

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1991

NUM. 73

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

En el Patrocinio de este Volumen ha contribuído la
Fundación HAZEN HOSSECHRUEDERS

Las láminas en color se deben a la cortesía del Académico
Correspondiente Ilmo. Señor Don Marcos Rico Santamaría

DEPÓSITO LEGAL: M. 6264.—1958

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1991

NUM. 73

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 DEL EXCMO. SR. D. FEDERICO MARÉS	7
HOMILÍA: <i>Palabras pronunciadas durante la misa en sufragio de don Federico Marés por el R.P. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, Catedrático de Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Madrid</i> ...	9
ENRIQUE PARDO CANALÍS: <i>Don Federico Marés</i>	15
JUAN BASSEGODA NONELL: <i>Presidente de la Real Academia catalana de Bellas Artes de San Jorge</i>	21
JOSÉ HERNÁNDEZ DIAZ: <i>Federico Marés: In Memoriam</i>	31
JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE: <i>En recuerdo de Federico Marés</i>	37
JUAN DE ÁVALOS: <i>Marés ejemplo de creador y amigo</i>	41
LUIS CERVERA VERA: <i>El inolvidable amigo Federico Marés y sus informes a nuestra Academia sobre monumentos catalanes</i>	45
CARLOS ROMERO DE LECEA: <i>Federico Marés, paladín entusiasta del arte</i>	53
J.J. MARTÍN GONZÁLEZ: <i>Federico Marés y la historia de la escultura</i> ...	59
JOSÉP MARÍA SUBIRACHS SITJAR: <i>La triste madrugada del 16 de agosto de 1991</i>	65
D. JOAQUÍN VAQUERO PALACIOS: <i>Academia de Roma</i>	69
ANTONIO BONET CORREA: <i>Orígen de la Litografía en España</i>	73
JULIO CANO LASSO: <i>La importancia del dibujo</i>	79
MARCOS RICO SANTAMARÍA: <i>Real Monasterio de las Huelgas de Burgos. Un somero análisis de sus arquitecturas</i>	89
ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ: <i>Un manuscrito del siglo XVIII sobre "Resistencia de estructuras" en el Archivo de la Academia de San Fernando de Madrid</i>	103
JOSÉ MANUEL ARNAIZ: <i>Cosme de Acuña y la influencia de la escuela madrileña de finales del S. XVIII en América</i>	135
ALFREDO J. MORALES: <i>Las honras fúnebres por Floridablanca en Sevilla y el túmulo proyectado por Cayetano Vélaz</i>	179
AURORA PÉREZ SANTAMARÍA: <i>La crítica ante los pintores catalanes concurrentes a exposiciones nacionales entre dos siglos</i>	191
ALEJANDRO SANZ DE LA TORRE: <i>La arquitectura de Palma de Mallorca en el grabado ilustrado (Siglos XVIII y XIX)</i>	215

	Págs.
BEATRIZ BLASCO ESQUIVIAS: <i>Iniciativas para el embellecimiento urbano de Madrid en los albores del siglo XVIII. Las puertas de Segovia y Toledo</i>	231
MARÍA JOSÉ REDONDO CANTERA: <i>La política bonapartista sobre los bienes artísticos desamortizados del clero regular y su repercusión en un medio provincial: Valladolid, 1808-1813</i>	253
MARIANO GONZÁLEZ PRESENCIO: <i>Dibujos inéditos de Valeriano Bécquer</i> ..	291
INOCENCIO CADIÑANOS BARDECI: <i>El proyecto de Ventura Rodríguez para Covadonga. Teoría y realidad</i>	319
JOSÉ LUIS BARRIO MOYA: <i>"El escultor Felipe de Castro y su frustrada intervención en la Capilla de San Julián en la Catedral de Cuenca"</i>	349
CARLOS FLORES PAZOS: <i>Los precedentes de las ilustraciones en la obra del modo di misurare de Cosimo Bartoli</i>	363
TERESA LAVALLE COBO: <i>La obra de Andrea Procaccini en España</i>	379
LETICIA AZCUE BREA: <i>Los vaciados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La Dinastía Pagniucci</i>	399
JOSÉ MARÍA TORRES PÉREZ: <i>Proyecto inédito del siglo XVIII para la restauración del Puente Romano de Mérida</i>	429
FERNANDO BENITO DOMÉNECH: <i>Anotaciones al pintor flamenco Pablo Schepers</i>	459
JOSÉ M ^a DE AZCÁRATE Y RISTORI: <i>Memoria del Museo 1991</i>	477
J.J. MARTÍN GONZÁLEZ: <i>Crónica de la Academia. Segundo semestre de 1991</i>	487
BIBLIOGRAFÍA	509

NECROLOGÍAS
DEL
EXCMO. SR. D. FEDERICO MARÉS

HOMILÍA

PALABRAS PRONUNCIADAS DURANTE LA MISA EN
SUFRAGIO DE DON FEDERICO MARÉS POR EL R.P.
ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS,
CATEDRÁTICO DE HISTORIA DEL ARTE EN
LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Señores Académicos:

Recordamos esta tarde a don Federico Marés i Deulevol, que falleció el 16 del pasado mes de Agosto. Era Académico de la de San Fernando desde 1960, fue presidente de la Academia de San Jorge de Barcelona, director de la Escuela de Artes y Oficios de la misma ciudad, escultor, restaurador, coleccionista y fundador del Museo que lleva su nombre en la Ciudad Condal al que esta Academia de Madrid, en el ya lejano año de 1958, concedió la medalla de oro. Lo recordamos dentro de un acto y de un rito religiosos, dedicando en su sufragio una Santa Misa, como es costumbre hacer con todos los Académicos fallecidos. Por ello este recuerdo no debe ser aquí meramente académico; los elogios fúnebres vendrán oportunamente en la sesión necrológica que a continuación se celebrará a su memoria. Su evocación en este momento ha de estar teñida necesariamente de ideas cristianas.

Los viejos predicadores del Siglo de Oro —de tan escasa cuanto deleitosa lectura— compararon repetidas veces a Dios con un escultor. Interpretando literalmente los primeros capítulos del Génesis referían que Dios, al crear al hombre, lo moldeó del barro, de la arcilla primigenia a su imagen y semejanza, de la misma manera que el escultor, al modelar su boceto, lo hace siguiendo la idea que reluce en su mente. Alguno más instruido, como don José de Barcia y Zambrana, que fue canónigo de Granada y más adelante obispo de Cádiz y amigo, al parecer del escultor Pedro de Mena y Medrano, asimilaba a Dios a la persona de un primoroso imaginero que tallaba una estatua de madera en bruto, desbastada, perfilada, pero sin encar-

nar ni policromar aún. Para que la estatua se convierta en imagen de algo –añadía– es necesario que el pintor, siguiendo estrictamente las indicaciones del imaginero, le pinte el rostro, las manos, el vestido y la dote de atributos para que la estatua pase a convertirse en imagen de una persona concreta, de algo que imita al menos sus rasgos físicos y lleva los atributos con que la historia y la tradición han adornado a la tal persona.

Continuando esta comparación, Dios, al crearnos a cada uno de nosotros, nos ha hecho estatua tosca con el designio de que seamos algún día imagen del propio Creador a semejanza de Dios hecho visible en la persona de su Hijo Jesucristo. Pero para que lleguemos a convertirnos en imágenes de Jesucristo, cada uno de nosotros hemos de colaborar en el acabado, hemos de ser imagineros y pintores de nosotros mismos, realizando con nuestros actos virtuosos la similitud –que nunca llegará a ser más que aproximativa– con el modelo sobrehumano de Jesucristo.

Algún otro predicador, por ejemplo el P. Bernardo de Ribera, utilizaba en un sermón de 1616 esta otra comparación tomada, sin duda, del concepto que Miguel Angel había manifestado sobre su oficio, no como alarde de erudición sino persiguiendo el adoctrinamiento moral del auditoro. El escultor es el que va quitando y recortando lo que le sobra a la materia –la piedra o el mármol– hasta encontrar en ella la figura que tras ella se oculta. Del mismo modo el ser humano ha de ir podando en sí mismo las excrescencias de la naturaleza con la mortificación y el sacrificio a fin de hacer salir la imagen de Dios depositada en su fondo. Y avanzando más en su comparación añadía el P. Ribera que nos hemos de comportar como el fundidor que introduce el bronce colado en el molde preparado para recibirlo: es decir debemos vaciarnos de nosotros mismos para recibir dentro el espíritu. “El fundidor –decía– lo que quita es de dentro para que, entrando el metal, tome la forma que quedó en la escavadura interior”. Nosotros somos como los fundidores de estatuas porque nos vaciamos de nosotros mismos, nos vamos o nos deberíamos ir excavando por dentro de tantas superfluidades que continuamente nos atraen y solicitan, para llenarnos y colmarnos de espíritu a fin de componer así, desde el vacío de nosotros, la imagen colmada de Dios.

No cabe duda de que don Federico Marés no sólo fue profesionalmente un excelente escultor y restaurador. Como persona humana fue también el escultor de su propio carácter y de su propia personalidad, de las virtudes

morales y cristianas que lo convirtieron en imagen viviente del Dios del espíritu. Su mismo entusiasmo, demostrado desde su juventud, por adquirir y coleccionar obras de arte no fue exclusivamente el prurito irrefrenable del marchante sino que obedeció primordialmente al noble afán de rescatar de la desaparición y del olvido una serie de piezas que, de otra suerte, acaso se hubieran perdido para siempre. Cuidó además de que esas piezas –aparte de su calidad individual, unas veces mayor, otras menor– tuviesen una coherencia y fuesen manifestativas y reconstructoras de una época, especialmente la medieval, que para muchos críticos e historiadores del Arte y seguramente para él mismo, representaba una de las mayores conquistas del espíritu humano y desde luego del pensamiento y sensibilidad cristianos. Encima don Federico Marés no se satisfizo con coleccionar para sí, rodeándose de objetos preciosos en que deleitarse egoísticamente; por el contrario formó un Museo para enseñanza, recreo, deleite y admiración de todo el mundo que quisiera visitarlo y, en un rasgo de generoso altruismo, donó últimamente su Museo a la ciudad de Barcelona, a cuya propiedad ha pasado.

Como creyentes y cristianos albergamos la esperanza, sólidamente fundamentada en la infinita misericordia y clemencia divinas, de que Dios haya premiado a don Federico con el don de su presencia en el cielo, donde por toda la eternidad goce no ya de la pálida y perecedera belleza de las cosas creadas sino de la belleza increada, compendio y sublimación de todas nuestras bellezas, de Dios mismo del que nuestras creaciones humanas, por muy hermosas y sublimes que sean, no son más que participaciones, reflejos y destellos. Don Federico Marés, como toda persona humana, fue esculpiendo día a día a lo largo de su dilatada vida la imagen espiritual y moral de sí mismo conforme al modelo inalcanzable de Cristo. Que si en algo se desvió de este modelo, si no llegó a copiarlo más que imperfectamente, que el mismo Jesucristo supla el defecto con su piedad y misericordia y nosotros ayudemos a ello con el Ofrecimiento del sacrificio expiatorio de la santa Misa. Así sea.

DON FEDERICO MARÉS

Por

ENRIQUE PARDO CANALÍS

El nutrido curriculum de D. Federico Marés Deulovol, a su paso por la Academia, ha de remontarse a 1943, en cuya fecha D. Mariano Benlliure, D. Marceliano Santamaría y D. Luis Bellido, proponen para Académico Correspondiente en Barcelona a nuestro querido compañero, fallecido cristianamente en Barcelona el 16 de agosto último a los 98 años de edad.

La propuesta sigue el curso acostumbrado y después de cuatro lecturas, es elegido en sesión extraordinaria del 15 de marzo de 1943.

Acompañando la propuesta se presenta una relación de los títulos y méritos del candidato junto a los premios obtenidos en los concursos nacionales, los más antiguos un primer premio de Escultura de 1923 y otro de igual categoría de 1925. A continuación se mencionan las medallas nacionales e internacionales, actividades docentes en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge y en la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona. A continuación queda constancia de las adquisiciones de obras suyas con destino a varios Museos de España y del extranjero, agregando por último una relación muy detallada comprendiendo las numerosas obras realizadas hasta entonces.

Que la Academia mientras tanto seguía de cerca la admirable labor de D. Federico, lo refleja el acuerdo adoptado en 1945, felicitándole muy expresivamente por la magnífica obra realizada hasta la fecha, en la restauración y reproducción de las tumbas reales del Monasterio de Poblet, exhibidas poco antes con toda solemnidad en el Museo de Arte Moderno.

De acontecimiento capital podría calificarse la inauguración del Museo Marés en 1 de junio de 1946, en cuya solemnidad representó a la Academia el Marqués de Lozoya, quien daría luego cuenta del acto ponderando la acertadísima instalación del mismo y resaltando a la vez la generosidad del donante y gratitud del Ayuntamiento y de la ciudad de Barcelona.

Habrían de pasar más de veinte años, cuando nuestro querido compañero, acrecido considerablemente el acervo de sus espléndidas creaciones escultóricas e incansable actividad, sería propuesto en 23 de noviembre de 1964 por D. Juan Adsuara, D. José Yárnoz Larrosa y D. José Planes para la vacante de D. José Capuz y Manano. No fué el único candidato presentado entonces, pero cumplidos los trámites reglamentarios, fue elegido Académico numerario de esta Corporación en sesión extraordinaria del día 11 de enero de 1965. No deja de ser curioso que en el curriculum presentado con tal motivo comprendiendo dos folios, la mayor parte se dedica a mencionar los títulos de Director o componente destacado de entidades culturales a los que sigue la brillante relación de condecoraciones, premios y medallas que se le habían concedido, entre ellas la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio, la Medalla de Oro de la Universidad de Barcelona y la Stella de 1ª clase de Italia.

Recibida la oportuna comunicación, no dejó de manifestar al entonces Director de la Academia, el Infante D. José Eugenio de Baviera y Borbón, su acendrada gratitud en términos que bien merecen recordarse en este momento:

“Al aceptar –dice– el nombramiento con que me distingue la Academia, no puedo ocultar a V.A. mi preocupación, mi temor de saber corresponder a la confianza que acaba de depositar en mi modesta persona, esa Ilustre Corporación. No desconozco cuales son las obligaciones inherentes al cargo.

Tenga no obstante la plena seguridad de que pondré en su desempeño mi mayor voluntad de colaboración”.

No cabe la menor duda de que con el transcurso de los años, se manifestaría muy cumplida y generosa su determinación inicial.

Conforme a la solemnidad acostumbrada, la recepción de D. Federico Marés en la Academia, se celebraría el día 24 de octubre de 1965, bajo la presidencia del Sr. Ministro de Educación Nacional, D. Manuel Lora Tamayo, en cuya ocasión el Sr. Director, al entregarle el diploma correspondiente, le impuso la medalla número 8 de la que, entre otros ilustres predecesores, habían sido titulares D. José Esteban Lozano, D. Mateo Inurria y D. José Capuz.

En su discurso, D. Federico, versó acerca de “La pequeña historia de mi Museo”, en el que con garbosa traza y enjundioso contenido se refiere —como si se tratara en realidad de una emocionada autobiografía— a sus propios azares y experiencia de avezado coleccionista.

Después de recordar con afectuoso acento a su predecesor en la medalla, el insigne escultor D. José Capuz, que a su vez sucediera a D. Mateo Inurria, expresa su deseo de incorporarse a la Academia, cumpliendo gustosamente con lo que él denomina “discurso hablado” y “discurso en bronce”, reflejando así su fervorosa disposición hacia la Academia, tanto por su elección como por la concesión de la Medalla de Honor al Museo de su nombre.

Se extiende en la semblanza artística de Capuz y su tiempo, fiel a un credo artístico bien avenido con su equilibrada sensibilidad.

Confiesa la indecisión a la hora de elegir el tema del discurso, resuelta, al fin, recordando que ocho años antes el Alcalde de Barcelona recibía la Medalla de honor 1957, concedida al Museo, de donde surgiría la idea de reiterar la gratitud profunda hacia la Academia sin echar en olvido el sentido providencial presente en tantos momentos de su vida.

Le contestó el Marqués de Lozoya, quien después de trazar un cálido y entusiasta elogio del beneficiario, le expresaría en nombre de la Corporación, la bienvenida más cordial.

Cuando ingresa D. Federico en la Academia en calidad de numerario, acaba de cumplir 76 años, edad que si para cualquiera pudiera representar una bien justificada satisfacción por el conjunto de logros acumulados, para él debió de suponer, desde lo alto del camino, una especie de resorte mágico que, reavivando sus bríos de siempre, le animaran más y más para proseguir una tarea sencillamente irrenunciable.

Revisando los papeles de su expediente personal, no cabe duda de que la relación de D. Federico Marés con la Academia fue, no solamente activa sino reveladora de un mutuo entendimiento que se traduciría, por una parte en las atenciones que se guardaron a tan ilustre compañero, como se acreditaría sin mayores insistencias en la adhesión al solemne acto celebrado en La Lonja, con motivo del nonagésimo cumpleaños en el que representó personalmente a la Corporación D. Luis Cervera; en la congratulación de la Academia por la Medalla de la Generalitat a D. Federico o en la concesión del Premio Forná en 18 de diciembre de 1978.

Por su parte, mostró siempre gustoso cumplimiento en los encargos o indicaciones de la propia Academia, como en la recepción inaugural de la Fundación Gala Salvador Dalí en Figueras en 1984 a la que hube de referirme en la páginas de la Revista, aludiendo a la garbosa carta que enviaría al Sr. Director y últimamente su generosa donación de un valioso conjunto de tejidos, abanicos y esculturas, que integran una sala de las instaladas recientemente en el Museo.

No quisiera terminar estas líneas sin evocar personalmente la imagen de D. Federico cuando asistía a las sesiones y en partitular a sus intervenciones en la Comisión Central de Monumentos en las que junto a su aspecto grave y apacible –alguien llegaría a compararle con un Patriarca del Antiguo Testamento– los presentes, con solícita atención, permanecíamos como absortos ante su palabra docta, cálida y persuasiva a un tiempo, por la erudición que manifestaban y el entrañable amor al arte que traslucían.

Que Dios le tenga en gloria.

PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA CATALANA DE
BELLAS ARTES DE SAN JORGE

Por

JUAN BASSEGODA NONELL

Excmo. Sr. Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Excmos. Sres. Académicos, señoras y señores:

Debo en primer lugar agradecer la gentileza de esta Real Academia al invitarme a participar en este acto de recuerdo y homenaje a quien fuera un escultor insigne, un amante devoto del arte antiguo, creador de museos, historiador, escritor y Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona.

Bien conocida es la obra de Federico Marés Deulovol (1893-1991) como escultor. Obras suyas pueden verse en numerosas ciudades de todo el mundo y en la ciudad de Barcelona las esculturas de Marés forman un conjunto de hitos monumentales del primer orden.

La paciente, y hasta tozuda, colección de obras selectas de arte antiguo dió paso luego al grandioso museo instalado en el palacio real mayor de los monarcas de Aragón en Barcelona, que constituye una gesta del todo inexplicable y habrá que investigar durante muchos años para poder tener una explicación a un fenómeno conducido por un solo hombre que, no pudieron realizar generaciones de políticos de la cultura.

El Museo Marés, que desbordó sus grandes espacios para convertirse en origen de otros museos en Arenys de Mar, Montblanc, Figueres y en la propia Barcelona con la colección de armas antiguas del museo militar del castillo de Montjuïc o en la Biblioteca de Catalunya con su legado de libros y documentos antiguos, de valor excepcional.

Al tiempo estudiaba y escribía, y buena prueba de su actividad de investigador son sus discursos de ingreso en las Academias de San Jorge y de San Fernando, su estudio de la historia de las enseñanzas artísticas en Cataluña, la monografía sobre las tumbas reales de Santa María de Poblet o su valiosísimo libro de memorias e historia del coleccionismo.

Añádase a todo ello la cátedra en la Escuela de Bellas Artes y en la Oficinas Artísticas, la dirección de ambos centros ejercidos durante muchos años y la tenaz defensa de la razón de ser y el prestigio de la Real Academia de San Jorge en la que ingresó en 1953 y presidió desde 1963 hasta 1989, en que fue elegido, unánimemente, Presidente de Honor, a sus 96 años de edad.

En esta ocasión creo mi deber glosar otros aspectos de la figura del maestro y dejar para eruditos el acopio de datos, que en cantidad ingente, configuran la actividad cultural de una de las figuras señeras del siglo XX en España.

Mi vinculación de muchos años con la Academia de San Jorge de Barcelona me permite exponer aspectos de la personalidad humana de Federico Marés en relación con su actividad social y artística.

Fue en una tarde invernal de 1969 cuando de paseo por la calle de la Paja me topé con don Federico Marés, que andaba curioseando por sus queridas tiendas de anticuarios y libreros de viejo, que tan agradable y atrayente hacen esta estrecha calle del barrio viejo de Barcelona, cabe la catedral.

Allí mismo, con gran sorpresa por mi parte, me propuso el ingreso en calidad de numerario en la Academia de San Jorge. Era un honor inesperado recibir tal propuesta a los 39 años, al año siguiente de ganar en Madrid las oposiciones a la cátedra de Historia de Arquitectura en la Escuela Superior de esta especialidad. Después de los trámites de lectura y presentación fui elegido el 21 de enero de 1970 y el 24 de mayo de 1972 leí mi discurso de ingreso sobre "Los Maestros de Obras de Barcelona". Inmediatamente fui designado Secretario General de la corporación y de este modo es como pude conocer mucho mejor la personalidad de Marés, con el trabajo cotidiano de organización y funcionamiento de la Academia. Con unas dotaciones económicas miserables, pero un entusiasmo sin límites y el convencimiento de Marés en el valor innegable de las Reales Academias, mantuvo el prestigio de la institución e hizo que la voz de la Academia se escuchara con respeto y se atendieran sus siempre bien razonadas propuestas. Cuando el 25 de junio de 1973 esta Real Academia de San Fernando me eligió como correspondiente en Barcelona, a propuesta de Pascual Bravo, Luis Gutiérrez Soto y José Luis de Arrese, Marés se sintió un poco molesto pues, según me dijo, hubiese querido ser uno de los firmantes de la propuesta, con lo que me demostró una vez más su afecto y deferencia.



Su Santidad el Papa Pablo II con el escultor Federico Marés y el arquitecto Juan Bassegoda durante la visita a la catedral de Barcelona el domingo 7 de noviembre de 1982.

En 1974 acaeció el CXXV Aniversario de la creación de la Academia de San Jorge y con tal motivo Marés quiso celebrar dignamente la efemérides y consecuencia de ello fue el montaje en la sede corporativa de las exposiciones de dibujos y acuarelas de Pablo Milà Fontanals y Luis Rigalt Farriols. Aprovechando los caballetes de dibujo de los alumnos de la Escuela de Bellas Artes se montó una exposición que permitió mostrar parte del tesoro artístico custodiado en la Academia.

Precisamente al año siguiente se entabló una fiera discusión entre la Real Academia y la Cámara de Comercio acerca del destino que debía darse al espacio de la antigua Escuela de Bellas Artes, que se había desplazado desde la Casa Lonja de Mar a nuevas dependencias. La Cámara de Comercio quería centralizar todos sus servicios de oficinas en aquellos locales e incluso se redactó un ambicioso proyecto arquitectónico en tal sentido. Marés se opuso firmemente porque desde hacía muchos años acariciaba la idea de convertir toda la Casa Lonja de Mar en el Museo de los siglos XVIII y XIX en Barcelona. En los locales de la Academia, la Cámara de Comercio y lo que fuera Colegio de Agentes de Cambio y Bolsa, existía una colección de obras de arte de aquellos siglos del todo punto excepcional. Baste recordar las esculturas de Campeny y Solà o las pinturas y dibujos que se distribuyen en los diversos salones del viejo casón gótico revestido de formas clásicas a fines del siglo XVIII y decorado con pinturas en ocasión de la visita de Carlos IV, en 1802.

A pesar del poder económico de la Cámara de Comercio, Federico Marés convenció a la Junta Administradora de la Casa Lonja para que evitara la obra nueva que se quería hacer en el edificio. A ello le ayudó el descubrimiento del espléndido salón gótico de Cónsules, justo encima de la sala de Contratación del siglo XIV, que hizo inviable la obra nueva en aquel lugar. Una simple lectura de los documentos de 1975, en el archivo académico, permite comprender la energía y el tesón de Marés en defensa de un gran monumento de Barcelona. Se conservan los borradores de los comunicados que Marés escribía a lápiz, con trazo más de dibujante que de escritor, que aún hoy transmiten la energía de aquella noble actitud en defensa de la Casa Lonja.

Para Marés era motivo de íntimo y personal orgullo su calidad de Académico Numerario de San Fernando, cargo para el que fue elegido el 11 de enero de 1965, leyendo su discurso de ingreso sobre "La pequeña historia

de mi museo”, el 24 de octubre del mismo año. Cuando presidía alguna de las sesiones extraordinarias de San Jorge, nunca dejaba de lucir junto a la medalla de la academia barcelonesa, la de San Fernando. Consideraba la presidencia de la de Barcelona como un honor muy apreciado y siempre manifestó que en los actos públicos nunca cedería el sillón presidencial a otro que no fuera el Ministro. Fue presidente de la Comisión Provincial de Monumentos de Barcelona, saliendo en defensa de los monumentos de Barcelona, incluso después de que un decreto de la Generalidad de Cataluña suprimiese tal comisión. Basó su argumento en que tales comisiones se mencionan en las leyes Moyano y Luján y por tanto un decreto no podía anular lo que creó una disposición de rango superior.

Además de presidir las sesiones académicas escribió diversos discursos de contestación a los que entrada de nuevos académicos, haciendo que los recién ingresados se sintieran muy cómodos en la academia, a pesar de pedirles el esfuerzo de colaboración, que siempre logró de todos ellos. En las palabras improvisadas de clausura de las sesiones extraordinarias se expresaba con una claridad meridiana y sus argumentos, a fuerza de sencillos y contundentes, a veces sorprendían a quienes hubiesen querido que matizara un poco más sus expresiones. Su autoridad, prestigio y la gran talla intelectual y artística que poseía, le permitían decir las cosas como son, sin rodeos ni ambages.

En la catedral de Barcelona, templo de sus predilecciones justo al lado de su museo que era su casa, pasó muchas horas de rezos y meditación, ya que siempre fue profundamente religioso y católico de una pieza, pero además actuó también como artista, asesorando las obras de limpieza y restauración que se realizaron entre 1968 y 1972 y esculpiendo, en 1973, el busto del arzobispo doctor don Gregorio Modrego Casaús, para su panteón en la capilla del Pilar. Me correspondió a mi diseñar la parte arquitectónica, que hice en íntima colaboración con Federico Marés, que me mostró algunos libros de su biblioteca donde hallar inspiración para el monumento. Con el doctor Modrego le unió una gran amistad y decía que ambos formaban la única población del barrio gótico, pues el Museo Marés y el palacio episcopal eran las únicas viviendas en medio de un conjunto de edificios administrativos o religiosos. Comentaba jocosamente que cuando el servicio iba al mercado de la Boquería a comprar una merluza, media era para el obispo y la otra media para él.

En las largas horas de conservación en su estudio de escultor, en su biblioteca del museo, o bien en la secretaría de la Academia, pude comprender la rectitud de sus intenciones, siempre orientadas a los quehaceres artísticos o culturales. No le preocupaba otra cosa.

Cuando recreó las tumbas reales de Poblet, obra magna entre las mayores, no se limitó a labrar unas esculturas, sino que mandó reabrir las canteras de Beuda, en un lugar casi inaccesible junto al Pirineo gerundense, para disponer del mismo material que Pedro el Ceremonioso mandó labrar en el siglo XIV, publicó una monografía histórica, dando a conocer un documento inédito del rey de Aragón, y sometió su criterio artístico a los restos triturados de las estatuas yacentes originales. Como ensayo general de su obra labró dos estatuas, de un rey y de una reina, para que sirvieran de modelo, para mostrar a las autoridades que debían sufragar el coste de la obra. Eran de menor tamaño que las auténticas y, una vez aprobado el proyecto, fueron regaladas a una alta autoridad del Estado. Fallecido el receptor del obsequio, las dos figuras aparecieron en el comercio de antigüedades de Madrid. Marés las vio y las compró para su museo donde ahora se conservan e incluso poco antes de su muerte las ofreció para que guardaran los restos de los reyes y príncipes de Aragón, que estuvieron hasta 1835 en el convento de franciscanos de Barcelona y, desde 1861, en unos pequeños sarcófagos en una de las capillas del claustro. Generosidad sobre generosidad.

Su figura ascética, su porte dignísimo, su delicadeza en las relaciones con quienes le rodearon, su frugalidad total en los alimentos, hicieron de Marés una persona singular en los ambientes barceloneses. Muy pocas personalidades como la suya se dan en un siglo que, por otra parte, vivió casi entero.

El 16 de agosto de 1991 falleció en su casa, un mes antes de cumplir 98 años, su cadáver fue expuesto en la biblioteca de su museo, donde tantas horas pasó sentado al pie de una ventana, junto a una mesa baja redonda, donde se amontonaba la correspondencia y los documentos. Donde recibía con sencillez y afabilidad a quien quisiera acercarse a él, con la sola condición que fuera para tratar un tema de arte. Tuvo la discreción de fallecer en mitad del mes de agosto, en el puente de la festividad de la Virgen, cuando la ciudad estaba casi vacía, a pesar de lo cual, el sábado 17 de agosto, se reunió un gran número de personas en la parroquia de los santos Justo y

Pastor, que fue insuficiente para contener a todos los que quisieron asistir a la misa de corpore insepulto. El Presidente de la Generalidad de Cataluña, el Alcalde de Barcelona, el Alcalde de Figueres, cuatro Consejeros de la Generalidad, varios concejales del Ayuntamiento de Barcelona y muy diversas representaciones y autoridades estuvieron presentes. Ofició el canónigo de la seo barcelonesa Dr. Angel Fábrega Grau, académico y miembro de la junta de gobierno de San Jorge, que glosó en la homilía la personalidad del extinto, que conocía a fondo por haber sido su confesor en los últimos tiempos.

Después el féretro fue conducido al pequeño cementerio de Les Corts de Sarriá, en la zona alta de la Diagonal, y enterrado en un modesto nicho que contiene los restos del padre de Federico Marés y que se cierra con un bajorrelieve de mármol blanco, obra del propio escultor. Quien labró tumbas reales, monumentos y panteones, descansa en un sencillo nicho de un pequeño cementerio suburbano. Una prueba más de su modestia, de su carácter sencillo y de su acendrado espíritu cristiano.

El 18 de septiembre, fecha en la que Federico Marés hubiese cumplido los 98 años, se celebró un funeral en la parroquial basílica de Santa María de la Mar, la iglesia, que tanto amó, de la que pudo salvar del desastre sacrílego de julio de 1936 el sarcófago romano, supuesta tumba de Santa Eulalia, para la que inició a fines de 1938 un proceso de limpieza por encargo de la Generalidad, donde hay un conjunto de imágenes suyas labradas en diversos materiales a partir de 1940 y el gran relieve de bronce del Descendimiento en el muro de la Sacristía.

El gran templo gótico estaba lleno a rebosar y en la presidencia, junto a los familiares, estuvieron, además de los académicos de San Jorge, el Consejero de Gobernación de la Generalidad, el primer Teniente de Alcalde, el Capitán General, varios regidores y numerosas representaciones de entidades artísticas.

Ofició el Obispo de Urgell, Monseñor Juan Martí Alanis, Académico Honorífico de San Jorge, que concelebró con tres canónigos de la catedral de Barcelona y pronunció una bellísima homilía que será publicada en el Boletín de la Academia. La Real Academia de San Fernando estuvo representada por don José M^a Azcárate Ristori.

Por la tarde en el atrio del Museo Marés hubo un acto de homenaje, concurrentísimo también, en el que hicieron uso de la palabra la Directora del

Museo, el Decano de la Facultad de Bellas Artes, el Presidente de la Academia de San Jorge, el Concejal de Cultura del Ayuntamiento y el Consejero de Cultura de la Generalidad.

Federico Marés ha llenado un siglo de la vida barcelonesa, su proyección en Madrid a través de la Real Academia de San Fernando fue continuada y eficaz, habiendo redactado innumerables expedientes de monumentos catalanes que la Academia publicó en homenaje en 1984, ha dejado obras en diversas localidades catalanas, en Baleares, en Madrid, en Granada, en Zaragoza, en Montpellier, en Perpiñán, en San Juan de Puerto Rico, en Buenos Aires, en Santo Domingo y en Nueva York.

Viajó por Europa y América, disertó en distintas universidades, embajadas y centros culturales y expuso en distintas ciudades. El material de su museo y de su archivo va a permitir una serie continuada de estudios monográficos y tesis doctorales, de tal modo que su obra se perpetuará y se agigantará con el tiempo.

Para mí que he tenido el honor y la enorme responsabilidad de sucederle en la Presidencia de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge, es una satisfacción y un recuerdo agradable, aunque ahora teñido de tristeza, saber que fuera el propio Federico Marés quien propusiera mi candidatura, tanto a la elección de Académico, como a la de Presidente.

En este ámbito que tantas veces oyó sus disertaciones y comentarios, es emocionante rememorar la figura de un gran maestro, al que nunca se terminará de hacer justicia, reconociendo su labor que debe ser modelo de generaciones e íntima satisfacción de quienes le conocieron y trataron, puesto que les fue dado conocer a una excepcional figura de las artes y de la cultura.

FEDERICO MARÉS: IN MEMORIAM

Por

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ

Llega a la residencia veraniega, la triste noticia del fallecimiento de mi entrañable amigo y compañero Federico Marés Deulovol; se agolpan los recuerdos de una continuada colaboración, docente y artística, a través de varias décadas, que deseo poner en orden brevemente, como modesto homenaje a su recia personalidad.

Le conocí personalmente durante las oposiciones a las Cátedras de Anatomía Artística de las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Barcelona y Sevilla, de cuyo Tribunal yo formaba parte, por imperativo de la legislación vigente entonces. Mi estimación y respeto a sus valores técnicos y eruditos, se confirmaron en el desarrollo de los ejercicios, que revelaron su gran preparación y categoría humana.

Luego, al correr de los tiempos, nos unieron tareas comunes: Numerarios y Directores de Escuelas Superiores de Bellas Artes, él de la de San Jorge, y quien esto escribe de la de Santa Isabel; pero, además, presidentes de Academias de Bellas Artes, Marés de la Catalana, y yo de la provincial sevillana; y, el fin, Numerarios, también, de esta de San Fernando.

La responsabilidad docente, cultural y artística de dichos cargos, motivó continuos y fecundos intercambios de experiencias e ideas, correspondiéndome el papel de discípulo, no sólo por la mayor edad de Marés, sino, muy principalmente, por su gran saber y dotes de gobierno, constituyendo una lección permanente, que nunca olvidaré, y que se gozaba con su aprendizaje. Gran parte de la metodología escolar que poníamos en práctica, ha conducido, por su prestigio y resultados, a la estimación de la Superioridad, al extremo de verlas hoy justamente convertidas en dignas Facultades Universitarias, con lo que todo ello comporta. A este proceso final, no tuvo acceso nuestro hombre, por imperativos de la jubilación.

Su gran preparación, como historiador, escultor e imaginero, le llevó a la creación del gran Museo que lleva su nombre, excepcional colección de

esculturas que acredita una ingente y al par inteligente labor de búsqueda, selección y adquisición de los centenares de obras reunidas, magníficamente catalogadas, que elevan a categoría de internacional, el elenco de las acopiadas.

Aquí nos separó una radical disparidad de criterios, al clasificar un monumental relieve de la Natividad (procedente de la parroquia del pueblo sevillano de Cazalla de la Sierra, sustraído durante la revolución de 1936), catalogado como obra de Martínez Montañes, cuando se sabe documentalmente que lo ejecutó su colaborador, el arquitecto y escultor Juan de Oviedo el Mozo. Dicha disparidad fué la causa de no cederlo para la gran exposición en honor del artista alcalaíno, y su tiempo, celebrada en 1969, en el Casón del Buen Retiro, aunque se substituyó por un gran poster fotográfico, para que no faltara tan importante obra en el referido Certamen.

* * *

Tuvo gran afecto por nuestra Academia y llevó a cabo –entre otras– una gran labor en la Comisión Central de Monumentos, con la aportación de innumerables dictámenes, que merecieron el justo honor de que los editara la propia Corporación; más le dolieron las sanciones del nuevo reglamento, con motivo de las asistencias, como lo revela, al respecto, un testimonio autógrafa que me dirigió y conservo, que por su interés voy a transcribir: “Mi querido amigo: No estoy conforme con ciertas determinaciones del nuevo reglamento de la Real Academia de San Fernando, las que se refieren a las asistencias de los Académicos, en las que no se hace distinción alguna. Hay que distinguir a los residentes en provincias, a los que hay que guardar alguna atención al cumplir cierta edad, y sobre todo si cumplieron en su época activa. Hay que ser un poco más humano. Federico Marés”; aseveración que comparto totalmente, por encontrarme en parecidas circunstancias. Otra coincidencia más en mis relaciones con el llorado maestro.

* * *

Y termino: El nombre de Federico Marés lo recoge la historia de las Bellas Artes, por razones obvias. Espero que su biografía sirva de ejemplo a todos, porque a todos nos compete.

Otros colegas glosaran los varios aspectos de su Arte, sus publicaciones, su señorío, su hombría de bien, su gran aportación al saber... Por mi parte, un emocionado requiem a quien tan merecido tuvo el gozo eterno de la Verdad, del Bien y de la Belleza.

EN RECUERDO DE FEDERICO MARÉS

Por

JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE

Al rememorar la personalidad de Don Federico Marés, diversos aspectos surgen en nuestra mente. En mis primeros años de incorporación a esta Real Academia, Don Federico se sentaba junto a mí y de su actitud y comentarios, aprendí no pocas cosas.

En primer lugar, su preocupación por las cuestiones académicas, y muy especialmente, por la conservación de nuestro patrimonio cultural, mostrando unos criterios que estaban orientados a la conservación de lo que irremediamente se perdía, más por abandono que por necesaria transformación. A este respecto, son explícitos los informes que presentaba en la Comisión Central de Monumentos, y que fueron recogidos en un volumen y publicados por esta Real Academia.

Esta preocupación e interés por las manifestaciones artísticas, expresivas de una cultura, se extiende a todo lo que es conveniente conservar como testimonio de un pasado en el que nos insertamos. Este aspecto de su personalidad se refleja en sus trabajos sobre el coleccionismo y en el Museo que creó en Barcelona. Museo que tiene una peculiaridad ya que su contenido no se limita a un periodo o a un tipo de obras de arte o de la cultura catalana, sino que se recogen obras de todo tipo de diversas escuelas españolas –siendo particularmente destacables, las castellanas–, y asimismo, junto a obras de escultura y pintura, todo lo que pudiéramos llamar artes menores y populares, del máximo interés.

