.do Palomino mi Hijo d.n Antonio Gonzalez, y d.n Pedro Lozano, mis hijos Politicos, y a d.n Juan Moreno Conserge de los estudios de la R.l Academia de Pintura de s.n Fern.do establecida en esta Corte, y a cada uno in solidum les doy Poder y facultad para que despues de mi Fallecim.to se àpoderen de mis vienes, y en caso necesario los vendan, con intervencion Judizial, y con su producto cumplan y paguen este mi testam.to y Memª que llevo citada, y por lo respectiue al aparato de mi entierro les encargo sea decente, pero con el menos gasto que se pueda, Cuio Cargo de testam.rios les dure el año que el dho previene, y no mas.

Herederos

En el remanente que quedase de todos mis vienes, derechos, y àcciones pres.tes y futuros instituio y nombro por mis universales herederos a dn Juan Fern.do Palomino: dª Antonia Ramona Palomino: y a dª Juana Fran.ca de sales Palomino, casada la primera con d.n Antonio Gonzalez, y la segunda con dn Pedro Lozano, mis tres hijos Legitimos, y de la expresada dª Juana Maria Óropesa mi Difunta muger, para que lo haian, Gozen y hereden por iguales partes, con la vendicion de Dios, y la mia, de quienes espero me encomienden a Dios.

Y por el presente testamentto, reboco, y annulo otra qualesquier disposicion testamentaria que àntes de esta haia hecho, y òtorgado por escripto, de palabra ù en òtra forma que quiero no valgan, ni hagan fee, salvo la presente que se ha de tener por mi ultima, y determinada voluntad, en aquella via, y forma que mas haia lugar en dho; y assi lo òtorgo y firmo ante el infrascripto ess.no de S.M. que da feé de mi conocimiento y tgôs en esta Villa de Madrid a veinte y nueve dias del mes de Diziembre año de mill setezientos

sesenta y siete; que lo fueron d.n Julian Nicanor Garzia, d.n Lucas Antonio de Yglesias dn Joseph Cruzatt, Benito Feŕz, y Juan Perez, resid.tes en esta Corte =

Juan Bernave Palomino
Ante mi, Salvr Fern y Sandoval

Relazion Jurada que formo y firmo, Yo d.n Juan Bernaue Palomino, vezino de esta villa de Madrid, de los vienes muebles, Dinero, y Alimentos que tengo dados a dn Juan Fernando Palomino mi hijo, en quenta de lo que haia de hauer de sus Lexitimas, desde el dia diez y seis de Junio del año de mill setezientos, y cinquenta que tomó estado de Matrimonio con da Juana Garzia.

- Primeramente pagué a d.n Juan de Magadan trescientos y sesenta reales de vellon, que le devia mi Hijo d.n Juan por hauerselos prestado para los Gastos de dho Matrimonio 360
- Mas pague cien reales à Phelipe el Mercader, que se los deuia dicho mi Hijo 100
- Mas pague Quinientos sesenta y seis reales, al Mercader de Lienzos, que se los devia dicho mi Hijo, de Generos sacados de su tienda 566
- Mas setenta reales que tuvo de Coste la Cama nueva que le di para dicho Matrimonio 070
- Mas Cien reales que me costaron dos colchones para dicha Cama 100
- Mas ciento òchenta y nueve Rs que gasté en Lienzo para sauanas, y Almuadas 189
- Mas treinta reales que me Costò una Manta nueva, para dicha Cama 030
- Mas trescientos y sesenta rr.s que pagué para un Bestido de verano, con èchuras para dicho mi Hijo 360
- Mas cinquenta y dos rr.s que pagué por una colcha blanca para dicha Cama 052
- Mas quatrozientos y Diez Reales que tuvo de Coste una vasquiña de tafetan, un Manto, y una Casaca Guarnezida para muger 410

- Mas Doscientos quarenta y cinco reales que gasté en trastos para el quarto que puso 245
- Mas setecientos y Cinquenta y cinco Reales, que le he dado a dicho mi Hijo en expezie de Dinero para varios Gastos que se le ófrecieron, y para su manutenzion desde que tomò estado hasta el dia quinze de Diziembre del mismo año de mill setecientos y Cinquenta 755
- Mas vn mill y noventa y dos reales R.^{s} que he gastado en la manutenzion suia, y de su muger, al respecto de seis reales cada dia, contados desde diez y seis de Diziembre de dicho año de mill setez.^{tos} y zinquenta, hasta quinze de Junio del siguiente de setezientos cinqu.^{ta} y uno 1.092
- Mas setenta y ocho reales que importó el Gasto de Lavandera por el termino de un año que pagué a dicho mi Hijo, a razon de real y medio cada semana 078
- Yd setenta reales que le hé dado para quatro pares de zapatos, Dos para si, y dos para su muger 070
- Mas Doscientos reales que pagué por el Alquiler de medio año del quarto que ocupó, de que tengo reciuo 200
- Mas Cien R.^{s} que di a la Comadre por la asistenzia que tubo al primer Parto de su muger 100
- Mas Doscientos veintte y tres reales que gasté en la Asistencia de zirujano, y Medizinas en la enfermedad que padezio dicho mi Hijo 223
- Yd Quarenta y quatro rr.^{s} que gasté en vn par de medias de seda 044
- Mas treinta y cinco R^{s} por dos pares de zapatos, vnos para si, y y losotros para su muger, quando el Luto de su Madre 035
- Mas Doscientos reales, del vestido de Luto para su muger, previniendo no incluio el vestido de Luto suio, porque se le di graciosam.^{te} 200
- Mas treinta reales, que tubo de coste un delantal, Abanico, y otras menudenzias que se gastaron para su muger con motiuo de dicho Luto 030
- Mas quarenta y cinco reales de tres pares de zapatos, vno para mi Hijo, y dos para su muger 045

- Yd treze reales, para calzetas de Ylo 013
- Mas ciento sesenta reales que paguè a d.n Juan Antonio Basualdo, Mercader de Lienzos, que se los deuia mi Hijo, de Generos sacados de su tienda 160

5.527

Ymportan las Cantidades Comprehendidas en esta Relazion, que tengo Gastadas con mi Hijo d.n Juan Palomino por la Razones que lleuo manifestadas, cinco mill quinientos veinte y siete R.s de vellon, que deue traer à Colacion, y Partizion con sus hermanas despues de mi fallecimiento; y de ser verdad lo que lleuo expuesto en cada vna de las Partidas de esta Relacion assi lo Juro à Dios nuestro señor, y a vna Santisima Cruz, y para que en ningun tiempo se dude de éllas; y lo firmo en Madrid y Diziembre veinte y ocho de mill setecientos sesenta y siete = Juan Bernave Palomino.
Al margen del primer folio figura la siguiente diligencia:

Di trasdo dia de su otorgto en papel del Sello seg.do

Madrid. Archivo Histórico de Protocolos. Pº 16.694, fol. 343-351

DOCUMENTO Nº 4

Carta de pago y recibo de dote otorgado por don Antonio González Ruiz en favor de doña Antonia Palomino. Madrid, 9 de julio de 1740.

En la Villa de Madrid a nueve dias del mes de Jullio año de mill Setezientos y quarenta, ante mi el escrivano y testigos parecio Don Antonio Gonzalez, vezino desta dha Villa y natural de la de Corella Obispado de Tarazona reyno de Navarra hijo legitimo de Don Manuel Gonzalez, y de Doña Ysabel Ruiz, ambos difuntos naturales que fueron de dha Ziudad; Y díjo qu p.r quanto, a honrra y gloria de Dios nuestro Señor, està tratado de casarse y velarse in facie eclesie con Doña Antonia Palomino de estado donzella natural desta villa de Madrid, hija legitima de D.n Juan Palomino, y de Doña Juana de Oropesa naturales que son de la Ziudad y Obispado de Cordova, cuio Matrimonio se ha de Zelebrar mañana que se quentan diez deste presente mes, mediante hallarse dispensadas las amonestaziones que manda el Santo Conzilio de Trento y respecto de que p.r parte de dho Don Juan Palomino, se le ha ofrezido entregar a el otorgante diferentes vienes y ala-

jas para sostener las precisas Cargas del Matrim.º Y asimismo la manutenzion del plato diario por termino de dos años con tal que de todo Otorgue en favor de la dha Doña Antonia su Hija Carta de pago Y recivo de Dote y biendo el otorgante ser justo lo quiere hazer y poniendolo en ejecuzión otorga que confiese recivir aora de contado, como vienes dotales de la dha Doña Antonia, y por mano del expresado Don Juan Palomino su Padre todos los vienes, y alajas que avajo se expresaràn que han sido tasados p.r personas de satisfaccion en los precios siguientes:

Vestidos

- Primeramente vn espejo de Francia de moda para tocador con su caja de madera nuebo en veinte y ocho rr.s 028
- Vn traje de tapizeria nuebo forrado en tafetan color de porzelana en novezientos y noventa reales 990
- Vn tontillo nuebo en Ziento y Zinco reales 105
- Vn escusalí y peto de tafetan guarnezido de flores, y encaje de plata en treszientos reales 300
- Dos escusalies con sus petos el vno bordado de matizes, y el otro blanco ambos en Ziento y Veinte reales 120
- Vn vestido de mue negro forrado en tafetan doblete color de porzelana en quinientos reales 500
- Vna basquiña de tafetan doble negro forrada en Zenzillo del mis mo color en dosz.os y Veinte y Zinco rr.s 225
- Vn brial de Damasco azul Forrado en tafetan color de porzelana en doszientos reales 200
- Vna casaca de griseta color de flor de romero en Ziento y quarenta 140
- Vna cotilla nueba de Damasco color de coral en Ziento y Zinco rrs 105
- Dos pares de medias de seda nuebas vnas azules, y otras berdes con sus ligas correspondientes en Ziento y Zinco rs 105
- Vn manto nuebo de lustre guarnezido de punta en Ziento y veinte 120
- Otro manto tambien con punta en Setenta y Zinco 075
- Dos pañuelos nuebos de seda de dos caras labrados en quaren-

ta y Zinco 045
- Vn abanico nuebo de moda en Setenta y Zinco reales 075
- Otro pericon color de chocolate en Veinte y dos reales 022
- De guantes de Franzia, Zintas de tisu de Oro y plata, esclavitud y pendientes de Aljofar falso, y otras bujerias del adorno de muger en Ziento y Veinte reales 120
- Vn ádrezo de esmeraldas en oro en doszientos y diez rr.s 210
- Otro ádrezo de piedras de Francia con vn par de hebillas de lo mismo para pulseras en noventa y Zinco rr.s 095
- Vna sortija de Oro, y plata, el rebeso agallonado, y el brazo calado con sus filetes guarnezida con dos diamantes delgados medianos engastado en plata, y en medio vna esmeralda ochovada, abrillantada algo clara en seiszientos y noventa y quatro reales segun la tasa de Santiago Sanchez thasador de las reales Joyas del rey nro Senor 694
- Vna Caja de piedra Lapizlazuli, guarnezida de Oro esmaltado en novezientos reales 900

Cama y ropa blanca
- Vna cama de tablas nueba en Zien reales 100
- Vn cofre chata nuebo cubierto de badana encarnada, guarnezido de Tachuela dorada en Zien reales 100
- Tres Colchones de Terliz de franzia Poblados de Lana nueba en quatrozientos y Zinquenta reales 450
- Quatro fundas de Almoadas de olandilla nueba en veinte y dos rs 022
- Vna manta Capuchina bien tratada en setenta y Zinco 075
- Quatro sabanas las dos de morles y las otras dos de lienzo Casero nuebas en treszientos reales 300
- Dos sabanas de coruña entrefina de a diez baras y media cada vna en Ziento y Veinte reales 120
- Seis almuádas de lienzo casero con su fleco a ocho reales cada vna hazen quarenta y ocho 048
- Seis Almuadas, las dos de morles fino, y las quatro de Coruña de monjas en quarenta y Zinco 045
- Seis Camisas las quatro de lienzo Casero, y las dos de breta-

ña en Ziento y treinta y Zinco reales 135
- Quatro pares de enaguas de coruña en Setenta y Zinco r^s^ 075
- Otros dos de bretaña en Zinquenta y seis 056
- Dos almillas la vna de morles, y la otra de Cotanza en treinta y seis 036
- Seis pares de Calzetas de ylo de Leon en sesenta reales 060
- Vna colcha casera fina, guarnezida de labores en doszientos y Zinquenta reales 250
- Zinco toallas, las dos finas, y las tres de gusanillo todas en Setenta rr^s^ 070
- Vna tabla de mantel de tres baras y media de ancho y doze servilletas reales todo en Ziento y noventa y Zinco reales 195
- Otras doze Servilletas de a bara de gusanillo, y tres tablas de mantel de lo mismo en Ziento y Ochenta 180
- Dos debantales de bretaña fina en veinte y Ocho reales 028
- Dos pañuelos de Ambur fino en catorze reales 014
- Otro de musolina bordado en Veinte y dos 022
- Dos escotes de encaje fino en Setenta y Zinco rr^s^ 075
- Vn par de buelos de dos Ordénes guarnezidos de encaje fino de flandes en Ziento y Ochenta y Ocho reales 188
- Vn Zagalejo de fracnela guarnezido en Settenta y Zinco reales 075
- Un dengue de lo mismo guarnezido en treinta 030
- Seis paños de retrete en diez y ocho reales 018

Alimentos

- Asimismo se pone p.^r^ mas aum.^to^ de esta Dote en confor-

mino a dar a los referidos su hija y hierno por via de Dote los Seis reales que corresponden diarios, ya sea en especie de vianda respecto de quedarse en su casa y compania U en la de dinero entregados en cada vn dia, por cuio medio logra darles el alivio posible que tanto desea 4.400

12.341

Todos los quales dhos vienes, alajas y alimentos que ba expresado importan doze mill treszientos y quarenta y vn reales de v.on en cuia Cantidad se incluien los Zinquenta Ducados vellon que dejò por via de legado Doña Maria bozquin a la referida Doña Antonia Palomino destinádos para quando tomase estado los quales se han convertido en los tres Colchones de terliz y Cama de tablas nueba que ba puesto en esta Dote; los quales si el Matrimonio se disolviese p.r dro, el otorg.te los á de Volver, y de todo ello se da p.r contento, satisfho y entregado a su Voluntad por recivido aóra de contado de mano de dho Don Juan Palomino su Padre, como vienes dotales de la dha Doña Antonia en presenzia de mi el escrivano, y testigos de esta escriptura de que me piden de fee, e yo la doy de que ante mi, y los testigos que avajo se expresarán el dho Don Juan Palomino dió, y entregò a el otorgante por mano de la dha su Hija todos los Vienes, y alajas que ban expresados, los que recivio y paso a su parte y poder realmente y con efecto, y como satisfecho y entregado de todo ello, da y otorga a favor de dha su futura esposa tan bastante Carta de pago como a su derecho y satisfaccion convenga = Y atendiendo á la Virginidad, y expeziales prendas que concurren en la Zitada Doña Antonia Palomino su futura Esposa la ofreze por via de arras procter numpzias, o como mas aya Lugar en derecho, mill Ducados de V.n que valen Onze mill reales de la misma moneda, que confiesa caben en la dezima parte de sus vienes, y donde no se los sitúa y señala, en los que en adelante tubiere que ambas partidas de Dote y arras Componen Veinte y tres mill treszientos y quarenta y vn reales de v.n los quales el otorgante se obliga a tenèrlos de prompto y manifiesto, y a no venderlos, enagenarlos ni obligarlos a ninguna deuda, suia propia como Vienes dotales, de la susodicha y procurara, su maior aumento = Y si lo que Dios nro Señor no permita se disolviese este Matrimo p.r muerte, diborzio, U otro qualesquier Caso permitido en dro, sin tener hijos legitimos se obliga a que vol-

vera y restituira la Cantidad desta Dote a la dha Doña Antonia Palomino su futura esposa, u á q.n en su nombre sea parte legitima en las especies que lo ha recivido, U en su defecto las Cantidades en que ban tasados y valuados dhos Vienes sobre que quiere y consiente ser apremiado por todo rigor de dro y via ejecutiba = Y a su cumplim.to se obliga con sus Vienes havidos y p.r haver: Y para que se lo hagan guardar y Cumplir da poder á los Señores Juezes y Justizias de su Mag.d de qualesquier partes que sean y en especial a los Señores Alcaldes de su Real Casa y Corte Correg.or y Then.tes desta villa y a cada vno ynsolidum a cuio fuero y Jurisdizion se somete, renunzia el suio propio domizilio y vecindad y la ley sit cunvenerit de Jurisditione Omnium Judicum y todas las demas leyes fueros y dros de su favor y la gral en forma, en cuio testimº asi lo otorgo otorgo (sic) y firmo a quien yo el escriº doy fee conozco siendo testigos, Juº Moreno; dn Ignº Chacon, y Lluma y Thoms Gonias Mîn residentes en esta Corte=

Antonio Gonzalez

Ante mi, Salbador Frn Sandoval

Al margen del primer folio figura la siguiente diligencia:

Dí trasdo día de su otorgam.to en papel del sello primº doy fee.

Madrid. Archivo Histórico de Protocolos. Pº 16.687, fol. 816-821.

INVENTARIO DE DIBUJOS DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO (IV)

POR

ASCENSIÓN CIRUELOS GONZALO

M.ª PILAR GARCÍA SEPÚLVEDA

En el presente número se recogen las descripciones de los dibujos más estudiados y divulgados de cuantos forman el conjunto homogéneo del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Sin embargo, y a pesar de lo dicho anteriormente, siguen existiendo graves lagunas sin resolver relacionadas con el origen y autoría de alguno de ellos. Con objeto de facilitar su estudio, creemos oportuno abordar las diferentes vicisitudes por las que pasaron estos dibujos desde su entrada en esta Real Academia, procedentes de colecciones muy diversas, hasta nuestros días.

Algunos de estos ejemplares, entre los que cabe destacar obras de Caxés, Velázquez, Cano..., etc., entraron en la Academia en 1824 procedentes de la Sacristía de la Capilla de la Quinta del Pardo en donde se encontraban, gracias a la intervención de D. Pedro Franco, Viceprotector de esta Corporación y a la generosidad del Rey que los donó a dicha Institución:

«En el Núm. 6 de la misma sala hay una Pieza reservada llamada del Tesoro donde se conserban parte de los rasguños o puntaciones dibujados por excelentes Profesores antiguos, que se hallaban en la Sacristía de la Capilla de la R[l]. Quinta del Pardo, las que a súplica hecha por el Conserge a S M. por medio del S[or] Vice Protector D[n] Pedro Franco, se sirvió conceder a la Academ[a]» [1].

La mayoría de los dibujos que se estudian en este número fueron desglosados de los tomos procedentes del Monasterio de Valparaíso [2]. En 1971 D. Luis Menéndez Pidal, Comisionado de la Real Academia, junto con D. Félix Boix y D. Cristóbal Férriz procedieron a su selección y clasificación con el fin de ser expuestos en una Sala de Dibujos:

«Para la selección de los dibujos que habían de figurar en la Sala se sirvió el Sr. Pidal según confesión propia, del criterio del difunto Férriz

y de las opiniones de D. Félix Boix y de otros coleccionistas. Para los trabajos de clasificación y catalogación de los mismos dibujos tuvo el auxilio inteligente, activo y eficaz de su discípulo D. Félix G. de Argüello, a quien se deben atinadas identificaciones» [3].

Una pequeña parte procede de la compra que en 1864 se hizo al hijo del pintor José Camarón, destacando el magnífico retrato de Carlos II realizado por Carreño de Miranda.

El resto de los dibujos fueron localizados por D. Luis Menéndez Pidal en 1917 con ocasión de una obra de albañilería realizada en esta Real Academia y de una exhaustiva labor de búsqueda en sus dependencias:

«Estaban en un estado lastimoso, por el agua y los escombros que les cayó encima..., y no me fue posible conocer su procedencia... Había allí dibujos de Leonardo da Vinci, de Van Dyck, Carreño, Carducho...» [4].

Todos ellos fueron expuestos en una Sala de carácter permanente, inaugurada en enero de 1919 con el patrocinio del Conde de Romanones, entonces Director de dicha Academia:

«Hicieronse, pues, a sus expensas las vitrinas que cubren las paredes de la Sala y otras que las dividen en seis compartimentos para aprovechar más el poco terreno de que se disponía» [5].

La continuidad en la exposición al público de estas obras quedó truncada en varias ocasiones por distintos avatares. En junio de 1987, se abrió una sala del Museo dedicado exclusivamente a la exposición de dibujos con carácter rotatorio.

En la medida en que la relación que ahora presentamos es una parte más del Inventario global de Dibujos, la homogeneidad de éste, viene garantizada no sólo por aplicar un modelo común de descripción, sino también por respetar la continuidad en la numeración de los asientos. Así pues, este Inventario comienza con el número siguiente al que cerraba la anterior publicación.

Se incluye también un índice temático y de autores referente al Inventario de dibujos publicados en diferentes números del Boletín de esta Real Academia, bajo el epígrafe: «Inventario de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando». Se indican en este índice las autorías que aparecen señaladas en el dibujo o en su hoja soporte, así como las dadas por investigadores contemporáneos, que son recogidas en una adición aparte.

Dicho inventario se ilustra con fotografías de todos los dibujos (realizadas por las autoras de dicha publicación y con la colaboración de D.ª Inmaculada Utande). Las deficiencias que estas pudieran mostrar, se deben a las características técnicas del material estudiado. En algunos casos ha sido imposible su reproducción. Ha sido realizado conforme a las directrices del Académico Conservador del Museo y con la co-

laboración de las licenciadas D.ª Silvia Arbaiza, D.ª Isabel Azcárate, D.ª Victoria Durá, D.ª Pilar Fernández, D.ª Carmen Heras, D.ª Matilde Martín, D.ª Blanca Piquero, D.ª Elena Rivera, D.ª Carmen Salinero, D.ª M.ª de los Angeles Sánchez de León y D.ª Carmen Utande.

NOTAS

[1] Inventario General y adiciones pertenecientes a la Academia de Nobles Artes de San Fernando. Madrid, 1824.

[2] Véase número 64 del Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde apareció publicada la parte correspondiente a los dibujos procedentes del Monasterio de Valparaíso.

[3] VELASCO: Catálogo de la sala de Dibujos. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1941.

[4] FRANCÉS, J. (Silvio Lago): Las grandes colecciones artísticas españolas: Los dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en «La Esfera», 1931.

[5] VELASCO: *Op. cit.*

Recogemos además el resto de las publicaciones dedicadas exclusivamente al estudio de los dibujos de esta Real Academia:

— ANGULO IÑIGUEZ, D.: *Cuarenta dibujos españoles.* Dibujos de la Real Academia de San Fernando. Madrid, 1966.

— AZCÁRATE LUXÁN, ISABEL: «Inventario de dibujos correspondientes a las pruebas de examen de la Real Academia de San Fernando realizadas entre los años 1818 y 1857», núm. 60. En la Revista Academia: *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.* Madrid, Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, 1985.

— AZCÁRATE LUXÁN, ISABEL; DURÁ OJEA, M.ª VICTORIA; RIVERA NAVARRO, ELENA: «Inventario de dibujos correspondientes a pruebas de examen, premios y estudios de la Real Academia de San Fernando (1736-1967)», núm. 66. En la Revista Academia: *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.* Madrid, Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, 1988.

— CIRUELOS GONZALO, ASCENSIÓN; GARCÍA SEPÚLVEDA, PILAR: «Inventario de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando» (I), (II), (III), núms. 64, 65, 68. En la Revista Academia: *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando.* Madrid, Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando, 1987, 1989.

— DURÁ OJEA, M.ª VICTORIA; RIVERA NAVARRO, ELENA: «Inventario de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando» (V). En la Revista Academia: *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.* Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. (En prensa).

— NIETO ALCAIDE, V. M.: *Carlo Maratti: Cuarenta y tres dibujos de tema religioso.* Dibujos de la Real Academia de San Fernando. Madrid, 1965.

— PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Veintiséis dibujos boloñeses y romanos del siglo XVII.* Dibujos de la Real Academia de San Fernando. Madrid, 1965.

— PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Catálogo de dibujos de la Real Academia de San Fernando.* Madrid, 1967.

N.º INV. 2.079
Retrato de Guido Reni
120 × 125 mm. Recortado en los ángulos y pegado en una cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta sepia.
En el ángulo superior izquierdo: «l'istesso / Guido Reni».
En la parte inferior de la cartulina: «A. VAN DYCK».

N.º INV. 2.080
Martirio de San Jorge.
227 × 170 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado oscuro. Tinta y aguada sepia.
En ángulo superior derecho: «An.../dique». En ángulo inferior derecho a lápiz rojo: «A. Van Dyck». En la parte inferior de la cartunida: «A. VAN-DYCK».

N.º INV. 2.081
Bautismo de Cristo.
313 × 265 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris. Lápiz negro. Cuadriculado a lápiz.
En la parte inferior de la cartulina: «HANS SPECKAERT».

N.º INV. 2.082
Retrato del Cardenal Infante Don Fernando.
317 × 245 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Aguada sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «T. VAN THULDEN».

N.º INV. 2.083 (235)
Jesús presentado al pueblo.
412 × 273 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris azulado. Tintas negra y sepia, aguada sepia y albayalde.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO FLAMENCO. SIGLO XVI».

N.º INV. 2.084
La Santa Cena.
249 × 270 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Preparado a lápiz, tintas negra y sepia, aguada sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO FLAMENCO S. XVI».

N.º INV. 2.085 (44)
El Beso de Judas.
91 × 80 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO FLAMENCO / SIGLO XVI».

N.º INV. 2.086 (181)
Retrato de caballero.
142 × 100 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO FLAMENCO / SIGLO XVI».

N.º INV. 2.087 (45)
Cristo y la Samaritana.
Al dorso: el juicio de Paris.
167 × 136 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO FLAMENCO / SIGLO XVII».

N.º INV. 2.088 (396)
Venus castigando a Cupido.
Al dorso, por transparencia se observa en letra antigua: «Pietro Paulo Rubens».
163 × 186 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO FLAMENCO / SIGLO XVII».

N.º INV. 2.089
Fauno.
138 × 112 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Sanguina
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO FLAMENCO / SIGLO XVII».

N.º INV. 2.090
Retrato de niña.
204 × 135 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro y sanguina.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO FLAMENCO / SIGLO XVII».

N.º INV. 2.091 (126)
Muchacho flautista.
192 × 155 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris-marrón. Lápiz negro.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO FLAMENCO / SIGLO XVII».

N.º INV. 2.092
Cabeza de anciana.
270 × 220 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris. Lápiz negro.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO FLAMENCO / SIGLO XVII».

N.º INV. 2.093
Retrato femenino.
174 × 129 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y sanguina.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO FLAMENCO / SIGLO XVII».

N. INV. 2.094 (366)
Cabeza de muchacha.
240 × 185 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris. Lápiz negro.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO FLAMENCO / SIGLO XVII».

N.º INV. 2.095 (470)
Busto de muchacha.
216 × 166 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Lápiz negro, sanguina y ligeros toques de clarión.
En ángulo inferior derecho, a lápiz negro: «TEENIERS».
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO FLAMENCO / SIGLO XVII».

N.º INV. 2.096 (54)
Mujer arrodillada.
163 × 129 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris azulado. Lápiz negro y clarión. Cuadriculado a lápiz negro.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO FLAMENCO / SIGLO XVII».

N.º INV. 2.097 (251)
Paisaje.
99 × 147 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia. Restos de lápiz.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO FLAMENCO SIGLO XVI».

N.º INV. 2.098
San Carlos Borromeo en oración durante la gran peste de Milán.
445 × 554 mm. Pegado en cartulina de igual tamaño.
Papel agarbanzado oscuro. Lápiz negro, tinta negra, aguada sepia y toques de albayalde.
En ángulo inferior izquierdo: «C. Le Brun».

N.º INV. 2.099 (99)
Retrato de caballero.
260 × 205 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris azulado. Lápiz negro, clarión y pastel de diferentes colores.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO FRANCES S. XVII».

N.º INV. 2.100 (101)
Retrato masculino.
133 × 112 mm. Recortado en forma octogonal y pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Sanguina.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO FRANCES / SIGLO XVII».

N.º INV. 2.101
Dos acólitos.
218 × 205 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO FRANCES / SIGLO XVII».

N.º INV. 2.102 (218)
Paisaje.
257 × 189 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO FRANCES / SIGLO XVIII».

N.º INV. 2.103 (364)
Diana y Endimión.
108 × 161 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris azulado. Tinta sepia y aguadas sepia y blanca, toques de albayalde.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO FRANCES / SIGLO XVIII»

N.º INV. 2.104
Paisaje.
123 × 193 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO HOLANDES / SIGLO XVII».

N.º INV. 2.105
Paisaje.
130 × 188 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO HOLANDES / SIGLO XVII».

N.º INV. 2.106 (66)
Escena de pescadores.
188 × 195 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Lápiz negro.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO HOLANDES / SIGLO XVII».

N.º INV. 2.107
Mano femenina.
98 × 152 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y sanguina.
En ángulo inferior izquierdo: «Antolines», a lápiz negro.

N.º INV. 2.108
Mano femenina.
109 × 172 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y sanguina.
En ángulo inferior izquierdo: «Antolinez», a lápiz negro.

N.º INV. 2.109
Brazo femenino.
175 × 107 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y sanguina.
En la parte inferior de la cartulina: «JOSE ANTOLINEZ».

N.º INV. 2.110
Los mártires del Monte Ararat.
317 × 227 mm. Recortado en los ángulos y pegado en una cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.
En la parte inferior del dibujo: «De mano de / Berruguete-». En ángulo inferior izquierdo «Solís», a tinta.

N.º INV. 2.111
Dos evangelistas.
208 × 104 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.
En el ángulo inferior derecho: «Verugu».

N.º INV. 2.112
Desnudo masculino.
289 × 198 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris. Lápiz negro.
En la parte inferior de la cartulina: «¿CABEZALERO?».

N.º INV. 2.113
Desnudo masculino.
315 × 160 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris. Lápiz negro.
En ángulo inferior derecho: «Cavezalero», a lápiz.

N.º INV. 2.114
Cristo en el Limbo.
275 × 190 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro, tinta sepia, aguadas sepia y roja.
En la parte inferior de la cartulina: «ALONSO CANO».

N.º INV. 2.115
Calle lateral de un retablo.
322 × 109 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.
En la parte central del dibujo, firmado a tinta: «Alonso Cano». En la parte inferior del dibujo: «tercias y 14 R». En la parte inferior de la cartulina: «ALONSO CANO».

N.º INV. 2.116
Santo Domingo.
193 × 106 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado teñido. Tinta y aguada sepia.
En ángulo inferior izquierdo: «Cano», a tinta.

N.º INV. 2.117
Santo Gonzalo de Amaranto.
170 × 90 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.
En ángulo inferior izquierdo: «Cano».

N.º INV. 2.118
San José.
106 × 60 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
En la parte inferior de la cartulina: «ALONSO CANO».

N.º INV. 2.119
San Joaquín.
138 × 57 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Tinta y aguada sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «ALONSO CANO».

N.º INV. 2.120
Niño dormido.
78 × 72 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «ALONSO CANO».

N.º INV. 2.121
Santa Madruyna.
219 × 111 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Lápiz negro, aguada sepia y toques de clarión. Cuadriculado a lápiz negro.
En la parte inferior de la cartulina: «ALONSO CANO».

N.º INV. 2.122
La Inmaculada.
139 × 55 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «ALONSO CANO».

N.º INV. 2.123
Proyecto arquitectónico.
327 × 157 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia, restos de lápiz.
En la parte central del dibujo «Cano». En ángulo inferior izquierdo «8R», en ángulo inferior derecho «6R». En la parte inferior, escala.

N.º INV. 2.124
Procesión.
249 × 418 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Tintas negra y sepia, aguadas sepia y gris.
En ángulo inferior derecho: «Cano», a tinta. En la parte inferior de la cartulina: «JUAN CANO DE AREVALO».

N.º INV. 2.125
Ataulfo.
395 × 217 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado oscuro. Lápiz negro, aguada blanca y albayalde.
En la parte inferior del dibujo: «ATHAVLPHVS. GOT. REX. ISP.», a lápiz negro. En la parte inferior de la cartulina: «VICENTE CARDUCHO».

N.º INV. 2.126
San Dionisio Cartujano, escribiendo.
308 × 255 mm. Rematado en semicírculo y pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris azulado. Lápiz negro, aguada sepia y albayalde. Cuadriculado a lápiz negro.
En ángulo inferior derecho: «S. Dionisio/...». En la parte inferior de la cartulina, doble atribución a Vicente Carducho.

N.º INV. 2.127
Martirio de San Pelayo (?).
206 × 195 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Lápiz negro, tinta y aguada sepia, cuadriculado a lápiz negro.
En ángulo superior derecho: «Carducho» a lápiz. En la parte inferior de la cartulina: «VICENTE CARDUCHO».

N.º INV. 2.128
Labriego.
169 × 162 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Lápiz negro.
En ángulo superior derecho: «Cajes» a tinta.
En la parte inferior de la cartulina: «VICENTE CARDUCHO».

N.º INV. 2.129
Milagro de San Antonio.
207 × 258 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Lápiz negro y aguada sepia.
En ángulo superior derecho: «V. Carduci», a lápiz rojo.

N.º INV. 2.130
San Sebastián.
198 × 150 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Tinta y aguada sepia, restos de lápiz.
En la parte inferior de la cartulina: «VICENTE CARDUCHO».

N.º INV. 2.131
Triunfo de Mardoqueo.
145 × 185 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia, cuadriculado a lápiz.
En el ángulo superior derecho: «de Bicencio / Carducho», a tinta sepia.

N.º INV. 2.132 (339)
Entrada triunfal de un rey.
252 × 412 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado oscuro. Lápiz negro, aguada sepia, toques de clarión y albayalde. Cuadriculado a lápiz negro.
En la parte inferior de la cartulina: «VICENTE CARDUCHO».

N.º INV. 2.133a
La Asunción de la Virgen.
400 × 255 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris azulado. Tinta sepia, aguadas sepia y blanca, toques de albayalde.
En ángulo inferior derecho: «Carducho», a lápiz. En la parte central de dibujo «12 R», a tinta sepia.

N.º INV. 2.133b
Retrato femenino.
Al dorso de 2.133a.
335 × 234 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris azulado. Tinta sepia.
En ángulo inferior izquierdo: «Vicencio Carducho», a lápiz negro.

N.º INV. 2.134
Despedida de un héroe.
127 × 240 mm. Enmarcado en luneto y pegado en una cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y aguada violácea, restos de tinta sepia. Cuadriculado a lápiz.
En la parte inferior de la cartulina: «VICENTE CARDUCHO (?)».

N.º INV. 2.135
Escena de combate.
267 × 405 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado oscuro. Lápiz negro, sanguina, aguada blanca y toques de albayalde. Cuadriculado a sanguina.
En el ángulo inferior derecho: «V. Carducho», a lápiz negro. En la parte inferior de la cartulina: «VICENTE CARDUCHO».

N.º INV. 2.136
Asedio de una plaza berberisca.
240 × 160 mm. Pegado en madera y enmarcado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado oscuro. Tinta y aguada sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «VICENTE CARDUCHO».

N.º INV. 2.137
Proyecto de fachada de palacio.
Al dorso en cartulina: «325 CAR-

LOS DE BORBON / CARLOS IV DE ESPAÑA».
308 × 465 mm. Enmarcado en un rectángulo.
Papel agarbanzado. Delineado y lavado con tinta china negra y rosada.
En la parte inferior a tinta: «Carlos» y escala indicada.

N.º INV. 2.138
Retrato de muchacha.
150 × 123 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
En ángulo inferior derecho: «CARNICERO». En la parte inferior de la cartulina: «ISIDRO CARNICERO».

N.º INV. 2.139
Retrato de muchacha.
150 × 116 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
En la parte inferior de la cartulina: «ISIDRO CARNICERO».

N.º INV. 2.140
San Isidro hace brotar la fuente.
330 × 279 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris. Lápiz negro y sanguina.
En ángulo inferior derecho: «Carreño», a lápiz. En la parte inferior de la cartulina: «CARREÑO DE MIRANDA».

N.º INV. 2.141
Mercurio.
344 × 250 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris-marrón. Sanguina y lápiz negro.
En el ángulo inferior derecho: «de J. Carreño», a lápiz rojo. En la parte inferior de la cartulina: «J. CARREÑO».

N.º INV. 2.142
Retrato de Carlos II.
198 × 147 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro y sanguina.
En la parte inferior de la cartulina: «CARREÑO DE MIRANDA».

N.º INV. 2.143 (439)
Cabeza de hombre.
306 × 247 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris-marrón. Lápiz negro, sanguina.
En ángulo inferior derecho: «Velázquez», a lápiz. En la parte inferior de la cartulina: «CARREÑO DE MIRANDA».

N.º INV. 2.144
Desnudo masculino con clava.
215 × 195 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Lápiz negro.
En ángulo inferior derecho: «Carreño», a lápiz. En la parte inferior de la cartulina: «CARREÑO DE MIRANDA».

N.º INV. 2.145
Desnudo masculino sentado.
275 × 200 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
En la parte inferior de la cartulina: «CARREÑO DE MIRANDA».

N.º INV. 2.146
Mano femenina.
149 × 150 mm. Recortado en los ángulos y pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado oscuro. Lápiz negro.
En la parte inferior de la cartulina: «CARREÑO DE MIRANDA».

N.º INV. 2.147
Cabeza de asno.
Al dorso: figura femenina peinada por otra, a tinta y aguada sepia.
207 × 195 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

En la parte inferior de la cartulina: «CARREÑO DE MIRANDA».

N.º INV. 2.148 (106)
San Francisco de Asís.
132 × 117 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y sanguina.
En la parte inferior de la cartulina: «CARREÑO DE MIRANDA».

N.º INV. 2.149
San Juan Bautista.
215 × 150 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.

N.º INV. 2.150
Escena de pastores.
214 × 155 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
En ángulo inferior izquierdo: «AC». En el dorso de la hoja soporte, nota: «Dⁿ Bernᵈᵒ Iriarte posee en su colección un tabla / en que está pintado por Castillo lo que representa / este dibujo a su mano», a tinta sepia.

N.º INV. 2.151
Soldados en una venta.
217 × 155 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
En ángulo inferior derecho: «AC».

N.º INV. 2.152
Figura femenina con un niño en brazos.
212 × 135 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.

N.º INV. 2.153
Escena campesina.
215 × 155 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
En ángulo inferior derecho: «AC».

N.º INV. 2.154
Escena campesina.
215 × 156 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
En ángulo inferior izquierdo: «AC». Al dorso de la cartulina: «Dⁿ Bernardo Iriarte posee en su colección una tabla / del mismo tamaño de este Dibujo, representando / lo mismo, pintado por el propio Castillo».

N.º INV. 2.155
Escena campestre.
212 × 155 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
En ángulo inferior derecho: «AC».

N.º INV. 2.156
Familia de campesinos.
220 × 157 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
En ángulo inferior derecho: «AC».

N.º INV. 2.157
Escena campesina.
218 × 158 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
En ángulo inferior izquierdo: «AC».

N.º INV. 2.158
Escena campesina.
215 × 156 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
En ángulo inferior derecho: «AC».

N.º INV. 2.159
Escena campesina.
215 × 156 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.

Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
En ángulo inferior derecho: «AC».

N.º INV. 2.160
Escena campesina.
215 × 155 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
En ángulo inferior izquierdo: «AC».

N.º INV. 2.161
Escena campesina.
220 × 155 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
En ángulo inferior izquierdo: «AC».

N.º INV. 2.162
Escena campesina.
215 × 158 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
En la parte inferior del dibujo: «AC».

N.º INV. 2.163
Escena de pastores.
220 × 158 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
En ángulo inferior derecho: «AC».

N.º INV. 2.164
Escena campestre.
215 × 158 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
En ángulo inferior derecho: «AC».

N.º INV. 2.165
Escena campesina.
211 × 157 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
En ángulo inferior derecho: «AC».

N.º INV. 2.166
Escena campesina.
214 × 155 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
En ángulo inferior derecho: «AC».

N.º INV. 2.167
Escena campesina.
212 × 157 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
En ángulo inferior derecho: «AC».

N.º INV. 2.168
Escena campesina.
218 × 155 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
En ángulo inferior izquierdo: «AC».

N.º INV. 2.169
Escena campesina con un soldado.
210 × 158 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
En ángulo inferior izquierdo: «AC».

N.º INV. 2.170
San Agustín.
193 × 127 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
En ángulo inferior derecho: «Castro», a lápiz. En la parte inferior de la cartulina: «FELIPE DE CASTRO».

N.º INV. 2.171
Cristo coronado de espinas.
250 × 172 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Lápiz negro y sanguina.
En el ángulo inferior izquierdo, a tinta «uxenio» y en ángulo inferior derecho, a lápiz rojo «Caxes». En la parte inferior de la cartulina: «Eugenio Caxes».

N.º INV. 2.172
La Trinidad de la tierra.
171 × 130 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia, cuadriculado a tinta sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «EUGENIO CAXES».

N.º INV. 2.173
San Juan Bautista.
215 × 175 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Lápiz negro y sanguina.
En ángulo inferior derecho, a lápiz rojo: «Caxés». En la parte inferior de la cartulina: «CAXES».

N.º INV. 2.174
Cabeza femenina.
190 × 146 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris. Lápiz negro y sanguina. Cuadriculado a lápiz negro.
En el ángulo inferior derecho: «Caxes». En la parte inferior de la cartulina: «EUGENIO CAXES».

N.º INV. 2.175
Santo en oración.
160 × 127 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y sanguina.
En ángulo superior izquierdo, a tinta: «ijenio Cajes».

N.º INV. 2.176
San Francisco de Asís.
187 × 136 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro y aguada sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «EUGENIO CAXES».

N.º INV. 2.177
Tres recuadros para decoración mural.
87 × 52 mm. el de la izquierda; 89 × 81 mm. el central; 92 × 55 mm. el de la derecha. Pegados en una cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta sepia y aguada violácea.
En la parte inferior de la cartulina: «EUGENIO CAXES».

N.º INV. 2.178
Desposorios de Santa Catalina.
200 × 165 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris-marrón. Lápiz negro.
En la parte inferior de la cartulina: «MATEO CEREZO».

N.º INV. 2.179 (333)
Proyecto decorativo para una bóveda.
205 × 205 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro, tinta y aguada sepia, toques de sanguina.
En la parte inferior de la cartulina: «CLAUDIO COELLO».

N.º INV. 2.180
Alegoría de las bodas de Carlos II y María Luisa de Borbón.
222 × 207 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro, tinta y aguada sepia, ligeros toques de aguada verde.
En la parte inferior de la cartulina: «CLAUDIO COELLO».

N.º INV. 2.181
Mujer arrodillada con un niño.
199 × 135 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
En la parte inferior de la cartulina: «CLAUDIO COELLO».

N.º INV. 2.182
Fuente.
259 × 156 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.

Papel agarbanzado. Preparado a lápiz, tinta sepia.
En el ángulo inferior izquierdo, a tinta: «claudio quello». En la parte inferior de la cartulina: «CLAUDIO COELLO».

N.º INV. 2.183
Geniecillos con un escudo.
266 × 107 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño y enmarcado en un rectángulo.
Papel gris-marrón. Tinta y aguada sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «CLAUDIO COELLO».

N.º INV. 2.184
Geniecillos con un escudo.
267 × 110 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño. Enmarcado en rectángulo.
Papel gris-marrón. Tinta y aguada sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «CLAUDIO COELLO».

N.º INV. 2.185
Geniecillos con un escudo.
268 × 97 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño. Enmarcado en rectángulo.
Papel gris-marrón. Tinta y aguada sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «CLAUDIO COELLO?».

N.º INV. 2.186
Cristo muerto.
298 × 412 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris azulado oscuro. Carbón, albayalde y clarión.
En el ángulo superior izquierdo: «Juan de Conchillos: Valenci[a]». En la parte inferior del dibujo: «En 18 de fe[b]. 1693». En la parte inferior de la cartulina: «JUAN CONCHILLOS».

N.º INV. 2.187
Dos angelitos.
205 × 215 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
En el ángulo inferior derecho, a lápiz: «González Velázquez». En la parte inferior de la cartulina: «ANTONIO GONZALEZ VELAZQUEZ».

N.º INV. 2.188
Un pie.
57 × 58 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta sepia.
En la parte inferior de la cartulina, a tinta: «geronimo Ernandez». «JERONIMO HERNANDEZ».

N.º INV. 2.189
La Inmaculada Concepción.
405 × 205 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel teñido en tono amarillento. Lápiz negro, albayalde y clarión.
En ángulo inferior derecho: «Herrera».
En la parte inferior de la cartulina: «F. DE HERRERA».

N.º INV. 2.190
Santo anacoreta.
320 × 162 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y tinta sepia.
En ángulo inferior derecho, a lápiz negro: «Herrera».
En la parte inferior de la cartulina: «HERRERA».

N.º INV. 2.191
León.
128 × 188 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «HERRERA EL VIEJO?».

N.º INV. 2.192
Estudio de telas sobre figura.
174 × 163 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «HERRERA EL VIEJO».

N.º INV. 2.193
Relicario de Santa Teresa.
348 × 288 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia.
En el ángulo inferior derecho, a lápiz negro: «Herrº Barnº». En la parte inferior de la cartulina: «HERRERA BARVUENO».

N.º INV. 2.194 (335)
Adoración de los Pastores.
195 × 146 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia, aguada azul.
En la parte inferior de la cartulina: «JUSEPE LEONARDO».

N.º INV. 2.195
Escena de batalla.
190 × 302 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.
En la parte inferior del dibujo, firmado a tinta: «Esteve mar-». En la parte inferior de la cartulina: «ESTEVAN MARCH».

N.º INV. 2.196
Retrato de Miguel March.
175 × 113 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta sepia.
En la parte inferior del dibujo: «miguel marc». En la parte inferior de la cartulina: «ESTEBAN MARCH».

N.º INV. 2.197
Guerrero y anacoreta.
206 × 261 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado oscuro. Prepado a lápiz, tinta y aguada sepia. Cuadriculado a lápiz negro.
En la parte superior del dibujo, a tinta sepia: «teodosio». En la parte inferior de la cartulina: «TEODOSIO MINGOT».

N.º INV. 2.198
Figura masculina.
175 × 91 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
En el ángulo superior derecho, a tinta sepia: «mudo». En la parte inferior de la cartulina: «NAVARRETE»: «EL MUDO».

N.º INV. 2.199
Estudios de figuras y ángel.
255 × 402 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Lápiz negro.
En la parte inferior de la cartulina: «ORRENTE?».

N.º INV. 2.200
Apoteosis de Hércules.
415 × 286 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Tinta y aguada sepia.
En el ángulo inferior izquierdo del dibujo: «en 9 de Abril 1604» y en el derecho: «acabose de pintar este cuadro en 19 de Agosto de 1604». Notas aclaratorias al pie de cada figura, a tinta sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «F. PACHECO».

N.º INV. 2.201
Fraile mercedario.
209 × 117 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.

Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
En la parte inferior de la cartulina: «FRANCISCO PACHECO».

N.º INV. 2.202
Piedad.
173 × 172 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Preparado a sanguina, tinta negra.
En la parte inferior de la cartulina: «ANTONIO PEREDA».

N.º INV. 2.203
Anciano desnudo.
310 × 250 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Sanguina y toques de clarión.
En ángulo inferior derecho, a lápiz negro: «Pereda». En la parte inferior de la cartulina: «PEREDA».

N.º INV. 2.204 (465)
Flagelación de un santo.
251 × 188 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «RIBERA "EL ESPAÑOLETO"».

N.º INV. 2.205 (254)
Dos figuras masculinas consultando un gran rollo.
247 × 184 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia. Cuadriculado a lápiz e indicación de proporciones a tinta.
En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz negro: «josep de ribera». En la parte inferior de la cartulina: «RIBERA "EL ESPAÑOLETO"».

N.º INV. 2.206 (241)
Crucifixión de San Pedro.
247 × 258 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado oscuro. Sanguina y aguada roja.
En la parte inferior de la cartulina: «RIBERA "EL ESPAÑOLETO"».

N.º INV. 2.207 (61)
Hombre con gabán.
129 × 87 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «RIBERA "EL ESPAÑOLETO"».

N.º INV. 2.208 (466)
Saltimbanquis.
258 × 198 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Tinta y aguada sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «RIBERA "EL ESPAÑOLETO"». En ángulo inferior izquierdo, a lápiz negro: «joseph de ribera».

N.º INV. 2.209 (467)
Caballero reverenciado por dos hombres.
203 × 234 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Tinta y aguada sepia.
En la parte inferior del dibujo, a lápiz: «josepe ribera».

N.º INV. 2.210
San Isidro Labrador.
327 × 281 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño. Enmarcado en forma oval.
Papel agarbanzado claro. Tinta y aguada sepia. Cuadriculado a tinta sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «FRANCISCO RIZI».

N.º INV. 2.211
Retrato del Cardenal Borja.
188 × 116 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño. Enmarcado en forma oval.

Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
En ángulo inferior derecho, a tinta sepia: «4 Rs». En la parte inferior de la cartulina, a lápiz, en un recuadro: «El Cardenal Borja Arzobispo de Toledo dibujado por / d Diego Velázquez».

N.º INV. 2.212
Hombre embozado.
236 × 130 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
En ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: «Belázquez».

N.º INV. 2.213 (233)
Hombre con manto.
393 × 227 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel teñido en tono ocre. Lápiz negro.
En la parte inferior de la cartulina: «VELAZQUEZ».

N.º INV. 2.214
Caballo enjaezado.
235 × 150 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
En la parte inferior de la cartulina: «COPIA DE VELAZQUEZ».

N.º INV. 2.215
Cartela decorativa.
250 × 165 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
En la parte inferior del dibujo, a lápiz: «de el P. Fr. Antº de Villanueva». En la parte inferior de la cartulina: «Fr. ANTONIO / DE VILLANUEVA».

N.º INV. 2.216
Proyecto de reforma de la fachada de la Academia.
359 × 538 mm.
Papel agarbanzado muy claro. Tinta negra, aguada gris y ligeros toques de aguada amarilla.
En el ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia, firma y rúbrica del autor: «Diego de Villanueva» y «fachada como se halla en el día». En ángulo inferior derecho: «Fachada como se proyecta / aprovado el Mˢ de».
En la parte central: «Madrid a 12 de Febrero de 1773» y escala numerada en «pies castellanos».

N.º INV. 2.217
Abrahan y Lot.
202 × 283 mm. Recortado en forma irregular y pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado oscuro. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia, aguada blanca y toques de albayalde. Cuadriculado a lápiz negro.
En la parte superior del dibujo, a lápiz negro: «Blas de Prado». En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ESPAÑOL S. XVI».

N.º INV. 2.218
Santo anciano limosnero.
225 × 110 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ESPAÑOL SIGLO XVI».

N.º INV. 2.219
San Sebastián y San Fabián.
211 × 115 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ESPAÑOL SIGLO XVI».

N.º INV. 2.220 (24)
Santiago Apóstol.
121 × 75 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta sepia. Cuadriculado a lápiz.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ESPAÑOL S. XVI».

N.º INV. 2.221 (23)
Santo Tomás.
120 × 75 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta sepia. Cuadriculado a sanguina y lápiz negro.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ESPAÑOL S. XVI».

N.º INV. 2.222
La incredulidad de Santo Tomás.
228 × 200 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Lápiz negro.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ESPAÑOL S. XVI».

N.º INV. 2.223
San Jerónimo penitente.
103 × 85 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Tinta y aguada sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ESPAÑOL / SIGLO XVII».

N.º INV. 2.224
El descendimiento de la cruz.
125 × 115 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris-marrón. Tinta negra.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO SIGLO XVII».

N.º INV. 2.225
La muerte de la Virgen.
161 × 111 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta sepia.
En el ángulo superior derecho, a lápiz: «Tristán 28». En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ESPAÑOL SIGLO XVII».

N.º INV. 2.226
La Inmaculada Concepción.
225 × 150 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta sepia, restos de lápiz.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ESPAÑOL S. XVII».

N.º INV. 2.227 (242)
Santo anacoreta.
220 × 157 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ESPAÑOL SIGLO XVII».

N.º INV. 2.228
San Juan Bautista.
155 × 89 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Sanguina.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ESPAÑOL / SIGLO XVII».

N.º INV. 2.229
San Juanito con el cordero y ligero apunte para Sagrada Familia.
193 × 143 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris azulado. Lápiz negro, sanguina y tinta sepia en el dibujo de San Juanito; lápiz negro en la Sagrada Familia.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ESPAÑOL / SIGLO XVII».

N.º INV. 2.230
San Pedro.
183 × 63 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro, aguada sepia. Cuadriculado a lápiz.

En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ESPAÑOL S. XVII».

N.º INV. 2.231
Profesión de un religioso.
400 × 375 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Lápiz negro y sanguina. Cuadriculado a sanguina.
En la parte inferior del dibujo «ANONIMO ESPAÑOL S. XVII».

N.º INV. 2.232
La Caridad Romana.
174 × 205 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ESPAÑOL / SIGLO XVII».

N.º INV. 2.233
Torso femenino de espaldas.
287 × 210 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ESPAÑOL / SIGLO XVII».

N.º INV. 2.234
Elefante.
172 × 208 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ESPAÑOL / SIGLO XVIII» .

N.º INV. 2.235
Perro corriendo.
199 × 265 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel afarbanzado muy claro. Lápiz negro y sanguina.
En la parte superior de la cartulina: «ANONIMO ESPAÑOL / SIGLO XVIII».

N.º INV. 2.236
Cabeza de niño.
116 × 106 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris-marrón. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ESPAÑOL / SIGLO XVIII».

N.º INV. 2.237
Cabeza de niño.
114 × 110 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris-marrón. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ESPAÑOL / SIGLO XVIII».