Aun más, esta Real Academia ha de estar sumamente reconocida al concepto de mecenazgo de Don Federico en cuanto que, en vez de atesorar obras para su fruición personal, las pone al servicio de la comunidad, a la que hace partícipe del valor de estas obras. Más de una vez recorriendo con don Federico las salas de nuestro Museo me sugirió la idea de hacernos una donación de obras textiles procedentes de su colección de Arenys de Mar. Se entusiasmó con la aceptación de esta idea y el mismo se encargó, no só-

lo de la selección de las piezas, sino de su instalación en la pequeña sala que le adjudicamos. En Barcelona se montaron los paneles y repetidamente en sus viajes a Madrid analizaba lo hecho y rectificaba o completaba, como hizo con la colección de magníficos abanicos que se instaló en el centro de la sala, y con las esculturas, representativas de su buen hacer como escultor y que donó asimismo a esta Real Academia.

Su gran labor escultórica, de la que son testimonio los numerosos monumentos existentes en Cataluña, se enriquece con otras actividades, como la defensa del patrimonio artístico en nuestra guerra civil, y su colaboración con las tareas académicas, que es un ejemplo para todos. Descanse en paz, estando presente en la mente de todos.

MARÉS EJEMPLO DE CREADOR Y AMIGO

Por

JUAN DE ÁVALOS

Quiero confesar mi ingenuidad infantil de cuán mal soporto la desaparición física de algunos seres queridos admirados, aunque sus obras queden al ser el reflejo de su talento, sentimiento y espíritu. La desaparición de D. Federico Marés, a pesar de la razón de edad me consternó grandemente.

Conocí a don Federico en América, de él conocía gran parte de su mucha obra pues era un trabajador infatigable, personalmente nunca tuve la oportunidad de conocerle, fue en Washington, cuando yo celebraba en los salones de Smithsonian Institution una amplia muestra de mis obras. Después de los acostumbrados discursos, vino hacia mí una persona de porte muy correcto, alto, delgado, con el pelo canoso y encrespado, que adelantando sus manos quería conocerme y felicitarme, al decirme su nombre “soy Federico Marés” yo le dí un gran abrazo, confesándole mi gran respeto y admiración de siempre por su obra.

Más tarde coincidimos en San Juan de Puerto Rico, él estaba invitado por nuestro entrañable y admirado Don Ricardo Alegría, que entonces era Director del Instituto de Cultura Puertorriqueño. Recorrimos juntos el viejo San Juan para oír las reformas y propósitos de Ricardo para salvar esta preciosa población que nos recordaba a nuestro Cádiz, Marés y yo nos volcábamos, él con su tremenda vehemente expresión y con la mía no menor, llenábamos de sugerencias y consejos al bueno de Alegría, que nos soportaba con su meloso y tranquilo carácter isleño, sonreía, y a cambio nos ofrecía instalarnos un estudio en la calle del Cristo.

Nuestras vidas de trabajo siempre nos unieron, sus éxitos fueron constantes, en nuestros encuentros él me contaba sus luchas en la creación, las adquisiciones últimas, Don Federico vibraba de entusiasmo cuando hablaba, siempre lleno de poesía, olvidándose de sus intereses, no teniendo en sus intenciones la menor ofensa o desprecio a la labor del compañero, él hablaba con el corazón limpio de rencores hacia nadie, antes

al contrario, por su deseo de aportación en la hermandad de cuantos viven por y para el arte.

Todo ello nos demuestra que vivió siempre en una estricta sencillez, entregado de lleno a su pasión en la creación artística, reflejo exacto de la sublimación de su carácter noble, exquisito, tremendamente cortés, con un espíritu responsable por la atención a la obra del otro, haciendo cuanto era posible para que no se perdiera aquella obra bien hecha, que es la obra de arte como señalaba su amigo Don Eugenio D'Ors, el degustaba del Arte por su exquisito espíritu y adquiriría cuanto sus posibilidades económicas le permitían y aún más, haciendo verdaderos sacrificios para no tener que decir esa frase tan española cuando se pierde algo, ¡Que pena!, una pena que él no podía permitir, por ello la compensación de esos sacrificios silenciados están en el grande y espléndido Museo que lleva su nombre, que dedicó a su Madre Tierra y a España.

Gran ejemplo el de don Federico para tenerlo muy presente, cuanto logró en esta dedicación de rescate y coleccionismo, lo consiguió con el producto de su extraordinaria creación artística, con su manera clara, limpia y, si me permitís, sublime muchas veces, sabiendo que cuanto hacía era para reflejar su tiempo, sin intrigas, sin dudosas torpezas que había que tapar haciendo literatura, el era un gran artista de pies a cabeza, su única obsesión, además de sus libros, (consecuencia de sus raíces de infancia), era salvar los desaguizados que con nuestro tesoro artístico se hacían, procurando también salvar los entornos paisajísticos, labor bien reflejada en su paso por esta casa. Marés, como enamorado del arte y de su tierra a cuyos amores rindió su esfuerzo, su talento, su ternura disfrutó con el duro oficio de la escultura, que encalleció sus manos, pero estas conocieron también el disfrute constante del roce sutil de las páginas de los libros.

De su Arte, de su sensibilidad creativa, de su entrega a los demás en sus distintas actividades, han escrito muchas grandes personalidades sin regatearle sus méritos, yo, modestamente, puedo añadir, por cuanto antes digo, mi pena por la pérdida física del que fue un caballeroso compañero por quien sentí y siento un profundo respeto y gratitud al dispensarme generosamente su confianza y amistad. Descanse en Paz.

EL INOLVIDABLE AMIGO FEDERICO MARÉS Y SUS
INFORMES A NUESTRA ACADEMIA SOBRE
MONUMENTOS CATALANES

Por

LUIS CERVERA VERA

En el Real Monasterio cisterciense de Santa María de Poblet causa infinita admiración contemplar la difícilísima y asombrosa *recreación* ejecutada por Marés de las diecisiete estatuas yacentes que, esculpidas en fino alabastro, decoran los panteones reales donde reposaron los cuerpos de los soberanos pertenecientes a la dinastía catalano-aragonesa.

Al prodigioso conjunto sepulcral iniciado por el rey aragonés Pedro IV, *el Ceremonioso*, lo había convertido *la barbarie humana* en un *informe montón de piezas, en número superior a quinientas, en su mayoría materialmente trituradas*, según manifestó el inolvidable maestro, hombre excepcional y entrañable amigo.

La restauración de los sepulcros fue ofrecida a Marés, quien aceptó *el honroso y difícil encargo, con más preocupación que gozo, jamás a la ligera y mucho menos con inconsciente vanidad pueril*.

Encargada oficialmente la tarea, el maestro, con su fina sensibilidad y con el racionalismo científico que poseía, decidió acertadamente la directriz restauradora que debería acometer. Nos dijo que *no se trataba de una simple restauración de tipo arqueológico con fines exclusivamente museísticos, de la supervivencia de un objeto que con el tiempo, por la vesanía de unos y el abandono de otros, perdió la augusta finalidad para que fue creado, sino de una restauración total, que a la vez recuperaba en substancialidad su egregia significación, su alta función inicial estricta, de tan honda resonancia histórica*. Y todavía agregó Marés: *Poblet debía ser, de nuevo, el arca sagrada de los restos mortales de unos monarcas de gloriosa estirpe que rodearon de grandeza material y espiritual al Monasterio*.

Terminada esta laboriosa y difícil *recreación* de las estatuas, se expusieron primero en los salones del Museo de Arte Moderno de Madrid,

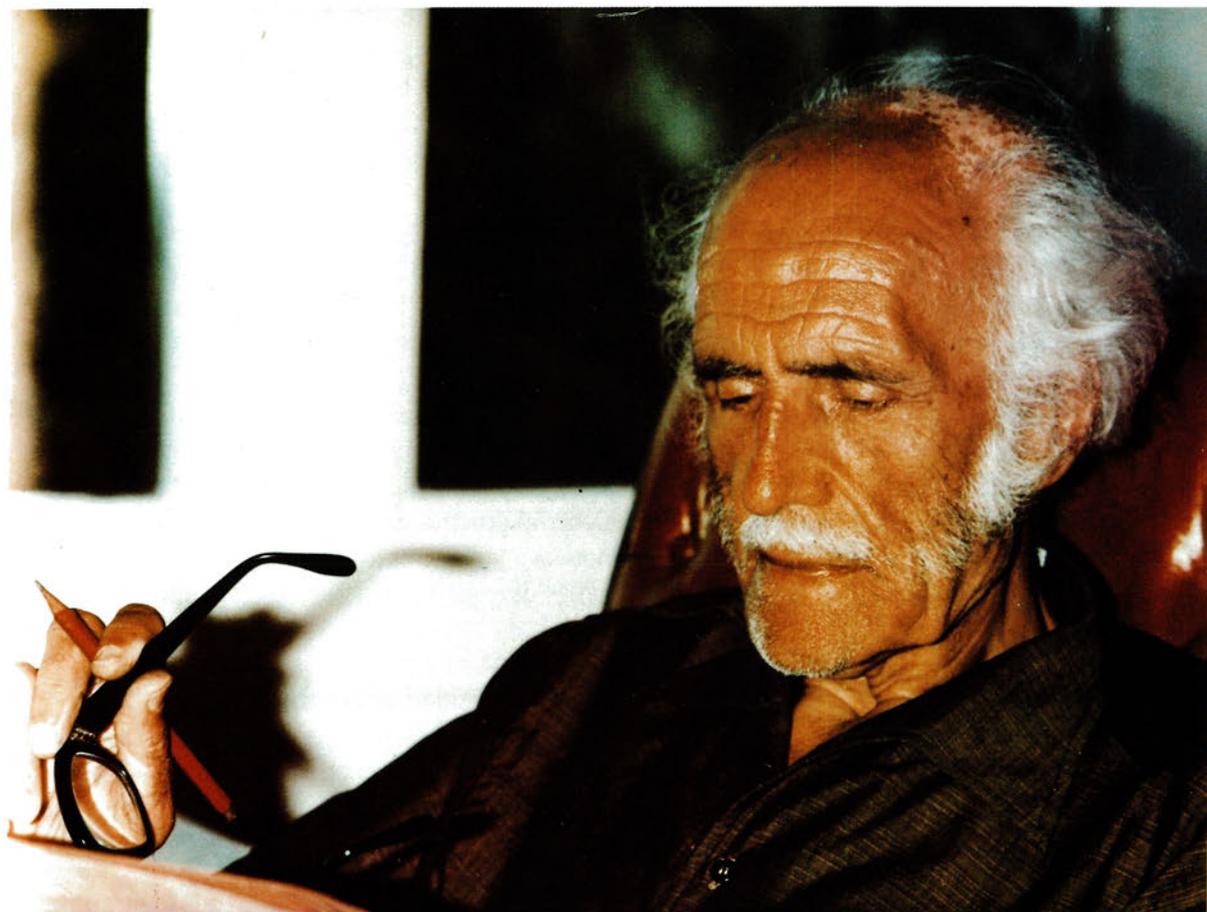
donde, diariamente, nos asombrábamos contemplando la inconcebible obra de Marés. A continuación pudieron admirarse en la Lonja de Zaragoza, después en la Capilla real de Santa Águeda, de Barcelona, y finalmente en la Catedral de Tarragona. Por último, fueron colocadas en sus panteones reales de Poblet.

La increíble recreación de Marés fue admirada, y continúa admirándose, por todos los españoles, así como elogiada lo mismo en el mundo occidental que en el resto de los países cultos. Tiene categoría internacional, pues, por el impacto que produjo, su obra, luego de conocida, resultó ser una ejemplar enseñanza que todavía perdura por la dificultad de igualarla.

Solamente la realización de esta difícil, magna y bella recreación sería motivo suficiente para consagrar a cualquier buen escultor e inmortalizarle en el mundo del arte. Pero, afortunadamente para el catalán Marés, orgullo de España entera, es una más –aunque importantísima– de las múltiples creaciones que nuestro maestro ha entregado a sus semejantes. Y la entrega ha sido, como acostumbró en todo momento a lo largo de su gloriosa vida, con gran amor, fina sensibilidad, exquisita inteligencia y humano interés.

Después de admirar las anteriores obras, conocí personalmente a don Federico e iniciamos una sincera amistad que se acrecentó con el tiempo. En mis viajes a Barcelona siempre me acogía con su habitual afabilidad. Acompañado por él conocí las colecciones de su fabuloso museo y, con sus explicaciones, sinceras y claras, me informaba de la alegría que cada pieza le había proporcionado, así como de las circunstancias de su adquisición. Rodeados de las magníficas esculturas que creó y arropados por su numerosa biblioteca, manteníamos amenas conversaciones, siempre sobre temas culturales o artísticos, y en toda ocasión acerca de los monumentos histórico-artísticos. Conservo una preciosa fotografía suya, en colores, con una cariñosa dedicatoria, análoga a las que enriquecían los libros publicados por él, que amablemente me remitía.

Aquel niño excepcional, nacido el 18 de septiembre de 1893 en Portbou (Gerona), que se había convertido en un extraordinario escultor, un respetado académico, el mejor coleccionista de nuestro siglo y un mecenas, sintió una enorme alegría cuando tuve el honor de ingresar en esta Real Academia. A partir de entonces, me sorprendieron los minuciosos informes que remitía para la declaración oficial de monumentos catalanes histórico-artísticos, pues eran precisos y documentados; y dos años después de pertene-



v.c. Al Excmo V. D. Luis Corvera Vera, buen amigo y
compañero de inquietudes académicas...
con el mayor afecto. F. Marés v.c.

Barcelona 5-IX-979.

cer a nuestra Corporación fui elegido, con su propuesta, académico correspondiente de la suya.

Deseo dejar constancia de un detalle significativo que demuestra la exquisita sensibilidad de nuestro querido e inolvidable maestro. Por primera

vez asistía, como miembro correspondiente, a una Sesión de la Real Academia de San Jorge; don Federico, en su calidad de presidente, mostró su gentileza sentándome a su derecha y, además, con su fino espíritu manifestó: *Aunque Cervera entiende el catalán, traduciremos el Acta al castellano*. Fue una Sesión entrañable en la que los académicos expresaron, con su natural señorío, la ponderada cortesía catalana.

Al cumplir don Federico Marés noventa años de edad, la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge organizó bajo la Presidencia de Honor de S.M. El Rey un homenaje al maestro. Éste se celebró el 25 de octubre de 1983, y en representación de esta Real Academia tuvimos el honor de intervenir glosando LA FIGURA DE FEDERICO MARÉS EN ESPAÑA.

Después, don Federico, gran catalán que amaba a nuestra Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y a España, deseó que nosotros publicáramos sus informes sobre monumentos catalanes, aunque le habían ofrecido editarlos en Barcelona. Esta Real Academia accedió gustosa a su propósito y con su inestimable ayuda reuní los ciento cincuenta y cinco informes que, entre el mes de noviembre de 1968 y el mismo mes del año 1981, nos había remitido desde Barcelona.

El estudio y análisis de los informes de Marés produce asombro. En todo elemento o conjunto su depurada sensibilidad encontraba motivos interesantes. Con su inquietud, unida a su probada cultura, se dedicó apasionadamente a defender las obras artísticas levantadas en las Comarcas catalanas, además de los parajes o lugares bellos.

De la preservación de estos últimos fue un precursor, pues informó sobre la conservación de los que consideró dignos parajes pintorescos y de interés local, sin olvidar los jardines, masías y granjas, además de proponer modificaciones en los viales para salvar un monumento.

En relación con otros motivos de sus informes su curiosidad no encontraba límites. Le atraían desde los restos arqueológicos y las pinturas rupestres hasta los edificios romanos.

Los monumentos arquitectónicos posteriores no tenían fronteras para él ni tampoco las épocas ni los estilos artísticos.

De arquitectura militar informó sobre castillos, torres y castillos hospitalarios.

Sobre arquitectura religiosa se ocupó de templos, ermitas, conventos,



Reunión en la cena-homenaje en Pedralbes al Excmo. Señor Don Federico Marés, acompañado por D. Luis Cervera y el Alcalde de Barcelona (18-9-1983).

monasterios, cartujas y santuarios, e incluso de retablos. Y no descuidó la arquitectura hospitalaria, ni la de los hospicios y cementerios.

Por contraposición a aquellas fábricas, que albergaban el dolor o la muerte y que admiraba por su espíritu cristiano, su vitalidad y señorío le conducían a defender palacios, castillos-palacios, casas señoriales y edificios notables, así como casinos y teatros e incluso bellos edificios comerciales.

También defendió los conjuntos rurales y los urbanos de villas y ciudades, creados con la sensibilidad típicamente catalana, así como los puentes que conducían a ellas y las Casas Consistoriales, Plazas Mayores y las Cruces de términos que las embellecían.

Fueron unos valiosos informes, fruto de su entusiasmo por los monumentos, de su carácter y de su cultura, que, una vez reunidos, publicamos en 1984 con un documentado *Prólogo* de José María de Azcárate, nuestro compañero en esta Real Academia, y que llevan el título: INFORMES SOBRE MONUMENTOS CATALANES por Federico Marés Deulovol.

El día en que don Federico mantenía en sus manos el libro fue uno de los más felices para él. De inmediato consideró obligado entregar un ejemplar al Honorable Jordi Pujol. Nuestra Academia encomendó a Emilio Bruggalla, de Barcelona, la encuadernación de varios ejemplares, uno para el presidente de Cataluña. El profesor Juan Bassegoda, actualmente presidente de la Academia catalana de Bellas Artes, que nos honra con su presencia en este acto, se encargó de los trámites protocolarios y en la mañana del día 27 de junio de 1984 don Federico, acompañado por el profesor Bassegoda, por los miembros de la Academia catalana Ignacio Serra Goday, Federico Udina Martorell y Juan Antonio Maragall Noble, y por quien os habla, entregó al presidente Pujol su libro de los Informes.

La recepción fue cordial y amistosa y para don Federico representó la alegría de haber conseguido publicar sus Informes por nuestra Real Academia.

Durante los años que siguieron, la salud de don Federico fue quebrantándose y su vigor decayendo. Nuestras relaciones se espaciaron, debido a su lenta decadencia, y de su estado tenía conocimiento a través de amigos comunes.

Finalmente, aquel intachable caballero cristiano en la madrugada del viernes 16 de agosto de 1991, mientras dormía, entregó su alma a Dios.

FEDERICO MARÉS,
PALADÍN ENTUSIASTA DEL ARTE

Por

CARLOS ROMERO DE LECEA

El afamado escultor, afortunado coleccionista, académico ilustre y generoso amigo que hoy recordamos, con la honda tristeza que nos produce su ausencia, fue ante todo –así lo reflejó su brillante y laborioso quehacer–, durante su fértil longevidad, un temperamento firme y apasionado al servicio del Arte. Por lo que con toda razón decía de sí mismo, que era “una vida entregada a la pasión del Arte”.

Supe de él, tiempo antes de que me fuera dado conocerle de modo directo y personal en aquella inolvidable Exposición de las Tumbas Reales del Monasterio de Poblet, que tuvo lugar en Madrid, en las Salas en que por aquel entonces la Dirección General de Bellas Artes ocupaba en los bajos del edificio de la Biblioteca Nacional.

Tumbas Reales que habían sido restauradas por el esfuerzo, la tenacidad y el buen hacer de Federico Marés.

Allí se inició una amistad generosa y cordial, que había de acentuarse por nuestra común vocación bibliófila y hacerse más habitual por su presencia académica en Madrid. En otras ocasiones, por los propiciados encuentros en Galicia, si allí había de acudir porque le hubieran nombrado para formar parte de algún Jurado, o en Barcelona, durante mis estancias en la ciudad condal.

En más de una oportunidad feliz, tuvimos el agrado de compartir el almuerzo, con su homónimo, el delicado y sensible compositor Federico Mompou.

Poseía Marés por herencia paterna, una rica colección de libros antiguos y raros –como así se denominan en el argot bibliográfico–, que él amplió en forma notable de calidad.

Me permito suponer que fue la selecta biblioteca de su padre, el mejor campo abonado para que surgiera su amplia y espléndida vocación coleccionista.

Todo ello se prestaba al regalo de una conversación fluida o a una comunicación detallada, en la que mostraba su formación humanística, su mucho saber y su clara, lúcida, percepción artística.

Su fervor en la defensa del Patrimonio Monumental, sus documentadas denuncias de las depredaciones de los bienes artísticos, sus vibrantes y vigorosas intervenciones de viva voz o a través de los detallados y fundados informes académicos, fueron tan numerosos y ejemplares, que nos hace sentir cuán grande es la pérdida que hemos sufrido en ambas Academias de Bellas Artes: en la de San Jorge, que presidiera durante sucesivos mandatos, en Barcelona, y en la nuestra de San Fernando, donde se ganó el respeto, la admiración y el cariño de quienes fuimos sus compañeros.

Con toda seguridad puedo afirmar, que durante estos años, nadie como Marés, con tanta autoridad y firmeza, impetró que continuaran subsistiendo las beneméritas Comisiones Provinciales de Monumentos, como expresión de lo mejor, es decir, de lo más generoso y de mayor cualificación de la Sociedad española.

Con abundancia de acertados razonamientos, ponía de manifiesto que, desde muy antiguo, mucho antes del asalto de la burocracia invasora patrocinada por el Estado, las Comisiones Provinciales de Monumentos, realizaron, de modo desinteresado, meritorio y efectivo, encomiable labor en la protección y defensa de los hoy llamados, de modo genérico, Bienes Culturales.

Le preocupaba hondamente, que con evidente perjuicio para nuestro Patrimonio Artístico, se dieran de lado actuaciones impagables de los mejores talentos que ofrecía la Sociedad, y se sustituyeran por efímeras Delegaciones y Servicios, por Consejos y Comités, integrados por un personal directivo que, aún en el mejor de los supuestos, se encuentran a merced de los cambios que en tantas ocasiones obedecen a los vaivenes de la política turnante.

Algo hay en la vida de Marés, que produce el mayor asombro y admiración. Me refiero a su denodado esfuerzo, a cuerpo limpio, sin otros apoyos y asistencias que los de su valiosa individualidad y de su personalidad desbordante, en preservar para la pública contemplación, obras artísticas, verdaderos tesoros, esparcidos cuando no perdidos, a lo largo de nuestra patria e incluso fuera de ella: Los que hoy se exponen en ese magnífico y envidiable Museo, que con toda justicia lleva su nombre y honra a Barcelona.

También el Museo de la Academia de San Fernando, fue beneficiario de la generosidad de Marés. De esa generosidad inteligente y cordial que fue característica notoria de su eminente personalidad.

Quiera Dios que como premio a su generosidad en el momento de su tránsito, percibiera, allá en lo alto, dirigidas a él, las palabras de salutación que en vida dedicara al visitante de su Museo:

Entra, se bienvenido: este tesoro te pertenece.

FEDERICO MARÉS Y LA HISTORIA DE LA ESCULTURA

Por

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

Fallecido Federico Marés, lo que de él permanece es un recuerdo histórico, personal, unido a su obra escultórica. Pero de suyo, lo que hará que su memoria sea estable es el Museo que lleva su nombre. Cuando el Marqués de Lozoya contestaba en nombre de la Real Academia a su discurso de entrada en la Corporación, el 24 de octubre de 1965, afirmaba que el gran mérito de Marés ha sido el de situar la escultura en el lugar que le corresponde, reniando la colección más ambiciosa de escultura española y ofreciéndola en un museo.

Cómo reunió las obras lo cuenta él mismo en “La pequeña historia de mi museo”, que constituyó el tema de su discurso de entrada en la Academia. A lo que hay que añadir las “Memorias de la vida de un coleccionista. El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades”, publicado en 1977. De lo que contenga el Museo Marés estamos informados a través del libro-catálogo editado por el Ayuntamiento de Barcelona en 1979. Mas lo que constituye testimonio científico de primer rango para valorar el museo, es el Catálogo de escultura y pintura, del periodo medieval, que se ha publicado este año.

La obra de Federico Marés está a la vista, en el Museo. El cómo haya hecho la colección queda narrado en sus escritos. Se trata de una personalidad excepcional. Un museo suele ser algo colectivo; el de Marés responde a creación individual. Fue el adquiriente y el donante. La longevidad ha sido de la mayor ayuda, pues las colecciones han sido ordenadas en vida. Se ha llegado a tiempo para recoger de sus labios la historia de las piezas.

Escultor y coleccionista, ambas cosas fue Marés. Parémonos en la segunda ocupación, muy escasa en España. Coleccionista fue Lázaro Galdiano, y a él se debe el asegurar el fruto de su obra: el Museo y Fundación que llevan su nombre. El legado de Marés se halla en Barcelona; hacia esta ciudad hay que viajar para conocer obras fundamentales del arte español.

Marés se consideraba coleccionista. Pero él distingue entre un coleccionista puro, desinteresado, de tipo romántico, y el que monta su actividad sobre un objetivo especulativo. Este último es el que ha disparado las cifras. El coleccionismo que cultivó estuvo dirigido al estudio, a la valoración de la historia y del arte; cuando adquiría una obra iba a su colección, pero en el fondo alentaba el museo. Se cuidó mucho de marcar las diferencias con el anticuario, el personaje introducido en la compra-venta. No desprecia esta figura social y hasta reconoce que hay un puente entre anticuario y coleccionista. Lo verdaderamente común cuando el anticuario no es un mero vendedor, es la pasión por el arte. Noble gesto el de reconocer las relaciones que mantuvo con anticuarios. Lo que distingue al anticuario de prestigio es que vende con resistencia, como quien se desprende de un hijo; y por supuesto elige al cliente, pues está interesado en conocer el destino de la obra. Pero Marés se mantuvo lejano al objetivo primario del anticuario: no tuvo tienda.

Una pensión para estudiar escultura le lleva a París. El mundo del arte ofrecía un rico abanico de posibilidades: galerías, exposiciones, museos, subastas. Un día accedió Marés al Hotel Drouot, centro de las subastas en la ciudad del Sena. Salío a licitación un conjunto de botones de casacas, pintados al óleo, se decía que por Watteau. Marés probó fortuna. La puja ascendió, hasta que el rival se contuvo y Marés se quedó con la colección. Pagaba ciento ochenta francos, que equivalían a dos meses de su pensión. Puso en riesgo su permanencia en la ciudad, pero entró apasionadamente en el “mundo fascinante del coleccionismo” como él lo denominó. Ya no cambió de rumbo.

París era con Londres y Nueva York centro de atracción de anticuarios y coleccionistas de todo el mundo. Estuvo al servicio del Hotel Drouot, participando en las tareas de las subastas. Gracias a ello dominó toda la técnica del mercado de arte. Refiere cómo conoció a Duveen, por quien sentía admiración, sabedor de sus conocimientos y artimañas. Nadie ha elevado tanto los precios a las obras como Duveen; era el secreto para adquirir. Hasta él mismo subía el precio de las obras que iba a comprar, pues tenía interés en que se supiera lo que había pagado. La obra no era ya un Rembrandt: era un Duveen.

Sin esta experiencia Marés no hubiera podido navegar. Se preguntaba por qué oscilaban tanto las cifras pagadas por las obras. Y se convenció: el

precio lo da el comprador. Había subasta que se cerraban sin operaciones. Por lo tanto era esencial vigilar el movimiento de anticuarios y coleccionistas. Una red de espionaje marcaba los itinerarios de los compradores, al olfato de la presa. Si no se movían, el mercado se estancaba o caía.

La primera guerra mundial hizo salir a Marés de París en 1914. Había aprendido el arte de ser coleccionista y lo iba a ejercer en España. Con residencia en Barcelona, el escultor-coleccionista se lanzó a viajar por España. Entró en la peripecia de los viajeros, de que hay tantas muestras en el siglo XIX. Le interesaba todo, penetrando en los ambientes. Acudía a la ciudad y al pueblo. Visitaba museos, iglesias, palacios. Se impregnaba de historia y de arte; adquiría aquello que tenía aroma. Emociona el relato que hace Marés del encuentro en Toledo, en la Posada de la Sangre, con un “hombre sentado al lado de la lumbre, arrebuado en una capa parda, y a sus pies, agachado, un hermoso galgo”. Bello descubrimiento de un rincón de la España eterna. Con este hombre hizo gran amistad Marés sobre todo cuando supo que ayudaba a vender objetos a las monjas, que la gente adquiriría sin ningún aprecio. Hicieron amistad, pues coincidían. Marés le dijo que para él “lo más importante no era el metal, oro o plata, sino el milagro del arte”.

La Guerra Civil produjo el marasmo en el patrimonio artístico. A partir de 1940 Marés desarrolla con potencia su capacidad de coleccionista. Las circunstancias eran trágicas, cuenta Marés. Muchos templos destruidos, pueblos que envejecían, tejados que se desplomaban, escasez de alimentos. Los obispos autorizaron la venta de objetos artísticos para atender a las necesidades perentorias. Hubo ciertamente abusos, muchos abusos. Pero las enajenaciones tuvieron también su lado bueno. Las ventas incontroladas llevaban las obras fuera de España. Marés contribuyó a fijar el destino en España y a buscar un noble acomodo, que acabaría siendo de uso público. Fue el momento álgido del crecimiento de la colección.

Y así la colección particular se nutrió hasta hacer imposible su almacenamiento. Pero Marés siempre tenía en la mente la transformación de la colección privada en un museo público. El paso decisivo se dió en 1946. Marés hizo entrega de sus colecciones a la ciudad de Barcelona, en un museo acogido a fundación municipal. Y en este edificio ha permanecido Marés hasta su entrada en la eternidad, este verano.

El Museo está constituido por dos secciones: la de escultura y la de objetos varios, que forman lo que el mismo Marés llama el “Museo Sentimental”. Se forma esta última de piezas de platería sacra, hierros, cerámica, juegos, objetos de uso doméstico, etc. Pero nos interesa resaltar la colección de escultura. En rigor es un museo de escultura española desde el periodo prerrománico hasta el siglo XIX.

El vasto conocimiento de Marés en su peregrinación por España, ha determinado el amplísimo repertorio regional de piezas. No es éste el lugar de fijar los territorios abarcados; bastará señalar el carácter nacional del museo. Hay obra del prolífico Alejo de Vahia que trabaja hacia 1500. Existe obra del círculo vallisoletano de Juan de Juni, Manuel Alvarez y Esteban Jordán. Del taller de Toro existen piezas asignadas a Sebastián Ducete. Otras obras se asignan a Luis Fernández de la Vega, maestro asturiano del siglo XVII. Hay obra sevillana de Juan de Oviedo y Juan de Mesa. Otras obras se refieren a Murcia y Granada. Mas también está presente lo catalán, con representación de grandes maestros, como Luis Bonifás y Damián Campeny.

Federico Marés. Con vos la escultura, la historia de la escultura, los historiadores de la escultura tienen una enorme deuda. Siempre lo recordaremos cuando en el Museo de esta Real Academia pasemos al lado de esa escultura que donasteis a la Corporación al acceder a ella en 1965.

LA TRISTE MADRUGADA DEL 16 DE AGOSTO DE 1991

Por

JOSEP MARÍA SUBIRACHS SITJAR

Federico Marés Deulovol escultor, coleccionista, erudito, creador de museos, restaurador de monumentos, escritor, velador del patrimonio artístico, bibliófilo, pedagogo, académico, memoria viva de nuestro siglo XX ha muerto.

El era la última personalidad que quedaba del grupo de creadores catalanes que ya habían trabajado y triunfado antes de la Guerra Civil y, como discípulo del escultor Eusebio Arnau, nos unía con el lejano modernismo.

Amigo de Eugenio d'Ors, el promotor del "noucentisme", Marés era el último representante de este estilo con claras aproximaciones al "arte déco".

Había nacido el 18 de septiembre de 1983 en Portbou y nos ha dejado en la madrugada del día 16 de agosto a la frontera de los cien años.

Sus obras: sus esculturas, los Museos que fundó, harán que esté siempre presente entre nosotros.

ACADEMIA DE ROMA

Por

D. JOAQUÍN VAQUERO PALACIOS

Entre otros muchos defectos míos, soy consciente de mi falta de continuidad a la lectura de los boletines de la Academia, y en consecuencia, de quedarme siempre atrasado de noticias.

Aunque tan retrasado, el objeto del presente escrito es el corregir un error que descubro en el *Boletín* nº 55, Segundo Semestre de 1982, pág. 99, en el artículo titulado “Cuatro años en la Academia de Roma”, por Federico Sopena Ibáñez, quien en la pág. 99 dice: “...la provisionalidad de Vaquero”.

El Sr. Sopena debería saber que en fecha 8-Junio-1957 yo fui designado Director de la Academia de Roma por orden del Ministro de Asuntos Exteriores Sr. Castiella, incorporándome inmediatamente al cargo, que desempeñé durante tres años consecutivos (1957-1958-1959) y dos meses de 1960.

ORIGEN DE LA LITOGRAFÍA EN ESPAÑA

Por

ANTONIO BONET CORREA

El repertorio de imágenes que posee el hombre moderno es enorme. Desde la invención de la imprenta en el siglo XV, los grabados y las actuales técnicas de representación gráfica han contribuido a aumentar y divulgar las imágenes. Las ilustraciones de los libros y los periódicos, las láminas y las estampas sueltas, con su multiplicación de ejemplares, forman un arsenal protéico que ha contribuido y sigue contribuyendo a la configuración del pensamiento científico y desarrollo de la sensibilidad artística. En la actualidad, el cine, la televisión y las computadoras han incrementado la posibilidad de imágenes a tal punto que a veces, por su exceso, la rapidez de su emisión y la falta de fijación, se quedan, para muchos, en simples excitaciones retinianas.

Los grabados en madera o xilografías, al igual que los grabados en metal o calcografías, durante tres siglos constituyeron, con sus diferentes modos de elaboración de las planchas, las sucesivas formas de representación gráficas. Las dificultades técnicas, de aprendizaje lento y rara pericia requerida, que entraña el arte del grabado han hecho que tanto en el Renacimiento como en el Barroco la estampación estuviese en manos de especialistas que dominaban el oficio. Salvo algunos grandes artistas como Mantegna, Duero, Ribera, Callot, Rembrandt o Goya, los grabadores estuvieron siempre más preocupados por el lado artesanal e informativo de la representación que por el valor estético o vuelo creativo de las formas. Liberarse de las servidumbres de la materia y del sentido de mera ilustración resultaba tarea dada a pocos y escogidos artistas.

En 1796, cuando finalizaba el siglo XVIII, el inventor alemán Alois Senefelder, nacido en Praga en 1771 y muerto en Munich en 1834, descubrió un nuevo sistema de impresión química que utilizó comercialmente por su capacidad de aplicación, substituyendo a las anteriores técnicas de imprenta y grabado. En 1818 Senefelder publicó un *Manual* en el que explicaba cómo, debido al principio del mutuo y natural rechazo e incompatibilidad que tienen para mezclar el agua y la grasa, aquel que dibujase sobre una piedra

caliza pulida con una tinta grasa puede reproducir en numerosas tiradas sobre el papel la imagen diseñada. Las ventajas de la litografía o *poliautografía*, como se le denominó en un primer momento, resultaban muy grandes respecto a las técnicas anteriores del grabado. La piedra era más económica y fácil de trabajar que la madera o la plancha de cobre. Dado el escaso desgaste material en la impresión, tenía la calidad de poder ser reproducida la imagen en un número casi infinito de veces. Lo que ofrecía grandes posibilidades a la industria editorial. El artista, sin apenas un aprendizaje previo, podía dibujar con pincel, pluma o lápiz graso, directamente sobre la pulida del soporte. La blandura de la piedra calcárea permitía borrar y rectificar las torpezas de la mano y matizar los detalles del dibujo. Una vez barnizada la piedra, se podían utilizar tintas que daban a la impresión tonalidades muy acordes con la nueva sensibilidad romántica. Tanto para los editores como para los artistas la litografía fue un verdadero descubrimiento que abrió nuevos horizontes artísticos.

La exposición que sobre el “Origen de la Litografía en España. El Real Establecimiento Litográfico” ha tenido lugar en la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre de Madrid ha mostrado ampliamente todo lo relativo a una técnica, que en el umbral de la Edad Contemporánea, revolucionó los medios de expresión gráfica. Sus comisarios Juan Carrete Parrondo, subdelegado de la Calcografía Nacional y Rafael J. Feredia y Pérez, Director del Museo Casa de la Moneda, han realizado un trabajo excelente. El catálogo, escrito por la historiadora del Arte Jesusa Vega, es voluminoso y exhaustivo estudio sobre el tema. Tesis doctoral en su origen, su texto es una importantísima aportación bibliográfica a la historiografía artística.

En España la litografía fue muy pronto conocida. Las figuras pioneras de Carlos Gimbernat y Bartolomé Sureda son paradigmáticas del primer uso de la litografía. Carlos Gimbernat, vicedirector del Real Gabinete de Historia Natural, aprovechó su estancia en Munich, en 1806, para conocer el invento que le interesaba como medio de reproducción científica. Su idea era la de instalar en España un taller que prestaría gran utilidad a la comunidad ilustrada. Para el mallorquín Bartolomé Sureda, que también se encontraba en Munich por los mismos años, el aprendizaje tenía mayor amplitud de miras artísticas. Después de la Guerra de la Independencia, tras el aprendizaje del joven José María Cardano en Munich, enviado expreso para aprender las técnicas litográficas se creó en Madrid, en 1818, el Esta-

blecimiento Litográfico, que, dependiente del Depósito Hidrográfico, estaba destinado a evitar la concurrencia comercial extranjera en materia de Cartas, Mapas y Estampas. Precisamente con Cardano aprendió Goya la nueva técnica gráfica. De sobra es sabido cómo con su genio, nuestro máximo artista y grabador, dominó artísticamente un género que, en un principio, se creía serviría para otros fines más prácticos.

En la temprana fecha de 1819 el editor Antonio Brusí, al abrir una imprenta litográfica en Barcelona, inició la modernización editorial en Cataluña, que en el siglo XIX alcanzó gran calidad. Instaladas en España otras prensas, como la que en Tolosa, en 1821, serviría para levantar un plano topográfico de Guipuzcua, se inició la era del libro y la revista ilustrada. La litografía fue un medio de producción masiva. Obras científicas y literarias, misales y escritos piadosos llevan láminas de gran belleza. Los temas eran de lo más variados. En los periódicos y hojas sueltas se retrataban las escenas de acontecimientos de actualidad, corridas de toros, viajes regioes o paradas militares, las efigies de los reyes y galería de personajes célebres. La producción de estampas de devoción o de santos se incrementó en gran manera. En las novelas y los libros históricos las ruinas clásicas, las naves de una catedral góticas o los salones de los palacios árabes fueron temas recurrentes. Las arquitecturas efímeras contemporáneas los monumentos y las reproducciones de estatuas y cuadros célebres de los museos también ocuparon un lugar importante del fondo iconográfico de la época. Nada más sugerente para el amante del pasado que hojear hoy los volúmenes de una vieja biblioteca o contemplar las litografías que, enmarcadas, adornan un antiguo salón. El mundo se presenta como visto a través de un caleidoscopio que abre al "viajero en casa" horizontes de ensueño.