N.º INV. 2.238
Jarrón o vaso decorativo.
333 × 131 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Preparado a sanguina, tinta y aguada sepia.
En el ángulo inferior derecho, a sanguina: «De Cherubino / Alberti». En la parte inferior de la cartulina: «CHERUBIN ALBERTI».

N.º INV. 2.239 (450)
Retrato de Inocencio X.
171 × 107 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia.

N.º INV. 2.240 (238)
La Coronación de la Virgen.
340 × 253 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado oscuro. Lápiz negro y sanguina.

N.º INV. 2.241
Dos ángeles niños.
114 × 103 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y sanguina.
En la parte inferior de la cartulina: «CABALLERO DE ARPINO».

N.º INV. 2.242 (323)
Varias cabezas masculinas.
337 × 214 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado oscuro. Tinta sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «BACCIO BANDINELLI».

N.º INV. 2.243
Cabeza de niño.
159 × 138 mm. Recortado en forma oval y pegado en papel y cartulina de mayor tamaño.
Papel gris azulado. Lápiz negro, sanguina y pastel rosa.
En la parte central del dibujo, a tinta: «barozzi». En la parte inferior de la cartulina: «FEDERICO BAROCCIO».

N.º INV. 2.244 (348)
Figura femenina en pie.
255 × 103 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Lápiz negro.
En la parte inferior de la cartulina: «BAROCCIO».

N.º INV. 2.245 (502)
Los Padres de la Iglesia.
251 × 207 mm. Pegados en papel y cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado oscuro. Tinta y aguada sepia.
En la parte inferior del papel soporte, a tinta: «Mecarino Senese / Il Vasario nella vita de Pittori del friuli lo antipone a Gio. Antonio Sicinio / da Pordonone, e che in Genova venne piu grandito questo di qtto». En la parte inferior de la cartulina: «DOMENICO BECAFUMI».

N.º INV. 2.246 (399)
La presentación del Niño en el Templo.
415 × 269 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Preparado a lápiz, tinta yaguada sepia. Cuadriculado.
En la parte inferior de la cartulina: «F. BELLINI».

N.º INV. 2.247 (231)
El Emperador Constantino a caballo.
292 × 270 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris. Lápiz negro. toques de clarión.
En la parte inferior de la cartulina: «BERNINI».

N.º INV. 2.248 (430)
Adoración de los Reyes.
384 × 295 mm.
Papel teñido. Sanguina y albayalde.

N.º INV. 2.249 (431)
La Adoración de los pastores.
390 × 292 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.
Papel teñido. Sanguina y albayalde.

N.º INV. 2.250
Desnudo masculino arrodillado.
128 × 118 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel ahuesado. Tinta y aguada sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «MIGUEL ANGEL (Copia)».

N.º INV. 2.251 (77)
Santa monja predicando.
173 × 115 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.
En el sillar sobre el que está la santa, a lápiz: «G.B. B.C.», En la parte inferior de la cartulina: «J. B. BONCUORE».

N.º INV. 2.252 (382)
El regreso del hijo pródigo.
188 × 245 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris. Lápiz negro.
En el ángulo inferior derecho, a lá-

piz: «Jacinto Brandi». En la parte inferior de la cartulina: «JACINTO BRANDI».

N.º INV. 2.253 (463)
San Juan Bautista, San Benito, San Lucas y un monje arrodillado.
405 × 290 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia, aguadas sepia y gris, restos de lápiz.
En el ángulo inferior derecho, a tinta: «Di mano dello Cambiasso».

N.º INV. 2.254 (239)
Angeles en Gloria.
427 × 284 mm. Pegado en un papel de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta sepia.
En la parte inferior del dibujo, a tinta: «Di mano dello Cambiasso Divino / Genovese».

N.º INV. 2.255 (178)
San Felipe bautizando al eunuco de la reina Candace.
406 × 535 mm.
Papel agarbanzado oscuro. Tinta y aguada sepia.

N.º INV. 2.256
Venus, Adonis y Cupido.
182 × 285 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta sepia.
En ángulo inferior izquierdo, a lápiz: «Procaccini». En la parte inferior de la cartulina: «ANIBAL CARRACCI».

N.º INV. 2.257
Virgen con el Niño.
209 × 150 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «J. B. CASTELLO».

N.º INV. 2.258
David.
163 × 140 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.
En la parte inferior del dibujo, a sanguina: «De J. B. Castelló». En la parte inferior de la cartulina: «J. B. CASTELLO».

N.º INV. 2.259 (311)
La muerte de la Virgen.
195 × 340 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Sanguina, repasado a tinta sepia, restos de lápiz.
En la parte inferior de la cartulina: «BARTOLOMEO CESI».

N.º INV. 2.260
Pentecostés.
223 × 112 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Lápiz negro, tinta y aguada sepia. Cuadriculado a lápiz.
En la parte inferior del dibujo: «Romulo el biejo», a tinta. En la parte inferior de la cartulina: «ROMULO CINCCINATO».

N.º INV. 2.261
Muerte de Santa Bibiana.
161 × 211 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «PIETRO DE CORTONA».

N.º INV. 2.262
Desnudo masculino sentado.
210 × 168 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
En la parte inferior de la cartulina: «PIETRO DI CORTONA».

N.º INV. 2.263 (228)
Angel sobre nubes y las tres Virtudes Teologales.
265 × 203 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Lápiz negro, tinta y aguada sepia, albayalde y clarión.

N.º INV. 2.264
La Comunión de San Estanislao de Kostka.
230 × 187 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Lápiz negro, tinta y aguada sepia, toques de clarión. Cuadriculado a lápiz negro.
En la parte inferior de la cartulina: «CIRO FERRI».

N.º INV. 2.265
Cabeza de fraile.
187 × 155 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris verdoso. Lápiz negro, ligeros toques de clarión.
En el ángulo inferior derecho, a lápiz rojo: «De Gabbiani». En la parte inferior de la cartulina: «GABBIANI».

N.º INV. 2.266
Cabeza de fraile.
186 × 156 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris verdoso. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
En ángulo inferior derecho, doble atribución a lápiz rojo y negro a Gabbiani. En la parte inferior de la cartulina: «GABBIANI».

N.º INV. 2.267
Figura caricaturesca de caballero.
260 × 192 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
En el ángulo inferior izquierdo, a tinta: «Ghezzi». En la parte inferior de la cartulina: «PIER LEONE GHEZZI».

N.º INV. 2.268 (204)
Media figura femenina.
190 × 187 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado oscuro. Tinta y aguada sepia.
En ángulo inferior derecho, a lápiz: «Guercino». En la parte inferior de la cartulina: «Guercino».

N.º INV. 2.269 (407)
Desnudo infantil.
219 × 150 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Sanguina.
En el ángulo inferior derecho, a lápiz: «Guercino». En la parte inferior de la cartulina: «Guercino».

N.º INV. 2.270 (206)
Niños vendimiando.
307 × 193 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado oscuro. Tinta sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «GUERCINO».

N.º INV. 2.271 (205)
Venus y un amorcillo.
262 × 228 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «GUERCINO».

N.º INV. 2.272 (409)
Cabeza de anciano.
143 × 187 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «GUERCINO».

N.º INV. 2.273 (203)
Anciano bendiciendo.
174 × 146 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tintas sepia y negra.
En la parte inferior de la cartulina: «GUERCINO».

N.º INV. 2274 (433)
Martirio de San Octavio.
247 × 183 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia. Cuadriculado a sanguina.
En la parte central del dibujo, a tinta: «Angelo con corona di rose e palma / volante verso S. Ottavio». En el peto del Santo: «Croce / d'oro» En la parte inferior de la cartulina: «GIOVANNI LANFRANCO».

N.º INV. 2.275 (428)
San Carlos Borromeo ante la Virgen.
256 × 182 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado oscuro. Tinta y aguada sepia. Cuadriculado a sanguina.
En la parte inferior de la cartulina: «GIOVANNI LANFRANCO».

N.º INV. 2.276
Proyecto decorativo para plato o bandeja.
272 × 430 mm. Recortado la parte superior en forma de semicírculo y pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Lápiz negro, tinta sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «M. MARCHETI».

N.º INV. 2.277
Coronación de un papa.
180 × 160 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.
En los ángulos inferiores del dibujo, a lápiz negro y rojo, doble atribución a Marcheti. En la parte inferior de la cartulina: «M. MARCHETI».

N.º INV. 2.278
Proyecto de decoración mural.
247 × 165 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.
En el ángulo inferior derecho, a lápiz rojo: «M. Marchetti». En la parte inferior de la cartulina: «M. MARCHETTI».

N.º INV. 2.279
Decoración para una bóveda.
Al dorso, en cartulina: «AGOSTINO MITELLI?».
258 × 261 mm. Enmarcado en forma circular.
Papel agarbanzado oscuro. Tinta sepia y aguadas de diferentes colores.

N.º INV. 2.280 (139)
Entrega de las llaves a San Pedro.
243 × 364 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris verdoso. Lápiz negro.
En la parte inferior de la cartulina: «GEROLAMO MUCIANO».

N.º INV. 2.281
Adoración de los pastores.
196 × 165 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Lápiz negro y ligeros toques de albayalde.
En la parte inferior de la cartulina: «LELIO ORSI».

N.º INV. 2.282 (173)
La Asunción de la Virgen.
362 × 270 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado oscuro. Tinta sepia y aguada azul. Cuadriculado a lápiz negro con indicaciones numéricas.
En ángulo inferior izquierdo, a tinta: «Jacomo Palma Venetinao». En la parte inferior de la cartulina: «PALMA / IL GIOVANE».

N.º INV. 2.283 (172)
Piedad.
310 × 252 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel teñido. Tinta y aguada sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «PALMA EL JOVEN».

N.º INV. 2.284 (88)
Virgen con el Niño.
120 × 65 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Lápiz negro y ligeros toques de tinta negra.
En la parte inferior de la cartulina: «PARMIGIANINO».

N.º INV. 2.285 (158)
Los desposorios místicos de Santa Catalina.
208 × 178 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel teñido de rojo. Tinta y aguada sepia, albayalde.
En la parte inferior de la cartulina: «PARMIGIANINO».

N.º INV. 2.286
Escenografía.
340 × 426 mm. Enmarcado en un rectángulo.
Papel agarbanzado. Tinta sepia y aguadas sepia y gris.
En el ángulo inferior derecho, a tinta: «Giacomo Pa/via fecce 1746».

N.º INV. 2.287a (152)
Dos ángeles.
Al dorso, a lápiz negro: «Perugino».
233 × 173 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel teñido en color sepia. Tinta y aguada sepia.

N.º INV. 2.287b (152)
Cabeza de joven.
Al dorso de 2.287a.
125 × 114 mm. Recortado en forma irregular. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel teñido en color sepia. Lápiz negro y toques de albayalde.
En ángulo inferior derecho de la cartulina, a lápiz: «Perugino».

N.º INV. 2.288 (153)
Virgen adorando al Niño.
195 × 142 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel teniño en color sepia. Tinta y aguada sepia, albayalde.
En la parte inferior de la cartulina: «PINTORICCHIO?».

N.º INV. 2.289 (506)
Angel.
205 × 102 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
En la parte inferior de la cartulina: «POMARANCIO».

N.º INV. 2.290 (508)
Angel.
205 × 82 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
En la parte inferior de la cartulina: «POMARANCIO».

N.º INV. 2.291 (389)
Desnudo femenino de espaldas.
213 × 108 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado oscuro. Tinta sepia.
En la parte inferior de la cartulina, a tinta sepia: «Raphael Santius Urbinas».

N.º INV. 2.292
Rapto de Helena.
266 × 200 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris-marrón. Lápiz negro.
En la parte inferior de la cartulina: «RAFAEL / RAPTO DE ELENA-DIBº PARA LA / ESTAMPA DE MARCO ANTONIO».

N.º INV. 2.293
Cabeza femenina.
255 × 173 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Sanguina.
En el ángulo inferior derecho, a tinta: «Guido». En la parte inferior de la cartulina: «GUIDO RENI».

N.º INV. 2.294
Cabeza de niño.
130 × 101 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado muy claro. Sanguina.
En ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: «guido». En la parte inferior de la cartulina: «GUIDO RENI».

N.º INV. 2.295 (252)
Desnudo masculino con una cabeza en la mano.
85 × 72 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Sanguina.
En la parte inferior de la cartulina: «SALVATOR ROSA?».

N.º INV. 2.296 (253)
Dos desnudos masculinos.
97 × 96 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Sanguina.
En la parte inferior de la cartulina: «SALVATOR ROSA?».

N.º INV. 2.297 (160)
Venus y Marte.
423 × 336 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia.
En el ángulo inferior derecho, a lápiz negro: «Rosso». En la parte inferior de la cartulina: «ROSSO / Dibujo que perteneció / al Aretino. Citado por Vasari».

N.º INV. 2.298
Sacrificio a Pan.
276 × 371 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Sanguina. Cuadriculado a lápiz negro.
En la parte inferior de la cartulina: «ANDREA SACCHI».

N.º INV. 2.299
Media figura femenina.
158 × 125 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
En ángulo inferior izquierdo, a tinta sepia: «De Joseph / de Arpinas». En la parte inferior de la cartulina: «FRANCESCO SALVIATI / (Copia por J. de Arpino)».

N.º INV. 2.300
Media figura de guerrero.
213 × 212 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
En la parte inferior de la cartulina: «FRANCESCO SALVIATI / (Copia de J. de Arpino)».

N.º INV. 2.301 (362)
Dos figuras femeninas.
188 × 186 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y sanguina.
En la parte inferior de la cartulina: «GIOVANNI DI SAN GIOVANNI».

N.º INV. 2.302 (363)
Varias figuras femeninas en diferentes actitudes.
206 × 315 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y sanguina.
En ángulo inferior izquierdo, a lápiz negro: «Giovanni di S. Giovanni». En la parte inferior de la cartulina: «GIOVANNI DE S. GIOVANNI».

N.º INV. 2.303 (343)
Ece Homo.
189 × 221 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado oscuro. Tinta y aguada sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «BERNARDO STROZI».

N.º INV. 2.304 (469)
Sagrada Familia con San Juanito.
155 × 135 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Preparado a lápiz negro, tinta sepia.
En ángulo inferior izquierdo, superpuestas las letras «P, T, L» a modo de firma. En la parte inferior de la cartulina: «PEDRO TESTA».

N.º INV. 2.305 (225).
Venus vertiendo bálsamo sobre la herida de Eneas.
373 × 251 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
En la parte inferior de la cartulina: «PEDRO TESTA».

N.º INV. 2.306 (468)
Autorretrato.
218 × 153 mm. Recortado en forma oval y pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Sanguina.
En la parte inferior de la cartulina: «PEDRO TESTA».

N.º INV. 2.307
Nacimiento de la Virgen.
180 ×233 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.
En ángulo superior derecho, a tinta sepia: «24 R». En ángulo inferior derecho, a tinta sepia: «Pelegrín De Bolonia» y a lápiz negro: «Tibaldi». En la parte inferior de la cartulina: «TIBALDI».

N.º INV. 2.308 (164)
Adoración de los pastores.
402 × 274 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel teñido en color sepia. Preparada a lápiz. Tinta y aguada sepia, toques de albayalde.
En ángulo inferior derecho de la cartulina, casi borrado: «Pellegrino Titalbi».

N.º INV. 2.309 (165)
Piedad.
350 × 260 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel teñido en color sepia. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia, albayalde.
En ángulo inferior derecho de la cartulina, casi borrado: «Pellegrino Tibaldi».

N.º INV. 2.310
Estudio de manos.
112 × 184 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris verdoso. Sanguina y toques de clarión.
En ángulo inferior derecho a tinta: «Tiepolo». En la parte inferior de la cartulina: «TIEPOLO».

N.º INV. 2.311
Estudio de pie y pierna.
213 × 308 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris. Sanguina y toques de clarión.
En ángulo inferior izquierdo, a tinta: «Tiepol». En la parte inferior de la cartulina: «TIEPOLO».

N.º INV. 2.312 (411)
Busto de la Virgen, leyendo.
379 × 280 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado muy oscuro. Lápiz negro.
En la parte inferior de la cartulina: «TIEPOLO?».

N.º INV. 2.313 (64)
Figura de anciano.
335 × 178 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.
En la parte inferior de la cartulina: «TINTORETTO».

N.º INV. 2.314 (170)
Paisaje.
404 × 262 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris verdoso. Tinta sepia.
En ángulo inferior izquierdo, a tinta: «Titiano». En la parte inferior de la cartulina: «TIZIANO».

N.º INV. 2.315 (217)
Paisaje.
313 × 225 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «TICIANO».

N.º INV. 2.316 (154)
Entierro de un anciano.
165 × 210 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «PERINO DEL VAGA».

N.º INV. 2.317
Desnudo juvenil sentado.
114 × 187 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «PERINO DEL VAGA».

N.º INV. 2.318 (432)
Muerte de San Antonio Abad.
270 × 170 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «FRANCESCO VANNI».

N.º INV. 2.319
La Anunciación.
285 × 192 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia. Cuadriculado a lápiz negro.
En ángulo inferior izquierdo, a lápiz: «Vasari». En la parte inferior de la cartulina: «VASARI».

N.º INV. 2.320 (26)
La Caridad.
242 × 127 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado oscuro. Tinta y aguada sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «GIORGIO VASARI?».

N.º INV. 2.321
San Pedro Nolasco, San Marcos y San Francisco.
232 × 216 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Lápiz negro, aguadas gris y blanca.
En ángulo inferior izquierdo: «2R» y «10 R».En la parte inferior de la cartulina: «VERONES?».

N.º INV. 2.322 (171)
Moisés salvado de las aguas.
283 × 231 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «VERONES?».

N.º INV. 2.323 (395)
Estudio de dos cabezas.
84 × 125 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «VERONES».

N.º INV. 2.324 (108)
Cabeza masculina.
154 × 129 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.

Papel amarillento oscuro. Lápiz negro y sanguina.
En la parte inferior de la cartulina: «FEDERICO ZUCCARO».

N.º INV. 2.325
Rey entronizado, rodeado de guerreros.
126 × 128 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Tinta y aguada sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «FEDERICO ZUCCARO (Copia)».

N.º INV. 2.326
La Virgen adorando al Niño.
204 × 164 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Tinta y aguada roja pálida.
En la parte superior, a tinta sepia: «A. boloña»; en el ángulo inferior derecho, a lápiz negro: «Tibaldi» y en la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ITALIANO S. XVI».

N.º INV. 2.327 (53)
Santa Cena.
282 × 206 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel teñido color gris. Oleos gris y blanco. Cuadriculado en clarión.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ITALIANO / SIGLO XVI».

N.º 2.328 (213)
Virgen en Gloria, con San Francisco y otro santo.
386 × 265 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris verdoso. Lápiz negro, aguada sepia y albayalde. Cuadriculado parcialmente a lápiz negro.

N.º INV. 2.329
Virgen en Gloria con San Francisco, San Gregorio Papa, y un donante.
277 × 198 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia, repasado parcialmente a sanguina.
En el ángulo inferior izquierdo, doble atribución a tinta y a lápiz: «Jerónimo Mosceano». En la parte inferior de la cartulina, tachado: «JERONIMO MOSCEANO».

N.º INV. 2.330
Figuras masculinas en diferentes actitudes.
294 × 170 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado oscuro. Tinta sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ITALIANO / SIGLO XVI».

N.º INV. 2.331
Cristo y la Virgen en Gloria; el Angel custodio entre San Sebastián y San Roque.
300 × 238 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ITALIANO / SIGLO XVI».

N.º INV. 2.332 (248)
Traslación del cadáver de San Agustín.
377 × 283 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado oscuro. Tinta y aguada sepia, restos de lápiz.
En la parte central del dibujo, cartela explicativa: «LA RA. TRASLATIONE / DI. S. AGOSTINO. LEVATO. DAL/LISOLA. DI. SARDEGNA. FV. POR / TATO. NELLA. CITA. DI. PAVIA. / DA. RE. ALIPRANDO. LONGOR / BARDI».

N.º INV. 2.333 (416)
Degollación del Bautista.
233 × 183 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris-marrón. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia, toques de clarión.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ITALIANO / SIGLO XVI».

N.º INV. 2.334 (183)
Paralítico ante un sepulcro.
215 × 158 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel teñido en color sepia. Preparado a lápiz, tinta y aguada sepia.
En la parte inferior de la cartulina: ANONIMO ITALIANO S. XVI».

N.º INV. 2.335 (192)
Anacoreta.
111 × 89 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta sepia y cuadriculado a sanguina.

N.º INV. 2.336 (223)
Baco sostenido por sátiros.
225 × 167 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado oscuro. Tinta sepia.
En el dibujo, diversas anotaciones, a tinta, en italiano. En la parte interior de la cartulina: «ANONIMO MILANES / SIGLO XVI».

N.º INV. 2.337
Ceres y Arión.
225 × 140 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Tinta y aguada sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ITALIANO / SIGLO XVI».

N.º INV. 2.338 (37)
Diana y sus ninfas.
144 × 215 mm. Enmarcado en un óvalo y pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado oscuro. Tinta y aguada sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ITALIANO / SIGLO XVI».

N.º INV. 2.339 (425)
El Amor castigado.
280 × 208 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado oscuro. Tinta y aguada sepia, aguada blanca y toques de albayalde.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ITALIANO / SIGLO XVI».

N.º INV. 2.340 (388)
Minerva.
220 × 127 mm. Enmarcado en forma oval y pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris-marrón. Tintas negras y sepia, aguada sepia y toques de albayalde.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ITALIANO / SIGLO XVI».

N.º INV. 2.341
Escena de banquete.
362 × 368 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia, cuadriculado a sanguina.
En la parte superior del dibujo: «44 R», a tinta.

N.º INV. 2.342 (456)
Caudillo recibiendo a unos prisioneros.
141 × 142 mm. Enmarcado en un círculo y pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Tinta y aguada sepia, restos de lápiz.

En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ITALIANO / SIGLO XVI».

N.º INV. 2.343 (25).
Composición alegórica.
219 × 194 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ITALIANO / SIGLO XVI».

N.º INV. 2.344
Dos guerreros.
200 × 84 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ITALIANO / SIGLO XVI».

N.º INV. 2.345
Figuras de guerrero y mujer.
240 × 166 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris claro. Lápiz negro.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ITALIANO / SIGLO XVI».

N.º INV. 2.346 (594)
Desnudo masculino sobre fondo de paisaje.
160 × 126 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ITALIANO / SIGLO XVI».

N.º INV. 2.347
Desnudo masculino arrodillado.
158 × 124 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta sepia, restos de cuadrícula.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ITALIANO / SIGLO XVI».

N.º INV. 2.348 (250)
Cabeza grotesca de vieja.
335 × 248 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado oscuro. Tinta sepia.
En la parte inferior de la cartulina: ANONIMO ITALIANO S. XVI».

N.º INV. 2.349
Dos figuras grotescas de vieja.
131 × 146 mm. En dos papeles pegados y adheridos a una cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ITALIANO / SIGLO XVI».

N.º INV. 2.350
Desnudos infantiles.
122 × 154 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta sepia, aguada sepia y anaranjada.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ITALIANO / SIGLO XVI».

N.º INV. 2.351
Virgen con el Niño y diversos elementos decorativos.
224 × 122 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta sepia y sanguina.
En la parte derecha del dibujo, a tinta sepia: «De mano de / Leonardo de V.» y «Solís». En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ITALIANO / SIGLO XVI».

N.º INV. 2.352
Friso decorativo.
124 × 417 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia, resto de lápiz negro.

En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ITALIANO / SIGLO XVI».

N.º INV. 2.353
Friso decorativo.
192 × 404 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.
En ángulo inferior derecho, a lápiz negro: «Pierin del Vaga». En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ITALIANO / SIGLO XVI».

N.º INV. 2.354
Friso decorativo.
Al dorso: Pegado en la cartulina, papel con letra antigua «Ludovico Car.».
71 × 233 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris. Tinta y aguada sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ITALIANO SIGLO XVI».

N.º INV. 2.355
Friso decorativo.
70 × 247 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris. Tinta y aguada sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ITALIANO SIGLO XVI».

N.º INV. 2.356
Proyecto de decoración mural.
107 × 175 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ITALIANO / SIGLO XVI».

N.º INV. 2.357
Mascarón decorativo.
230 × 174 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris. Lápiz negro y toques de clarión.
En ángulo inferior derecho, a lápiz negro: «... Campi?». En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ITALIANO SIGLO XVI».

N.º INV. 2.358
Estudio para un incensario.
237 × 185 mm. Recortado de forma irregular y pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia.
En la parte superior de la cartulina: «ANONIMO FLORENTINO / SIGLO XVI».

N.º INV. 2.359
Proyecto para copa o vaso.
291 × 210 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta y aguada sepia, restos de lápiz.
En la parte superior de la cartulina: «ANONIMO ITALIANO / SIGLO XVI».

N.º INV. 2.360
Dios Padre.
282 × 232 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
En ángulo inferior derecho, a lápiz negro: «Jordán». En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ITALIANO / SIGLO XVII».

N.º INV. 2.361
Retrato femenino.
220 × 150 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel teñido en color gris. Pasteles de diferentes colores.
En la parte inferior, a tinta: «158 / Febre» «1654». En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ITALIANO / SIGLO XVII».

N.º INV. 2.362 (128)
Hombre pensativo.
188 × 156 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ITALIANO / SIGLO XVII».

N.º INV. 2.363
Figura masculina.
293 × 195 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris azulado. Lápiz negro, toques de clarión. Cuadriculado parcialmente a sanguina.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ITALIANO SIGLO XVII».

N.º INV. 2.364
Figura femenina arrodillada.
189 × 141 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado muy claro. Lápiz negro. Cuadriculado a lápiz.
En el ángulo superior izquierdo: «30 Rl». En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ITALIANO / SIGLO XVII».

N.º INV. 2.365
Grupo de figuras en diferentes actitudes.
235 × 164 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de albayalde.
En el ángulo inferior derecho, a tinta: «Ribera». En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ITALIANO / SIGLO XVII».

N.º INV. 2.366
Geniecillo a caballo sobre una guirnalda.
133 × 113 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta sepia y aguadas sepia y anaranjada.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ITALIANO / SIGLO XVII».

N.º INV. 2.367
Desnudo masculino de espaldas (atlante?).
280 × 182 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Sanguina.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ITALIANO / SIGLO XVII».

N.º INV. 2.368 (232)
Elefante.
240 × 305 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Sanguina.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ITALIANO / SIGLO XVII».

N.º INV. 2.369 (219)
Idolatría de Salomón (?).
260 × 186 mm. Enmarcado en sanguina y pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado oscuro. Tinta sepia, albayalde y restos de sanguina.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ITALIANO / SIGLO XVII».

N.º INV. 2.370
Cabeza juvenil.
206 × 290 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Lápiz negro y clarión.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ITALIANO / SIGLO XVII».

N.º INV. 2.371
Desnudo femenino de espaldas.
248 × 160 mm. Pegado en cartulinas de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Sanguina.
En la parte inferior de una de las

cartulinas, a lápiz: «Mengs», y en la otra: «ANONIMO ITALIANO / SIGLO XVII».

N.º INV. 2.372
Estudio de paños.
242 × 226 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris-marrón. Lápiz negro y toques de clarión.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ITALIANO / SIGLO XVII».

N.º INV. 2.373 (319)
Composición alegórica.
215 × 575 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y sanguina.
En la parte inferior de la cartulina: «PIETRO DE CORTONA»

N.º INV. 2.374 (156)
Adoración de los pastores.
438 × 577 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado oscuro. Lápiz negro, tinta y aguada sepia, albayalde.
En la parte inferior de la cartulina: «POLIDORO DE CARAVAGGIO».

N.º INV. 2.375
Escena de batalla.
257 × 500 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado oscuro. Tinta y aguada sepia, toques de albayalde.
En ángulo inferior derecho, a lápiz negro: «Antonio Tempestio?». En la parte inferior de la cartulina: «A. TEMPESTA».

N.º INV. 2.376
Fachada de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
396 × 590 mm.
Papel agarbanzado claro. Tinta negra, aguadas gris y amarilla.
En la parte inferior, escala numerada en pies castellanos. A tinta: «Mt a 30 de Marzo de 1773» «aprovado grimaldi» «Diego de Villanueva», rubricado.

N.º INV. 2.377 (359)
Rapto de Helena.
Al dorso: ligero apunte de figura a lápiz negro.
364 × 500 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel teñido en color marrón. Lápiz negro, tinta sepia, aguadas sepia y blanca.
En la parte inferior de la cartulina: «VENECIANO. SIGLO XVI».

N.º INV. 2.378
Escena de sacrificio pagano.
425 × 557 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel gris-marrón. Lápiz negro, tinta sepia, aguadas sepia, gris y blanca, clarión y albayalde.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ITALIANO / SIGLO XVII».

N.º INV. 2.379 (245)
Proyecto para un techo.
418 × 390 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Lápiz negro, tinta sepia, pastel azul, y aguadas de diferentes colores.
En la parte inferior de la cartulina: «ANONIMO ITALIANO SIGLO XVII».

N.º INV. 2.380
Proyecto para carroza.
490 × 763 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Preparado a lápiz, tinta sepia.

N.º INV. 2.381 (163)
Proyecto para las sepulturas de León X y Clemente VII.

394 × 287 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado. Tinta sepia.
En la parte central del dibujo, a tinta: «Bachius Brandinus sculp tor». En ángulo inferior derecho: «B. Bandinelli». En la parte inferior de la cartulina: «B. BANDINELLI».

N.º INV. 2.382 (257)
Hombre con una espada.
255 × 319 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño y enmarcado.
Papel gris-marrón. Lápiz negro y toques de clarión.
En ángulo inferior derecho: «RUBENS». En la parte inferior de la cartulina: «RUBENS».

N.º INV. 2.383
Retrato de Fray Martín Sarmiento.
352 × 235 mm. Enmarcado en forma oval y pegado en cartulina de mayor tamaño.
Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
En la cartela, a lápiz negro: «R. P. F. MARTIN SARMIENTO» y en diversas partes del dibujo, a tinta, diferentes anotaciones sobre la vida del retratado. En la parte inferior de la cartulina «ISIDRO CARNICERO».

N.º INV. 2.384
Retablo de San Francisco Caracciolo.
1.050 × 500 mm. Enmarcado.
Papel agarbanzado. Delineado a tinta sepia, tinta roja, aguadas roja, gris y parda. Escala en pies, a tinta sepia.
En la parte inferior, firmado: «Joseph de Churriguera / f^bat en Madrid año 1719». En cartela: «CHURRIGUERA».

N.º INV. 2.385
Retablo de la Virgen de la Merced.
1.450 × 590 mm. Enmarcado.
Papel agarbanzado claro. Delineado tinta y lavado con tinta china marrón y gris.
En la parte inferior, firmado: «Joseph de Churriguera». En la cartela: «CHURRIGUERA».

N.º INV. 2.386
Retablo de San Basilio.
1.610 × 690 mm. Enmarcado.
Papel agarbanzado. Delineado a tinta sepia y lavado con aguadas parda y sepia. Escala en pies, a tinta sepia.
En la parte inferior, firmado: «Joseph de Churriguera f^bat / año 1717». En cartela: «CHURRIGUERA».

N.º INV. 2.387
San Marcos.
475 × 605 mm. Recortado en forma de pechina y enmarcado.
Papel agarbanzado claro. Sanguina. Cuadriculado a lápiz negro.
En cartela, atribuido a «DOMENICHINO».

N.º INV. 2.388
San Mateo.
427 × 520 mm. Recortado en forma de pechina y enmarcado.
Papel agarbanzado claro. Sanguina. Cuadriculado.
En cartela, atribuido a «DOMENICHINO».

N.º INV. 2.389
El Juicio Final.
1.420 × 960 mm. Rematado en medio punto y enmarcado.
Papel agarbanzado oscuro. Lápiz negro y rojo, aguadas sepia y roja, toques de albayalde.
En cartela, atribuido a «P. P. RUBENS».

N.º INV. 2.390
La Familia de Felipe V.
865 × 1.110 mm. Enmarcado.
Papel en tono sepia. Preparado a lápiz, tintas negra y sepia, aguadas parda y blanca, albayalde.
En cartela, atribuido a «VAN LOO».

2079

2080

2081

2082

2083

2084

2085

2086

2087

2088

2089

2090

2091

2092

2093

2094

2095

2096

2097

2098

2099

2100

2101

2102

2103

2104

2105

2106

2107

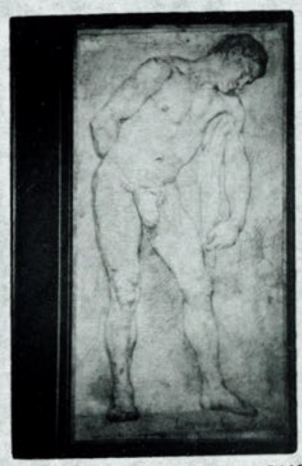
2108

2109

2110

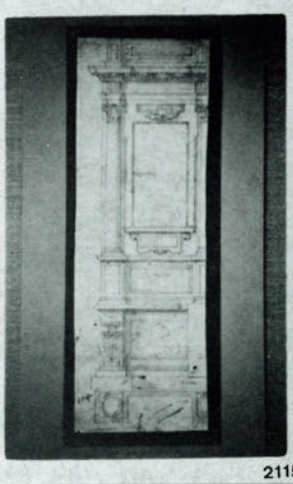
2111

2112



2113

2114



2115

2116

2117

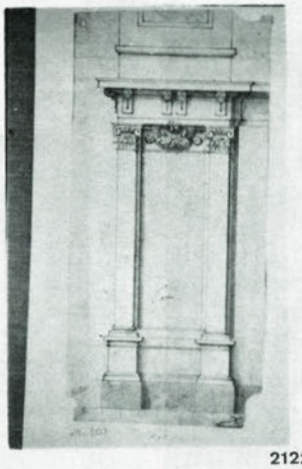
2118

2119

2120

2121

2122



2123

2124

2125

2126

2127

2128

2129

2130

2131

2132

2133a

2133b

2134

2135

2136

2137

2138

2139

2140

2141

2142

2143

2144

2145

2146

2147

2148

2149

2150

2151

2152

2153

2154

2155

2156

2157

2158

2159

2160

2161

2162

2163

2164

2165

2166

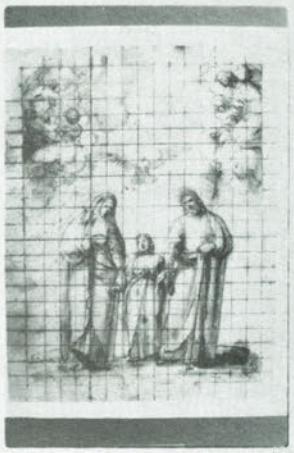
2167

2168

2169

2170

2171



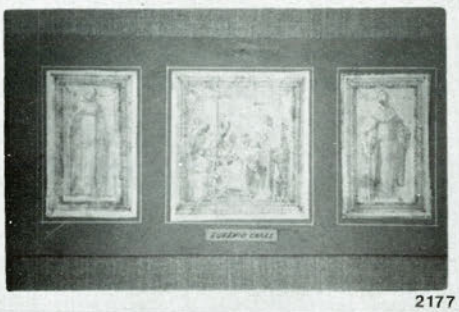
2172

2173

2174

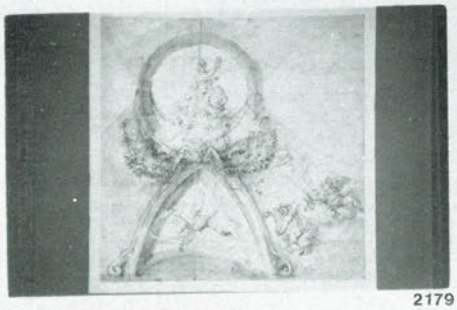
2175

2176



2177

2178



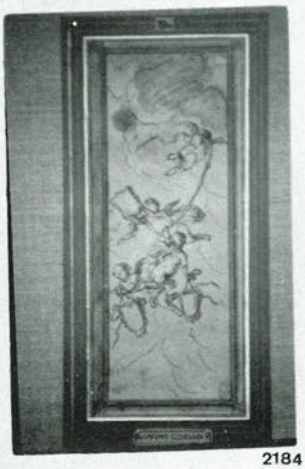
2179

2180

2181

2182

2183

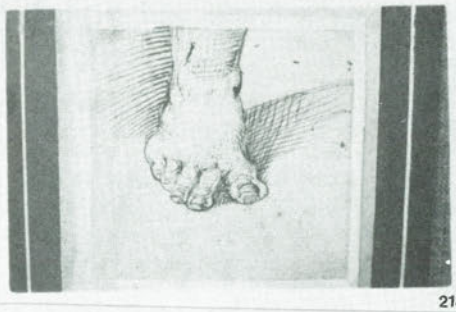


2184

2185

2186

2187



2188

2189

2190

2191

2192

2193

2194

2195

2196

2197

2198

2199

2201

2200

2202

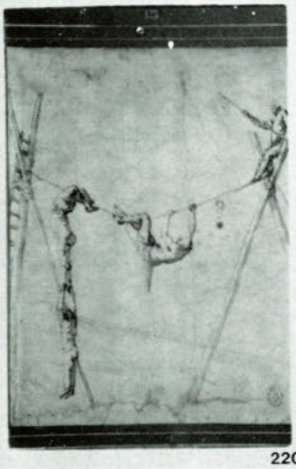
2203

2204

2205

2206

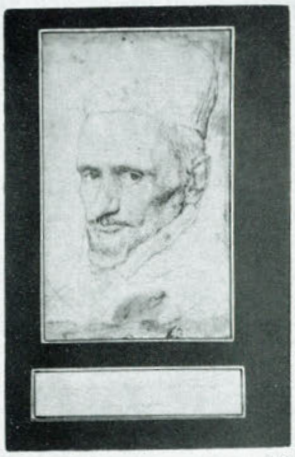
2207



2208

2209

2210



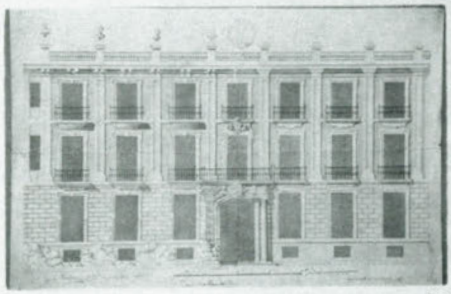
2211

2212

2213

2214

2215



2216

2217

2218

2219

2220

2221

2222

2223

2224

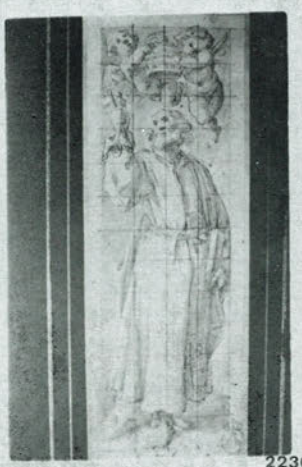
2225

2226

2227

2228

2229



2230

2231

2232

2233

2234

2235

2236

2237

2238

2239

2240

2241

2242

2243

2244

2245

2246

2247

2248

2249

2250

2251

2252

2253

2254

2255

2256

2257

2258

2259

2260

2261

2262

2263

2264

2265

2266

2267

2268

2269

2270

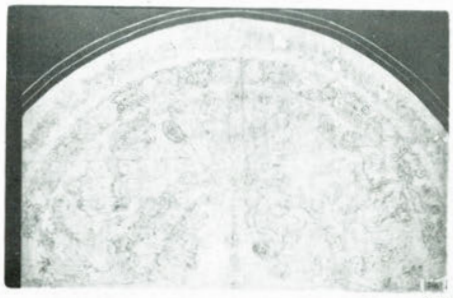
2271

2272

2273

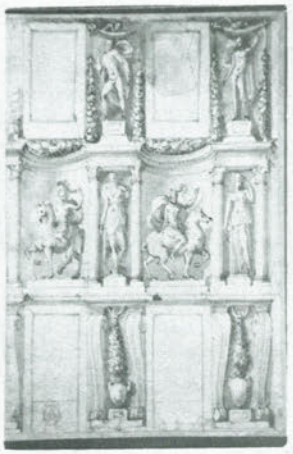
2274

2275

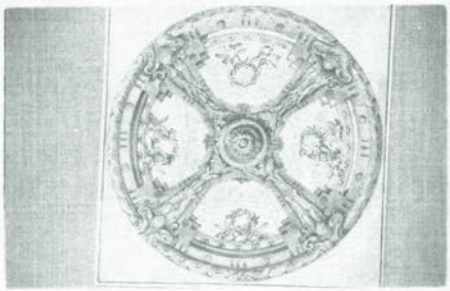


2276

2277



2278



2279

2280

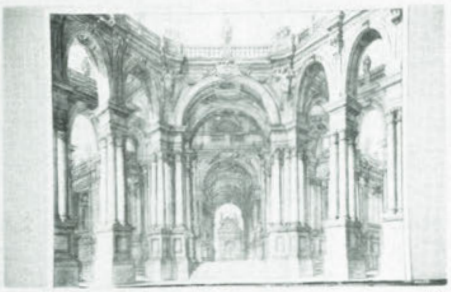
2281

2282

2283

2284

2285



2286

2287a

2287b

2288

2289

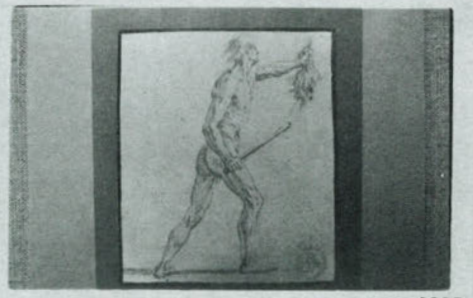
2290

2291

2292

3

2294



2295

2296

2297

2298

2299

2300

2301

2302

2303

2304

2305

2306

2307

2308

2309

2310

2311

2312

2313

2314

2315

2316

2317

2318

2319

2320

2321

2322

2323

2324

2325

2326

2327

2328

2329

2330

2331

2332

2333

2334

2335

2336

2337

2338

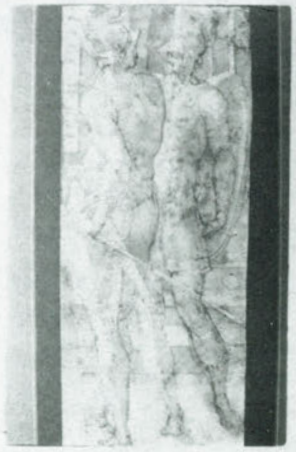
2339

2340

2341

2342

2343



2344

2345

2346

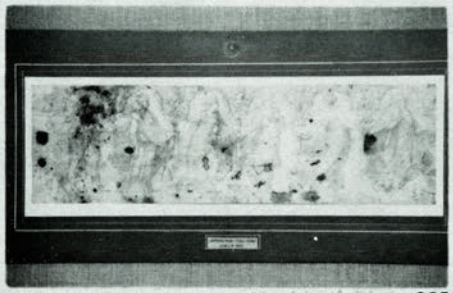
2347

2348

2349

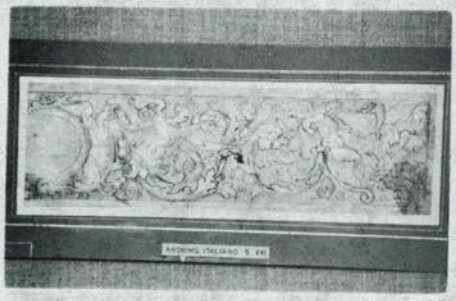
2350

2351

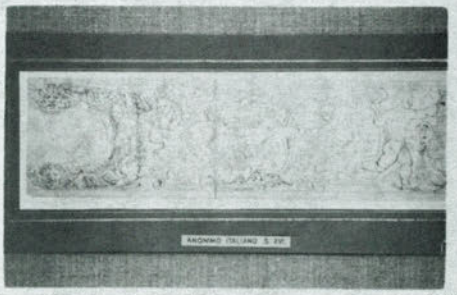


2352

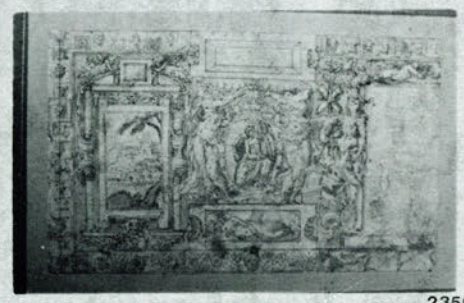
2353



2354



2355



2356

2357

2358

2359

2360

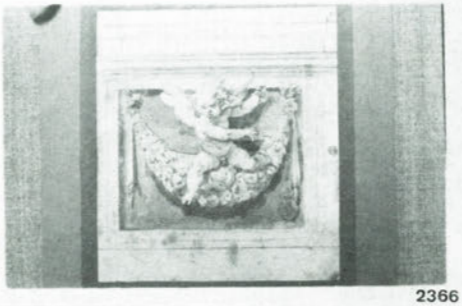
2361

2362

2363

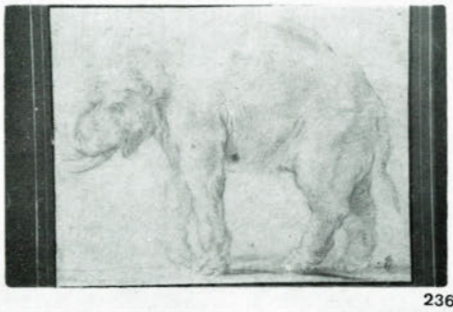
2364

2365



2366

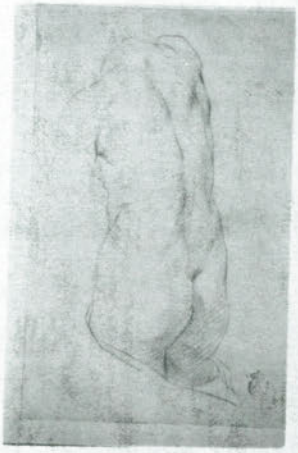
2367



2368

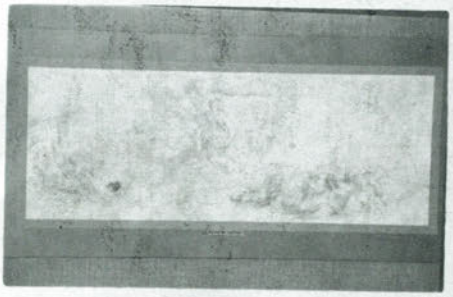
2369

2370



2371

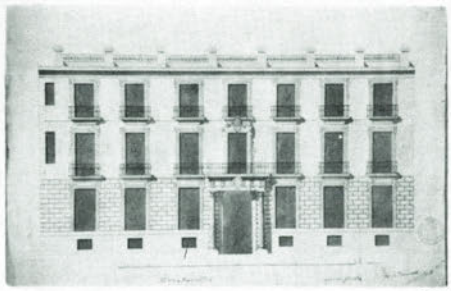
2372



2373

2374

2375

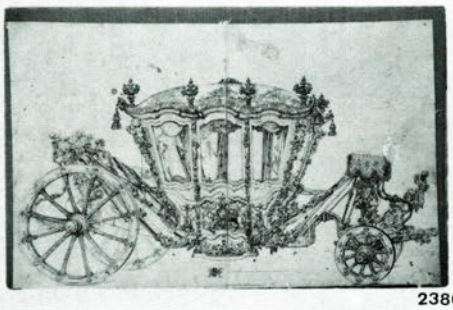


2376

2377

2378

2379



2380

2381

2382

2383

2384

2385

2386

2387

2388

2389

2390

INDICE DE AUTORES

ALBERTI, Cherubino: 2238.
ALENZA, Leonardo: 2006.
ALLEGRI, Antonio: Véase CORREGGIO, Antonio.
ANTOLINEZ, José: 2107, 2108, 2109.
APOLONIA, Francesca (?): 823.
ARPINO, Caballero de: 1982, 2241, 2299.
ARPINO, Copia de: 355, 356.
BADALOCCI, Sixto: 404.
BANDINELLI, Baccio: 2242, 2381.
BARBIERI, Francesco: Véase GUERCINO, Il.
BAROCCI, Federico: 2243, 2244.
BATTONI, Pompeo: 1864.
BAZZI, Giovanni Antonio, Copia de: Véase SODOMA, Il, Copia de
BECCAFUMI, Domenico: 2245.
BELLINI, Filippo: 2246.
BENEFIAL, Marco: 1861, 1862, 1863.
BERNINI, Gian Lorenzo: 2247.
BERRETINI, Pietro: Véase CORTONA, Pietro da.
BERRUGUETE, Alonso: 2110, 2111.
BETTO, Bernardino di: Véase PINTORICCHIO, Il.
BOLOGNESE, Prosperino: 388.
BOLOÑA, A. (?): 2326.
BONZI, Pietro Paolo: Véase GOBBO dei Carracci.
BORGOGNONE, Il: 1857, 1858, 1859, 1860.
BRANDI, Giacinto: 298, 2252.
BUONACCORSI, Pietro: Véase VAGA, Pierino del.
BUONARROTI, Michel Angelo: Véase MIGUEL ANGEL.
BUONCUORE, Gianbattista: 2251.
CABEZALERO, Juan Martín: 2112, 2113.
CALDARA, Polidoro: Véase POLIDORO, Il.
CALIARI, Paolo: Véase VERONES.
CAMASSEI, Andrea: 1844a, 1844b, 1845a, 1845b, 1846.
CAMBIASO, Luca: 62, 181, 359, 1995, 2029, 2031, 2032, 2065, 2253, 2254.
CAMPI (?): 2357.
CANINO, Giovanni Angelo: 1850, 1851.
CANO, Alonso: 2019, 2021, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123.
CANO DE AREVALO, Juan: 2124.
CARAVAGGIO, Polidoro di: Véase POLIDORO, Il.
CARDUCHO, Vicente: 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133a, 2133b, 2134, 2135, 2136.
CARLOS IV, Rey de España: 2137.
CARNICERO, Isidro: 2138, 2139, 2383.
CARNIERI, Nicolo (?): 741a, 741b.
CARRACCI, Agostino: 396b, 398a, 398b.
CARRACCI, Agostino (Copia de): 141, 1955, 1956, 1957, 1958.
CARRACCI, Annibal: 396a, 2256.
CARRACCI, Annibal (Copia de): 27, 1953, 1954.
CARRACCI, Giovanni Antonio: 1620.
CARRACCI, Ludovico: 2353.
CARREÑO DE MIRANDA, Juan: 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148.
CASTELLO, Giovanni Batista: 2257, 2258.

CASTILLO, Antonio del: 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169.
CASTRO, Felipe de: 2170.
CAVEDONE, Giacomo: 403.
CAXES, Eugenio: 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177.
CEREZO, Mateo: 2045, 2178.
CESARI, Giuseppe: Véase ARPINO, Caballero de.
CESIO, Carlo: 1834.
CESSI, Bartolomeo: 2259.
CINCINATO, Romulo: 2260.
COELLO, Claudio: 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185.
CONCHILLOS, Juan: 2068, 2186.
CONSTANZI, Plácido: 1833.
CORREGGIO, Antonio: 309, 391a, 391b.
CORREGGIO, Antonio (Copia de): 36.
CORSESE, Guglielmo: Véase BORGOGNONE, Il.
CORTONA, Pietro da: 2261, 2262, 2373.
CRESTI, Domenico: Véase PASSIGNANO, Il.
CHURRIGUERA, José Benito de: 2384. 2385, 2386.
DOMENICHINO, Il: 397, 405, 1516, 1992, 2387, 2388.
DOMENICHINO, Il (Copia de): 113, 149, 364, 919, 1071, 1959.
DURERO, Albert (Copia de): 261, 313.
DYCK, Antonio Van: 2079, 2080.
FERNANDEZ DE NAVARRETE, El Mudo, Juan: 2198.
FERRI, Ciro: 2264.
GABBIANI, Antonio Domenico: 2265, 2266.
GABOULA (?): 1884.
GARZI, Luigi: 294, 1849.
GHEZZI, Pier Leoni: 2267.
GOBBO DEI CARRACCI: 399, 400, 401, 402, 1620.
GONZALEZ VELAZQUEZ, Antonio: 2187.
GRALI (?): 1449a.
GUERCINO, Il: 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273.
HERNANDEZ, Jerónimo: 2188.
HERRERA, El Viejo, Francisco de: 2189, 2190, 2191, 2192.
HERRERA BARNUEVO, Sebastián: 2193.
INCERI, Juseppe Antonio: 1742.
JACOPO, Giovanni Battista di: Véase ROSSO FIORENTINO.
JORDAN, Lucas (?): 2360.
LANFRANCO, Giovanni: 413, 414, 1853, 1854, 1855, 1856, 2061, 2274, 2275.
LANFRANCO, Giovanni (Copia de): 240.
LE BRUN, Charles: 2098.
LEONARDO, José: 2194.
LOO, Louis Michel Van: 2390.
LUQUETO, Il: Véase CAMBIASO, Luca.
MALETEOTTI, Pietro: 1511.
MANNOZZI, Giovanni: Véase SAN GIOVANNI, Giovanni de.
MARATTA, Carlos: 433, 528, 541, 572, 573, 584, 603 (?), 610, 619, 637, 652, 653, 660, 661, 707, 708, 709, 710, 716, 719, 800, 871, 892, 913, 917, 965, 977, 992, 1293, 1298, 1363, 1364, 1376, 1499, 1500, 1501, 1502, 1503, 1506, 1507, 1520, 1521a, 1521b, 1523a, 1523b, 1531, 1532, 1534, 1535, 1538, 1539, 1540, 1541, 1542, 1543, 1544, 1545, 1546, 1547, 1548, 1549, 1550, 1551, 1553, 1554, 1555, 1556, 1558, 1559, 1560, 1563, 1565, 1566, 1567, 1571, 1573, 1574, 1575, 1576, 1577, 1578, 1579, 1580, 1584, 1585, 1586, 1589, 1594, 1599, 1600, 1601, 1603, 1604, 1605, 1606, 1607, 1608, 1609, 1610, 1611, 1616, 1617, 1618, 1619, 1646, 1654, 1668, 1670, 1671, 1672, 1673, 1674, 1675, 1676, 1678, 1679, 1680, 1681, 1682, 1785, 1786, 1787, 1788, 1790, 1791, 1792, 1794, 1795, 1796, 1797, 1800, 1804, 1813, 1814, 1832.
MARATTA, Carlos (Copia de): 1598, 1673, 1819, 1820, 1821, 1822, 1823, 1825, 1826.
MARCH, Esteban: 2195, 2196.
MARCHETTI, Marco: 2276, 2277, 2278.
MARTINETI, Giovanni Antonio: 462.
MATURINO DA FIRENZE: 392.
MAZZOLA, Girolamo Francesco: Véase PARMIGIANINO, Il.
MENGS, Antonio Rafael: 2371.
MIGUEL ANGEL: 1980, 1984.
MIGUEL ANGEL (Copia de): 24a, 24b, 131, 132, 1981, 1982, 1983, 2250, 2392, 2393.
MINGOT, Teodosio: 2197.

MITELLI, Agostino: 2279 (?).
MOLA, Pier Francesco: 1847, 1848.
MOSCEANO, Jerónimo (?): 2329.
MUZIANO, Gerolamo: 2280 (?).
NATOAIRS (?): 1817.
NAVARRETE EL MUDO: Véase FERNANDEZ DE NAVARRETE, El mudo, Juan.
NOVEROLA, Lelio da: 824.
ORRENTE, Pedro: 2199.
ORSI, Lelio: 2281.
PACHECO, Francisco: 2200, 2201.
PALMA EL JOVEN, Giacomo: 2282, 2283.
PARMIGIANINO, Il: 2284, 2285.
PARMIGIANINO, Il (Copia de): 22.
PASSIGNANO, Il: 361.
PAVIA, Giacomo: 2078, 2286.
PEREDA, Antonio: 1783, 2202, 2203.
PERUGINO, Il: 154, 2287a, 2287b.
PINTORICCHIO, Il: 2288.
POLIDORO, Il: 2374.
POLIDORO, Il (Copia de): 9, 10, 21, 1801.
POMARANCIO, Il: 2289, 2290.
PRADO, Blas de: 2217.
PROCACCINI, Andrea: 934, 1632, 2256.
RAFAEL: 2044, 2291, 2292.
RAFAEL (Copia de): 13, 15, 16, 17, 18, 20, 109, 110, 130, 302, 336, 337, 1021, 1024, 1553a, 1649, 1762, 1913, 1914, 1915, 1916, 1917, 1918, 1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936, 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1946, 1947, 1948, 1949, 1950, 1951.
RAMOS, Francisco: 2073.
RENI, Guido: 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 1656, 1657, 1658, 1659a, 1659b, 1660, 1989, 2293, 2294.
RENI, Guido (Copia de): 150, 1569.
RIBERA, El Españoleto, José de: 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2365.
RIZZI, Francisco: 2210.
ROBUSTI, Jacopo: Véase TINTO RETTO.
RODRIGUEZ DE SILVA VELAZQUEZ, Diego: Véase VELAZQUEZ, Diego.
ROMANELLI, Giovanni Francisco: 1852.
ROMANO, Giulio (Copia de): 19, 127, 128, 217b.
RONCALLI, Cristóforo: Véase POMARANCIO, Il.
ROSA, Salvator: 2295, 2296.
ROSSI, Francesco del: Véase SALVIATI, Francesco.
ROSSI, Giambattista: Véase ROSSO FIORENTINO.
ROSSO FIORENTINO: 2297.
RUBENS, Pedro Pablo: 2088, 2382, 2389.
RUSCONI, Giuseppe: 1835.
R. V. P.: 1044, 1898.
SACCHI, Andrea: 850 (?), 1836, 1837, 1838, 1839, 1840, 1841, 1842, 1843a, 1843b, 2298.
SALVIATI, Francesco: 2300.
SALVIATI, Francesco (Copia de): 2299.
SAN GIOVANNI, Giovanni di: 2301, 2302.
SANZIO, Rafael: Véase RAFAEL.
SERMONETA, Il: 389.
SICCIOLANTE, Girolamo: Véase SERMONETA, Il.
SIRANI, Giovanni Andrea: 415.
SODOMA DE SIENA (Copia de): 251.
SPECKAERT, Hans: 2081.
STEFANO, Ambrogio di: Véase BORGOGNONE, Il.
STEFANO, Giovanni di: Véase LANFRANCO, Giovanni.
STROZZI, Bernardo: 2303.
SUBISSATI, Sempronio: 1348, 1351, 1356, 1357, 1358.
TEMPESTA, Antonio: 2375.
TESTA, Pietro: 416, 2063, 2304, 2305, 2306.
THULDEN, Theodore Van: 2082.
TIBALDI, Domenico Pellegrini: 2307, 2308, 2309, 2326.
TIEPOLO, Giambattista: 2310, 2311, 2312 (?).
TINTORETTO, Il: 2313.
TINTORETTO (Copia de): 1002, 1003a, 1064, 1065, 1066, 1067.
TIZIANO: 2314, 2315.
VAGA, Pierino del: 303, 387, 393, 2316, 2317, 2353.
VALENTI, Michel Angelo (?): 1695.
VANNI, Francesco: 394, 2318.

VANNUCCI, Pietro: Véase PERUGINO, Il.
VASARI, Giorgio: 2319, 2320 (?).
VASARI, Giorgio (Copia de): 258.
VECCHI, Crio. de (?): 395.
VECELLIO, Tiziano: Véase TIZIANO.
VELAZQUEZ, Diego: 2211, 2212, 2213.
VELAZQUEZ, Diego Rodríguez de Silva (Copia de): 2214.
VERONES: 2321 (?), 2322 (?), 2323.
VERONES (Copia de): 334, 998.
VILLANUEVA, Antonio de: 2215.
VILLANUEVA, Diego de: 2216, 2376.
VINCI, Leonardo da: 2001, 2052 (?), 2351.
VINCI, Leonardo da (Copia de): 256, 1952, 2052.
ZAMPIERI, Domenico: Véase DOMENICHINO, Il.
ZUCCARO, Federico: 2324.
ZUCCARO, Federico (Copia de): 2325.
ANONIMO: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24a, 24b, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65a, 65b, 66, 67, 68, 69a, 69b, 70, 70 bis, 71, 72, 73, 74, 75a, 75b, 76, 77, 78, 79a, 79b, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136a, 136b, 137a, 137b, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146a, 146b, 147a, 147b, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196a, 196b, 197a, 197b, 198a, 198b, 199a, 199b, 200, 201, 202a, 202b, 203a, 203b, 204, 205, 206a, 206b, 207a, 207b, 208, 209, 210, 211, 212a, 212b, 213, 214, 215a, 215b, 216, 217a, 217b, 218, 219a, 219b, 220, 221a, 221b, 222, 223, 224a, 224b, 225, 226a, 226b, 227a, 227b, 228a, 228b, 229, 230a, 230b, 231, 232, 233a, 233b, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253a, 253b, 254a, 254b, 255a, 255b, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262a, 262b, 263a, 263b, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271a, 271b, 272, 273, 274a, 274b, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288a, 288b, 289, 290, 291, 292, 293, 295, 296a, 296b, 297, 299, 300, 301, 302, 304, 305, 306, 307, 308, 310a, 310b, 311, 312, 313, 314, 315a, 315b, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 360, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373a, 373b, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 390, 417, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 434, 435, 436, 437, 438, 439a, 439b, 440, 441, 442, 443, 444, 445a, 445b, 446a, 446b, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 463, 464, 465, 466, 467, 468 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517a, 517b, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 529, 530, 531a, 531b, 532, 533a, 533b, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 620, 621, 622, 623a, 623b, 624, 625, 626, 627, 628, 629a, 629b, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 638, 639, 640, 641a, 641b, 642, 643, 644, 645, 646a, 646b, 647a, 647b, 648, 649, 650, 651, 654, 655, 656, 657, 658,

659, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686a, 686b, 687a, 687b, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 711, 712, 713, 714, 715, 717, 718, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766a, 766b, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777a, 777b, 778, 779, 780, 781a, 781b, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 801, 802, 803, 804, 805, 806a, 806b, 807a, 807b, 808, 809, 810a, 810b, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817a, 817b, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832a, 832b, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 243a, 843b, 844, 845, 846a, 846b, 847, 848, 849a, 849b, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866a, 866b, 867, 868, 869, 870, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 893, 894, 895, 896a, 896b, 897, 898, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908 909, 910, 911, 912, 914, 915, 916, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953a, 953b, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999a, 999b, 1000, 1001, 1002, 1003a, 1003b, 1004, 1005a, 1005b, 1006a, 1006b, 1007, 1008, 1009, 1010, 1011, 1012, 1013, 1014, 1015, 1016, 1017, 1018, 1019, 1020, 1021, 1022, 1023, 1024, 1025, 1026, 1027, 1028, 1029, 1030, 1031, 1032, 1033, 1034, 1035, 1036, 1037, 1038, 1039a, 1039b, 1040, 1041, 1042, 1043, 1045, 1046, 1047, 1048, 1049, 1050, 1051, 1052, 1053, 1054, 1055, 1056, 1057, 1058, 1059, 1060, 1061, 1062, 1063, 1064, 1065, 1066, 1067, 1068, 1069, 1070, 1071, 1072, 1073, 1074, 1075, 1076, 1077, 1078, 1079, 1080, 1081, 1082, 1083, 1084, 1085, 1086, 1087, 1088, 1089, 1090, 1091, 1092, 1093, 1094, 1095, 1096, 1097, 1098, 1099, 1100, 1101, 1102, 1103, 1104, 1105, 1106, 1107, 1108, 1109, 1110, 1111, 1112a, 1112b, 1113, 1114, 1115, 1116, 1117, 1118, 1119, 1120, 1121, 1122, 1123, 1124, 1125, 1126, 1127, 1128, 1129, 1130, 1131, 1132, 1133, 1134, 1135, 1136, 1137, 1138, 1139, 1140, 1141, 1142, 1143, 1144, 1145, 1146, 1147, 1148, 1149, 1150, 1151, 1152, 1153, 1154, 1155, 1156, 1157, 1158, 1159, 1160, 1161, 1162, 1163, 1164, 1165, 1166, 1167a, 1167b, 1168, 1169, 1170, 1171, 1172, 1173, 1174, 1175, 1176, 1177, 1178, 1179, 1180, 1181, 1182, 1183, 1184, 1185, 1186, 1187, 1188, 1189, 1190, 1191, 1192, 1193, 1194, 1195, 1196, 1197, 1198, 1199, 1200, 1201, 1202, 1203, 1204, 1205 1206, 1207, 1208, 1209, 1210, 1211, 1212, 1213, 1214, 1215, 1216, 1217, 1218, 1219, 1220, 1221, 1222, 1223, 1224, 1225, 1226, 1227, 1228, 1229, 1230, 1231, 1232, 1233, 1234, 1235, 1236, 1237, 1238, 1239, 1240, 1241, 1242, 1243, 1244, 1245, 1246, 1247, 1248, 1249, 1250, 1251, 1252, 1253, 1254, 1255, 1256, 1257, 1258, 1259, 1260, 1261, 1262, 1263, 1264, 1265, 1266, 1267, 1268, 1269, 1270, 1271, 1272, 1273, 1274, 1275, 1276, 1277, 1278, 1279, 1280, 1281, 1282, 1283, 1284, 1285, 1286, 1287, 1288, 1289, 1290, 1291, 1292, 1294, 1295, 1296, 1297, 1299, 1300, 1301, 1302, 1303, 1304, 1305, 1306, 1307, 1308, 1309, 1310a, 1310b, 1311, 1312, 1313, 1314, 1315, 1316, 1317, 1318, 1319, 1320, 1321, 1322, 1323, 1324, 1325, 1326, 1327, 1328, 1329, 1330, 1331, 1332, 1333, 1334, 1335, 1336, 1337, 1338, 1339, 1340, 1341, 1342, 1343, 1344, 1345, 1346, 1347, 1349, 1350, 1352, 1353a, 1353b, 1354, 1355, 1359, 1360, 1361, 1362, 1365, 1366, 1367, 1368, 1369, 1370, 1371, 1372, 1373, 1374, 1375, 1377, 1378, 1379, 1380, 1381, 1382, 1383, 1384, 1385, 1386, 1387, 1388, 1389, 1390, 1391, 1392, 1393, 1394, 1395, 1396, 1397, 1398, 1399, 1400, 1401, 1402, 1403, 1404, 1405, 1406, 1407, 1408,

1409, 1410, 1411, 1412, 1413, 1414, 1415, 1416, 1417, 1418, 1419, 1420, 1421, 1422, 1423, 1424, 1425, 1426, 1427, 1428, 1429, 1430, 1431, 1432, 1433, 1434, 1435, 1436, 1437, 1438, 1439, 1440, 1441, 1442a, 1442b, 1443, 1444, 1445, 1446a, 1446b, 1447a, 1447b, 1448a 1448b, 1449b, 1450, 1451a, 1451b, 1452a, 1452b, 1453a, 1453b, 1454a, 1454b, 1455a, 1455b, 1456a, 1456b, 1457a, 1457b, 1458a, 1458b, 1459a, 1459b, 1460a, 1460b, 1461a, 1461b, 1462a, 1462b, 1463a, 1463b, 1464, 1465a, 1465b, 1466a, 1466b, 1467, 1468a, 1468b, 1469a, 1469b, 1470a, 1470b, 1471a, 1471b, 1472a, 1472b, 1473, 1474, 1475a, 1475b, 1476a, 1476b, 1477a, 1477b, 1478, 1479a, 1479b, 1480, 1481a, 1481b, 1482a, 1482b, 1483a, 1483b, 1484a, 1484b, 1485a, 1485b, 1486a, 1486b, 1487a, 1487b, 1488a, 1488b, 1489a, 1489b, 1490a, 1490b, 1491a, 1491b, 1492a, 1492b, 1493, 1494, 1495a, 1495b, 1496a, 1496b, 1497, 1498, 1504, 1505, 1508, 1509, 1510, 1512, 1513, 1514, 1515, 1517, 1518, 1519, 1522a, 1522b, 1524a, 1524b, 1525a, 1525b, 1526a, 1526b, 1527a, 1527b, 1528, 1529, 1530, 1533, 1536, 1537, 1552, 1557, 1561, 1562, 1564, 1568, 1569, 1570, 1572, 1581, 1582, 1583, 1587, 1588, 1590, 1591, 1592, 1593, 1595, 1596, 1597, 1598, 1602, 1613, 1614, 1615, 1621, 1622, 1623, 1624, 1625, 1626, 1627, 1628, 1629, 1630, 1631, 1633, 1634, 1635, 1636, 1637, 1638, 1639, 1640, 1641, 1642, 1643, 1644, 1645, 1647, 1648, 1649, 1650, 1651, 1652, 1653, 1655, 1656, 1657, 1658, 1659a, 1659b, 1660, 1661a, 1661b, 1662a, 1662b, 1663, 1664, 1665, 1666, 1667, 1669, 1677, 1683, 1684, 1685, 1686, 1687, 1688, 1689, 1690, 1691, 1692, 1693, 1694, 1695, 1696, 1697, 1698, 1699, 1700, 1701, 1702, 1703, 1704, 1705, 1706, 1707, 1708, 1709, 1710, 1711, 1712, 1713, 1714, 1715, 1716, 1717, 1718, 1719, 1720, 1721, 1722, 1723, 1724, 1725, 1726, 1727, 1728, 1729, 1730, 1731, 1732, 1733, 1734, 1735, 1736, 1737, 1738, 1739, 1740, 1741, 1743, 1744, 1745, 1746, 1747, 1748a, 1748b, 1749, 1750, 1751, 1752a, 1752b, 1753, 1754, 1755, 1756, 1757a, 1757b, 1758, 1759, 1760, 1761, 1762, 1763, 1764, 1765, 1766, 1767, 1768, 1769a, 1769b, 1770, 1771, 1772, 1773, 1774, 1775, 1776, 1777, 1778, 1779, 1780a, 1780b, 1781, 1782, 1784, 1789, 1793, 1798, 1799, 1801, 1802, 1803, 1805, 1806, 1807, 1808, 1809, 1810, 1811, 1812, 1815, 1816, 1818a, 1818b, 1819, 1820, 1821, 1822, 1823, 1824, 1825, 1826, 1827, 1828, 1829, 1830, 1831, 1865, 1866, 1867, 1868, 1869, 1870, 1871, 1872, 1873, 1874, 1875, 1876, 1877, 1878, 1879, 1880, 1881, 1882a, 1882b, 1883, 1884, 1885, 1886, 1887, 1888, 1889, 1890, 1891, 1892a, 1892b, 1893, 1894a, 1894b, 1895a, 1895b, 1896, 1897, 1899, 1900, 1901, 1902, 1903, 1904, 1905a, 1905b, 1906, 1907, 1908, 1909, 1910, 1911, 1912, 1913, 1914, 1915, 1916, 1917, 1918, 1919, 1920, 1921, 9122, 1923, 1924, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931, 1932, 1933, 1934, 1935, 1936, 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943, 1944, 1945, 1946, 1947, 1948, 1949, 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1955, 1956, 1957, 1958, 1959, 1960, 1961, 1962, 1963, 1964, 1965, 1966, 1967, 1968, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1981, 1983, 1985, 1986, 1987, 1988, 1990, 1991, 1993, 1994a, 1994b, 1996, 1997, 1998, 1999a, 1999b, 2002, 2003, 2004, 2005, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2020, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2030, 2033, 2034, 2035 ,2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059a, 2059b, 2060, 2062, 2064, 2066, 2067, 2069, 2070, 2071, 2072, 2074, 2075, 2239, 2240, 2248, 2249, 2250, 2255, 2263, 2328, 2335, 2341, 2380, 2383, 2391, 2392, 2393.

ANONIMO SIGLO XVII: 16, 418.

ANONIMO ESPAÑOL SIGLO XVI: 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222.

ANONIMO ESPAÑOL SIGLO XVII: 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233.

ANONIMO ESPAÑOL SIGLO XVIII: 2076, 2234, 2235, 2236, 2237.

ANONIMO FLAMENCO SIGLO XVI: 2083, 2084, 2085, 2086, 2097.

ANONIMO FLAMENCO SIGLO XVII: 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096.
ANONIMO FLORENTINO HACIA 1560-1570: 2000.
ANONIMO FRANCES SIGLO XVII: 2099, 2100, 2101.
ANONIMO FRANCES SIGLO XVIII: 2102, 2103.
ANONIMO HOLANDES SIGLO XVII: 2104, 2105, 2106.
ANONIMO ITALIANO SIGLO XVI: 2326, 2327, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2337, 2338, 2339, 2340, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359.
ANONIMO ITALIANO SIGLO XVII: 2077, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2378, 2379.
ANONIMO ITALIANO SIGLO XVIII: 1612.
ANONIMO MILANES SIGLO XVI: 2336.
ANONIMO VENECIANO SIGLO XVI: 2377.

ADICION AL INDICE DE AUTORES

ALBANI, Francesco: 92.
ALBERTI, Cherubino: 81.
ALGARDI, Alessandro: 177, 267, 332, 351, 2239.
ARPINO, Caballero de: 49, 75a, 75b, 180, 276, 330, 2066, 2240.
BAGLIONE, Giovanni: 65a, 65b, 169.
BARBIERI, Francesco: Véase GUERCINO, Il.
BAROCCI, Federico: 49, 88, 2318.
BASANO, El mozo, Francisco: 2318.
BECCAFUMI, Domenico: 394.
BIGARI, Vittorio: 188.
BISCAINO, Bartolomeo: 2248, 2249.
BLOCKLAND, Anthonius: 2035.
BORGOGNONE, Il: 1857, 1858, 1859, 1860.
BRANDI, Giacinto: 1544.
CABEZALERO, Juan Martín: 2017, 2018.
CALANDRUCCI, Giacinto: 1499, 1553, 1565, 1584.
CAMASSEI, Andrea: 1844a, 1844b, 1845a, 1845b, 1846.
CAMBIASO, Luca: 272, 1996, 2033, 2034.
CANO, Alonso (?): 2020, 2334.
CANUTI, Doménico-María: 186.
CARDUCHO, Vicente: 2133a, 2133b.
CARNICERO, Isidro: 2383.
CARRACCI, Agostino: 396a.
CARRACCI, Giovanni Antonio: 2255.
CARREÑO DE MIRANDA, Juan: 2213.
CESARI, Giuseppe: Véase ARPINO, Caballero de.
CIGNANI, Carlo: 2011, 2012.
CONTI, Sebastiano: 632.
CORSESE, Guglielmo: Véase BORGOGNONE, Il.
CORTONA, Pietro de: 116, 175, 2263, 2264, 2379.
DA VINCI, Leonardo: 2348.
DELLA BELLA, Stefano: 139, 153.
DELLA FERRARI, Gregorio: 2065.
DI CREDI, Lorenzo: 2288.
DI JACOPO, Giovanni Battista: Véase ROSSO FIORENTINO.
DOLCI, Carlo: 360.
DOMENICHINO, Il: 135, 144, 145, 146b, 229, 820, 821, 1777, 1778.
DUGHET, Gaspard: Véase POUSSIN, Gaspard.
DURERO, Albert (Copia de): 262a, 262b.
FERNANDEZ DE NAVARRETE, El Mudo, Juan: 2280.
FERRARI, Gregorio: 2065.
FERRI, Ciro: 285, 376, 377.
FRAGONARD, Jean Honoré: 182.
FRANCESCHINI, Baldassare: Véase VOLTERRANO, Il.
FRANCO, Battista: 353.
GAULLI, Giovanni Battista: 63.
GUERCINO, Il: 53, 151, 153, 317, 318.
HERRERA, El viejo, Francisco de: 2220.
HERRERA BARNUEVO, Sebastián: 2179.
JORDAN, Lucas: 186, 2263.

LANFRANCO, Giovanni: 146b, 240, 247, 315a, 315b, 955, 1661a, 1661b, 1662a, 1662b, 1663, 1664, 1665, 1666, 1667, 1802.
LORENA, Claude (Escuela): 373a.
LUQUETO, Il: Véase CAMBIASO, Luca.
MAELLA, Mariano Salvador: 126, 2073 (?).
MANNOZZI, Giovanni: Véase SAN GIOVANNI, Giovanni de.
MANTEGNA, Andrea: 127.
MARATTA, Carlos: 57, 58, 164, 165, 284, 417, 428, 535, 542, 544, 549, 603, 606, 607, 608, 609, 611, 613, 614, 615, 616, 618, 619, 644, 651, 652, 654, 663, 664, 679, 680, 681, 682, 690, 692, 710, 716, 739, 777a, 777b, 899, 914, 1119, 1296, 1519, 1544, 1561, 1586, 1590, 1604, 1615, 1619, 1683, 1684, 1759, 1784, 1793, 1803, 1816.
MAZZOLA, Girolamo Francesco: Véase PARMIGIANINO, Il.
MITELLI, Agostino: 80, 153.
MOLA, Pier Francesco: 102, 106, 184, 239, 284, 2379.
MONTFORT, Anthonius: Véase BLOCKLAND, Anthonius.
MURILLO, Bartolomé Esteban: 327.
NEBBIA, Cesare: 35, 185.
NISA, Juan de: Véase VALDES LEAL.
ORSI, Lelio: 115.
PARET, Luis: 2377.
PARMIGIANINO, Il: 2340, 2374.
PASSERI, Giovanni Battista: 36, 59. 68, 383, 384, 385, 386.
PEREDA, Antonio de: 243.
PIAZZETA, Gianbattista: 2091.
POMARANCIO, Il: 30, 49.
POUSSIN, Gaspard: 162, 373a.
RAFAEL: 1353a, 1649.
RENI, Guido: 152, 154, 167, 268, 2011, 2012, 2079.
RENI, Guido (Copia de): 28, 1361.
RIBERA, El Españoleto, José de: 2227.
RODRIGUEZ DE SILVA VELAZQUEZ, Diego: Véase VELAZQUEZ, Diego.
ROMANELLI, Giovanni Francesco: 47, 168, 246, 285, 321, 335.
ROMANO, Giulio: 306.
RONCALLI, Cristóforo: Véase POMARANCIO, Il.
ROSSI, Francesco del: Véase SALVIATI, Francesco.
ROSSI, Giambattista: Véase ROSSO FIORENTINO.
ROSSO FIORENTINO: 117.
RUBENS, Pedro Pablo: 98, 358.
RUBENS, Pedro Pablo (Copia de): 53.
SACCHI, Andrea: 350, 1509, 1812.
SALVIATI, Francesco: 2277, 2278.
SAN GIOVANNI, Giovanni de: 2063.
SANZIO, Rafael: Véase RAFAEL.
SARTO, Andrea del: 2044.
SIRANI, Giovanni Andrea: 372.
SOGLIANI, Bartolomeo: 2044.
STEFANO, Ambrosio di: Véase BORGOGNONE, Il.
STEFANO, Giovanni di: Véase LANFRANCO, Giovanni.
SUSTRIS, Frederick: 264.
TEMPESTA, Antonio: 128, 311.
TESTA, Cesare: 113.
TESTA, Pietro: 120, 173, 174, 175, 239, 2336.
TIBALDI, Domenico Pellegrini: 2039 (?), 2339.
TIEPOLO, Giambattista: 2313.
TIZIANO: 594, 2335.
TIZIANO (Copia de): 368, 1999b.
TRENTO, Antonio da: 22.
TURCHI, Alejandro: 278.
UDINE, Giovanni de: 252.
VAGA, Pierino del: 252, 2374.
VALDES LEAL: 2023, 2024, 2025.
VANNI, Francesco: 288a, 288b.
VECCHIA, Pietro: 310a.
VECELLIO, Tiziano: Véase TIZIANO.
VELAZQUEZ, Diego: 2214.
VILLANUEVA, Pedro: 2056.
VOLTERRANO, Il: 270.
ZAMPIERI, Domenico: Véase DOMENICHINO, Il.
ZUCCARO, Federico: 2342.
ANONIMO ESPAÑOL SIGLO XVII: 1098.
ANONIMO ITALIANO SIGLO XVII: 156, 164, 209, 1041, 1042, 1043, 1044, 1045, 1046, 1048, 1049, 1050, 1051, 1053, 1054, 1055, 1057, 1058, 1059, 1069, 1070, 1071, 1073, 1075, 1076, 1111, 1113, 1115, 1117, 1588, 2035.

INDICE TEMÁTICO

TEMAS PROFANOS

ALEGORIAS:

— Ciencias y Artes:
  — Ciencia: 923, 924.
  — Escultura: 925.
  — Historia: 937.
  — Pintura: 925, 1040.
  — Poesía: 927, 928, 929, 930, 934, 938, 939, 1043.

— Figuras Alegóricas:
  — General: 73, 118, 756, 913, 914, 930, 943, 945, 992, 1056, 1563, 1574, 1575, 2041, 2343, 2373.
  — Abundancia: 952, 2000, 2009.
  — Belleza: 1610.
  — Concordia: 1024.
  — Fama: 641a, 923, 924, 935, 936, 937.
  — Fortaleza: 1644.
  — Honor: 1618.
  — Ignorancia: 932, 933.
  — Mentira: 932, 933.
  — Muerte: 935, 936.
  — Ocasión: 174.
  — Poder: 923, 924.
  — Verdad: 944.
  — Vigilancia: 939.

— Virtudes:
  — General: 70 bis, 392, 1618.
  — Cardinales:
    — General: 918.
    — Justicia: 217b, 332, 945, 1112b.
    — Prudencia: 939, 944, 1566.
  — Teologales:
    — General: 2263.
    — Caridad: 31, 916, 942, 2320.
    — Esperanza: 580, 581.
    — Fe: 30, 2075.

— Horas del día:
  — Noche, La: 254a.

— Partes del Mundo:
  — Egipto: 1521a, 1521b, 1815.

— Ríos, Mares:
  — Océano o río: 1522b.

— Tiempo, El: 935, 936, 937, 1610.

— Alegorías varias:
  — Alegoría de las bodas de Carlos II y M.ª Luisa de Borbón: 2180.
  — Caridad Romana: 2232.

ALELUYAS:

— Generales: 52, 123, 127, 171, 373b, 1031, 1033, 1719, 1995, 2134, 2341, 2378.

ANIMALES: 256, 257, 266, 279, 487, 752, 753, 754, 755, 756, 891, 892, 958, 1035, 1675, 1220, 1221, 1241, 1248, 1379, 1412, 1413, 1414, 1428, 1455b, 1735, 1737, 1754, 1757b, 1761, 1768, 1822, 1830, 1892a, 1944, 2147, 2191, 2214, 2234, 2235, 2368.

ARQUITECTURA:

— General: 427, 476, 636, 659, 1082.

— Elementos arquitectónicos: 426, 436, 437, 453, 456, 465, 750, 1015, 1038, 1120, 1121.
— Escenografías: 2286.
— Fuentes: 351, 477, 479, 2182.
— Proyectos arquitectónicos: 1119, 1125, 2077, 2123, 2137, 2216, 2376.

CARICATURAS:
— Busto: 765, 1638.
— Cabezas: 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 766a, 766b, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 774, 775, 776, 777b, 778, 779, 780, 781a, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796 ,797, 798, 799, 800, 801, 805, 806a, 806b, 807a, 807b, 808, 809, 810a, 814, 817a, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 832b, 839, 866a, 1513, 1514, 1516, 1517, 1532, 1754, 1763, 1777, 1779, 2348.
— Figuras: 801, 802, 803, 804, 805, 830, 832a, 833, 834, 836, 837, 839, 841, 842, 843a, 843b, 844, 845, 847, 1512, 1514, 1516, 1773, 1774, 1775, 1776, 1777, 1778, 2267, 2349.

CUERPO HUMANO:
— Anatómicos: 202a, 230b, 1100, 1105, 1163, 1733, 1734, 1744.
— Busto:
  — General: 1284.
  — Femenino: 366, 369, 817b, 849a, 858, 866b, 879, 885, 1126, 1139, 1167a, 1262, 1263, 1266, 1276, 1287, 1371, 1422, 1450, 1496a, 1769a, 2011, 2095.
  — Masculino: 102, 138, 319, 344, 350, 409, 642, 811, 857, 883, 980, 1135, 1167a, 1219, 1268, 1302, 1345, 1495b, 1655.
— Cabezas:
  — General: 263a, 263b, 274b, 396b, 501, 515, 629a, 657, 810b, 829, 860, 866b, 887, 1101, 1112b, 1114, 1282, 1341, 1342, 1369, 1419, 1420, 1424, 1440, 1441, 1448a, 1453a, 1461a, 1462a, 1465a, 1470b, 1473, 1486a, 1488a, 1497, 1600, 1626, 1627, 1630, 1651, 1661b, 1731, 1771, 1818b, 1858, 1973, 1974, 2323.
  — Femenina: 32, 55, 92, 96, 101, 105, 147a, 167, 262b, 304, 334, 507, 519, 642, 812, 813, 840, 848, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 859, 868, 878, 880, 881, 882, 886, 968, 1007, 1102, 1113, 1130, 1139, 1143, 1156, 1157, 1167a, 1184, 1195, 1198, 1202, 1217, 1221, 1222, 1233, 1250, 1252, 1273, 1290, 1293, 1298, 1300, 1361, 1363, 1364, 1365, 1382, 1396, 1400, 1403, 1411, 1452a, 1453a, 1455a, 1476b, 1523a, 1523b, 1614, 1628, 1634, 1646, 1675, 1843b, 2044, 2092, 2094, 2174, 2293.
  — Infantiles y juveniles: 88, 97, 98, 179, 336, 337, 413, 414, 520, 521, 523, 524, 626, 861, 866a, 888, 1115, 1129, 1139, 1140, 1157, 1167a, 1169, 1170, 1185, 1189, 1200, 1203, 1212, 1213, 1214, 1215, 1216, 1221, 1229, 1240, 1242, 1243, 1280, 1287, 1308, 1327, 1332, 1370, 1380, 1410, 1417, 1423, 1442b, 1447a, 1456a, 1456b, 1463a, 1472a, 1474, 1480, 1491a, 1491b, 1581, 1589, 1649, 1678, 1697, 1707, 1717, 1730, 1736, 1759, 1760, 1842, 2236, 2237, 2243, 2287b, 2294, 2370.
  — Masculinas: 55, 84, 85, 86, 87, 89, 93, 94, 95, 99, 100, 142, 145, 152, 153, 154, 183, 187, 262a, 268, 310b, 323, 342, 343, 365, 367, 371, 516, 519, 522, 524, 641b, 773, 777a, 818, 831, 832a, 849a, 856, 861, 878, 997, 1127, 1136, 1152, 1164, 1175, 1184, 1192, 1233, 1234, 1239, 1260, 1265, 1271, 1277, 1285, 1288, 1301, 1313, 1315, 1326, 1353a, 1353b, 1360, 1367, 1368, 1371, 1372, 1373, 1392, 1401, 1407, 1411, 1446a, 1451a, 1464b, 1480, 1483a, 1489b, 1493, 1532, 1609, 1633, 1724, 1732, 2015, 2050, 2143, 2242, 2272, 2324.
— Desnudos:
  — General: 375, 980, 1159, 1320, 1334, 1427, 2011.

— Femeninos: 8, 299, 866b, 871, 874, 884, 968, 969, 1160, 1161, 1173, 1174, 1177, 1179, 1193, 1246, 1267, 1390, 1457b, 1585, 1639, 1722, 1725, 1746, 1787, 1790, 1831, 1833, 1970, 1999a, 2291, 2371.
— Infantiles o juveniles: 75a, 76, 299, 414, 533b, 781b, 849b, 877, 968, 1118, 1172, 1200, 1205, 1208, 1215, 1216, 1218, 1230, 1242, 1248, 1265, 1275, 1280, 1305, 1306, 1307, 1308, 1318, 1332, 1338, 1385, 1404, 1405, 1427, 1466b, 1467, 1489a, 1491a, 1650, 1720, 1721, 1752b, 1753, 1979, 2001, 2269, 2350.
— Masculinos: 131, 175, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196a, 197a, 197b, 198a, 199b, 200, 201, 202a, 203a, 204, 205, 206a, 206b, 207a, 208, 209, 210, 211, 212a, 212b, 213, 214, 215a, 215b, 216, 217a, 218, 219a, 220, 222, 223, 224a, 224b, 225, 226a, 226b, 227a, 227b, 228a, 228b, 229, 230a, 230b, 231, 233a, 234, 235, 236, 237, 238, 299, 358, 407, 408, 637, 872, 873, 875, 973, 981, 1110, 1175, 1194, 1196, 1211, 1235, 1237, 1247, 1261, 1262, 1269, 1270, 1279, 1286, 1289, 1323, 1345, 1346, 1372, 1374, 1383, 1406, 1430, 1442a, 1446a, 1452b, 1453b, 1469a, 1475b, 1477a, 1482b, 1484a, 1496a, 1503, 1505, 1509, 1622, 1629, 1662a, 1667, 1677, 1715, 1784, 1785, 1786, 1788, 1789, 1802, 1813, 1814, 1817, 1834, 1835, 1836, 1837, 1838, 1840, 1841, 1843a, 1844a, 1844b, 1845a, 1845b, 1847, 1848, 1849, 1850, 1851, 1852, 1853, 1854, 1855, 1856, 1857, 1858, 1859, 1860, 1861, 1862, 1863, 1864, 1868, 1869, 1870, 1871, 1872, 1873, 1874, 1875, 1876, 1877, 1878, 1879, 1880, 1881, 1882a, 1882b, 1883, 1884, 1886, 1887, 1888, 1889, 1891, 1892b, 1893, 1894a, 1894b, 1895a, 1896, 1897, 1899, 1900, 1901, 1902, 1903, 1904, 1905a, 1905b, 1906, 1907, 1908, 1909, 1910, 1987, 1988, 2016, 2017, 2018, 2040, 2061, 2068, 2070, 2071, 2076, 2112, 2113, 2144, 2145, 2250, 2262, 2295, 2296, 2317, 2346, 2347.

DECORATIVAS, ARTES:

— Anforas: 1005b, 1006b, 1018, 1991.
— Arpas: 1621.
— Carrozas, 2380.
— Copa: 129, 1123, 2359.
— Corona: 1739.
— Escudo: 80, 121, 462.
— Jarrones: 421, 1006b, 1018, 2056, 2238.
— Lámparas: 311, 400, 401, 418, 419, 420, 951.
— Marcos para retratos: 474, 475.
— Medallas/Monedas: 489, 490, 491.
— Muebles: 417, 463, 1006b.
— Objetos varios: 485, 711.
— Orfebrería religiosa: 1234, 1439, 1452, 1460b, 2072, 2358.

EJERCITO:

— Batallas:
  — General: 64, 114, 908, 958, 2036, 2051, 2054, 2066, 2135, 2195, 2391.
  — Plaza Berberisca, Asedio: 2136.
  — Ostia, Batalla de: 1943, 1950. Véase además HISTORIA.
— Material de guerra (Escudos, Corazas, Yelmos, Cascos, Armas...): 167, 508, 865, 1001, 1004, 1005b, 1006a, 1008, 1009, 1010, 1011, 1012, 1013, 1014, 1019, 1020, 1025, 1026, 1028, 1035, 1036, 1037, 1476a, 1492a, 1515, 1741.
— Tipos militares:
  — Caudillos: 907, 2342.
  — Guerreros: 53, 56, 173, 271b, 289, 305, 310a, 604, 903, 905, 907, 963, 998, 1097, 1763, 2053, 2197, 2300, 2325, 2344, 2345.
  — Soldados: 51.

ESCULTURA:

— Copia Apolo de Belvedere: 922.
— Copias esculturas clásicas: 473, 1264, 1866, 1895b, 1912, 1964, 1965, 1966, 1967.
— Copia estatua antigua: 1968, 1969.
— Copia Hércules Farnesio: 640.

— Copia relieve romano: 1, 2, 353, 1032.
— Estudios parciales: 1348, 1349, 1350, 1355, 1944, 2019.

FIGURAS:
— General: 297, 398b, 576, 578, 583, 629b, 745, 846b, 903, 906, 926, 953a, 954, 955, 958, 964, 993, 1034, 1045, 1057, 1058, 1074, 1096, 1101, 1247, 1251, 1301, 1333, 1334, 1341, 1342, 1346, 1366, 1371, 1380, 1381, 1384, 1434, 1436, 1437, 1444, 1448a, 1454b, 1477a, 1483a, 1513, 1686, 1687, 1690, 1708, 1713, 1745, 1748b, 1807, 1860, 1945, 1990, 2006, 2013, 2067, 2199, 2365.
— Femeninas: 7, 12, 47, 61, 118, 151, 232, 242, 275, 288a, 311, 315b, 329, 361, 410, 497, 499, 511, 518, 577, 579, 584, 605, 637, 669, 732, 741a, 746, 750, 838, 846a, 862, 865, 884, 889, 890, 905, 926, 957, 973, 988, 994, 1021, 1039a, 1041, 1042, 1044, 1051, 1059, 1071, 1094, 1097, 1117, 1162, 1226, 1249, 1252, 1261, 1262, 1287, 1319, 1327, 1423, 1445, 1475a, 1475b, 1488b, 1490a, 1494, 1498, 1502, 1507, 1518, 1525a, 1572, 1646, 1654, 1662b, 1676, 1677, 1726, 1748a, 1751, 1763, 1770, 1794, 1820, 1821, 1991, 1994b, 2045, 2096, 2147, 2152, 2181, 2244, 2268, 2299, 2301, 2302, 2345, 2364.
— Infantiles y juveniles: 32, 104, 144, 165, 166, 184, 296a, 364, 391a, 406, 494, 498, 502, 503, 629a, 643, 732, 739, 740, 755, 835, 838, 863, 864, 866a, 920, 926, 990, 995, 1022, 1029, 1041, 1046, 1052, 1054, 1099, 1186, 1187, 1201, 1202, 1224, 1226, 1296, 1322, 1455a, 1461a, 1479a, 1495a, 1578, 1706, 1747, 1791, 2120.
— Masculinas: 9, 52, 157, 170, 203b, 292, 305, 361, 369a, 397a, 398a, 413, 494, 568, 633, 654, 732, 733, 734, 736, 742, 743, 867, 868, 876, 911, 920, 922, 957, 963, 990, 991, 996, 1030, 1039b, 1048, 1055, 1098, 1125, 1135, 1159, 1165, 1167b, 1183, 1217, 1257, 1276, 1310b, 1312, 1315, 1327, 1397, 1398, 1445, 1449a, 1451a, 1454a, 1467, 1468a, 1483a, 1525a, 1572, 1576, 1579, 1612, 1630, 1665, 1667, 1762, 1839, 1985, 2005, 2007, 2022, 2055, 2059a, 2059b, 2091, 2198, 2205, 2207, 2209, 2212, 2213, 2273, 2313, 2330, 2362, 2363, 2382.

FLORES, ARBOLES, ELEMENTOS VEGETALES:
— Arboles: 1078, 1079, 1080, 1081, 1109, 1415.
— Flores: 482, 2012.
— Vegetales. elementos: 483, 484, 1081.

GENERO, ESCENAS DE:
— Generales: 139, 155, 280, 308, 1104, 2150, 2151, 2163, 2270,
— Campesinas: 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169.

HISTORIA:
— Personajes Históricos:
— Ataulfo: 2125.
— Atila: 1941, 1942.
— Augusto: 22.
— Carlos V: 126.
— Cleopatra: 931, 987, 1568.
— Constantino: 128, 2247, 2375.
— Emperador romano: 21, 1049, 1050.
— Escipión: 68.
— Falaris: 105a.
— Felipe V, Familia de: 2390.
— Fernando VI: 2078.
— León Magno: 1941, 1942.
— Lucrecia: 956, 1823, 1824.
— Marco Aurelio: 1798.
— Numa (?): 962.
— Tarquinio: 956.
— Tiziano: 126.
— Reyes:
— General: 63, 1832, 2132, 2325.
— Varios:
— Borgo, Incendio del: 1939.
— Ostia, Batalla de: 1943, 1950.
— Plaza Berberisca, Asedio: 2136.
— Roma, Defensa de: 1959.
— Roma, Donación de: 1951.

LIBROS Y LITERATURA:
— General: 311, 1209, 1322, 1329, 1470b, 1483, 1691, 1698, 1702, 1780b.
— Personajes literarios:
— Armida: 1544.
— Herminia: 335, 965.
— Reinaldo: 1544.

MARITIMOS, TEMAS:
— General: 976, 977, 1003b.

MITOLOGIA:
— Dioses y Personajes:
— Acis: 975.
— Adonis: 1986, 2065, 2256.
— Afrodita: 1965, 1966.
— Alfeo: 967.
— Amazonas: 2051.
— Amor: 1068, 1112a, 1610, 2339.
— Amorcillos: 17, 48, 77, 117, 141, 143, 182, 254b, 255b, 301, 458, 459, 468, 488, 620, 621, 622, 623a, 741b, 969, 971, 986, 1015, 1016, 1074, 1103, 1123, 1124, 1529, 1723, 1892a, 1913, 1948, 1955, 1991, 2030, 2046, 2047.
— Apolo: 148, 393, 938, 946, 947, 950, 966, 1062, 1524a, 1524b, 1567, 1595, 1603, 1964.
— Aretusa: 967.
— Argos: 78.
— Ariadna: 248, 285.
— Arión: 2337.
— Aristoes: 287.
— Atenea: 1163.
— Atlante: 267, 2367.
— Baco: 172, 199a, 248, 318, 637, 1803, 1865, 2336.
— Ceres: 1917, 2337.
— Cíclope: 989.
— Circe: 32.
— Cupido: 10, 347, 637, 1890, 1914, 1916, 1921, 1923, 1955, 2088, 2256.
— Dafne: 966, 1062, 1418, 1524a, 1524b, 1603.
— Danae: 309, 1581.
— Diana: 28, 986, 2103, 2338.
— Eco: 1681.
— Egeria: 962.
— Endimión: 2103.
— Eneas: 2305.
— Epimeteo: 115.
— Europa: 116.
— Fauno: 90, 91, 141, 143, 303, 1729, 1766, 1996, 2089.
— Flora (?): 1053, 1575.
— Galatea: 109, 974, 975, 1545.
— Gracias, Las: 1914, 1923.
— Helena: 2292, 2377.
— Hércules: 111, 196b, 246, 287, 870, 1112b, 1885, 1956, 1957, 1967, 2200.
— Himeneo: 74.
— Juno: 1917.
— Júpiter: 111, 188, 348.
— Latona: 362.
— Marsias: 148, 393.
— Marte: 971, 1163, 1529, 2297.
— Ménades: 249.
— Mercurio: 78, 1002, 1176, 1506, 1797, 1918, 1919, 1925, 1958, 2141.
— Midas: 103, 148.
— Minerva: 338, 492, 493, 932, 933, 938, 945, 962, 1533, 1591, 2003, 2340.
— Minos: 1980, 1984.
— Musas: 927, 928, 929, 930, 934, 938.
— Narciso: 1681.
— Neptuno: 28.
— Nereida: 16, 972, 2031.
— Ninfas: 54. 79a, 79b, 333, 983, 984, 1506, 1529, 1567, 1595, 2029, 2338.
— Niobe: 363.
— Orfeo: 1797.
— Pan: 1506, 1955, 2298.
— Pandora: 115.
— Paris: 2060.
— Polifemo: 19.
— Prometeo: 2042.
— Proserpina: 960, 961.
— Psique: 1913, 1919, 1922, 1926.
— Sátiro: 79a, 79b, 172, 983, 984, 1068, 2029, 2030.
— Sileno: 141.
— Teseo: 285.
— Trías, Las: 1002.
— Tritones: 16, 306, 478, 972, 1947, 2032.
— Ulises: 32.

— Venus: 74, 117, 938, 970, 971, 1068, 1112a, 1529, 1781, 1915, 1916, 1917, 1920, 1922, 1924, 1926, 1978, 1986, 2065, 2088, 2256, 2271, 2297, 2305.
— Vulcano: 1781.
— Zeus: 1915, 1921.
— Escenas mitológicas:
— General: 10, 28, 54, 74, 115, 116, 148, 188, 285, 321, 363, 393, 932, 933, 951, 982, 985, 1781, 1939, 2064, 2305.
— Figuras mitológicas:
— Divinidad marina o fluvial: 1565, 1728, 1792, 2031.
— Esfinge: 486, 999a, 1015, 1222.
— Fantásticas: 254b, 468.
— Figura mitológica volcando el cuerno de la abundancia: 495.
— Geniecillos: 2183, 2184, 2185, 2366.
— Idolos egipcios: 1960, 1961, 1962, 1963.
— Monstruos alados: 488.
— Olimpo: 247, 978.
— Sibilas:
— General: 22, 392, 869.
— Cumana: 2392.

MONUMENTOS FUNERARIOS:

— Proyectos de sepultura: 307, 377, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 438, 439a, 439b, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 454, 1121, 1564, 1616, 2381.

OFICIOS:

— Filósofos: 106.
— Labriego: 2128.
— Músico: 1438.
— Pastores: 137b, 221a, 728, 729, 730, 1656.
— Pescadores: 2106.
— Picapedreros: 245.
— Remeros: 306.
— Saltimbanquis: 2208.

ORNAMENTACION:

— Altares: 432, 440, 441, 442, 443, 444, 445a, 445b, 446a, 446b, 453, 455, 457, 1006b.
— Decoración mural: 82, 325, 326, 471, 472, 480, 2177, 2278, 2356.
— Decoración de techos: 80, 1991, 2379.
— Elementos decorativos: 80, 121, 252, 253a, 253b, 254b, 255a, 255b, 303, 353, 425, 426, 458, 460, 461, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 481, 482, 829, 913, 914, 1005b, 1015, 1016, 1027, 1036, 1118, 1124, 1125, 1525a, 1738, 1740, 1745, 2215, 2351, 2357.
— Frisos decorativos: 81, 121, 122, 1015, 1016, 1742, 1801, 1811, 2051, 2353, 2354, 2355.
— Proyecto decorativo: 387, 388, 389, 390, 422, 423, 424, 1103, 1122, 1753, 2179, 2276, 2279.
— Retablos: 1990, 1994a, 2115, 2384, 2385, 2386.

PAISAJES:

— General: 135, 162, 185, 373a, 518, 629b, 1083, 1084, 1085, 1086, 1087, 1088, 1089, 1090, 1091, 1108, 1111, 1613, 1749, 1992, 2097, 2102, 2104, 2105, 2314, 2315.

PAÑOS Y TELAS: 75b, 274b, 288a, 643, 669, 744, 747, 748, 749, 751, 755, 1126, 1127, 1128, 1129, 1130, 1131, 1132, 1133, 1135, 1136, 1137, 1139, 1141, 1142, 1143, 1144, 1148, 1150, 1151, 1152, 1154, 1155, 1156, 1157, 1159, 1163, 1167a, 1167b, 1168, 1177, 1182, 1183, 1184, 1186, 1189, 1190, 1194, 1195, 1197, 1198, 1199, 1200, 1202, 1203, 1207, 1212, 1217, 1219, 1221, 1222, 1226, 1227, 1228, 1236, 1237, 1239, 1242, 1243, 1245, 1246, 1247, 1250, 1254, 1255, 1258, 1261, 1262, 1266, 1268, 1271, 1272, 1273, 1276, 1277, 1279, 1284, 1287, 1288, 1292, 1293, 1295, 1296, 1299, 1313, 1319, 1320, 1321, 1324, 1328, 1330, 1331, 1335, 1345, 1347, 1369, 1374, 1375, 1377, 1381, 1382, 1383, 1387, 1388, 1390, 1396, 1397, 1398, 1399, 1400, 1407, 1421, 1422, 1423, 1424, 1428, 1434, 1435, 1436, 1439, 1442a, 1443, 1444, 1445, 1446b, 1447a, 1447b, 1448b, 1449b, 1450, 1451b, 1452a, 1453a, 1453b, 1455a, 1455b, 1457, 1458b, 1459a, 1459b, 1460a, 1461a, 1462b, 1466b, 1467, 1469b, 1471b, 1472a, 1472b,

1475a, 1476b, 1478, 1479b, 1480, 1481b, 1483b, 1484a, 1485b, 1486b, 1487b, 1489a, 1490b, 1491b, 1494, 1495a, 1495b, 1496b, 1527b, 1627, 1632, 1657, 1658, 1659a, 1660, 1661a, 1664, 1666, 1677, 1689, 1691, 1694, 1695, 1696, 1697, 1699, 1701, 1702, 1703, 1705, 1709, 1710, 1711, 1712, 1743, 1755, 1756, 1759, 1764, 1767, 1770, 1792, 1801, 1818b, 2014, 2192, 2372.

RETRATOS:

— General: 914.
— Femenino: 1533, 1534, 1601, 1607, 1625, 1671, 1672, 1673, 1679, 1799, 1800, 2090, 2133b, 2138, 2139, 2361.
— Masculino: 84, 176, 360, 1351, 1352, 1356, 1357, 1358, 1359, 1376, 1605, 1606, 1668, 1669, 1670, 1972, 1999b, 2049, 2086, 2093, 2099, 2100.
— Albani: 1354.
— Alejandro VII: 83.
— Borja, Cardenal: 2211
— Carlos II: 2142.
— Don Fernando, Cardenal Infante: 2082.
— Fernández, Gregorio: 1971.
— Inocencio X: 2239.
— Maratti, Faustina: 1617.
— March, Miguel: 2196.
— Rafael: 912.
— Reni, Guido: 2079.
— Autorretrato de Pietro Testa: 2306.

TIPOS Y TRAJES:

— Tipos: 467, 1762.
— Trajes:
  — Sandalia romana: 999b, 1017, 1469b.
  — Vestimenta clásica: 2062.
  — Vestimenta eclesiástica: 1146, 1147, 1206, 1225, 1255, 1274, 1281, 1316, 1317, 1337, 1429, 1493, 1609.
  — Vestimenta femenina: 1640.
  — Vestimenta masculina: 1431, 1432, 1433, 1641.

VARIOS: 207b, 215a, 221a, 221b, 224b, 233b, 263a, 263b, 288b, 315b, 396b, 486, 500, 501, 503, 504, 505, 506, 507, 510, 512, 513, 514, 515, 517, 518, 533b, 598, 599, 737, 744, 750, 806b, 830, 832b, 968, 992, 999b, 1017, 1022, 1023, 1056, 1060, 1095, 1101, 1106, 1110, 1114, 1126, 1127, 1128, 1130, 1134, 1138, 1139, 1143, 1145, 1149, 1151, 1152, 1156, 1158, 1159, 1161, 1162, 1165, 1167a, 1168, 1169, 1171, 1172, 1173, 1178, 1180, 1181, 1182, 1183, 1184, 1185, 1186, 1187, 1188, 1189, 1190, 1191, 1192, 1193, 1194, 1198, 1199, 1200, 1202, 1210, 1211, 1212, 1213, 1214, 1219, 1223, 1224, 1228, 1229, 1232, 1233, 1234, 1235, 1236, 1237, 1238, 1240, 1242, 1244, 1245, 1246, 1247, 1249, 1250, 1251, 1252, 1256, 1257, 1258, 1259, 1260, 1262, 1263, 1266, 1270, 1271, 1273, 1276, 1277, 1278, 1282, 1283, 1284, 1285, 1286, 1287, 1288, 1289, 1292, 1293, 1294, 1295, 1296, 1298, 1299, 1300, 1301, 1302, 1304, 1305, 1308, 1309, 1310a, 1310b, 1311, 1312, 1313, 1314, 1315, 1319, 1322, 1323, 1325, 1328, 1329, 1333, 1336, 1338, 1340, 1341, 1342, 1344, 1345, 1346, 1347, 1360, 1366, 1370, 1371, 1372, 1373, 1374, 1377, 1378, 1380, 1381, 1382, 1384, 1385, 1386, 1388, 1389, 1390, 1391, 1393, 1394, 1395, 1396, 1397, 1398, 1400, 1401, 1402, 1403, 1404, 1408, 1409, 1410, 1411, 1416, 1419, 1420, 1422, 1424, 1425, 1426, 1427, 1428, 1429, 1432, 1435, 1437, 1439, 1441, 1442b, 1444, 1446a, 1447a, 1448a, 1449a, 1452a, 1453a, 1454b, 1455a, 1455b, 1459a, 1460b, 1461a, 1461b, 1462a, 1464, 1465a, 1465b, 1467, 1468b, 1469b, 1470b, 1471b, 1472b, 1475a, 1476b, 1477b, 1478, 1480, 1482a, 1483a, 1484a, 1485a, 1486a, 1486b, 1487a, 1487b, 1488a 1488b, 1489a, 1490b, 1491a, 1491b, 1492a, 1492b, 1494, 1495a, 1591, 1594, 1623, 1624, 1626, 1627, 1630, 1631, 1637, 1642, 1643, 1653, 1661b, 1664, 1688, 1692, 1693, 1697, 1698, 1699, 1703, 1704, 1705, 1706, 1708, 1710, 1711, 1712, 1714, 1715, 1716, 1717, 1718, 1720, 1723, 1725, 1727, 1730, 1731, 1752a, 1754, 1755, 1757a, 1758, 1759, 1760, 1765, 1769b, 1771, 1780b, 1798, 1806, 1807, 1808, 1809, 1810, 1818b, 1836, 1839, 1842, 1843b, 1860, 1867, 1898, 1911, 1973, 2052, 2058, 2107, 2108, 2109, 2146, 2188, 2233, 2310, 2311.