La exposición que reseñamos merecían una visita. En ella se exhibían de manera sistemática y exhaustiva las mejores piezas españolas de arte litográfico en la época de Fernando VII. Los Goyas extraordinarios, lucían con toda su magnificencia. A la vez se mostraban, en una sección de carácter pedagógico, no sólo los materiales e instrumentos del artista sino también el procedimiento de la elaboración de la litografía. Por otra parte, el curioso podía descubrir al paso la existencia del magnífico e interesante Museo de la Casa de la Moneda, en donde se conservan gran número de monedas y medallas. En la exposición y en el Museo, el visitante encontraba a la par satisfacción científica y goce estético.

LA IMPORTANCIA DEL DIBUJO

Por

JULIO CANO LASSO

Desde la Real Academia de Bellas Artes interesa valorar el dibujo como parte muy importante de la labor creadora del arquitecto.

La creación arquitectónica es un proceso complejo que se inicia con los primeros croquis y se desarrolla a lo largo de sucesivas aproximaciones hasta llegar al proyecto definitivo. La obra construida es el resultado final y culminación de este proceso, pero ello no resta interés y valor creativo a las etapas anteriores. Es más, es en ellas donde se acumula una parte importantísima de la actividad creativa, y es en esa primera parte, cuando la obra es aún sólo dibujo, la que confiere en buena medida a la Arquitectura su categoría de Arte, y sin duda la que la hermana con las otras dos Nobles Artes, que junto con la arquitectura formaron el tronco original de la Academia. Precisamente ésta supo ver con acierto y así quedó declarado desde tiempos fundacionales que: “Las tres Nobles Artes se hallan unidas en un mismo sujeto, por tener su fundamento y origen en el dibujo que comprende a las tres con igualdad”.

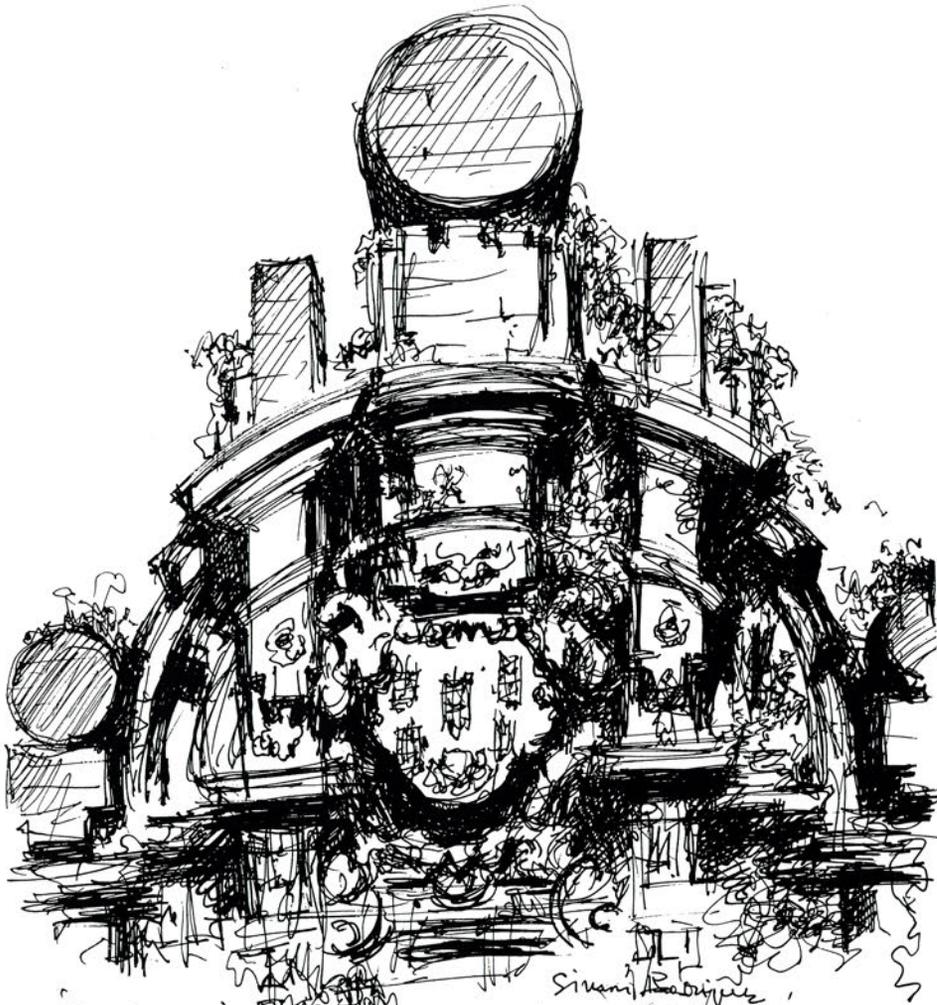
En uno de los últimos viajes a Santiago tomé algunos apuntes de la obra de Simón Rodríguez, arquitecto santiagués del siglo XVIII, menos conocido de lo que merece.

Con el paso del tiempo me he ido sintiendo muy atraído por su obra. Admiro su originalidad, rotundidad geométrica, fuerza brutal con que la piedra, el duro granito, es llevada a sus últimos límites, y es también delicadeza. Como en las rocas de las montañas, crece entre sus grietas un mundo vegetal de florecillas y hierbas, verde suave, rosa, malva...

Junto a estos apuntes tomé otro del monumento a San Francisco de Asís, del escultor contemporáneo Asorey. También aquí la piedra está tratada con fuerza y la composición, en mi opinión muy bella, tiene un valor intemporal. Las buenas obras están fuera y más allá del tiempo.



Tolito 244 la Veneta
Campana.
12 March 76



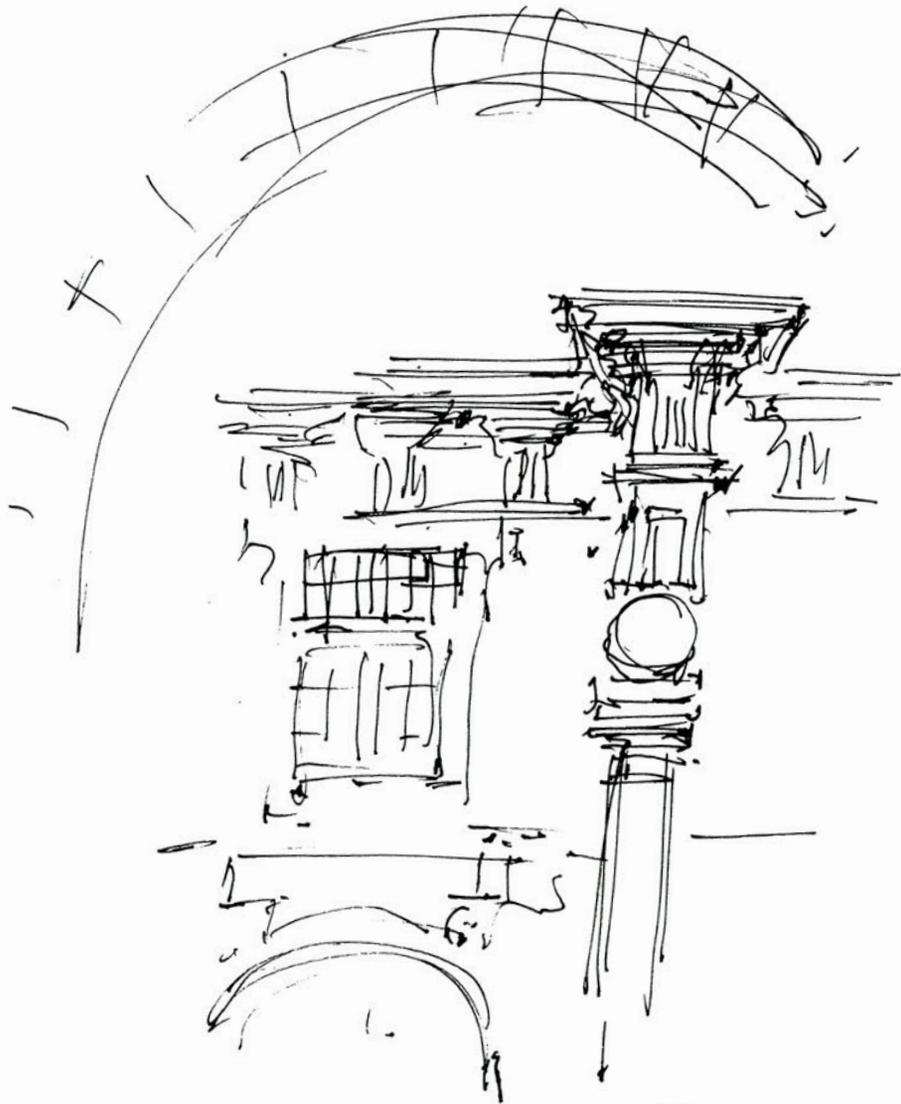
Una fuerza imperiosa

Una maravilla - de la piedra labrada, embellecida
por una delicada vegetación de hierros florícolas. ¡Un verdadero jardín!
Año 1990

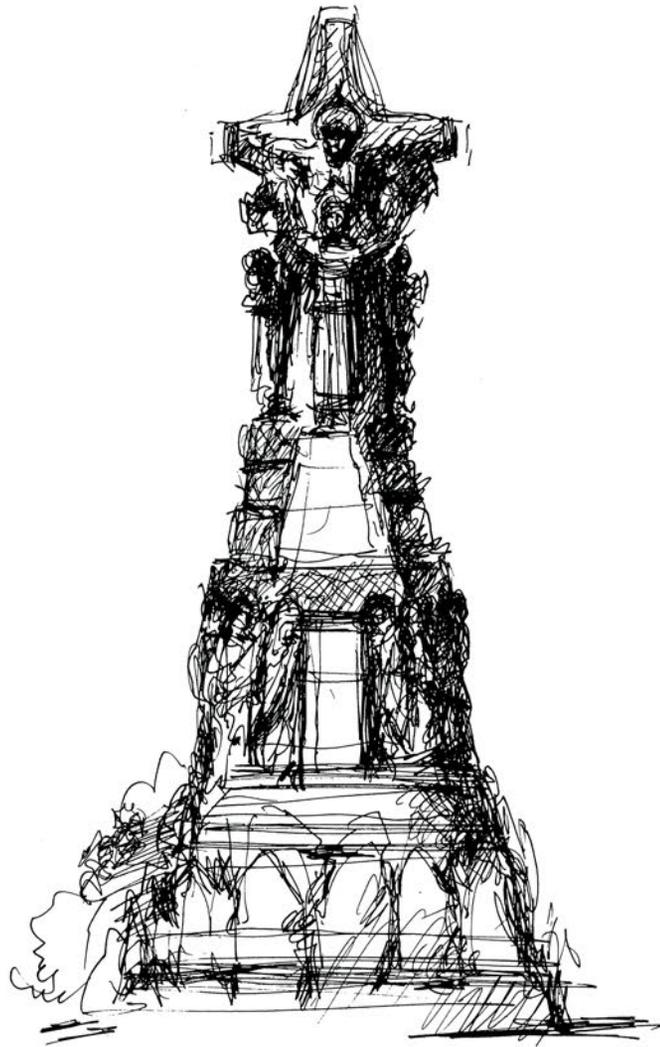
Sivani Rodríguez
Cm. de Santa Clara.



Simeon Rodriguez
Fachada principal del
Convento de Santo Domingo,
19 juli 90.



San Rodolfo.
Grupo. detalle del Claustro.
19 Jun 90.



Santiago.
Monumento a San Francisco
de Asis y a la Asis.
Julio 70.



Santiago.
15 Julio 70.



Toledo, April 91,



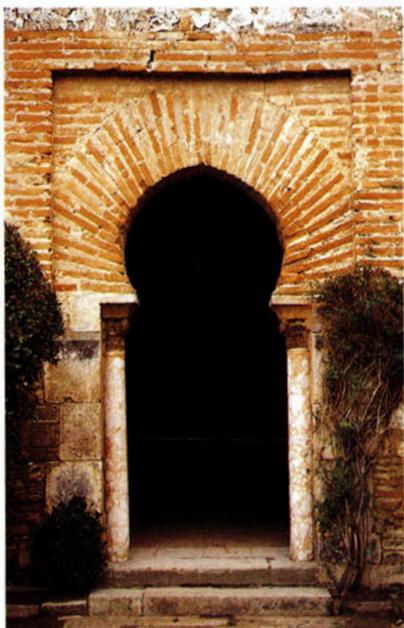
Bardone -
May 89,

REAL MONASTERIO DE LAS HUELGAS DE BURGOS.
UN SOMERO ANÁLISIS DE SUS ARQUITECTURAS

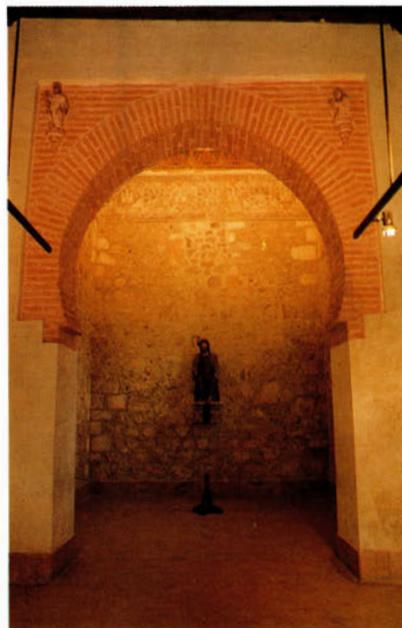
Por

MARCOS RICO SANTAMARÍA





Puerta exterior



Capilla de Santiago

Puerta interior



Capilla de La Asunción
Arcos de herradura apuntados y polilobulados

EL MONASTERIO DE LAS HUELGAS es en la actualidad un compendio de diversas arquitecturas de cronologías diferentes que podemos resumir en tres diferenciadas.

Las dos primeras que podemos datar entre 1180 y 1190, que comprende las construcciones más antiguas y que pudieron pertenecer a morada del rey Alfonso VIII, en las que predominan las artes del románico y del mudéjar con acentuada influencia almohade.

Posteriormente en una segunda fase nació en el Monasterio el arte ojival o gótico, con la erección de su Iglesia, el Claustro de San Fernando y la Sala Capitular, entre otras de menor entidad arquitectónica.

El monasterio tal como se le conoce, está dentro de un recinto, que antes estuvo totalmente amurallado y que hoy no queda de aquellas murallas mas que una pequeña fracción modificada que circunda los dos compases que contiene.

Las cronologías exactas de sus arquitecturas, comprendidas entre los siglos XII y XIII no las concretamos, por lo sucinto de este artículo y por no estar determinadas exactamente.

Estas arquitecturas Mudéjar, Románica y Ojival primitiva, son susceptibles de un somero análisis que exponemos.

LA MUDEJAR, está contenida principalmente en las capillas de Santiago con su gran arco de herradura apuntado de entrada, y la de La Asunción, con su clásico ladrillo de lanchuela destapado hace algunos años de la capa de yeso que impropiamente le cubría y que ostenta unos arcos de herradura, que se apartan claramente del arco de medio punto prolongado hacia sus arranques en su definición genuina.

Los arcos mudéjares en La Asunción son apuntados y polilobulados, con remate inferior de herradura en simbiosis morisco-gótica.

Quizá fuesen los almohades los artífices de arcos tan singulares casi desconocidos por nuestros contornos castellanos, aunque he podido contemplarles en la Aljafería de Zaragoza, Alhambra de Granada, Alcazaba de Málaga, Alcázar de Sevilla y la Sinagoga del Tránsito de Toledo, entre otros.

Probablemente esta huella morisca, fuese por sus dimensiones disposición y ornato, los baños de la mansión real.

En otro orden, los atauriques y las lacerías se funden con la arquitectura ojival primitiva en las decoraciones de bóvedas, muestras valiosísimas, perdidas en gran parte.



Las Claustrillas



Detalle de los arcos – Junta vertical sin clave

La Arquitectura ROMÁNICA, ha dejado su huella concreta en las “claustrillas”, aunque sus muestras se respiran en todo el ambiente del recinto, que aspira a auparse a la arquitectura ojival, jugando indiscriminadamente con sus arcos de semicírculo o apuntados y sus maneras específicas, pero pudiéndose entrever la falta de dominio arquitectónico en este estilo, que fué dejando viejo el románico, para alzarse (nunca mejor empleada la palabra) sobre él, hasta llegar a las más altas cotas de la altura y de la filigrana pétreo.

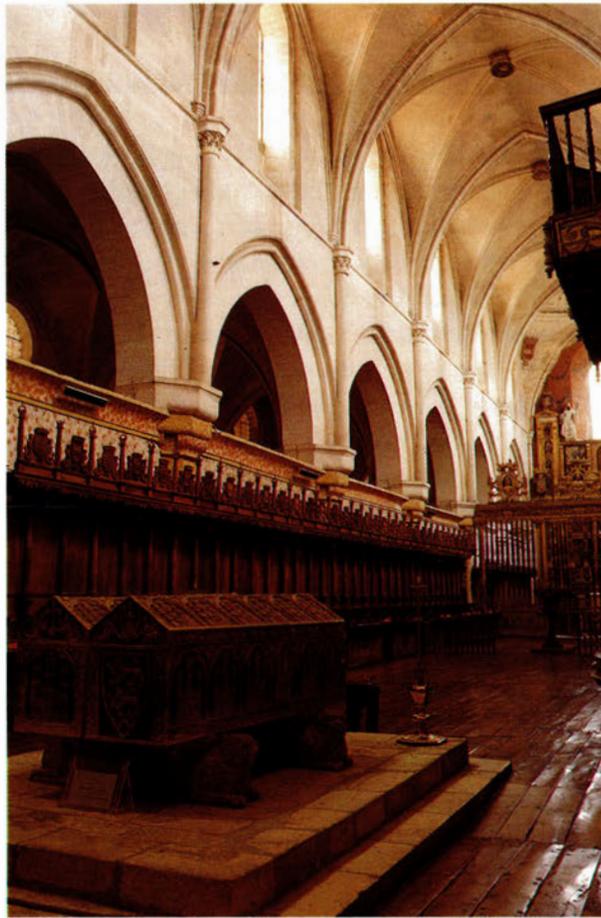
Las claustrillas, parte más antigua del monasterio, con sus arquerías menudas, pero de gran fondo sobre las parejas de columnas que las dan apoyo, se conservan en buen estado a pesar de los siglos que a sus espaldas pesan, y fueron edificadas con la libertad que los artífices gozaban para construir sus arcos, con dovelas de tamaños variados sin sujeción a medidas fijas, que unas veces coincidían para ser claves, y otras se reunían en el punto central del semicírculo con junta vertical y ausencia de clave, circunstancias que no influían en la estabilidad del arco por sus exiguas dimensiones.

Los capiteles de sus columnitas geminadas son esbeltos, predominando la altura en ellos y con hojarasca y flora, única decoración que ostentan, como si ya fuesen los cistercienses y sus reglas, los que los hubiesen inspirado.

La estabilidad de que goza este pequeño claustro que es la única parte del conjunto anterior a la muerte de Alfonso VIII en 1214, se debe no solo a su poca altura, sino a que su cubrición es de maderos horizontales en su techo y cubierta inclinada de madera con teja, que no produce empujes en los paramentos de las columnatas; y el peso del pequeño muro que gravita sobre ellas, es también liviano para la resitencia de sus fustes pétreos. Mi opinión es que perteneció a la residencia real de Alfonso VIII, por su situación, sus dimensiones, su rico estilo románico y los capiteles alargados y con talla de floración, con exclusión de toda escena bíblica o religiosa.

Alrededor de estas claustrillas, casi puede afirmarse que estuvieron las antiguas dependencias reales, hoy desaparecidas, excepto la Capilla de La Asunción, que ya dejamos citada como obra de mudéjares del más puro estilo almohade, quizá el de mayor carácter de la península.

Se supone que esta capilla pudo ser el presbiterio de una pequeña iglesia románica anterior ya derruida, en el lado Norte de Las Claustrillas.



Arquería de la Iglesia Ojival



Detalle de los Arcos Apuntados. Persisten las Claves atávicas

La Arquitectura OJIVAL, se manifiesta con caracteres incipientes. Consideramos que son los primeros intentos en nuestras tierras castellanas, del gótico importado por los monjes cistercienses para sus monasterios.

Las partes más importantes en que se muestra son: la Iglesia de tres Naves, con anticipo cronológico del brazo menor de cabecera (1180 a 1215), al brazo mayor (1215 a 1230); el Claustro de Fernando III y la Sala capitular. Analizaremos las tres por separado.

Iglesia. Tanto los arcos y bóvedas como los ventanales son apuntados de ojiva algo achatada, aunque casi ausentes de ornato de archivoltas, que no prodigan siguiendo las reglas de austeridad del Císter, que la manifiestan ostensiblemente en los capiteles de las columnas que los sostienen, que están, salvo algunas excepciones, sin tallar; solamente con su sólido pétreo envolvente.

Téngase presente que en las catedrales, monasterios y en general en los monumentos pétreos con tallas, éstas no se esculpían en taller, sino en el mismo lugar que ocupaban en el edificio.

Al tener este monasterio de Las Huelgas piezas sin talla, muestran esa austeridad, dimanada, o de penuria de fondos, o de ausencia de artífices en épocas determinadas. Las guerras contra la morisma, dan razón para ello.

Un detalle muy específico y significativo que se les escapa, por el todavía escaso dominio del arte constructivo gótico, es que casi todas las ojivas son de poca esbeltez y presentan en lugar de *junta vertical* en el ápice (fundamento constructivo de toda arquitectura ojival que de pureza se precie), muestran claramente una clave, en general muy aguda; no habían logrado desprenderse del atavismo del arco románico de medio punto con su clave obligada.

La construcción de la Iglesia que inició Alfonso VIII en el brazo menor de cabecera, fué continuada a su muerte, por el rey Fernando III, así como el claustro de su nombre, aunque al comenzar la edificación de la catedral de Burgos en 1221, ya se acomodaron a las corrientes francesas, contruyendo los arcos con fidelidad constructiva al estilo, y se prodigaron las archivoltas.

El avance del ya genuino estilo gótico, dejó atrás los inicios cistercienses con su austeridad y errores, propios de una transición entre ambas arquitecturas.



Claustro de San Fernando



Única zona de esquina que se respetó con las columnas pareadas

Claustro de San Fernando. Este amplísimo y precioso claustro de esbeltas columnas pareadas, hubo de ser macizado con piedra de sillería hasta la altura que rebasaba los capiteles suprimiendo las columnas, ante el peligro de derribamiento, dada la gran inclinación de sus paramentos, dejando tan solo los arcos apuntados desde sus arranques. Todavía se aprecian en ellos las inclinaciones de su desplome hacia el patio interior, como consecuencia de los empujes a uno y otro lado de los apoyos, producidos por la cubierta en bóveda de cañón apuntado con cuya forma se construyó, dando lugar a la gran deformación e inclinación que se produjo, que fué toda hacia ese lado, ya que el opuesto al ser muro de la edificación interior, fué inamovible y no le afectó el empuje, que fué a sumarse completo al lado más débil.

En los arcos fajones que dividen en porciones la longitud de cada ala de la bóveda de cañón, también tienen claves en la cúspide que se aprecian claramente porque sobresalen pinjantes, circunstancia poco corriente en construcciones análogas.

Es de observar que en el lado del muro, tales arcos fajones arrancan de ménsulas talladas con algunas figuras y ramajes de flora, y por el contrario los arranques de la zona opuesta de los arcos, que lindan con el patio claustral, los capiteles están sin tallar con su sólido envolvente, salvo algunas excepciones en puntos aislados.

En sus bóvedas, pueden apreciarse grandes fragmentos de yeserías mudéjares, descubiertas hace pocos años al liberarlas de la capa bastarda que las ocultaba, poniendo de manifiesto su genuina belleza.

Sóamente queda una de las esquinas del Claustro, con sus columnillas gemelas sin nacizarse como en el resto del perímetro claustral, por tener unos fuertes muros pétreos en escuadra hacia el interior del jardín, que refuerzan su estabilidad, pudiéndose apreciar la esbeltez que en su origen ofreció este majestuoso claustro.



Sala Capitular

Análisis importante, merecen las características constructivas de esta magnífica estancia, con cuatro columnas y nueve bóvedas cuatrimpartitas de nervadura sencilla, casi limitada a cordones cilíndricos que las recorren en toda su longitud.

Nos vamos a referir concretamente a las columnas.

Sus fustes miden entre base de apoyo y capitel, tres metros y noventa centímetros de luz libre. Se componen de un núcleo cilíndrico de 50 cms. de diámetro despiezado en quince fracciones o hiladas de medidas desiguales entre 15 cms. la menor y 43 cms. la más grande.

He comprobado rigurosamente el cálculo de las cargas que sobre tales fustes gravitan, y son soportadas con muy sobrada amplitud del coeficiente de seguridad.

Este núcleo así formado, está rodeado de ocho columnitas monolíticas de piedra caliza, cilíndricas de diez centímetros tan solo de diámetro, para la altura citada de casi cuatro metros, y separadas totalmente del núcleo central de modo que se ve pasar la luz de arriba abajo entre columna y columnillas.

A cada una de ellas, concurre un nervio de las bóvedas a través del sólido envolvente que compone el capitel intallado; cuatro corresponden a los arcos divisorios de cada bóveda entre columnas y otros cuatro a los arranques de los nervios diagonales que conforman la bóveda cuatrimpartita, dándose la circunstancia de que los diámetros de las nervaduras cilíndricas que recorren la bóveda, son algo mayores que los de las columnillas que rodean el fuste de la columna axial.

La austeridad cisterciense acusada en el inacabado de los capiteles, contrasta en sumo grado con las columnillas monolíticas caprichosas que rodean el fuste.

Decimos caprichosas por dos razones: la primera, porque no tienen prácticamente función resistente como integrantes de la columna. La segunda, la obtención de esos cilindros tan delgados y con tanta longitud, son de desmesurado coste.

Analicemos ambas: El núcleo de resistencia efectivo de las columnas es el fuste central de 50 cms. de diámetro despiezado, y en realidad es el que soporta toda la carga que le transmiten los arcos y bóvedas, que es perfectamente axial, por estar totalmente equilibrada por la igualdad de cargas, que con perfecta simetría concurren en la columna.

Si las ocho columnillas que rodean el fuste estuviesen unidas a tal núcleo, aunque fuesen análogamente despiezadas, y tan sólo adosadas con una somera unión de una cuarta o quinta parte de la circunferencia de ese pequeño cilindro, toda la superficie así formada de núcleo y columnillas, tendría función resistente a compresión simple o axial y colaboraría eficazmente a la absorción de las cargas que gravitan sobre las columnas.

Pero al estar separadas las columnillas del núcleo central de la columna, actúan con resistencia independiente, y ésta, podemos considerarla prácticamente nula.

Su demostración técnica es la siguiente: un cilindro pétreo de diez centímetros de diámetro y de tres metros noventa centímetros de altura mas los apoyos (4,10 mts), que esté sometido a una carga en la punta, es humanamente imposible que esa carga actúe con la verticalidad que precisa para

que no se salga del eje de la pieza, incluso hasta del tercio de la base de sustentación (3,3 cms.); y aunque eso pudiera conseguirse, el pando normal por esa carga, al ser su material intrínseco rígido y quebradizo, prácticamente inflexible, no soportaría el más elemental pando producido por la carga axial, que por insignificante que fuese rompería en un punto cercano al centro de su longitud, por ser el punto de máxima flecha. Si supusiéramos algún grado de empotramiento en la base y en el capitel (que estimamos de poco efecto), podrían ser dos puntos en los que se produciría la quebradura, aunque con flechas de menor dimensión.



De haber sido de madera estos delgadísimos cilindros, el caso hubiera sido distinto, por la elasticidad de su composición intrínseca, que permite combarse hasta un cierto grado de flexión, sin producirse rotura no pasando de cierto límite, porque soportaría el pando y la flexión compuesta producida por la carga.

La piedra es un elemento de buena resistencia a la compresión, pero muy débil a los esfuerzos de extensión, y en el pandeo por pequeño que este sea, se produce la rotura por la parte extendida.

Para el profano diremos que en el hormigón armado cuya masa es comparable a la pétreo, los esfuerzos de extensión son absorbidos por las varillas de acero, que a tal efecto y en su lugar preciso se colocan.

La segunda razón de carácter económico se funda en dos argumentos: la obtención en cantera de un sólido de cuatro metros de longitud por unos 20 a 30 cms. de lado de la sección de su prisma, es muy difícil sin rotura; habría que dar un mínimo de 40 cms. de espesor con gran desperdicio, para obtener el prisma que en principio se necesita sin que éste se rompa en las labores de extracción. Su tallado se haría en la propia cantera para evitar transporte de peso inútil, pero al llegar el tallista a las dimensiones cercanas al diámetro del cilindro a obtener, ha de actuar con un cuidado extremo, con golpes de cincel muy débiles y por puntos muy pequeños, para evitar su rotura que está en todo momento amenazando con inminencia; y más tarde, ir alisando con gradina, cepillo y raspadores, muy suavemente hasta obtener el cilindro perfecto, como hemos de destacar que lo son, los 32 realizados para esta Sala Capitular.

Si se obtuviese en cantera un sólido más grueso, para su serrado posterior, también encerraría dificultades por su excesiva longitud.

Pudieron serrarse en la propia obra, pero su talla hasta obtener el minúsculo cilindro hubo de ser laboriosísima.

El segundo argumento digno de tener en cuenta, es el peligro de rotura que, sin duda, hubieron de sufrir una vez tallados, en los propios manejos de montaje y colocación en obra, de aquellos siglos lejanos.

– En conjunto, el Monasterio, Panteón de Reyes, es un monumento histórico-artístico que encierra grandes méritos y en su aspecto arquitectónico de gran valor por sus remotos tiempos. Es de lamentar que en libros de arte de España y en ciertas enciclopedias modernas de grandes vuelos, no se le dé la importancia que a nuestro juicio merece, reduciéndolo a una elemental mención o cita, inserta en la relación de edificios que militan en el arte de las diversas épocas.

Fotografías por el autor
Autorizadas por el Patrimonio Nacional

UN MANUSCRITO DEL SIGLO XVIII SOBRE
“RESISTENCIA DE ESTRUCTURAS” EN
EL ARCHIVO DE LA ACADEMIA DE
SAN FERNANDO DE MADRID

Por

ROSARIO CAMACHO MARTÍNEZ

Si repasamos los libros de arquitectura publicados en España podemos observar que no fueron dados a la imprenta tratados de orden técnico, y el manuscrito objeto de este estudio (1) que trata “*Sobre la gravitación de los arcos contra sus estribos y sobre el cálculo para la resistencia de éstos*”, redactado por Antonio Ramos, Maestro Mayor de la Catedral de Málaga, como tantos otros quedó inédito. No obstante la Academia de Bellas Artes de San Fernando consideró la posibilidad de publicarlo, pues junto al material enviado desde Málaga, hay una nueva redacción llevada a cabo en el seno de esta institución sobre los textos de Ramos, y se realizaron pruebas de imprenta de algunas de sus figuras y tablas aritméticas (2).

Introducción.— La edición de libros de arquitectura se inició en España en fecha relativamente temprana. En 1526 el clérigo toledano Diego de Sagredo publicaba en su ciudad natal *Medidas del Romano*. Libro centrado en la problemática de los órdenes y siguiendo a Vitruvio, tuvo muchísimas ediciones (3) y con él se inaugura esta actividad, que se incrementó en la segunda mitad del siglo (4). Pero en esta etapa se centró fundamentalmente en las traducciones italianas, viendo la luz sucesivamente el II y IV libro de Serlio traducidos por Francisco Villalpando (1552), Vitruvio en la edición de Guillaume Philander traducido por Miguel de Urrea (1582), Alberti por Francisco Lozano (1582), Vignola por Caxés (1597), no publicándose a Palladio hasta 1625. Junto a todos estos libros hay una obra importante desde el punto de vista de la creación de modelos españoles *De Varia commensuración para la Sculptura y Architectura*, publicada por Juan de

Arfe y Villafañe en Sevilla, que reeditado varias veces fué el tratado español de repertorio renacentista más divulgado durante el Barroco (5).

Sin embargo muchas obras quedaron inéditas, algunas de personajes tan señeros como Juan de Herrera, cuyo *Tratado de la figura cúbica* ha visto la luz recientemente, y lo mismo podemos decir del *Libro de Arquitectura* de Hernán Ruiz el Joven (6). Esto no fue privativo de nuevas obras pues tampoco llegaron a la imprenta muchas traducciones, como las primeras que se realizaron de Vitrubio (Lázaro de Velasco) o la de Palladio por Juan de Ribero Rada, si bien es cierto que algunos autores las llevaron a cabo para uso personal (7).

Entre las obras inéditas fueron varios los tratados técnicos, quizá por su mismo sentido práctico, o por estar destinados a un número restringido de profesionales y cuya difusión no podría justificar la edición, tal vez por mantener el respeto en torno a los secretos gremiales, o porque la intención del autor no fuera el darlos a la imprenta sino que sirvieran como ayuda o recetario a sus colaboradores y se divulgaban mediante copias; algunos de éstos se han publicado recientemente, como son los *Tratados de Cortes de Cantería*, entre los que destacan el de Alonso de Valdelvira, totalmente dedicado al arte de la montea que sigue la tradición francesa, y el de Ginés Martínez de Aranda, *Cerramientos y Trazas de Montea*, que aunque se sabía de su existencia, ha sido encontrado y publicado no hace muchos años (8). Del siglo XVII se conserva también un manuscrito mallorquín recientemente editado en facsímil, *De l'Art de Picapedrer*, del maestro de obras Joseph Gelabert, y ya del s. XVIII es el *Tratado de Arquitectura* del maestro de obras montañés Andrés Julián de Mazarrasa, cuyo contenido no se ciñe tan sólo al arte de la montea (9). Sí se publicó un libro que cubre otro aspecto técnico de enorme interés, el de la realización de armaduras de madera, cuya práctica constructiva sistematizó en normas Diego López de Arenas (10). Aún quedaron muchos sin publicar, y no todos de tipo técnico, de los que son testimonio los manuscritos que se encuentran en diferentes bibliotecas, sobre todo en la Nacional, entre los cuales el de Juan de Portor, fechado en 1708, merece la pena destacarse (11).

Esa actitud continuaría también al pasar al siglo XVIII, pese a que entonces aumentó la actividad editorial y que a la cabeza de la edición se encontraban los libros de arquitectura (12). Pero determinados planteamientos de orden técnico, como la estereotomía o los problemas de las re-

sistencias de las estructuras quedan fuera de ellos, por ser asuntos que, basados en las leyes de la Física y de la Mecánica, se integraban en los tratados de Matemáticas o en los de Ingeniería (13).

Sin embargo son problemas fundamentales en el oficio de construir, con los que hubieron de enfrentarse cotidianamente los arquitectos y el mismo Vitruvio, en cuyo libro se basa toda la teoría arquitectónica posterior, al señalar que los edificios deben construirse atendiendo a la Firmeza, Comodidad y Belleza (14), concede a la primera rango fundamental, aunque no llega a formular leyes sobre ella.

Los ingenieros militares, a quienes llegaría a competir no sólo la fortificación sino también las fábricas utilitarias, censuraron el que no se ocuparan de estos problemas en los cursos de arquitectura y Bernard Forest de Belidor, ingeniero militar francés cuyo Tratado ejerció una gran influencia en España, criticó por ello nada menos que el *Cours d'Architecture* de François Blondel (15). Pero en Francia se trabajaría más en esta línea.

En España la mayoría de los libros de arquitectura publicados en el siglo XVII y aún en el XVIII, en el que hay una mayor preocupación por estos problemas, o no se ocupan de este asunto o lo hacen de manera simple. *El Arte y Uso de Architectura* de Fray Lorenzo de San Nicolás, que Kubler consideró el mejor libro escrito sobre instrucción arquitectónica, revisa los procedimientos constructivos y materiales pero sus planteamientos son muy sencillos (16). Sin embargo en el siglo XVIII ya hay un mayor interés, sobre todo a partir de la segunda mitad como consecuencia de un rebrote de la tradición vitruviana que encuentra el carácter científico de la arquitectura en su fundamentación matemática y geométrica, al que no fueron ajenos los nuevos ideales racionalistas de personajes tan ligados a la Academia como Diego de Villanueva, Castañeda o Hermosilla (17). No obstante, el tratado de Brizguz y Bru sólo se aproxima al tema al final y en función del terreno donde se ha de cimentar, aunque no proporciona reglas (18). Manuel Losada, en *Crítica y compendio especulativo-práctico de la Arquitectura civil*, al demostrar los estribos que requieren los arcos y bóvedas para su firmeza, obvia las operaciones remitiendo a las figuras, que son bastante rudimentarias y no aclaran nada (19). El *Tratado de Arquitectura Civil* para la enseñanza en la Academia de Matemáticas de Barcelona (20), todavía inédito, está basado en Belidor y sí trata estos problemas aunque no se extiende demasiado en las demostraciones de las resistencias de estruc-

turas. Plo y Camín presta mayor atención a estos asuntos (21). Y el mismo Bails, cuyo tratado de Matemáticas que se publica en el seno de la Academia, y es también una recopilación o más bien plagio de lo que realizaban los franceses (22), trata este problema en el capítulo “Grueso de los Estribos” del volumen IX, dedicado a la Arquitectura Civil, pero no lo hace con mucha profundidad, aunque es claro y recoge lo fundamental.

El manuscrito de Ramos en la Real Academia de San Fernando de Madrid.— A pesar esas inquietudes, los aspectos técnicos y científicos no eran muy sólidos en la docencia de la Academia pues en 1786, queriendo el Rey perfeccionar las Academias y viendo las dificultades que tiene la Arquitectura quiere poner los medios para completar su estudio, y no contentándose con el *Breve Tratado práctico de Arquitectura y Geometría* que explican los tenientes de Arquitectura por las noches teniendo que copiarlo los alumnos, y sin hacer uso de otras materias de gran importancia, como “*la inteligencia de la verdadera solidez en la construcción según las varias circunstancias de la situación de un edificio*”, quiere que la Academia proponga un plan de estudios de Arquitectura integrando estas enseñanzas (23).

Este plan debía concretarse en un curso formado por una Junta de Comisión (24) y es interesante el dictamen del Conde de Aranda, Consiliario de la Academia, sobre su estructuración. Considera que debe establecerse un método fijo atendiendo a tres puntos: Firmeza, Hermosura y Comodidad, la tríada conceptual de Vitruvio, y que se forme el curso de acuerdo con ellos. Para la primera debían estudiarse las siguientes disciplinas: Aritmética, Geometría, Materiales, Terrenos, Modos de fabricar, Cantería, Estacadas y Máquinas. Para la Hermosura los cinco géneros de órdenes y para la Disposición o Comodidad la Fortificación, además de otros preceptos. También para la elaboración del Plan, Floridablanca, Protector de la Academia, solicita que se busquen *los papeles escritos en otro tiempo por algunos profesores*, refiriéndose a Ventura Rodríguez, Sánchez Bort y Villanueva.