TEMAS RELIGIOSOS

ANTIGUO TESTAMENTO:

— Abel: 388.
— Abrahán: 1000, 1067, 2217.
— Adán: 24b. 1066, 1596.
— Agar: 239, 298, 376, 893, 894, 895, 909.
— Ananias: 1931, 1932.
— Betsabé: 917, 959, 1504, 1530.
— Caín: 388.
— Dalila: 896a, 1573.
— David: 602, 604, 896b, 897, 999a, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028.
— Eliezer: 899, 921
— Esther: 168.
— Eva: 1066, 1596.
— Goliat: 896b, 897, 999a.
— Habacuc: 1571, 1751.
— Heliodoro: 1944.
— Isaac: 1000, 1067.
— Ismael: 239, 298, 909.
— Jacob: 20, 327.
— Jael: 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 615, 617, 619, 1611.
— Jeremías: 24a.
— Joel: 49.
— Jonás: 1067.
— José: 345, 1107, 1796.
— Judit: 614, 615, 1583.
— Lot: 13, 124, 180, 270, 2217.
— Mardoqueo: 2131.
— Miriam: 613, 616.
— Moisés: 15, 70, 240, 330, 1065, 1570, 2322.
— Noé: 1812.
— Raquel: 899, 921.
— Saba, Reina de: 389.
— Salomón: 389, 2369.
— Sansón: 896a, 1573, 1975.
— Sisara: 608, 609, 610, 611, 612, 619, 1611.
— Zacarías: 2035.

NUEVO TESTAMENTO:

— Personajes:
  — Santa Ana: 645, 646a, 646b, 647a, 647b, 649, 1554.
  — Herodes: 44.
  — San Joaquín: 645, 646a, 646b, 647a, 647b, 649, 1554.
  — San José: 1550.
  — San Juan: 1562.
  — Judas: 23, 2085.
  — Marías, Las: 696, 697, 698, 1562.
  — Salomé: 2002.
  — Simeón: 2061.
  — Verónica, La: 159, 349.
— Vida de Jesús:
  — Adoración de los pastores: 42, 58, 69a, 277, 386, 650, 1481a, 1804, 1927, 1928, 2008, 2194, 2249, 2281, 2308, 2374.
  — Adoración de los Reyes: 672, 674, 675, 676, 731, 1500, 2248.
  — Degollación de los Inocentes: 14, 69b (?), 278, 1444.
  — Doctores, Cristo entre los: 134.
  — Presentación del Niño en el Templo: 261, 354, 677, 1937, 2243.
— Vida Pública de Jesús:
  — Banquete de Herodes: 44.
  — Bautismo de Cristo: 71, 455, 470, 538, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 694, 1520, 1549, 1551, 2081.
  — Caná, Bodas: 2048.
  — Hijo pródigo, Regreso del: 404, 2252.
  — Lázaro, Resurrección de: 264.
  — Paralítico, Curación del: 110.
  — Pesca milagrosa: 1934.
  — Samaritana, Cristo y la: 2087.
  — Sumo Sacerdote: 570, 571.

— Transfiguración de Cristo: 1930.
— Pasión de Jesucristo:
— Caída de Cristo con la Verónica: 349.
— Camino del Calvario: 688, 1936.
— Cena, Ultima: 281, 1952, 2084, 2327.
— Coronación de espinas: 27, 2171.
— Cristo crucificado: 1291, 2069.
— Cristo en el Limbo: 2114.
— Cristo muerto: 120, 1297, 1817, 2186.
— Descendimiento: 258, 2224.
— Ecce Homo: 198b, 1153, 1692, 1977, 1994a, 2303.
— Flagelación de Cristo: 687a, 687b.
— Jesús presentado al pueblo: 2083.
— Marías con San Juan al pie de la cruz, Las: 1562.
— Oración en el huerto: 1782, 2021.
— Traición de Judas: 23, 2085.
— Verónica, Cristo y la: 349.
— Vida de Jesús Gloriosa:
— Aparición del ángel en el sepulcro vacío: 898.
— Aparición de Cristo en el cenáculo: 395.
— Marías ante el sepulcro, Las: 696, 697, 698.
— Noli me tangere: 313, 699, 700, 701, 1592.
— Pentecostés, La: 702, 2260.
— Resurrección, La: 181, 695, 1935.
— Vida de la Virgen:
— Anunciación: 169, 648, 1602, 2319.
— Asunción: 125, 186, 355, 379, 665, 1519, 1816, 1989, 2133a, 2282.
— Coronación: 2240.
— Educación de la Virgen con San Joaquín y Santa Ana: 645, 646a, 646b, 647a, 647b, 649, 1554.
— Muerte: 2225, 2259.
— Nacimiento: 66, 324, 644, 2039, 2307.
— Visitación: 25, 1752b.
— Imágenes de la Virgen:
— Representaciones y actitudes: 107, 108, 286, 317, 356, 662, 671, 703, 704, 807b, 1070, 1319, 1362, 1444, 1535, 1599, 2038, 2312, 2331.
— Virgen con otros personajes:
— Virgen con el Niño: 150, 161, 273, 274a, 322, 391b, 411, 651, 652, 653, 654, 656, 659, 670, 1077, 1484b, 1499, 1586, 1598, 1604, 1648, 1750, 1891, 2257, 2284, 2288, 2326, 2351.
— Virgen con Sacerdote y caballero: 33.
— Virgen con Santos: 36, 40, 41, 46, 57, 163, 243, 272, 359, 370, 385, 705, 708, 710, 712, 713, 714, 715, 716, 1522a, 1522b, 1542, 1547, 1558, 1615, 2054, 2328, 2329.
— Virgen con Santos y un donante: 2329.
— Sagrada Familia:
— General: 37, 156, 660, 1072, 1073, 1508, 1525b, 1540.
— Sagrada Familia con Santos y otros personajes: 39, 112, 269, 661, 706, 709, 1092, 2229, 2304.
— Advocaciones de la Virgen:
— Dolorosa: 250, 412, 667, 668, 735, 1076, 1692.
— Inmaculada: 1557, 1683, 1684, 2020, 2074, 2122, 2189, 2226.
— Merced: 2385.
— Piedad: 689, 690, 691, 692, 693, 2202, 2283, 2309.
— Rosario: 1553.

PERSONAJES RELIGIOSOS:
— Angeles:
— Angeles en diferentes actitudes y/o portadores de objetos: 26, 52, 65b, 67, 68, 77, 119, 120, 254, 273, 295, 345, 346, 462, 488, 509, 534, 542, 567, 575, 593, 603, 618, 624, 625, 627, 628, 630, 631, 632, 634, 635, 636, 638, 639, 640, 655, 686b, 727, 737, 743, 904, 938, 979, 1122, 1170, 1200, 1204, 1223, 1319,

1400, 1405, 1505, 1527a, 1598, 1651, 1659b, 1663, 1723, 1819, 1822, 1825, 1826, 1827, 1828, 1829, 1830, 1846, 1997, 2006, 2010, 2035, 2043, 2073, 2187, 2199, 2241, 2254, 2263, 2287a, 2289, 2290.
— Angel cuestodio: 2331.
— Angel de la Guarda: 537, 565.
— Angel vengador: 11.
— Querubín: 642, 1309, 1473, 1480, 1588, 1830.
— Apóstoles:
— General: 130, 496, 685, 1793, 1946, 2034.
— Eclesiásticos:
— Acólitos: 2101.
— Cardenal:
— General: 517b, 1311, 1314, 1376, 1780a.
— Borja, Cardenal: 2211.
— D. Fernando, Cardenal Infante: 2082.
— Clérigos: 146b, 1140, 1480, 1482a, 1487a, 1700, 1701.
— Diacono: 1274.
— Doctores, Santos: 133.
— Eclesiástico: 1452a, 1458a, 1464, 1629, 1631, 1635, 1647, 1685.
— Obispos: 244, 380, 525, 527, 545, 569, 721, 1599, 1620, 1652.
— Padres de la Iglesia: 394, 1557, 1682, 1816, 2245.
— Pontífice:
— General: 161, 558, 559, 566, 941, 1818a, 2277.
— Alejandro VII: 83.
— San Gregorio: 259, 1526b.
— Inocencio X: 2239.
— Sacerdote: 1597.
— Ermitaños: 136a, 140, 2190, 2197, 2227, 2335.
— Evangelistas:
— General: 496, 541, 1525b, 1546, 1555, 2111.
— Juan, San: 573, 574, 1536, 1680.
— Lucas, San: 1471a, 2253.
— Marcos, San: 2321, 2387.
— Mateo, San: 241, 276, 291, 368, 563, 1061, 1470a, 1471a, 2388.
— Mártires:
— Mártires del Monte Ararat: 2110.
— Martirios de Santos: 300, 533a, 1093, 2204.
— Profetas: 302, 599, 1555.

SANTOS:
— Genaral: 11, 34, 59, 65a, 146a, 163, 260, 283, 378, 526, 540, 542, 551, 552, 556, 557, 560, 564, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 592, 595, 596, 597,599, 600, 601, 666, 940. 1339, 1510, 1517, 1526a, 2218.
— Agueda, Santa: 38.
— Agustín, San: 158, 2170, 2332.
— Alejo, San: 1495b.
— Ana, Santa: 39, 645, 646a, 646b, 647a, 647b, 708, 1554.
— Andrés, San: 62, 405, 554.
— Antonio, San: 243, 531a, 2129.
— Antonio Abad, San: 2318.
— Basilio, San: 2386.
— Benito, San: 40, 2253.
— Bibiana, Santa: 2261.
— Blas, San: 535, 1590.
— Catalina, Santa: 29, 39, 251, 269, 315a, 707, 2178, 2285.
— Carlos Borromeo, San: 2098, 2275.
— Cecilia, Santa: 149, 919, 947, 950, 1069.
— Clara, Santa: 43, 1542.
— Cristóbal, San: 539.
— Diego, San: 1953, 1954.
— Dionisio Cartujano, San: 2126.
— Domingo, Santo: 2116.
— Elena, Santa: 265, 339, 663, 664, 1531, 1805.
— Estanislao de Kotska, San: 2264.
— Fabián, San: 2219.
— Felipe, San: 2255.
— Felipe Neri, San: 381, 382, 1538.
— Félix de Cantalicio, San: 720.
— Francisco, San: 57, 328, 372, 403, 416, 710, 712, 2321.
— Francisco de Asís, San: 137a, 2148, 2176.
— Francisco Caracciolo, San: 2384.
— Francisco Javier, San: 1619.
— Gil, San: 1556.
— Gonzalo de Amaranto, San: 2117.
— Gregorio, San: 259, 1526b.

— Isidro, San: 2140, 2210.
— Jerónimo, San: 50, 113, 160, 357, 550, 552, 1116, 1582, 2038, 2223.
— Joaquín, San: 645, 646a, 646b, 647a, 647b, 1554, 2119.
— Jorge, San: 2080.
— José, San: 316, 543, 1550, 2118.
— Juan, San: 284, 1536.
— Juan Bautista, San: 529, 547, 902, 953b, 1541, 1998, 2029, 2039, 2149, 2173, 2228, 2253, 2333.
— Juan Evangelista, San: 573, 574, 1536, 1680.
— Juanito, San: 36, 39, 40, 273, 316.
— Lucas, San: 1471a, 2253.
— Madruyna, Santa: 2121.
— Marcos, San: 2321, 2387.
— María Magdalena, Santa: 35, 121, 341, 352, 353, 582, 684, 910, 1569.
— Martín, San: 2033.
— Mateo, San: 241, 276, 291, 368, 563, 1061, 1470a, 1471a, 2388.
— Miguel, San: 40, 1047, 2035, 2038.
— Nicolás de Bari, San: 528.
— Octavio, San: 2274.
— Onofre, San: 551, 552.
— Pablo, San: 18, 572, 900, 901, 1608, 1783, 1929.
— Pedro, San: 6, 130, 132, 159, 164, 290, 562, 685, 686a, 948, 949, 1501, 1537, 1570, 2037, 2206, 2230, 2280.
— Pedro Nolasco, San: 2321.
— Pelayo, San: 2127.
— Rosalía, Santa: 548, 549.
— Santiago: 57, 710, 712, 2220.
— Sebastián, San: 402, 2130, 2219.
— Teresa, Santa: 543.
— Tomás, Santo: 2221, 2222.
— Vicente Ferrer, San: 1539.

ALEGORIAS RELIGIOSAS:

— Eucaristía, Apoteosis de la: 1543.
— Virgen, Triunfo de la: 2063.

ASUNTOS RELIGIOSOS:

— General: 727, 1587, 1933, 2334.
— Apariciones: 381, 382, 534, 543, 546, 555, 717, 718, 719, 720, 722.
— Juicio Final: 1003a, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 2389, 2393.
— Milagros: 185, 293, 532, 1559, 2129, 2140.
— Misa: 320.
— Misericordia, Obras: 294, 340, 2316.
— Muerte: 544.
— Oración: 20, 72, 136b, 178, 314, 530, 561, 591, 594, 658, 1321, 1552, 2175.
— Predicaciones: 531b, 2251.
— Procesiones: 1976, 2124.
— Religiosas, Ordenes:
  — General: 2231.
  — Frailes: 815, 818, 1309, 1636, 1645, 2265, 2266, 2383.
  — Monjes/as: 45, 1258, 1273, 1343, 1344, 1347, 1362, 1383, 1384, 1424, 1459a, 1461b, 1465a, 1466a, 1704, 2253.
  — Franciscanos: 60, 271a, 312.
  — Mercedarios: 2201.
— Sacramentos:
  — Bautismo: 536.
  — Comunión: 1584.
— Sacrificios, otras religiones: 127, 1033, 2378.

IMAGENES RELIGIOSAS:

— Cristo: 65a, 331, 383, 724, 738, 1075, 1166, 1560, 1580, 1674, 1795, 2331.
— Dios Padre: 65a, 67, 384, 1064, 1993, 2360.
— Espíritu Santo: 725, 726.
— Trinidad: 282, 1548, 2172.

EL LABERINTO Y EL PARQUE GÜELL, JARDINES HISTÓRICOS DE BARCELONA

Por

JUAN BASSEGODA NONELL

La ciudad de Barcelona no cuenta con demasiados parques ni zonas verdes, pero entre los pocos que tiene hay dos que destacan por su especial calidad.

El jardín del Laberinto, situado en la antigua población de Horta, ahora incorporada a la ciudad, famosa por sus huertos y sus abundantes fuentes de agua libre de cal, es una representación jardinera de finales del siglo XVIII, claro exponente de la Ilustración.

Fue su creador don Juan Antonio Desvalls y de Ardena (1740-1820), marqués de Alfarràs y de Llupià, hombre de amplios conocimientos que iban desde las matemáticas a la botánica pasando por la historia y la economía política.

Era dueño de una importante biblioteca científica y de una colección de instrumentos de física.

Fue uno de los fundadores de la Conferencia Físico-Matemático Experimental de Barcelona en 1764, entidad que subsiste hoy día con el nombre de Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona y que conserva buena parte de los libros e instrumentos físicos de la colección del marqués de Alfarràs, quien fue vicepresidente de la Academia desde 1799 a 1808 y desde 1808 hasta su muerte en 1820. El período 1808-1814 fue el de la ocupación napoleónica de Barcelona y la Academia suspendió sus actividades.

En 1791 adquirió unos terrenos en Horta con una superficie de 54 hectáreas, situadas a lo largo de un torrente que se desliza por la falda que mira al mar de la sierra de Collserola, que es parte de la Cordillera Costero-Catalana.

En este terreno mandó construir el jardín que ocupa solamente 7,5 hectáreas en tanto que el resto es zona forestal.

El erudito marqués de Alfarràs quiso hacer un jardín a la italiana, según las pautas del Renacimiento completadas con los conceptos de geometría y frialdad del Neoclasicismo, propias del enciclopedismo.

Dos inscripciones latinas en el pabellón de la alberca, definen el concepto ilustrado que el marqués quiso imprimir a su jardín.

Una dice: *Artis Naturaque parit concordia pulchrum* (la armonía entre el Arte y la Naturaleza, engendra la Belleza) y *Ars Concors foetum naturae matris adumbrat* (el Arte armonioso bosqueja el fruto de la Madre Naturaleza).

Se trataba pues de armonizar las plantas y los pájaros, proporcionados generosamente por la Naturaleza en el lugar, con el arte, nacido de la inteligencia del hombre. Un perfecto programa para un representante de la Ilustración, en aquellos felices tiempos en que los sabios estaban completamente convencidos de poseer todos los secretos del Universo.

En 1791 se iniciaron las obras contando el marqués con un selecto equipo de técnicos. Lo formaban el arquitecto italiano Domenico Bagutti, encargado del diseño general de jardín, el maestro de obras Jaime Valls, que se encargó de la construcción de las dos albercas y llevó el peso de las obras de fábrica. La plantación fue encargada al jardinero francés Joseph Delvalet, asesorado por el marqués.

Las obras se prolongaron a lo largo de 17 años, interrumpiéndose en 1808 por causa de la guerra napoleónica. Bagutti abandonó Barcelona en tal fecha y las obras se reiniciaron en 1814. Se sabe, sin embargo, que en 1808 toda la parte neoclásica del jardín estaba ya terminada. Desde 1814 a 1820 continuó dirigiendo los trabajos don Juan Antonio Desval y, después de su fallecimiento, su hijo continuó la obra hasta 1825 en que murió por causa de epidemia de fiebre amarilla.

Mediado el siglo XIX, entre 1850 y 1855, se realizaron nuevas obras que imprimieron cierto carácter romántico al Laberinto. De esta fecha es la transformación de la antigua casa campestre, construida alrededor de una torre defensiva medieval, en un palacio de estilo neo-árabe así como la construcción de umbráculos, invernaderos, aclimatación de plantas exóticas y grandes jaulas para pájaros de diversas procedencias. También se hizo un canal, que corta transversalmente el parque en su parte alta, con una

Vista del laberinto de cipreses desde la terraza de los templetes.
(Foto Cátedra Gaudí).

Estatua de Cupido en el punto final del laberinto.
(Foto Cátedra Gaudí).

profundidad de 6 metros y anchura suficiente para la navegación de barcas. Lo cruzan diversos puentes y tiene una isla con un kiosko o *arbour* de troncos de madera y cristales de colores.

Los jardines del Laberinto fueron visitados en 1802 por los reyes de España, de Etruria y los príncipes de Nápoles, lo cual demuestra que las obras debían estar en gran parte concluidas. En 1828 hubo la visita de Fernando VII, y en 1908 la de Alfonso XIII.

El jardín está compuesto de la siguiente manera: Una zona de estilo parque inglés naturalista a lo largo del torrente, el palacio con su explanada frontal en la parte más baja. Detrás del palacio, en el primero de los bancales o escalones en que se divide el jardín, está el jardín privado o *precinto,* llamado también jardín de los bojes, que aparecen recortados según el arte topiaria rodeando dos surtidores. Este jardín privado termina en una parte por una doble escalinata con bustos de terracota en la baranda y por otra con una muro y una cancela de hierro. En el muro hay cuatro bajorelieves de mármol italiano y encima unos leones tenantes con escudos y leyendas alusivas a la vista de Fernando VII en 1828. Los relieves representan el rapto de Europa, la Fama, Urano y Eros y Amfitrite.

Una plaza semicircular frente a la reja de hierro sirve de partida de cuatro caminos radiales. El del centro conduce al segundo nivel donde está el laberinto propiamente dicho formado por caminos rectos que se cruzan perpendicularmente y se hallan bordeados de cipreses cuidadosamente recortados.

En mitad del Laberinto hay una plaza en cuyo centro está, sobre un pedestal, la estatua de Cupido sacando la flecha de su carcaj.

La placita del Cupido queda muy cerca del muro del siguiente bancal del parque, donde se halla una gruta con las figuras de terracota de Ero y Narciso.

Este bancal se salva mediante dos escalinatas simétricas que conducen al plano superior, en cuyos extremos hay dos templetes de planta circular y cúpula hemiesférica que contienen sendas estatuas femeninas, que han sido identificadas como Melisa, que alimentó a Zeus en la isla de Creta, Artemisa o Diana, Higeia diosa de la salud, la Fortuna, Danas o Ariadna. De este nivel arranca la escalera central que conduce a la alberca superior. Flanqueando la escalera aparecen en el muro dos bajorelieves de mármol que figuran Deucalión y Pirra y el arrebato a los cielos de una figura feme-

nina. La escalinata llega a un primer rellano donde hay dos puentes que salvan el canal construido en el siglo XIX, tiene diversos bustos marmóreos encima de la balaustrada, y termina en el muro sobre el que asienta el templete superior, junto a la alberca.

En este muro hay una lápida conmemorativa de la vista de Carlos IV y María Luisa en 1802.

Finalmente se alcanza el nivel de la gran alberca, que tiene el templete en el extremo sur, formado por una sola habitación con sendos pórticos dístilos en las fachadas laterales y un grupo escultórico en lo alto.

En el otro extremo se halla una pérgola semicircular que rodea un surtidor y la figura de una Ninfa recostada debajo de un arco de piedra rústica, que es muy parecido al del jardín inglés de Stourhead.

Este jardín barcelonés es comparable con otros de Italia pues fue proyectado por un italiano y patrocinado por un humanista aficionado a la botánica, que quiso repetir en el siglo XVIII los tipos propuestos en los jardines por los Medici o los d'Este, en el Renacimiento italiano.

Viene a representar el símbolo más claro del Iluminismo en Barcelona, iniciado a fines del siglo XVIII y parcialmente truncadopor la invasión francesa de 1808 a 1814. Esta invasión vino a contradecir los ideales enciclopédicos del marqués de Alfarràs, pero no logró destruirlos, ya que continuó con la construcción de su jardín intelectual y simétrico, hasta su muerte.

Es un jardín neoclásico, científico, intelectual y pagano con especies vegetales autóctonas como el ciprés, el pino, la encina, el roble, los olmos, y arbustos como la salvia, el espliego, la malva, el mirto, el boj, etc., a los que se añaden especies exóticas que fueron cuidadosamente aclimatadas.

Como la mayoría de los jardines neoclásicos, pretende expresar la armonía entre la Naturaleza y el Arte, con el control de la vegetación, especialmente en la topiaria o *nemora tonsilia* del laberinto de los cipreses, con la decoración escultórica profusamente distribuida por todo el jardín, mediante piezas de mármol o de terracota de gran perfección, pero también de cierta frialdad académica. Frialdad que se extiende también a la arquitectura perfectamente vignolesca situada de acuerdo con una rígida composición de ejes rectilíneos perpendiculares.

En 1969 el Ayuntamiento de Barcelona adquirió el jardín que ahora, debidamente restaurado, es un parque público.

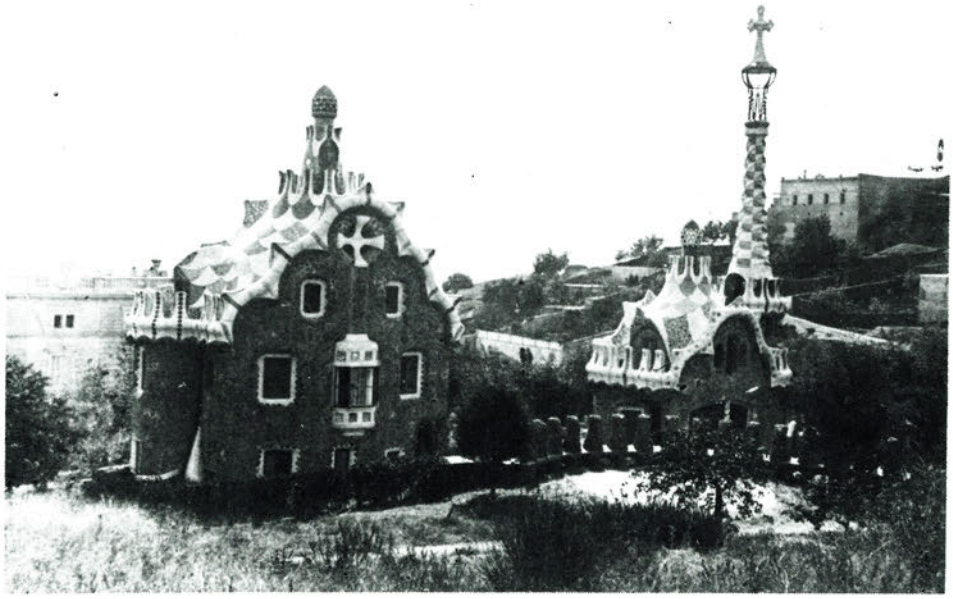
EL PARK GÜELL

Si el Laberinto se construyó en Horta, el Park Güell fue construido en Gracia, en el barrio llamado de la Salud, en la ladera de la Montaña Pelada, en otro de los municipios que a fines del siglo XIX se incorporó a Barcelona.

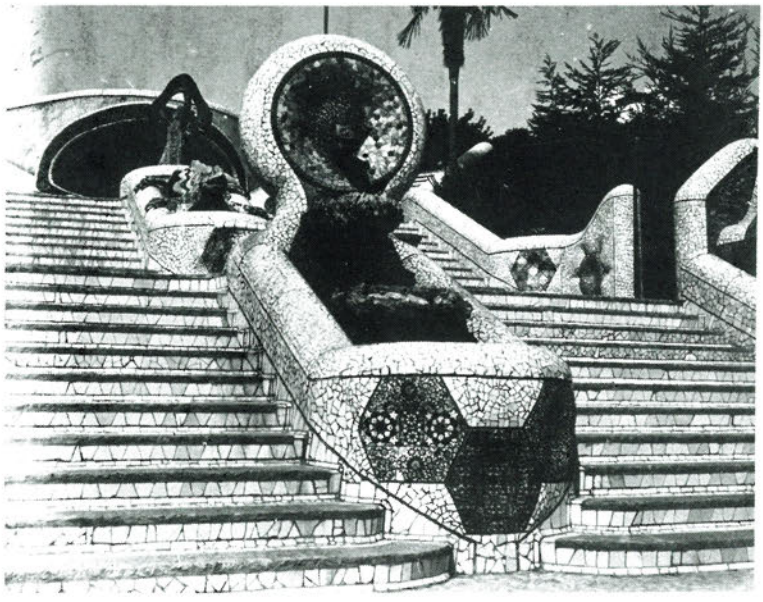
Fue idea de don Eusebio Güell Bacigalupi (1846-1918) construir una ciudad jardín privada con 60 parcelas, quizás influido por el libro de Ebenezer Howard *"To Morrow, a paceful Path to real Reform"* publicado en 1898. Eusebio Güell compró en 1899 un terreno con un total de 15 hectáreas y encargó el proyecto al arquitecto Antonio Gaudí Cornet (1852-1926). Las obras se iniciaron en 1900 quedando interrumpidas en 1914, al no haberse vendido más que una de las sesenta parcelas. Las condiciones muy restrictivas del contrato de venta que Güell proponía y las malas comunicaciones del parque, hicieron fracasar la idea de la *Garden City*. Güell se trasladó al parque en 1906 para vivir en una casa del siglo XIX que allí había, permaneciendo en el lugar hasta su fallecimiento el 9 de julio de 1918. Contó con la compañía del abogado Trias Domènech, que fue el único comprador de una parcela del parque donde construyó una casa, según proyecto del arquitecto Julio Batllevell, y la del propio Antonio Gaudí que en 1906 adquirió la casa de muestra que había levantado el constructor del parque, el contratista José Pardo Casanovas, según proyecto del ayudante de Gaudí, Francisco Berenguer Mestres (1866-1914).

Por lo que se refiere al parque, Gaudí se encontró con un terreno pedregoso, muy inclinado, que le obligó a salvar las grandes pendientes mediante sinuosas calles que le permitieran ganar los desniveles con suavidad. Realizó la excavación del terreno procurando respetar sus formas naturales, aunque en algunos lugares tuvo que utilizar la dinamita. Precisamente en una de las excavaciones encontró una gruta con numerosos fósiles que mostró a Güell, y éste, a expertos paleontólogos que los estudiaron y clasificaron hallándose actualmente en el Museo de Barcelona. Para conservar la forma y el color del terreno construyó tres viaductos curvilíneos con lo que se ahorró tener que desmontar partes importantes de la montaña. Trazó calles principales de 10 metros de ancho, secundarias de 5, atajos de 3 y escaleras en los lugares más empinados.

Los viaductos, son de columnas y bóvedas de ladrillo recubiertas de piedra del lugar sin desbastar, presentando un aspecto sumamente naturalista. La par-



Pabellones de entrada al Parque Güell, en una foto de 1910.
(Foto Cátedra Gaudí).



Escalinata principal con revestimiento de azulejo troceado. Parque Güell, Barcelona.
(Foto Cátedra Gaudí).

te inferior de los viaductos constituye, en cada caso, un agradable pórtico con bancos, plantas y hasta fuentes, para los peatones. En cada uno de ellos se utilizaron distintas soluciones en la forma de columnas y bóvedas.

A la entrada principal del parque, en la zona más baja, hay un muro de mampostería coronado por un aplacado cerámico con unos medallones en los que se leen las palabras *PARK* y *GÜELL,* alternativamente.

En este muro se abre la puerta principal, flanqueada por dos pabellones destinados a portería y recepción, de muros de mampostería y cubiertas de bóveda tabicada en forma de paraboloides hiperbólicos, recubiertos de mosaico de azulejo troceado. El de la derecha tiene una alta torre en forma de hiperboloide, coronada por una cruz de cuatro brazos, orientados a los puntos cardinales.

A continuación está la escalera entre muros ondulados recubiertos de mosaico cerámico de gran efecto visual. Al ser estos muros almohadillados, obligó a la utilización del azulejo troceado para conseguir un perfecto recubrimiento, imposible con piezas enteras.

El revestimiento está hecho a base de piezas exagonales prefabricadas de dos gruesos de rasilla, sobre los que se aplacaba el troceado cerámico. Estos exágonos se construían sobre moldes de madera a modo de encofrados.

La parte central de la escalera tiene una jardinera en la que figuran distintos motivos escultóricos, hechos igualmente de bóveda tabicada y aplacado de azulejo roto. Son el escudo de Cataluña, en el centro de un gran medallón, y un dragón que arroja agua por su boca. El final de la escalera hay una gran sala hipóstila, de 86 columnas dóricas, que sirve de apoyo al llamado teatro griego que es una explanada o plaza, rodeada por el banco ondulado construido encima de la cornisa de este singular templo. El suelo de la plaza es de tierra que absorve el agua de la lluvia y, por unos tubos situados en los ejes de las columnas, la conduce a la cisterna situada bajo el pavimento del templo, cuyo rebosadero es el dragón de la escalera. Podría ser éste Pitón, el dragón-serpiente, que Apolo venció y enterró en el ónfalo del templo dórico de Delfos, como defensor de las aguas subterráneas.

En el puto más alto del parque hay una eminencia rocosa, que constituye un excelente mirador, donde Gaudí había previsto levantar una capilla pero que terminó siendo una construcción de piedra en seco, que recuerda las construcciones megalíticas mediterráneas de Menorca, Cerdeña o Mal-

ta, cuya parte superior es una plataforma en la que se yerguen tres cruces, formando un rudimentario, pero muy expresivo, Calvario.

En 1906 quedaron instaladas en el Park Güell las tres únicas familias que llegaron a vivir allí, a excepción de los porteros.

De una parte el abogado Martín Trias Domènech que ocupó la casa que había mandado construir en 1902 al arquitecto Julio Batllevell. Está en la parte alta del parque. Eusebio Güell se instaló en una casa del siglo XIX, en la parte baja cerca de la entrada, casa que había sido del anterior propietario, el marqués de Marianao. Finalmente el propio Gaudí, con su anciano padre y una sobrina huérfana, se fue a vivir a la casa de muestra construida por el contratista del parque José Pardo Casanovas con proyecto del ayudante de Gaudí, Francisco Berenguer Mestres. Había sido erigida entre 1902 y 1904 en la parte intermedia del parque. Allí vivió Gaudí hasta octubre de 1925. Después de la muerte de Eusebio Güell, acaecida en su casa del parque el 9 de julio de 1918, se iniciaron los trámites para la venta del parque al Ayuntamiento que lo adquirió en 1924, por tres millones de pesetas, y lo destinó a jardín público. La casa de Güell fue Escuela Municipal.

Por lo que se refiere a la plantación, Gaudí quiso que se mantuvieran las especies autóctonas allí existentes, especialmente los pinos, algarrobos, encinas y palmeras junto a los arbustos como el romero, el tomillo, la retama y la salvia. Hay también *Pittosporum* y *Ligustrum*. En ningún momento se cambió el equilibrio natural de la zona con vegetación más bien escasa, debido a la naturaleza rocosa del terreno y a la orientación cara al mar.

El parque fue incluido en 1962 en el Catálogo Monumental de Barcelona, en 1969 fue declarado monumento histórico-artístico de carácter nacional y, en 1984, incluido en el Patrimonio Mundial de la UNESCO.

Es conocido sobradamente el banco ondulado cerámico, encima de la cornisa de la sala hipóstila, compuesto de piezas semicirculares contrapuestas con revestimiento, tanto externo como interno, de mosaico cerámico vidriado. Forma una extraña y dinámica corona que en su parte externa presenta 75 variaciones de un mismo tema sobre fondo blanco y, por la parte interna, donde está el asiento del banco, variadísimas composiciones donde se mezclan todo tipo de fragmentos de azulejos planos, en relieve e incluso trozos de platos y bandejas de loza o porcelana.

Parte final del viaducto superior del Parque Güell.
(Foto Cátedra Gaudí).

Festival folklórico en la plaza del Teatro Griego del Park Güell en 1908.
(Foto Cátedra Gaudí).

Es interesante manifestar que la arquitectura de Gaudí se integra perfectamente en el entorno natural y la visita y contemplación del parque produce una agradable sensación de armonía.

Esto se debe al particular concepto de la arquitectura de Gaudí, basado en la observación ingenua e inteligente de la Naturaleza. Comprendió Gaudí que la Naturaleza utiliza magníficas formas estructurales, cuya geometría no coincide con la usada desde siempre por los arquitectos.

Frente a la geometría euclidiana de simples sólidos geométricos a base de cubos, esferas, prismas y pirámides, Gaudí compuso sus formas con los cuerpos de la geometría reglada, hiperboloides, paraboloides hiperbólicos y helicoidas que se hallan frecuentemente en la geometría de los árboles, montañas y esqueletos de los mamíferos. No fue un afán de originalidad sino la humilde lección de quien no quiso, presuntuosamente, inventar nada sino tomar modelo de lo que, desde los orígenes del mundo, viene haciendo la Naturaleza, cuyas formas alabeadas y curvilíneas contrastan con la rigidez de las producciones arquitectónicas.

Gaudí realizó todo esto cuando en Cataluña imperaba el *Art Nouveau,* pero su estilo no fue éste, porque su pensamiento estaba muy alejado de la estrechez de un periodo estilístico aun cuando fuera tan dinámico y colorista como el *Art Nouveau.*

El cambio de la geometría habitual de los arquitectos por la geometría natural, supuso una renovación de la arquitectura, una vuelta a los orígenes, como Gaudí gustaba decir, que produjo formas integradas perfectamente en el entorno natural paisajístico.

El Park Güell es una obra del período de la *"Renaixença"* o renacimiento de la industria y la cultura en Cataluña, fue impulsado por un hombre de negocios, Eusebio Güell, que al propio tiempo, era lector de Platón, amante de la música y las artes plásticas, protector de Alejo Clapés, Alejandro de Riquer o Pablo Ruiz Picasso.

El momento era propicio en Cataluña para las grandes realizaciones y esto permitió a Gaudí desarrollar su teoría sin impedimentos.

El Park Güell, desde el punto de vista jardinero, es plenamente naturalista y ecológico, integrado en una arquitectura que se adapta perfectamente a su entorno natural paisajístico.

La escalera principal que lleva a la alberca y edículo mayor.
(Foto Cátedra Gaudí).

En este punto es bueno establecer una comparación entre el jardín del Laberinto y el Park Güell.

En el primero se percibe el decidido intento de ordenar el terreno, las plantas y la arquuitectura, según un plan rígidamente concebido de antemano para demostrar la suprema inteligencia del hombre y su dominio sobre el mundo natural. Fue obra de un noble erudito del siglo XVIII imbuído de las ideas enciclopedistas.

En el segundo se refleja el esfuerzo emprendedor de un burgués catalán de principios del siglo XX, en un intento de reunir 60 familias en una ciudad jardín donde los símbolos clásicos y paganos, como el templo dórico y el dragón de Apolo, se unen a otros, más fuertes y dominantes, de signo cristiano como son la cruz de cuatro brazos en el pabellón de entrada, la capilla construida por Gaudí dentro de la casa de Güell, y el Calvario del mi-

Artís, Naturaque Parit Concordia Pulcrum escrito debajo de las figuras del Arte y de la Naturaleza encima del edículo de la alberca.
(Foto Cátedra Gaudí).

rador que domina todo el parque. Al componer todas estas formas según el concepto geométrico innovador de Gaudí, se consiguió un parque ecológico sin comparación con otro jardín de cualquier época.

En 1791 un intelectual noble e ilustrado demostró estar a la altura de los más avanzados movimientos del neo-clasicismo.

En 1900, un inustrial burgués, ennoblecido con el título de conde en 1910, dió alas a un arquitecto que, sirviéndose de formas extraídas de la Naturaleza, proyectó un parque a la vez naturalista y fantástico.

Finalmente cabe señalar que el Laberinto se compuso según un esquema de ejes rectlíneos a través de la pendiente de la montaña, salvado los desniveles con escalintas, según el supremo modelo del *Cortile del Belvedere* de Donato Bramante en los jardines vaticanos. Todo el trazado está lleno de lógica y simetría, aunque, a modo de capricho o contraste, en su parte central se dispuso el laberinto de cipreses, símbolo de la confusión sistematizada.

En el Park Güell el problema era el mismo, puesto que se trataba de proyectar construcciones y obras de jardinería en un terreno inclinado. Gaudí no utilizó la simetría, ni los ejes ortogonales, sino que dispuso viales curvados que ganan suavemente los desniveles, permitiendo recorrer todo el parque sin perderse jamás. Es la negación de lo laberíntico, aunque Santarcangeli dijera lo contrario. La lógica de Gaudí es sencilla y está de acuerdo

Uno de los bustos italianos que adornan la escalera del nivel superior. (Foto Cátedra Gaudí).

con las necesidades impuestas por el terreno. No se necesita ningún ovillo de Ariadna para encontrar la salida del parque. Sus caminos pueden ser recorridos placenteramente sin temor a perderse. Incluso desde un punto de vista espiritual, Gaudí señaló el modo cristiano de recorrer el parque. Las grandes bolas de piedra, que se hallan al borde de los caminos principales, son las 150 cuentas de un Rosario que se puede rezar mientras se camina por el *Park Güell*.

BIBLIOGRAFIA sobre el jardín de El Laberinto de Horta

BARÓN DE MALDA. *Calaix de Sastre (Manuscrito),* Instituto Municipal de Historia de Barcelona

N. M. RUBIÓ TUDIRÍ. *Jardines de Barcelona,* Barcelona, 1929, p.p. 61-72

I. TORRES Y ORIOL. *Barcelona Histórica,* Barcelona, 1903, p.p. 150-151.

J. FITER INGLÉS. *Las cercanías de Barcelona,* Barcelona, 1888, p. 129.

BARCELONA, GUÍA PIC. C.S. *Barcelona, 1929,* p. 135.

J. Mª FOLCH TORRES. *Select Guide. Barcelona,* Barcelona, 1911-1912. p.p. 105-107.

ENCICLOPEDIA ARTÍSTICA. GUÍA DE BARCELONA. *Barcelona, 1908,* p. 392

J. ROCA ROCA. *Barcelona en la mano*, Barcelona, 1895. p. 335.

F. CARRERAS CANDI. *La ciutat de Barcelona,* Barcelona, 1916.

A. DURAN SANPERE. *Barcelona i la seva història. vol. III*, Barcelona, 1977. p.p. 451, 626 y 636.

MARQUESA DE CASA VALDÉS. *Jardines de España,* Madrid, 1973. p.p. 221-231.

F. REVILLA. *El amor y los amores en el programa iconográfico del Laberinto de Horta,* Barcelona, 1975 (inédito).

J. CASAMOR DE ESPONA. "Los jardines del Laberinto". *Parques y jardines nº 3*. Barcelona, mayo-agosto, 1971.

A.A. ARTÉS (SEMPRONIO). *Jardines de Horta,* Tele/Exprés. Barcelona, 25.V.1971.

J. PORTOLÉS CILLERO / J. ESPÍS MARTÍNEZ. *El parque del Laberinto de Horta,* Barcelona, 1979 (inédito).

J. IGLESIES FORT. "La Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona en el siglo XVIII", *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes,* III Epoca, nº 707, vol, 36, nº 1. p. 48.

BIBLIOGRAFIA DEL PARK GÜELL

En forma de monografías, libros, artículos y reportajes, la bibliografía del parque Güell alcanza más de 280 títulos que pueden verse agrupados en el capítulo correspondiente (pp. 387-420) del libro de Juan Bassegoda, "El gran Gaudí", Editorial Auja, Sabadel, 1989.

SALVADOR SELLÉS Y BARÓ. "El Parque Güell", *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña,* Barcelona, 1903, pp. 47-68

BUENAVENTURA BASSEGODA AMIGÓ. "Cuestiones artísticas. El Parque Güell", *Diario de Barcelona,* Barcelona, 14 de enero de 1903, pp. 567-569

JOSÉ Mª FOLCH Y TORRES. "Select Guide. Barcelona", *Sociedad de Atracción de Forasteros,* Barcelona, invierno de 1910-1911, pp. 145-147

NICOLÁS MARÍA RUBIÓ Y TUDURÍ. "El parque Güell, espacio libre de la ciudad", *Barcelona Atracción,* Barcelona, agosto de 1926

ENRIC CASANELLES. "Barcelona, ciudad de Gaudí. El parque Güell", *Destino, XXIV,* Barcelona, 24 de diciembre de 1960

C. GIEDION-WALKER. "Park Güell", *La Polígrafa,* Barcelona, 1966

JOSÉ Mª GARRUT ROMÀ. "Génesis del parque Güell", *Roca R., S.A.,* Barcelona, 1971

JUAN BASSEGODA NONELL. "Los jardines de Gaudí", *Parques y Jardines, nºs. 11 y 12,* Barcelona, enero-febrero de 1974

TOKUTOSHI TORII. "El mundo enigmático de Gaudí", *Instituto de España,* Madrid, 1983

EDUARDO ROJO ALBARRÁN. "El Park Güell", *La llar del llibre,* Barcelona, 1986

EL PARC GÜELL. *Servei Municipal de Parcs i Jardins*, Ajuntament de Barcelona, 1986

JUAN BASSEGODA NONELL. "Un jardin dessiné par Gaudí", *Un avenir pour notre passé, nº 29, Conseil de l'Europe*, Estrasburgo, 1986

JUAN BASSEGODA NONELL. "El parque Güell, patrimonio de la Humanidad", *Previsión Sanitaria Nacional, nº 25,* Madrid, marzo-abril de 1987, pp. 24-29

CARLOS SOLDEVILLA. "Guía de Barcelona", *Ediciones Destino,* Barcelona, 1951, pp. 340-316

FRANCESC CURET. *Visions barcelonines. Muralles enllà,* Barcelona, 1956, pp. 310-316

MARÍA ROSA MORENO I AVILÉS. "Per una recuperació del jardí històric", *Habitatge, nºs. 9-10*, Barcelona, març-juny de 1987, pp. 64-67

ISIDRO CARNICERO LEGUINA, DIRECTOR EN ESCULTURA DE LA ACADEMIA

Por

Mª ANTONIA MARTÍNEZ IBÁÑEZ

Hasta ahora, eran escasisímos los datos existentes sobre la vida y la obra de Isidro CARNICERO LEGUINA, tal vez sea la Memoria de Licenciatura de Dª Paulina Junquera y las referencias, que de él hago en mi tesis doctoral ANTONIO CARNICERO MANCIO, PINTOR, las mayores aportaciones que sobre este escultor se han dado.

La primera fecha que hace referencia a este escultor del Siglo XVIII, es la consignada en la Academia de Bellas Artes de San Fernando cuando solicitó su ingreso en 1752 que dice: "Isidro Carnicero, que ha nacido en Valladolid en 1736".

Heredero del apellido Carnicero, perteneció a una familia castellana de artistas, que intentaron triunfar dentro del campo de las Bellas Artes. Fue el segundo hijo de Alejandro Carnicero y de Dª Manuela Leguina, que fue la segunda esposa y aportó al matrimonio la cantidad de 4.000 reales de vellón, cantidad que sirvió de ayuda a la familia y que a la muerte del padre no se le pudo hacer efectiva al hijo.

En Valladolid residió los primeros años de su vida, donde el padre tenía taller, y es en dicha ciudad donde perdió a su madre. Es a partir de 1745, fecha en el que el padre contrae un nuevo matrimonio, cuando pasó a residir a Salamanca, donde nuevamente el padre abrió taller y en el que aprendieron las primeras enseñanzas de manos de su padre, tanto él como su hermanastro Gregorio, hijo del primer matrimonio de Alejandro Carnicero.

Es en 1750, cuando la familia emprende un nuevo traslado y ésta vez es a la Corte, donde el padre había sido llamado por D. José de Carvajal y Lan-

caster -Ministro de Estado- para que realizase las estatuas de los Reyes Godos: Sisebuto, Wamba y la de Sancho el Mayor, esculturas que debían de adornar la cornisa del Palacio Real Nuevo de Madrid.

Será en Madrid donde transcurrirá su vida, excepto pequeños periodos de tiempo, y en donde alcanzó una de las cotas más altas en las Bellas Artes, al conseguir ser Academico de Mérito y Director General en Escultura de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Junto con el padre, trabajaron Gregorio e Isidro, para el Palacio Real Nuevo, en el encargo que les hicieron de la realización de las Medallas "Consejo de Castilla" y "Consejo de Ordenes", por las que les abonaron 30.000 reales de vellón; cantidad ésta que la percibieron después del fallecimiento del padre (1).

Cuando la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando abrió sus puertas, es Isidro CARNICERO, uno de los alumnos que solicitaron su ingreso, para ello tuvo que demostrar su aptitud, superando la prueba que para este fin impuso el Tribunal y que consistió en realizar el dibujo de "Mercurio" del Caballero Algardi. En su ejecución demostró gran maestría, por lo que a partir de ese momento, su vida estuvo unida a dicha Institución.

Isidro CARNICERO, fue uno de los alumnos más aventajados, participando en cuantos concursos hacía públicos la Academia de Bellas Artes de San Fernando, tanto en la rama de escultura, como en la de pintura. El primer concurso que hizo la Academia fue el del año 1753, presentándose Isidro a los Premios de Segunda Clase en los convocados para escultura y el tema dado para los que participaban en esta clase, fue: "El sacrificio de Noé y su familia, despues de haber salido del Arca". Una vez finalizado, el Tribunal le concedió el primer puesto, por lo que le dieron una medalla de una onza. Asimismo, se presentó ese mismo año a los convocados en la rama de pintura y también aquí acudió a los de Segunda Clase. El tema dado para estos premios fue: "Saul incognito, consultado a la Phytonisa, que supiese del Profeta Samuel" (sic), consiguió un segundo puesto.

Al año siguiente, al hacerse públicos los concursos, por las ramas de escultura y pintura, se presentó a los de Primera Clase, consiguiendo en ambos un segundo puesto. Los temas dados para la realización de estos premios fueron por pintura: "El Rey Wamba, cuando entró triunfante en Toledo, conduciendo prisionero en un carro al Conde Paulo y demás rebeldes

de la Galia Gótica" (sic), y para el de escultura: "Probo y Xantipe, su mujer, españoles, hospedaron en su casa al Apostol Pablo, en cuyo rostro ven estas palabras: Pablo Apostol de Cristo. Arrodillados a sus pies, piden les enseñe el camino de la vida" (sic) (2). (dibujo expuesto en el Museo de Bellas Artes).

Durante el año 1755 trabajó en la ejecución de unas "Academias" que habían solicitado los miembros de la Academia para que fuesen hechas por aquellos que quisiesen ganar una gratificación, y como la situación familiar no era muy buena, Isidro fue uno de los que se presentaron, siendo sus dibujos y los de José del Castillo los elegidos entre todos los presentados para este fin (3).

Al fallecer el padre en 1756 y quedar Isidro Carnicero como cabeza de familia y tener que hacer frente al sostenimiento de su madrastra y de sus dos hermanos, se presentó a cuantos concursos convocó la Academia, tanto a los de Primera como Segunda clase en las ramas de pintura y escultura. En pintura realizó para los de Primera Clase el tema: "Al tiempo que Quirico Arzobispo de Toledo, venga al Rey Wamba, en la Iglesia de San Pedro y San Pablo, sale de la cabeza del Rey un vapor que se eleva como una nube y en medio de él una abeja" (sic). El asunto dado para los de Segunda Clase fue: "Lot y sus hijos, con acompañamiento de angeles, se retiran de Sodoma, que esta ardiendo, convirtiendose en estatua su mujer" (sic). Obtuvo el segundo puesto en los de Primera Clase y el primero de los de Segunda Clase.

Como ese año de 1756 la Academia convocó un concurso extraordinario en pintura, Isidro CARNICERO tambien se presentó a él obteniendo el primer puesto. El tema dado fue: "El Santo Principe de España Hermenegildo, en presencia de Recaredo, su hermano, y del Rey Leovigildo, su padre, de orden de éste, y en odio a la Religión Católica, es despojado de sus Reales Vestiduras, y al mismo tiempo se le viste el humilde traje de mendigo" (4).

En los premios por la rama de escultura se presentó al de Primera Clase, obteniendo el primer puesto por la realización de: "El Maestre de la Orden de Santiago, D. Pelayo Pérez Correa, en la Batalla que le dió a los moros a las faldas de Sierra Morena, llevando los vencidos, viendo que estaba para ponerse el sol y que entrada la noche se malograría la victoria, exclamó a Ntra. Sra. diciendo: Sta. Maria detén tu día. Cuya suplica siguió el milagro de pararse el sol y a su vez consiguió el Maestre una completa victoria" (sic).

La Junta de la Academia, al comprobar que Isidro CARNICERO había obtenido premio en todos los concursos y solo podía presentarse a uno dentro de cada especialidad, le comunicaron que solo podía disfrutar de un solo premio en pintura y otro en escultura. Pero como las ayudas de "costa" eran independientes de la obtención de premios, se presento ese año de 1756 a ellas consiguiendo un segundo puesto, para ello dibujó: "Adulfo, obispo de Santiago, en habitos Pons oficial, a la vista del Rey D. Ordoño". (sic) (5).

Por información facilitada, por la Srta. Paulina Junquera, parece ser que los dibujos premiados por Isidro CARNICERO, se encontraban en los Archivos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, pero yo no he tenido acceso a ellos, ya que en la actualidad se encuentran clasificandoles.

En su deseo de perfeccionarse en las Bellas Artes y siendo Italia el lugar de confluencia, de todos aquellos que deseaban destacar en las Bellas Artes, y Roma, el centro artístico -en ese momento-, al coincidir con el mayor impulso clasicista; y el pasar por la Ciudad Eterna, suponía una experiencia que iba a contribuir extraordinariamente a la formación de los que allí acudian, proporcionándoles amplisimos conocimientos en materia de arte, es por lo que Isidro CARNICER, el día 11 de junio de 1758 firmó la oposición para optar a las pensiones de estudio que para las tres ramas, se convocaban para Roma. De todos los que se presentaron, el de menor edad era Isidro, contando solo con 21 años. El tema que les dieron para realizarlo, fue: "Estando el Santo Rey de España D. Fernando el tercero para ir a la conquista de Sevilla, hizo abrir el Sepulcro de su Progenitor el Conde Fernán Gonzalez y tomo su espada" (sic) (6).

Durante los días que les dieron para que realizasen el trabajo en barro de esta oposición, Isidro CARNICERO cayó enfermo, por lo que solicitó del Tribunal un aplazamiento de seis días para la entrega de su trabajo, petición que fue aceptada y así el día 10 de septiembre de ese mismo año, se procedió a la elección del mejor trabajo; la elección debió de ser muy dificil dada la categoria de los que llegaron a conseguir los dos primeros puestos, pues los dos eran merecedores de la pensión, pero como solo se disponía de una sola plaza para la rama de escultura por un solo voto de diferencia, Isidro CARNICERO quedó el segundo y por tanto no consiguió la pensión. No obstante ante la perfección de los relieves en barro, el Tribunal solicitó

de los dos finalistas, que sacasen el relieve en yeso, y es Isidro CARNICERO el que consiguió sacarlo perfecto, por lo que le animan que lo realice posteriormente en cera y en atención de lo bien que lo saca se lo donan para que pueda disponer de él.