Pero no se limitarían sólo a éstos. En el seno de la Academia debió realizarse un importante esfuerzo por recoger también otros libros y escritos en los que se plantean los problemas de la solidez y estabilidad del edificio y es en esta conyuntura cuando se discute en la Comisión de Arquitectura el manuscrito objeto de este estudio. Floridablanca, muy sensibilizado por estas cuestiones, envió a la Comisión de Arquitectura *una obra manuscri-*

ta sobre la gravitación de los arcos contra sus estribos y sobre el cálculo para la resistencia de éstos, escrita por D. Antonio Ramos, para que la Junta de la Comisión dictaminase *si podía ser útil su publicación para mayor adelantamiento de los discípulos del arte* (25).

Por la extensión del manuscrito y la necesidad de examinarlo con detenimiento se delega en José Moreno, secretario de dicha comisión. No obstante no se adelantaría mucho pues en 1788 vuelve a insistir Floridablanca solicitando un facultativo *capaz de arreglar y coordinar los problemas de arquitectura del difunto Maestro mayor de obras de Málaga, Antonio Ramos*, sobre los cuales la Comisión le había informado (26), nombrando la Junta nuevamente a José Moreno. Su dictamen, que no aparece en las Actas, no sería desfavorable a la publicación ya que no se devolvió el manuscrito. Realmente si él no la hubiese apoyado no se hubiera realizado una nueva redacción sobre el manuscrito de Ramos, como así se hizo; otras circunstancias determinarían que quedase inédito.

Resulta asombroso el interés por este texto, que sólo podemos considerar como un cuaderno de problemas, pero quizá por ello recabara la atención de la Academia que estimaría su publicación como un anexo a los textos teóricos, como un complemento práctico y razonado de los problemas de la construcción.

Por otro lado, es también el planteamiento que hace el autor, su preocupación fundamental por la solidez del edificio, lo que puso interesar a la Academia, inquieta ante los nuevos planteamientos arquitectónicos y concedora de las polémicas surgidas primero en Italia respecto a la cúpula de San Pedro y, desde 1770, en Francia sobre las posibilidades de mantenerse que tenía la del Panteón de Soufflot, que acaparó las críticas de Pierre Patte, arquitecto cuyo trabajo práctico no fue muy importante, aunque sí lo fue su labor teórica (27). Patte, que fue autor del *Traité de Construction*, la parte técnica que completa el *Cours d'Architecture* de Jean François Blondel, que había servido de modelo en la Academia de San Fernando, antepone la técnica constructiva y el cálculo a la teoría de las proporciones. Será el cálculo de la estructura y no la óptica lo que permite la variedad que se puede introducir en las proporciones, con lo que abre otra vía a la *nueva ciencia de las construcciones*, vía que supondrá un campo libre para la reconstrucción de la ciencia y el arte (28).

El manuscrito, tal como se encuentra en la Academia, consta de siete cuadernos de texto en cuarto y uno de figuras en folio aunque sólo se dibuja en la mitad. De ellos sólo tienen continuidad los numerados del 1 al 5, pero los tres primeros representan todo el soporte del discurso ya que engloban, en buena parte, a los otros. Los dos últimos, n.º 6 y 7, están formados por unos borradores de los cuales se ha pasado una parte “En limpio” y repiten, con variaciones, el contenido de los dos primeros cuadernos de Ramos. Pienso que constituyen una segunda redacción, más explicativa y didáctica, realizada en la Academia con intención de hacer más asequible el texto para su publicación. La confrontación de una y otra nos puede permitir conocer el método e intenciones docentes de los profesores de la Academia. Como el examen y revisión del texto fue encargado a José Moreno podría ser éste el autor de la redacción, aunque en la Comisión no se le pide que lo haga, pero en cualquier caso sí fue su seguidor. Esta delegó en él como la persona idónea, ya que nacido y criado en la misma Academia (como hijo de su conserje Juan Moreno), fue discípulo de Ventura Rodríguez, ayudante de Bails para la composición del *Curso de Matemáticas* y era segundo director de estas materias desde 1777. Moreno (29), que en sustitución de Ponz era también secretario de la Junta de Comisión desde marzo de 1786, llegando a ser Vicesecretario y Secretario de la Academia, contaba con una importante formación matemática, escribiendo un *Curso de Aritmética* para las escuelas de los Reales Sitios y una evidente inclinación a la literatura, que se concretó en su *Viage a Constantinopla en el año 1784* y en la descripción de las arquitecturas efímeras con que Madrid se adornó para conmemorar la exaltación al trono de Carlos IV (30).

La personalidad del autor.— Antonio Ramos (1703-1782) no es un arquitecto bien conocido (31), sin embargo podemos considerarlo la gran figura de la arquitectura en la Málaga del s. XVIII, cuya obra oscila entre un rococó atemperado y el barroco clasicista que se impondría en la ciudad. Cantero procedente de Jaén en donde realizaría su formación, llegó a Málaga en 1723 contratado con la categoría profesional de sentador de piedra por José de Bada, Maestro Mayor de las reiniciadas obras de la Catedral malagueña. En ésta pasó por sucesivos cargos: tallista de capiteles, aparejador y, en 1760, fue nombrado Maestro Mayor, aunque realmente ejercía como tal desde hacía varios años, por residir Bada en Granada y espaciar muchos sus visitas a Málaga.

Dedicó toda su vida a la Catedral, cuyas obras finalizaron, aunque no concluidas, el mismo año de su muerte. Pero también se ha documentado su intervención en las grandes obras religiosas que entonces se llevaron a cabo: ampliación de la parroquia de los Mártires, de la iglesia de san Felipe Neri, el nuevo palacio episcopal responde a su proyecto y dirección, actuando también en otras de menor importancia. Por otro lado el Cabildo municipal solicitó de él numerosos informes, incluso sin tener títulos de la Ciudad, y realizó diversos proyectos de índole civil por su encargo, además de otros particulares. También fueron solicitados sus informes en varias obras y es importante que la poderosa diócesis de Sevilla le llamara para dictaminar en la restauración de la cúpula del Sagrario, siguiéndose su proyecto (32).

Su prestigio como arquitecto estuvo avalado por los informes que sobre él dieron algunos de los maestros más afamados de la época. En 1756 y 1764 Gaspar Cayón y Ventura Rodríguez, respectivamente, a requerimientos del Cabildo, informaron favorablemente sobre Ramos, por su formación, capacidad y aplicación (33); y a finales de su vida, en 1782, el político D. José de Gálvez se refiere a él como *este célebre arquitecto que es uno de los mejores que tenemos en España* (34).

El contacto con Bada fue decisivo en su formación, como demuestran los rasgos estilísticos de su obra. Pero la completó con el estudio, ya que en su biblioteca contaba con un buen número de publicaciones de arquitectura, matemáticas, ingeniería militar, etc, obras que tenía bien asimiladas, como demuestran las referencias y precisión de sus informes técnicos. Los libros de arquitectura de Vitruvio, Alberti, Scamozzi, Serlio, Palladio, Vignola, Pozzo, Fray Lorenzo de San Nicolás, Torija, se encuentran en su biblioteca junto a los de ingeniería militar de Firriufino, Cristóbal de Rojas, Fernández de Medrano. También poseía importantes obras de matemáticas como el libro de Euclides traducido por el P. Kressa, el Compendio de Tosca, el del P. Zaragoza, las Matemáticas de Corachán, el Curso matemático de Wolfius, una obra de Nicolás Tartaglia, y otros de geometría y física, como los de Castro, Schoter y Nollet, etc (35). Por otro lado, el informe que hace sobre el estado de la cúpula del Sagrario de Sevilla en 1776 (36), con sus referencias a Vitruvio, Palladio, Serlio, Vignola, Alberti, Blondel, Gautier, citando incluso textualmente de sus tratados, es señal inequívoca de su formación.

El tipo de arquitecto que Ramos defiende es un profesional formado en la práctica arquitectónica y en el estudio de la teoría, tanto de materias artísticas como científicas y técnicas. Y esto es evidente en la solicitud que hace en 1756 del puesto de maestro mayor de la Catedral, en la que se considera con la *idoneidad respectiva* para continuar la obra e indica *haber estudiado con formalidad aquellas partes de la Matemática que son esenciales como precisas para el perfecto arquitecto, que son: Geometría, Aritmética superior, Trigonometría rectilínea, Arte de Montea o Cortes canteriles, Simetría de los templos, Estatuaria, parte de la Estática, Delinear, Dibujo y la Distribución de la Arquitectura* (37).

Contenido del manuscrito.- Aunque el manuscrito estudiado aparece en la Academia de San Fernando en 1786, debía encontrarse aquí desde hacia algunos años, pues en 1782, cuando estaba pasándose a limpio, murió su autor, enviándose la obra a la Academia tal como quedó, tan sólo con dos cuadernos pasados a limpio, el resto en gran parte manuscrito por Ramos y con fragmentos traducidos de otros textos sobre los que había ido basando su trabajo.

Pero realmente las reflexiones de Ramos sobre estos problemas son muy anteriores ya que podemos enlazarlo con los informes emitidos por él a partir de 1763, año en que se ha completado la obra nueva de la catedral, empezada en 1720 desde los pies hacia la cabecera, y se va a realizar la unión de las dos partes. Informes contradictorios con los del maestro, indicando que al cargar excesivamente determinadas zonas de la obra podía ocurrir el desplome, le llevarán a defenderse exponiendo una teoría de los empujes de los arcos y bóvedas, su contrarresto en los elementos sustentantes, de la elasticidad y resistencia de éstos, etc. que definitivamente son los que se tratan en el manuscrito. Éste debió ir preparándose a lo largo de varios años, pues la letra que aparece en los cuadernos 4 y 5 es de la misma mano que copió su solicitud del puesto de Maestro Mayor en 1756 (38), mientras que la del copista que pasa a limpio los dos primeros cuadernos es la misma que escribe la solicitud de Ramos de 1782 para que se le mantenga el sueldo de maestro pese a la suspensión de las obras de la Catedral (39), siendo el cuaderno 3 y otros fragmentos, autógrafos de Ramos; los cuadernos 6 y 7 agrupan letras diferentes y corresponden a la redacción de la Academia.

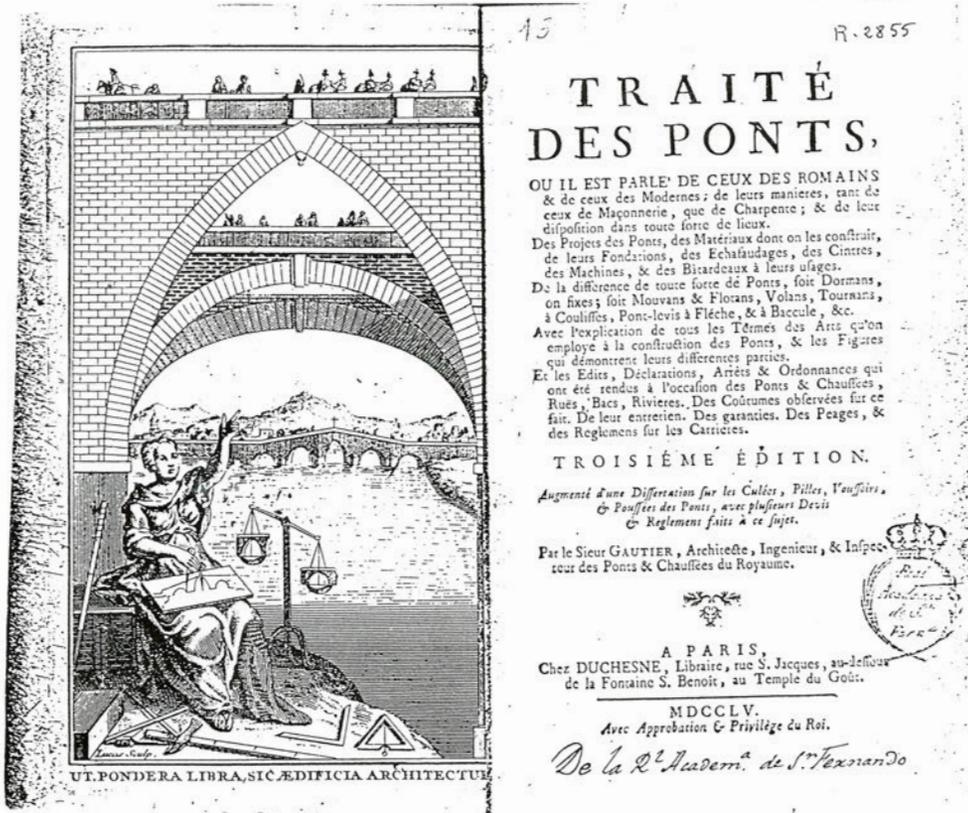
Además de la experiencia personal el autor basa sus teorías en la obra de dos ingenieros franceses, Henri Gautier y Bernard Forest de Belidor, a los

que se remite con toda honradez, incluso entrecomillando fragmentos traducidos en su redacción. (Fig. 1 y 2).

En la portadilla del *cuaderno 1.º* se proponen dos problemas de una misma especie, en torno a los cuales versa todo el manuscrito: *calcular la potencia que se necesita para volcar un pie derecho o muro y el peso de la dovela sobre el pie derecho o pilar que lo sostiene*; pero en todo este cuaderno sólo se demuestra el primero mediante siete proposiciones y cuatro operaciones prácticas, remitiendo al cuaderno de figuras.



1.- B. Forest de Belidor: *La science des ingeniers dans la conduite des travaux de fortification et d'architecture civile*. París, 1739. Frontispicio.

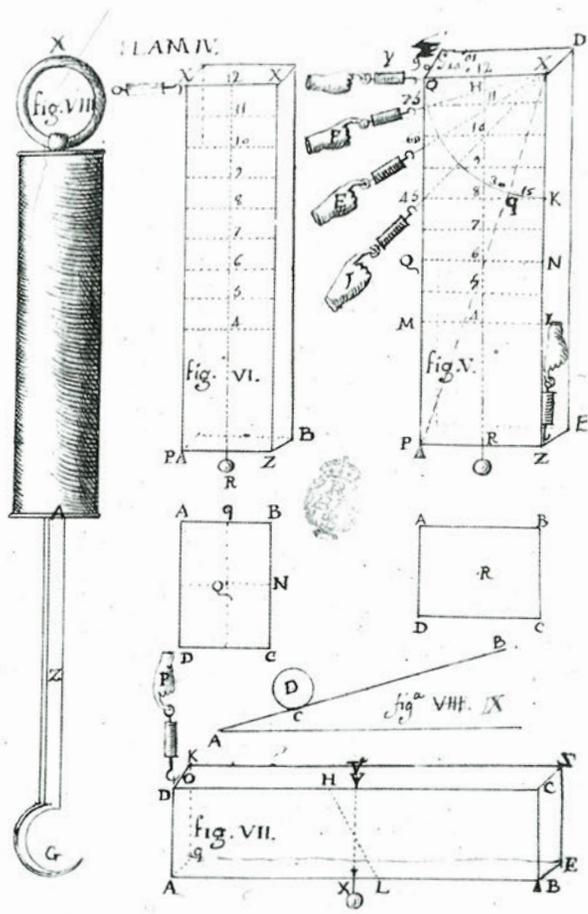


2.- Henri Gautier: Traité des ponts. Paris, 1914. Frontispicio.

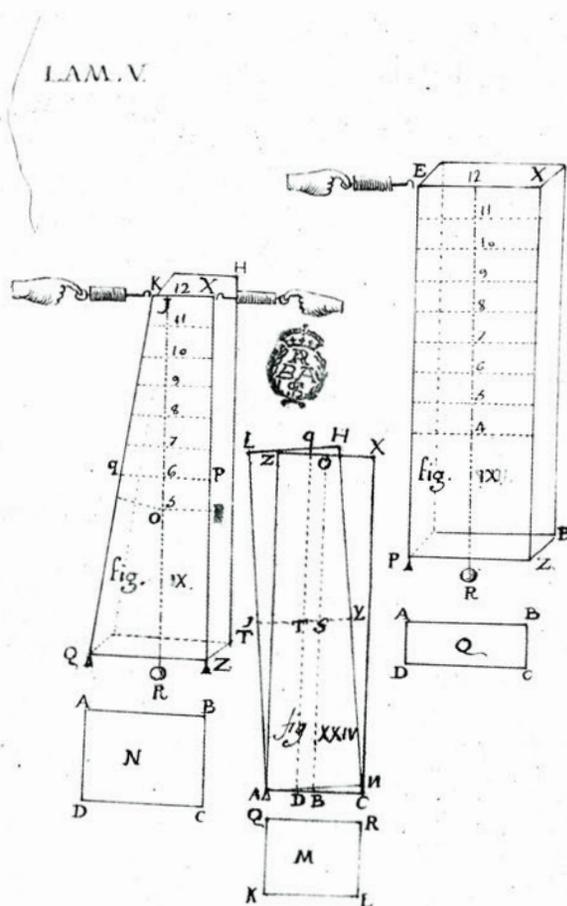
El objetivo es demostrar la robustez o resistencia que debe tener el pie derecho para contrarrestar el empuje en cualquier punto de su elevación y da las reglas para calcular el espesor que necesitan las bóvedas y arcos para resistir el empuje que hacen las dovelas contra el pie derecho. En su reflexión Ramos alude a este arduo problema que se han planteado todos los arquitectos, desde Vitruvio, quienes realizaron sus obras por aproximación, con la duda de haber dado el justo espesor al pie derecho. Incluso considera que Gautier y Belidor, que trataron estos temas con mayor profundidad no dan reglas sobre ello, recomendando la robustez de los elementos de contrarresto a la prudencia del arquitecto (40).

Como este primer problema, que es el único que se encuentra en este cuaderno, es de mecánica, remite a las propiedades de la palanca y aunque

en todo momento se ha referido a Gautier y Belidor sigue también al P. Tosca, exponiendo los tres géneros que se conocen de ella y aplica las reglas que éste da en su *Compendio Matemático*, L. II del volumen que dedica a la Maquinaria (41). Realiza también la comprobación práctica de estas operaciones mediante un dinamómetro, la romanilla de cilindro o muelle, que dibuja en la lámina IV. Esta y la V agrupan las figuras sobre las que se basan estas proposiciones. (Figs. 3 y 4).



3.- A. Ramos: Manuscrito Sobre la gravitación... Lám. IV.



4.- A. Ramos: Manuscrito Sobre la gravitación... Lám. V.

El *cuaderno 2.^o* lo dedica a las *propiedades del medio arco y su pie derecho* que Ramos considera un solo pie derecho, siguiendo a Gautier y Belidor, quienes indicaron que era necesario servirse de los principios matemáticos, sobre todo de la Mecánica y no era posible calcular con toda perfección el espesor del pie derecho sólo con la práctica. Aplica la misma regla que éstos,

que la resistencia del pie derecho será según fuese la distancia que hay del hipomoclio al punto por donde pasa la línea de dirección que atraviesa el centro de gravedad dividiendo la superficie del pie derecho y arco en dos partes iguales (42).

Mediante diecisiete proposiciones establece reglas que determinen el espesor de los arcos y bóvedas para resistir las presiones de sus dovelas y el empuje de éstas sobre el pie derecho. Fundamentalmente sigue a Belidor en su libro II, el cual para demostrar el empuje de las bóvedas y el espesor de los pies derechos remite a la figura 1 de la lámina IV, sobre la que están basadas las figuras de las láminas VI, VII, y VIII de Ramos, en las que va demostrando estos problemas, apurando las operaciones para dejar el mínimo posible al tanteo, y pasa de éste al cálculo matemático de las resistencias, utilizando la trigonometría y las operaciones logarítmicas. En su base de matemáticas está presente su formación euclidiana y a Euclides remite repetidas veces en estas proposiciones.

El texto debía completarse con unas tablas (43) y el copista indica que no se han hallado entre los papeles del autor y que sería fácil rehacerlas, lo cual se llevó a cabo en la redacción de la Academia (Láms. XIII y XIV del cuaderno 7.^o).

El *cuaderno 3.^o* es manuscrito del maestro y es material que quedó sin pasar a limpio por su muerte, advirtiendo el copista del desorden que puede encontrarse en él por este motivo. Pero no hay tanto desorden, sólo una omisión en la numeración de las proposiciones, aunque no falta nada; sí es cierto que los últimos folios del cuaderno deben estar mal cosidos porque hay algunos saltos en el texto, pero cambiando el orden de las hojas en la transcripción se sigue la continuidad de los problemas.

Este cuaderno es continuación del anterior en su materia y en el desarrollo de las proposiciones, que versan sobre los puntos de apoyo de las dovelas, su trabajo como cuñas y dimensiones de los pies derechos. Aquí, aunque da los frentes y espesores de los pies derechos por tanteo, también los obtiene matemáticamente. Para ello utiliza una regla general,

Resalte de la dovela = 10.^a del diámetro (44),

tomada de Vitruvio, Alberti y Palladio y en las proposiciones remite a la tabla XIII, que se ha citado anteriormente, aunque no es ésta la única que utiliza sino la que aparece al final de este cuaderno que ha sido elaborada por Ra-

mos, y aplicándola resuelve los problemas. Hay también otras dos tablas que sirven para sacar la altura y carga de los arcos; una más reducida basada en un arco sencillo de tres pies y otra más amplia para sacar los arcos de cualquier diámetro que sean, e inicia la explicación de ellas recordando

Mi ánimo es que con una mediana comprensión de la Aritmética inferior se puedan usar dichas tablas (45).

El *cuaderno 4.º* presenta una letra diferente, es la misma que traduce el texto de Belidor en el *cuaderno 5.º*, coincide con la de algunos documentos de Ramos en Málaga (46) y parece material de base para elaborar.

El problema que aquí desarrolla es también determinar la potencia del estribo y evidentemente se relaciona con el primero. Pero aquí remite a tres figuras aisladas que se encuentran al final rotuladas de la 4 a la 6 por el mismo Ramos, aunque no aparecen las tres anteriores. Los problemas los resuelve apoyándose en proposiciones del libro de Mecánica de Tosca respecto a las palancas de segundo género y en el libro 1.º de Euclides en la traducción del P. Kresa (47).

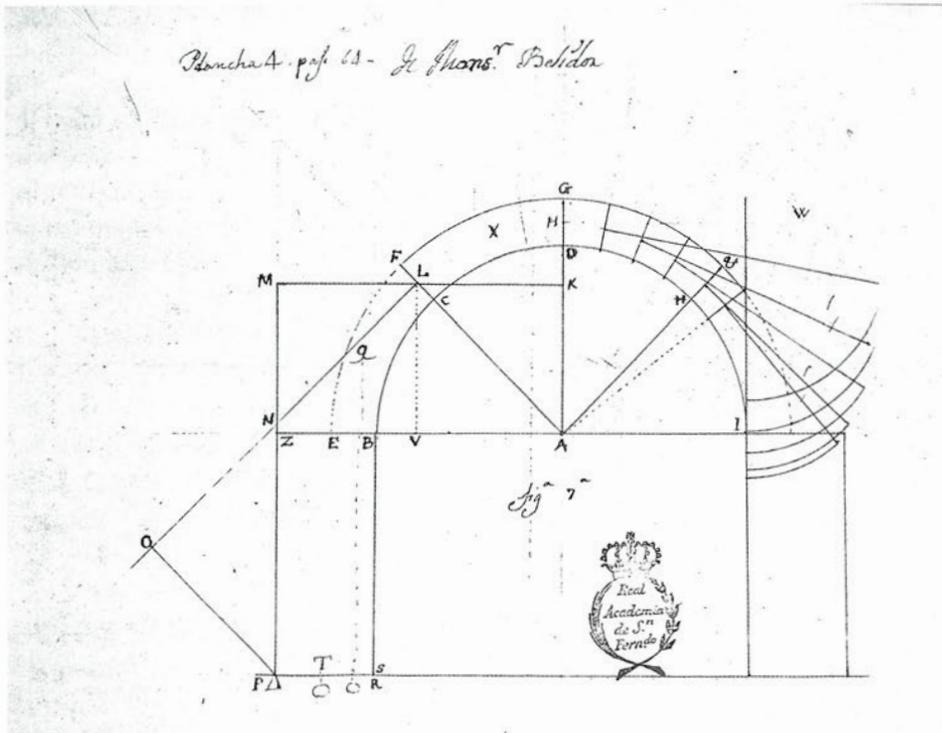
En el *cuaderno 5.º* se ha añadido al principio una nota con letra diferente en la que se indica que es *en gracia de los que no hayan estudiado la doctrina de las proporciones* y que se pondría ya en la Academia, aludiendo al nivel más elemental de este cuaderno. Pero su contenido se centra en el método de los franceses Gautier y Belidor y es material básico que, en gran parte, se ha integrado en los cuadernos anteriores. Creo que la indicación se ha puesto aquí en función de otra autógrafa de Ramos en la que da los signos de las operaciones matemáticas y explica lo que son teoremas, problemas, corolarios, etc, por si el texto llegase a personas no entendidas en la materia, pero no debe corresponder a este cuaderno sino a uno de los primeros y está mal cosida. Contiene, además, otros folios autógrafos del maestro dando una breve noticia sobre Gautier y Belidor de los que alaba su trabajo que ha supuesto un notable avance para él, aunque no revelen totalmente lo que se proponen ya que Gautier sólo demuestra la fuerza de una palanca curvada. Belidor se extiende más ya que da espesor a las dovelas y plantea bien el problema del pie derecho pero no llega al fondo y Ramos quiere demostrar cuánto resiste el pie derecho y qué espesor necesita cada arco (realmente todo esto ya se reflejó en los cuadernos anteriores, pero se plantean de modo diferente). A continuación se resume el método de Gau-

tier sobre los empujes de las bóvedas y arcos contra el pie derecho, que queda incompleto, copiando simplificada la figura 1 de la plancha 1 del Tratado de éste, que rotula con el n.º 6 y trabaja sobre ella.

Sigue después la traducción del capítulo 2.º del libro de Mecánica de Belidor, con letra del copista, que debía entender sobre la materia o hacerlo siguiendo indicaciones del maestro, pues constatando con el original francés, hay párrafos enteros que se saltan sin perder la continuidad del discurso, centrado en el cálculo del espesor de los pies derechos. Realmente aquí se traduce la proposición 1.ª del capítulo 2.º de Belidor, en el que éste opera con álgebra, aunque se elimina buena parte del texto, pasando después, en los ejemplos de "bóveda trasdosada en semicírculo", "en dos planos inclinados" o "en plano horizontal", al capítulo IV que son los simplificados para los que no saben álgebra. Las figuras, que también se encuentran en este cuaderno, están copiadas de la lám. IV, n.º 7, 10 y 11 de Belidor, y rotuladas por Ramos quien, finalmente, resume personalmente el método aplicándolo a un problema y critica nuevamente que no demuestre el por qué de las operaciones. Tal vez si se hubiera seguido todo el conjunto de la primera parte en que las operaciones son más complejas, no hubiera dado lugar a esta crítica. (Fig. 5).

Hay también otros folios sueltos manuscritos de Ramos, algunos sin continuación con el anterior, lo que podría indicar que hay partes perdidas. Son reflexiones más personales del maestro pues demuestra que el medio arco y su pie derecho son uno sólo poniendo como ejemplo su experiencia en la Catedral de Málaga en donde tuvo que demoler 14 arcos. Se recogen además unas proposiciones con referencias a Gautier y Belidor, manuscritas de Ramos, sobre lo mismo que ya se había dicho antes, y un folio suelto sobre los empujes de los arcos.

Finalmente en este cuaderno se encuentra, aunque sin referencia al autor ni a la obra, la traducción del capítulo 26 del tratado de *Arquitectura Civil* de Guarino Guarini, que está incompleto, y además faltan muchas palabras, términos técnicos generalmente. No se acompañan las figuras aunque hay algunas dibujadas al margen con un trazo muy leve que son copias de las figuras 1 y 2 del Tratado de Guarini. Es interesante la presencia de este texto que parece indicar que Ramos se preocupaba también por la teoría de la construcción de bóvedas y tal vez pensase continuar su trabajo con un capítulo dedicado a las bóvedas.



5.- A. Ramos: Manuscrito Sobre la gravitación... Cuad. 5, fig. 7.

El *cuaderno 6.º* ya no se numera sino que se titula “*El limpio*” y en su primer folio se indica:

El primer año empezó en octubre de 86 y finalizó en junio de 87 y el 2.º empezó en octubre de 87 y finalizó en junio de 88.

Son dos periodos de nueve meses que podrían corresponder al tiempo que este texto fue revisado en la Academia, pues la primera noticia sobre el Manuscrito recogida en las Actas de la Comisión de Arquitectura es de noviembre de 1786. Creo que en este periodo se elaboraron los dos cuadernos de borradores que vienen a continuación, que constituyen una nueva redacción del texto de Ramos; sobre ellos empezó a pasarse a limpio, puliendo la redacción, pero quedó interrumpido en una fase muy inicial. También están pasadas a limpio las tablas del *cuaderno tercero de Ramos que sirven*

para sacar la luz el alto y la carga de los arcos y se debió considerar seriamente la utilidad de su publicación pues junto a ellas hay una hoja donde se ha impreso la primera plana de las tablas, que por sus características podría ser una prueba de imprenta (48). (Fig. 6).

Parece que Ramos escribió sus problemas pensando en profesionales, de hecho su obra a veces no es muy comprensible para los que no cuenten con una primera formación aritmética. Lo más probable es que, como tantos

<i>De los arcos sen cillos de tres pies que es el perante de su dobla.</i>					<i>De los arcos de 5 pies enrasados sobre el perante de su dobla.</i>					<i>De los arcos de 4 pies incluso el perante de su doble.</i>				
A.	B.	C.	D.	E.	A.	B.	C.	D.	E.	A.	B.	C.	D.	E.
30.30...	6.	3.	2.		30.30...	7.	0.	3.		30.30...	7.	9.	4.	
30.31...	6.	3.	9.		30.31...	7.	0.	10.		30.31...	7.	9.	11.	
30.32...	6.	4.	4.		30.32...	7.	1.	5.		30.32...	7.	10.	6.	
30.33...	6.	4.	11.		30.33...	7.	2.	0.		30.33...	7.	11.	1.	
30.34...	6.	5.	6.		30.34...	7.	2.	7.		30.34...	7.	11.	8.	
30.35...	6.	6.	1.		30.35...	7.	3.	2.		30.35...	8.	0.	3.	
30.36...	6.	6.	8.		30.36...	7.	3.	9.		30.36...	8.	0.	10.	
30.37...	6.	7.	3.		30.37...	7.	4.	4.		30.37...	8.	1.	5.	
30.38...	6.	7.	10.		30.38...	7.	4.	11.		30.38...	8.	2.	0.	
30.39...	6.	8.	5.		30.39...	7.	5.	6.		30.39...	8.	2.	7.	
30.40...	6.	9.	0.		30.40...	7.	6.	1.		30.40...	8.	3.	2.	
30.41...	6.	9.	7.		30.41...	7.	6.	8.		30.41...	8.	3.	9.	
30.42...	6.	10.	2.		30.42...	7.	7.	3.		30.42...	8.	4.	4.	
30.43...	6.	10.	9.		30.43...	7.	7.	10.		30.43...	8.	4.	11.	
30.44...	6.	11.	4.		30.44...	7.	8.	5.		30.44...	8.	5.	6.	
30.45...	6.	11.	11.		30.45...	7.	9.	0.		30.45...	8.	6.	1.	
30.46...	7.	0.	6.		30.46...	7.	9.	7.		30.46...	8.	6.	8.	
30.47...	7.	1.	1.		30.47...	7.	10.	2.		30.47...	8.	7.	3.	
30.48...	7.	1.	8.		30.48...	7.	10.	9.		30.48...	8.	7.	10.	
30.49...	7.	2.	3.		30.49...	7.	11.	4.		30.49...	8.	8.	5.	
30.50...	7.	2.	10.		30.50...	7.	11.	11.		30.50...	8.	9.	0.	
30.51...	7.	3.	5.		30.51...	8.	0.	6.		30.51...	8.	9.	7.	
30.52...	7.	4.	0.		30.52...	8.	1.	1.		30.52...	8.	10.	2.	
30.53...	7.	4.	7.		30.53...	8.	1.	8.		30.53...	8.	10.	9.	
30.54...	7.	5.	2.		30.54...	8.	2.	3.		30.54...	8.	11.	4.	
30.55...	7.	5.	9.		30.55...	8.	2.	10.		30.55...	8.	11.	11.	
30.56...	7.	6.	4.		30.56...	8.	3.	5.		30.56...	9.	0.	6.	
30.57...	7.	6.	11.		30.57...	8.	4.	0.		30.57...	9.	1.	1.	
30.58...	7.	7.	7.		30.58...	8.	4.	7.		30.58...	9.	1.	8.	
30.59...	7.	8.	1.		30.59...	8.	5.	2.		30.59...	9.	2.	3.	
30.60...	7.	8.	8.		30.60...	8.	5.	9.		30.60...	9.	2.	10.	

6.- A. Ramos: Manuscrito Sobre la gravitación... "Tabla para sacar la luz, el alto, y la carga de los arcos". Prueba de imprenta.

otros tratados, tuviese una finalidad de uso en la práctica, recogiendo sus experiencias para aprovechamiento de sus colaboradores y discípulos, al menos inicialmente. La redacción de la Academia debería presentar un contenido más didáctico, para hacerla más asequible a los no entendidos, dando nociones muy elementales, introduciendo definiciones y desarrollando otros postulados que Ramos había resumido brevemente o dados por sabidos. Y la parte pasada a limpio en la misma Academia es la que más se separa del original: define lo que son máquinas, tipos de palanca, lo que en ella es potencia, resistencia, hipomoclio, etc. y en relación con la obra que se va a desarrollar se extiende más en las palancas de segundo género, como también indicó Ramos, remitiendo a unas figuras muy rudimentarias que no se llegaron a pasar a limpio.

A partir del folio 6 ya enlaza con los cuadernos de Ramos y en los dos borradores, que constituyen el *Cuaderno 7.^o*, se recoge el contenido de los dos primeros problemas de Ramos, que no pueden variarse pero sí se hacen más explicativos agrupando las diferentes fases. Se introducen también las láminas XIII y XIV, que son tablas para hallar alturas y distancias, que faltaban en el cuaderno 2.^o de Ramos, como indicó el copista. Además se han copiado las reflexiones que sobre Gautier y Belidor expuso Ramos.

El segundo borrador se acompaña también de un cuaderno de operaciones donde se indica que es la

Obra de D. Fran^{co} Ramos (sic) sobre los arcos encargada a la Comisión por el Sr. Prot^{or} y después al Sr. D. Josef Moreno.

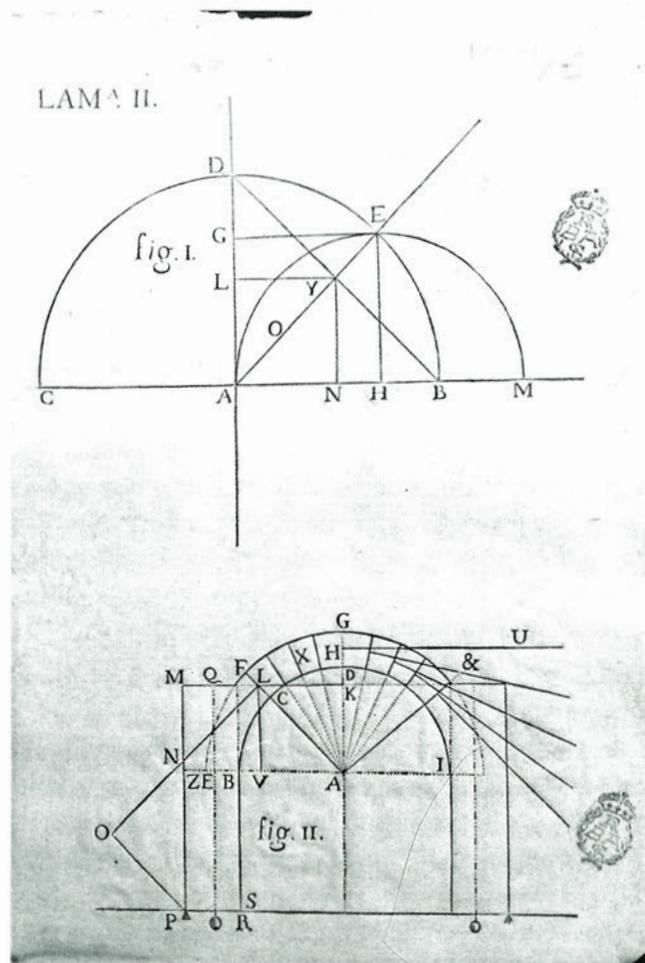
Estas operaciones, en las que hay algunas correcciones, corresponden a los problemas del medio arco ya que se calcularon nuevamente todas las realizadas por Ramos, siendo éstos los resultados que se plasmaron en el borrador de la Academia; aunque hay diferencias con los de Ramos, en cantidades ya reducidas a pulgadas y líneas las diferencias son mínimas.

El *cuaderno de figuras* presenta una dificultad. Es más amplio que el texto y las láminas no están cosidas correlativamente. En el primer atadillo están la IV y V que son la demostración gráfica de los problemas del 1.^o cuaderno. En el segundo la VI, VII y VIII y una tabla, que corresponden al 2.^o cuaderno. El tercero agrupa las láminas II, III, IX (sic), X, XI y XII y excepto la II y III que son copia de Gautier y Belidor, las demás no tienen referencia en el texto, lo que confirma que puede haber una parte perdida

de éste. No puedo asegurar que fueran pasadas a limpio en la Academia, porque en algunas (IV, V y VII) hay rasgos que parecen autógrafos de Ramos como los números de la mayoría de ellas, pero la II está impresa y esto pienso que se haría ya en Madrid. Realmente las láminas II y III reproducen las figuras integradas en el cuaderno 5 y es posible que éstas fueran pasadas a limpio y se imprimiera una de ellas como prueba. En cambio no se dibujaron nuevamente las figuras de palancas del borrador de la Academia. He intentado buscar una diferenciación a través de las filigranas del papel, pero así como en el texto está claro, en las láminas es más difícil ya que presentan marcas diferentes que no coinciden con la forma de agruparse (49). Por otro lado falta la lámina I. (Fig. 7 y 8).