No obstante, su aparente fracaso, no resultaron inútiles sus esfuerzos en sacar bien los moldes de yeso y cera, ya que al convocarse unas pensiones de estudio para España, y solicitarlas, la Junta por unanimidad le conceden el día 16 de noviembre de ese mismo año, una pensión, por su "notoria habilidad y pobreza" consistente en cuatro reales y medio diarios, que le libraron a partir del mismo mes que se le concedió.

En atención a que tanto Isidro como Gregorio, habían trabajado con su padre en el Palacio Real Nuevo de Madrid, el día 4 de octubre de 1758 se les encarga a los dos hermanos la elaboración de la Medalla "Martirio de San Vicente", abonándoseles las cantidades de 22.000 reales a Isidro y 13.000 a Gregorio (7).

Después de haber partido para Roma el pensionado Salas, llegó una notificación de que uno de los pensionados que venían disfrutando de beca en Roma, D. Manuel Alvarez, habia caido enfermo y que si no mejoraba, tendría que regresar a España y renunciar a la beca, cosa que asi sucedió. Ante el regreso involuntario de este becario, la Junta decidió por unanimidad que debía de aprovecharse de la pensión Isidro CARNICERO, dados los merecimientos que tenía y asi se lo hacen saber al Rey, para que ordene el envio de la credencial para que pueda hacer efectiva la cuantía de la pensión, que consistía en 4.400 reales de vellón al año, más 1.500 reales para ayuda del viaje de ida y otros tantos para el de vuelta a los seis años de estancia, que era el tiempo que duraban estas pensiones.

El consentimiento del Rey y las credenciales, no llegaron hasta el día 10 de enero de 1760, por lo que Isidro CARNICERO hubo de retrasar su marcha.

Mientras se esperaba el resultado del Rey, al cambio de la pensión de Manuel Alvarez a Isidro CARNICERO, la Academia, le encomendó a Isidro, la realización en "Marmol de España" de la estatua "Lucrecia", que para tal fin habia dejado el conde de Salceda (8), indicandosele, que no tenía "fin su ejecución, solo se exigía perfección" y que si quedaba a gusto de la Junta que habría de calificarla, se le gratificaría segun su mérito, además se le tendría en cuenta para otros trabajos. Efectivamente, la Junta quedó sa-

tisfecha, siendo propuesto para una gratificación. Esto, además de proporcionarle unos ingresos extras, que le eran muy necesarios suponía un reconocimiento para sucesivos encargos, como así fue el del día 17 de octubre de 1759, de la confección de una Medalla para el Palacio Real Nuevo de Madrid que representaba "La poesia".

Ante la posibilidad que se le ofreció a Isidro CARNICERO de cursar estudios en Roma, la familia y él mismo, decidieron, que sería beneficioso para su hermano Antonio, que había ingresado en la Academia en febrero de 1758, el estudiar también en Roma, y así, con la pensión del hermano, vivieron durante seis años los dos, además de haber cedido cuatro reales diarios de dicha pensión, en favor de su madrastra y de su hermano menor José, que dejaban en España (9).

Los pensionados en Roma, además de vivir todos en la Casa del Hospital de Santiago de los Españoles, debían llevar uniforme "a fin de evitar el gasto de multiplicar vestidos, les proporcionase la decencia necesaria" (10); estaban regidos por el Director nombrado para tal fin, que era en ese momento Preciado de la Vega y también se encontraban sujetos al Agente del Rey en Italia, que era el Sr. Azpuru, quien tenía como misión la de abonar puntualmente las pensiones a los becarios; el velar -al igual que el Director- por su conducta moral y educativa, teniendo autoridad para corregirles e incluso multarles, si demostraban ser acreedores a ello. Es curioso observar, como en el apartado 8 de las Instrucciones para el Director de los pensionados en Roma, se dice que al Agente del Rey, tienen los pensionados, el deber de pedir permiso, si desean contraer matrimonio, durante el disfrute de la pensión, y que si no se cumple este requisito, o no se les otorga el permiso, no podían hacerlo sin pérdida de los beneficios de la pensión que disfrutaban (11).

Los hermanos CARNICERO supieron por su conducta, captarse la simpatia de todos, incluida la del Director Preciado de la Vega, quien cada vez que enviaba los informes de los pensionados a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, además de las quejas que daba de algunos de ellos, siempre hacia mención especial hacia Isidro y a su "hermanito", -que contaba 12 años-, de quienes siempre decía "se mantienen con modestia, sin deudas, mucha aplicación y adelantamiento". Lo mismo hacia presente el Sr. Azpuru.

Isidro CARNICERO, como el resto de los pensionados en Roma, realizaba los estudios de "desnudo" en la Academia fundada por el Papa Bene-

dicto XIV en el Campidoglio, siendo su horario el de invierno a "prima noche" y en el verano a las 6 de la mañana. Durante el resto del día trabajaban diseñando de estampas antiguas, del yeso o del marmol, contoneando primero los dibujos para luego rellenarlos, o bien visitaban a pintores y escultores que tenían estudio abierto en Roma, para que les permitiesen admirar las obras que estaban realizando, y "elegir entre ellos, a sus maestros", con quienes consultarian sus dudas, atenderían sus consejos, y a los que mostrarían sus trabajos -según los fuesen realizando- para que se los pudiesen corregir.

Las obras que debían de copiarse, tenían que ser reproducciones antiguas, como los desnudos el Hercule Farnese, el Antinoo, Apolo, el Laoconte y el torso de Velvedere, etc. Si deseaban copiar obras modernas, debían ser del Miguel Angel, Bernini y Rusconi -entre otras-. Tambien se les exigía llevar un "libro Memoria" en el que debían hacer constar las obras que a su juicio consideraban más dignas de los Templos, Palacios, Jardines y fuentes visitados por ellos (12).

También era obligación de los pensionados en Roma, el visitar las casas de los artífices que esculpían en piedra orientales en relieve, para que pudiesen observar como se hacian estos trabajos, así como la realización de las medallas en oro, plata y bronce, lo mismo que los cuños, los moldes y las fundiciones.

Los días de fiesta, tampoco descansaban de ver arte, ya que se aprovechaban para visitar Museos, Palacios y Villas, por lo que su entrega al aprendizaje cultural era pleno, ya que se pretendía que a su regreso a España hubiesen adquirido una gran preparación.

En 1761, cuando Isidro Carnicero lleva un año en Roma, Preciado de la Vega comunica a la Academia de Bellas Artes de San Fernando que ha realizado unas "academias" que han sido muy aplaudidas por todos los que las han visto y que está trabajando en la estatua de Antinoo del Capitolio (hoy en el Museo de Bellas Artes), que la esta haciendo en barro y que mide dos tercios y medio de vara. La Academia, indica a Preciado de la Vega que debe animar a Isidro en su aplicación, y que si se aplica, será recompensado (13).

En 1762, en las comunicaciones periódicas que sostiene Preciado de la Vega, con la Academia de Bellas Artes de San Fernando, al igual en otros

años, alaba la aplicación y modestia de los hermanos Carnicero, indicando, que participan en cuantos concursos se hacen públicos y que siempre obtienen premios, y así dice que Isidro este año se ha presentado a los Premios de Tercera Clase, por la rama de pintura y ha obtenido el primer puesto (14), y que en ese momento se encuentra trabajando en la estatua de "San Mateo", copia de Rusconi y que se encuentra en la Iglesia de San Juan de Letran, y que mide vara y media de altura y que despues realizará "Santa Susana" (expuesta en el Museo de Bellas Artes), obra de Flamenco y que se encuentra en la Iglesia de Loreto (Columna Trajana) y despues realizará una copia del "Sepulcro de Gregorio XIII" de Rusconi, situado en San Pedro y que mide dos tercios y medio de vara de altura (esta obra la copiará de él el escultor D. Manuel Alvarez el año 1797 (15).

En el año 1763 Preciado de la Vega, dice a la Academia, que Isidro CARNICERO se encuentra realizando en barro, una escultura de su invención que es "La Virgen de la Concepción", y que es muy admirada por todos, y una lástima que por falta de medios económicos, no pueda hacerla en marmol. Ante esta sugerencia, la Academia responde, que dadas las excelentes cualidades que adornan al pensionado y para que sirva de ejemplo a los demas, le autoriza la realización en marmol, quedando una obra de gran perfección, tanto, que le valió, a su regreso a España, el nombramiento de Academico de Mérito en Escultura. Esta obra es propiedad de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y mide algo menos de un metro y ha sido copiada muchas veces por los artistas de aquella epoca, estando reproducida tambien en plata y se expuso al público en 1807.

Una vez que finalizó la estatua de la Virgen, Isidro, se puso a trabajar en la escultura de "Laoconte con sus hijos" que fue terminada pocos días antes de su regreso a España (16).

Es en el mes de marzo de 1765, cuando consiguió un nuevo premio de la Academia Pontificia; esta vez es un primer puesto dentro de los de Primera Clase. Este dibujo lo he localizado en la Academia de San Lucas de Roma, mide 420 x 560 mm. es a sanguina y representa a un hombre semitumbado y semidesnudo.

Una muestra de la consideración que tenía Isidro CARNICERO en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, como buen artista, es que cuando en 1765, abre sus puertas la Academia de San Carlos de Valencia y so-

licita de la de San Fernando les remitan para sus estudios de pintura y escultura, una serie de dibujos, San Fernando entre los que envia, dos son de Isidro (17).

Faltando poco tiempo para que concluyese la estancia como pensionado de Isidro CARNICERO, en Roma, el Agente del Rey, Sr. Azpuru y Preciado de la Vega, como Director de los pensionados, informan a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, que Isidro, se encuentra muy apesadumbrado ante el regreso a España y no contar con dinero suficiente para sufragar el viaje de él y de su hermano Antonio, con el que ha compartido la pensión; al mismo tiempo dicen que ha sido el mejor pensionado, ya que su comportamiento ha sido admirable en todos los aspectos, lo mismo que su hermano.

La Academia de Bellas Artes de San Fernando, al recibir la citada comunicación, les indica, que además de los 1.500 reales del viaje de Isidro, se le abonen 1.000 reales más para ayuda del de su hermano y que esto sirva de ejemplo a los demas pensionados. Creyendo los hermanos CARNICERO, que al viajar en compañia de dos frailes "mínimos" en un coche, tendrian suficiente con el dinero que les habian dado, salieron de Roma hacia España el día 27 de abril de 1766.

Como la cuantía de dinero concedida por la Academia, no fue suficiente, ya que se adeudaron en 2.000 reales, Isidro solicitó de la Academia que le hicieran ese préstamo, que el iría pagando todos los meses de la asignación que como Profesor de la Academia le otorgaban de 500 reales anuales (18). Ante esta petición, la Academia por medio de sus miembros y por unanimidad, le conceden lo solicitado, pero indicandole que es a título de donación y como perfección de la escultura de "La Virgen de la Concepción", y se le nombra Academico de Mérito por la rama de Escultura (19).

A partir del nombramiento de Academico de Mérito, va a tener los mismos privilegios que el Rey había otorgado a este fin y eran los de "estar exentos en los pueblos en donde se avecinase, de levas, alojamiento de tropas, repartimientos de tutelas, contadurías y demás cargos concejiles, así como poder ejercer libremente su profesión sin quedar obligado a gremio" (20).

Cuando en 1768, la Facultad de Medicina de Madrid, solicitó de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, el envio de una serie de láminas de huesos, para el estudio de la Anatomia, se abrió un concurso entre los pro-

fesores que quisiesen participar siendo los que fuesen seleccionados a los que se les abonaría 30 reales díarios por sus dibujos. Se seleccionaron los que presentaron Maella e Isidro, pero al retrasarse Maella en la entrega de dibujos se decide que sea Isidro CARNICERO quien los haga todos, realizandolos prontamente y además hizo entrega de tres oleos, dos de ellos representaban sendos ramos de flores y el tercero fue un "Retrato del Duque de Mascovia" (21).

Isidro CARNICERO, trabajador infatigable realizo dibujos para que ilustrasen diversas publicaciones, como se observa en la obra "La Conjuración de Catilina", traducida por el Infante D. Gabriel.

Cuando por voluntad del Rey Carlos III, en 1769, se trasladó el cuerpo de San Isidro, desde la capilla de la Iglesia de San Andrés, a la Catedral de Madrid, el mismo Rey le encomendó a Isidro la realización de una imagen del Santo, para que ocupase el sitio vacio, así se hizo de tamaño mayor que el natural y colocando al Santo en un bello baldaquino que le servia de trono, poniendole de pie, sobre nubes.

Como cualificado escultor, cuando se solicita por la Priora del Convento de la Encarnación de Madrid, se le indique cual debe ser la tasación de unas esculturas hechas para el Altar Mayor de la Iglesia; la Academia de Bellas Artes de San Fernando nombró a Isidro, pero él, hombre modesto se excusa alegando "le falta práctica para hacerlo en conciencia".

Isidro CARNICERO, además de las clases que impartía en la Academia como Profesor de la Sala del Natural, también daba clases particulares a la nobleza y así en las cuentas de gastos que aparecen por Dª Francisca Manleón en el Archivo de la Casa Ducal de Medina Sidonia figura un recibo que dice: "He suplicado en todo el mes de diciembre de 1774, para la servidumbre del cuarto de la Excma. Sra. Marquesa de Coria y Condesa de Oropesa, que son como se expresan: A Isidro Carnicero, maestro de dibujo a razón de 4 reales diarios, 120 reales" (22).

Es en 1775, cuando por fallecimiento del Teniente Director en Escultura, D. Roberto Michel, por unanimidad se le otorga la plaza a Isidro CARNICERO, indicandosele que cobrará su sueldo desde el día siguiente a la toma de posesión (23).

Que no era un hombre adulador, lo demuestra el hecho de que deseando el Rey Carlos III honrar la memoria de su augusto padre, encargó a la

Academia de Bellas Artes de San Fernando el 3-X-1778 para que entre todos los Profesores de Escultura, se hiciese un concurso para ver cual era el que mejor había sabido hacer la efigie del Rey Felipe V a caballo, daba de 6 a 8 meses para su realización en barro y yeso, y que para el que mejor lo hiciese habría una recompensa. Isidro, al contrario del resto de los demás escultores que agradecieron tal honor y se dispusieron a ejecutarlo, se excusó, aduciendo que "como no era una orden, se encontraba eximido de realizarla". Tal decisión asombro a la Academia, pero la acataron (24). Tal vez, fuese debida a que estuviese realizando algún trabajo urgente, pero la forma de decirla nos indica, como deciamos antes, la adulación no era su fuerte.

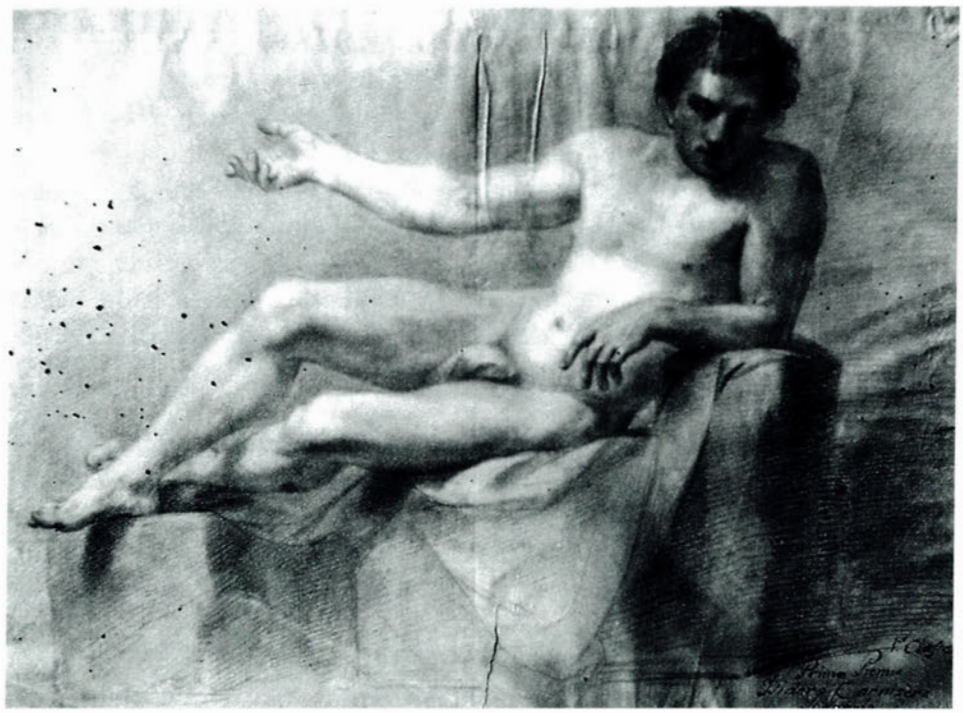
Cuando el año 1773 la Real Academia de la Lengua decidió hacer una nueva edición de la genial obra de Cervantes -El Quijote- que sobrepasase a todas las realizadas hasta ese momento en corrección y magnificencia, los hermanos CARNICERO, como tantos otros artistas aportaron sus dibujos para esta obra, pero como esta edición por su gran costo no pudo llegar a todo el público, se dispuso otra edición, en 1782, en la que no se omitiese nada de la anterior, solo que debía ser en formato más pequeño y los dibujos no debían de repetirse. Estas láminas fueron encargadas en su totalidad a Isidro y Antonio CARNICERO.

Al quedar vacante la plaza de Director, en la rama de Escultura el año 1786, se hizo una votación entre los Tenientes Directores en Escultura, para ver quien iba a ocupar el puesto, y nuevamente, por unanimidad el más votado fue Isidro CARNICERO (25). Ejercio este puesto hasta 1798, año que finalizó el trienio de Director General por la rama de Pintura y habia que nombrar para el próximo trienio a un Director General en la de Escultura, cuyo titulo recayó en Isidro hasta el año 1801 que pasó a la rama de Arquitectura, pasando él, nuevamente a Director de Escultura, hasta su fallecimiento en 1804 (26).

Como todos los escultures, de todos los tiempos, tuvo encargos particulares, que lo mismo eran realizar esculturas importantes, como pequeños trabajos y asi en 1791, el Duque de Osuna le encargó a Isidro, realizase un caballo de madera para que sirviese de juguete a sus hijos y por un recibo conocemos cual fue lo abonado por ese trabajo, pues dice asi: "Los claveros de la tesorería de mi casa, pagarán en virtud de este recibo a D. Isidro Carnicero, Escultor, tres mil reales de vellón, importe del costo que ha tenido un caballo de madera, que ha hecho de mi orden para mis hijos, tomandose la razon de mi contaduria. -Madrid 30 de septiembre de 1791" (27).

Una de las obligaciones que tenía Isidro CARNICERO, como Director en Escultura, era la de realizar revisiones y tasaciones de obras realizadas por profesores escultores y asi vemos como junto con D. Manuel Alvarez, intervino en los trabajos que se hicieron para la Iglesia Colegiata de Covadonga, valorando el trabajo ejecutado por D. José Rodríguez Diaz, en 4 ducados y 200 reales (28).

Fue Isidro, hombre trabajador, cumplidor y humano. Una muestra de ello tenemos, al comprobar como desde que fue nombrado Profesor de la



Sala del Natural en 1766, solamente dejó un mes el dar clases, por encontrarse indispuesto en el Real Sitio de San Ildefonso, no obstante su hermano, además de informarlo a la Academia, solicita de D. Alfonso Bengaz que cubra la asistencia de su hermano durante el mes de octubre de 1797 y que cuando Isidro, se restablezca, asistirá a las clases que le correspondan a él. Asi se hizo, incorporándose al mes siguiente a su puesto.

Como tal profesor de la Sala del Natural, se preocupaba por la buena forma de los "modelos" y así, cuando en 1798, un modelo que se encontraba enfermo, es objeto de burlas por parte del alumnado, toma cartas en el asunto y después de amonestar al alumnado, se dirige a la Academia para que se le permita dejar de asistir a clase, mientras dure su enfermedad, además les dice que la Academia debe de reprender seriamente a los alumnos.

A pesar de que era muy estricto con sus alumnos, estos le tenian en gran estima, pues cuando en diciembre de 1787, el alumnado de la Academia de

Bellas Artes de San Fernando, elevaron un escrito al Director General, quejandose del comportamiento de los Directores de Salas; dicen: "no negamos la integridad de los Alvarez, Bayeu, Carniceros y Goya" (29).

Toda esta seríe de cosas, hace que su opinión sea muy tenida en cuenta y así, cuando en 1792 la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando deseando que los planes de estudio que se imparten se ajusten totalmente a la consecución de mejora en la preparación del alumnado, se solicitó de los Tenientes y Directores de cada una de las ramas que se impartian, emitiesen sus dictámenes, sobre la realización de un plan de estudios, Isidro CARNICERO entre otros emitió el suyo, sobre escultura y entre todos los juicios dados sobre esta rama, obtuvo 39 votos sobre 54, saliendo por ello, las iniciativas dadas por él (30).

La muerte de Isidro CARNICERO, debió ser repentina, dado que el día 4 de marzo de 1804 asistió normalmente, a la Junta que celebró la Academia de Bellas Artes de San Fernando, así como a las clases del Natural de ese mes.

Una pequeña muestra de las obras que realizó son las que intento reflejar en estas lineas, y así son obras de sus manos las siguientes.

-Las tres puertas de los Sagrarios del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid, destacando la más hermosa, la que corresponde al Tabernáculo del Altar
Mayor, que representa al Salvador rodeado de corderitos (tema muy frecuente en el arte de la época).
La puerta del altar situado al lado del Evangelio, tiene por ornato la efigie de Ruth y la del lado de la Epistola, los exploradores de Canán. Las tres, se encuentran trabajadas en metal dorado, muy correctas y delicadas.
-Dos Santos Doctores para la misma Iglesia
-La escultura de "Ntra. Sra. de las Mercedes", de la Comunidad de Mercedarios Descalzos de Santa Barbara de Madrid y que se encuentra en la Iglesia de Religiosas Mercedarias de Gongora, de D. Juan de Alarcon, donde pasó en 1846, por orden de la Reina Isabel II, del Museo del Prado, en donde se encontraba.
-La escultura de "Santa Barbara", que se encuentra en la Iglesia de Santa Barbara de Madrid, en la capilla del crucero del lado de la Epistola.

-Un Jesucrito en la agonía, propiedad de los Duques de Hijar, cuyo modelo parece ser que lo repitio más veces, pero a menor tamaño.
-La escultura de "Virgen con niño en brazos", de marmol blanco, de tamaño menor que el natural y que se encuentra en la Sacristia de San Francisco el Grande de Madrid
-La escultura de Santa Orosia, que la realizó para la Iglesia de San Justo de Madrid, y que se ignora su paradero
-La escultura de "Lá Piedad", para el Oratorio de San Felipe Neri de Cuenca
-La escultura de la "Inmaculada", propiedad de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

De dibujos para ser grabados existen muchos, entre los seriados se encuentran los realizados junto con su hermano Antonio, para El Quijote de 1782. Así como los que figuran para diversas publicaciones entre los que se encuentran los siguientes:

-"Retrato de D. Vicente García de la Huerta" grabado por Selma. 205 x 49 mm. (Ayuntamiento de Madrid)
-"Beato Simón de rojas" 417 x 262 mm. dibujo muy concluido hecho del cuadro original de D. Francisco Preciado.
-"Fiesta de Toros en el aire" grabado en cobre en 1784 en la que se ha aunado la estampa del toro con la de un globo Mongolfier.

NOTAS

(1) Archivo del Palacio Real de Madrid, Citados, a partir de ahora: APRM, Legajo 350 Obras .
(2) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Citado, a partir de ahora: ARABASF Legajos 2-5/5, 3/81, 1-49/12.
(3) ARABASF Legajo 3/18.
(4) ARABASF Legajo 2-5/5.
(5) ARABASF Legajo 1-49/12.
(6) ARABASF Legajo 3/82.
(7) APRM Legajo 350 Obras.
Plaza Santiago 1975 pág. 185.
(8) ARABASF Legajo 3/82.
(9) Archivo Protocolos de Madrid, Sig nº 10907 f. 399-400.
(10) ARABASF Legajo 3/82.
(11) ARABASF Junta Particular 5-IV-1758 Lib. I.
(12) ARABASF Legajo 1-19/18.
ARABASF Junta del 28-IX-1758.
(13) ARABASF Junta 27-VI-1761.
(14) ARABASF Junta Ordinaria 7-XI-1762.
(15) ARABASF Junta Ordinaria 4-VI-1797 y Legajo 1-23/3.
(16) ARABASF Inventario de la Real Academia de 1804.
(17) ARABASF Junta Ordinaria 29-IX-1765.
(18) ARABASF Junta Ordinaria 27-VI-1766.
(19) ARABASF Junta Ordinaria 20-VII-1766.
(20) ARABASF Junta Particular 27-II-1766.
(21) ARABASF Junta Ordinaria 2-X-1768.
(22) Dato facilitado por D. Enrique Valdivieso.
Archivo Casa Medina Sidonia Sanlucar de Barrameda Legajo 1093.
(23) ARABASF Junta Ordinaria 5-XI-1775.
(24) ARABASF Junta Ordinaria 3-X-1778.
(25) ARABASF Legajo 3/85.
(26) Archivo Historico Nacional. Citado, a partir de ahora: AHN. Sec. Bellas Artes Caja nº 4 de "Diversos".
(27) AHN Legajo 398 Cartas de Osuna nº 19.
(28) ARABASF Junta particular 6-V-1792.
(29) ARABASF Legajo 2/5/2.
(30) ARABASF Legajo 11-18/1.
ARABASF Junta General 9-VIII-1798.

EL CUARTEL DE LEGANITOS EN MADRID, UNA OBRA DE FRANCISCO SABATINI

Por

VIRGINIA TOVAR MARTÍN

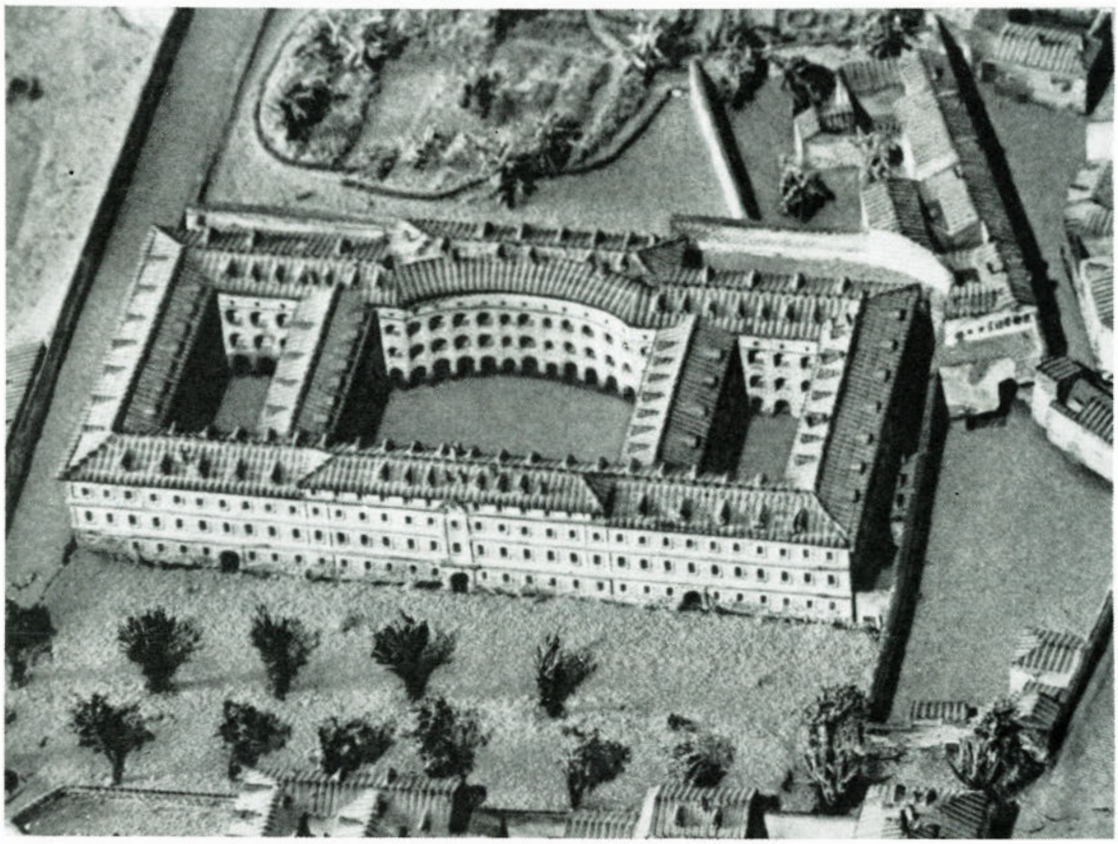
En el marco del Madrid desaparecido, hay organismos que presentan un especial interés como expresiones originales, fruto de una gama de contactos e intercambios de mediacion italiana, francesa, flamenca y alemana, en aparente continuidad con fórmulas de la tradicion española; una propuesta ecléptica que debe su iniciativa a la dinastia borbónica, en un desarrollo temporal que abarca el siglo XVIII.

Entre 1700 y 1800, el proceso urbano-arquitectónico de la capital fue determinante, como lo fué tambien el potenciamiento de otras urbes de España. Se reconoce un vehemente desarrollo socio-económico y cultural a lo largo de la etapa de creciente influencia europea. Destacan las mas notables y espectaculares instalaciones con tendencia al monumentalismo, al "fuori scala", con un efecto de gran contraste con la tradicion precedente.

Entre los grandes conjuntos monumentales de la capital en el siglo XVIII, figuran los organismos militares, que se levantan considerando atentamente las soluciones que se fueron ensayando sobre la escena europea. La valoración de la arquitectura militar en España es un capitulo del que queda mucho por decir, tanto en el plano urbano como arquitectónico, y especialmente en el desarrollo que experimenta en el siglo XVIII. Los modelos propuestos son numerosos, y en su especifica problemática, se incide en la "hetereogeneidad", utilizándose las múltiples experiencias proyectuales europeas. En el caso que vamos a considerar se trata de una arquitectura de residencia, de guarnicion estable, cuya funcion es la de salvaguardar al Soberano, la de protegerle y honrarle desde un complejo y vasto acuartelamiento cercano a su residencia. El nivel de autonomia y estructura disciplinaria al que llega la arquitectura cuar-

telaria en la capital, siempre se refleja en el gran proyecto del Cuartel de Guardias Walonas, conocido como Cuartel del Conde Duque, organismo todavia en pie aunque gravemente dañado en su original estructura. Sin embargo, como edificio especializado no fué el único. Hubo otras fundaciones, ex novo, de las cuales hoy queremos destacar el llamado Cuartel de Caballeria de Leganitos, organismo trazado por Francisco Sabatini y que le sirve para poner en práctica los resultados de su investigacion en este género arquitectónico-militar, del que fue profundo conocedor desde su condicion de teniente general de los Ejercitos de Su Majestad y Director Comandante del Real Cuerpo de Ingenieros.

El Cuartel de Leganitos se inserta en una zona consolidada, bajo el punto de vista urbanístico, el solar sobre el que hoy se tiende la Plaza de Espa-



Cuartel de Caballería de Leganitos.
(Maqueta de León Gil del Palacio. Museo Municipal de Madrid).

ña. Destacamos este dato porque hasta bien avanzado el siglo XVIII, la periferia de Madrid por el costado norte, era de límite incierto y fragmentado, quedando configurada la zona por el llamado barranco de Leganitos que refuerza la posicion preeminente del Palacio Real, y acentua la fisura con la montaña del Principe Pio, terrenos que en su conjunto, en la primera organizacion del territorio urbano bajo Felipe V, se convierten en una nueva area de destacada regularidad que ha de servir de asiento a varias realizaciones monumentales y edificios residenciales de la aristocracia (1).

El nivel de autonomía y de monumentalidad que alcanzan los Cuarteles en España en el siglo XVIII, viene dada por una serie de propuestas teóricas, y sin duda, por el que habia sido en la segunda mitad del siglo XVII, tanto en el plano teórico como práctico, el "especialista" en la ciencia de la arquitectura militar, Sebastian Le Preste, Marques de Vauban. La mayor parte de las innovaciones le son atribuidas, y a Vauban se le hace portador de la mas moderna definicion de la arquitectura militar y su relacion con una urbanistica del mismo signo (2). La investigacion de Vauban es de base científica, y tuvo una gran resonancia en el siglo XVII y XVIII, más allá de las fronteras francesas. En su obra quedo codificada la ciudad fortificada, no solo en cuanto a reglas y sistemas, sino "con las experiencias y el buen sentido de todos los dias". Landau, Besancon, Maubeuge, Neuf-Brisach, articulan los sucesivos sistemas militares de defensa, y vienen a ser el fruto de su investigacion experimental.

A Vauban se debe la creacion de un "Cuerpo de Ingenieros militares", como asi mismo, la definicion de la arquitectura de "cuartel", que señala como un planteamiento singularizado dentro del conjunto fortificado. Pero sus ideas en este tema, toman la fuerza de un principio consolidado, señalando como normativa la situacion del cuartel cercano a la muralla, el esquema en pabellon en cuyas crujias laterales se situan los aposentos de los oficiales, y la distribucion jerarquica que otorga, cuatro soldados en cada habitacion, dobles para los Tenientes, e individuales para el Capitan. Se omiten los patios o plazas de armas, siguiendo las pautas del clasicismo vertido en la tratadística (3).

Tomas Vicente Tosca, en su tratado de 1712 publicado en Valencia, muestra la influencia de Vauban (4) y gran parte de la normativa tambien se refleja en la "Explicacion para servir de instruccion a la fabrica de Cuarteles para las tropas del Rey", de Jorge Próspero, Marques de Verboom, ingeniero mili-

tar de origen brabanzon, colaborador del propio Vauban, y Jefe de los Ejercitos de Felipe V desde 1710; Verboom organizó en España el Cuerpo de Ingenieros militares, y dió las disposiciones para dos tipos de Cuarteles, que se caracterizan en su planta por su dependencia de las normativas de Vauban, estableciendo el organismo en tres cuerpos, cuyos laterales presentan una mayor elevacion y diferenciacion estructural por ser destinados al cuerpo de oficiales. En la distribucion de aposentos se suprimen los corredores, verificandose los accesos por caja de escalera. Se aconseja el uso de piedra de silleria en zócalos, arcos, cornisas, molduras de los vanos y cadenas de los ángulos. Tambien se recomienda la cubricion de bovedillas sobre sentado de vigas, en ladrillo, y suelos, asi mismo de este material. Verboom ofrece de manera muy específica una normativa para Cuartel de Artilleria y otra para Cuartel de Caballeria. En este tipo de edificio establece ciertos cambios en el Cuarto bajo para alojamiento de la tropa y la adicion de Caballerizas en forma de cuadrado, con una capacidad de hasta 400 caballos. En este caso Verboom ya plantea el organismo con tres patios, cuya disposicion se verá de inmediato reflejada en el Cuartel de Guardias de Corps encargado por Felipe V al arquitecto Pedro de Ribera en el año 1720 (5).

Otra fuente de referencia que nos parece muy sustantiva sobre la construccion de Cuarteles en el siglo XVIII es la que ofrece Bernard Forest de Belidor (6). En su obra "La Science des ingeniers", refiere toda una serie de argumentaciones sobre la problematica estructural en orden a la seguridad, comodidad, ornato, disciplina interna, proporciones, alojamiento, materiales y diseño de los Cuarteles, haciendo hincapie en el sistema composicional rectangular con patio de armas central, pabellones laterales para oficiales diferenciados, solidos materiales y determinacion urbana del organismo como una parte consustancial arquitectonica de la propia ciudad.

En el segundo tercio del siglo XVIII, la arquitectura militar en España va alcanzando gran desarrollo, consolidandose la normativa de Vauban-Verboom y enriqueciendose el panorama teórico con otra serie de aportaciones, españolas y extranjeras, en algunos casos vertidas al castellano (7). Simon Poulet, Lucuze. Müller, Montaigú de la Reville, Monleon, Marin, Vergel etc.. suman una serie de aportaciones sobre diseños de Cuarteles, planteamientos teóricos, aportaciones técnicas, que consolidan de manera definitiva la imposición de tales organismos en España. A ello podriamos

tambien añadir la serie de proyectos anónimos que conservan nuestros archivos, como asi mismo la coleccion de Tratados con muy diversos planteamientos sobre el propio tema de cuartel militar, en sus acepciones mas diversas. Las pautas fundamentales se centran sin duda en la normativa de Vauban que fue en España ampliamente seguida y respetada.

La creación de las cuatro Compañias de Reales Guardias de Corps por Felipe V en el inicio de su reinado, fue un incentivo muy categórico para la construccion de Cuarteles de tipo monumental en España, y muy especialmente en la capital, residencia del soberano. La propia condicion elitista de estas tropas, de las que el propio Rey fue el Coronel, y los Grandes de España sus capitanes, implica el gran interes por los organismos arquitectónicos que habian de servir de residencia y maniobra a dichas tropas (8). El Cuartel del Conde-Duque confirma ya todo tipo de prerrogativas presupuestarias, de diseño cuartelario urbano, de asegurada permanencia, y monumentalidad (9).

En las cercanias de Madrid, Francisco de Sabatini construyó el Cuartel de Guardias Walonas de Leganes, detallando en su ejecucion el estudio topográfico del terreno, la capacidad y la especificacion de distribucion y utilizacion de los espacios de acuerdo con el "Real Reglamento.." vigente desde el 20 de abril de 1718 como el mejor modo de "establecer Cuarteles en España, Islas y Presidios, correspondientes al alojamiento de la Infanteria, Caballeria y Dragones" (10).

La brillante experiencia de Leganes vino a demostrar la vision de Sabatini, genericamente cartesiana, en su regularidad, simetria y orden, bajo las tendencias mas actualizadas de la cultura arquitectonica militar. Esta intervencion de Sabatini debe ser considerada como uno de los polos dialécticos mas sobresalientes de su trayectoria en España y es por esta razon por lo que consideramos de gran interes el dar a conocer un nuevo proyecto de Sabatini para el Cuartel de Leganitos de Madrid, obra de indicacion preferencial por los estudiosos de la capital en el siglo XVIII, pero obra tambien de atribucion erronea y de confuso proceso de ejecucion, ya que desde antaño se ha considerado proyecto de Manuel Martin Rodríguez, y organismo no propuesto como nuevo tema, sino simple remodelacion del antiguo Convento de San Pedro de Alcantara mandado construir por el Rey Carlos III como sustitucion del antiguo Convento de San Gil (11). El plan ejecutivo del Cuartel de Leganitos, proyectado y realizado por Francisco Sabatini en 1789 bajo el reinado de Carlos IV,

se inserta en una escala experimental de "nueva creacion", llegando a catalizar las fuerzas de un sector urbano de la capital, que en el último tercio del siglo XVIII se convertia en lugar privilegiado, en contraposicion al aspecto netamente antiurbano mantenido en época precedente. En el Cuartel de Leganitos se suman valores representativos y de prestigio, ademas de su importancia como organismo estrictamente militar. El esmero arquitectónico del proyecto de Sabatini, sugiere sin duda un acercamiento a Vauban y a las propuestas teóricas de aquella época, sin embargo, el recinto encierra las estructuras y fundamentos formalisticos, de rigido geometrismo, y de mayor acento y sabiduria de cuantos se construyen en el panorama español de aquel tiempo. Pasamos a considerar las circunstancias de su construccion de la manera mas sintética posible, como elemento previo necesario para alcanzar su identidad y cualificación.

En el mes de marzo de 1789, por Orden expresa del monarca Carlos IV se inicia la demolicion "del plano abajo hasta la raiz de los cimientos que debe desmontarse de todas las paredes y travesas que se hallan en la nueva obra que se estaba construyendo para San Pedro de Alcantara en la Montaña del Principe Pio frente a la calle Nueva. Y actualmente por resolucion de Su Majestad se va a construir en el mismo sitio y paraje un Cuartel de Caballeria por cuya mutacion y con arreglo a nuevos diseños y no otros, todo conforme manda el Coronel del Real Cuerpo de Ingenieros Don Pedro Bambitelli y de mas subalternos, todo sometido a la jurisdicion de Don Francisco Sabatini, Teniente General de los Exercitos de Su Majestad y Comandante del Real Cuerpo de Ingenieros y de Don Manuel Echavarria, Juez de la Real Fabrica de Palacio.." (12).

Con esta Real Orden se daba comienzo al desmonte del edificio conventual de San Pedro de Alcantara que tambien habia sido proyectado por Sabatini, y al inicio del Cuartel de Caballeria de Leganitos, una fabrica nueva para la cual en el mes de enero de 1789, Francisco Sabatini realizaba una serie de Diseños y redactaba un largo y complejo pliego de condiciones en las que manifiesta ampliamente los criterios por los que se ha de regir el levantamiento del nuevo Cuartel de Caballeria "para quatro esquadrones de a quarenta hombres por Compañia" (13).

Las "Condiciones formadas por el Exmo. Señor Don Francisco Sabatini, Theniente General de los Exercitos de Su Majestad" se dan a conocer

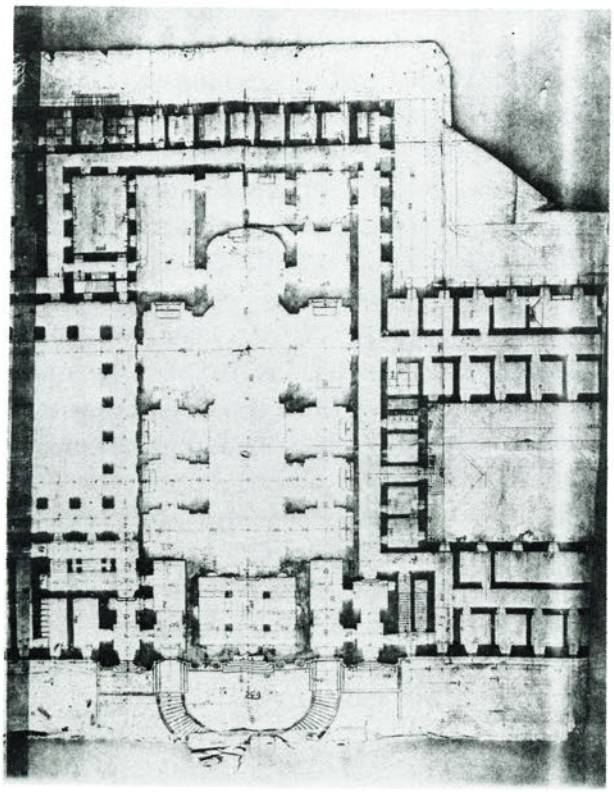


Fig. 1. Francisco Sabatini: Proyecto para el Nuevo Convento de S. Pedro de Alcantara de Madrid. (Archivo de Palacio).

en el mes de marzo con ocasion del pregon de la obra y como normativa por la que se han de regir los asentistas. Por este motivo en sus claúsulas se especifican los sistemas de ejecucion de manos de mamposteria en zanjas, mamposteria descubierta, mamposteria con verdugos de ladrillo fino u ordinario, mamposteria concertada con machos de ladrillo de mayor y menor entre los entrepaños, jambas de puertas y ventanas, machones de esquinas, albardillas soladas, "y rematadas por encima de fabrica y cajones de mamposteria con sus verdugos, asi mismo de qualquiera clase de ladrillo todas las paredes interiores y exteriores, asi mismo de ladrillo pilastras, arcos de todas clases, enjutas, lenguetas y estribos, bovedas de rosca de medio pie de grueso de ladrillo, bovedas tabicadas y dobladas, bovedas tabicadas de cencillo, con ladrillo o rasilla, bovedas encamonadas, suelos de toda clase

de maderas mochecado para forjar en bovedillas y asi mismo suelos de todas clases mocheteados y texidos de tomiza para quajados, meastreados, jarrados, blanquados por debajo asi en techos como en toda clase de mesillas de Escaleras, todas sentadas las carreras sobre nudillos y con quanto piede el Arte". El pliego de Condiciones es un documento de gran extension ya que Sabatini afronta todo tipo de problemas referentes a la ejecucion, por este motivo se especifican los sistemas de ciejos rasos, armaduras oblicuas, toda clase de tabiques, campanas de chimeneas, cañones, hogares, baldosa fina de la Ribera o de Toledo, armaduras "desde terzio hasta la de madera de a ocho, con sus nudillos, tirantes, cadenas, estribos, ajabalconados limas tesas y oyas alternadas". Recomienda las Escaleras de peldaños "de qualquier clase labradas con su bozel y filete con zanjas, puente de las mesillas, pilarores labrados con voquilla o solo en quadro.. y asi mismo las plazas de Pesebres, empedrados de Morrillo, guarnecidos de basas, capiteles impostasmfajas, cornisas o qualesquiera molduras o medias cañas.. en el modo que mas convenga en el nuevo Quartel de Caballeria que ba a construirse de orden de Su Majestad frente a la Calle Nueva, sobre el barranco y Huerta que llaman de Pio inmediata a la Cuesta de San Vicente y que resuelve a la calle de Leganitos".

Sabatini en cada uno de los puntos especifica con todo detalle materiales, mezclas, herramientas, morteros "a la italiana" desmontes y reglamentacion de la infraestructura en zanjas, alcantarillas, pozos etc.. Ordena que todas las paredes interiores y exteriores han de ser de ladrillo fino, incluidos "pilastras, arcos, fajas y cornisas todo ello arreglado a los Diseños y Ordenes del Exmo. Señor Don Francisco Sabatini, y ordenes de ejeccion de su Theniente el Coronel Don Pedro Bambitelli y sus subalternos".

Especifica tambien las medidas de bovedas "pilastras y arcos esentos asi en la Capilla como en todas las quadras, piezas de la sevidumbre, alcantarillas, minas y tajeas, salas de las Compañias y habitaciones del Coronel, su theniente, sargento mayor y todo lo correspondiente al quarto principal, pabellon del quarto segundo, de capillas baidas, por arista, esquifadas, cañones seguidos esfericos o elipticos, rebajados o peraltados con sus lunetos en las puertas, ventanas y demas sitios necesarios..". Sabatini elabora minuciosamente cada eslabon de la fabrica de la obra a traves de 24 puntos, a los que sigue el ajuste minucioso tambien de los precios precisando la me-

dida y tasacion de cada palmo del edificio. El documento bajo el punto de vista técnico, ofrece una informacion exhaustiva del planteamiento estructural del edificio, y vino a ser una precisa guia para los asentistas de la fabrica que en numero muy abundante acudieron inmediatamente despues de ser pregonada publicamente la obra.

El 28 de marzo del mismo año de 1789 se firma contrata con Benito Fernandez, Profesor de Arquitectura para proceder "al desmonte que debe executarse de todas las paredes y traviesas de fabrica de ladrillo y mamposteria de pedernal.." del Convento de San Pedro de Alcantara a medio construir.

Ante el escribano se firma escritura tambien con Pedro Peroni y Próspero Sierra "que han tomado a su cargo los desmontes desplanamientos, zanjas o rehinchidos para la obra de los Quarteles que se han de construir en el sitio que esta parte de la calle Nueva que baja del Real Palacio al camino o paseo que ba a la Puerta de San Vicente sobre el baranco y huerta del Principe Pio que se hallaba para fabricar el Convento de San Pedro de Alcantara" (14).

El 6 de abril se abonaban 660 reales a Francisco Ascension "por haber escrito varias rotulaciones en los Planos realizados por Francisco Sabatini para el nuevo Cuartel". El 22 de abril se abonaban 10.000 reales a Hilarion Laborde por ladrillo y adobe, a Pedro Barcelo 1.000 reales por la ejecucion de dos hornos al pie de la obra y en el mes de mayo se contrataba a Juan Jose Blesa y se le entregaban 10.448 reales por 4.800 adoves y 194.423 ladrillos. Antonio Rufel y Compañia son contratados para el suministro de retama, Benito Fernandez para acarrero de pedernal, a Juan Moreno por acarreo de la cal, a Feliz Martinez y Domingo y Florencio Cremona por "manos de mamposteria", a Pedro Ferrari y Luis de Huertas por obra de canteria, a Feliz Martinez y Compañia por obra de albañileria, a Ramon Carlos Ramirez por obra de cañerias, a Francisco Tadeo Gaston por obra de canteria, a Pedro Angel de Zabala por obra de hierro y a Diego Fraga y Manuel Lopez por su intervencion en labores de cerrajeria (15).

La obra se lleva a cabo entre marzo de 1789 y diciembre de 1808 y en su proceso fueron tesoreros de la misma Pedro Diaz de Antomaña y Manuel Diaz Montoya. Las mesadas se recibieron sin interrupcion alguna, primero emitidas de dos en dos meses con un importe de 200.000 reales y a

partir de 1792 en mesadas mensuales de 100.000 reales. No hubo alteracion en las partidas ni siquiera en el dramático año de 1808 (16). Algunas de las tasaciones y mediciones de la obra fue realizada por el arquitecto Don Jose de la Ballina, en aquel entonces aparejador de la obra del Palacio nuevo de Madrid.

El 8 de marzo de 1789, Francisco Sabatini, en carta a Don Pedro de Lerena expresaba: "Luego que recibi la orden que me comunicaba V.E. avisandome haver resuelto S.M. que el terreno en que se edificaba el Convento de San Pedro de Alcantara se construya nuevo Quartel de Caballeria, dispuse que se perfeccionara la demarcacion del Sitio que debe ocupar y que se replanteara aprovechando parte de la obra executada en lo referente a los materiales de los muros e igualmente que se midieran los desmontes y excavaciones, como la obra de mamposteria y albañileria y canteria executadas por los asentistas desde las anteriores certificaciones de medida para que pueda liquidarse sus cuentas y cancelar sus contratos procediendo al otorgamiento de otros nuevos. En el concepto de que esta obra a de dirigirse en los mismos terminos que la del Convento y en el derecho que la experiencia me tiene dadas luces para graduar los precios mas conformes y equitativos de los materiales y del trabajo de manos de cada clase de construccion.. hize llamar a los que eran del convento y que quedaran en el Quartel con los mismos contratos.. se han conformado unos y se han separado otros otorgando nuevos contratos llevando a la Contaduria de la fabrica el Palacio con la exactitud que se ha llevado el Convento. El asentista de desmonte y excavaciones Juan Peroni, asociado a Don Prospero Sierra continua con igual precios y condiciones y asegura su cumplimiento con 30.000 reales y otros 50.000 que dejara en obra hecha. El abasto de arena para mezcla con el asentista Francisco Gaston que continua igual. El guijo mediano y guardo tambien con el mismo asentista. La fabrica de ladrillo con Don Juan Jose Blesa, el fino se cuece en el terreno de la obra en 53 reales el millar, 4 menos que se pago a Laborde. Los asentistas de canteria Pedro Ferrari y Agustin Gutierrez no se han conformado por la subida que se ha experimentado. Tuve que poner carteles y nuevas condiciones y han acudido el mismo Ferrari y Luis de Puertas con 80.000 reales, los 30.000 que entregaran en efectivo y 50.000 en obra hecha. He excusado tambien en mamposteria y albañileria Benito Fernandez. Hice cartelas nuevas con-

diciones y el 25 de abril fijare la subasta que se celebro ante el Juez de la Comision Don Manuel Echevarria. Que cerrado en Felix Martinez y Domingo y Florencio Cremona con el 22 por ciento de baja de todos los precios. En la obra del Convento ha estado empleados ademas de mi theniente el Coronel d. Pedro Bambitelli, mi theniente don Carlos Forné, aparejador de canteria D. Manuel Turrilo, aparejador de albañileria D. Juan Monti, facultativo D. Fernando Fernandez de Anillo, medidor, Juan de Aguilera pagador semanario no haviendo llegado el caso del emplear a D. Luis Bernas porque subsiste en Osma. En el dia tengo dispuesto con las mismas dotaciones los propios empleados a excepcion del aparejador Manuel Turrillo a quien he destinado para que este a la vista de las del Palacio y La Regalada en cuyo lugar propondre al ayudante de Ingenieros Don Jose Valparda con el fin de que siendo edificio Militar, estando a las ordenes de D. Pedro Bambitelli se vaya instruyendo en este tipo de obras.. con un sueldo muy inferior al que gozo Turrillo" (17).

Otra informacion directa sobre la obra del Cuartel nos la ofrece Sabatini en un informe en el que hace constar la distribucion de los espacios y su destino. Tal y como él escribe, el Cuarto Bajo comprende un Cuerpo de Guardia a la puerta para diez hombres, un cuarto del Oficial y sargento, Canabozo y lugar comun, cuadra para doce caballos con pajar, cuadras para doscientas sesenta y un caballas y pajares y cuarto para el maestro sillero. Como Sabatini contempla una seccion del cuartel de Caballeria para Infanteria, en nota marginal agrega que debajo de dicho sector de Infanteria estarian colocadas otras cuadras para 243 caballos con sus paares y otros cuartos para el maestro armero y el alojo de algunos utensilios.

En el Cuarto Principal prevee el alojamiento de seis Compañias, tres aposentos para tres oficiales, uno para el Capellan y otro para un cirujano. En el Cuarto Segundo hay prevision para seis Compañias y cinco aposentos para cinco oficiales. En las Guardillas "los cuartos para soldados casados y otros usos". Sabatini tambien en nota marginal agrega que "cada Compañia tiene quadras para 40 soldados, una para dos sargentos y cada dos Compañias una Cocina para sus ranchos y lugares comunes con un patinito" La parte baja del terreno destinado a Huertas "podra servir de Plaza de Armas para los ejercitos" (18).

Para el sector de Infanteria Sabatini determina que en el Cuarto Bajo se aloje un cuerpo de guardia para 24 hombres, un Cuarto de Oficial y Sargento y un lugar comun; calabozo, Cinco Compañias, cuarto de cirujano, dos cuartos para dos capellanes, dos Cuartos para dos maestros armados, dos para dos Oficiales y Capilla.

En el Cuarto Principal, siete Compañias, un Cuarto para otro Cirujano, y dos para Oficiales. En el Cuarto Segundo, seis Compañias y seis aposentos para seis Oficiales. En el piso de Guardillas Cuartos para soldados casados y otros individuos" Tambien en nota marginal señala que cada Compañia dispondria de Cuadras para 50 soldados, dos cuartos para tres sargentos, cocina para rancho y lugar comun con su patiecito. En los sotanos" queda en la fachada principal al mediodia estan colocadas doce piezas en ambos cuarteles para utensilios.