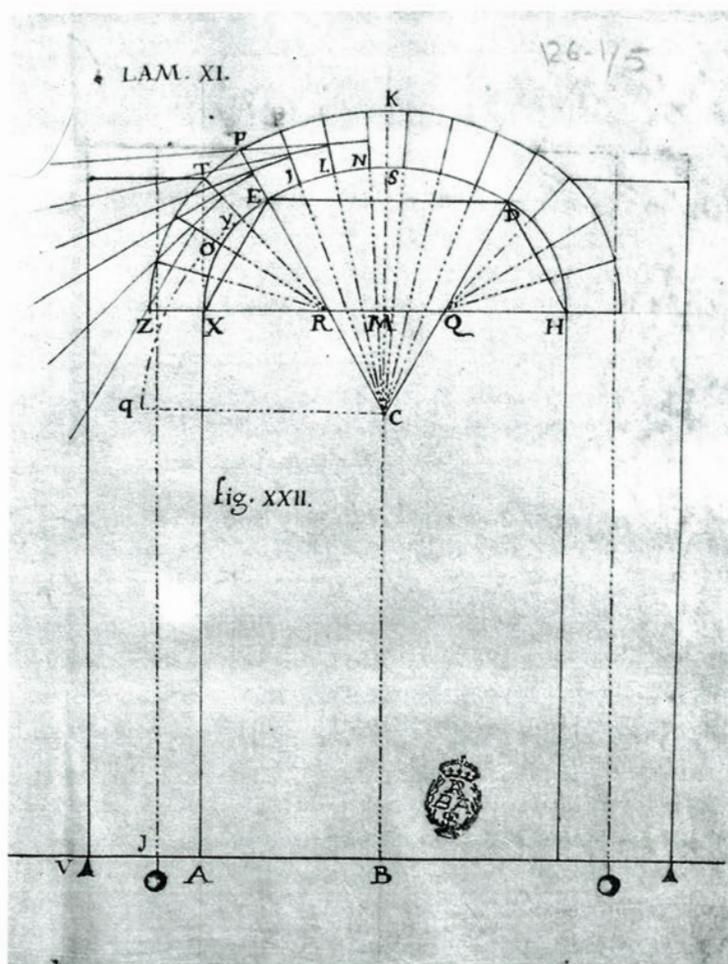
Intenciones de Ramos en la redacción de los cuadernos.- En cuanto a los propósitos que llevaron a Ramos a redactar este manuscrito pienso que fueron fundamentalmente didácticos. Este maestro, que se ha formado en la práctica arquitectónica y con una sólida formación teórica, viéndose en edad avanzada, tal vez pensase dejar redactado de forma comprensible este material para uso de sus colaboradores, pues el texto parece dirigido a personas con una formación básica.

Pero quizá pudiera guiarse también otra intención. Las circunstancias de la profesión arquitectónica han ido cambiando desde la creación de la Academia de San Fernando y los maestros que ejercen la arquitectura en la periferia, que han tenido una formación en la práctica, deben someterse a los dictámenes de la Academia revisando sus proyectos los individuos de número de ésta o pasar un examen, que en esta época era ya riguroso (50), para revalidar el título de arquitecto. No tengo noticia de que Ramos preparase este trabajo como un ejercicio de demostración de su formación y obtener de este modo, si no el título de arquitecto de la Academia, puesto que no parece que fuese su intención trasladarse a Madrid para realizar los exámenes pertinentes, pero sí pudo intentar una conexión con la Academia de San Fernando, buscando su reconocimiento como respaldo oficial ante un Cabildo siempre mezquino y receloso con su Maestro. En esas fechas tiene más de 70 años pero sigue en activo y lucha por sus derechos. La suspensión del arbitrio y subsiguiente paralización de las obras de la Catedral llevó al Cabildo a eliminar el salario del Maestro Mayor quien, más por dignidad profesional que por necesidad, insiste en que se le mantenga su jubilación y recurrirá a sus contactos en la Corte hasta conseguirlo (51).



7.- A. Ramos: Manuscrito Sobre la gravitación..., Lám. II.

En cualquier caso el texto implica un afán docente y Ramos ha organizado su obra como un tratado ordenado en libros y capítulos (52). Sin embargo a primera vista se nos plantea una contradicción, pues aunque el autor, que sigue fundamentalmente a los franceses Gautier y Belidor, insiste repetidas veces en que quiere superarlos, éstos habían planteado esos problemas hacía tiempo, aunque según él no llegan hasta el fondo de ellos. Ra-



8.- A. Ramos: Manuscrito Sobre la gravitación... Lám. XI.

mos desde el primer cuaderno expone la necesidad de conocer el peso del arco y su empuje para calcular el espesor del pie derecho e insiste en que al no conocerse estos datos se procede a ciegas.

Para demostrar que no es exageración suya esta falta de precisión copia el reto de Gautier, el cual indica en su Tratado que ningún arquitecto o ingeniero había querido profundizar en estos problemas, que todos los puentes y bóvedas se habían hecho al tanteo hasta entonces y muchos tratadis-

tas ni siquiera habían tocado el tema, como Vitruvio o Vignola, y considera que si no ha adelantado más que otros al menos tiene la valentía de exponer sus dificultades para que los que vengan después las perfeccionen. Ramos también recoge la opinión de Felipe de la Hire, vertida en el Tratado de Gautier:

Es uno de los problemas más difíciles de la arquitectura conocer la fuerza que deben tener los pies derechos de las bóvedas para sostener su empuje, y los arquitectos no han hallado, hasta el presente, reglas ciertas para determinarlos (53).

Este libro de Gautier no se encuentra en el inventario de la biblioteca de Ramos quien copió o le copiaron algunos fragmentos. Pero ese mismo texto de Hire traslada el problema al terreno de la Mecánica, mediante la que trata de resolverlo, y más adelante Gautier insiste:

M. de la Hire, en su Tratado de Mecánica, impreso en 1695, ha demostrado cual era la proporción según la cual había que aumentar el peso de las dovelas de un arco semicircular para que todos estuviesen en equilibrio. Lo cual es la disposición más segura que se puede dar a una bóveda para hacerla duradera. Hasta aquí los arquitectos no habían tenido ninguna regla precisa y no se habían conducido más que tanteando. Si se cuentan los grados de un cuarto de círculo, desde la mitad de la clave de la bóveda hasta un pie derecho, la extremidad de cada dovela pertenecerá a un arco tanto más grande cuanto más alejado esté de la clave. Y por la regla de M. de la Hire, es necesario aumentar el peso de la dovela por encima de la clave tanto como la tangente del arco de esta dovela lo lleve sobre la tangente del arco de la mitad de la clave. La tangente de la última dovela se hace necesariamente infinita y por lo tanto también su peso. Pero como el infinito no se encuentra en la práctica, se reduce a cargar tanto como sea posible las últimas dovelas, a fin de que resistan el esfuerzo que hace la bóveda para apartarlas, que es lo que se llama empuje" (54).

Siguiendo esta regla, indica Gautier, M. Parent ha buscado el trasdós de una bóveda cuyo intradós sea circular con todas las dovelas en equilibrio y la medida del empuje de la bóveda. Se sabía sólo que el empuje era fuerte y que se le oponían grandes masas como contrarresto, pero no se sabía donde era necesario hacerlo.

Ahora se podrá saber, las Artes se apoyan en el progreso de la Geometría.

También cita Gautier al P. Derand en su *Traité de la coupe de pierres*, a Blondel en su *Traité d'Architecture* y a otros posteriores que operaron del mismo modo.

Es extraño que Ramos no conociera estos datos, pues parece lógico que leyera el Tratado completo, pero incidiendo en la crítica inicial de Gautier trata de superarlos y aporta una serie de reglas y problemas que demuestren sus teorías, dando tablas para determinar los gruesos de los estribos y comprobándolo todo prácticamente. Reconoce la autoridad de los dos tratadistas franceses y lo mucho que le han aportado, pero quiere llegar a profundizar más que ellos, plasmándolo en problemas de aplicación práctica para utilización de los profesionales de la arquitectura. Hay tal vez una afirmación de orgullo o de justificación de su osadía ante la ciencia de los franceses al indicar.

Acaso alguno que esté mal con que un español sea autor de lo que solo por un favor particular de Dios, de quien proviene todo bien podría descubrirse, intentara rebasar este hallazgo... (55).

No obstante, además de la “ayuda divina”, él se considera respaldado por la autoridad del Marqués de Rubí y por Ventura Rodríguez, los únicos a quienes comunicó que estaba realizando el trabajo.

Los avances de las matemáticas y de la física en esta época ya eran notables y llama la atención que no se hubiesen aplicado a la arquitectura. Pero no era así. Los mismos Tratados de Belidor y Gautier, que Ramos pudo no manejar completos sino a base de fragmentos, ya dejan clara evidencia de la aplicación de estos principios a la arquitectura, que eran todo un hecho desde las experiencias de Felipe de la Hire. Es cierto que los preceptos aritméticos que integraban los tratados de arquitectura españoles eran muy elementales, pero los libros de matemáticas dedicaban capítulos a la arquitectura así como los tratados de Ingeniería, y los de Física, Estática y Mecánica tenían una aplicación evidente en arquitectura. Sí es sorprendente la escasa atención que se dedica en nuestros tratados de arquitectura a los problemas de resistencia de las estructuras, que se irán integrando ya en la segunda mitad del siglo XVIII.

Pero Ramos nos indica que presenta sus problemas intentando superar a los franceses, no obstante si leemos los trabajos de éstos vemos que le aventajan en mucho, y él tenía que ser consciente de ello. Si repasamos el *Tra-*

tado de Gautier, es indudable que Ramos tuvo que conocer las reflexiones de éste sobre Felipe de la Hire, Parent y Derand, puesto que se encuentran entre la parte que él recoge y la explicación de la figura 1 de la lámina I, que también está en su manuscrito (Cuad. 5.º, fig. 6). Ahora bien, hay un fragmento de Gautier muy significativo que quizá pueda aportar la clave del proceder de nuestro arquitecto. En él, refiriéndose al modo en que Felipe de la Hire pretende probar el empuje de la bóveda y determinar la anchura de su pie derecho, el ingeniero francés se confiesa incapaz de comprenderlo porque sus operaciones son demasiado complejas para aquellos que no tengan una sólida base matemática, e indica:

Pues si para comprender lo que él nos aporta hay que saber álgebra, con la cual él se ayuda, yo no creo que a ningún Tallista de piedras, Aparejador, ni Arquitecto, por quienes deben ser hechas esta clase de obras, les sea fácil y puedan aprovecharse nunca de ellas, porque generalmente estas personas no se aplican a esta ciencia, como inútil a su profesión.. Y en tanto que nuestros pensamientos no sean fáciles de llegar a los menos sabios, no serán instructivos y por consiguiente se convierten en inútiles para la posteridad. Yo soy consciente de que cuando Mr. de la Hire quiera resolver estas dificultades, para hacerlas fáciles a todos los que se ocupan de edificar, podrá hacerlo mejor que ningún otro, como poseyendo las luces para ello. Esto es de desear (56).

Tal vez Ramos intentase lo que Gautier propone, y hay otro texto que podría apoyar este argumento. En el libro II del Tratado de Belidor, que se dedica a la Mecánica de las bóvedas, del cual se traduce parte en el cuaderno 4.º, éste desarrolla los problemas por álgebra y más adelante los resuelve de forma más sencilla por cálculo numérico para aquellos que no saben álgebra (57). Estudiando los fragmentos copiados por Ramos vemos que están sacados, fundamentalmente, de esta segunda parte y, aunque no ignora la primera porque también recoge parte de ella, sus operaciones son muy simples sin hacer uso del álgebra, de ahí la extensión de algunas proposiciones, aunque es cierto que trata de llegar hasta el final y comprueba.

La idea de Ramos de superar a los franceses debe referirse fundamentalmente al procedimiento. El quiere desarrollar los problemas del comienzo al fin, deglosándolos en todas las operaciones posibles, comprobándolos y extrayendo reglas. Así pues, aún cuando ya se hubiera tratado sobre este asunto, su aportación no es menos válida, por el planteamiento que hace de

ellos, por su conclusión, por su intención de llegar a los profesionales con una escasa formación matemática y porque todavía no aparecen integrados en los Tratados publicados en España. Su propósito es que estos problemas sean asequibles, como indica para las tablas,

Con una mediana comprensión de Aritmética inferior (58).

NOTAS

- (1) A.A.S.F. (Archivo de la Real Academia de San Fernando) Leg. 126 - 1/5.
- (2) CAMACHO MARTÍNEZ, R.: *El manuscrito Sobre la gravitación de los arcos contra sus estribos y sobre el cálculo para la resistencia de éstos del arquitecto Antonio Ramos*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Colegio de Arquitectos de Málaga (en prensa).
- (3) SAGREDO, D. de: *Medidas del Romano*. Toledo, 1526. Ed. facsímil. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Madrid, 1986. Introducción de MARIAS, F. y BUSTAMANTE, A. Págs. 41 y ss.
RAMIREZ, J.A.: *Cinco lecciones sobre Arquitectura y Utopía*. Málaga, Universidad y Colegio de Arquitectos, 1981, Pág. 218.
- (4) BONET CORREA, A.: "Los tratados de cortes de piedra españoles en los siglos XVI, XVII y XVIII", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, 1989, N.º 69. Pág. 31.
- (5) ARPHE Y VILLAFañE, J.: *De Varia Commensuración para la Sculptura y Architectura*. Sevilla, 1585. Madrid, (ed. facsímil), Ed. Albatros, 1979.
BONET CORREA, A.: "Juan de Arphe y Villafañe: "Escultor de oro y plata" y "tratadista", en *Andalucía Monumental. Arquitectura y Ciudad del Renacimiento y el Barroco*. Sevilla. Biblioteca de Cultura Andaluza, 1986. Pág. 91. (Texto de la introducción a la edición facsímil, publicada por el Ministerio de Educación y Ciencia. 1974 y 1978).
- (6) NAVASCUES PALACIO, P.: *El libro de Arquitectura de Hernán Ruiz, el Joven*. Estudio y edición crítica por . Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1974.
- (7) CAMARA MUÑOZ, A.: *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro. Idea, traza y edificio*. Madrid. Ed. El Arquero, 1990. Pág. 157.
- (8) *El Tratado de Arquitectura de Alonso Vandelvira*. Edición facsímil, e introducción de BARBE COQUELIN DE LISLE, G. 2 vols. Caja de Ahorros de Albacete, 1977. MARTÍNEZ DE ARANDA, G.: *Cerramientos y Trazas de Montea*. Ed. facsímil con estudio introductorio por A. BONET CORREA. Madrid. Biblioteca del C.E.H.O.P.U. 1986, Pág. 13.
- (9) Vid. BONET CORREA, A.: "Los tratados.. 49 y ss.
- (10) LÓPEZ DE ARENAS, D.: *Breve Compendio de la carpintería de lo blanco y Tratado de Alarifes, con la conclusión de la Regla de Nicolás Tartaglia y otras cosas tocantes a la geometría y puntas de compás...* Sevilla, 1633 (4.ª ed. Madrid, 1922).
- (11) Un reciente estudio de la profesora Virginia Tovar revisa un conjunto muy completo de manuscritos de la Biblioteca Nacional, dedicados a la arquitectura, geometría, matemáticas, arquitectura militar, etc. TOVAR, V, y MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *El Arte del Barroco. Arquitectura y Escultura*. Madrid. Ed. Taurus, 1990. Págs. 25 y ss.
- (12) BONET CORREA, A.: *El libro de arte en España*. Catálogo de Exposición XXIII C.I.H.A. Granada, 1973. Pág. 22.
- (13) Entre los libros de matemáticas publicados en España ocupa un lugar excepcional el del P. TOSCA: *Compendio Matemático, en que se contienen todas las materias más principales que tratan de la cantidad*. Valencia, 1907-15. (9 vols), que es algo más

que un libro de matemáticas ya que como compendio su visión es más amplia, dedicando el volumen V a la Arquitectura Civil, que incluye al Arte de la Montea y el III a la Maquinaria.

- (14) VITRUVIO POLION, M.: *Los Diez libros de Arquitectura* de , traducidos del latín y comentados por Don José ORTIZ Y SANZ. Madrid, 1787. Ed. facsímil. Madrid, ed. Akal, 1987. Pág. 14.
- (15) BELIDOR, B.F.: *La science des ingeniers dans la conduite des travaux de fortification et d'architecture civile*. París 1729. Vol. I, Libro II. Pág. 6.
- (16) SAN NICOLÁS, Fray L. de: *Arte y uso de Architectura*. Madrid, 1.ª parte 1633, 2.ª 1664. (Edic. facsímil Madrid. Ed. Albatros, 1989 Introd. de J.J. MARTÍN GONZÁLEZ).
- (17) RODRÍGUEZ RUIZ, D.: *La memoria frágil. José de Hermosilla y las antigüedades árabes*. (en prensa).
- (18) BRIZGUZ Y BRU, A.G.: *Escuela de Arquitectura Civil, en que se contienen los órdenes de arquitectura, la distribución de los planos de templos y el conocimiento de los materiales*. Valencia, 1738. Lib. III. Pág. 155.
- (19) LOSADA, M.: *Crítica y compendio especulativo-práctico de la Arquitectura civil, el que demostrando reglas nuevas fáciles para plantificar palacios y templos*. Madrid, 1740. Pág. 44. Lám. 12.
- (20) C.O.A.M. Ms. S.A. 4. Cap. III. Fol. 60 v y ss.
- (21) PLO Y CAMIN, A.: *El arquitecto práctico, civil, militar y agrimensor*, dividido en tres libros. Madrid 1790. Libro II. Págs. 329 y 450 y ss.
- (22) BAILS. B.: *Elementos de Matemática*. Tomo IX. Parte I. *Que trata de la Arquitectura Civil*. Tomo II. Texto. Madrid, 1796. Ed. facsímil, Murcia, 1983. Estudio crítico por P. NAVASCUES PALACIO. Págs. 19 y 74.
- (23) A.A.S.F. Actas 3/85 (2-4-1786).
- (24) A.A.S.F. Leg. 1-18/9.
- (25) A.A.S.F. Actas de la Comisión de Arquitectura (9-11-1786).
- (26) No se localizó ningún informe sobre esta cuestión.
- (27) RODRÍGUEZ RUIZ, D.: "De la utiopía a la Academia. El tratado de Arquitectura de José de Hermosilla". *Fragmentos*, n.º 3. Madrid, 1984. Pág. 62.
PICÓN, P.: *Architectes et ingénieurs au Siècle des Lumières*. Marseille. Ed. Parentheses, 1988. Págs. 157 y ss.
- (28) TEYSSOT, G.: "Clasicismo, Neoclasicismo y "Arquitectura revolucionaria". Prólogo al libro de KAUFMANN, E.: *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*. Barcelona. Ed. G. Gili, 1980. Pág. 28.
- (29) LLAGUNO Y AMIROLA, E.: *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, por . Ilustradas y acrecentadas por D.J.A. CEÁN BERMUDEZ. Madrid, 1797. Ed. facsímil. Madrid. Ed. Turner, 1977. Vol. IV. Págs. 318-319.
- (30) *Descripción de los ornatos públicos con que la Corte de Madrid ha solemnizado la feliz exaltación al trono de los Reyes Nuestros Señores Don Carlos IV y Doña Luisa de Borbón*. Madrid, 1789. Ed. facsímil con introducción de A. BONET CORREA. Madrid, 1983.
- (31) LLORDEN. A.: *Arquitectos y canteros malagueños*. Ed. Real Monasterio de El Escorial. Avila, 1962 Págs. 144 y ss. CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "El arquitecto malagueño

- Antonio Ramos". *El Barroco en Andalucía*. Public. Curso de Verano de la Universidad de Córdoba, 1986. Vol. III. Págs. 43-51.
- (32) FALCÓN MARQUEZ, T.: *La capilla del Sagrario de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1977. Págs. 73 y ss.
- (33) A.C.M. (Archivo de la Cátedra de Málaga) Actas. Cap. Lib. 48. Fol. 90-94 y Leg. 25, pza. 17.
- (34) A.C.M. Leg. 586, n.º 33.
- (35) A.H.P.M. (Archivo Histórico Provincial de Málaga) Escr. de Manuel de Torres. Leg. 1599. Fols. 253-291.
- (36) A.C.S. (Archivo de la Catedral de Sevilla) Actas Cap. Lib. 147. Fol. 232.
- (37) A.C.M. Leg. 610, n.º 10.
- (38) A.C.M. Leg. 610. N.º 13.
- (39) A.C.M. Leg. 610. N.º 10.
- (40) Ms. Cuad. 1.º Fol. 1.
- (41) TOSCA, V.: *Op. Cit.* Vol. III. Libro II. Págs. 280 y ss.
- (42) Ms. Cuad. 2.º Fol. 1v.
- (43) Ms. Cuad. 2.º Fol. 12v.
- (44) Ms. Cuad. 3.º Fol. 12.
- (45) Ms. Cuad. 3.º Fol. 23. Para la elaboración de estas tablas pudo tomar como ejemplo la tabla de proporción de las partes principales de los puentes, de H. GAUTIER: *Traité des Ponts, où il est parlé de ceux des romains et de ceux des modernes*, par . 3ème ed. París, 1755. Págs. 368 y ss.
- (46) El documento de solicitud del puesto de Maestro Mayor de la Catedral en 1756 está escrito con esta letra y firmado por Ramos (A.C.M. Leg. 610 n.º 10).
- (47) Ms. Cuad. 4.º Fol. 6v.
Elementos Geométricos de Euclides, los seis primeros libros de los planos y lo onzeno y dozeno de los sólidos, con algunos selectos theoremas de Archimedes, traducidos y explicados por el P. Jacobo Kresa, de la Compañía de Jesús. Bruselas, 1689. Pág. 5.
- (48) Agradezco esta indicación a D.ª M.ª Teresa Munárriz, bibliotecaria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- (49) La lámina II (impresa) presenta la misma filigrana que la XII, que está dibujada. La III, V, VII y X coinciden en su marca y las restantes no las llevan.
- (50) En la introducción a la edición del manuscrito de Ramos, he estudiado la organización de los exámenes para obtener el título de Arquitecto Académico y, además de las pruebas de pensado y de repente y las correspondientes preguntas sobre ellas, a partir de 1795 la Academia dicta una norma por la que se solicita también un trabajo de tipo teórico sobre temas facilitados por ella misma, que debía exponerse oralmente en forma de disertación (SAMBRICIO, C.: *La arquitectura española de la Ilustración*. Madrid. Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, 1986. Pág. 88). Entre los exámenes que se realizaban desde principios del siglo XIX figura con el n.º 1 el tema "Sobre la contrucción de bóvedas y estribaciones que deberían tener", el mismo que había propuesto Ramos. (A.A.S.F. Leg. 310-35/3, 310-14/3, 309-36/3 y otros).

- (51) A.C.M. Actas Cap. Vol. 54. Fol. 82 y 92v. Leg. 586. N.º 33.
- (52) Ms. Cuad. 3.º Fol. 3.
- (53) Ms. Cuad. 1.º Fol. 2. GAUTIER.: *Op. cit.* Pág. 340.
- (54) GAUTIER: *Traité des Ponts*, París, 1714. Pág. 352 (No está traducido el original).
- (55) Ms. Cuaderno 1.º Fol. 2v.
- (56) GAUTIER, M.: *Op. cit.* Pág. 350.
- (57) BELIDOR, B.F.: *Op. cit.* Libro II. Pág. 55.
- (58) Ms. Cuad. 3.º Fol. 23.

COSME DE ACUÑA Y LA INFLUENCIA DE LA
ESCUELA MADRILEÑA DE FINALES
DEL S. XVIII EN AMÉRICA

Por

JOSÉ MANUEL ARNAIZ

Poco es lo que se ha publicado sobre el pintor gallego Cosme de Acuña cuyo final, víctima de la locura, se ignora totalmente. Unas cuantas líneas en el Ossorio (1) y otras pocas de Sánchez Cantón (2) y de Bedat (3) es toda su bibliografía. Tan escueta que incluso, tengo fuertes dudas en cuanto a sus apellidos, pues si Sánchez Cantón le llama Cosme de Acuña y Troncoso que es como firma su lámina del Banco de San Carlos y una carta que desde Méjico envió a D. Antonio Ponz (4), en el libro de matrículas de la Academia de San Fernando, aparece como “Acuña y Varela, Cosme, natural de la Coruña de diecisiete años”, cuando tuvo acceso a las enseñanzas de la docta corporación el 18 de Mayo de 1775 (5). Lo que obliga a reconsiderar su fecha de nacimiento que sería por tanto 1758 y no 1760 como se ha dicho (6).

La carrera académica y cortesana de Acuña, en la que hasta ahora no se ha investigado, nos le muestra compitiendo por las numerosas ayudas que concedía la Academia de San Fernando entre sus alumnos. Así le vemos ganando en Enero de 1776 los 100 reales de la Sala de Principios por cinco votos de 13 vocales (7). Por el contrario en Marzo y Abril perdió ante Juan Navarro y Cosme Velázquez (8). Mejor fortuna le cupo en Mayo al obtener los salvíficos 100 reales (9), aunque un mes después, en Abril sólo obtuvo un voto (10).

Tampoco le fue favorable el criterio de los académicos en el concurso de 1778 al que se presentó para la segunda clase. En la prueba de pensado se pidió representar el momento en el que el Gran Capitán llevó ante el Papa Alejandro VI al corsario Menaut, con cuya derrota quedó libre el puerto de Ostia. La de repente consistió en dibujar el sueño en el que un genio enviado de los dioses se le apareció a Aníbal guiándole hacia Italia (11).

Pese a haber firmado la oposición Santiago Rodríguez, José Maíno, Dámaso Santos, Ignacio Tristán, Joseph Maea, Joseph Ximeno, Zacarías González Velázquez y nuestro Cosme Acuña, sólo se presentaron finalmente los cuatro últimos. La medalla de oro de una onza fue para Zacarías que de los catorce votos obtuvo nueve y la de plata de ocho onzas la ganó Ximeno “natural de Valencia” por tres votos (12).

Tampoco en diciembre de 1778 obtuvo la ayuda de costa de 150 reales (13). Pero aquellos fracasos no consiguieron desanimarle. Así le vemos concursando a la pensión de Roma convocada por Carlos III el 17 de Septiembre de 1778 y que obtuvieron Agustín Navarro y José Camarón con el tema de Adán y Eva expulsados del Paraíso (14).

Una relativa compensación debió suponerle la concesión por unanimidad de la ayuda de 200 reales en la Sala del Natural en Noviembre de 1779 (15).

Para la de Enero del 80 empató con Zacarías y se le concedió a éste por ser el más moderno, tal y como era preceptivo (16). Tampoco tuvo éxito en la obtención de las ayudas de Febrero, Septiembre y Octubre (17).

Un cierto alivio a tan difícil situación tanto académica como según se comprende económica, hubo de suponerle el Segundo Premio de la Primera Clase en el concurso de 1781 de San Fernando, cuyos temas propuso Francisco Bayeu. El de repente consistió en dibujar la escena en que D^{ña} Teresa Enríquez, dama de Isabel la Católica, asiste a los heridos en la conquista de Granada (Ilust. 1). Para la de pensado debían representar la alegoría del nacimiento del Infante heredero del Trono: “En un pais frondoso de árboles, propio del Sitio del Pardo, entre los cuales podra divisarse si se quiere, parte del Palacio del Pardo, sera la principal accion recibir España en actitud reverente de entre rafagas de luz al Infante heredero con una mano, y con la otra podra alzar la cubierta de regia cuna, donde va a ponerle, figurándose esta como basa o escalon de un tramo inmediato, concurriendo la Pintura en accion de toldar con un tapiz, en el cual podrá figurarse alguna de las victorias de los españoles: La Escultura, que indique colocadas sobre un pedestal el grupo de las tres gracias, con alusión a las Tres Serenissimas Infantas hermanas del recién nacido: la Arquitectura puesto un brazo sobre vestigios de las Columnas de Hercules, y señalando con la otra mano la inscripcion Plus Ultra, manifestará deberse esperar nuevas felicidades del Infante: se representara el rio Manzanares en su figura propia de rio reclinado sobre su taza, como es costumbre asistido de ninfas y de dos ninfas



1.- Cosme de Acuña: *Teresa Enríquez, asistiendo a los heridos en la conquista de Granada* (Real Academia de San Fernando, Madrid).

del agua con insignias de perlas, corales, etc., que tañeran citara, o algunos otros instrumentos: un bello mancebo con alas y llama sobre la cabeza, que denotara el ingenio y como que baxa del cielo para servir de ayo al Infante y ademas algunos geniecillos en el aire que tengan y que le ofrezcan atributos de heroe” (18). ¡Y todo ello en un lienzo de las consabidas vara y media por una!.

El jurado compuesto por Calleja, Bayeu, Goya, Carmona, Cruz, Primo, Aguirre, Barranco, Ferro, Maella y Antonio González Velázquez, hubo de elegir entre las obras de Zacarías González Velázquez (lo que obligó a abstenerse a los dos últimos por ser respectivamente cuñado y padre del concursante) las de Joseph Maea y las de Cosme de Acuña, una vez que Joseph Ximeno presentó la obra de pensado pero no compareció a la de repente, y Tomás Morant firmó el concurso pero no se presentó (19).

Lo más curioso del caso es el que hasta nosotros haya llegado –además de dos de los cuadros concursantes– un boceto ceñido estrictamente a la

prolija redacción que del tema hizo Francisco Bayeu (Ilust. 2). Ha figurado entre otras ocasiones menos sonoras, en la exposición *Carlos III y la Ilustración* como obra de Charles de la Traverse (20), pese a las fuertes dudas ya señaladas por Sánchez Cantón (21) y siguiendo la equivocada idea de que el italiano hizo en 1764 una lámina muy parecida, en la que en realidad aparecen Minerva, Apolo, Marte y Venus y un medallón con los perfiles de una pareja principesca que según Ceán “representa una alegoría del nacimiento del primer infante que tuvieron nuestros soberanos” (Carlos IV y María Luisa de Parma) (22). Pero lo cierto es que la tal lámina (Ilust. 3) lo que conmemora son los esponsales de estos Príncipes de Asturias, celebrados en 1764 que es precisamente la fecha estampada por Carmona al pie de su grabado (23). Que ese era el tema de la lámina se demuestra con la presencia de Himeneo portador de la antorcha y las dos palomas que aparecen a los pies de la figura que supongo representa a Venus. Además y por si fuera poco el “Infante heredero del Reino” objeto del concurso era el malogrado Carlos Eusebio, nacido en el Pardo en 1780 y fallecido en 1783, y no como en la citada exposición de la Ilustración se decía Carlos Clemente (1771-1774), con ocasión de cuyo nacimiento sí hizo Juan Antonio Salvador Carmona sobre dibujo de Paret un hermoso grabado.

Como puede verse comparando ambas imágenes, lámina y boceto, nada en absoluto tienen en común, entre otras cosas porque el cuadrito presenta todas las características de ser obra de Antonio González Velázquez, en la que se evidencian los ecos de Giaquinto siempre presentes en la obra del madrileño (24). ¿Le hizo Antonio —si como creo es suyo— para enseñanza y ejemplo de sus discípulos en San Fernando o tal vez como ayuda a su hijo Zacarías?. De lo que no cabe duda es de que de los dos cuadros del concurso llegados hasta nosotros es el de éste el más próximo al bocetito. Porque debo aclarar, que con el que triunfó Zacarías es el que recientemente se ha calificado como anónimo (25) (Ilust. 4) pero que muestra su autoría no sólo en los incipientes pero muy definidos gustos de Zacarías González Velázquez, sino también en el estrecho seguimiento del tal boceto. Por contra el que se le ha atribuido (26) es el de Cosme de Acuña, obra de menor inspiración y más modesta ejecución si se quiere, pero en la que es posible atisbar gustos y modos que encontraremos en obras del gallego en las que habré de detenerme (Ilust. 5). El Jurado otorgó 7 votos a Zacarías para el primer premio y también 7 votos a Acuña para el segundo (27). Ambos cua-



2.- Antonio González Velázquez: *Idea para la Alegoría del nacimiento del Infante Carlos Eusebio* (Museo Lázaro Galdiano, atribuido a Charles de la Traversé).



3.- Charles de la Traversé: *Alegoría de los esponsales de los Príncipes de Asturias*. Grabado por Manuel Salvador Carmona en 1764.



4.- Zacarías González Velázquez: *Alegoría del nacimiento del Infante Carlos Eusebio* (Museo Municipal, Madrid, depósito de la R. A. de San Fernando).



5.- Cosme de Acuña: *Alegoría del nacimiento del Infante Carlos Eusebio* (Museo Municipal, Madrid, depósito de la R. A. de San Fernando).

dros, propiedad de la Academia de San Fernando se exhiben en el Museo Municipal de Madrid, pero con las erróneas atribuciones comentadas.

Nada nuevo volveremos a saber de nuestro hombre, hasta que el 25 de Abril de 1785 presenta un memorial en el que solicita el nombramiento de Académico de Mérito. Para ello alega sus estudios en San Fernando durante 10 años, los varios premios mensuales y el “Premio de Primera Clase del concurso General del año 1781”, sin mencionar que fue el Segundo Premio el que obtuvo y en el que termina exponiendo que “desde cuyo tiempo ha continuado con la misma Aplicación q^e es notoria a los S^{res} Profesores y así mismo se ha esmerado en dar gusto a diferentes S^{res} de esta Corte en las obras que le han encargado...” (28). El 2 de Octubre da cuenta de que habiéndose “sujetado a lo dispuesto p^r S.M. en la última R^l resolución p^a recibir la graduación de Académico de Mérito, hizo la Invención del asunto q^e le dieron de repente durante la junta del mes de Mayo q^e fue quando Abraan lleva su hijo Isac al monte para ser sacrificado y por ella el quadro q^e haora presenta con cinco figuras dibujadas p^r el Natural hecho todo con el rigor q^e manda dch^a R^l orden...” (29). En el cuadro (Ilust. 6) en el que



6.- Cosme de Acuña: *El Sacrificio de Abrahán* (Real Academia de San Fernando, Madrid).

se aprecia por comparación con el del concurso una fuerte evolución del estilo hacia formas más abiertas (30), debido quizá a una mayor rapidez de ejecución, aparecen efectivamente el Patriarca con su hijo, “cargado este con el haz de leña para el sacrificio” (31), y dos arrieros al cuidado de un asno. La quinta figura no se ve por parte alguna, salvo que se el tal pollino o el perro de primer término. “Los profesores dijeron que había mérito”. Obtuvo 22 votos a favor de los 24 vocales, por lo que fue creado académico (32).

Ya el siguiente hecho de la biografía del pintor, está directamente relacionado con América y más concretamente con la mejicana Academia de San Carlos.

Permítaseme una disquisición para recordar a través de un importante trabajo de D. Diego Angulo (33) como en 1783, el Director del grabado de lámina en la Academia de San Fernando D. Jerónimo Antonio Gil fue nombrado, por jubilación de Alejo Madero, para sustituirle en la Casa de la Moneda de Méjico (34) habiéndosele encargado ya en 1778, por Real Despacho de 15 de marzo, la creación y dirección de una escuela de grabado. Para ello se la dotó de algunos modelos de dibujos y de yeso, y se estableció, como era lógico, en la Real Casa de la Moneda de Méjico. En Agosto de 1781, tanto las obras del aposento de Gil, como la ampliación de la Casa estaban ya concluidas y a punto de terminarse el mobiliario.

Gil, a la vista de todo ello, propuso al Virrey la creación de una Escuela o Academia Real de las tres Nobles Artes con fines similares a las ya existentes en España, constituyendo una Junta Preparatoria al modo en que se había hecho en la de San Fernando. Aceptó el Virrey Matías de Gálvez la idea y el 20 de Junio de 1782 se reunieron los miembros de la futura academia, quienes el 1 de Agosto se dirigían al Rey D. Carlos III pidiéndole que la pusiese bajo su amparo y que se la concediese una subvención anual de 12.500 pesos. Propuestas, que una vez solicitada y recibida información del Virrey, el 31 de Julio el Monarca le informaba de haberlas aceptado, aprobando el 25 de Diciembre de 1783 la fundación de la Academia de Méjico, dotándola con 13.000 pesos y especificando que hasta que se construyese casa propia ocupara el colegio de San Pedro y San Pablo o “algún otro edificio que hubiese sido de Jesuitas”. Proveyó el Rey de estatutos el 18 de Noviembre de 1784 inaugurándose el curso el 4 de Noviembre de 1785, en la recién nacida Real Academia de San Carlos.

A tan solemne acto, había precedido el 25 de Agosto la petición de profesorado abriéndose un concurso por la madrileña de San Fernando (35). A él concurren Julián de San Martín, Ignacio Tomás, Alonso Regalado Rodríguez, José Miguel Soraya, así como los que fueron elegidos tras “prolijo exámen”: Ginés de Andrés y Aguirre y Agustín Esteve Marqués (36) como Directores por la pintura, José Arias por la Escultura, Antonio González Velázquez y González (37) por la Arquitectura y Fernando Selma por el Grabado. Se les fijó un sueldo de 2.000 pesos anuales, equivalentes a unos 16.000 reales, que era poco más o menos lo que se pagaba a un pintor de cámara (38).

Y aquí y en este punto retomamos la historia de Acuña. Se ignoraba hasta ahora y así lo hacía constar D. Diego Angulo en su estudio sobre la Academia de San Carlos (39), cuales pudieron ser las razones para que al final se sustituyera a Esteve por Acuña, que fue el definitivamente nombrado Segundo Director de Pintura, tras haberlo solicitado el 11 de Marzo de 1786, y reiterado el 5 de Junio.

Pues bien, existe un memorial –al que habré de referirme reiteradas veces en el curso de este trabajo– que el pintor redacta el 10 de Agosto de 1795 con ocasión de solicitar su nombramiento como Teniente de Pintura (40) en el que declara taxativamente que: “... el año de 86 le propuso el Ex^{mo} Señor Marqués de Sonora ir a Mexico de Director para el establecimiento de aquella R^l Academia de las Artes...” El porqué de la intervención del tan poderoso José Gálvez (1729-1786), que había recibido el marquesado el 9 de Octubre de 1785, y que entre otros, desempeñó los cargos de Secretario de Estado del Despacho Universal de Indias, Superintendente General de la Real Audiencia de las Américas y Filipinas (41) y que era hermano del Virrey D. Matías, se encuentra en el mismo memorial, cuando el pintor enumera entre los retratos por él realizados antes de su partida para desempeñar el cargo “once de diferentes tamaños, entre ellos tres de cuerpo entero de toda la familia de los Ex^{mos} Señores Marqueses de Sonora, Condes de Gálvez”. Que a Sonora complacieran los retratos ó lo que es lo mismo, que estimara las virtudes pictóricas de Acuña, parece evidente que deseó recompensarle con el nombramiento. Cacicada “ilustrada” que le costó el puesto a Esteve, quien por su parte seguiría otros derroteros como retratista también, pero junto a Goya.

El resultado fue en todo caso, que según Angulo el 26 de Mayo vemos ya en Cádiz a Aguirre y a González Velázquez, hipotecando sus equipajes

para cubrir los gastos del pasaje, mientras que ni Acuña se trasladó con ellos —estaba en Madrid en Junio como hemos visto—, Arias no parece que les acompañara en ese viaje y Selma no llegó a ir a América.