El proceso de la obra se desarrollo sin interrupcion y a pesar de que el Cuartel de Leganitos se destina para Caballeria, Sabatini en el proceso de proyeccion, contempla tambien la inclusion de un cuerpo de Infanteria que a nuestro parecer ocupó la mitad aproximada del edificio. Las obras en 1792 estaban muy avanzadas y a traves de los Cuadernos de albañileria "sabemos que en dicho año fue medida y tasada la fabrica hecha por Don Bernardo Potoc, profesor de Matematicas y arquitecto aprobado por la Real Academia de San Fernando, y por Don Esteban de los Reyes, profesor de Arquitectura y aparejador de las Obras Reales. Una nueva tasacion fue encomendada a Bernardo Fernandez de Anillo y otra mas a Felix Martinez y Cremona. En un proceso avanzado de las obras se incorpora a la fabrica como aparejador Luis Bernasconi. Juan Monti fue nombrado en el curso de la misma sobrestante facultativo, Carlos Chornet se responsabilizo de parte de la canteria y Juan de Aguilera actuo como sobrestante mayor. Blesa, Prospero Sierra y Peroni continuaron en sus tareas hasta el final como se refleja en los libros de asientos. La direccion de la ejecucion del edificio se mantuvo en D. Pedro Bambitelli quien comunico directamente la marcha de las obras a Sabatini por lo que el autor de los proyectos tuvo un seguimiento muy directo del levantamiento del organismo y de la fiel interpretacion de sus Diseños. La hermana de Bambitelli fue la esposa de Sabatini, ambos hijos de Luigi Bambitelli, Arquitecto Mayor del rey Carlos III durante su estancia en Napoles. Sabatini protegio de manera muy especial a Pedro Bambitelli, sin embargo el talento de este artista quedo muy ale-

jado del que habia demostrado su padre, sobre todo en el proyecto del Palacio Real de Caserta.

El Cuartel de Leganitos se proyecto como se ha visto sobre el terreno adquirido por Carlos III para la construccion del Convento de San Pedro de Alcantara. Sin embargo este solar no resulto suficiente y para ampliar la extension del terreno destinado al Cuartel se compraron varias casas al Mayorazgo de Castelrrodrigo (19). Como ampliamente se conoce, este sector de la periferia de la capital estaba limitado por la calle de las Huertas, de las Minas de Leganitos, Puerta de San Vicente y plazuela de los Afligidos. La mayor propiedad de estas tierras pertenecieron al Principe Pio quien las habia adquirido de Marcos de Sabujal. Los "sitios" del Principe Pio ocupaban en 1750 367.772 pies superficiales. Junto a ellas Castelrrodrigo poseia 18.564 pies, Osuna 321.507, la marquesa de los Llanos 18.460, el Duque de Montemar 17.571, el duque de Santisteban 2.340, y la Diputacion de Pobres de San Sebastian tambien 10.692 pies cuadrados superficiales (20). Algunas de estas tierras se habian transmitido a la Corona para el levantamiento del Convento de San Pedro de Alcantara. Del sector comprado al Principe Pio en 1787 por Carlos III se conserva un Plano aclaratorio de la cesion con destino a la Huerta conventual y del lugar donde habia de asentarse Iglesia, convento y Enfermeria (21). Tambien tenemos conocimiento de un expresivo grafico de las ventas al Monarca por parte del Duque de Osuna de parte de sus posesiones en el mismo lugar de Leganitos para el levantamiento del Convento citado (22). Este plano procede de "Titulos de Propiedad" por lo que la informacion sobre la venta se refleja de manera muy detallada (23).

El documento gráfico mas destacado nos llega a traves de un Album que integra siete hojas con los diseños, borradores, plantas y alzados preparatorios para el nuevo Cuartel de Caballeria de Leganitos (24). Son elaboraciones sin duda de Sabatini y comprenden el analisis del terreno, sobre el que Sabatini, como ya señaló en las condiciones, realiza una nueva revision topográfica para proceder a los desmontes (Fig. 2), medida del terreno, nuevo agregado en cuanto a niveles de superficie, tanteos de proyeccion de los pabellones en planta y alzado, situacion de las tapias y puertas de Osuna y Principe Pio en limite con el terreno del Cuartel (Fig. 3) alzado de los pabellones longitudinal y transversal en los que se aprecia el bello juego de óculos, ventanas termales y almohadillados y el tendido de las cuadras y

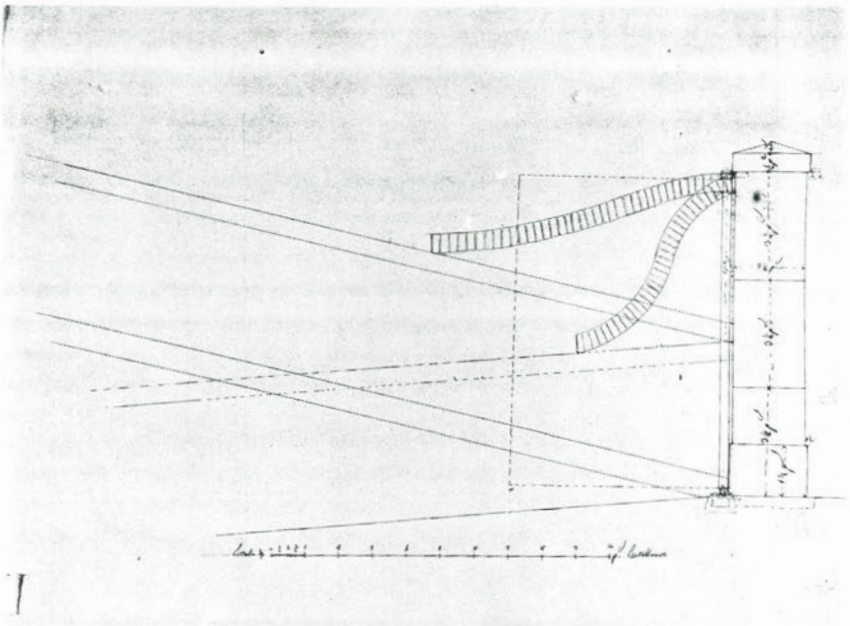


Fig. 2. Proyecto para la alineación del terreno
(Archivo de Palacio).

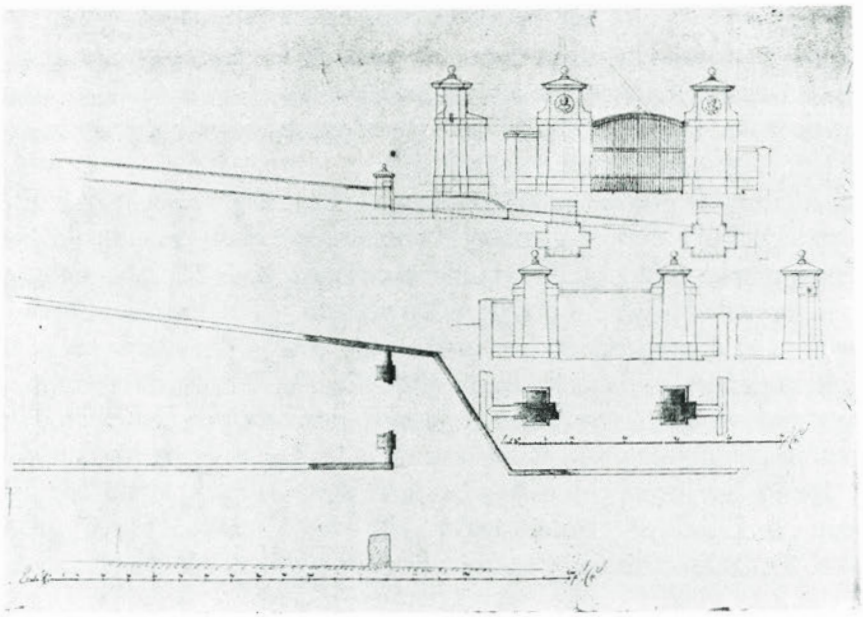


Fig. 3. Proyecto en el que se fijan los límites del terreno y Puertas de
Osuna y Principe Pio. (Archivo de Palacio).

pesebreras y por último la ensayistica de columnas y capiteles, arquerias de ladrillo del patio interior, plantas de las cuadras con el reflejo de escaleras en ángulo y el juego alternante del ventanaje, de gran sutileza en el patio y fachadas de los pabellones laterales (Figs. 4 y 5).

Otra serie la integran el perfil de una Seccion (25) la planta del Cuartel de la que se refleja solamente la mitad, pero en la que ya se demuestra el Patio central y los patios laterales de esplendida composicion porticada, cajas de escalera y constitucion de las crujias (Figs.6 a 16). El Patio central va precedido de un amplio zaguan al que encuadran otros aposentos de servicios. El alzado refleja los cuerpos bajo, principal, segundo y de guardillas del edificio con el sistema de cubricion de bovedillas señalado. En cada altura se indican altitud y superficie, siendo una bella muestra del detallismo proyectual de Sabatini (Fig. 7). Tambien se completa este álbum con el alzado transversal del edificio, en el que se puede muy bien observar el punto de contacto con Leganés y la diversificacion a que llega Sabatini en aras de la propia funcion del edificio, sin mermar por ello armonia y buena proporcion en cada uno de los cuerpos.

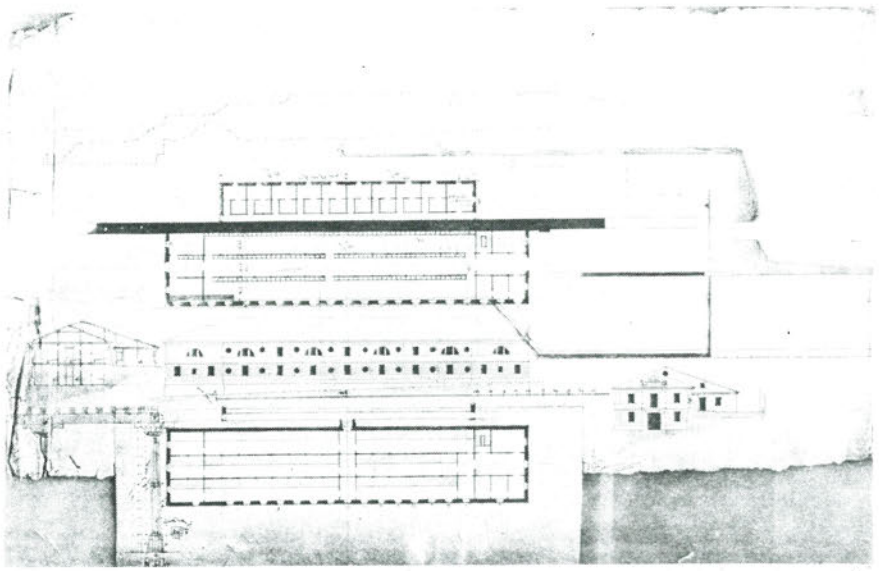


Fig. 4. Proyecto en el que se refleja el diseño del soporte, planta y alzado y fachada de una Caballeriza. (Archivo de Palacio)

Se observa el gran balconaje del Patio central y el ritmo de sus profundas arquerias. En la parte inferior de este proyecto aparece el alzado de la fachada principal del Cuartel de Caballeria, señalándose con precision los tres pabellones, el central de mayor desarrollo, el inmenso tendido rectangular del edificio, las cadenas de sillar, los almohadillados, la ventana rectangular con gruesa moldura de piedra y la portada principal en arqueria almohadillada y balcon en voladizo corrido sobre el piso principal al que se asoma una ventana de mas amplia estructura (Fig. 8).

Tambien se conservan otros cuatro diseños en los que se reflejan las cuatro plantas del edificio en un elaborado muestreo de soportes, muros, y compartimentacion de espacios (26). En ellos se advierte progresivamente la elaboracion del esquema del edificio en el que queda ampliamente subrayado el Patio central porticado que presenta la singularidad del tendido curvo del lienzo, frontal a la puerta de entrada. En los cuatro proyectos, que parecen incluso responder a la marcha progresiva de las obras, se refleja la definicion clara de los espacios, que denuncia un detallado análisis por funciones, de planteamiento muy innovador. El ordenamiento alberga en su in-

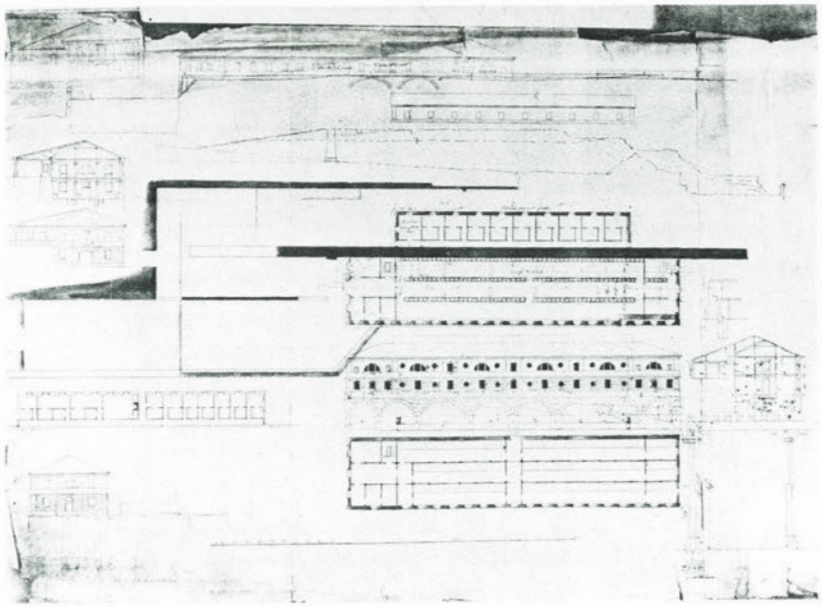


Fig. 5. Proyecto complementario del anterior, del que se manifiesta uno de los alzados de un patio lateral interior y la seleción de secciones y algunas fachadas de los pabellones laterales. (Archivo de Palacio).

terior un complejo tejido de coordenadas, formalmente bien cualificadas a pesar de su vasta escala.

La gigantesca extension del edificio queda reflejada en un Plano de Superficie del Terreno que levanta en 1827 Isidro Velazquez (27). En este diseño se advierte muy bien la situacion del Cuartel de Caballeria respecto al Paseo de la Puerta de San Vicente y el trazado del rectangulo en relacion a la calle de Leganitos y Minillas con la alineacion de la Huerta que quedó adyacente al edificio. Dos nuevos planos sirven como indicativo de caminos y puertas colindantes.

El proyecto del Cuartel de Caballeria de Leganitos trazado por Sabatini no cabe duda que se contrapone y suplanta de manera determinante al Convento de San Pedro de Alcantara trazado por el mismo arquitecto y comenzado a construir en años inmediatamente anteriores a 1789. El edificio conventual, como ya estudiamos en otra ocasion, siendo de estructura rectangular, presentaba una planta articulada con la iglesia en el eje axial, con cierta apariencia cruciforme, reforzando a traves del templo el punto cen-

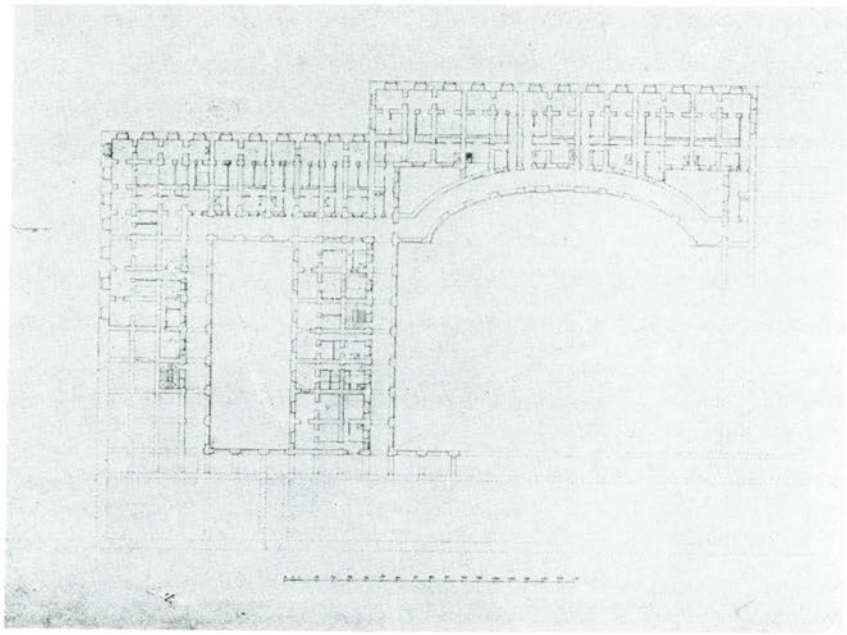


Fig.6 (a). Proyecto en el que se demuestra la planta del edificio con la distribución de aposentos (Archivo de Palacio).

tral del organismo. Sabatini habia deliberado ampliamente sobre la proyectiva del convento y no cabe duda que la planta y alzado se habian promovido hacia estructuras regulares con un cuerpo central y dos adyacentes de gran simplicacion. En el Cuartel de Caballeria, se parte de una nueva capacidad de terreno, y el objetivo prioritario se condensa en los tres cuerpos, aunque en el central se situe la Plaza de Armas o Patio principal como elemento vital de los potentes cuerpos laterales. El recinto encierra todas las estructuras y funciones del asentamiento militar, a traves de un rigido reticulo unitario, en el que priva una exigencia de practicidad. La exigencia de simetria se hace primordial y absoluta, pero los muros tanto en interior como en exterior, en piedra y ladrillo, son nobles, y plantean el problema de una matriz cultural que se impone en la capital en el siglo XVII recogiendo una tradicion hispánica y se filtra a traves del siglo XVIII en organizaciones monumentales. En la fachada hay homogeneidad pero no monotonia. El pabellon central, sin pérdida del ritmo general, se resuelve ligeramente distinto. El cuadrado del Patio tiene el lienzo central del eje axial en linea curva, a modo de hemiciclo, y sobre el perímetro del semicirculo se tienden hermosos pilares. Sabatini operó sobre un modelo muy ensayado,

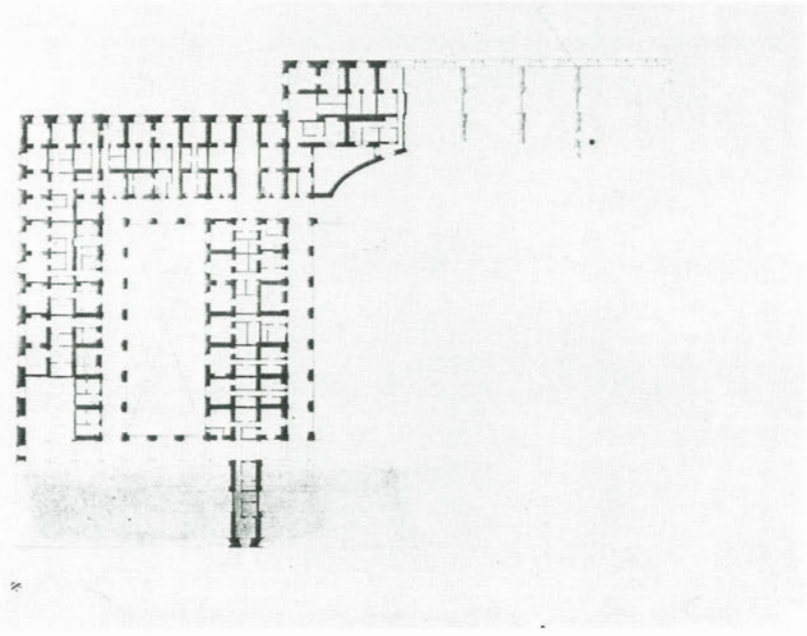


Fig. 6 (b). Proyecto en el que se recoge el estado de la obra en 1791 con el sonanque del patio central principal. (Archivo de Palacio).

en el que los tres patios tienen una especial relevancia, obligándose a una arquitectura cuartelaria uniforme de gran coherencia, muy lejos de una confrontacion con la arquitectura conventual, deliberadamente derribada, pre-

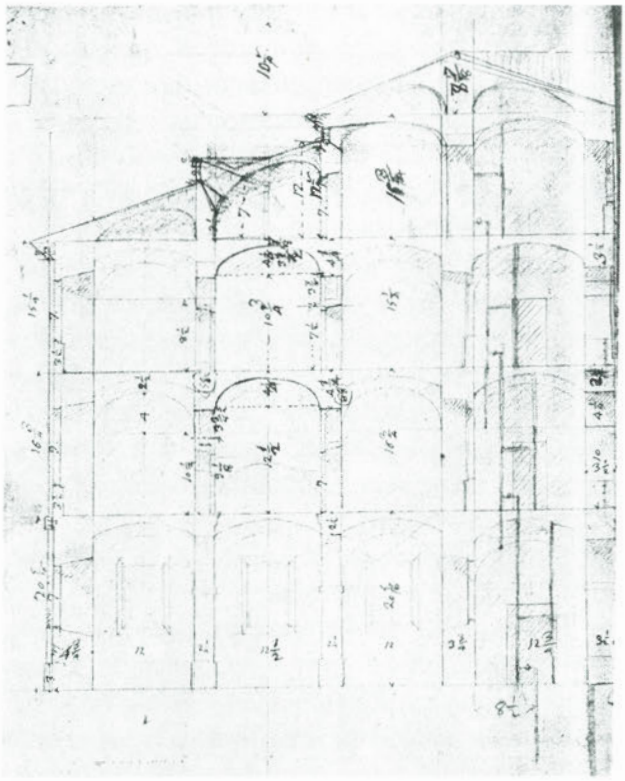


Fig. 7. Alzado en el que se demuestran los cuerpos del edificio y su sistema de abovedamiento. (Archivo de Palacio).

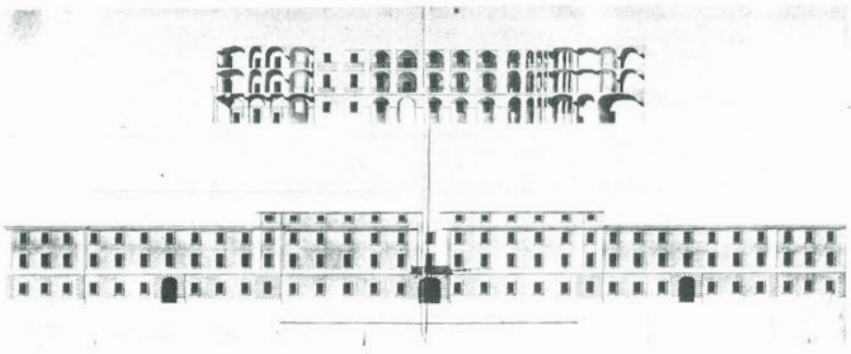


Fig. 8. Sección Transversal y Fachada principal del edificio. (Archivo de Palacio).

sentando el diseño del Cuartel como una nueva fundacion. La destacada calidad arquitectónica del proyecto, reside sobre todo en la distribucion de los tres componentes, que debe unir entre si. Por ello quiza sea justificado el plegar los cuerpos, en una especie de exedra central, que corresponde a la entrada principal, punto de encuentro de los dos pabellones laterales tan distanciados uno del otro. El dato original consiste en la "reduccion" de la estructura a las formulaciones esenciales, teniendo en cuenta las nuevas instancias de la tecnologia militar que tuvieron como horizonte en el siglo XVIII en España, las sistematizaciones de Vauban y Verboom, y una tratadística europea de gran diversidad.

La funcion de la arquitectura militar en Sabatini queda fuera de toda discusion, sin embargo, no podemos dejar de señalar que el arquitecto no dejo tampoco en este caso de condicionar la arquitectura del Cuartel de Leganitos a ser un instrumento del poder absolutista, orientando su gran fachada al mecanismo palacial y elocuente de los edificios reales. El Cuartel de Caballeria, ligado a la persona del Soberano, se levanta en perfecta sintonia con la arquitectura representativa pública de la era borbónica, bajo el criterio de textura uniforme, de raiz clasicista y siempre monumental y representativa.

La vision del edificio del Cuartel de Leganitos, su definicion arquitectónica y simbólica, se pone de relieve tambien en una serie de proyectos que custodia el Archivo Historico Militar. La presencia activa del Cuartel de Caballeria de Leganitos en el siglo XIX es muy apreciable, pues sin duda se considera una de las piezas de mayor categoria en el sector urbano de la capital. Los planos nos dan idea del edificio una vez concluido, por lo tanto, son testimonios de gran valor para poder percatarnos del alcance proyectual de Sabatini. Sabatini afronta los problemas de la arquitectura cuartelaria con instrumentos especificos de la misma, guiado a su vez de un planteamiento sobre principios matematico-cientifico de gran alcance. La serie de planos del siglo XIX nos ofrece la conclusion de un proyecto despues de ser corregido, reducido y limado por Sabatini, haciendo valer en la planta el hermiciclo del Patio principal como el paramétro arquitectónico de mayor categoria representativa del mismo. El espacio resultante es de gran originalidad, con el contraste entre el tendido lineal ortogónico y los elementos oblicuos, introduciendo una serie de cuñas angulares y de procedimientos anamórficos como ensamblajes de los enlaces de cuadras, patios y corredores.

En el gran espacio del Cuartel de Leganitos existen cinco puertas de acceso, situadas tres en la fachada principal y dos en los pabellones laterales. El Patio central y los laterales porticados y con arquerias revisten una singular importancia y pueden muy bien definirse como claves de toda la obra. El Patio principal es el nudo de distribucion del complejo mecanismo funcional del edificio. Es el punto de vista desde la entrada, emergente y representativa, bajo cierta sutilidad simbólica y escenográfica. Sus pilares son punto de tangencia con las dos crujias internas laterales en torno a los dos patios menores rectangulares. El hemiciclo del Patio central se asemeja a un gran diafragma con un fondo de gran perspectiva. Es el órgano que nos parece ser coincidente con el espacio de la iglesia conventual, cuyo ábside curvo parece haberle prestado alguna inspiracion. Sin embargo la referencia nos parece muy lejana, ya que la especialidad del Patio del Cuartel y el tratamiento de su alzado, es de inspiracion nueva, inscrito en el espesor de un friso porticado en perfecta correspondencia con los patios laterales.

El Cuerpo de Ingenieros del Ejercito patrocina el levantamiento de la Planta Baja del Cuartel de Caballeria de Leganitos con la distribucion que presentaba el 24 de diciembre de 1857. El Diseño fue realizado por el Teniente Coronel Comandante de Ingenieros Don Francisco J. del Valle (28) (fig. 9). Refleja el proyecto la mitad de la planta aunque se incluye casi la totalidad del patio principal. Se observa la espaciosa entrada de soberbios pilares y pilastras adosadas, con las cuadras de estandartes y Escalera principal. Siguen a los lados las cuadras de caballos, galerias de carruajes, piezas de artilleria, comunes, patinillo angular, cuarto de ranchos, cocinas, armero y fragua, cajero, cuadras de caballos machos, monitor, pajeros, calabozos y Cuadras de Caballos, que ocupan la mayor extension con sus pesebreras en costado. Tambien se conserva otro diseño del Perimetro del Cuartel realizado el 13 de septiembre de 1851 realizado por Antonio de la Iglesia, en el que se aprecia la bella proporcion de los tres patios y el perímetro rodeado por un foso. En el angulo NO se situa la Panaderia de Su Majestad, entre foso y pared del edificio, y un area de la propia Panaderia situada ya en el interior del recinto pero en el piso principal y en la misma orientacion NO. En el angulo opuesto SE se encuentra la Cocina de la Artilleria de la Montaña. El Dibujo nos muestra la parte del edificio ocupado en 20 de septiembre de 1850 por la Brigada de la Montaña y la parte ocu-

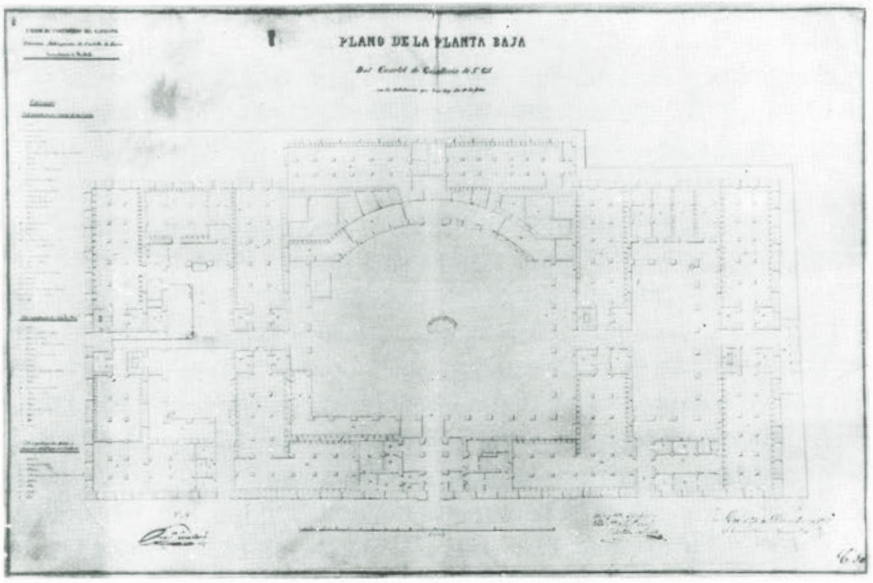


Fig. 9. Planta baja del Cuartel de Caballería de Leganitos. S. XIX.
(Archivo Histórico Militar).

pada por las Oficinas y Almacen del Parque de Artilleria. En el costado SE del Cuartel de Leganitos, en un area ocupada hasta entonces por una huerta, se proyecta un gran Corralon adyacente al Cuartel, para colocar talleres y dependencias del Parque de Artilleria. La entrada se dibuja ante la propia plaza de San Marcial, a donde esta orientada la fachada principal del Cuartel de Leganitos. En su interior se perfilan cuadras para cuatro caballos, talleres de armeria, fraguas, pajar para carruajes etc.. La serie mas destacada del siglo XIX la integran cinco planos levantados en 18 de mayo de 1860 por el Comandante graduado Capitan Don Federico de Echevarria (29) (Fig. 10, a,b,c,d,). Estos proyectos estan bellamente encuadernados y en todos ellos, el proyectista manifiesta que dibuja "el estado antiguo del organismo" por lo que tienen especial interes para el conocimiento de la obra concluida, como idea de Sabatini. Se perfila la planta Baja y con indicaciones de aguada rosa, azul y amarilla se nos van mostrando las zonas de Parque, Regimiento de a Caballo y Regimiento de a pie. Las Cuadras del Re-

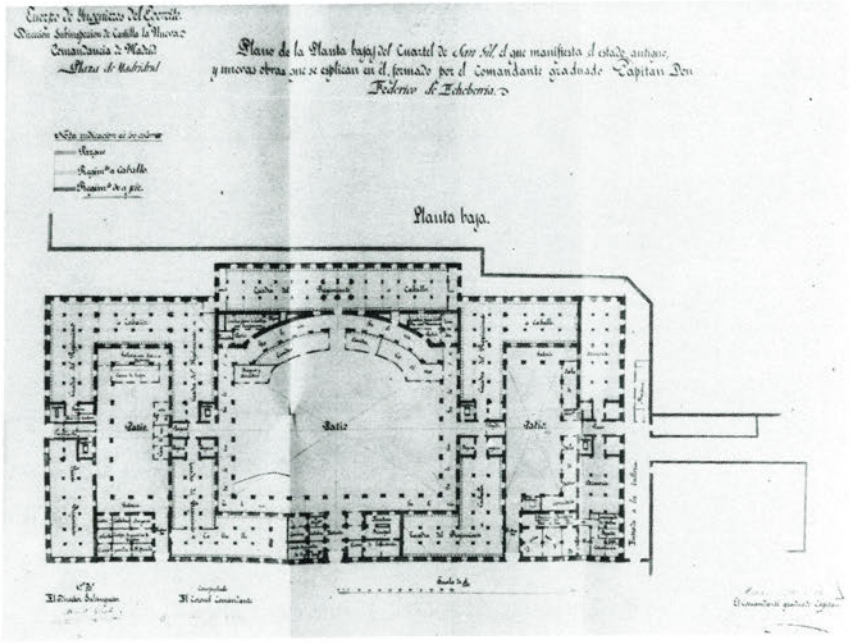


Fig. 10 (a). Planta baja del Cuartel de Leganitos, S. XIX.
(Archivo Histórico Militar).

gimiento a Caballo ocupan las areas principales, pero puede observarse la habilidad del arquitecto para la inclusion de Calabozos, Cocinas, Armeria, Fraguas, Herradero, o Cocinas de la tropa. Con igual precision se ofrece la Planta principal con el estado antiguo y la obra nueva, en la que se aprecia que se mantiene en el angulo NO el local de la Tahona. Tambien son de gran interes las plantas Segunda y Tercera, con una seccion del proyecto de un ensanche y la incorporacion en el lateral de una Maestranza, Parque, Talleres y Oficinas del Cuerpo de Ingenieros, tomando las casas contiguas del Principe Pio y una "huerta del Estado". Por ultimo es de gran utilidad la planta que recoge el proyecto de ensanche total para determinar con gran exactitud las nuevas dependencias, la Maestranza y la situacion de estos edificios en el costado SE del Cuartel de Leganitos al que no merman ni un

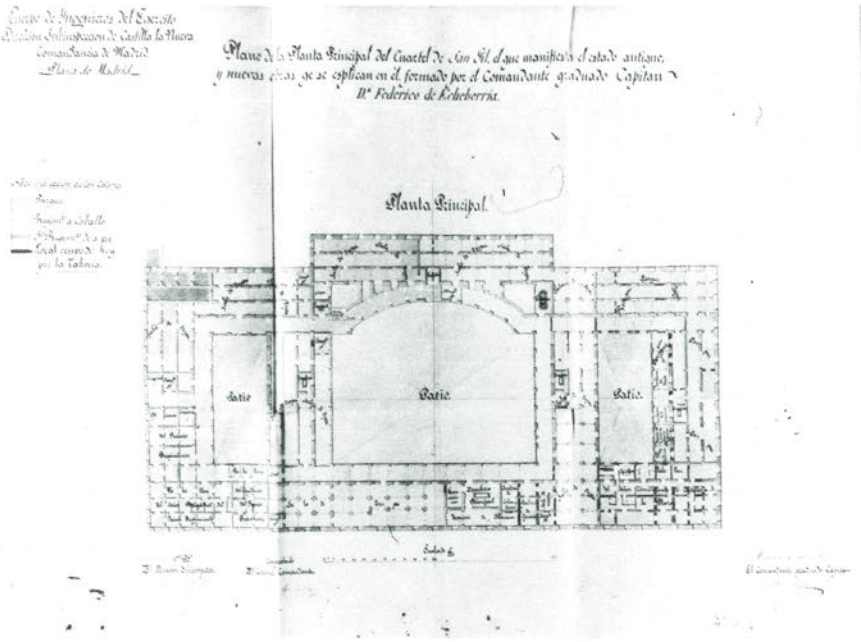


Fig. 10 (b). Planta principal del Cuartel de Leganitos, S. XIX.
(Archivo Histórico Militar).

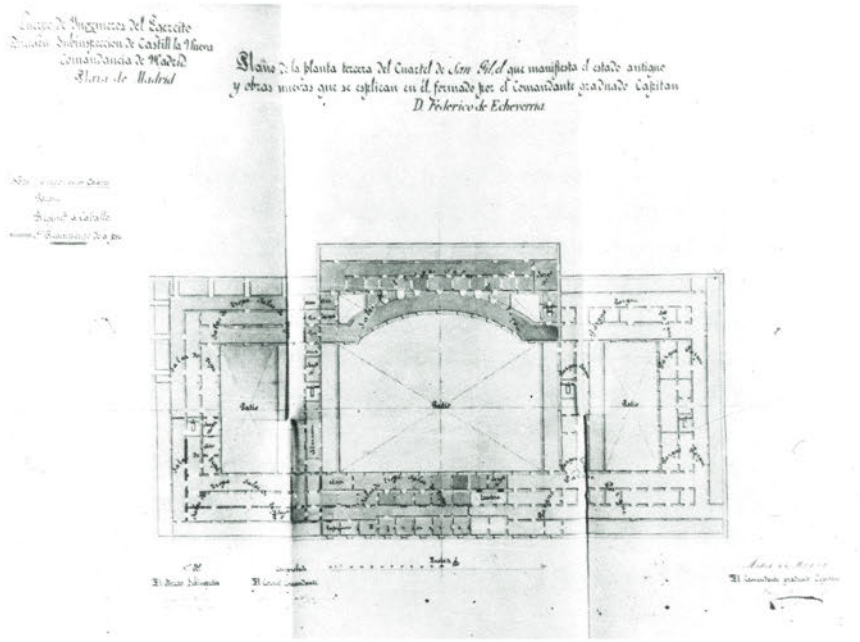


Fig. 10 (d). Planta 3ª del Cuartel de Leganitos, S. XIX.
(Archivo Histórico Militar).

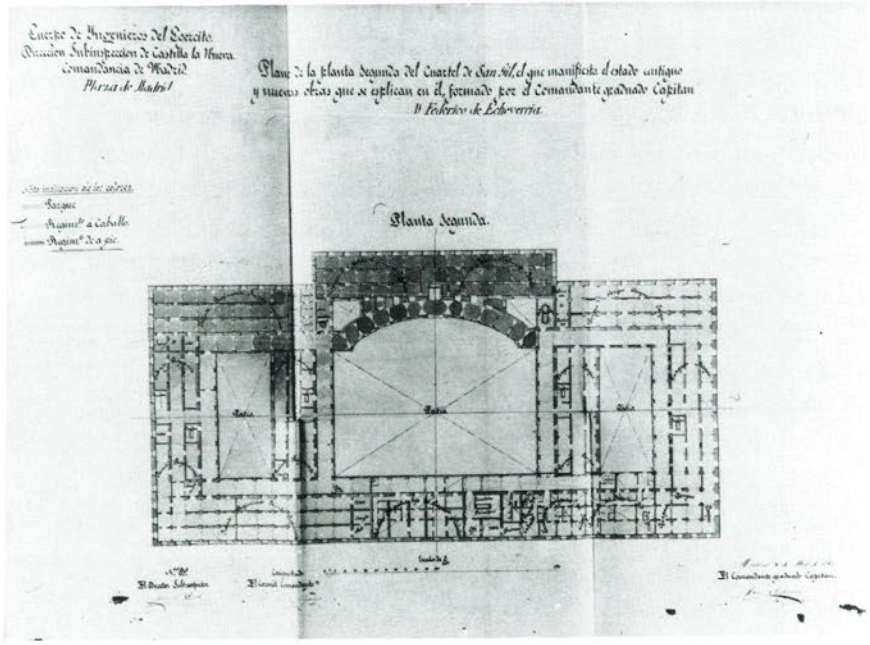


Fig. 10 (e). Planta 2ª del Cuartel de Leganitos, S. XIX.
(Archivo Histórico Militar).

solo palmo en sus regular trazado arquitectónico. Tambien esclarece este proyecto la situacion del Cuartel de Caballeria entre la Plaza de San Marcial a la que se orienta su fachada principal y la Montaña del Principe Pio (Fig. 11). Estos Diseños son de grandes dimensiones y reflejan con gran fidelidad y detalle las soluciones estructurales en planta y alzado, medidas de pilares, grosor de los muros, vanos etc.. Sabatini reasume y refuerza la leccion de Vauban y Verboom, sintetizando en su obra las aportaciones de los tratados militares de mayor interés, comprendiendo la concepcion cuartelaria de un nuevo uso, sin olvido de las grandes lecciones del pasado que ya comenzaron a ser importantes, no solo desde la vertiente de la tratadistica clásica, sino desde las argumentaciones de Rojas, de De Bar-Le Duc, de De Ville, Sabot etc.. La gran Plaza del Cuartel de Leganitos evoca sin

duda los postulados de G. Francesco Fiamelli que considera dicha "explanada" como principal definicion de la ciudad militar. Pero Sabatini vuelve sin duda los ojos a la "Explicacion para servir la Instruccion a la Fabrica de Quateles para las tropas del Rey" de P. Verboom redactado en 1717, texto en el que se plantea el edificio con tres Patios, salidas comunes y de caballeria por simple porton en los laterales y un cinturon de cuadras perimetral. Plantea asi mismo el Cuartel como organismo de la ciudad y el diseño cerrado, como si se tratara de una reducto diferenciado dentro de las coordinadas urbanas de la capital (Figs. 12, 13).

No cabe duda que Sabatini se atuvo tambien a la legislacion especifica, en vigor desde que se hizo publico el Real Reglamento de 20 de abril de 1718 para establecer Cuarteles en España. Se levantaba el edificio ante la necesidad de un digno alojamiento para las guarniciones al servicio del

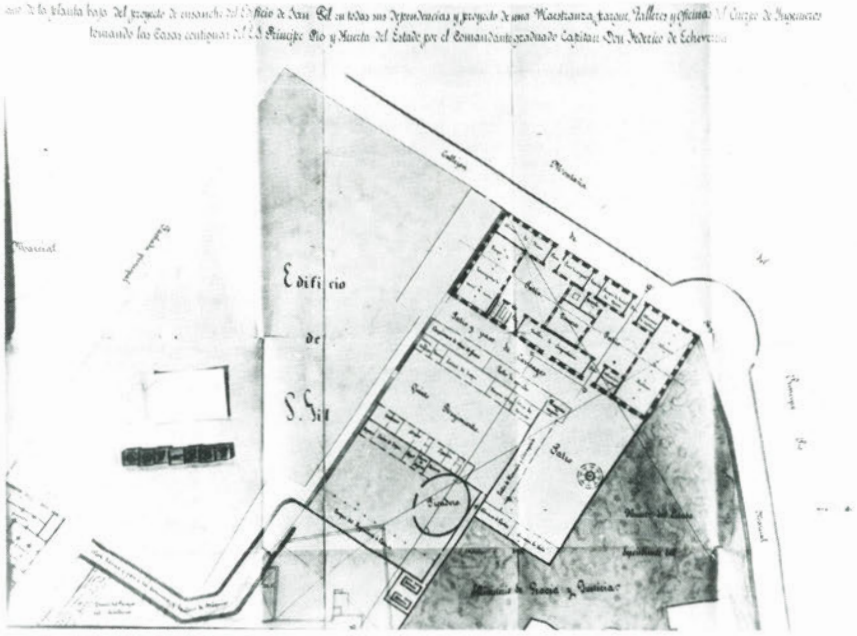


Fig. 11. Proyecto de Maestranza junto al Cuartel de Leganitos, s. XIX. (Archivo Histórico Militar).

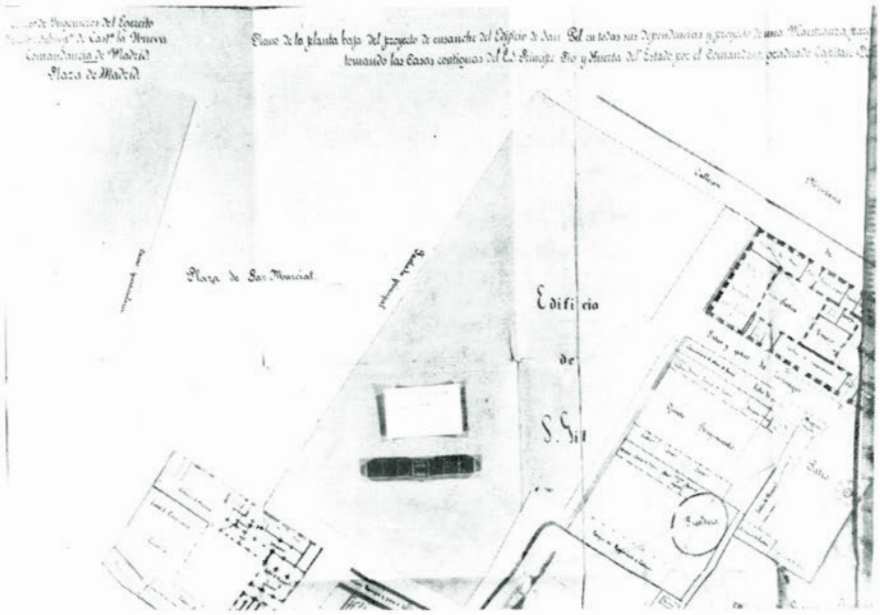


Fig. 12. Ampliación del Cuartel de Leganitos, S. XIX.
(Archivo Histórico Militar).

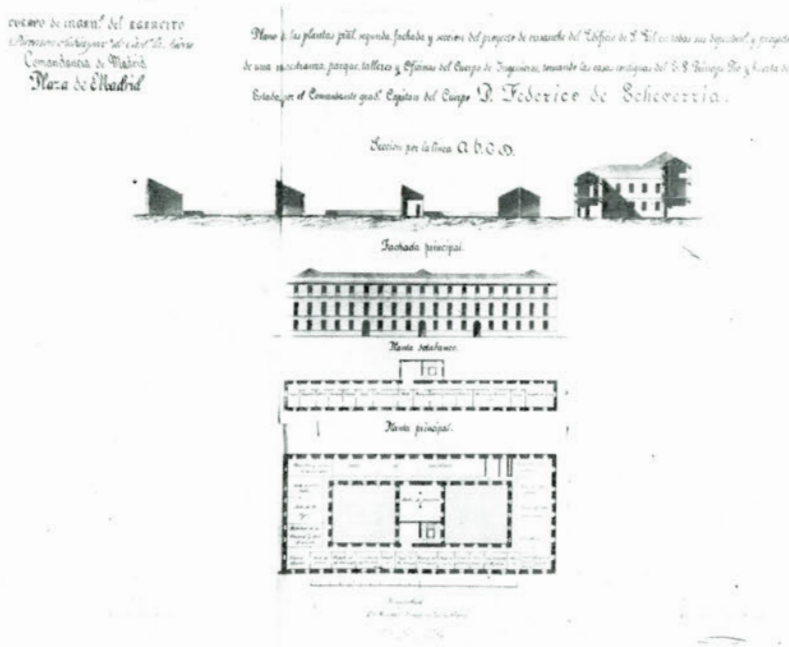


Fig. 13. Ampliación del Cuartel de Leganitos, S. XIX.
(Archivo Histórico Militar).

Rey. Se proyectó con el animo de alcanzar la maxima disciplina en el control y utilidad de la tropa, como asi mismo el lograr la unidad de la guarnicion en contra de la dispersion que padecia hasta entonces. Tambien es exponente el proyecto, como el de el Conde Duque o Leganes, de la eficacia del Cuerpo especializado de Ingenieros que supieron estar al dia en las técnicas mas modernas. Esta obra nueva es tambien una muestra del protagonismo de Sabatini como Ingeniero Militar y de la eficacia y rigor de sus ideas. Aunque Sabatini se supedita en lo esencial a "modelos standars", sin embargo, en el proyecto de Leganitos se manifiesta su capacidad inventiva, y ese rasgo de solemnidad que guia la mayor parte de sus intervenciones, aunque se trate de edificios públicos y utilitarios.

La envergadura de la edificicacion es factor tambien de interes pues no dejo de plantear problemas de presupuesto, que por fortuna se fueron resolviendo habilmente por impulso y deseo muy expreso del Monarca Carlos IV. En el sector donde se ubica el Cuartel de Leganitos, la construccion tiene un caracter dominante. La austeridad del diseño, su ritmica externa, sus toques palaciales, le insertan en una "arquitectura de representacion" acorde con los edificios monumentales del absolutismo borbónico.

NOTAS

(1) V. Mora Carbonell: Plaza de España. (En Madrid T. V. 1980 pag. 1601.
E. Tormo: La Plaza de España
Rev. Arch. Bibliotecas y Museos del Ayuntamiento T. II-III. 1977.
A. Gomez Iglesias: La Montaña del Principe Pio y sus alrededores (1565-1907) Villa de Madrid Nº 25 año VI pag. 11

(2) E. Guidoni y A. Marino: Historia del Urbanismo. s. XVII. Madrid 1982. pag. 505.

(3) C. de Rojas: Sumario de la Milicia antigua y moderna y un tratado de Artilleria. 1607. B.N. Ms 9286

(4) T.V. Tosca: Compendio Matematico.. Comprende arquitectura civil montea y canteria. Arquitectura Militar. Pirotecnia y Artilleria. Valencia 1727 y 1794.

(5) J.P. Verboom. Explicacion para servir de instruccion a la Fabrica de Cuarteles para las tropas del Rey. "Ofrece una verdadera guia para la construccion cuartelaria.

(6) B. Forest de Belidor, en "La Science des Ingeniers", plantea la polémica en cuanto a la distribucion de espacios.

(7) Aritmetica Militar. B.N. MS 12725
Son numerosos los tratados sobre arquitectura militar que custodia la Biblioteca Real y la Biblioteca Nacional. Repasando las bibliotecas conocidas de los arquitectos de los siglos XVII y XVIII, el tratado militar tiene tanta presencia como el libro de árquitectura.

(8) V. Tovar: Planos de Pedro de Ribera: El Cuartel del Conde Duque. Reales Sitios Año XV nº 57, 1978 pag. 12.

(9) V. Tovar: Planos de Pedro de Ribera: El Cuartel del Conde Duque. Realies Sitios Nº 57 pag. 12.

(10) V. Tovar: Francisco de Sabatini en el Cuartel de Guardias Walonas de Leganes. Anales del Instituto de Estudios Madrileños 1981 pag. 321.

(11) V. Tovar: El convento de San Pedro de Alcantara de Madrid. Rev. Bibliot. Arch. y Museo del Ayuntamiento de Madrid Nº 3-4, 1978 pag. 7.

(12) Archivo de Palacio. Obras Legajo 360.

(13) Archivo de Palacio. Obras. Legajo 360. El Pliego de Condiciones es un Texto muy apretado bajo el punto de vista tecnico y un gran exponente de los conocimientos de ejecucion de Sabatini.
(14) Archivo de Palacio. Obras Legajo 360.
Obras. Legajo 406.
(15) Archivo de Palacio. Obras Legajo 337.
(16) Archivo de Palacio. Obras Legajo 337.
(17) Archivo de Palacio. Obras Legajo 360.
(18) Archivo de Palacio. Obras Legajo 360 lo de enero de 1789.
(19) Archivo de Palacio. Obras Legajo 360 12 de diciembre de 1789.
(20) Planimetria de Madrid. T. II. Manzana. 557.
(21) Archivo de Palacio. Planos. Nº 216. Dibujo a tinta china y lavados en rosa y gris. Mide 219 x 490 mm.
(22) Archivo de Palacio. Planos Nº 1790 A y 1790 B. Cartulina Tinta negra y aguadas ocre y gris. Mide 320 x 1400 mm. Y 296 x 415 mm.
(23) Archivo de Palacio. Titulos de Propiedad Cª 1257/1.
(24) Archivo de Palacio. Planos. Nº 332 a 338. Miden 307 x 437; 302 x 437; 450 x 986; 450 x630; 620 x 627; 538 x868; 455 x 855 mm. Estan realizados a tinta con lavados y lapiz.
(25) Archivo de Palacio. Planos nº 232 a 234. Miden 371 x 294; 450 x 900; 480 x574. Tinta china y lavados rosa, negro y gris.
(26) Archivo de Palacio. Planos 4541/del 1 al 4. Miden 515 x 680 mm. Aguada sobre cartulina.
(27) Archivo de Palacio. Planos Nº 879. Mide 420 x 748 mm. Tinta.
(28) Archivo Historico Militar. Plano Nº 1241 A-10-39. Miden 99'5 x 66 mm. Tinta china aguada rosa. 44'5 x 36 mm. y 66 x 47 mm. Tinta rosa y amarilla.
(29) Archivo Historico Militar. Planos Nº 1249 S-M-1-11. Miden 1'20 x 87'5 ctms. Tinta roja y rosa. 1'89 x 127'5 cmts. Tinta marron. Aguada verde, rosa, naranja, azul, rosa y amarilla.

LOS DOS LIBROS DE GEOMETRÍA Y PERSPECTIVA PRÁCTICA DE ANTONIO DE TORREBLANCA

Por

JAVIER NAVARRO DE ZUVILLAGA

Hasta ahora creíamos que la literatura española sobre perspectiva adolecía de la falta de un auténtico tratado que diera la réplica a los italianos, franceses y alemanes que se habían publicado desde el siglo XVI.

Después de Hernán Ruiz y su "Libro de Arquitectura" (1) y de Rodrigo Gil de Hontañón, a través de Simón García (2), parecía no haber ningún libro sobre perspectiva hasta el tratado de Palomino (3). Aparte de ésto sólo teníamos noticia de la traducción que el escultor y arquitecto Salvador Muñoz realizara del Vignola-Danti (4), pero que lamentablemente está hoy desaparecida.

Parecía, pues, haber una laguna de más de un siglo, periodo en el cual no se habría escrito en España ningún tratado de perspectiva. Era algo extraño, inexplicable y un poco turbador. Finalmente la realidad, si bien olvidada, ha demostrado lo contrario: en el curso de mis investigaciones en la biblioteca y el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid he dado con un magnífico ejemplar. Se trata de "Los dos libros de geometría y perespectiva pratica" (sic) de Antonio de Torreblanca (5). El primero fechado en 1616 y el segundo en 1617.

Su autor, tal como dice en las portadas de ambos libros (figs. 1 y 2) era ensamblador y vecino de la ciudad de Villena allá por la segunda década del siglo XVII. Nada he podido encontrar acerca de su vida y obra, aparte de este tratado, ya que ni siquiera Marcos Antonio de Orellana le cita en su obra sobre los artistas valencianos (6). No es de extrañar que un carpintero que se dedica a ensamblar piezas de madera en una obra se interesara por la perspectiva. Sin embargo en las ilustraciones de sus dos libros no abun-

dan los dibujos en los que se trasluzca su profesión; sólamente un poco en la figura del folio 92 (fig. 14).

Resulta curioso que nadie hasta ahora haya escrito sobre este interesante tratado. Se sabe, sin embargo, que este manuscrito estuvo presente en la "Exposición Histórico-Europea" de 1892-93 (7), pero me temo que allí figuraría más como rareza bibliográfica que por su importante contenido científico y artístico o que por su relevancia histórica en la tratadística española sobre perspectiva.

Sobre el contenido de este tratado y sus relaciones con los autores que le precedieron versa este trabajo. Pero en cuanto a su relevancia histórica debo decir ya mismo que es el primer tratado de perspectiva que como tal se ha escrito en España y que desde él no se volvió a escribir otro hasta el siglo XIX, ya que los anteriormente citados, así como los de Tosca, Bails y Casanova (8), son libros dedicados ya sea a la pintura, la arquitectura o las matemáticas en los que se dedica algunos capítulos a la perspectiva, pero no tratados dedicados exclusivamente a la perspectiva y a los conocimientos geométricos previos necesarios, como el de Torreblanca.

La estructura del tratado en dos libros, el primero dedicado a la geometría necesaria para entender el que viene, y el segundo consagrado a la perspectiva práctica, es la misma estructura que habían utilizado los autores italianos del siglo XVI: Serlio, Barbaro, Barozzi da Vignola y Sirigati (9).

La portada del primer libro (fig. 1) es el único dibujo coloreado de todo el manuscrito y representa una típica cartela barroca, pero que en lugar de estar sostenida, sostiene a la izquierda una figura femenina que porta en su mano derecha un cuadrante y en la izquierda un compás cerrado y una escuadra. A la derecha otra figura femenina muestra cruzadamente en una mano una tabla con dos figuras geométricas (el círculo y el triángulo equilátero) y en la otra una regla graduada. Es la típica alegoría doble de la geometría y la perspectiva. Coronando la cartela hay una alegoría de la Caridad. El dibujo es poco afortunado en cuanto a su realización, adoleciendo bastante de falta de limpieza en los trazos y en el color.

En el interior de la cartela aparece el contenido del libro en la siguiente forma:

"...que se trata de los principios de la geometría con breve y ffacil modo para todo hombre quen suarte neçesita de regla y compas que con los

dichos principios pueda dar buena cuenta de todo aquello q le pudiere suçeder"

Se trata de un propósito claro y directo. En el prólogo al lector que precede a este mismo primer libro Torreblanca nos da las razones del por qué y el cómo:

"Como quiera amado lector que la geometría ssea la puerta por donde se entra al saber en el arte de la prespectiva pratica de quien emos de tratar y por consiguiente las gradas primeras por do sse sube a la cumbre deste arte y por sser ella tan noble que apenas ay ninguna ciencia ni arte que se pueda librar de la necesidad della como esta tan bien encareçido con tanta verdad y ffundamento de todos aquellos que della tan ssabiamente an escripto como por sser tan notorios los callaremos..."

Y más adelante:

"...y destas (se refiere a "algunas migagitas caidas de la messa de los ...doctos") *sson las que oy pretendo escrivir por pedirmelo assi la principal causa que es la prespectiva pratica que en el ssigundo libro pienso tratar tan conviniente y necessaria al pintura y architectura principalmente porque no ay cossa tan ynutil y pequeña que no tenga en ssi alguna excelencia de quien el ssabio ymitador de la avejuela no tenga ocasion de sacar algun ffruto porque siempre se hallaran algunas reglas en este pequeño bolumen que merezcan estimarse..."* (10)

Es decir, Torreblanca escribe primero el libro de la geometría porque así lo pide la perspectiva práctica, que es la principal causa por la que escribe, por ser de gran utilidad a la pintura y la arquitectura. En este plan de trabajo sigue también al Padre Dante en sus comentarios al libro de Vignola.

El estilo de este prólogo es similar al de los prólogos de los tratados de Barbaro, Vignola y Sirigatti, sin olvidar que Barbaro y Sirigati debían conocer el libro de Serlio cuando escribieron sus respectivos tratados.

Consta este primer libro de Torreblanca de 58 páginas (folios numerados por las dos caras), incluyendo la tabla de lo contenido en él. Este libro es casi el doble en extensión que el homónimo de Serlio y también tiene algunos folios más que la parte dedicada por Danti a las proposiciones geométricas en sus comentarios al libro de Vignola, así como sobrepasa en el doble a lo que Barbaro dedica a estos temas en su tratado.

Para tener una idea clara de su contenido transcribimos a continuación el título o encabezamiento de cada capítulo (11):

"Capítulo primero aclara algunas advertencias neçesarias para el entendimiento de la geometria y assimismo q es punto linea ssuperfiçie y area plana assi concava como convexa"

"Capítulo ii trata de trinagulos y quadrados ssus fformas y ffabricas"

"Capítulo iii trata de círculos ssectores y porçiones y ffiguras demas de quatro lados ssus fformas i ffabricas"

"Capítulo 4 (12) *trata de círculos y sus tocamientos y divissiones"*

"Capítulo 5 trata de fformar círculos chapados dichos obalos por otro nombre y otras circunstancias"

"Capítulo 6 trata dividir una propuesta linea en divisiones yguales o desyguales"

"Capítulo 7 trata ssacar de unas ffiguras otras proporcionales a ellas y assimismo reducir unas a otras i ssacarles tercios y quartos etc"

"Capítulo 8 trata ssacar raíz quadrada y cubica todo por geometria a ffuerça de linea con ssumar restar quebrados"

"Capítulo 9 trata como sse convierte en linea recta un qualquiera pedaço de arco"

"Capítulo 10 trata dividir una linea ssigun proporcion que tenga medio y dos estremos que es dividirla en tales dos partes que la parte mayor por si misma ssea ygl. a la menor y a toda ella multiplicada una por otra y otras cosas al prop."

"Capítulo 11 trata por estenso como sse ssuma multiplica resta y parte por linea"

"Capítulo 12 trata de proporçiones y la excelencia della con algunas demostraciones en su abono"

"Capítulo 13 ensseña como por la noticia de un propuesto lado de una qualquiera ffigura plana se ssaca el círculo que le rodea"

"Capítulo 14 tra (ta) de algunas reglas acidentales que pueden ssuceder necessariamente las quales sse sabran por virtud de la doctrina passada"

Este desarrollo de materias está claramente inspirado en el que hace Sebastiano Serlio en su Libro Primero de Arquitectura (13), si bien Torreblanca se extiende más que aquél en algunas partes, como por ejemplo en la pro-

porción, el círculo y la reducción de unas figuras a otras; mientras que Serlio plantea como ejemplos algunas aplicaciones a la arquitectura, cosa que Torreblanca no hace. El autor alicantino, en cambio, da instrucciones para construír un instrumento en madera para mediar la anchura de una torre (fol 50), dando toda suerte de detalles para su realización, como sólo un ensamblador sería capaz de hacer. Cada loco con su tema.

El "libro segundo de perespectiva pratica" (14), como reza en su portada (fig. 2) tiene mucha mayor entidad que el primero, como también ocurre en los tratados italianos en que está inspirado. Consta exactamente de 97 folios escritos por las dos caras, sin contar la portada, el prólogo ni el índice. Lleva fecha de 1617, un año después de la que figura en la portada del primer libro.

El motivo que decora la portada es similar al de la que figuraba en el primer libro. En lugar de cartela se trata de una portada arquitectónica, flanqueada por dos figuras femeninas que aparecen en actitud de danzar y que se reparten los mismos instrumentos que portaban las figuras de la anterior portada, pero distribuídos de otra manera. Sobre las cornisas que rematan las dos columnas toscanas que flanquean la puerta hay dos angelotes compás en ristre los dos, el de la izquierda midiendo una columna, el de la derecha como en actitud de trazar un círculo sobre una tablilla (se trata pues de compases diferentes: el de medir y el de trazar). Encima y detrás de ellos dos jarrones sobre pedestales que flanquean, junto con los angelotes, una basa central que contiene un lema, rematada por una cartela donde se lee "geometría per a perspectiva". El contenido de este lema es la misma idea central que ya había expresado en el prólogo a su primer libro.

Resulta interesante la versión danzante de las figuras femeninas de la alegoría de la geometría. Esta portada y la del primer libro están, como el propio texto de ambos libros, claramente inspiradas en las que presenta Serlio antes de sus dos libros de Geometría y Perspectiva (fig. 2a). Lo que hizo Torreblanca a la hora de inspirarse en las portadas de Serlio fue tomar de la primera sólo la cartela interior y sacar de su centro la figura alegórica -que en Serlio es la Paz- y situarla encima de aquélla, así como repartir de distinta manera los instrumentos que portan las figuras.

También tienen mucho que ver las dos portadas de Torreblanca con las que puso Sirigati a su tratado (fig. 2b), que, sin duda, estaban inspiradas a su vez en las de Serlio. Las figuras que flanquean el primer libro de Serlio

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 2a

Fig. 2a

LIBRO
SECONDO

Fig. 2b

LA PRATICA
DI PROSPETTIVA DEL
CAVALIERE LORENZO
Sirigatti
AL SER.MO FERDINANDO
MEDICI GRANDVCA
Di Toscana
IN VENETIA
Per Girolamo Francefchi Sanese

Fig. 2b

parece que estén a punto de iniciar una danza y quizá fue ésto lo que observó Torreblanca y decidió representar las figuras de su segundo libro ya en plena danza.

Un dato claro de la muy distinta manera en que los dos autores, el italiano y el español, vivían la religión en sus respectivos siglos es la diferencia entre las dos figuras alegóricas: Serlio presenta a la Paz, mientras que Torreblanca presenta a la Caridad. En este sentido es también interesante fijarse en el lema que incluye Torreblanca en la portada de su segundo libro: "Alabado ssea el Ssanctissimo Ssacramento".

La calidad del dibujo de esta segunda portada es claramente superior al de la primera. El de ésta es un dibujo sucio y el de aquélla más limpio, sobre todo en las figuras que, además, no están mal proporcionadas y tienen cierta gracia en el movimiento, cosa que no ocurría en la primera portada. El rayado de la cara de la figura femenina de la derecha, así como el de la tablilla del angelote situado en el mismo lado y el de ésta figura y su simétrica ensucian un poco el dibujo.

El folio siguiente a la portada ahora estudiada es una portadilla (fig. 3) que presenta dentro de un diseño de cartela barroca un poema sobre la perspectiva que transcribo a continuación:

"La prespectiua Es arte delicado
difficil de enseñarlo por escripto
si quien la pretendiese no es usado
En l'a geometria A quien yo le Remito
Porque ella es la puerta y el dechado
para que en tal Arte el Hombre sea perito
que cuanto mas supiere en ella le prometo
que en las Difficultades hallara el secreto
Porque el tal Arte siempre ua ffundido
en geometrica Raçon y esto conffirmo
y todo lo que en el sseaya ensseñado
Desde la ffaçíl cossa hasta el abismo
Es todo affuerça de linea Demostrado
ssin que en ssu lugar un punto entre el guarismo

y assi el que en este arte bien saber quisiere
ssepa la geometria quanto mas pudiere" (15)

Este delicado verso recalca la importancia de la geometría para el estudio de la perspectiva, como reza el lema de la cartela en la portada, así como señala el hecho de que en perspectiva todo se demuestra a base de trazar líneas, sin que el número intervenga para nada. Ya Serlio se refería a la *"Geometría, sin la cual la Perspectiva no existiría"* (16).

A continuación viene el prólogo a este segundo libro de perspectiva. Se trata prácticamente de una transcripción del que hace Serlio a su segundo libro de perspectiva, tocando los mismos temas, aunque con el orden cambiado, utilizando en ocasiones las mismas expresiones del italiano. Incluso en un párrafo del primer folio de este prólogo, posteriormente tachado (pero aún legible) y sustituído por otro, cita Torreblanca a algunos autores que en la antigüedad han escrito sobre perspectiva y que son los mismos que cita Serlio, con la diferencia de que éste cita además a Baldassare Peruzzi, a Gerolamo Genga y a Giulio Romano, mientras que el autor español incluye a Tomaso Laurente, tomado del Vignola, como queda claro más adelante en el texto (fol. 42). Entre los citados por ambos autores figura Rafael de Urbino, al que antepone el adjetivo de "divino" y añade Torreblanca: *"que este nombre le da el Serlio en su prologo"*, como efectivamente así es. En el mismo folio, un poco más abajo, dice Torreblanca: *"...la prespectiua de Vitrubio es llamada Scenographia ques la ffrente y el lado de un qualquiera edificio..."*. Esta línea está también tachada y es palabra por palabra una frase que escribe el Serlio en su prólogo, por lo que creo que Torreblanca, una vez escrito el prólogo, tomado en su mayor parte del de Serlio, lo releyó y se dió cuenta de que en esos fragmentos se parecía demasiado, por lo que los tachó, sustituyéndolos por otros más breves y diversos.

Empieza el prólogo Torreblanca diciendo que ha ejercitado por muchos años la "especulación" y estudio de la perspectiva práctica con la ayuda de muchos autores tanto antiguos como modernos y que ha realizado muchos y continuos trabajos y que, habiendo considerado el proceder de cada uno de esos autores, *"me e venido a resolver en las Reglas mejores y mas faciles y menos conffusas y enbaraçosas que me a sido pusible* (sic)".

Continúa diciendo que, habiendo recopilado en borradores dichas reglas sin ánimo de sacarlas en público, el ruego de amigos queridos, así como el amor que siente a su nación española le han inducido a sacar a luz *"un arte que tanto ymporta para los que del necesitan (aqe. algunos lo an prometido en sus prologos y proemios)"*. Esta frase final en el manuscrito original es un añadido al margen y tiene interés por el dato que nos ofrece acerca del hecho de que otros autores que le precedieron o que le fueron contemporáneos anunciaran su intención de escribir sobre la perspectiva. No descarto la posibilidad de que Torreblanca se refiera a Pablo de Céspedes y su manuscrito sobre "Perspectiva Teórica y Práctica", al cual es posible que su autor se refiriera en el prólogo que sin duda haría a su otro libro titulado "Comparación de la antigua y moderna pintura", pero no podemos estar seguros, ya que uno y otro ni fueron editados, ni se conoce el paradero de sus manuscritos (17). Es probable que Torreblanca conociera el manuscrito de Céspedes.

Más adelante se refiere a *"tantos y tan excelentes españoles"* que han escrito tan bien sobre las demás ciencias y a los extranjeros que *"son tan amigos de comunicar sus ciencias y sus artes a los de su misma nación así presencialmente como por scripto"*. Esta última expresión está directamente tomada del principio del prólogo de Serlio cuando dice de la Perspectiva que: *"es arte que se enseña mejor dándolo presencialmente que por escrito"*.

Por todo ésto dice Torreblanca que se determinó a imitarles en cuanto a comunicar el saber que tenía adquirido *"que en comparacion de lo mucho que otros an ofrecido a su patria es miseria"*.

Recalca después la necesidad que de la Perspectiva tienen no sólamente la Pintura y la Arquitectura, sino también *"las mas remotas ciencias y apartadas artes"*. Y dice de la Perspectiva que es *"arte tan subtil y difficil a enseñarlo por escripto por offrecerse en el tantas y tan grandes difficultades en especial para levantar cuerpos de differentes especies y fformas y en diferentes maneras asentados en un plano"*. Recordemos cómo empieza el prólogo de Serlio: *"Aún el sutil arte de la Perspectiva será muy difícil de escribir, y mayormente la de los cuerpos levantados del plano"* y continúa con el último fragmento citado. Aquí se ve claramente cómo Torreblanca ha tomado el prólogo de Serlio y lo ha fragmentado, distribuyendo sus partes por el suyo en otro orden.

Es interesante la observación que hace a continuación del último párrafo comentado: *"y de aqui pienso que es que ay tan pocos que la estudien porque tambien ay muy pocos que la enseñen supuesto que aya algunos que la sepan"*. Se ve que efectivamente había poca gente versada en este arte por aquellos años, concretamente en nuestro país, y no es de extrañar, ya que a principios del siglo XVII la perspectiva aún se estaba introduciendo en nuestro país.

También ofrece mucho interés la relación que Torreblanca establece entre la Perspectiva por una parte y la Pintura y la Arquitectura por otra. De la primera dice: *"sin la qual no es de consideración ni tampoco el pintor lo es ssin ella por no poder azer ssin ella demostracion de su obra que es lo que en tal arte sse pretende"*. Y de la segunda: *"como el arquitecto que para hacer demostracion de su obra la ha menester la qual demostracion no es el ffin de su obra mas la misma obra pero en el pintor sucede al contrario...que en la demostracion de las cosas que pinta alli para porque con ella a de agradar"*. Es decir la Perspectiva es mero artificio en la Pintura, mientras que en la Arquitectura es un medio de expresar la verdad; lo cual es una manera de decir que la Arquitectura posee las tres dimensiones que representa, mientras que la Pintura representa tres, pero sólo posee dos.

Torreblanca hace mención, sin citar sus nombres, de los que en la Antigüedad supieron de este arte y critica, también sin citarlos, a *"muchos pintores de nuestros tiempos que apenas se halla alguno que sepa algo en ella"*.

Hace a continuación la alusión a la "Scenographia" de Vitrubio tomada de Serlio, que ya hemos comentado y pasa a definir en qué consiste la Perspectiva. En ésto sigue a Serlio paso a paso, aunque adorne algunos de los conceptos, enunciando las tres líneas principales de que consta este arte: la línea del plano *"de la qual nacen todas las medidas de las cosas que en el dicho plano son puestas"*; la línea que va a un punto *"ques la punta del peramide donde tiene su asiento el oriçonte que de unos es llamado el ver y de otros punto principal y de otros oriçonte mas este es su propio nombre porque significa lo que descubre nuestra vista la qual todo lo que descubre se llama oriçonte"*; la tercera línea *"es la que va a la distancia y esta se llama diagonal"*. Las consideraciones que hace sobre estas tres líneas son las mismas que hace Serlio en su prólogo: que el horizonte está a la altura del ojo y que la distancia estará más cerca o más lejos, ambas cosas según convenga en cada caso.

Termina Torreblanca su prólogo con estas consideraciones: *"me esfforçare lo mejor que pudiere y por el camino y modo mas ffacil y verdadero que me fuere pusible a escrivirla con tanta abundancia de Reglas que con este libro pueda ser uno valiente en tal arte ayudandose de la puerta que es la geometria y de la continuacion y estudio que pide la especulacion del tal arte rogando al discreto que para el sse escribe este libro perdone mis ffaltas y reciba mi buena voluntad la qual es de agradar a dios primeramente y en sigundo a el y de todo demos al señor gracias como principio y ffin de todas las cosas"*.

Abundando en lo que dije al hablar de las portadas de estos libros, comparemos este final de prólogo con el de Serlio, que dice: *"Y yo, por fortuna, ejercité primero la Pintura y la Perspectiva por medio de las cuales llegué a los estudios de la Arquitectura, de los que soy tan entusiasta, y tanto me deleitan que en tales esfuerzos me complazco. Ahora para volver a mi primer propósito, digo que convendrá ser muy cauto y muy sagaz en este arte, y así empezando por las cosas sencillas iré procediendo gradualmente a las más complicadas, en lo que mi ingenio de de sí"*.

Con esta comparación queda aún más clara la diferencia entre el italiano, más bien laico, y el español, muy cristiano.

También vemos cómo Torreblanca ha tomado de estas últimas palabras del prólogo de Serlio la idea para las primeras del suyo. En cualquier caso lo que promete el levantino al final de su prólogo lo cumple verdaderamente, como iremos viendo al estudiar este su segundo libro.

El contenido de este segundo libro de perspectiva está dividido en cinco tratados. Transcribo a continuación los contenidos de cada uno, según reza el subtítulo del mismo, y su extensión en folios:

El primero es "en quanto a ssuperffiçies puestas en escorço" (del folio 1 al 18v).

El segundo de perspectiva "de cuerpos quadrados levantados ssobre un plano" (del folio 19 al 68v).

El tercero "en el qual se halla con ffacil modo el escorço de los cuerpos angulares y otras circunstancias a ellos" (del folio 69 al 73v).

En el cuarto "sse aclara con Reglas ffaciles y exemplares el escorço de cuerpos redondos levantados sobre un plano" (del folio 74 al 76v).

El quinto "en el qual sse ressuelben algunos açidentes que pueden ssuçeder y otras reglas differentes, etc." (del folio 77 al 97v).

En total suman 97 folios con sus vueltas, mientras que el de Serlio sólo tiene 30 folios con sus vueltas, el de Barbaro 195 y el de Sirigati 65.

En el contenido de los tratados también sigue Torreblanca a Serlio, aunque sólo hasta cierto punto. Efectivamente el segundo libro de Serlio está dividido sólo en tres tratados: el primero en cuanto a las superficies, el segundo en cuanto a los cuerpos y el tercero es el tratado sobre las Escenas (teatrales, se entiende). Tanto uno como otro autor cuando dicen superficies se refieren a figuras planas.

El español y el italiano coinciden en cuanto al primer tratado. Como es fácil de ver los tratados segundo, tercero y cuarto de Torreblanca versan sobre la perspectiva de los cuerpos; es decir Torreblanca se ha extedido grandemente en este aspecto, dividiendo los cuerpos en cuadrados, angulares y redondos y dedicando un tratado a cada uno de ellos.

El quinto tratado de Torreblanca incluye la perspectiva de las escenas teatrales, pero como parte de la perspectiva de relieve, estudiando además en este tratado otros temas de aplicación.

En definitiva la estructura del segundo libro de Torreblanca es la misma que la del segundo libro de Serlio, si bien aquel autor se ha extendido considerablemente en la perspectiva de cuerpos y en otras aplicaciones.

Pero este segundo libro no tiene por inspiración sólamente al Serlio, sino también, como el propio autor reconoce por sus citas, a Daniele Barbaro, Pietro del Borgo, Lorenzo Sirigatti, Giacomo Barozzi da Vignola, Ignacio Dante, Tomaso Laurente y Alberto Durero, aparte Euclides, naturalmente. Sin embargo Dante en sus comentarios al Vignola habla de todos los demás, a excepción de Sirigati. De Durero, Pietro dal Borgo y Serlio también habla el Barbaro en su prólogo. Asi podemos considerar que las fuentes de Torreblanca son en realidad Serlio, Barbaro, Vignola-Dante y Sirigati.

Para que se vea claramente cuáles han sido las fuentes de inspiración de Torreblanca doy a continuación una relación de las figuras que están inspiradas en o directamente copiadas de otros autores.

Tratado primero.

Fol. 2v. Figura 1ª es igual, pero girada de izquierda a derecha, que las figuras de las pp. 5 y 103 del V-D.

Fols. 3v y 4: iguales que las de las pp. 15 y 16 del V-D.

Fol. 6. Figura 1ª: es igual que la figura 2ª de la p. 18 del V-D. Figura 2ª es igual que la de la p. 19 del V-D, sólo que girada de izquierda a derecha.

Fol. 7v. Figura equivalente a la de la p. 19 del 2º libro de Serlio.

Fol. 8. Igual que la 2ª figura de la p. 18 del V-D.

Fol. 8v. Figura equivalente a la de la p. 19 del 2º libro de Serlio.

Fol. 9. Figura 2ª: equivalente a la figura 2ª de la p. 20 del 2º libro de Serlio.

Fol. 10v: figura igual a la de la p. 107 del V-D.

Fol. 12: figura igual a la 1ª de la p. 21 del 2º libro de Serlio.

Fol. 12v: figura igual a la 2ª de la p. 21 del 2º libro de Serlio.

Fol. 13: la forma geométrica de la figura está inspirada en las de las pp. 78 y 117 del V-D.

Fol. 14: inspirada en la de la p. 21v del 2º libro de Serlio.

Fol. 17: inspirada en la de la p. 22 del 2º libro de Serlio.

Fol. 18: relativamente inspirada en la de la p. 23 del 2º libro de Serlio, pero mucho más en la 2ª figura de la p. 123 del V-D.

Fol. 20: igual que la de la p. 65 del V-D, sin la planta ni la figura humana. Veremos que esta figura humana la copia Torreblanca en su figura del folio 42v.

Fol. 22: inspirada en la de la p. 115 del V-D.

Fol. 29: inspirada en las de las pp. 40 y 47 de D. Barbaro.

Fol. 30: inspirada en la de la p. 28 del 2º libro de Serlio.

Fol. 32: igual que la de la p. 30 del 2º libro de Serlio.

Fol. 33v: inspirada en y muy parecida a la figura de la p. 34 del 2º libro de Serlio.

Fol. 36v: inspirada en la de la p. 32 del 2º libro de Serlio.

Fol. 37: inspirada en la de la p. 35 del 2º libro de Serlio.

Fol. 40v: el espacio de esta figura es muy similar al de las figuras de las pp. 45v y 46v de Serlio.

Fol. 41v: inspirada en la de 1a p. 69 del V-D, sin la figura humana.

Fol. 42: tomada de la de la p. 39 del V-D.

Fol. 42v: la idea y el personaje de esta figura están tomados de la de la p. 65 del V-D.

Fol. 45v: tomada de la de la p. 191 del D. Barbaro.

Fol. 48v: igual que la 1ª figura del Cap. XII del L. Sirigati.

Fol. 49v: inspirada en la figura del Cap. XIII del L. Sirigati.

Fol. 50: inspirada en la de la p. 108 del V-D y en la fig. 12 del Cap. XIX del L. Sirigati.

Fol. 50v: muy similar a las figs. 1 y 2 del Cap. XXVIII y 1 del Cap. XXIX del L. Sirigati.

Fol. 51v: muy similar a la fig. de la p. 123 del Barbaro.

Fol. 52v: similar a la de la p. 115 del V-D.

Fol. 53v: muy similar a la de la p. 108 del V-D.

Fol. 55: inspirada en las figuras de la p. 133 del V-D.

Fol. 57: igual que la de la p. 18 del V-D.

Fols. 58, 59, 59v, 60 y 61: motivo tomado de la figura de la p. 119 del V-D.

Fol. 63: composición de fachadas inspirada en las de la p. 36 del 2º libro de Serlio.

Fol. 64v: composición de fachada inspirada en pp. 35 y 51 del L. Sirigati.

Fols. 66 y 68v: inspiradas en la de la p. 88 del V-D.

Fol. 69v: inspirada en la del Cap. XVIII del L. Sirigati.

Fol. 74v: nuevamente inspirada en las de las pp. 21 y 22 del 2º libro de Serlio.

Fol. 77v: inspirada en la de la p. 39 del 2º libro de Serlio y en la del Cap. XIX del L. Sirigati.

Fol. 78: inspirada en la fig. de la p. 36v del Serlio.

Fols. 80 y 81: claramente inspirada en la de la p. 39 de Serlio y en la del Cap. XXV del L. Sirigati.

Fol. 81v: inspirada en las de las pp. 143 y 144 del V-D.

Fol. 82v: claramente inspirada en la de la p. 123 del Barbaro.

Fol. 83v: claramente inspirada en las de las pp. 140 y 142 del D. Barbaro.

Fols. 84v y 85: iguales que las de las pp. 70 y 71 del V-D.

Fol. 92: inspirada por partes en las figs. de las pp. 126 y 131 del V-D.

Queda pues suficientemente claro cuáles han sido los autores en que se inspiró Torreblanca para confeccionar su tratado.

Esta relación, aunque sólo vaya acompañada de unas pocas ilustraciones, nos hace ver que el hecho de haber tomado como modelo a Serlio pa-

ra sus dos libros no empece el que en este segundo copie las figuras en mayor cantidad del Vignola-Dante que del Serlio y que además utilice también para ello los tratados de Sirigati y Barbaro. Como ya vimos el Barbaro está muy inspirado a su vez en el Serlio, del que toma incluso figuras completas, pero el Vignola-Dante también está bastante inspirado en el Serlio. Lo de copiarse unos a otros era costumbre antigua e inveterada y no sólo en este arte, ya que tenía el carácter de continuación de la labor de un maestro. Así cuando cito a Barbaro como fuente de Torreblanca es porque su inspiración ha estado en él y no en Serlio, que también el amigo Daniele puso algo de su parte. Y cuando cito a Vignola-Dante es por la misma razón.

También podemos deducir de la relación de figuras que Torreblanca apañó a su gusto el orden de los temas que sacaba de los autores italianos.

No es este el lugar para analizar exhaustivamente todos los conceptos, definiciones, demostraciones, razonamientos y figuras que Torreblanca ha tomado de todos esos autores, ya que ocuparía un espacio del que no dispongo. Pero sí vamos a ver los más importantes y significativos, asi como las aportaciones que el autor alicantino hace en su libro. Y lo haremos a través de las figuras, ya que éstas implican el contenido de lo tratado; si bien por razones de espacio sólo se reproducen las más interesantes como tales figuras.

El tema que plantea Torreblanca con toda claridad es las dos reglas del Vignola. En el tratado 1 del segundo libro, folio 10v, habiendo copiado la figura de la p. 107 del Vignola-Dante y habiendo transcrito la construcción relativa al uso de los puntos de distancia no sólo a la izquierda y a la derecha, sino también arriba y abajo, dice: *"y porque mi yntencion es las reglas mas conpendiosas y mas ffaciles de operar echar mano de ellas dexare el demas proceder del Baroçio en sus reglas porque me parecen muy enbaraçossas y dessabridas y no tan copiossas como las que aqui se escriviran como en el escorço del circulo se vera quien leyere su prespectiva"*. Es decir Torreblanca da por buena esta construcción del Vignola, pero desecha todas las demás por "embarazosas y desabridas". Y eso que esta construcción del Vignola pertenece a su segunda regla que es, según el propio italiano, *"la más difícil de conocer, pero la más fácil de ejecutar"*.

Siguiendo su idea de facilitar el entendimiento de los problemas y la ejecución de sus construcciones Torreblanca hace una importante aportación en las

figuras de los folios 11, 11v, 12v, 15v y 16v, consistente en utilizar puntos de fuga de rectas horizontales (situadas en el suelo) que no son ni perpendiculares al cuadro ni forman un ángulo de 45º con este plano. En definitiva utiliza otros puntos de fuga que no son ni el punto principal (proyección ortogonal del puto de vista sobre el plano del cuadro), llamado "oriçonte" por Torreblanca, ni los puntos de distancia. Esto es un auténtica novedad, ya que no lo habían hecho ni Serlio, ni Vignola, ni Dante, ni Sirigati, ni siquiera Barbaro que en su figura 44 (fol. 41) hace la perspectiva del pentágono y lo construye prolongando sus lados, pero sin llegar a la línea del horizonte. Dado que Torreblanca utiliza esos puntos de fuga por primera vez en sus figuras de los folios 11 y 11v, donde pone el pentágono en perspectiva, es posible que se le ocurriera al contemplar el pentágono del Barbaro.

En el tratado segundo especifica al principio (fol. 19): *"y este ssigundo tratado diremos de cuerpos quadrados y algunas cossas convivientes a ellos"*.

Y más adelante se refiere a esta clase de cuerpos y de posiciones en los siguientes términos: *"...un cuerpo quadrado asentado ffuera de linea que del Serlio es o sson llamados quadros fuera desquedra y del barroçio quadros ffuera de linea..."*. Está hablando de prismas en posición oblicua con respecto al cuadro. Por si no fuera suficiente con la igualdad de unas figuras y el parecido de otras sus continuas referencias a estos autores demuestran su inspiración en ellos.

Como ejemplos de escorzo de cuerpos cuadrados en posición con una cara paralela al cuadro trae Torreblanca en el folio 26 un pedestal y la parte alta de una pilastra (fig. 4) y en el folio 30 una columna con capitel jónico (fig. 5) que está inscrita en un paralelepípedo de caras paralelas y perpendiculares al cuadro. Ambas figuras están muy relacionadas con la que presenta Serlio en la página 28 de su segundo libro (fig. 5a).

Otro ejemplo de escorzo de cuerpo cuadrado que trae Torreblanca es una arquitectura de planta cuadrada con dos arcos de medio punto paralelos al cuadro y dos dinteles en el sentido de la profundidad, todo ello sustentado sobre pilastras de base cuadrada (fig. 6), que está copiado directamente de la figura que viene en la página 30 del segundo libro de Serlio (fig. 6a). Las únicas diferencias entre uno y otro es que Torreblanca ha decorado el intra-

dós del arco frontero con casetones, como hace el Serlio en su figura de la página 31, y que ha prolongado la planta de los arcos con otros cuatro.

Las referencias a la falta de claridad o a lo dificultoso de los métodos de los autores italianos es constante en Torreblanca. Así en el folio 34, refiriéndose a la figura del folio anterior, el 33v, dice: *"...y aunque el Sserlio lo trae pero no con tanta claridad"*. Se refiere nuestro autor a la figura de la página 34 del segundo libro de Serlio donde efectivamente no está muy claro, como tampoco está claramente explicado en el texto que la acompaña, cómo construír el grueso de arcos de medio punto y de brocales circulares. Sin embargo en el tratado del español la explicación y la figura dan una idea clarísima de cómo construír aquéllos.

Torreblanca plantea en el folio 39 que *"tambien conviene ssaber como se ordena una historia y se ponen diversas figuras en un plano y en alto y esto sucedera tambien en larquitectura (sic) como seran ventanas y colunas y otras cossas y aunque el buen pintor puede sacar de aqui gran ffruto no se privara deste el arquitecto por las Racones Dichas (sic)"*. Este tema lo ilustra en el folio 40v (fig. 7). La disposición del espacio urbano de esta figura recuerda a la de las escenas cómica y trágica del Serlio (fig. 7a), en las que es muy posible que se inspirara.

En el folio 42 nos dice Torreblanca: *"Es mucho de advertir un ynstrumento de tomasso laurente bolones clarisimo pintor y gran perespectivo traelo el padre maestro ygnacio danti en el comentario de la primera Regla del Baroçio..."*. Efectivamente en la página 39 de sus comentarios a las reglas de Vignola, Dante presenta y explica el instrumento que le mostró "Tomaso Laureti", que es el mismo que describe Torreblanca.

A la vuelta de este folio sienta Torreblanca las bases de la perspectiva de este modo:

"El ffundamento de toda la prespectiva no conssiste en mas quen una comun ssection de lineas nacidas de la cosa mirada a la punta del peramide o cono ques el ojo como diffine euclides en la ssigunda ssuposiçion de la perespectiva ssuya y ssi en medio de la cossa vista y el ojo sse antepusiere una cosa llana perpendicularmente como si dixesemos una vidriera muy trasparente y llana o otra cossa ymaginada hallaremos que lo Rayos vissuales naçidos de los terminos de la cossa mirada causaran en la comun secçion con el area de dicha vidriera el escorço de la misma cossa y de

Fig. 3

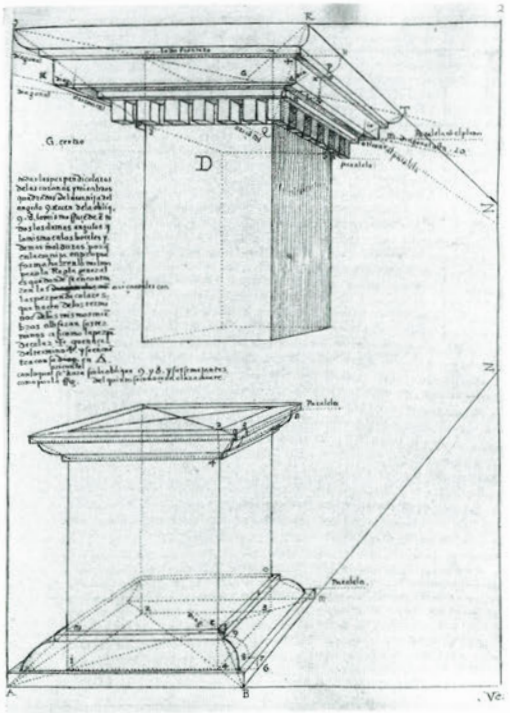


Fig. 4

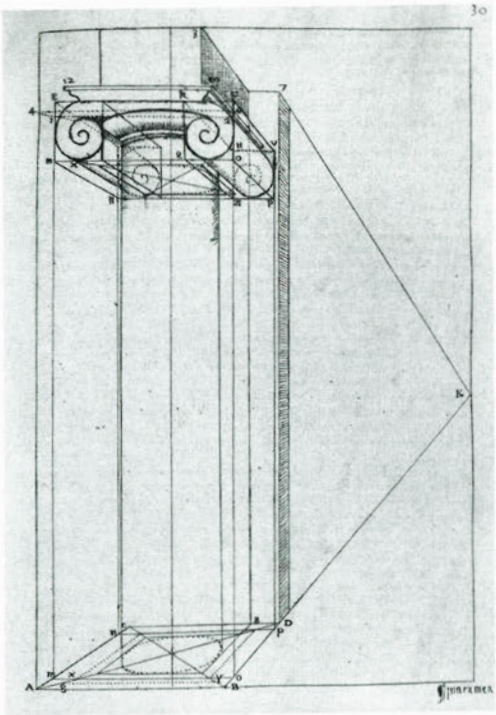


Fig. 5

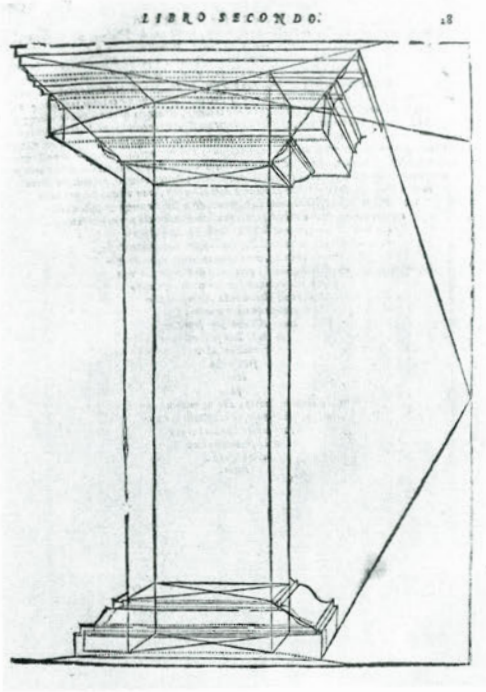


Fig. 5a

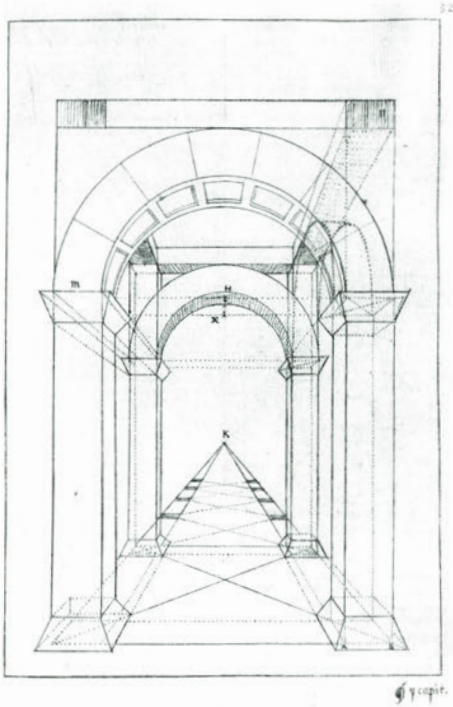


Fig. 6

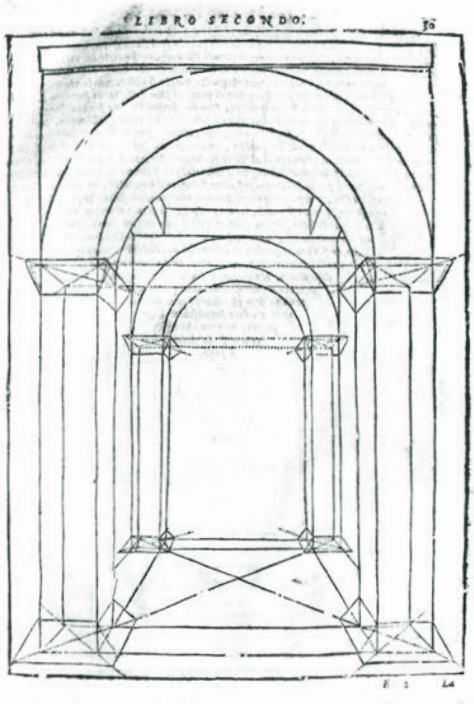


Fig. 6a

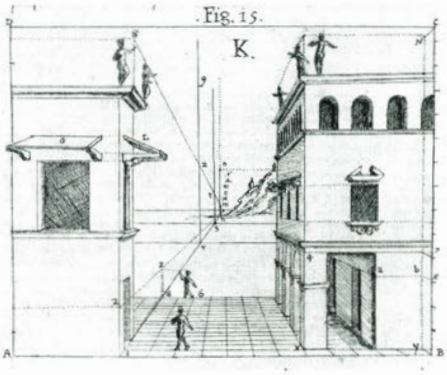


Fig. 7

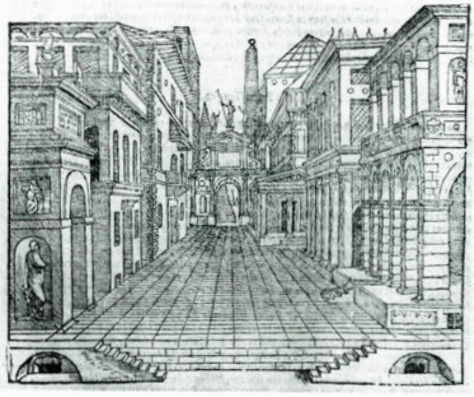


Fig. 7a

aqui deuio de tomar motivo Alberto durero para ynventar el telarexo el qual haze esta misma operaçion como luego trataremos Del". Para ilustrar

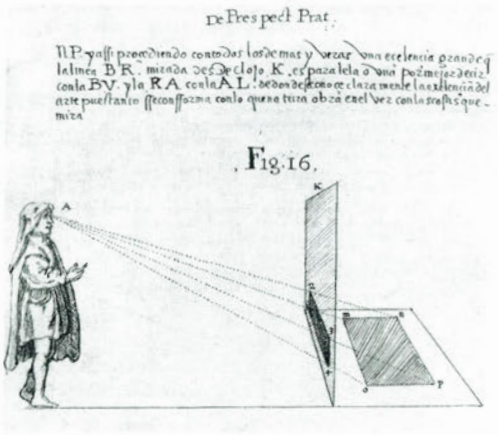


Fig. 8

esta operación trae Torreblanca una figura en el mismo folio (fig. 8) en la que la figura humana está tomada de la que presenta Dante en la página 65 de sus comentarios a las reglas del Vignola (fig. 8a), mientras que el resto, a excepción de la planta abatida del cubo, lo pone Torreblanca en su figura del folio 20. Por otra parte la idea de la figura está tomada del instrumento de Tomaso Laurente, al que se ha referido en la página anterior, y está copiada de la figura que trae Dante en su libro al explicar ese instrumento (fig. 8b).

Dos folios más adelante, en el 44, Torreblanca reconoce seguir al Patriarca de Aquilea y a Pietro del Borgo *"los quales dicen poder caber en el ojo o niña de un qualquiera angulo recto aunque algunos les pareçe que no yo ssoy de pareçer que ssi..."*.

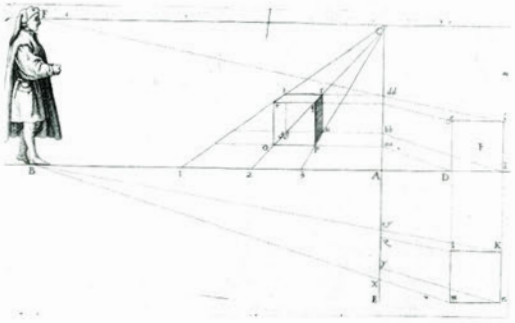


Fig. 8a

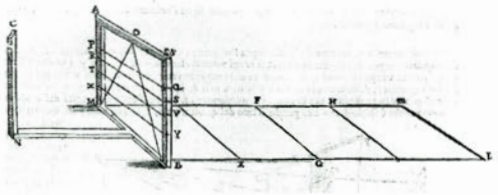


Fig. 8b

A la vuelta de la página hace ver la contradicción en que incurre Dante en su comentario a la primera regla del Vignola, ya que en una parte dice que *"la prespectiva a de ser mirada baxo el angulo de un triangulo que su perpendicular este con ssu bassa en proporcion sexquialtera"*, mientras que en otro lugar dice que *"la linea de la distancia en la prespectiva deve siempre sser mas larga o a lo menos ygual a la linea perpendicular ques la que baxa del oriçonte..."*. Aquí Torreblanca parece que se decide por la segunda opción, a juzgar por la figura del folio 45, en la que parece querer aclarar esta disyuntiva y, en la que pone la distancia a poco más del lado del cuadrado en que dibuja la perspectiva. Por cierto que este dibujo parece a primera vista un trazado de escena teatral, parecido al que presenta Dante en la página 91 de su comentario a las reglas del Vignola, pero no lo es.

En cualquier caso ésto se contradice con su anterior observación acerca de que en el ojo "cabe un ángulo recto", lo que equivale a un cono visual con semiángulo de 45º.

A pesar de su decisión Torreblanca nos dice que *"el maestro baroçio enseña en su prespectiva quel punto de la distançia este apartado del oriçonte vez y media de la altura o anchura la que mas ffuere del quadro de la prespectiva"*.

En el folio 45v para explicar todo lo relativo a estas últimas figuras sobre la colocación de la distancia y el trazado por la diagonal dice Torreblanca que *"verna muy bien traer el ynstrumento yngeniosso de alberto durero el qual pornemos coregido y liberal para el operar de como lo trae el patriarcha daniel barbaro y el barocio el padre maestro danti y juntamente diremos con mucha claridad como sse opera con el el qual ninguno des-*

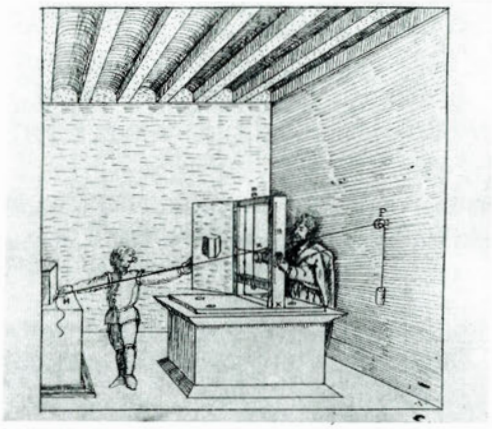


Fig. 9

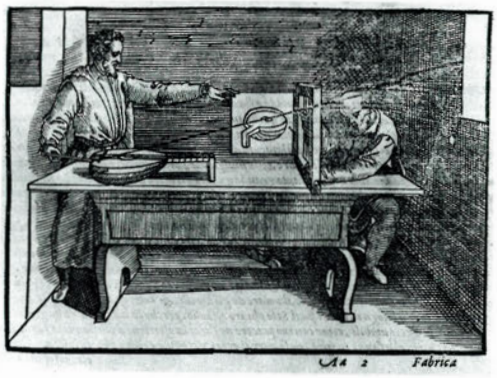


Fig. 9a

tos autores lo trata...". Esta figura, la 15k del tratado (fig. 9), está claramente inspirada en la que trae Barbaro en el suyo (fig. 9a), copiada a su vez de Durero. Aquí Torreblanca exagera, ya que tanto Barbaro en su página 191, como Dante en la 56 suya explican lo suficiente el instrumento; bien es verdad que Torreblanca explica su construcción y funcionamiento con bastante más detalle que los italianos.

En el folio 49 nuestro autor se refiere a la regla *"hordinaria de Baltasar de Siena que yo le llamo Camino Real por su façilidad siguridad y certeça"*, que es la degradación del cuadrado por medio de la diagonal, como explica Dante en la página 82 de su tratado en el epígrafe titulado "Della regola ordinaria di Baldassarre da Siena, e del Serlio".

Hasta aquí lo relativo a la primera regla del Vignola.

En el folio 52 hay uno de los sólo tres títulos que Torreblanca intercala a lo largo de todo el texto de su libro de perspectiva práctica, aparte los títulos de cabecera de capítulo. Este título dice: "REGLAS SOBRE LA II del Vignola". Este hecho habla de la gran influencia que el libro de Dante tuvo en el autor español a la hora de confeccionar el suyo, que es prácticamente la misma que tuvo el tratado de Serlio. No olvidemos, sin embargo, que Vignola tuvo a la vista el libro de Serlio al hacer el suyo.

Por el gran interés que tiene en cuanto a conocer el contenido del tratado de Torreblanca transcribo a continuación la larga parrafada con la que abre este epígrafe:

"La Regla que as leido en las pasadas ojas esta escrita de muchos autores y en particular del patriarcha daniel baruaro y el cavallero lorençio sirigate y el baroçio en su prespectiva en la primera Regla y el que mas largo escrivio en ella ffue Sirigate pero con todo me pareçe enbaraçosa aun para el diestro quanto mas al prinçipiante y en particular para levantar cuerpos sobre el plano por la gran variedad de lineamentos con que se opera y para que no quede nuestra intençion ques de aprovechar al prespectivo en alguna manera quebrada traeremos la demostraçion y aclaraçion de algunas Reglas ffundadas en la sigunda del vignola comentadas por el padre Dante y por el referido y dicho que el dicho vignola fue ynventor della supuesto questo sea asi verdad pero es de advertir que ffue ayudado de la Regla hordinaria de Baltasar de Siena el qual ffue Reparador y Regulador della y por esto supuesto que el no ffue el ynventor della a lo menos por

lo dicho mereçe se nombre ssuya como en Realidad de verdad se nombra entre prophesores del arte y esta a sido escripta del y de pietro dal borgo y del Serlio y otros muchos pero a mi parecer es la mejor y mas sigura de todas supuesto que todas van a una verdad y digo mejor y mas sigura porque en aquellas cosas se eRara menos en las quales ubiere menos ocassion de Erar y asi como mas ffacil y menos enbaraçosa que las Demas claro esta que abra menos ocasion de eRar por lo qual las Reglas saldran mas çiertas bien es verad que para alivio y mayor ffaçilidad della se podra echar mano de algunas Reglas de las otras en su ocasión, porque si adelgaçamos mas el punto dire que todas tres no es sino una Regla como lo provaremos adelante si el tiempo nos Diere lugar...".

Y a continuación explica el trazado del escorzo de un cuadrado mediante perpendiculares al cuadro y diagonales, es decir por la segunda regla del Vignola. Por cierto que en esta figura señala también el punto de fuga de dos lados del cuadrado, que no son ni perpendiculares al cuadro ni a 45º con él, cosa que ya había hecho en otras figuras, como señalé anteriormente. Al terminar la explicación de esta figura Torreblanca hace interesantes observaciones sobre las reglas del Vignola y de Baltasar de Siena que cito a continuación:

"...i aunque el maestro dante le llama a la Regla de baltasar de Siena la hordinaria yo la tengo la priemra Regla del vignola por la tal y la Raçon es que esta ffundada en la especularia de euclides como en el proceder della se a visto en las Reglas antecedentes y asi como la prespectiva de euclides parece ser mas antigua por ir ffundada en philosoffica matematica que tan antigua es en el mundo y aquella proçeder della; luego bien se puede decir que la dicha Regla antes desta es la mas antigua por ir ffunda (sic) en la dicha especularia de euclides y de aqui se le puede dar a ella el nombre de hordinaria porque las dos Restantes la segunda del Vignola y la de Baltasar de Siena son ynventadas Despues por las Raçones alegadas y que la de Baltasar de Siena sea mas antigua que la sigunda del vignola no ay para que traer Raçones Alegoriças pues esta notorio y asi digo que la Regla ssigunda del vignola es sacada de la de Baltasar de Siena porque su fundamento lo tiene de ella como adelante provare con demostracion manifiesta y le llamo el camino Real del arte de la prespectiva como qualquiera que lo provare todo hallara la verdad ques la que emos De loar por-

que en el camino Real ay menos ocasion de eRar y mas siguridad para el caminante que en los atajos y sendas que a veces lo enbaRancan y podrame Responder alguno que sucedera esto a quien no sabe el atajo lo qual conçedo y Respondo que en la dicha Regla de Baltasar de Siena suçede al contrario que su camino o proceder es camino Real mas breve y siguro que los Demas atajos y no quiero cansar mas con Raçones pues en el proceso deste libro estan las tres Reglas con la mayor claridad que hasta oy e visto con lo qual podra como e dicho cada qual hazer la experiençia".

Sabemos que la regla que utiliza el trazado de las figuras mediante las perpendiculares al cuadro y las diagonales es la que Vignola llama segunda regla y que ésta es la que usó Baltasar de Siena, de quien la tomó el Serlio primero y el Vignola después, como dice Dante en su comentario (página 82), en el que califica a esta regla de "ordinaria". Pero este comentario está incluído en la parte del tratado que corresponde a la primera regla del Vignola, lo que se puede prestar a cierta confusión. Por otra parte al ser esta primera regla la que permite determinar la perspectiva de figuras como intersección de los rayos visuales con el cuadro a partir de la planta y el alzado tiene su origen en la "Especularia" de Euclides y es por ésto que Torreblanca considera que ésta primera regla del Vignola es la que se debería llamar "ordinaria" por ser la más antigua.

Torreblanca califica a la regla de Baltasar de Siena, es decir a la segunda del Vignola, de camino real, por su facilidad y seguridad en el operar y tiene razón, ya que al usar de menos líneas que la otra ofrece menos ocasión de errar y también resulta más elegante.

En el folio 57 prueba Torreblanca ser una las tres reglas mediante figura igual a la que ya presentaba en el folio 8 (tratado 1 de este segundo libro) y que ambas están tomadas de la segunda figura de la página 18 del Vignola-Dante.

A continuqación plantea el autor el escorzo de un objeto que es una cruz, tomado el motivo sin duda de la figura de la página 119 del Vignola-Dante. Pero así como en este libro sólo se resuelve la cruz apoyada en el plano del suelo Torreblanca realiza escorzos en planos paralelos al suelo, pero más altos y, dentro de éstos, en dos posiciones: paralela una de sus líneas a la línea de tierra y en posición oblicua. Y lo más intersante es que también hace el es-

corzo situando la cruz en posición doblemente oblicua, tanto al plano del suelo como al del cuadro. Sobre esta última comenta el autor en el folio 60:

"...Regla por cierto digna de grande estimaçión por la excelençia suya y de pocos sabida y no osare decir que de ninguno porque sera atrevimiento pero digo que no a venido a mi noticia que de nadie aya sido escripta ni sabida y dudo la sepan de la misma manera aunque diferentemente podra ser se encuentren los pensamientos porque es puro trabaxo mio...".