La dureza de la vida en el Virreinato y los continuos enfrentamientos con Gil, que consideraba la Academia como algo de su propiedad, provocaron las quejas de los profesores, quienes hubieron incluso de remitirlas a San Fernando, donde se conservan sus escritos (42), llenos de lamentos y de durísimas críticas a Gil y de los que hago merced al lector por no hacer interminable este trabajo (43). Ginés de Aguirre hubo de regresar a España antes de tiempo, González Velázquez hizo lo propio para no enloquecer y el pobre Arias falleció allí en trágicas circunstancias. Ya en 1788 había perdido el juicio, tomándole a su cuidado el matrimonio Acuña y constando los desvelos de la mujer de éste Francisca Reggio, hasta que el empeoramiento del escultor hizo forzoso su traslado al convento de Padres Belenitas de San Hipólito, donde falleció el 5 de Diciembre (44).

Parece pues que en San Carlos quedó, al menos durante un tiempo, como Director de Pintura solamente cosme de Acuña. Dejemos que sea él mismo quien nos dé cuenta de los hechos transcribiendo el citado memorial: “Luego que llegó al Continente Americano y estableció su enseñanza fueron tan prósperos y felices los frutos de su trabajo con sus Discípulos que siendo los rudimentos en ellos fruto del materialismo, a mui poco tiempo del estudio metodizado con la especulativa fue conocida su ventaja; hasta sus mismos condiscípulos más adelantados antes, se consideraron luego menos con harto sentimiento; y por este hecho con otros subsegüentes de bastante honor para el exponente, creció su crédito y representación de tal modo, que le dispertó no pequeña emulación que resonó hasta en España.

De haberla sufrido con la mayor paciencia y tolerancia del aprovechamiento de sus Discípulos dejando a su regreso a dos de ellos desempeñando la expedición Botánica de aquel Reyno a satisfacción de S.M. y a otros dos haciendo veces de thenientes Directores de aquella Academia; y de haberse enfermado de tanto trabajo como sobre si cargó con la muerte de su compañero Arias y la salida de Mexico a curarse el otro compañero Aguirre, lo tiene bien justificado el que expone en la vía reservada. Cinco años de tanto trabajo sin alternativa, ni vacaciones, y recargado quando el d^{cho} Aguirre adolecía, se le pueden considerar por diez de una moderada fatiga y más siendo como era por mañana, tarde y noche”.

Por uno u otro motivo librose muy mucho Acuña de expresar en su escrito la razón más poderosa por la que todos –y no solo él– sufrieron aquellas “fatigas” que ya habían expresado a D. Antonio Ponz en cartas de Mayo de 1788. Como resumen de la situación, transcribo unos párrafos de la de Aguirre, quizá la más expresiva: “Cansados de Gastos, sin éxito, sin estimación, pues aún antes de nuestro arrivo iavian sembrado la zizaña, pues como no fuimos los nombrados por Gil siempre nos a mirado con disg^{to}. Y todo sufin asido llevar con teson sus masimas aziendo nos obliguen asistir por mañana y de tarde sin escusarnos la noche contrabiniendo a loque S.M. manda en los estatutos, de lo que resulta que esta creacion esta tan llena deavusos ya por la inoranza de la J^{ta} ya por que llevados de la opinion de Gil que siguiendo suopinion no se aze otra cosa que lo que el dispone privandonos de poder azer ovras para el publico. Y si azemos algo adeser pidiendole su permiso por lo que nos consideramos en calida de presidiarios” (45). En términos parecidos contra Gil se habían expresado también Antonio González Velázquez y Acuña.

Lo cierto es que en Méjico seguía éste, en cuyo nombre solicitaba Lorenzo Román Cayón el 19 de Enero de 1790 el permiso para regresar.

En cuanto al fruto de las enseñanzas que se ha puesto en duda injustamente, está claro que los dos discípulos que quedaron “desempeñando la expedición Botánica de aquel Reyno a satisfacción de S.M.” serían solos o ayudados, los autores de las más de mil láminas de excelente calidad en que se resumió la expedición científica aprobada el 20 de Marzo de 1787 y cuyos jefes fueron el español Martín Sessé y el mejicano José Mariano Mociello. Las láminas, tras unas curiosísimas vicisitudes, se custodian en el Jardín Botánico de Madrid y sabemos que sus autores fueron los mejicanos Vicente Cerdá y Atanasio Echevarría, a cuyo cargo corrió el trabajo de campo, en tanto que Alvear y un ayudante sacaban desde el Jardín Botánico (creado en Méjico por Gálvez precisamente) los duplicados y dibujos auxiliares (46).

También se puede comprobar la veracidad de las afirmaciones de Acuña sobre haber “dejado otros dos discípulos aciendo las veces de thenientes Directores de aquella Academia”. Uno de ellos fue José María Vázquez quien ejerció el cargo hasta –al menos que yo sepa– la llegada de Rafael Ximeno, único opositor al concurso pertinente convocado el 23 de Abril de 1793 para cubrir las vacantes de Aguirre y Acuña prefiriéndole a los meji-

canos Francisco Clapera, José Alcíbar y Rafael Gutiérrez quienes solicitaron también el puesto (47).

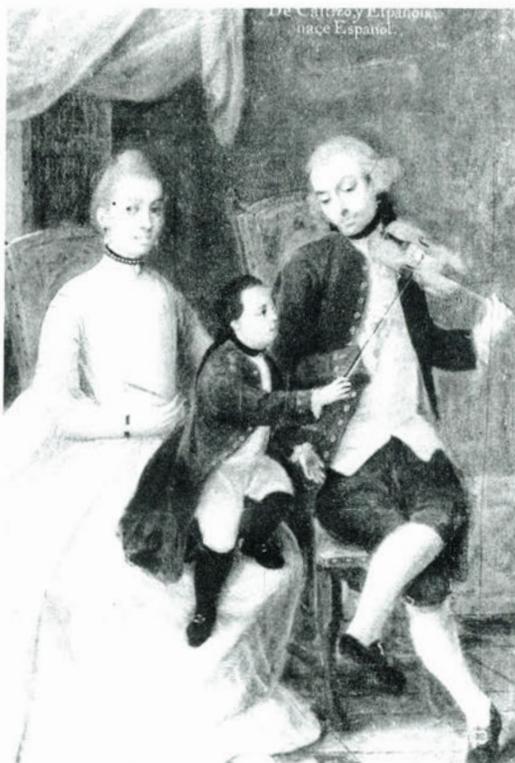
Entre los discípulos de San Carlos, cuya existencia nos consta durante al estancia de Acuña, hay que citar además a José Antonio de Castro, y desde luego a Ramón Torres, quien incluso realizó un retrato de D. Matías de Gálvez, existente en el Museo de América y que una vez que Acuña fue a modo de pintor de cámara del Virrey, es probablemente una copia de un original perdido de Cosme. (Ilust. 7) (48). No quiere decirse con esto que antes de la llegada de los profesores españoles, no existieran ni enseñanzas –que corrían a cargo del denostado Gil– ni algunos pintores razonablemente dotados, anteriores a él incluso, como demuestra la más que aceptable calidad de los “enconchados”, típica producción mejicana que llega hasta pasada la mitad del XVIII (49) o las representaciones de los tipos humanos



7.- Ramón Torres: *El Virrey D. Matías Gálvez* (Museo de América, Madrid).

del mestizaje pintados por Miguel Cabrera hacia 1763 (Ilust. 8) (50), o los que sobre el mismo tema realizó Andrés Islas en 1774 (Ilust. 9) (51). Se comprende bien de este modo la influencia e importancia de las enseñanzas de aquellos profesores, que procedentes de la Academia de San Fernando, dieron vida y aliento a la de San Carlos y especialmente la de Cosme de Acuña, cuyas afirmaciones contenidas en su memorial de 1795, por ser dirigido a la Academia madrileña, a la cual pertenecían también Ginés de Aguirre y González Velázquez, no podían ser sino evidentes y ciertas.

De lo que pudo pintar en Méjico pese a las dificultades puestas por Gil, nos da idea el tan citado memorial cuando expone que: “De las obras que sus atenciones le han permitido hacer durante su mansión allí se hallan dos en Madrid: la una es un Quadro de familia historiado de quatro varas de largo por tres de ancho, donde se hallan agrupados once retratos del tamaño



8.- Miguel Cabrera: *De español y mestiza, castiza* (Museo de América, Madrid).

9.- Andrés Islas: *De castizo y española, nace castizo* (Museo de América, Madrid).

del Natural, perteneciente a la Ex^{ma} Señora Condesa de Gálvez viuda”. Como se ve, no hizo solamente los “tres retratos de cuerpo entero de toda la familia de los Ex^{mos} Señores Marqueses de Sonora y Condes de Gálvez” que ya hemos comentado y que quizá le valieron su designación para ir a Méjico, sino que allí les hizo un retrato, de once personas y de un tamaño tan descomunal como son tres metros y medio por dos y medio. Del aprecio que la influyentísima familia virreinal sentía por la obra da fe, el gasto enorme que suponía un traslado tan delicado. Sabemos por la ya citada carta de Acuña de 26 de Marzo de 1788 al célebre D. Antonio Ponz que el “cuadro de la familia... lo lleva un D. Fernando Mangino, que va p^a ese Consejo de Indias” (52). D. Fernando José Mangino, Superintendente de la Casa de la Moneda había sido nombrado lugarteniente y sustituto perpetuo en San Carlos del vicepatrón, esto es del Virrey Gálvez (53) y según Acuña en su carta, había sido “piedra fundamental de todos los enredos y trastornos que aora estamos padeciendo y por el qual le havisio q^e jamás se le admita en esa Academia p^r q^e la llenará de confusión...”.

La otra obra que Acuña dice que fue traída a Madrid de Méjico, era “otro retrato de medio cuerpo del Señor Dⁿ Francisco Fernández de Córdova Superintendente de la Casa de la Moneda de Méjico” y sucesor en tal cargo del denostado Mangino.

Vemos como sin duda, convirtióse el gallego en pintor oficial de Nueva España, o al menos cómo allí gozó de buen cartel entre la flor y nata del Virreinato.

Terminada aquella etapa y ya de regreso a Madrid, le encontramos asistiendo en Noviembre de 1791, en calidad de Ayudante a la corrección de los dibujos en la Sala de Principios de San Fernando (54) al igual que poco más tarde en Mayo del 92 (55).

Este trabajo docente lo compagina con la realización de algunas obras entre ellos tres cuadros para Bolivia, de los que nos ocuparemos detenidamente por su especialísima importancia.

En el tan citado memorial nos dice que “Así que llegó a esta [Madrid] hizo tres cuadros historiados de quatro varas de alto cada uno, para Charcas en América, compañeros de otros dos, que el uno lo egecutó Dn Gregorio Ferro y el otro Dn Josef del Castillo y los cinco estuvieron expuestos al público en el Carmen Descalzo de Madrid” (56).

No me cabe duda de que aquellos cinco cuadros, para Charcas, hoy Bolivia, son los que se encuentran en los altares laterales del convento de Santa Teresa en Cochabamba, también carmelita.

Aún no habiendo podido verlos personalmente, parece posible atribuir el que parece representar a *San Alberto de Sicilia* (Ilust. 10) (57) a José del Castillo, por la característica cara del ángel mancebo idéntico a otros suyos conocidos (58). El de Gregorio Ferro pintor también gallego sobre el que tengo terminado un estudio que verá próximamente la luz y que aparecerá de nuevo en este trabajo, sería el de *Santa Teresa* (Ilust. 11) muy próximo conceptual y tipológicamente al de la *Aparición de Santos Justo y Pastor al Obispo Asturio* que pintó para la homónima iglesia toledana en 1807.

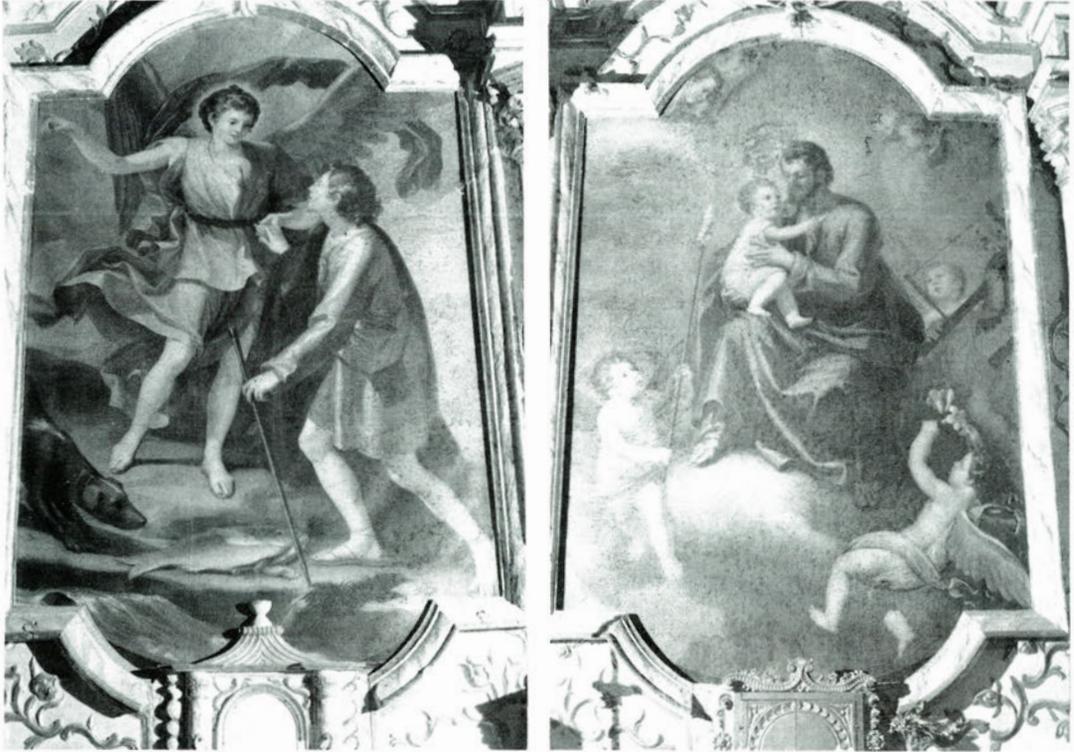


10.- José del Castillo: *San Alberto de Sicilia* (?) (Iglesia de Santa Teresa, Cochabamba, Bolivia).

11.- Gregorio Ferro: *Santa Teresa* (Iglesia de Santa Teresa, Cochabamba, Bolivia).

Finalmente los de Cosme de Acuña, serían los que representan a *Tobías y el ángel* (Ilustr. 12) (perfectamente coherente con su pieza de academia *Abraham e Isaac* que ya conocemos), y los de *San José y San Juan de la Cruz*, que son de la misma mano (Ilustrs. 13 y 14).

El templo de Cochabamba, fue erigido a costa del arzobispo de la diócesis José de San Alberto terminándose en 1790, siendo notable que al mismo tiempo y a las misma expensas se construyera en Chuquisaca hoy Sucre, un templo gemelo bajo la advocación de San Felipe Neri. Según Mesa y Gisbert en él se encontraban “duplicados” de estos cinco cuadros, que “tradicionalmente se han atribuido a Gumiel... se dice que están firmados por detrás” (59).



12.- Cosme de Acuña: *Tobías y el ángel* (Iglesia de Santa Teresa, Cochabamba, Bolivia).

13.- Cosme de Acuña: *San José* (Iglesia de Santa Teresa, Cochabamba, Bolivia).

Lo que yo he podido averiguar con certeza, pese a la ínfima calidad de los documentos gráficos que a duras penas he podido obtener, es que existen o han existido dos series probablemente completas de copias de los cuadros originales. Una en formato ovalado y de buena calidad, que supongo son los del pintor chuquisaqueño Manuel de Gumiel, activo 1780-1812 y otra de lienzos rectangulares terminados arriba en medio punto y que parecen de ejecución más mediocre. De todos ellos, solo he podido constatar la presencia en San Felipe Neri del de formato oval de *San Juan de la Cruz* (Ilust. 15), aún cuando sospecho la existencia de los de *Santa Teresa* y *San José*, ignorando desgraciadamente a cual de las dos series de copias pudieran pertenecer (60).



14.- Cosme de Acuña: *San Juan de la Cruz* (Iglesia de Santa Teresa, Cochabamba, Bolivia).

15.- Manuel de Gumiel (?): *San Juan de la Cruz* (San Felipe Neri, Sucre, Bolivia).

Lo más curioso, es que en el convento carmelita de Santa Teresa de Sucre, sí existen los ovals de *San José* (Ilust. 17) y de *Tobías y el Ángel* (Ilust. 15) y los rectangulares de *Santa Teresa* y de *San Juan de la Cruz* (Ilust. 17) no recogidos hasta ahora en la bibliografía, en lo que he podido averiguar.

Resulta pues evidente, que aquellos cinco cuadros de excelentes calidades, enviados a la antigua Charcas tras ser expuestos en Madrid, ejercieron una fuerte influencia en el Virreinato y como modélicos los citan Mesa y Gisbert, cuando dicen de ellos que “de acuerdo a su estilo pertenecen a ese grupo de pintores cortesanos que dependiendo de Antonio Rafael Mengs, trabajaron en España en la Corte de Carlos III” (61).

Estos estudiosos de la pintura virreinal en Bolivia y especialmente de la obra de Melchor Pérez de Holguín (Cochabamba c. 1655-1666 - post.



16.- Manuel de Gumiel (?): *San Juan de la Cruz*
(Iglesia de Santa Teresa, Sucre, Bolivia).

17.- Manuel de Gumiel (?): *San José* (Iglesia de Santa Teresa, Sucre, Bolivia).

1732) de quien se conserva en el madrileño Museo de América un importante cuadro representando *La entrada del Virrey Rubio Morcillo de Auñón*, hacen depender en gran manera la pintura “neoclásica” en el bastante extendido círculo de Chuquisaca, precisamente de éstos lienzos de Acuña, Castillo y Ferro, justificando en ellos el origen de la manera, no sólo del citado Manuel Gumiel, sino también las de Ambrosio de Villarreal y del enigmático Manuel de Oquendo. A este le cupo el honor de ser el iniciador de la Academia de Pintura de Moxos (Perú), establecida en San Pedro bajo el patronazgo del gobernador Don Lázaro de Ribera, que teniendo por objeto la enseñanza del arte del dibujo y de la pintura a los indios (siguiendo las ideas ilustradas de Campomanes), obtuvo interesantes frutos.

Vemos así un segundo momento de la influencia de Cosme de Acuña en la pintura sudamericana, que no terminará en esto.

Sigamos pasando revista a las obras que cita en su tan importante memorial.

Como realizados antes de su partida para América, es decir, anteriores a 1786, relaciona “dos retratos de medio cuerpo para el Ex^{mo} Señor Conde de Fernán Núñez difunto, de sus dos primeros hijos: dos de cuerpo entero de los del Ex^{mo} Señor Marqués de Laurizal Embajador que fue de Portugal en España: quatro de medio cuerpo de los Nietos del Ex^{mo} Señor Marqués de Castromonte”. Siguen a estos los ya referidos “once de diferentes tamaños, entre ellos tres de cuerpo entero, de toda la familia de los Ex^{mos} Señores Marqueses de Sonora y Condes de Gálvez”. Continúa la enumeración “un quadro historiado de quatro varas de alto cuyo asunto es la Encarnación del Hijo de Dios para una Iglesia de Guadix”, que quizá fuera para la Catedral y compañero de algún otro de Gregorio Ferro y de los que se ha perdido toda traza (62). “Otro casi del mismo tamaño para el Colegio de las Niñas de la Paz de esta Corte; tres menores que estos, también historiados que representan uno el día, otro la noche y el último la trasportación de la Santa Casa de la Virgen a Loreto por los Angeles para el Señor Maq^s de Loreto” son los que cierran el capítulo de la producción del pintor, anterior a su partida para Méjico.

De los realizados ya de regreso en España, nos dice que: “Para S.M. pintó una pieza en el R¹ Sitio de Sⁿ Lorenzo, que es la segunda sala de S.M. la Reyna, en la que puso una medalla pintada al fresco de catorce pies de diámetro con quince figuras de buen tamaño historiadas, cuyo asunto es una

alegoría de la Exaltación de SS.MM. al Trono Regio; y el bosquejo si fuese del Superior agrado de V.E. lo puede presentar” (63). Ningún otro documento acredita esta decoración que hubo de hacerse forzosamente antes de 1795. Pero sí existe uno de Octubre de 1803 en el que Acuña pasa una cuenta de 4.230 y 1/2 reales por “los gastos hechos en la Composición y retoque general del techo de la segunda Sala de la Reina N.^a S.^a en el Palacio del Real Sitio de San Lorenzo”. Forma parte de unos gastos realizados en los alojamientos para la jornada de 1802 (64).

De la bóveda y del boceto nada queda hoy (65).

Continúa pasando revista a una serie de retratos como el que hizo al “célebre D.ⁿ Antonio Pons; al Ex.^{mo} Señor D.ⁿ Diego Gardoqui: sus dos hijas; y al Señor D.ⁿ Fran.^{co} Zerdá Individuo de este Cuerpo Académico”. Todos como se ve personas de relieve en el mundo cultural del Madrid ilustrado.

De nuevo vamos a verle en un puesto clave en relación con la América hispana.

Habiéndose dispuesto por D. Carlos IV que de los dieciocho discípulos pensionados en la mejicana de San Carlos vinieran seis a Madrid para perfeccionarse en el estudio, en escrito del 2 de Noviembre de 1792 D.ⁿ Pedro de Acuña (quien no parece tener parentesco con el pintor) le comunica a éste que el Rey se ha dignado nombrarle “p.^a Director de los referidos seis Pensionados, con el sueldo de ocho r.^a diarios de plata fuerte sobre fondo de la propia Academia; y a fin de que pueda formarse el correspondiente reglam.^{to}, acerca de las obligaciones de d.^{hos} Discípulos y cometido con q.^e han de dirigirse p.^a su mayor adelantam.^{to}, quiere S.M. que Vm. informe lo que se le ofreciere y pareciere sobre este punto, teniendo presente lo que se practica con los Pensionados de la Academia de Valencia en Madrid; y los de la de S.ⁿ Fernando en Roma...” (66). A este preciso requerimiento pertenece un inédito *Plan de estudios* redactado por Acuña, sin fecha pero en el que se trata de la formación de los pensionados de Valencia en la de San Fernando y los de esta en Roma (67).

Como consecuencia de este nombramiento disponía el Rey que “desde ahora se le convoque a las Juntas Ordinarias, Extraordinarias y Generales que celebre la Acad. de San Fernando y tenga en ellas el asiento que le corresponda”.

El asunto se complicó bastante, por aquellos pruritos académicos de las precedencias protocolarias. Acuña debió tomarse muy a pecho la cuestión,

según se deduce de una carta en la que Bosarte informa a Bernardo de Iriarte de que: "... el otro día estuve a ver a V.S. y darle cuenta de una larga sesión con Acuña el Pintor en mi cuarto; era día q^e V.S. tenía Junta con el Sr Campomanes. En fin el resultado es q^e el se contentaba y daba por dichoso de cualquier asiento que la Academia le señalase. Hizo mil protestas de humildad, y se resignó en todo quanto se hiciese. Los Profesores me atacaron el día 20 por la mañana echándola de q^e dexarían la Academia. Yo los sosegué con decirles q^e el Director de los Pensionados de Mexico se resignaba y contentaba con el asiento sólo de Académico, y q^e se había allanado mui racionalmente con esto se han sosegado, y ha calmado esta tempestad. No es necesario decirles ya nada sobre este punto..." (68).

La discusión se zanjó mediante informe de Dⁿ Pedro de Acuña, en el que indicaba que efectivamente "dicho Dⁿ Cosme era Director de la de Méjico, se le señalase el asiento correspondiente. La Junta le señaló el asiento después de el de D. Antonio Velázquez" (69) [padre].

Por una anotación marginal, es fechable en 1794 otro importante e inédito manuscrito de Acuña, en cuya revisión, anotación y edición estoy trabajando acutalmente. Consta de unos 300 folios. Lleva por título el de "Ynstruccion metódica de la Pintura" va dedicado al erudito Eugenio de Llaguno y de su interés para la evaluación de las ideas docentes en el ambiente académico de la época, da cuenta su índice, que de momento puedo adelantar que consta de una introducción en la que explica la necesidad de un método docente para el estudio de la Pintura. Siguen en capítulos separados un tratado de geometría práctica, y otros sobre la proporción, sobre la anatomía práctica y acerca de la perspectiva. Su extensión y los comentarios que precisaría su contenido, exceden con mucho del campo propuesto en este trabajo, pero, ciertamente su próxima publicación lo hará accesible a los interesados en el tema. Sí transcribiré un solo párrafo del propio Acuña, por su significación. En él, quejoso de que no se hubiera editado se pregunta dolorido "¿Es posible, que unas ideas tan útiles y llenas del mayor patriotismo se queden sepultadas sólo para que los venideros se lamenten de nuestra inacción?". Lo cierto es que el tratado en cuestión parece hecho como pauta para las enseñanzas que habían de recibir los pensionados mejicanos.

En Abril del mismo año 1794 le vemos dirigiendo la Sala de Principios por excusa de Francisco Goya (70). Y ya en el 10 de Agosto de 1795 aspira me-

diante el tan citado memorial al puesto de Teniente de Pintura, vacante por el ascenso de Goya a Director de Pintura, cargo que desempeñaba Maella, quien a su vez ascendió a Director General por la vacante de Bayeu, que había fallecido el 4 de Agosto. Como se ve ni unos ni otros esperaron demasiado para pedir sus respectivos ascensos. Acuña obtuvo el puesto por diez votos frente a los nueve de Camarón y los ocho de Maea (71).

Bien pintaban las cosas para nuestro hombre. Teniente de Pintura en San Fernando, encargado de los mejicanos pensionados en España todo parecía de color de rosa. Estos probablemente ocupaban quizá desde 1794, una casa del convento de San Bernardo que Acuña había arrendado y acondicionado colocando las vidrieras, estantes y modelos, estampas, “esqueletos y maniquí” etc. Pronto los alumnos hicieron su primera exposición en Madrid, que tuvo lugar en Noviembre de 1796 en la Sala de Funciones de la Academia (72).

Sobre la exposición y en lo que atañía a la pintura a solicitud de la Junta opinó Maella no encontrando “mérito en ninguna” señalando que “se nota mal gusto y poca corrección en el dibujo”. Por su parte Ferro y Ramos fueron más benévolos al coincidir en que los alumnos iban bien aunque debiendo tomar modelos de mejores originales (73).

Optimista sin duda por estos éxitos, se presenta Acuña de forma prematura para la plaza de Director de Pintura, vacante ahora por la conocida dimisión de Goya, viendo como su paisano Gregorio Ferro la obtiene por veintisiete votos, frente a los tres de Francisco Ramos, sin obtener él uno solo (74).

Sin dejarse amilanar por este sonado fracaso, Acuña solicita y obtiene “en atención al mérito y servicios” que el Rey le reconoce, el nombramiento de Pintor de Cámara. En Palacio se conserva la carta en que Francisco Saavedra le comunica la decisión a Jovellanos en fecha de 24 de Abril de 1798, así la jura del cargo el 1 de mayo, ante el Duque de Frías, como Sumiller de Corps y el correspondiente título extendido el 14 de Junio que aparentemente el pintor no retiró. En él se le señala un sueldo anual de 15.000 reales de vellón, advirtiéndole que comenzará a devengarlos “desde el día en que le cese la asignación de 40 reales diarios que disfruta de los fondos de la R¹ Imprenta, por el encargo que tiene de dibujar las láminas de equitación que han de imprimirse por cuenta de S.M.” (75).

Sobre esta obra, dice Carrete, que en 1796 y por iniciativa de Godoy se decidió traducir la *Practique de l'Equitation ou l'Art del'equitation reduit*

en principes, que Dupaty había editado en París en 1769. Se pensó en estamparla en dos versiones: Una en gran folio, ilustrada por Carnicero –que solo realizó trece láminas– y otra en cuarto que habría de llevar treinta grabados de los que sólo se hicieron cinco, por dibujo de Cosme de Acuña (76).

En estos representó Acuña los siguientes motivos: *Esqueleto del caballo*, grabado por José Rico, *Trote corto* por Manuel Albuerne, *Posición del hombre a caballo (esqueleto)* por Antonio Vázquez fechada en 1797, *Trote* por Francisco de Paula Martí y *Posición del hombre a caballo* en la que no figura el nombre del grabador (Ilusts. n^{os} 18 a 22). Ejemplares de todas ellas se conservan en la Calcografía Nacional dónde se custodian también las láminas (77).

Algo debió de comenzar a funcionar mal en la salud de Acuña. Parecen fatídicos los ya comentados sucesos del trágico fallecimiento en Méjico de Arias, así como las quejas de Antonio González Velázquez, quien en 1791 deseaba regresar a España para no volverse loco. Ahora es Acuña quien solicita excusa para no asistir a la dirección de principios en Octubre de 1799 a causa de una “fluxión de ojos” (78). Poco después obtiene el permiso de Dn. Carlos IV el 8 de Marzo de 1800 para pasar por consejo médico a la ciudad de Toro, con el fin de reponer su salud ya que “desde principios de Noviembre del año prox^o pasado se halla padeciendo gravem^{te} intensos dolores reumáticos en el vientre con demasia de retoque a la orina, que sin embargo de habersele aplicado por los físicos quantos remedios han sido imaginables para su curación, no sólo no lo ha conseguido ni aún conocido alivio experimenta” (79).

Tal y como veremos en un documento de 1807 es más que posible que esta enfermedad sea la causa de su tragedia final.

El 22 de Agosto de 1801, le encontramos ya en San Ildefonso, solicitando al Duque de Frías que “se le franquee el Dibujo o Muestra que hubiere” para hacerse a su costa el uniforme de Pintor de Cámara, pequeña vanidad por lo demás perfectamente comprensible (80).

Una durísima corrección va a sufrir nuestro pintor en la Junta Ordinaria del 6 de Enero de 1805. En ella, “el Viceprotector hizo presente que el Reverendo Padre Abad del Convento de Monjes de San Bernardo de esta corte presentaba un diseño a lápiz que manifestaba un paso de la vida del Santo egecutado por el S^r Don Cosme Acuña, a fin de que la Academia se sirviese reconocerlo y exponer el dictamen y juicio acerca de su mérito. La

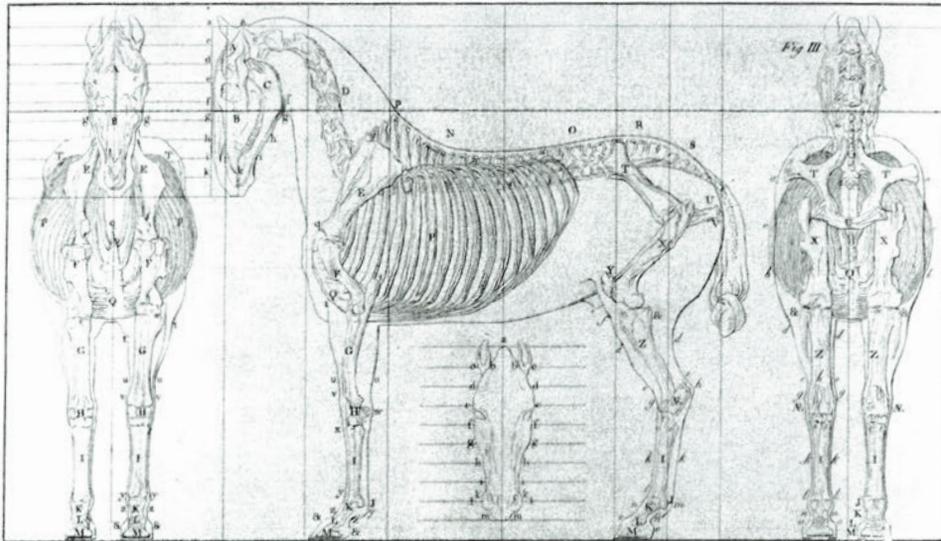
Junta dijo que la Academia ha reparado que el héroe principal no ocupa dignamente su lugar o no está dignamente colocado, ni tiene la proporción correspondiente con las demás figuras. Se desea más dignidad en la Virgen. En cuanto al Angel del primer término sería conveniente que el ala derecha no fuese tan oscura y en el angel que se nota demasiada desnudez y su ala derecha interrumpía el claro y obscuro de la composición” (81).

Me parece seguro que se trata del dibujo para la realización del grabado *San Bernardo Abad de Claraval* abierto por Blas Ametller (1768-1841) (Ilust. 23) (82). De ser así no debió Acuña introducir grandes modificaciones. San Bernardo se sigue viendo con un canon algo corto, las alas del ángel siguen una en claro y la otra en oscuro y en cuanto a su desnudez, tan sólo se ve descubierta su pierna lo que respondería a una corrección bien del dibujante, bien del grabador.

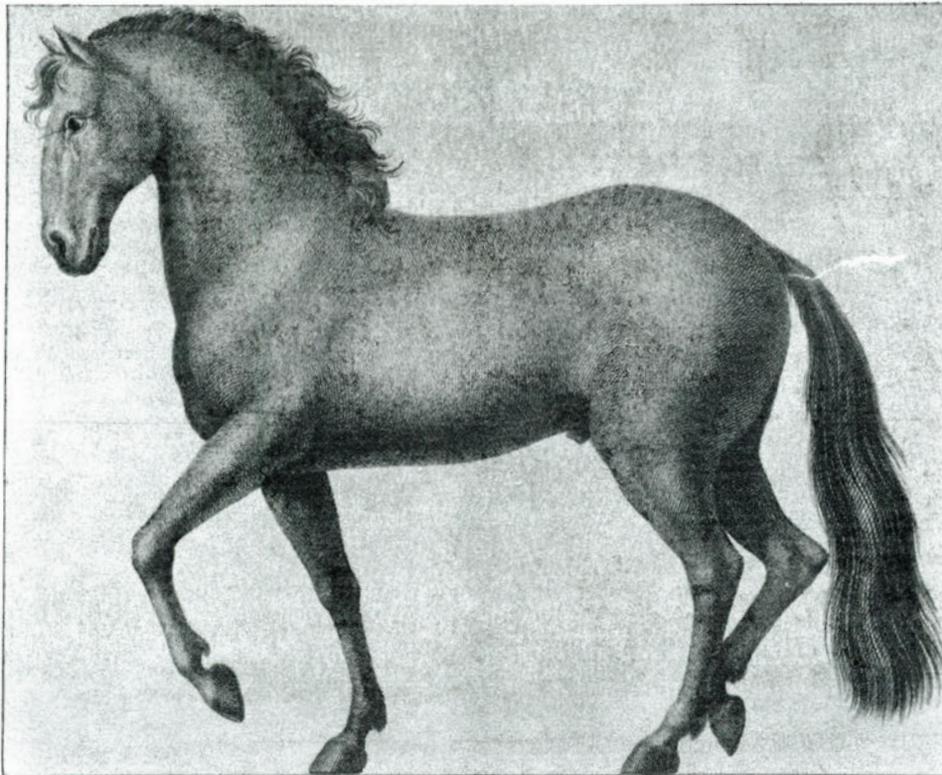
De ser cierta esta identificación –que me parece más que probable– cabe cuestionarse el por qué de una crítica tan durísima respecto a la obra del Teniente Director de Pintura que no dista ni desmerece –más bien lo contrario– de otras muchísimas láminas de carácter religioso estampadas en la época. Salvo, claro está, que Ametller mejorara grandemente el dibujo de Acuña. O quizá porque el dictamen de la Junta estuviera inspirado por alguna enemistad o rencor. Hasta que aparezca el dibujo original ningún juicio definitivo puede establecerse.

Y con esto llegamos al incidente, única noticia recogida por la escasísima bibliografía sobre Acuña.

El asunto comenzó en la Junta de la Academia de 9 de Noviembre de 1806: 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 dixo Maella, sería mejor que estudiase su profesión a que replicó Acuña, la sabía también como él y aún podría enseñarle alguna cosa; lo que dio motivo a que el Presidente del acto le mandara callar, diciendo, que no era sitio de personalidades: que saliendo desazonados estos dos profesores, descargo Acuña un palo, sobre el ombro de Maella, y que habiéndoselo este agarrado 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 Buensuceso; y que tratando de llevarlo al cuerpo de guardia, lo soltó por ruegos del mismo Acuña, e intercesión de un pintor de Cámara” (83) que servía según deduzco, Francisco Xavier



18.- Cosme de Acuña: *Esqueleto del caballo*.
Grabado por José Rico.



19.- Cosme de Acuña: *Trote corto*.
Grabado por M. Albuérne.



20.- Cosme de Acuña: *Posición del hombre a caballo (esqueleto)*. Grabado por Antonio Vázquez, 1797.

21.- Cosme de Acuña: *Trote*. Grabado por Francisco de Paula Martí.

22.- Cosme de Acuña: *Posición del hombre a caballo*. Grabador anónimo.

23.- Cosme de Acuña: *San Bernarndo*. Grabado por B. Ametller.

Ramos. El aspirante a académico de mérito y ocasión del incidente, fue Dn. José Ortiz y Sanz, Deán de San Felipe, quien apoyaba su solicitud en sus “méritos relativos al arte de la Arquitectura notorios al público desde 1777, otros manifestados en el 1797 y estar trabajando una cartilla vitruviana”, así como en las Reales ordenes y acuerdos para la recepción de académicos de varios individuos cuyos nombres citaba como precedentes. Tras una votación secreta, de los vocales asistentes, 18 fueron favorables y 6 adversos. El acuerdo de despacharle a Ortiz su título fue el desencadenante del altercado (84).

Daba cuenta Maella al Rey del asunto el propio día, en escrito autógrafo, cuya agitada caligrafía demuestra el alteradísimo estado de ánimo del valenciano (85) reiterado a continuación en otro con su letra ya normal y dirigido al Marqués de Ariza, como Sumiller de Corps. En ellos le decía que “Siendo V.E. Gefe de la Clase de los Pintores de Cámara me aparecido hacer presente a V.E. este insulto para que tomando los devidos informes de la misma R¹ Academia y profesores, se lo haga presente a S.M. afin de q^e en la alta consideración de S.M. mi agravio disponga lo q^e fuere de su R¹ agrado, pues no es la primera vez que fue hechado de la R¹ Academia de Mexico por un lance semejante con Dⁿ Geronimo Antonio Gil Gravador de la R¹ Casa de Moneda de Mexico” y pese a que Maella le manifiesta en sendos escritos a Dn. Pedro Navarro “que le tengo perdonado [a Acuña] en lo perteneciente a mi”, la instrucción continuó y lo hizo por derroteros favorables al valenciano y a su inicial petición de castigo y su ratificación por el Protector de la Academia. Así podemos leer lo siguiente referido a la diferencia de calidad de ambos litigantes: “la de Maella primer pintor de Camara 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 Nacion hoi dia en la profesion de pintura; su caracter social, por la suavidad y moderacion de su genio, y el de Acuña mal opinado de muchos, por su lengua mordaz, descaró 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 alreferido suceso, lo hacia presente a S.M. para que no fuese ya mas miembro de ese cuerpo, y que de quedar en Madrid, pelagra la seguridad del Director Maella” (86).

No cansaré más al lector. Bástele saber que Acuña dio su versión de los hechos declarando que había actuado en defensa propia... más o menos y pidiendo un juicio civil (87).

Don Carlos IV decidió finalmente que se condenara a Cosme de Acuña a “dos años de destierro de Madrid y Sitios R^s a diez Leguas de distancia, el un año preciso, y el segundo a voluntad de Maella, cuyo Auto quedara executado antes de ocho días perentorios, guardando Acuña durante ellos la actual Carcelería, y dando luego puntual noticia al Juzgado del Pueblo en que fixe su Residencia. Instruido Iguualmente S.M. delo expuesto por la referida Academia de San Fernando en su representc^{on} de 11 de Noviembre del año ultimo, q^e junta con los Autos me remitió V. Ex^a, con su Papel de 2 de Diciembre prox^{mo} pasado, relatiba al atentado cometido por Acuña contra la persona de Maella en d^{ha} Academia, se ha servido S.M. mandar se separe a Acuña del num^o delos Individuos de aquel Cuerpo” (88). Tan severa decisión, quizá sea la causa del olvido que ha envuelto la obra y la vida del pintor. De la enseñanza de los pensionados mejicanos se hizo cargo Gregorio Ferro.

Maella por su parte acusa recibo de la notificación correspondiente y de ser a su satisfacción: “con la insinuación de el desagrado con que S.M. ha mirado la ligereza de aquel, cuyo agrabio le tengo perdonado; pues siendo ageno de mi carácter el espíritu de mala voluntad, paso a manifestar a V.E. que en atención a que S.M. me concede la gracia de que pueda pormi disponer de uno de los años de destierro a que ha sido condenado d^{cho} Acuña, haré cumplido q^e sea el primero, lo que me dicta la caridad en su favor”. La carta lleva fecha del 30 de Enero (89).

Parece deducirse de los documentos que he consultado que ya en Enero de 1807 Acuña se encontraba cumpliendo su extrañamiento en Avila. Así lo declara el 29 de Abril fecha del escrito en que solicitó el real permiso para, por razones de salud “y por tener q^e arreglar varios asuntos de familia en Galicia su Patria” trasladarse a ella (90). A lo que accedió el Rey el 25 de Mayo “pero con la calidad de que no ha de pasar a Madrid ni Sitios R^{ls}” lo que se le comunicó el 8 de Junio “a la Casa Episcopal de Abila en que residía sin que hasta a hora me haya contextado Acuña, por cuia falta no he avisado hasta a hora (como debía) a V.E. recelando sea la causa su anticipada salida de Abila por averse acalorado el cerebro” (91). Este escrito que el Marqués de Casa García dirigió al de Ariza en fecha 8 de Junio, consti-

tuye el primer toque de atención sobre la locura que le sobrevino al pintor, a quien el 7 de Agosto encontramos solicitando desde Bayona, perdón por “su involuntaria fuga de Avila donde residía... y se le conceda licencia para permanecer en Francia y pasar a París” (92).

De su triste estado da cuenta el propio Acuña en un largo y prolijo escrito último de los suyos que he podido ver.

Dirigido a Godoy como “Serenísimo Señor Príncipe Generalísimo Almirante”, está efectivamente fechado en Bayona de Francia y consta de once folios manuscritos con pulquerrima letra que me parece la del pintor (93). En él expone que “habiendo echo un retrato del actual Obispo de Avila Dⁿ Manuel Gómez de Salazar, a poco tiempo de su eleccion, quiso este en seguida le hiciese otro de cuerpo entero, a cuiá petición se escuso el exponente por sus muchas ocupaciones, insinuandole que su compañero Dⁿ Gregorio Ferro lo executaría, como en efecto lo hizo, mas no a gusto de aquel Prelado que lo refutó sin motivo; y por que en su concepto le faltaba alguna perfección, recurrio de nuevo al exponente para que de su mano le retocase el quadro echo por Ferro, y amas de ello le hiciese otro para compañero del retocado, que representase el retrato de un tío suyo que tambien fue Obispo, pero en Ceuta”.

Relata más tarde como se sintió defraudado por el obispo que no cumplió su promesa de emplear (como lo había prometido) a un presbítero de Candelario y de nombre Manuel González Rico, amigo del pintor, a quien parece que su Ilustrísima rehusó admitir como familiar, tras “haber reflexionado el Obispo que Rico usaba anteojos para trabajar”. Irritadísimo no quiso Acuña continuar los retratos, pero al tener que extrañarse de la Corte, decidió presentarse en Avila “con los postergados encargos del Obispo” y pasando a alojarse en el Palacio de Salazar el 23 de Enero. Dice Acuña haber sufrido “desprecios e indirectas burlescas”, por parte del Prelado y de su servidumbre, que le obligaron el 6 de Marzo a “liar todo su equipage para hir a vivir fuera de Palacio a una casa particular”, prefiriendo “una choza de pastores a aquella Babilonia”. Una de las noticias más interesantes del largo escrito es, sin duda la confesión de que le “atormentaba su espíritu por lo acaecido con Maella” y la de que “luchaba además con una enfermedad nerviosa que hace siete años que parece”. Esta se agravó de tal modo, que apenas podía dormir “una sola hora en cada Noche”. Sigue Acuña con sus quejas del proceder del obispo, lo que le “hizo redoblar más y más la

enfermedad del que expone aumentándose por grados la convulsión nerbiosa, de suerte que ya no tenía momento en el día sin agitación. En tan deplorable estado se vió por dos ocasiones, que ya sincopizado y sin aliento, no esperaba mas que la muerte por momentos; y atormentado la última de un fuerté palpíteo, se sale de Palacio, y sin saber por donde hiba ni caminava, se hallo al cabo de diez y ocho días en Tolosa de Vizcaya, desde donde se dirigió a Francia con el intento de tomar los baños de Bañeras. La falta de medios, y la de fuerzas corporales para continuar mas jornadas, le han echo quedar en Bayona esperando las piedades del soberano”.

Explica Acuña que los retratos del prelado eran uno al pastel y otro al óleo de tamaño natural, por los que dice no haber cobrado sino el alojamiento. En su locura le pide a Godoy que solicite de Carlos IV su perdón por la huida de Avila y que le autorice a ir a París –lo que ha querido impedir el obispo– para “conclusión de una obra que esta mui adelantada y quiere el exponente dedicar a V.A. Dicha obra será luz científica de las Artes, progreso de la industria triunfo de nuestra epoca y riqueza de muchas familias”. Para la conclusión de tal maravilla necesitaba ir a París “a tomar las medidas proporcionales del Apolo, del Hercules, del Laoconte y de la Venus de Medices” [sic.].

Al menos reconoce, contradiciéndose manifiestamente, que el obispo le ha dado a su mujer “quatro onzas de oro de su propio motibo, para q^e con esta pequeña cantidad se diga que paga los trabajos hechos”.

Godoy tras informarse minuciosa y detenidamente por sí y tras consulta con el Rey, se limitó a estampar un firme y claro “Negado”, el 31 de Agosto (94).

Un papel sin indicación alguna de autor ni fecha, pero que debe proceder de alguien de nuestra embajada en Roma, y quizá escrito terminadas las guerras contra Napoleón, da cuenta de que “A fines de 1807 se presentó en Roma D. Cosme Acuña en el estado mas fatal de locura y miseria, el escribiente y demás compañeros le acogieron con el mayor cariño y compasión, asistiendole en sus necesidades y haciendo cuanto les era posible para aliviar su locura distrayendole de la manía que había trastornado su cerebro. Pero por desgracia habiendo sobrevenido en el 1808 la persecución de los pensionados españoles en aquella Capital p^r el Gobierno de Napoleon no pudieron estos atender tan cerca al referido Dⁿ Cosme, sin embargo no le descuidaban y mientras estaban practicando las diligencias p^a ponerle en

una casa en donde se pudiese curar de su locura no se por que descuido penetró el secreto y se fugo de Roma. Esto sera por el mes de Mayo de 1808, y a pesar de todas las diligencias de los pensionados no les fue posible indagar la direccion que tomase aunq^e se imaginaron fuese la de Turquia p^r las expre^s que frecuentemente se le escapaban en sus accesos” (95).

Poco más nos queda ya que dos ejemplares del lastimero memorial cuidadosamente caligrafiados –por escribano sin duda– sobre papel timbrado “Para pobres de solemnidad” que la mujer de Acuña, aquella Francisca Regio que hemos visto cuidando a Arias en Méjico, dirige al Rey pidiéndole “cualquier ayuda que la redimirá de la muerte”. Por ellos sabemos que el desgraciado pintor había dado señales de vida desde Bayona, Burdeos, París, Roma y “ultimamente en Londres siempre trastornado en las lunaciones pero dándose a conocer con obras en la clase de Pintor y Escultor y negando ser español” (96).

Parece deducirse que aún vivía en Junio de 1814, fecha de aquellos escritos. La respuesta de Fernando VII fué que se comprobara si era viuda y en tal caso que se la diera lo que la correspondiera y si no se la diera eso mismo a cuenta del sueldo del marido (97). Alguien, en las convachuelas de Palacio, pedía que justificara el sueldo de su marido “además de acreditar la purificación de su conducta política dur^{te} la imbasion” (98). Eran los duros tiempos de la posguerra, pero fue socorrida como viuda con 4.000 reales al año (99).

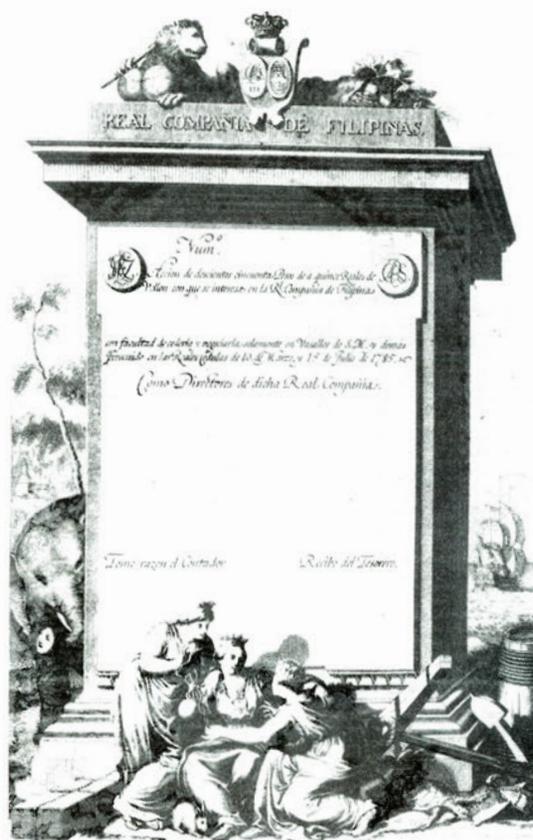
En un segundo memorial, de fecha ya de veintiséis de Octubre de 1821 explica como las gestiones realizadas incluso mediante los embajadores de España, para localizar a Acuña han sido infructuosas y expone que sólo se ha sabido de él que estuvo en Roma en 1809 o 1810 “de donde havia desaparecido alparecer demente sin que despues se haya podido saver mas de el; p^r lo que y su avanzada edad es probable haya fallecido por razⁿ natural; aun que ala exponente le es imposible justificarlo” (100). No se atendió su petición de que se la liquidasen los sueldos devengados por Acuña hasta 1814, pero se la concedía una pensión como “desde el feliz regreso de S.M. ha sido practica constante conceder de viudedad o de horfandad la 3^a p^{te} de los sueldos q^e disfrutaban los maridos o padres” (101).

Esta es la historia documental de aquel desgraciado pintor gallego que se llamó Cosme de Acuña al que tan señalado papel le cupo en la formación del arte académico de Méjico y en el foco boliviano.

Ninguna otra obra suya he podido identificar hasta ahora. A las pocas citadas hay que agregar en su sucinto catálogo, varios grabados en los que consta su nombre como autor de los correspondientes dibujos.

San Cayetano Thiene /C. Acuña lo delineo/Apezteguia hizo la Estatua/Simón Brieva lo grabó. (102). (Ilust. 24).

Acción de la Compañía de Filipinas, por dibujo de Cosme Acuña, fue grabada por Joaquín Fabregat y por F. Selma (103). (Ilust. 25).



25.- Cosme de Acuña: *Acción de la Compañía de Filipinas*.
Grabado por Joaquín Fabregat.

24.- Cosme de Acuña: *San Cayetano Thiene*.
Grabado por Simón Brieva.

Emblema del Banco Nacional de S. Carlos. C. Acuña inv. F. S (elma). En "Tercera Junta General del Banco Nacional de San Carlos celebrada en 22 de Diciembre de 1784" Madrid Ibarra, 1785 (104). (Ilust. 26).

Título de Académico de Mérito de San Carlos. D. Cosme Acuña, Teniente Director de la R¹ de S. Carlos de Nueva España lo delineó. // Juan E. Moreno de Texada Académico de Mérito de la Real de San Fernando lo grabó en 1797 (105). (Ilust. 27).

Acción del Banco Nacional de San Carlos // C. Acuña y Troncoso la inv. y dib. Fue grabada por Fabregat, (Ilust. 27), F. Selma, Simón Brieva, Joaquín Ballester, Juan Barcelón, Juan Moreno de Tejada, José Asensio, Juan Miquelet y Pedro Pascual Moles (106).

Escudo del Consulado de la Coruña, Cosme Acuña lo inventó. Fernando Selma lo grabó (107). En "Descripción Económica del Reino de Galicia..." de José Lucas Laborda, El Ferrol 1804.

El Es conde de Floridablanca Cosme Acuña lo dibujó F. Selma lo grabó (108) (Ilust. 29). En "Colección de estampas de fachadas o vistas de Palacios...", de Bernardo Espinalt y García, Madrid 1790. No deja de sorprender la casi identidad que existe entre el grabado y el busto del retrato que procedente de la donación Casa Torres y que pese a su escasa calidad, figura en el Prado atribuido a Goya.

Retrato del célebre escultor Don Felipe de Castro. Copiado por Dⁿ Cosme Acuña del original del caballero de Mengs dibujado y grabado por Dⁿ Francisco Ribelles y premiado por la R¹ Academia de Sⁿ Fernando en el concurso general del año 1805 (109). (Ilust. 30).

TERCERA JUNTA GENERAL
 DEL BANCO NACIONAL
 DE SAN CARLOS,

CELEBRADA EN 22 DE DICIEMBRE DE 1784.

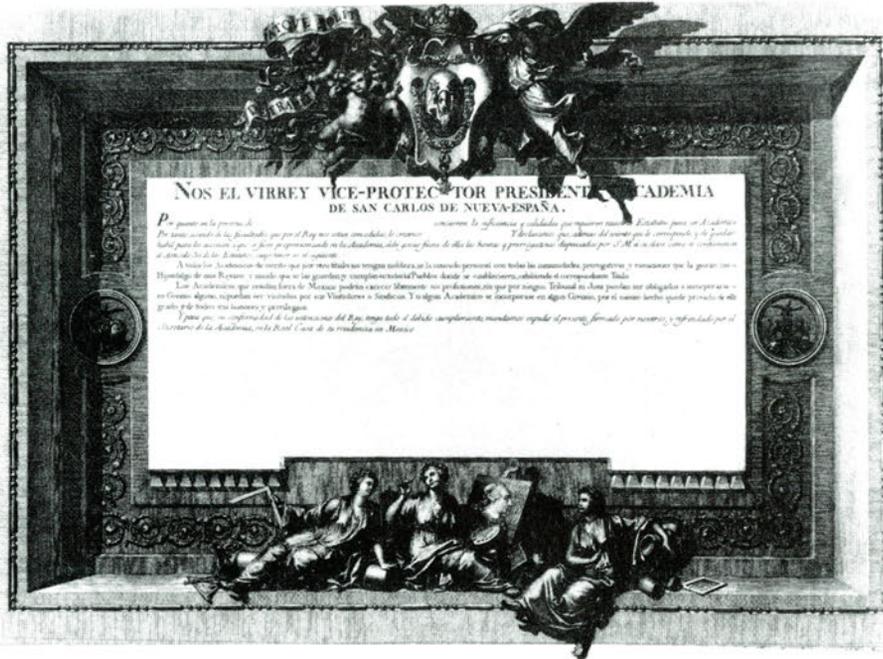


MADRID.
 POR D. JOACHIN IBARRA
 IMPRESOR DE CÁMARA DE S. M.



22786

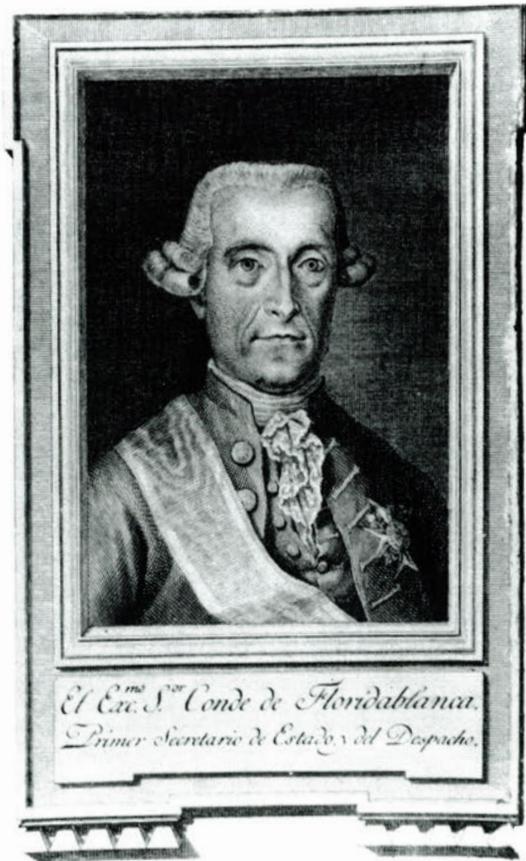
26.- Cosme de Acuña: *Emblema del Banco Nacional de San Carlos.*
 Grabado por F. Selma.



27.- Cosme de Acuña: *Título de Académico de San Carlos.*
 Grabado por Moreno de Texada.



28.- Cosme de Acuña: Acción del Banco Nacional de San Carlos.
Grabado por Fabregat.



29.- Cosme de Acuña: Retrato de Floridablanca.
Grabado por Selma.



30.- Cosme de Acuña: Retrato de Felipe de Castro
(copia de un original de Mengs).
Grabado por Francisco Ribelles.

RETRATO DEL CHEFRE ESCULTOR DON FELIPE CASTRO.
Copiado por Cosme de Acuña del Original del Escultor Mengs.
Grabado y publicado por Cosme de Acuña y Ribelles.
y publicado por la Imprenta Nacional de San Carlos.
en la ciudad de México el día 2 de Mayo de 1813.

NOTAS

- (1) Ossorio y Bernard, M.: *Galería Biográfica...*, Madrid 1883-84, ad vocem.
- (2) Sánchez Cantón, F.J.: *Escultura y pintura del siglo XVIII*, Vol. XVII de *Ars Hispaniae*, Madrid 1958, pág. 221.
- (3) Bédard, Claude: *L'Académie des Beaux Arts de Madrid*, Toulouse, 1974, págs. 116-117.
- (4) Vids. nota 42. La carta en el Archivo de la Real Academia de San Fernando (en lo sucesivo ARASF) 2/36/3.
- (5) Pardo Canalís, E.: *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando 1752-1815*, Madrid 1967, pág. 3.
- (6) Sánchez Cantón, F.J.: *Op. cit.* pág. 221.
- (7) ARASF: Junta Ordinaria de 4 de Febrero de 1776, 3/84.
- (8) ARASF: Juntas Ordinarias de 14 de Abril y 12 de Mayo de 1776, 3/84.
- (9) ARASF: Junta Ordinaria de 2 de Junio de 1776, 3/84.
- (10) ARASF: Junta Ordinaria de Mayo de 1777, 3/84.
- (11) ARASF: Convocado en la Junta Ordinaria del 16-XII-1777. 3/84.
- (12) ARASF: Junta General del 11-VII-1778. 3/84.
- (13) ARASF: Junta Ordinaria del 3 de enero de 1779, 3/84.
- (14) ARASF: Junta Ordinaria de 22 de Febrero de 1779, 3/84.
- (15) ARASF: Junta Ordinaria de 5 de Diciembre de 1779, 3/84.
- (16) ARASF: Junta Ordinaria de 6 de Febrero de 1780, 3/84.
- (17) ARASF: Juntas Ordinarias de 9 de Marzo, 1 de Octubre y 5 de Noviembre de 1780, 3/84.
- (18) ARASF: Junta Ordinaria de 5 de Noviembre de 1780, 3/84.
- (19) ARASF: Junta Ordinaria de 5 de Julio de 1781.
- (20) VV.AA.: *Carlos III y la Ilustración*. Catálogo de la Exposición, Madrid 1989, n.º 19. Cita una bibliografía en parte específica del cuadro y en parte referente a la lámina de la Traverse. El cuadro pertenece al Museo Lázaro Galdiano n.º Inventario 3945 (?), óleo sobre lienzo 0,485 x 0,645.
- (21) Sánchez Cantón, F.J.: *Op. cit.* pág. 232.
- (22) Ceán Bermúdez, A.: *Diccionario Histórico de los Ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid 1800, T.V., págs. 76-77.
- (23) Carrete Parrondo, J.: *El grabado a buril en la España ilustrada: Manuel Salvador Carmona*. Catálogo de la exposición, Madrid 1989, n.º 52, pág. 71.
- (24) Retrasada la terminación de mi anunciado estudio sobre los González Velázquez espero que con su publicación se aclaren algunos problemas fundamentales para el conocimiento de la pintura española del siglo XVIII.
- (25) Piquero López, M.d.l. A.B.: "Segundo inventario de la colección de pinturas de la Real Academia", Madrid 1985, (separata de Academia n.º 61) n.º 1064.
- (26) *Ibidem*, n.º 1070.
- (27) ARASF: Junta General del 5 de Julio de 1782, pág. 205. 3/84.
- (28) ARSF: 174 1/5.
- (29) *Ibidem*.

- (30) Pérez Sánchez, A.E.: *Inventarios de las pinturas RASF*, Madrid 1964, n.º 211.
- (31) ARASF: Esta precisión iconográfica y que identifica el cuadro sin posibles dudas, se hizo en la Junta Ordinaria del 1 de Mayo de 1785. Pág. 285 3/84.
- (32) ARASF: Junta Ordinaria del 2 de Octubre de 1785 pág. 293 3/84.
- (33) La casi totalidad de los datos sobre la Academia de San Carlos, los he tomado del importantísimo trabajo de D. Diego Angulo *La Academia de Bellas Artes de Méjico y sus pinturas españolas*, Sevilla 1935. Cuando mi fuente es otra lo indico en llamada. En el ARASF. vid. documentos relativos a la Academia de Bellas Artes de San Carlos: F4016.
- (34) ARASF: Junta Ordinaria del 2 de Febrero de 1783.
- (35) No he podido encontrar el contraste documental del concurso, que ignoro en que consistió y como se llevó a cabo el “prolijo examen”, si bien Angulo dice en otro lugar (op. cit. pág. 43), que les bastó el informe de la Academia.
- (36) Angulo cita a éste solo como Esteve. Varios fueron los alumnos de San Fernando con el apellido Esteve o Estévez, pero por las fechas y por sus respectivos expedientes académicos, deduzco que hubo de ser el valenciano el designado.
- (37) De nombre Luis Antonio, fue hijo de Alejandro y de Isabel González Sánchez y sobriño por tanto de su homónimo y famoso tío D. Antonio González Velázquez.
- (38) ARASF: Oficio del Marqués de Sonora al Virrey de Nueva España de fecha 18-4-1786.
- (39) Angulo, D.: *Op. cit.*
- (40) ARASF: Memorial de Acuña de 10 de Agosto de 1795, 174 1/5.
- (41) Cadenas, Vicente de: *Elenco de Grandezas y títulos del Reino*, Madrid 1977, pág. 1026.
- (42) Cartas de Ginés de Andrés y Aguirre de 21 de Mayo de 1788, de Antonio González Velázquez de 26 de Mayo de 1788 y la bastante explícita de Acuña de la misma fecha. Como se ve, todos ellos debieron ponerse de acuerdo para enviar sus quejas a D. Antonio Ponz, a quien van dirigidas las misivas. ARASF, 2/36/3.
- (43) Vid. Angulo Op. cit. y Estrada, Genaro: *Algunos papeles para la historia de las Bellas Artes de México*, México 1935.
- (44) Angulo, D.: *Op. cit.*, pág. 36.
- (45) ARASF: Cartas citadas en nota 42.
- (46) VV.AA.: *Carlos III y la Ilustración* (Catálogo de la exposición), Madrid 1988-89, n.º 611-618. Papeletas a cargo de Carmen Caro.
- (47) Angulo, Diego: *Op. cit.*, pág. 43.
- (48) *Matías de Gálvez*, óleo sobre lienzo 1,13 x 0,91, Museo de América 84/6/1.
- (49) Toussaint, M.: “Las pinturas con incrustaciones de concha de nácar en Nueva España” en *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*, México 1952, n.º 20.
- (50) Miguel Cabrera: *De español y mestiza: castiza*. Oleo sobre lienzo, 1,32 x 1,02, Museo de América, 13. De la serie del *Mestizaje* firmados y fechados algunos en 1763.
- (51) Andrés de Islas: *De español y mestiza, nace castizo*. Oleo sobre lienzo, 0,75 x 0,54. Museo de América 80/3/2. De la serie *Castas* firmados y fechado el número 3 en 1774.
- (52) Vid. nota 42. Datos en la carta de Acuña.

- (53) Angulo, D.: Op. cit., págs. 4 y 11.
- (54) ARASF: Junta Ordinaria del 6 de Noviembre de 1791, 3/85.
- (55) ARASF: Junta Ordinaria del 6 de Mayo de 1792, 3/85.
- (56) ARASF: Memorial del 10 de Agosto de 1795, 174 1/5.
- (57) De difícil identificación pese a las indagaciones realizadas, el ángel mancebo con la filacteria y el que le ofrece el ramo de lirios parecen señalar al santo carmelita Alberto de Sicilia. Coincide su nombre con el del obispo que erigió el templo.
- (58) Arnaiz, J.M.: *Los pintores de la Ilustración*, Catálogo de la exposición, Madrid 1988. N.º 34 *Santísima Trinidad*, boceto del desaparecido fresco de San Ginés de Madrid.
- (59) Mesa, J. de y Gisbert, T.: *Holguin*, La Paz 1977, pág. 257.
- (60) Agradezco aquí la generosa colaboración de la pintora boliviano-española María Teresa Berríos sin cuya ayuda no hubiera podido obtener el utilísimo material fotográfico, que me ha servido para basar mis conclusiones.
- (61) Mesa, J. de y Gisbert, T.: *Op. cit.*, pág. 257. Quizá se aluda a estos cuadros en el T. XXIX del Summa Artis "II. el Neoclasicismo" por estos mismos y Santiago Sebastián López (pág. 601) cuando se menciona el cambio de ideología y de temática en el Alto Perú.
- (62) Consta el encargo de estos cuadros a Ferro y su ejecución en los memoriales de éste y en los libros de Actas Capitulares, donde se refleja su recepción en Guadix el 13 de Agosto de 1791, lo que significa que pese al interés de D. Antonio Ponz y el del Obispo sufragante, los cuadros –al menos los de Ferro– se recibieron cuatro años más tarde de cuando es fechable el de *La Encarnación* (o sea *La Anunciación*, de Acuña), a menos que éste equivocara la época de su realización antes y después de su estancia en Méjico.
- (63) ARASF: Memorial de 10 de Agosto de 1795, 174 1/5.
- (64) Junquera, J.J. *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*. Madrid 1979, págs. 276-278 –A.G.P.: Leg. 4523, Dc¹⁰ 47.
- (65) La segunda sala de la Reina, es sin duda el tocador de María Luisa de Parma en el escurialense palacio de los Borbones. No obstante el asunto no está nada claro, ya que un papel sin autor ni fecha conocidos, que se conserva en San Fernando (ARASF 1-49/4) indica que la tal decoración representaba las doce horas del día.
- (66) ARASF: 174 1/5 y Junta Ordinaria del 6 de Enero de 1793, dando cuenta de la R.O. de 25 de Diciembre de 1792.
- (67) En su publicación y la de otros escritos del pintor estoy trabajando actualmente.
- (68) ARASF: 1-50-1.
- (69) ARASF: Junta Ordinaria del 7 de Abril de 1793, págs. 233 3/85.
- (70) ARASF: Junta Ordinaria de 6 de Junio de 1794, 3/85.
- (71) ARASF: Junta Ordinaria del 6 de Septiembre de 1795, pág. 20, 3/86.
- (72) Angulo, D.: Op. cit., págs. 51 y 49.
- (73) *Ibidem*.
- (74) ARASF: Junta Ordinaria del 4 de Junio de 1797, págs. 77-78, 3/86.
- (75) A.G.P.: C.ª 7 Exptº 25.
- (76) Carrete Parrondo, J.: "El grabado en el siglo XVIII" en *El grabado en España (Siglos XV-XVIII)*, Summa Artis, vol. XXXI, Madrid, 1987, pág. 538.

- (77) Carrete Parrondo, J. y Vs. colaboradores: *Catálogo de la Calcografía Nacional* Madrid 1987, n.º 985-989 y R. 2686-2690.
- (78) ARASF: Junta Ordinaria de 6 de Octubre de 1799, pág. 129, 3/86.
- (79) A.G.P.: Escrito de Acuña 3 de Marzo de 1800. Certificado del Médico de Familia de S.M. y de sus caballeros pajes Dn. Josef Albarrán de 25 de Febrero de 1800. E informe de Ariza y Estepa en la solicitud del pintor. C.ª 7.ª/25.
- (80) A.G.P.: C.ª 7.ª/25.
- (81) ARASF: Junta Ordinaria del 6 de Enero de 1805.
- (82) Páez Ríos, Elena: *Repertorio de Grabados Españoles*, Madrid. 1981-1985. T.1, n.º 103-30.
- (83) A.G.P.: C.ª 7.ª/25, Dctº de 11-Dic-1806. Figuran en su expediente personal numerosísimos documentos correspondientes al proceso incoado por Maella. Desde los que atañen a algunas cuestiones de competencia, hasta los respectivos informes y declaraciones de ambos implicados, de los testigos, etc. La transcripción de tal prolijidad leguleya, fatigaría al lector sin aportar nada esencial, ni significativo sobre los estratos que resproduzco.
- (84) ARASF: Junta Ordinaria de 9 de Noviembre de 1806. Asistieron: El Duque del Parque, Pedro Franca, Ramón de Posada, Alonso Arias Gago, Manuel Pérez Camino, Ramón Cabrera, Manuel de Rivera, El Duque de Sotomayor, Simón de Viegas, Gregorio Ferro, Alonso Bergaz, Pedro Michel, Antonio Aguado, Juan Adan, Francisco Ramos, Juan Antonio Cuervo, Joaquín Aralí, Esteban de Agreda, Dionisio Sancho, Manuel Carmona, Pedro Sepúlveda y el secretario Isidro Bosarte, además claro está de Maella y Acuña.
- (85) A.G.P.: C.ª 7/25. Doctº del 9 de Noviembre de 1806 dirigido a D. Pedro Navarro.
- (86) A.G.P.: C.ª 7/25. Escrito del Marqués de Casa García al de Ariza y Estepa del 11 de Diciembre de 1806.
- (87) Ibidem.
- (88) A.G.P.: C.ª 7/25. Dctº de 7 de Enero de 1807 de José Caballero al Sumiller de Corps.
- (89) Ibidem: Carta del 30 de Enero de 1807 de Maella al Marqués de Ariza.
- (90) A.G.P.: C.ª 7/25. Instancia de Acuña a S.M. de 29 de Abril de 1807.
- (91) A.G.P.: Escrito del 8 de Junio de 1807 del Marqués de Casa García al de Ariza y Estepa.
- (92) A.G.P.: C.ª 7/25. Escrito del 7 de Agosto de 1807 de Pedro Ceballos al Marqués de Caballero.
- (93) A.G.P.: Ibidem. Escrito del 3 de Agosto de 1807 de Acuña a Godoy.
- (94) A.G.P.: Ibidem. Resolución del 16 de Agosto anotada el 31.
- (95) ARASF: 1/49/14.
- (96) A.G.P.: Ibidem. Memoriales de 13 de Junio y de 23 de Julio de 1814.
- (97) A.G.P.: Ibidem. Informe de 10 de Agosto de 1814 y resolución marginal del Rey en la misma fecha.
- (98) Ibidem.
- (99) A.G.P.: C.ª 7/25. Escrito de Francisco Scarlati de Robles a la Contaduría de la Real Casa de fecha de 26 de Enero de 1822.

- (100) A.G.P.: C.ª 7/25. Memorial de 26 de Octubre de 1821, escrito y firmado “arriesgo de la Suplicante” por escribano.
- (101) A.G.P.: C.ª 7/25. En el escrito referido en la nota 97.
- (102) Páez Ríos, Elena: *Op.cit.*, T.1, n.º 337-20.
- (103) *Ibidem*, n.º 712-23 y 51.
- (104) Carrete Parrondo, J.: “Estampas, impresos y billetes” en el Catálogo de la Exposición *El Banco de España: Dos siglos de Historia. 1782-1982* n.º 186.
- (105) *Ibidem*, T. II, n.º 1747-37.
- (106) Carrete Parrondo, J.: “Estampas, impresos y billetes” (Vid. nota 104) n.º 126, 152, 127, 128, 129, 136, 141, 143, 153.
- (107) Páez Ríos, Elena: *Op. cit.*, T. III n.º 2020-32.
- (108) Carrete, J., de Diego, E., Vega, J.: *Catálogo del gabinete de estampas del Museo Municipal de Madrid*, Madrid 1985, I. Vol. segundo, n.º 151-15.
- (109) Carrete, J.: en *El grabado en España* (Summa Artis. Vol. XXI), Madrid 1987, pág. 455.

LAS HONRAS FÚNEBRES POR FLORIDABLANCA
EN SEVILLA Y EL TÚMULO PROYECTADO
POR CAYETANO VÉLEZ

Por

ALFREDO J. MORALES

Los conflictivos años de la Historia de España correspondientes a la ocupación francesa y Guerra de la Independencia, tuvieron singular importancia para la ciudad de Sevilla. Fueron muchos los acontecimientos con origen o resolución en la metrópoli andaluza. Algunos le permitieron recuperar, aunque momentaneamente, el esplendor de tiempos pasados. Tal es el caso de su conversión en capital oficial del reino. Otros, por el contrario, tuvieron un balance negativo. Así ocurrió con los decretos de exclaustación y desamortización de las órdenes regulares, causa de la destrucción y expolio de un elevado porcentaje del patrimonio histórico de la ciudad (1).

Uno de los momentos de mayor gloria lo deparó la presencia en la ciudad de la Suprema Junta de Gobierno. Su llegada tuvo lugar el día 16 de diciembre de 1808 entre el fervor popular, alentado por el bando publicado por el Ayuntamiento un día antes. El entusiasmo del vecindario llegó al punto de desenganchar los caballos de la carroza ocupada por su presidente, el conde de Floridablanca, para llevarlo triunfalmente por las calles de la ciudad hasta su residencia en el Alcázar (2). Resulta difícil precisar que incidencia tuvo tan apoteósico recibimiento en la salud del anciano noble, pero la verdad es que a las pocas horas de entrar en Sevilla cayó gravemente enfermo, falleciendo dos semanas más tarde. Era el 30 de diciembre de 1808.

Tan triste acontecimiento determinó la reunión de la Suprema Junta, con objeto de preparar el entierro y las adecuadas honras fúnebres por tan excepcional personaje. A tal fin se dirigieron sendas cartas a los cabildos, eclesiástico y secular, comunicando la pérdida de su “dignísimo Presidente”, estableciendo el entierro para el día siguiente, último del año, y fijando nueve días de luto. Tanto la corporación municipal como el cabildo de

la catedral conocieron la noticia en reuniones extraordinarias convocadas con toda urgencia, mientras la ciudad era partícipe de la misma mediante “las cuarenta y cinco campanadas que preceden al doble de estilo por los Infantes de España y los cañonazos de cuarto en cuarto de hora en el parque y al sitio de la Enramadilla” (3). En su reunión, los munícipes acordaron la asistencia de la Ciudad al funeral con luto y en rueda general, conforme a la tradición, ordenándose además la publicación de sendos bandos, uno con el anuncio del luto y otro en evitación de subidas en los precios de los artículos (4). Por su parte, los canónigos sevillanos, tras acatar la disposición de la Junta sobre efectuar el entierro en la catedral, fijaron la hora del sepelio para después del coro y “con la mayor ostentación que se hace en esta Santa Iglesia (5).

Hasta el momento de efectuarse, el cuerpo yacente de Floridablanca fue expuesto al centro del Salón de Embajadores del Alcázar, sobre un tablado alfombrado, en el féretro que se utilizaba para las honras de los arzobispos y bajo un dosel de terciopelo carmesí adornado por galones, flecos y borlas de oro. Completaban la fúnebre escenografía una serie de candeleros y hacheros prestados por la catedral, dos alabarderos y otros tantos guardias de honor de la Junta de Sevilla, más cuatro altares dispuestos en los ángulos del salón, en los que al día siguiente y a partir del toque del alba habrían de celebrarse las misas de requiem (6).

E la mañana del día 31 se reunió en el Alcázar la comitiva fúnebre. Formaban parte de ella el clero secular y las órdenes religiosas, los beneficiados y el cabildo catedral, presidido por el arzobispo coadministrador (7). Abrían marcha un regimiento de artillería y un batallón de milicias provinciales, portando el féretro cuatro guardias de honor, mientras las cintas del mismo correspondían a seis vocales de la Junta de Gobierno, sirviendo de escolta el cuerpo de alabarderos. Presidía el duelo el conde de Altamira, vicepresidente de la Junta Central, con el embajador del Reino Unido. Tras acceder a la catedral por la Puerta de la Asunción, se depositó el cadáver en el catafalco erigido en el crucero, al que rodeaban los candeleros y hacheros que habitualmente configuraban el aparato de tales ceremonias fúnebres. Siguiendo la tradición, cada organismo ciudadano ocupó su lugar en torno al túmulo. Así, la Inquisición se sentó en la capilla mayor, la Audiencia ante la Puerta de la Concepción, en el brazo izquierdo del crucero, el Ayuntamiento en el lado contrario, delante de la Puerta de San Cristóbal,

destinándose el frente del coro a las juntas Suprema y de Sevilla. La oración fúnebre correspondió al lector de teología fray José del Castillo, del Convento Casa Grande de San Francisco, celebrando la misa el arzobispo coadministrador, don Juan Acisclo de Vera y Delgado. Finalizados los responsos y demás ceremonial litúrgico, el cadáver fue trasladado a la Capilla Real, en la que, por considerar al conde como persona real, fue enterrado, mientras en el exterior del templo resonaban las descargas de la fusilería y el estampido de los cañones. Para su lápida compuso el presbítero don Agustín Muñoz y Alvarez un largo epitafio ensalzando sus virtudes cívicas, su entrega al gobierno de la nación, su protección de la ciencia y de las letras, su injusto apartamiento de la vida política a causa de intrigas palaciegas y sus esfuerzos por constituir la Junta Suprema de España e Indias, “en cuyos prudentísimos consejos se fundó la esperanza de salvar la patria y libertar a Fernando Septimo” (8).