Efectivamente este tipo de escorzo no lo traen ni Serlio, ni Barbaro, ni Vignola, ni Dante, ni Sirigati. Se trata por tanto de una aportación original del autor levantino, muy digna de tener en cuenta.

Más adelante en el folio 61v utiliza Torreblanca una distancia igual aproximadamente a vez y media la dimensión mayor del cuadro, es decir siguiendo a Vignola (como citaba en el folio 45), pero contradiciéndose, por tanto, con la figura que presentaba en el folio 44v, en la que seguía una de las dos opiniones de Dante, según comentamos más arriba. En esta figura Torreblanca trata de enmendar el error de Serlio *"de poner la prespectiva hasta las perpendiculares de las distancias en lo ultimo de su prespectiva en las reglas fuera de esquedra lo cual es falso"*, porque no seguía la medida adecuada de la distancia, que el propio Torreblanca había seguido en la figura del folio 44v, como he dicho más arriba.

En el folio 63 trata *"una de las Reglas mas ynportantes y gallardas que ay en la prespectiva y de muy pocos sabida que es enseñar como se a de hordenar en un quadro o pared una prespectiva con edificios ffiguras montes y otras cosas"* y en esta figura (fig. 10) vuelve otra vez a la distancia *"apartada en proporcion sexquialtera"*.

En el folio 64v presenta otra figura (fig. 11) con figuras humanas y edificios en la que utiliza la distancia con el mismo criterio que en la anterior.

Termina el tratado 2 con el trazado de perspectiva sobre techos planos y sobre bóvedas. Para la primera da una regla que *"aunque en la perfecçion del arte no nos aventajemos a las de los Antiguos a lo menos en darlo a entender con la ffineça del y con mayor claridad les aventajaremos"*. La figura del folio 66 recuerda a la lámina 37 de Vredeman de Vries (ver nota 26).

En todos estos temas sigue Torreblanca a Vignola y los comentarios de Dante, como queda claro por las referencias que hace en el texto a estos autores.

Fig. 10

Fig. 11

Comienza el tratado 3 con las siguientes palabras:

"La facilidad en la operacion de las cossas es cossa muy exçelente y por tal a ssido siempre muy estimada y con esta consideraçion e andado en el poçeder (sic) *deste libro buscando ssiempre assi entre autores como especulando las Reglas mas ffaçiles y verdaderas que me a sido pussible porque ssi en los demas artes como avemos dicho se estiman tanto la ffaçilidad de las Reglas y la comprehenssion ssuya entre todos el arte de la prespectiva sse deve estimar en el operar la evitaçion de lineas por sser tan diverssas en sus ffiguras por grande excelençia del operar en ella con menos medida de tiempo conffusion y lineas*".

El tratado tercero está dedicado al escorzo de los cuerpos angulares y el cuarto al de los cuerpos redondos, siguiendo en ambos a los maestros en quien se ha inspirado, según la lista de las figuras que he dado más arriba. Ambos tratados son los más breves de todo el libro (cinco folios con sus vueltas el primero y tres con sus vueltas el segundo).

En el tratado 3 hace Torreblanca el escorzo de un prisma hexagonal, de una media naranja y de un cuerpo poligonal con otros cuerpos adosados *"a modo de piedestales de colunas"*, tanto desde fuera como desde dentro. También da regla *"con que se de ssu justa y deuida projetura a las cornijas vassas y demás molduras que en los tales cuerpos angulares uviere de aver"*. Termina este tratado con el escorzo de una crucería de planta octogonal.

En el tratado 4 dedica cuatro figuras al escorzo de un cuerpo de planta circular y a una disposición circular de pilastras.

El tratado quinto y último está dedicado a *"Algunos Açidentes que pueden suçeder y otras Reglas Differentes, Ec."*. Transcribo a continuación la introducción de este tratado:

"Como el arte de la perespectiva ssea tan ssuptil i delicado y en el aya tantos Rincones en donde estan ocultos muchos açidentes los quales salen a el encuentro al operante prespectivo a enpedirle el ffin tan deseado que el pretende con las dudas que en semejantes açidentes vienen enbueltas despues de aver ya dado ffin con el quarto tratado a todo lo neçesario que para entender el arte de la prespectiva sse Requiere con todo determine escrivir otro tratado el qual es el presente movido con çelo y caridad de quitarle al prespectivo todas las dudas que sse le pueden ocuRir o a lo menos gran parte dellas en tanto grado que con mediano yngenio teniendo andado lo de atras y lo que en este tratado sse dira a pocas dudas dexara de deffinirlas".

Con este loable propósito emprende Torreblanca la labor de su último tratado en el que hace el escorzo de escaleras de diversos tipos, de un "mazorco" (18), de un capitel toscano y de un caballo, trata también la perspectiva en relieve, donde incluye el trazado de escenas teatrales; da la manera de hacer perspectiva de edificios y personas en el caso de que no se vean los planos de apoyo; cómo hacer un paisaje en perspectiva; la perspectiva interior de un edificio; otro método para escorzar los arcos de una bóveda de crucería, así como el escorzo de cuerpos en posición oblicua respecto al suelo y al quadro.

El "mazorco" que dibuja Torreblanca en el folio 82v debe estar tomado sin duda del que representa Barbaro en las figuras de las páginas 123 y 124 de su tratado. Este cuerpo, tanto en Torreblanca como en el italiano, es de

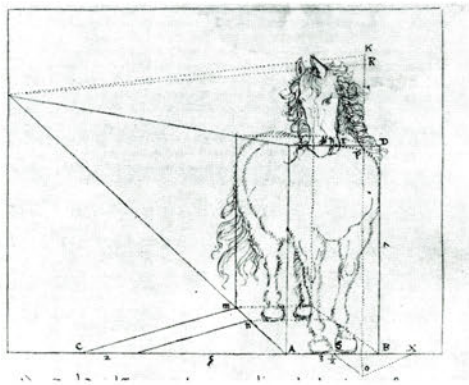


Fig. 12

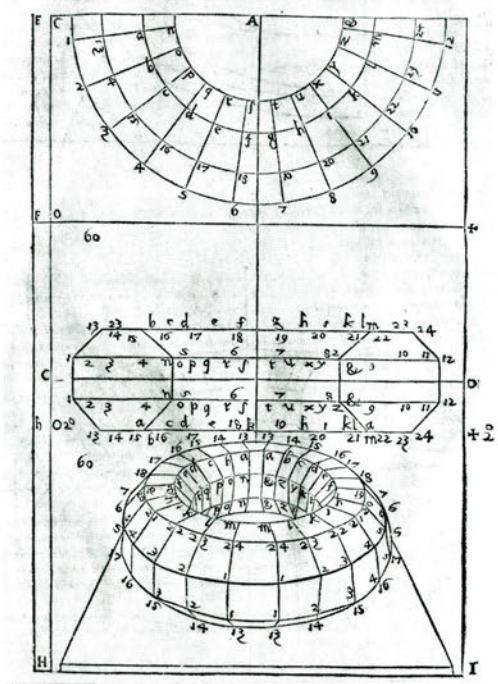


Fig. 15

sección octogonal como el que había dibujado Piero della Francesca en su "De prospectiva pingenid" (19), que es la fuente de la que bebieron Barbaro (fig. 15), Vignola y Sirigati para sus respectivos tratados (20).

Una de las aportaciones del tratado de Torreblanca es el escorzo de un caballo, que presenta en el folio 84 (fig. 12), algo que no se había visto hasta entonces en los tratados de perspectiva. Desde Piero della Francesca y Alberto Durero había escorzo de la figura humana y también lo incluye Barbaro en su tratado, muy probablemente tomado del primero, pero es esta la primera vez que se sepa de un escorzo de un animal. Es interesante como inicia el autor la explicación de dicho escorzo en el folio 83v:

"En muchos lugares avemos dicho que entre las demas ffiguras lineales la que en la prespectiva allana todas las dificultades es el quadrado ssin

el qual no sse puede dar passo en la prespectiva porque mas conprehenssible que ninguna otra ffigura por ssu ffaçilidad y buena conpussiçion y de aqui es que qualquiera ssuperffiçie o cuerpo sse ffabrica dentro de un quadrado con mayor ssiguridad y çerteça que en otra ffigura lo qual en las otras no puede ssuçeder como se conoçera en el presente exemplo el qual es un cavallo mostrado en escorço por los pechos de manera que sse le ven dos lados el frontero y el que escorça...".

Lo que Torreblanca llama "quadrado" no es lo que nosotros entendemos por cuadrado, sino paralelogramo rectángulo, ya que al cuadrado lo llama "quadrado equilátero". Desde los primeros autores citados este ha sido el método para escorzar figuras: inscribirlas en rectángulos para poder hallar el escorzo a partir del que se produce en aquellos.

Este dibujo de Torreblanca es uno de los mejores de todo su libro. En el folio 85 trata Torreblanca de la perspectiva de relieve, iniciando así el tema:

"Aunque de ningun autor que yo ssepa aya ssido escripta esta manera de prespectiva la qual es aneja a los escultores y arquitectos para sus obras y designios y demostraçion de Historias la qual perespectiva de Relieve es mas difficultosa asi para operarla como para enseñarla por la variedad suya de lineamentos ocultos los quales an de ir guiados por la virtud de otros geometricos como se vera luego y como en la tal prespectiva no pareçe el oriçonte ni las distançias todo causa no pequeña conffusion y esta prespectiva es la en que fundan las De las escenas que los antiguos an echo para sus Representaçiones y comedias como las trae el Baroçio o en su comentario por decir mejor el M. dante y el patriarcha daniel barbaro y el Serlio y otros pero por quanto tratan della conffusamente y por camino que no se puede operar con sus preceptos en un tablon para hazer demostraçion de un templo o otra cosa de Relieve por esso emos dicho a los prinçipios desta ffig. que ningun autor que yo sepa la a escripto pues ninguno haze mension della para este ffin ni para este se puede operar con sus Reglas como lo puede cada qual provar y asi la escrivire con la mayor claridad y ffaçilidad que me ffuere pusible ffundandome en Reglas geometricas i verdaderas para el dicho effecto".

Se puede decir que en esta ocasión Torreblanca está más acertado que en otras al criticar el modo en que presentan y explican las escenas teatra-

les los maestros en los que se inspiró, ya que ninguno de ellos da un método completo que sirva para realizar el trazado de cualquier escena. Téngase en cuenta que por entonces las escenas eran en su mayoría tal como las presentan estos autores en sus tratados: casas laterales rodeando un espacio abierto cuyo fondo lo constituye un telón pintado. Precisamente el primer gran problema con que se enfrentaron lo autores fue el de acordar la perspectiva plana del telón con la perspectiva en relieve de las casas laterales y así titula precisamente Barbaro su trazado para las escenas.

A continuación dedica Torreblanca tres dibujos al trazado de la perspectiva en relieve, que hoy llamaríamos acelerada. En ellos da un método exacto y válido para cualquier caso consistente en seccionar la escena por el plano medio de la misma y abatir esta sección sobre el plano del quadro. Se trata de un trazado geométrico intachable del que se pueden deducir todas las medidas necesarias para realizar la perspectiva de una escena.

Por supuesto Guidobaldo había publicado ya su innovador método para trazar escenas teatrales (21) que tanto impulso iba a dar no sólo a la escenografía, sino a la propia perspectiva como ciencia. Pero nuestro autor levantino no debió conocer la obra del Marqués del Monte, ya que el método que plantea Torreblanca nada tiene que ver con la solución basada en la homología que propone el italiano, sino que se fundamenta en el abatimiento de la sección de la escena por el eje de visión.

Años más tarde de que Torreblanca escribiera este libro algunos autores italianos como Accolti y Troili se sirvieron en sus tratados (22) de la sección de la escena como instrumento complementario para realizar su perspectiva. Posteriormente Pozzo en el suyo (23) representa por primera vez el teatro en planta, alzado y sección. La utilización de la sección de la escena como método para construír escenas no aparecerá en los tratados hasta la centuria siguiente. Se puede decir, por tanto, que en ésto Torreblanca fue pionero y que su aportación a la escenografía teatral en España es equivalente a la que había hecho Guidobaldo en 1600 a la escena italiana.

Otro de los temas que expone Torreblanca en su último tratado (folios 87, 87v, 88, 88v y 89) es la perspectiva realizada sobre una pared de manera que el plano de suelo de aquélla quede por encima de la vista *"como les a ssucedido a un andrea mantegna y a otros el qual con mucho artiffiçio en Padoua en la sacristia de lo hermitaños hordeno una historia en la pa-*

red en parte ssuperior el plano a la vista del hombre hizo que las ffiguras no se viesen las plantas o pies mas o menos sigun lo pedia el arte y otros muchos con lo qual dieron testimonio de su saber". Hace a continuación una disgresión sobre la distancia a la que se debe colocar el punto de vista con respecto al cuadro, citando a Barbaro, a Vignola, a Dante, a Tomasso Laurente y sin acabar de decidirse él mismo en el texto por cuál de las propuestas sea la más adecuada. En la figura que realiza la distancia tampoco responde a ninguna de las dos contradictorias opiniones del Dante, denunciadas anteriormente por Torreblanca, ni a la del Vignola.

En el folio 89v trata el autor de *"una de las mas importantes y difficultosas cossas que ay en la prespectiva para el arte de la pintura"* y que es *"ssaber hordenar una Historia o pays y saber el origen y principio de las cosas..."* (fig. 13). Aquí Torreblanca indica que una vez asignada la altura de 8 palmos a la figura K (la de primer término izquierda), todo lo que se ha de poner en el dibujo se ha de medir con esa referencia y así el cuadro o vano sale de 84 palmos de ancho y 46 de alto *"lo que no ssuçediera si ffuera la ffig. K mas pequeña"*.

Hace a continuación una nueva disgresión sobre la distancia, sin llegar realmente a una opción clara sobre dónde situarla.

En el folio 91v dice Torreblanca: *"Aunque con la aburdançia de las rreglas* (24) *y preceptos que atras dexamos escriptos pudieran muy bien escusarme este trabaxo no e querido por advertir algo al operante açerca de llevantar un qualquiera ediffiçio ssobre un plano"*. En este mismo folio presenta una figura pequeña con las construcciones necesarias, que se reducen a llevar las medidas de las profundidades sobre la línea de tierra para el suelo y sobre la horizontal de arranque de cubierta para ésta y ponerlas en perspectiva mediante las diagonales. En el folio 92 aparece el edificio puesto en perspectiva (fig. 14). Se trata de una iglesia basilical con columnas de orden toscano y un abside octogonal como el que ya había resuelto al final del tratado 3, folios 73 y 73v. Esta figura del interior de una iglesia está inspirada por partes en las figuras de las páginas 126 y 131 del Vignola-Dante.

En el folio 92 bis (25) y hasta parte del 93v trata Torreblanca de la comprobación de la perspectiva en los cuadros para ver *"ssi estan en la perffecçion que el arte Requiere"*. No llega a ser una restitución perspectiva, pero sí un precursor de ésta.

Lo último que merece un comentario en este libro está en el folio 94, donde presenta la Figura 17, de la que comenta:

"Por la pressente ffigura se conoçera como se escorça un qualquiera cuerpo quadrado a modo de coluna quadrada enpinada hazia adelante y en ella todos qualesquiera cuerpos porque como se a dicho en el prinçipio deste libro y en otras partes en un qualquiera cuerpo quadrado se fforma un otro qualquiera sexauado o Redondo de qualquiera espeçie que sea".

Lo que hace aquí Torreblanca es un escorzo doblemente oblicuo (respecto al suelo y respecto al cuadro) de un paralelepípedo en el que luego se pueden inscribir un cilindro (columna) o cualquier otra figura. Pero este tipo de escorzo ya lo ha presentado Torreblanca en las figuras de los folios 59, 59v y 60. Ya dije en su momento que este escorzo es una aportación más original de Torreblanca, pues antes de él ningún tratadista la había realizado, a excepción de

Fig. 13

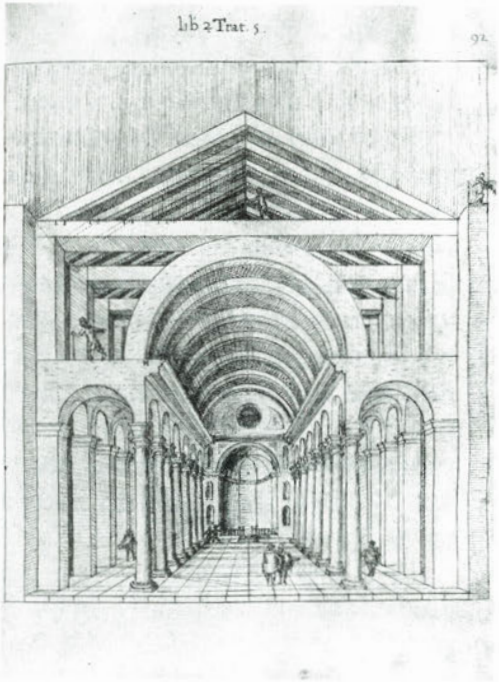


Fig. 14

Vredoman de Vries, cuyo trazado es erróneo (26). Este y la referencia que hice antes a la perspectiva de techos son los dos unicos indicios existentes de que Torreblanca pudiera haber conocido el tratado de Vries.

Aquí termina nuestro recorrido por este magnífico tratado, un recorrido un poco rápido debido a la limitación de espacio. Espero explayarme convenientemente en la edición crítica que ya estoy preparando.

La importancia enorme del tratado de Torreblanca se hace patente por varias razones. La primera es su propia existencia que hace más coherente la historia de la tratadística española sobre perspectiva, al ser el único tratado español de perspectiva escrito en el siglo XVII y que ha llegado hasta nosotros. Después está el carácter comprehensivo del libro, que cubre de manera prolija y científicamente fundamentada la mayor parte de los temas y aplicaciones de la perspectiva que se conocían en su época. Sólo hay tres temas que se echan de menos en el libro de Torreblanca, si se quiere considerar desde un punto de vista global, y son primero el de las anamorfosis que el Vignola sí estudia en el suyo, como también lo hace el Barbaro; segundo las sombras, incluídas también por este último autor en su tratado y finalmente la gnomónica y su aplicación a los cuadrantes solares, que no trataron ninguno de los autores en que Torreblanca se inspiró. Así el hecho de que omitiera esos temas no se puede considerar como negativo.

En tercer lugar el libro de Torreblanca hace aportaciones de gran importancia al desarrollo de la perspectiva y sus aplicaciones. Hace en primer lugar más faciles las reglas del Vignola y aunque haya copiado la estructura de su libro y muchas de las figuras de tan insignes maestros su tratado de perspectiva práctica contiene originales aportaciones que ningún otro tratadista había procurado por los años que Torreblanca lo escribía.

Estas se refieren fundamentalmente a los métodos de trazado o reglas, como estos autores solían llamarlos, pero también a construcciones originales que ningún otro tratadista había publicado antes que éi.

Lo más destacable en este sentido son en primer lugar la utilización de puntos de fuga de horizontales que no son ni el punto principal ni los de distancia; en segundo lugar el trazado que hace de cuerpos doblemente oblicuos, con respecto al suelo y con respecto al cuadro; en tercer lugar el escorzo del caballo y por último la regla que da para la costrucción de esce-

nas teatrales. Todas ellas suponen en su momento aportaciones de una gran originalidad y novedad en la tratadística de la perspectiva en Europa.

El hecho de que Torreblanca no fuera un gran dibujante para nada empequeñece el mérito de este gran científico, hasta ahora ignorado, y de su importantísima obra.

NOTAS

(1) Hernán Ruiz, El Joven, "Libro de Arquitectura", Edición de P. Navascués Palacio, Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Madrid 1974.

(2) Gil de Hontañón, Rodrigo, manuscrito de 1681, recogido por Simón García en "Compendio de architectura y simetría de los templos, conforme a la medida del cuerpo humano con algunas demostraciones de geometría", editado por Mariategui en "El arte en España", Madrid 1868; edición crítica de J. Camón Aznar, Salamanca 1941.

(3) Palomino de Castro, A. A.- "El Museo Pictórico y Escala Optica", Imprenta de Sancha, Madrid 1715-1724.

(4) Esta noticia nos la da E. Llaguno y Amírola en su "Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración. Ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. J. A. Ceán Bermúdez", Ediciones Turner, Madrid 1977.

(5) "Los dos libros de geometria y perespectiva pratica", por Antonio de Torreblanca, ensamblador y Vecino de la ciudad de Villena (1616-1619), manuscrito en folio con dibujos a pluma, uno de ellos coloreado, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, Documento nº 364/3.

(6) Orellana, Marco Antonio, "Vidas de los pintores, grabadores, arquitectos y escultores valencianos", edición de Xavier de Salas con el título "Biobrafía pictórica valenciana", Ayuntamiento de Valencia, 1967.

(7) El libro fue expuesto en la Exposición Histórico-Europea de 1892-93, en cuyo catálogo aparece con el nº 366 (sig. C. 10148), cedido por Rafael Delgado Monreal, cuyo nombre aparece en la etiqueta que va pegada al dorso de la cubierta. Debo agradecer esta información a la amabilidad y eficiencia de Dª Teresa Munárriz, Bibliotecaria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

(8) Tosca, T. V., "Compendio Matemático", Valencia 1707-1715; Bails, B., "Principios de Matemáticas", Madrid 1776; Casanova, G., "Tratado de la Perspectiva Linear y Aérea", Oficina de Pacheco, Madrid 1794.

(9) Serlio, S., "Il Secondo Libro di Perspettiva", París 1545; Barbaro, D. "La pratica della Prospettiva", Venezia 1559; Danti, E., "Commentari alle Due Regole della Prospettiva Pratica di Giacomo Barozzi da Vignola", Roma 1583; Sirigati, L., "La pratica di Prospettiva", Venezia 1596, Las ediciones que yo he manejado son las que están en la biblioteca de la R. Academia de B.A. de las que solo la de Sirigati es primera edición.

(10) "Avejuela" es aquí un diminutivo de abeja, y tiene el sentido de que va picando aquí y allá.
(11) Los contenidos de los capítulos aquí reseñados son los subtítulos de cada capítulo tal como figuran en el manuscrito, ya que los que aparecen en el índice son más parciales, temáticamente hablando.
(12) En el número de los capítulos se produjo un error en la numeración romana, que es la primitiva, a partir del capítulo III que fue corregido posteriormente con numeración arabe.
(13) Como ya he dicho el contenido del primer libro de Serlio es el mismo que el de torreblanca con la diferencia de la extensión en determinados temas.
(14) Teniendo en cuenta que la perspectiva es un invento italiano no sería de extrañar que la expresión "perespectiva pratica" en castellano derivase directamente del idioma italiano, como título que era de algunos tratados sobre este tema.
(15) No es este el lugar para comentar el lenguaje empleado por Torreblanca en su libro, sólo diremos que es de una gran belleza y que de este texto se puede aprender mucho sobre el castellano de principios del siglo XVII.
(16) En el prólogo a su segundo libro.
(17) Palomino en "El parnaso Español Pintoresco Laureado", tercer tomo de Su "Museo Pictórico y Escala Optica" cuenta de Céspedes que *"también escribió otro libro, intitulado "Comparación de la antigua, y moderna pintura"; y otro de "Perspectiva, teórica, y práctica; que el uno, y el otro se desean, pues no salieron a la luz pública, ni se sabe dónde paran"*.
(18) Da este nombre Torreblanca a la superficie tórica de revolución, en este caso de sección octogonal. Sin duda tiene también que ver con el nombre que le da en italiano Daniele Barbaro a esta misma figura en su tratado, que es "mazzocco".
(19) Piero della Francesca, "De prospectiva pingendi", Ed. Sansoni, Firenze 1942.
(20) Dante en sus comentarios al Vignola dice en su prólogo que Barbaro basó su tratado en el de Piero della Francesca.
(21) Guidobaldo del Monte, "Perspectivae Libri Sex", Pesaro 1600.
(22) Pietro Accolti, "Lo inganno degl'occhi, etc.", Firenze 1625; Giulio Troili, llamado "Il Paradossi", per praticare la prospettiva senza saperla", Bolenia, 1672.
(23) Andrea Pozzo, "Parspectiva pictorum et architectorum", Roma 1693-1700.
(24) Una de las características de la ortografía de Torreblanca, que el lector habrá podido quizá observar, es la de utilizar la "R" para representar la "rr". Esta es, sin embargo, una de las raras ocasiones en que no lo hace.
(25) He numerado a este folio 92 bis porque en el manuscrito es el único que se repite, junto con su vuelta, sin duda por un error de Torreblanca al numerar las páginas.
(26) Vredeman de Vries, Jan, "Perspective" La Haya, Leiden, 1604-1605. El error que comete este autor es que fuga las lineas oblicuas con respecto al suelo a la línea del horizonte.

BREVE INFORME SOBRE EL TRASLADO DE LOS RESTOS DE D. ALVARO DE BAZÁN Y DE SUS DEUDOS EN ELPALACIO DEL VISO DEL MARQUÉS

Por

JOSÉ ANTONIO GARCÍA-NOBLEJAS

En la sesión celebrada el 20 de noviembre de 1989 por la Comisión Central de Monumentos, dióse cuenta de un valioso informe del Académico Correspondiente por Ciudad Real D. José Antonio García-Noblejas, relativo al traslado de los restos de D. Alvaro de Bazán en el Viso del Marqués.

Ante el fallecimiento del ilustre autor en 23 de diciembre último, la Academia ofrece en estas páginas, como homenaje a su memoria, el texto de dicho informe, que se reproduce a continuación.

El Sábado 22 de octubre pasado, con ocasión de la reunión plenaria de la Comisión Provincial de Monumentos de Ciudad Real, celebrada en Viso del Marqués, fué descubierta en la fachada de la Iglesia Parroquial una lápida conmemorativa del tránsito del cuerpo de Isabel la Católica para Granada, con la siguiente inscripción:

" 10 - 11 - XII - 504
Descansó el cuerpo de Isabel la
Católica, camino de su última morada"

La Comisión fue informada del reciente traslado de los restos de D. Alvaro de Bazán, primer marqués de Santa Cruz, y de algunos de sus deudos, efectuado con sobria solemnidad el día 11 de febrero de 1988, desde la Iglesia Parroquial donde reposaban al altar del oratorio del Palacio. Asistieron como autoridades destacadas:

El Almirante Jefe de la Armada
Delegado del Gobierno en la Comunidad de Castilla La Mancha
Gobernador Civil de Ciudad Real
Directores de Museos Provinciales

Una Compañía de Infantería de Marina, con banda, rindió honores militares.

El enterramiento familiar de D. Alvaro en la Iglesia Parroquial comprendía dos elementos diferenciados y superpuestos, a saber: una arqueta en la parte superior en la que se hallaron cinco o seis restos heterogéneos no identificados, entre los que se presume los de D. Alvaro, y en lugar inferior un osario con diversos restos tambien sin identificación.

Todos fueron trasladados al altar del oratorio del Palacio contiguo a la Iglesia, con disposición similar a la que tuvieron en ésta, es decir, una nueva arqueta en la parte superior y el osario bajo ella. Al pie de ambos elementos, en el propio altar, se ha colocado una lápida con los siguientes nombres:

"Alvaro de Bazan (El Viejo) - María de Guzmán y Mendoza - Juan de Bazan y Guzman - Ana-Manuela de Bazan y Zúñiga - Alvaro de Bazan y Benavides - Pedro de Bazan y Benavides - Alvaro de Bazan y Manrique de Lara - Francisco de Bazan y Manrique de Lara"

"Diego de Bazan y Guzman - Juana de Zúñiga y Avellaneda - María-Manuela de Benavides y de la Cueva - Fracisco de Bazan y Benavides - Guiomar Manrique de Lara - Bernardino de Bazan y Manrique de Lara - Juana de Bazan y Manrique de Lara".

R. I. P.

Se conservan en el Palacio, en figuras sepulcrales orantes, los bustos en mármol de D. Alonso de Bazan y Dª María de Figueroa, esculpidos por D. Antonio de Riera y Fr. Alberto de la Madre de Dios, obras fundamentales del manierismo, procedentes del Convento de San Francisco, abandonado y destruido en la desamortización de 1836, que de sus ruinas rescató D. Julio guillen Tato, llevándolas al jardín del Palacio, al que embellecen, mas lugar inadecuado y con el riesgo de intemperie en el clima extremado de la región.

Se dice son propiedad de los marqueses de Santa Cruz.

Finalmente, en el lado interior del muro del Mediodía de la Iglesia Parroquial subsiste, desde hace poco más de un siglo, una lápida expresiva de las vicisitudes anteriores del enterramieto del marqués de Santa Cruz, haciendo constar que:

"En 9 de febrero de 1588, fue depositado en esta Iglesia.

En 18 de enero de 1643, trasladado al Convento de San Francisco.

En 22 de julio de 1836, restituido a esta Iglesia con sus deudos. Y con mas decoro sepultado en 1863".

Ciudad Real, 18 de noviembre 1988.

CRÓNICA DE LA ACADEMIA
SEGUNDO SEMESTRE DE 1989

Por

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

I. ACTIVIDADES

Museo

Se ha accedido al préstamo de varias pinturas con destino a exposiciones que se van a celebrar en Munich, Milán, Pamplona y Madrid (Ayuntamiento y Centro Cultural "Conde Duque").

Ha sido restaurados un San Jerónimo de Jusepe de Ribera y dos frailes de Zurbarán. Se está remodelando el vestíbulo, donde ha quedado colocado un tapiz flamenco, obsequio del Ministerio de Cultura.

Exposiciones

El 19 de julio se abrió en la sala de exposiciones de la Calcografía una exposición titulada "Las Escuelas de Taller de Arte Gráfico y de Vaciados y Reproducciones Artísticas". Estuvo dedicada a dar a conocer la labor formativa que se desarrolla en la Real Academia, en el ámbito de dos actividades, por un lado el arte gráfico, y por otro el Taller de Vaciados y Reproducciones. La Real Academia, consciente del declive que están experimentando estas ramas del arte, promueve en su seno la formación de artistas, de conformidad con el contenido propio desde su creación. Colaboraron con la Academia el Instituto Nacional del Empleo y el Fondo Social Europeo.

El 14 de setiembre fue inaugurada la exposición "Objeto poético-político", en la que con la Calcografía colaboraron la Comuidad de Madrid y el Spanish Institute de Nueva York.

El 4 de octubre quedó abierta la exposición "Julio Antonio y su tiempo". Fue organizada por la Sección de Escultura de la Real Academia y tuvo co-

mo comisario al académico don Juan de Avalos. Colaboraron el Centro de Arte "Reina Sofía", el Museo de Arte de Tarragona, la Diputación de Tarragona y la consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid. Correspondió el diseño del Catálogo y el montaje de la exposición al académico don José Luis Sánchez. Se ha editado un catálogo, que lleva presentación de don Federico Sopeña, introducción de Don Juan de Avalos, y artículos de Fernando Chueca, Julián Gállego, Juan José Martín González, Alvaro Martínez-Novillo y F. Xavier Ricomá.

La exposición estuvo compuesta por esculturas y dibujos del gran escultor, siendo de resaltar el grupo original de bronce y mármol del Mausoleo Lemonier, perteneciente al Museo de Tarragona, colocado en sala especial. Al mismo tiempo se ofrecieron obras de escultores del entorno, entre ellos Miguel Blay, José Capuz, Emilio de Madariaga, Victorio Macho, José Ortells, Juan Bautista Adsuara, Ramón Mateu, Luis Marco, Juan Cristóbal y Enrique Pérez Comendador.

El 27 de noviembre quedó abierta la exposición titulada "La formación del artista, de Leonardo a Picasso". De su organización se ocupó la Calcografía, siendo comisario Don Juan Carrete Parrondo. Contó con el patrocinio del Ayuntamiento de Madrid. Al acto de apertura acudió Don Agustín Rodríguez Sahagún, Alcalde de Madrid. Siendo finalidad esencial de la Real Academia la formación de los artistas, mediante teoría, práctica (dibujo, modelado, pintura, grabado), utilizando el modelo vivo, viajes a Roma y París, se comprende que el informar acerca de los métodos sea la mejor manera de hacer patente cuál era esta misión. De ahí la trascendencia de esta exposición, que es la más idónea que haya podido celebrar la Academia.

Se hizo Catálogo, con estudios de Jesusa Vega, José Manuel Matilla, Margarita Moreno, Delfín Rodríguez. Del catálogo de libros se ocuparon Maria Teresa Munárriz, Soledad Lorenzo y Maria Luisa Moro.

La exposición afecta a cuatro materias: arquitectura, escultura, pintura y grabado. Se hacía referencia a las fuentes de información, sobre todo los textos, destacando los referentes a arquitectura, una buena parte de los cuales pertenece a la Academia de San Fernando, lo que se debe a que desde la fundación de la misma se pretendió dotarla de fondos librescos que sirvieran de instrucción y consulta.

El análisis de formas constituía una de las bases del aprendizaje. Se mostraron modelos de manos, ojos, cabezas, orejas, ejecutados en grabado. Pero la Academia dispuso de una amplísima colección de vaciados de obras célebres, remitidos generalmente de Roma. Muchos se guardan todavía en la institución. Se exhibió un diseño de la Academia, que muestra una sala dedicada al dibujo tomado de la escultura. Es dibujo de José Gómez de Navia (1781). En medio está el modelo, con los alumnos alrededor. Se aprecia la chimenea de evacuación de humos, dado que en medio estaba el fuego que servía para calentar el recinto y al modelo humano cuanto posaba. Otro dibujo mostraba la sala de arquitectura, con los alumnos trabajando en mesas.

Se exponían todos los estadios del aprendizaje, con ejemplificación de las obras hechas en dibujo y barro a cargo de los pensionados en Roma y las obras premiadas. La mayor parte del material pertenece a la Real Academia de San Fernando, pero asimismo a la Biblioteca Nacional, el Centro de Arte "Reina Sofia", el Museo del Prado y otras instituciones. La exposición ocupó dos recintos: la sala de exposiciones de la Academia y la de la Calcografía.

El 12 de diciembre se inauguró la exposición "IV Premio B M W de Pintura". Este acreditado premio ha permitido la concurrencia de una selectísima asistencia de aspirantes. Previa rigurosa selección, la sala de la Academia fue el lugar donde se expusieron las obras. En lugar de honor figuraba el cuadro ganador, "Invocación", obra del madrileño Daniel Merino. El catálogo lleva presentación de Don Federico Sopeña y el artículo "Barreras Culturales", firmado por Guido Brunner, embajador de República Federal Alemana. Contiene la reproducción en color de todas las obras concurrentes. B M W patrocinó asimismo el concierto de canciones del maestro Joaquín Rodrigo, que se celebró en el Salón de Actos de la Academia, el 17 de diciembre, en que intervinieron el pianista Miguel Zanetti y la soprano Paloma Pérez Iñigo.

Publicaciones

Ha aparecido el volumen número 68 de "ACADEMIA", correspondiente al primer semestre de 1989. En él se publica el III Inventario de dibujos de la Real Academia de San Fernando.

La Comisión de Publicaciones ha elaborado un proyecto de publicaciones referentes a los Académicos. El objetivo consiste en estudiar la tarea que han desarrollado múltiples personalidades que han ostentado la condición de académicos. El archivo de la Academia guarda mucha información, susceptible de ser estudiada. Estas monografías contribuirán a engrandecer el conocimiento de la institución y a valorar debidamente a artistas, escritores e investigadores que han aportado su trabajo al servicio de la Academia. El pleno celebrado el día 11 de diciembre aprobó este proyecto y la edición de una primera monografía elaborada por el señor Martín González.

Informes

Se ha informado favorablemente la propuesta como Bien de Interés Cultural del Yacimiento Arqueológico "Basílica Tardorromana" de Ceuta. También se ha dado el visto bueno a la propuesta de ampliación de delimitación de zona arqueológica de la Campa de Torres, en Gijón.

La Academia muestra su preocupación por la situación en que se halla la Puerta de Hierro, de Madrid, afectada por las obras de modificación de la carretera. Se dirigió reclamando informes al Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, del que obtuvo la respuesta de que se estaba realizando bajo la dirección del Patrimonio Nacional una maqueta de la situación de las obras y de la puerta. EL MOPU ha trasladado al Patrimonio Nacional las sugerencias de la Academia en torno a este asunto.

La Academia ha mostrado su disconformidad con la restauración efectuada en la iglesia de San Francisco de Baeza. Se ha considerado la situación del conjunto monumental de San Antón, de Madrid, del que se tienen noticias de venta. Se examinó el gran interés que reviste el conjunto, aparte del valor de la iglesia, que custodia el cuadro de la "Ultima comunión de San José de Calasanz", de Francisco de Goya.

En sesión de 23 de octubre se hizo ver el mal estado de conservación del Convento del Parral, de Segovia, señalándose la necesidad de que se acometan las obras de restauración que requiere.

El señor Avalos en sesión de 13 de noviembre advirtió el estado lamentable en que se hallan las estatuas que decoraban el Ministerio de Agricultura. Volvió a referirse a ello en sesión de 20 de noviembre, notificando que la tarea de restauración de las estatuas parece se va a emprender seguida-

mente. También advirtió el gran deterioro que muestra la estatua de Galdós, obra de Victorio Macho, en el Parque del Retiro.

Esta preocupación de la Academia contrasta con el olvido que se hace de nuestra institución a la hora de proyectar obras que afectan a bienes artísticos. Sin duda las transferencias a favor de las Comunidades Autónomas constituyen el motivo principal. La Ley del Patrimonio Histórico Español señala en el artículo tercero la función consultiva de las Reales Academias, pero en la práctica no se acude a ellas, lo cual es muy de lamentar, pues priva a la Administración de contar con un asesoramiento que debiera agradecerse por su objetividad y rigor.

Salón de Actos

El 3 de noviembre se celebró la apertura del curso académico del Instituto de España. En este acto disertó Don Federico Sopeña sobre el tema "Falla en América". Se celebró a continuación un concierto a cargo de la soprano Teresa Verdera, acompañada al piano por Rogelio Gavilanes.

El 16 de noviembre tuvo lugar la presentación de la obra de Don José Luis Alvarez, titulada "Estudios sobre el Patrimonio Histórico Español". La presentación del libro estuvo a cargo de Don Eduardo García de Enterría. En el acto estuvo presente el señor Alcalde de Madrid.

El 23 del mismo mes tuvo lugar la entrega de la Medalla de Oro de la Arquitectura de 1989 al arquitecto Don Javier Sainz de Oiza y el título de Arquitecto Honorario a favor del escultor Don Eduardo Chillida.

II. DISTINCIONES

En sesión de 11 de diciembre, el pleno otorgó el Premio "José González de la Peña, Barón de Forna", a Don Fernando Chueca Goitia. En este acto el señor Chueca recibió los parabienes de toda la Corporación, en agradecimiento por los grandes servicios prestados a nuestra Entidad y a las Bellas Artes de la nación.

III. PATRIMONIO

El Ministerio de Cultura ha donado a la Real Academia un tapiz flamenco del siglo XVII, que representa el "Encuentro de Abraham y Melquise-

dec". Se han reintegrado a la Academia un lienzo de Corrado Giaquinto, que representa la "Alegoría de la paz y la justicia"; un lienzo de José Aparicio, cuyo tema es "Dos gladiadores combatiendo"; y otro lienzo atribuído a Peter Boel, representando "Buitres devorando una corza". Todos ellos estaban en depósito en el Museo del Prado. El Presidente de la Diputación de Tarragona ha hecho donación a la Academia de una estatuita de la Venus Mediterránea, copia del original de Julio Antonio.

IV. ACADÉMICOS

Nombramientos

En sesión de 6 de noviembre fue nombrada académica Honoraria Doña Victoria de los Angeles.

En sesión de 18 de diciembre se eligieron los académicos que habrán de componer las Comisiones de la Academia durante el año 1990. Se designó Censor a Don Ramón Andrada Pfeiffer.

Recepciones

El 22 de octubre tuvo lugar sesión pública para recibir como Académico a Don Angel del Campo y Francés. Entró en el salón acompañado por los señores Pérez Villanueva y Fernández Alba. Recibió la medalla número 21, que había ostentado Don Carlos Fernández-Casado, de quien el recipiendario hizo una emotiva loa. Su discurso versó sobre "Los soportes geométricos del espacio estético". Su argumentación reposó sobre el carácter abstracto del gozo estético, basado en composiciones geométricas. Comentó obras maestras del arte pictórico, como la Transfiguración de Rafael, las Meninas de Velázquez y el Entierro del Conde Orgaz, del Greco. La contestación corrió a cargo de Don Luis Cervera Vera.

El 5 de noviembre se celebró la recepción de Don José Hernández Muñoz, que recibió la medalla de la Academia número 20. Fue acompañado hasta el estrado por los señores Rivera y Rodríguez-Acosta. Su discurso versó sobre "Anotaciones al margen de un cuaderno de apuntes". Tuvo palabras de alabanza para su antecesor en el sillón académico, Don Luis Mosquera Gómez. Núcleo de su disertación fue la consideración de que el arte posee un sentido, de manera que el absurdo no existe. Defiende el papel de

la técnica, que vehicula la idea hacia la plasmación en objeto artístico. La novedad del discurso fue revelar la forma de proceder del propio recipiendario. En cuadernos de apuntes va fijando ideas, que se apoyan en dibujos y palabras. De esa fluyente inspiración extrae posteriormente el resultado final en un cuadro. Don Luis García-Ochoa acertó plenamente a valorar la personalidad de Hernández Muñoz al contestar a su discurso.

Don Agustín León Ara fue recibido como académico el 26 de noviembre, recibiendo la medalla número 53. Entró en el salón acompañado por el Maestro Rodrigo y Don Narciso Yepes. En su discurso se ocupó de las Escuelas Violinísticas. Recordó que las escuelas nacionales derivan de los maestros italianos del siglo XVIII y sobre todo de Viotti, que aparte de concertista y compositor fue gran pedagogo. Vinieron a su recuerdo las aportaciones de grandes violinistas españoles como fueron Jesús de Monasterio, Fernández Arbós y Fernández Bordas. Recomendó acogerse a un método en el aprendizaje, para evitar la mera entrega al sentimiento. En su contestación Don Antonio Fernández-Cid valoró al nuevo académico por su labor profesoral desempeñada en el extranjero, acreditando la significación que el arte musical posee como representativo de lo que España aporta a la cultura. La Academia se enriquece con la incorporación a su seno. Como culminación del acto, el propio León Ara ejecutó un selecto concierto de violín, con obras de Bach, Maestro Rodrigo y Luis de Pablo.

Felicitaciones

La Academia se ha congratulado por los éxitos obtenidos por diversos académicos. Don Antonio Fernández-Cid ha recibido la Medalla de Oro de la ciudad de Oviedo.

El Maestro Rodrigo fue objeto de un homenaje en el Auditorium, con motivo del medio centenario del Concierto de Aranjuez. Al acto asistió Su Majestad la Reina Doña Sofia.

Necrología

Un profundo pesar causó el fallecimiento de Don Ernesto Halffter. La sesión necrológica tuvo lugar el 9 de octubre. Con sentidas palabras los académicos Don Joaquín Rodrigo, Don Antonio Fernández-Cid y Don Luis de Pablo recordaron su brillante historial, que ha dejado una ejecutoria de abnegado interés por la institución. Don Federico Sopeña cerró el acto, trans-

mitiendo el pésame a los familiares presentes. En la sesión del 23 de octubre, Don Cristóbal Halffter, sobrino de Don Ernesto, aportó a la necrología los juicios más cercanos en función del parentesco, ensalzando su magna contribución a la música del siglo XX.

La Academia mostró su condolencia por el fallecimiento de Don Antonio Vila Arrufat, correspondiente en Barcelona, y Don José Joaquín González Edo, correspondiente en Málaga. Se acordó trasmitir el pésame a la familia de ambos.

Muy sentida fue la muerte de Don Ramón Areces, Académico Honorario, quien distinguió a la Corporación mediante ayudas de todo género, que han fructificado especialmente en publicaciones. Fue recordado en sesión del 2 de Octubre, acordándose transmitir el pésame a su familia.

V. NOTICIAS VARIAS

El Instituto de España ha dado su aprobación al proyecto de investigación presentado por la Academia con vistas a la celebración del V Centenario del descubrimiento de América. El tema versa sobre la influencia de la arquitectura académica en Hispanoamérica del que es autor D. Luis Cervera Vera.

El Instituto de España ha aprobado la celebración de varios cursos de Doctorado, impartidos por académicos. Serán desarrollados por Don José Luis Sánchez, Don Juan José Martín González y Don Julio López Hernández.

Don Federico Sopeña señaló la deficiente iluminación que ofrece la fachada principal de la Academia, sobre todo en función de los edificios colindantes. Ofreció hacer gestiones para que el organismo a quien corresponda mejore esta iluminación.

Don Antonio Bonet Correa desarrolló una ponencia en el marco de la XII Reunión Nacinal de Asociaciones para la Defensa del Patrimonio Cultural y su entorno, que se celebró en Mérida entre el 3 y 5 de octubre. El tema que expuso fue "Problemática de la restauración y rehabilitación del Patrimonio Histórico-Artístico".

Don Julián Gállego ha sido nombrado Miembro Honorario de la Academia Aragonesa de Bellas Artes de San Luis, recibiendo por ello la felicitación de la Academia.

Según propuesta de Don José Luis Sánchez, la Sociedad Ibérica de Reproducciones ha hecho un ofrecimiento a la Academia para efectuar reproducciones de piezas, en escala reducida, que inicialmente serían de figuras ecuestres que posee la institución. En sesión de 11 de diciembre se aprobó el proyecto, facultando al señor Sánchez para que ultime las gestiones.

La Galería "Alfama", de Madrid, ha organizado una exposición titulada "Pintores y Escultores de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando". Se ha editado un Catálogo, en el que figuran los artistas representados en la muestra. En ella se pone de relieve la diversidad de tendencias mantenidas por sus autores, lo que acredita el sentido aperturista de la Academia. El 11 de diciembre Su Majestad la Reina Doña Sofía visitó la exposición, lo que atestigua su importancia.

BIBLIOGRAFÍA

REDONDO CANTERA, M.J.; *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía;* Ediciones del Ministerio de Cultura. Madrid, 1987, 443 p. 20 dibs. y 60 láms. en fotograbado.

Al introducirnos en sus más de cuatrocientas profundas páginas, pronto advertimos que no se trata sólo de un catálogo realizado con esfuerzo para que fuere completo, circunstancia que cumple sobradamente, sino que además es un estudio que no hubiera permitido su acceso a un mediatizado investigador, porque los resultados obtenidos han exigido una formación interdisciplinar inagotable.

Positivismo, formalismo, iconografía e iconología, sociología, conocimiento de los materiales y de las técnicas... la autora ha debido recurrir a todos los métodos posibles para insertar el fenómeno de la muerte y su expresión plástica escultórica en sus relaciones con la sociedad del siglo XVI, con el mundo de los comitentes, las habilidades y conocimientos de los artistas, el espacio raptado para la ubicación de la pieza, etc. Las obras dedicadas a estos temas de Panofsky y Martín González son el soporte cultural de una forma de hacer Historia del Arte Español encomiable, que permite cerrar capítulos de la misma y no sólo cumplir trámites como por desgracia hoy priva en nuestra Universidad.

El ocaso y la vanidad del hombre y su conciencia de la vida eterna manifestados a través de la pomposidad de formas materiales y espirituales es un capítulo del siglo XVI en España, sin el cual no se puede entender la significación del Imperio de los primeros Austrias. Hoy podemos aproximarnos hasta sus menos inconfesables sentimientos porque a través de esta obra obtendremos una representación fidedigna, tangible e innegable, en la que cada capa social queda al descubierto, y en la que también podemos alcanzar un elevado grado de conocimiento de la habilidad de los artistas españoles de esta centuria y de las necesidades estéticas de toda una sociedad.

El análisis penetra y descubre los programas iconográficos, pero no olvida ni las fuentes históricas, documentales y bibliográficas, ni tampoco la forma, el objeto, los tipos, el espacio y la ubicación. Personal-

mente, creo que el avance y el progreso producidos por este estudio debe permitirnos una profunda satisfacción. Réstanos sólo lamentar que quien ha editado el libro, a quien de todas formas hay que estar agradecidos,no haya entendido sus significaciones y realizara un mayor esfuerzo en mejorar la impresión.

JAVIER RIVERA

BRASAS EGIDO, José Carlos; *Apperley. El pintor inglés de Granada;* Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada. Granada, 1989, 146 páginas, 389 ilustraciones en blanco y negro y color.

En 1916 llegó a España George Apperley, huyendo de los horrores de la guerra. Buscaba paz y al mismo tiempo calor para su cuerpo y luminosidad para su pintura. Había nacido en 1884 en la isla de Wight; no volvería a Inglaterra, después de haber encontrado en España una segunda patria. Granada ejerció el embrujo de retenerlo, con el encanto de sus paisajes, sus tipos humanos, su gracia. Fue un pintor de la permanencia, reacio a los ismos. Su pintura se alza con el espíritu de amor por lo vernáculo, ofreciendo una obra par en temas y estilo la del gran cordobés Romero de Torres. Una y otra vez se ha repetido el caso de la atracción española. Desde el siglo XIX Andalucía fue el señuelo. Granada la mora fue el cobijo de Apperley, el pintor "anglogranadino" como se le llama.

Desde 1984 en que se celebró en la Galería Heller de Madrid una exposición conmemorativa de su nacimiento, no han cesado muestras de su producción, incluyendo la de 1987 en el Museo de Bushey (Inglaterra). Lo que fuera el pintor y su pintura, el desarrollo de su personalidad, se ofrece en un hermoso libro debido al Profesor Brasas Egido, una pluma selecta de la historia del arte en España.

En Apperley se ofrece la imagen del artista nato, rebelde a una profesión que se trataba de imponerle, logrando que se cumpliera en él el dictado de su inclinación artística. De su patria captó el amor por el paisaje, la pintura temática, ordinariamente simbolista a la manera de los prerrafaelistas, y cómo no, la técnica de la acuarela. De su paso por Italia retuvo sobre todo la limpidez de los cielos de Venecia, tras la senda de Turner.

Hay una conversión española en Apperley, que tiene lugar a partir de la visita que efectúa a España en 1914. Tras llegar a Madrid, recorrería los escenarios en que fructificó la cultura musulmana, Toledo, Sevilla y Granada. El arraigo en Granada haría familiares en su pintura mujeres con mantilla, gitanos, escenas de cante jondo.

El libro consta de la biografía del pintor, el análisis de su obra pictórica, el catálogo y la bibliografía, una obra completa, por tanto. Como ambientación de su personalidad, ofrece el autor una emotiva serie de fotografías, tanto referentes a su persona, como a los ambientes (el "carmen" que ocupó en el Albaicín de Granada). En medio del ambiente español resalta su elegancia británica. Posa para Mariano Benlliure y Alfonso XIII se persona en el Palacio de Madrid para contemplar una exposición del pintor en 1918.

Se ofrece en el catálogo un conjunto de 938 obras, comprendiendo dibujos y pinturas. La producción se refiere a paisajes, mitologías, retratos y tipos andaluces. Gracias a Apperley queda en España una buena colección de pinturas mitológicas, concebidas

con fino humor, como puede observarse en los cuadros de bacanal. Apperley tiene preferencia por el mundo femenino andaluz, sobre todo la gitana. En sus lienzos lucen bellas mujeres, adornadas con mantillas, chales, mantones de manila, abanicos, tendiéndose en suntuosos divanes. Hay referencia indirecta a lo taurino, mas siempre con el soporte de la mujer ("Después de la corrida"), y escenas de costumbres ("Cante jondo").

La vista urbana acude con sus panorámicas del foro romano, los canales venecianos, las calles de Estambul o Atenas, las playas de Cadaqués. Pero la preferencia queda en Granada: la Alhambra, Sierra Nevada al fondo, el Albaicín y los incontables rincones.

En el retrato captó lo característico, ateniéndose al parecido físico. Su destreza se manifiesta al apreciar la viveza de la expresión. Y en este retrato cabe la fina línea del dibujo, como la mancha de efecto impresionista.

Se colma un vacío de la historia pictórica. El favor que cuenta la bibliografía de los movimientos de vanguardia hace que se ensombrezca esta producción, muy mayoritaria e impuesta en medios populares y cultos. De ahí que tengamos que valorar calurosamente este libro, en que se realiza auténtica historia, sin ditirambos y con exacta información, pues la historia de la pintura tiene un sitio para Apperley.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

MUSEOS Y OTRAS DEPENDENCIAS DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

MUSEO DE PINTURA Y ESCULTURA

ALCALÁ, 13 - TELÉFONOS 532 15 46 y 532 15 49

Abierto todo el año, de nueve de la mañana a siete de la tarde, excepto domingos, lunes y festivos, de nueve a dos de la tarde.

MUSEO Y PANTEÓN DE GOYA

(ERMITA DE SAN ANTONIO DE LA FLORIDA) - TELÉFONO 247 79 21

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.

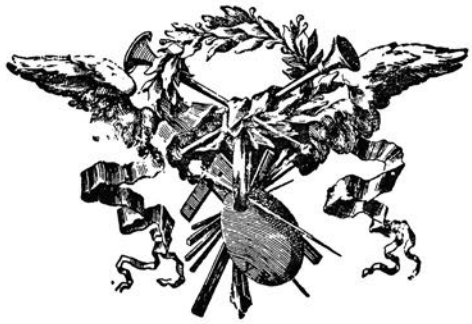
CALCOGRAFÍA NACIONAL

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO 532 15 43

Abierta todo el año, excepto domingos y festivos, de diez a dos, y sábados, de diez a una y media. Venta al público de grabados originales.

TALLER DE VACIADOS

Pedidos en la Secretaría de la Real Academia

BIBLIOTECA Y ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA

Biblioteca: Abierta de lunes a viernes inclusive, de diez a dos
Archivo: Abierto de martes a sábados inclusive, de diez a dos