Una vez efectuado el sepelio del conde de Floridablanca pasó la Junta Suprema a ocuparse de sus honras fúnebres. En su reunión del 9 de enero se acordó celebrarlas una vez concluidas las correspondientes al Patriarca de las Indias y al Príncipe Pío, vocales ambos de la Junta, comunicándolo así al cabildo de la catedral (9). Este trató el acuerdo en la reunión celebrada tres días más tarde, encomendando a la Diputación de Ceremonias que informase del día, modo y forma en que deberían llevarse a cabo las exequias (10). Tal encargo era habitual cuando se trataba de celebrar en la catedral las honras fúnebres por algún miembro de la familia real, sumo pontífice, arzobispo o canónigo. Se pretendía con ello repetir el ceremonial correspondiente a cada uno de estos personajes, conforme a la tradición de la catedral sevillana, procurando evitar las improvisaciones y, sobre todo, impidiendo que cuestiones de protocolo pudieran originar enfrentamientos entre las diversas instituciones asistentes a las ceremonias. El recuerdo de las disputas suscitadas con ocasión de la exequias por Felipe II se mantenía vivo, a través de los siglos, en la memoria del cabildo eclesiástico sevillano (11). Habida cuenta del tratamiento de infante otorgado al conde de Floridablanca, tanto en el funeral como en el sepelio, era de esperar que el cabildo celebrara sus honras según correspondía a tales miembros de la realeza (12). Por consiguiente, cabría pensar en la construcción de un túmulo como elemento central de la escena fúnebre en que se desarrollarían las exequias. En ella deberían figurar todos aquellos elementos del ajuar litúrgico

que eran expresión tangible de la importancia del personaje al que se destinaban las honras.

Esto mismo debía sospechar el arquitecto Cayetano Vélez, quien desde 1799 ocupaba el cargo de arquitecto municipal de Jerez de la Frontera y pretendía alcanzar el mismo puesto en la ciudad de Sevilla (13). Con el fin de propiciar su candidatura a dicha plaza, vacante desde diciembre de 1807, Vélez proyectó un túmulo para el conde de Floridablanca, dedicándolo a don Francisco Arias de Saavedra, presidente de la Junta General de Gobierno de Sevilla. Sin duda, consideraba que este trabajo podía influir sobre las autoridades locales a la hora de designar al sustituto del fallecido maestro Félix Carazas. Su estrategia estuvo inteligentemente planteada, por cuanto no ofreció su proyecto al Asistente de la ciudad —era el Ayuntamiento quien sufragaba los gastos de las exequias de la familia real—, sino que buscó el apoyo de quien, por su autoridad, podía orientar las decisiones del municipio. A la larga consiguió su propósito y el 1 de septiembre de 1809 obtuvo el nombramiento de arquitecto municipal, decisión que ocasionó un largo pleito presentado por los otros candidatos, José Echamorro y Miguel Olivares, basado en la falta de adecuada titulación de Vélez (14). Lo que no logró Vélez fue ver construido el túmulo que había proyectado. Sin duda era excesivo tanto por su volumen como por su costo. De hecho, el dibujo correspondiente, afortunadamente conservado, se aproxima más al de los erigidos con motivo de unas exequias reales, que al de los construidos para un infante, tratamiento otorgado a Floridablanca. Tal disparidad, que Vélez por su ambición no consideró, dieron al traste con su propuesta. Cuando el cabildo de la catedral acordó, en su reunión de 12 de enero de 1809, celebrar las honras fúnebres por el conde durante los días 20 y 21 del mismo mes, encomendó a los canónigos de fábrica emplear, una vez proporcionado en su estructura y ornamento, “el túmulo grande del Sagrario” (15).

La fecha de celebración de las exequias fue comunicada oficialmente al cabildo de la ciudad, quien en su reunión del día 20 acordó asistir “en rueda general” a dichas honras, fijadas a las nueve y media de la mañana siguiente (16). También se pasó comunicación a las restantes instituciones de la ciudad, entre las que se encontraba el Consulado de Cargadores a Indias. Este organismo, insistiendo en una antigua reivindicación, intentó asistir a la ceremonia acompañando al Ayuntamiento. A tal efecto dirigió un oficio al cabildo de la ciudad, que se debió reunir en sesión extraordinaria y ur-

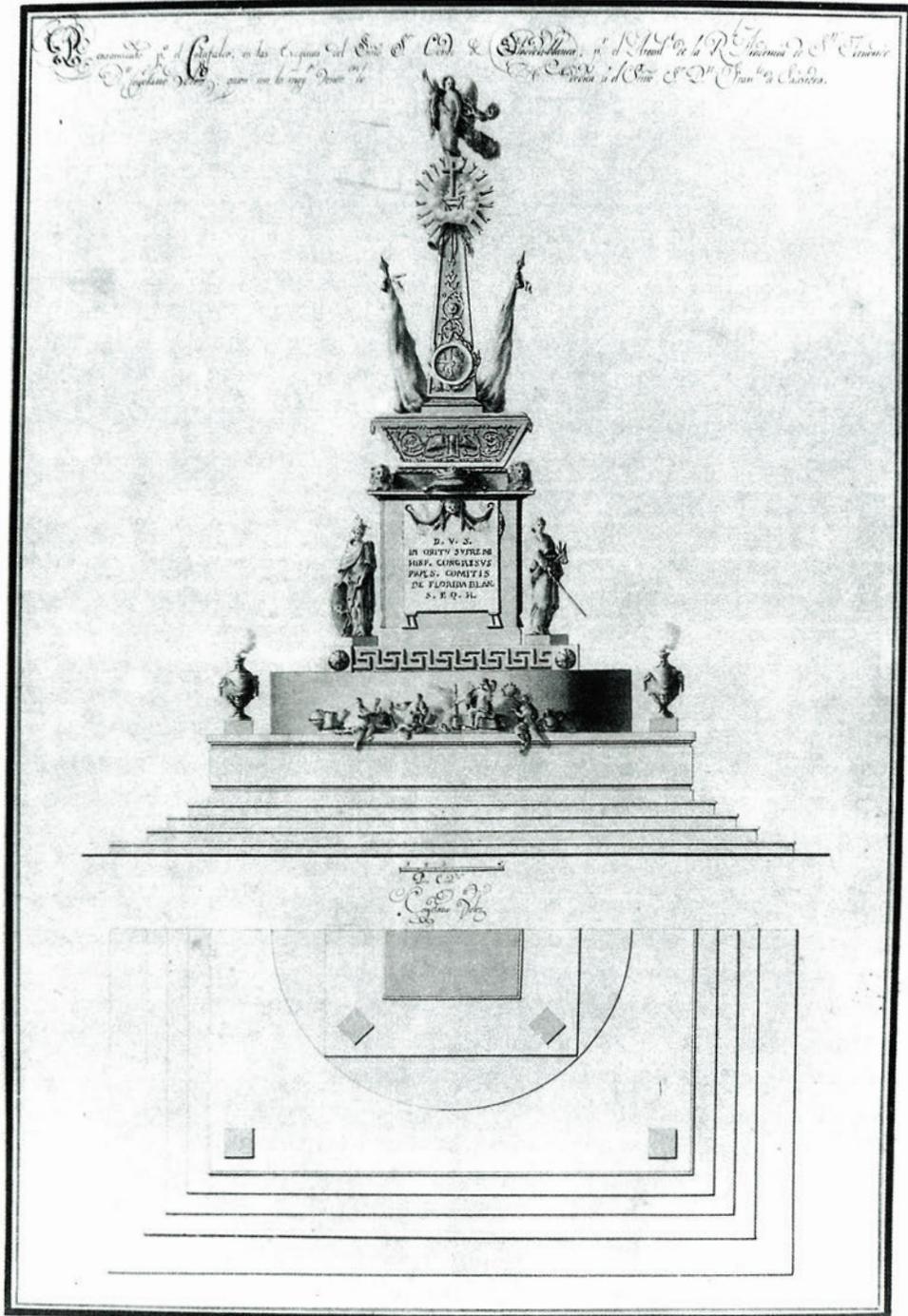
gente para responder a dicha pretensión. Una vez más, sobre unas exequias a celebrar en la catedral sevillana se cernía el peligro de un enfrentamiento entre las diversas corporaciones asistentes al acto, por cuestiones de protocolo. De hecho, la petición del Consulado no era otra cosa que afán de protagonismo y deseo de aparecer como una institución de superior rango que las demás de la ciudad. Pero el Ayuntamiento, consciente del grave problema que podía originarse, se excusó diciendo que carecía “de facultades para admitir ... ninguna otra corporación con la suya”, añadiendo que de aceptar la propuesta se “podría producir entre las otras (corporaciones) desentimiento (sic) que siempre trata de evitar esta ciudad por los medios mas juiciosos” (17).

Conforme a lo acordado, el día 21 tuvieron lugar las exequias por don José Moñino, conde de Floridablanca. Las instituciones de la ciudad accedieron al templo por las puertas que tradicionalmente se le asignaban, ocupando en torno al crucero los lugares que el protocolo les tenía señalados desde antiguo. Al centro se dispuso el túmulo que, en razón del tratamiento otorgado al conde, debió ofrecer un simulacro de tumba erigida sobre plataforma de tres escalones y con cabecera en el frente del coro. A su alrededor se situarían treinta y dos candeleros de plata, nueve en los lados mayores y siete en los menores, ocupando las esquinas los de mayor tamaño. Tras la cabecera se colocarían dos ciriales, flanqueando una cruz, posiblemente la de cristal blanco, rodeando el túmulo una serie de hacheros de madera, pintados de negro, pertenecientes al monumento de Semana Santa, más cuatro grandes blandones en los ángulos. Complementario de este montaje sería el efectuado en la capilla mayor, dispuesta para fiesta de primera clase. El retablo, sagrario y los atriles aparecerían cubiertos por paños negros, siendo del mismo color el frontal de la mesa de altar. Sobre ella figurarían seis candeleros de plata. Las gradas se adornarían con una gran alfombra, presentando dos blandones de mediano tamaño y distribuyéndose por la parte llana de la capilla mayor cuatro hacheros de madera, pintados de negro. Tal aparato, a pesar de su magnificencia y adecuación al personaje a quien se destinaban las exequias, contrasta con la monumental estructura efímera que había proyectado Cayetano Vélez.

El mencionado proyecto se recoge en un dibujo que incorpora la mitad de la planta del túmulo y su alzado (19). Aquella es cuadrada, presentando cuatro gradas como base de una plataforma en cuyos frentes se sientan fi-

guras infantiles con atributos alusivos a la muerte –antorcha invertida– y al papel de protector de las artes –columna, pinceles, máscara, libros–, ciencias –globo terráqueo– y armas –yelmo y corona de laurel–, desempeñado por Floridablanca a lo largo de su vida. En los ángulos de la misma se disponen cuatro jarrones-pebeteros. Una plataforma circular constituye el siguiente nivel del catafalco, elevándose sobre ella un obelisco con doble basamento. El primero, adornado por grecas y rosetas, lo ocupan, en posición diagonal, figuras de virtudes, siendo la prudencia y la justicia las representadas en el dibujo, por lo que seguramente corresponderían a la fortaleza y la templanza las imágenes simétricas. El segundo lo integra un pedestal cúbico con cartelas, rematadas por alegorías fúnebres –calaveras y antorchas invertidas–, con las inscripciones de la dedicatoria del túmulo al conde de Floridablanca, por el Ayuntamiento de Sevilla (20). Rematando dicho pedestal se dispone un almohadón con corona de infante y, en las esquinas, figuras de leones recostados. A continuación se coloca un sarcófago, decorado por roleos y un reloj de arena alado. Sobre aquel y entre banderas se alza el obelisco, decorado por temas vegetales y el escudo real, orlado de laurel. El remate del catafalco lo integran una serie de nubes y rayos de los que cuelgan una trompeta y una palma, coronándose el conjunto por una cruz y la figura de un ángel, en actitud de señalar hacia el cielo.

Evidentemente se trata de una obra neoclásica, de sentido triunfal y con notorias relaciones con los monumentos públicos que, a lo largo del siglo XIX, se proyectaron o materializaron en numerosas ciudades. Por otra parte, está claro que Vélez tuvo presente para su composición el túmulo que en 1789 se levantó en la catedral sevillana con motivo de las honras de Carlos III. No solo la idea general deriva del grabado de dicho catafalco abierto por Francisco Martín y José Jimeno, a partir del dibujo de Scipion Perosini, sino que también se tomaron del mismo algunos de los elementos más significativos, caso del sarcófago, obelisco y banderas (21). Pero a pesar de la grandiosidad que el arquitecto procuró imprimir a su proyecto, este no llega a alcanzar el sentido monumental y la complejidad estructural e iconográfica del túmulo que, en colaboración con Cabral Bejarano y Manuel García, levantó en 1819 para doña Isabel de Braganza (22). De cualquier forma, es buena prueba de la orientación estética de su autor, si bien en estos años la vinculación de Cayetano Vélez con el neoclasicismo debía ser más de carácter figurativo que conceptual. De hecho, tras superar el primer



Cayetano Vélez. Proyecto de túmulo al conde de Floridablanca

examen en la Academia de San Fernando en 1799, no volvió a presentarse a los restantes, fundamentalmente teóricos, hasta 1818, con objeto de recuperar el puesto de arquitecto municipal, del que había sido apartado a causa del pleito antes mencionado (23). Prueba, asimismo, de su escasa preparación teórica es el hecho de haber sido reprobado en 1817 por la Academia de San Carlos de Valencia, al no superar el examen de teoría, cuando se presentó a dicha institución solicitando el grado de académico de mérito (24). No obstante, su proyecto de túmulo para el conde de Floridablanca es un ilustrativo ejemplo de su contribución a la evolución que este tipo de obras sufrió en la capital sevillana a comienzos del ochocientos.

NOTAS

- (1) Sobre ambos aspectos y a manera de resumen, puede consultarse CUENCA TORIBIO, José Manuel: *Del Antiguo al Nuevo Regimen*. Historia de Sevilla, Vol. V. Sevilla, 1976. Págs. 13-28.
- (2) Cfr. GUICHOT Y PARODY, Alejandro: *Historia del Excelentísimo Ayuntamiento de Sevilla*. Tomo III. Sevilla, 1898. Págs. 258-259.
- (3) VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José: *Anales de Sevilla*. Sevilla, 1872. Pág. 82.
- (4) Archivo Municipal de Sevilla (A.M.S.). Sección X. Actas Capitulares. 1806-1808. Fols. 199-200. Todo el expediente está repetido en A.M.S. Sección VI. Escribanía de Cabildo. Siglo XIX. Tomo 44.
- (5) Archivo Catedral de Sevilla (A.C.S.). Autos Capitulares. 1808. Fols. 66vto. y 67.
- (6) Véase nota nº 3.
- (7) Desde 1799 era arzobispo de Sevilla don Luis María de Borbón y Villabriga. Ausente de la ciudad desde 1800, fue nombrado cardenal en dicho año, ocupando la sede de Toledo tras la renuncia del cardenal Lorenzana, pero sin dejar la administración de la de Sevilla. Estas circunstancias obligaron a nombrar como coadministrador de la archidiócesis sevillana al arcediano don Juan Acisclo de Vera y Delgado.
- (8) GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Noticia artística de la ciudad de Sevilla*. Reed. Sevilla, 1973. Pág. 314.
- (9) A.C.S. Autos Capitulares. 1809. Carta intercalada entre folios 2 y 3.
- (10) Acuerdo de 11 de enero. A.C.S. Autos Capitulares. 1809. Fol. 3.
- (11) Véase ALVAREZ JUSUE, Aurelio: "Guerra de Justicias", en *Archivo Hispalense*. Tomo XVII. 1952.
- (12) Una anotación, con distinta letra, a continuación del acuerdo capitular del 30 de diciembre de 1808, dice: "se hizo dicho entierro con toda solemnidad y aparato acostumbrado tratando al difunto como a Infante de Castilla...". A.C.S. Libro de Fábrica. Acuerdos de gastos. 1806-1840. Fol. 33.
- (13) Sobre este artista y su actividad sevillana, consultese SUÁREZ GARMENDIA, José Manuel: *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*. Sevilla, 1986. Págs. 44-47.
- (14) Es significativo que en la dedicatoria del proyecto, Cayetano Vélez se autotitule "arquitecto de la Real Academia de San Fernando", cosa incierta como se demostró en el aludido proceso. Este fue uno de los muchos que se suscitaron en toda España a raíz de la invalidación de los títulos otorgados por Cabildos y Ayuntamientos, tras fijarse como único válido el concedido por la Real Academia de Bellas Artes.
- (15) A.C.S. Autos Capitulares. 1809. Fols. 3vto. y 4.
- (16) A.M.S. Sección X. Actas Capitulares. 1809-1812. Fol. 6vto.
- (17) Idem. Fols. 7 y 7vto.
- (18) Esta escenografía se repetía, con mínimos cambios, desde el siglo XVI. Agradezco a mi amigo y compañero José Manuel Baena la información facilitada al respecto, per-

- teneciente a su estudio *Exequias reales en la catedral de Sevilla durante el siglo XVII*, actualmente en prensa.
- (19) "Pensamiento para el catafalco, en las exequias del Serenísimo Señor Conde de Floridablanca por el Arquitecto de la Real Academia de San Fernando Don Cayetano Vélez; quien con la mayor veneración lo dedica a el Serenísimo Señor Don Francisco de Saavedra". Firmado Cayetano Vélez. Escala en pies castellanos. Tinta y aguada gris. 526 x 368 mms. Recuadro de 496 x 336 mms. Colección Particular.
- (20) La inscripción latina dice: "In Obitu Supremi Hisp. Congressus Praes. Comit. de Florida Blan. S.P.Q.H.". Su traducción es la siguiente: Con motivo de la muerte del Conde de Floridablanca, presidente de la Suprema Junta de España. El Senado y el Pueblo de Sevilla.
- (21) El grabado de dicho túmulo lo ha reproducido PORTUS, Javier en: "Catálogo. La Ciudad Efímera", comentándolo SERRERA, Juan Miguel en: "Sevilla: imágenes de una ciudad", ambos en la obra *Iconografía de Sevilla. 1650-1790*. Madrid, 1989. Págs. 251, 253 y 94, respectivamente.
- (22) Véase SUÁREZ GARMENDIA, José Manuel: Op. Cit. Pág. 6. Por error en el pie de fotografía correspondiente al túmulo se cita a la reina María Amalia de Sajonia. Op. Cit. Pág. 321. Fig. 6. Como es sabido, dicha soberana, esposa de Carlos III, falleció en 1760.
- (23) Su presentación al primer examen es dos meses posterior a su nombramiento como arquitecto municipal de Jerez de la Frontera. Posiblemente acudiera al mismo para evitar problemas similares al surgido posteriormente en Sevilla. Con respecto a la mencionada población gaditana, es interesante señalar que en 1792, dos años antes de que Vélez fuera aprobado en el gremio de alarifes, una serie de maestros del mismo suscribieron una escritura de obligación para hacer frente a los gastos originados por el pleito presentado contra José de Vargas, arquitecto titulado por la Academia de San Fernando, quien pretendía hacer valer contra aquellos sus derechos y preeminencia. Sobre este asunto véase AROCA VICENTI, Fernando: *Estudios para la arquitectura y urbanismo del siglo XVIII en Jerez*. Sevilla, 1989. Págs. 15-27.
- (24) Apoyando su solicitud "presenta un proyecto de Cárcel para una capital de primer orden y realiza una disertación escrita comparando la arquitectura romana con la gótica". Fue reprobado en la Junta Ordinaria de 7 de septiembre. Cfr. BERCHEZ, Joaquín y CORELL, Vicente: *Catálogo de diseños de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia (1768-1846)*. Valencia, 1981. Pág. 405. El proyecto y su correspondiente ficha técnica es reproducido en Págs. 312-314.

LA CRÍTICA ANTE LOS PINTORES CATALANES
CONCURRENTES A EXPOSICIONES
NACIONALES ENTRE DOS SIGLOS

Por

AURORA PÉREZ SANTAMARÍA

INTRODUCCIÓN

A las Exposiciones Nacionales acuden artistas hispánicos en número creciente hasta finales de los años 90 cuando se alcanza el cénit y, aunque en la primera década del s. XX el número de pintores que acuden decrece, para situarse en 1908 en la cota de 1884, o sea, en los momentos en que se iniciaba el “boom”, las cifras aún son elevadas.

Durante estos años y en este marco de crisis de unas corrientes o tendencias artísticas y triunfo de otras, los pintores catalanes acuden en número importante, pese al llamamiento que desde sectores nacionalistas se les hace para que se abstengan (1). La crítica les presta atención y, como es de esperar, no es uniforme. Controversias suscitarán la pintura histórica, la social de corte realista y el modernismo.

Es precisamente la valoración de los críticos de la época hacia los pintores catalanes que acuden a las Naciones la que vamos a tratar aquí, aunque indicamos también los galardones cuando los reciben, con lo que se ve la coincidencia o no de puntos de vista entre el sector oficial y la crítica. Y ésta la veremos a través de prensa madrileña, con la excepción del Diario de Barcelona, pero en el que los corresponsales para las Exposiciones son madrileños o residen allí, que juzgarán con mayor ecuanimidad que una prensa local siempre más comprometida.

Si algunos pintores catalanes cultivaron la pintura histórica y otros la pintura social, van a ser los retratistas y, sobre todo, los paisajistas los que cosechen los mayores triunfos y, como señalarán los críticos, los que rompan moldes.



Jaime MORERA: Estudio del Guadarrama.

DE LA PINTURA HISTÓRICA A LA EXPOSICIÓN DE 1899

En los años 80 la pintura histórica vive sus últimos triunfos. Tiene su representante catalán más premiado por esos años en Casanova i Estorach que obtiene segundas medallas en las Exposiciones de 1884 y 1887, ésta última el “canto del cisne” para este género.

Si bien muchos críticos acogen favorablemente el género histórico, Fernández Flórez se muestra contrario. Ironiza sobre la obra *Ultimos momentos de Felipe II* con la que Casanova ha obtenido una segunda medalla en 1884. Considera que el pintor no ha sabido plasmar el dramatismo exigido por el tema (2).

Crítico será también con Planella, quien se había mostrado avanzado en 1884 al presentar en el certamen una obra de género social que reflejaba una realidad censurable de la época: *La niña obrera*, pintura de la que hará grandes elogios (3). Y el mismo Fernández Flórez valorará muy negativamente el que Planella, ávido de galardones más altos, presente en la si-



Modesto URGELL: Anochecer.

guiente Exposición un enorme lienzo de tema histórico: *Salida de los Comuneros de Valladolid* (4). Pero para el crítico Martínez Pedrosa, favorable a la pintura de historia, a la que junto a la religiosa califica de “pintura trascendental”, considera que se debe hacer justicia a Planella por este cuadro en el que reina un espíritu gigantesco: “Planella aspira noblemente a una medalla y debe obtenerla” (5).

Fernández Flórez lo mismo que aboga por la pintura social en los años 80, y que no obstante su pesimismo (6) triunfará pronto –ya en el certamen del 90 y rotundamente en el del 92– ve con buenos ojos el paisaje (7). Haes ya acudió a la primera Exposición, la de 1856, en la que obtuvo una tercera medalla y en la siguiente, la de 1858, alcanzó un galardón de primera clase con la obra *Vista de las cercanías del monasterio de Piedra*. También medallas de primera clase obtendrá en 1860 y 1862. Ganó en 1857 las oposiciones para la cátedra de paisaje de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. De ahí, y ésto es quizás lo más importante, que fuera el maestro de gran número de paisajistas, como él, los primeros paisajistas modernos, ya que por primera vez se salía a pintar el paisaje del natural. Como dice Pantorba: “En ésto tan sencillo consistió su fecunda enseñanza” (8).

El leridano Morera fue, quizás, el más destacado de sus discípulos y, según Comas y Blanco, el que más fielmente ha recogido sus enseñanzas:



Ramón CASAS: Interior al aire libre.

“sólo el que tenga costumbre de ver pintura, podrá distinguir las obras del uno de las del otro, y con ésto está su elogio hecho” (9). La primera vez que se presenta a las Exposiciones, 1878, obtiene ya una segunda medalla con un paisaje reflejo de sus viajes por el Oeste de Europa: *Una laguna en Lo-weur*, como unos años después, en 1892, obtendrá una primer medalla por *Costa de Normandía*. El crítico Madrazo se limita a citarle entre los paisajistas destacables sin hacer comentario alguno de su obra, como tampoco



Ricardo BRUGADA: La vuelta del trabajo.

de los restantes paisajistas. La razón es que Madrazo sitúa la pintura histórica en la cúspide en un momento en que ya ha entrado en crisis, de lo que se lamenta reiteradamente (10).

Otra personalidad destacada junto a Haes en el campo del paisaje es la del catalán Martí i Alsina, también por su doble condición de pionero y maestro. Se presenta a las Nacionales por primera vez en 1858 y obtiene una medalla de tercera clase y en la siguiente -1860- una de segunda clase. Acude a pocas exposiciones más. Pero como profesor de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona y en su academia privada formó numerosos discípulos. Como dice Pantorba: “En la pintura de paisaje representó, en Barcelona, lo que Carlos Haes en Madrid” (11)- Uno de sus discípulos más destacados, Vayreda, al que se considera el fundador de la llamada “escuela de Olot”, escuela de paisajistas, no despertó gran atención entre los críticos de las Nacionales, aunque los que se le prestan, como J. Octavio Picón, le sitúan entre los buenos paisajistas “que procuran acusar el natural sinceramente” (12).



Santiago RUSIÑOL: Arquitectura verde (Pertenece a la serie de jardines de Granada).

Modesto Urgell, cuya participación en las Exposiciones Nacionales es muy dilatada (se inicia en 1864 y se mantiene hasta 1906) y asidua, recibe una acogida bastante favorable de la crítica. Fernández Flórez dirá en 1887: “Hermosísimos países los del Sr. Modesto Urgell: la realidad pintada por la poesía” (13). De esta Exposición de 1887 el crítico de *El Imparcial* destacará su obra *Entre dos luces* que cree que será uno de los cuadros más admirados y en el que el artista ha dado muestras de una gran maestría espe-

cialmente en la luz (14). En los mismos términos le define Alcántara para el que su obra *Orto* es una “prueba más del profundo y delicado sentimiento con que el ilustre artista interpreta siempre la Naturaleza...” (15).

Otros, en cambio, le consideran un pintor monótono y reiterativo. Así Balart (16), Blanco Asenjo (17) o Juan García (18).

De entre los galardones que obtiene hay que destacar una primera medalla en 1895.

Morera tiene muy buena prensa con bastantes críticos. Lo hemos visto ya con Comas y Blanco, quien señala también que sus producciones pueden competir con obras maestras de pintores belgas y holandeses (19). Y son, quizás, sus estudios del Guadarrama los que más encendidos elogios despiertan. Cabello Lapiedra considera que merece la preferencia entre los paisajistas por haber trasladado magistralmente la naturaleza al lienzo en los veintitrés estudios del Guadarrama que presenta en la Exposición de 1897 (20). Alcántara afirma que deben ser considerados entre sus mejores obras y, en conjunto, constituyen un poema pintado que podría llevar el título de *Invierno en el Guadarrama*. A través de ellos ha revelado la grandiosa belleza de aquellas inmensidades congeladas, el terrible invierno de aquella región (21). Y es más, finaliza el comentario de sus pinturas sobre el Guadarrama diciendo: “Los artistas madrileños pueden... ir creando una gran escuela de paisaje para la que Jaime Morera ha comenzado a contribuir con sus hermosas obras” (22).

Y gozaron también del favor del público, como nos lo señala Lezama con motivo de la Exposición de 1901: “Aunque Morera ha presentado nada menos que catorce estudios, todos tomados en Guadarrama y con efecto de país nevado, el público desearía que fuesen muchos más, pues no se cansa de verlos” (23).

En los años 90 a las lamentaciones de algunos críticos –como ya hemos visto en Madrazo– por la pérdida de la preeminencia de la pintura de historia se une la de éstos mismos por el triunfo de la pintura de género social y, sobre todo, combaten las nuevas tendencias pictóricas de origen foráneo: Modernismo/Impresionismo. Respecto al auge en el gusto del público y los galardones de los jurados hacia la pintura social así se manifiesta Madrazo comentando la Exposición de 1892 en la que gran número de pinturas realistas de género social se llevaron la medalla: “Observo, ante todo, que ya por efecto de las ideas democráticas, que dan a las más vulgares escenas en que interviene el

elemento popular cuanta importancia han quitado a los hechos de las clases superiores... son acaso hechos que merezcan dimensiones monumentales la auscultación que hace un médico aplicando el oído a la espalda de una pobre tísica, la distribución de la sopa del convento, un motín de jornaleros..." (24). Y sobre el Modernismo/Impresionismo, ya que los identifica, no puede ser más tajante: "Con grandes aspiraciones al modernismo o impresionismo –a mi juicio detestable moda– la de los Sres. Jiménez Aranda..." (25). y el crítico del Diario de Barcelona también se muestra contrario como demuestra a través del comentario de *Desgrano de moscatel* de Mas i Fontdevila: "no es éste el pintor que habíamos aplaudido en otras exposiciones... ha modificado su estilo partiendo del principio de que es necesario limpiar la paleta para producir ciertos efectos de luz, principio que ha visto proclamado por un artista catalán quien no recordaba que sólo los principiantes tienen la paleta limpia. Otros catalanes han dejado muy atrás al Sr. Mas i Fontdevila en la aplicación de ese principio" (26).

Federico Balart al comentar la misma exposición en *El Imparcial* dirá: "Juzgar uno por uno a los que, siguiendo el mismo camino, conceden más atención al desempeño técnico que a la idea fundamental, sería escribir un comentario perpetuo al Catálogo de la Exposición. Exceptuando unos cuantos, fáciles de contar por los dedos, casi todos fundan su vanidad en el colorido, y el gran caballo de batalla para muchos es sorprender a la luz en flagrante delito de extravagancia..." (27). Y a continuación arremete contra Casas: "En ella (le extravagancia) tiene un pie por lo menos el Sr. Casas a quien mejor que por el *Interior al aire libre* pudieran haber premiado por el expresivo retrato de *Eriksadie* (28).

Y también fustigará a Rusiñol, las primeras críticas que este pintor recibe (29), que, por otra parte, serán escasas, ya que, casi siempre, fue elogiado, incluso por los críticos que se muestran contrarios al Modernismo.

También Sentenach al hacer la crítica de la Exposición de 1895 se manifiesta rotundamente contrario: "Llámense sus autores modernistas, impresionistas, puntillistas y otros apelativos, siendo los que figuran en nuestro certamen meros imitadores de otros sus cofrades, que hace años hicieron cierto ruido en la vecina Francia.

¿Debemos aceptar nosotros algo de lo que pretenden imponer? nos preguntamos después del detenido examen de tales obras. No, y mil veces no, replicamos con todas nuestras fuerzas" (30).

Rusiñol se presenta por primera vez a las Nacionales en 1887 y ya no faltará a ellas a lo largo del resto de su vida, salvo a la de 1910. El crítico Comas y Blanco, quizás el mayor defensor con que cuenta el Modernismo por estos años, dirá que si en 1887 pasó desapercibido por el público y el Jurado “algunos ya vimos en su obra la de un maestro en el oficio” y califica a *Tumbas de Poblet*, con la que obtiene una segunda medalla en 1890, como uno de los mejores paisajes de la Exposición (31). El propio Balart diría: “Mucho carácter tienen las *Tumbas de Poblet* de Rusiñol, pintadas con gran seguridad de pincel y con gran fuerza de sentimiento (32). Y Picón en la crítica de esa misma Exposición pondera no sólo la obra premiada –*Tumbas de Poblet*– (33) sino también el retrato que presenta (34).

Cabello y Lapiedra lo califica de impresionista y se muestra muy crítico con esta corriente a la que califica de “extravío de la pintura” y a la que no ve futuro: “Rusiñol lleva el timón de un barco que naufraga”, aunque cree que, tarde o temprano caerá de su error. Considera que a Rusiñol se le pueden perdonar tales “extravíos” por las dotes de artista que posee. Pero sus sectarios son muy malos. Las obras de Mir y Regoyos serían indamisibles a no haber habido tantos mamarrachos en la Exposición (35).

Meifrèn recibe entusiastas elogios de Fernández Flórez por su obra *Puerto de Barcelona* con la que obtiene una tercera medalla en 1887 (36), de Martínez Pedrosa (37) y del crítico de *El Imparcial* (38). Pero no coincidirán con otra marina de este pintor ¡*Tarde!* digna del mismo éxito para Picón, pero que para el crítico de *El Imparcial* no es una marina sino una sola ola: “Como el lienzo tiene proporciones tan grandes que no se puede coger nunca buen punto de vista, es imposible saber si está bien o mal pintado. Pero de todas maneras es cosa de preguntarse si esto es arte qué utilidad ni que aplicación tiene un lienzo así” (39).

En el certamen siguiente vuelve a obtener una tercera medalla por la obra *Epílogo*. Balart no le perdona el color “de manto capitular de Carlos III” que da al mar, pues, opina este crítico: “el arte exige verosimilitud y esa no se logra presentando casos anómalos” (40). Y mientras para este crítico la pintura *Mi estudio* no es de su agrado, para Picón es la mejor obra que ha presentado en esta Exposición de 1890. Considera a Meifrèn uno de los mejores marinistas españoles y subraya que ya en la anterior exposición sus marinas fueron calurosamente aplaudidas (41).

Comas y Blanco, en cambio, se inclina por *Epílogo*, naufragio dramático, obra muy aplaudida por el público como se merece el inspirado artista catalán (42).

Con motivo de la Exposición de 1899 los críticos más avanzados apoyan decididamente el Modernismo, lo que venía haciendo desde años atrás Comas y Blanco y en lo que, naturalmente, se reafirma ahora. Al hacer la crítica de este certamen para el Diario de Barcelona expresará de esta forma su apoyo: “Casas y Rusiñol, con algunos otros pintores catalanes, trayendo al arte español los grises, azules y violáceos del plein air francés y Sorolla yendo a la playa de Valencia en pleno agosto par recoger aquel sol ardiente... han sido los dos impulsos recibidos por el arte español de nuestros días para romper los viejos moldes... de nuestros pintores enamorados todavía a finales del s. XIX del clasicismo heredado de David y transportado a nuestra patria por Madrazo.

Estas nuevas tendencias del arte sintetizadas en la palabra *modernismo* ya no se discuten más que en España” (43), por lo que dirá poco después: “Las obras de Sorolla, Casas, Rusiñol, Mir.. encuentran en 1899 las mismas resistencias que vemos que hace treinta años vencieron los treintaístas franceses” (44).

Mélida destaca también a los modernistas: “acaso los más genuinos por lo mismo que su estilo es menos español... A la cabeza de los mismos se encuentra S. Rusiñol tan conocido por sus escritos en materia de arte y su admiración hacia El Greco. Los cuatro lienzos que presenta son excelentes...” (45). Y, en otro momento, al indicar el que los paisajes y las marinas están muy bien representados en este certamen distingue dos tendencias en los mismos: la castellana que tiene su origen en Haes y la modernista representada por los catalanes (46).

Alcántara también los sitúa en la vanguardia pero el punto de vista es distinto al de los críticos anteriores (47), aunque el mismo Francisco Alcántara en otra crónica, publicada también en El Imparcial, al referirse a como debe plasmarse el paisaje en el cuadro se aleja claramente de la corriente realista para apoyar las nuevas tendencias: “Si conviene estudiar con detalle de Naturaleza, es con el fin de aplicar los datos adquiridos en el desarrollo de determinada impresión, la que más hondamente haya interesado al artista.

La impresión es a lo que debe aspirarse en la pintura, sobre todo en paisaje...” (48).

En esta exposición Mir con *El huerto de la ermita*, Brull con *Las ninfas del ocaso* y Meifrèn con *Natura* obtienen una segunda medalla. Según Comas y Blanco, quizás el más entusiasta de los críticos que postulan las nuevas tendencias, con estas pinturas se cierra la evolución iniciada por Haes con su paisaje realista ya que se completa ahora con la participación del elemento ideal: la poesía, al sentimiento, los efluvios del alma (49).

Aún quedará alguna voz discordante como la de Balsa de la Vega (50) pero, desde esta Exposición, los paisajistas catalanes se han impuesto.

Mélida también hace calurosos elogios de estas obras de Mir, Brull y Meifrèn que para Comas y Blanco marcan un hito en la moderna pintura de paisaje. De *El huerto de la ermita* dirá: “Es un precioso paisaje... en el que ha empleado la nota vigorosa, la riqueza de colores y el contraste entre la dorada piedra de la vetusta construcción y la verdura de las lozanas plantas”. Y de otra pintura de Mir *El estanque* señala que es “el alarde modernista más atrevido de la Exposición” (51).

Se lamenta de la ausencia de Casas (52) y pondera también la obra de otro valorado paisajista catalán, Raurich, al que destaca como colorista (53), cualidad que ya habían resaltado Cabello y Lapiedra y Alcántara en su obra *Pantanos del Nemi* premiada con una segunda medalla en 1897. Alcántara, además, señala que con sus paisajes Raurich consigue lo que se debe lograr en un paisaje: comunicar al espectador la emoción que produjo al artista su contemplación (54). Cabello y Lapiedra también coincide en que ha conseguido pintar el “espíritu”, la vida de la naturaleza y resalta que bajo este concepto tanto *Pantanos del Nemi* como *Ruinas de ninfa* son las mejores obras del grupo de marinas y paisajes presentados y le augura a Raurich un brillante porvenir (55).

Comas y Blanco también lamentará algunas ausencias de catalanes a la Exposición de 1899 (56). Y respecto a Rusiñol, como Mélida, elogia la obra que presenta: “Rusiñol con sus cuatro soberbios lienzos siempre mantiene a la misma altura su bien ganada reputación” (57).

LA CONSAGRACIÓN DEL PAISAJE

Rusiñol es visto como pintor poeta melancólico por los críticos. Así Balsa, quien pese a lo conservador que es valora mucho a Rusiñol (58). Leza-

ma, más abierto a las tendencias modernas, también le encomia y, al tiempo, subraya poéticamente sus características formales: "... el espectador se siente inquieto ante aquella pintura enigmática... Una incompresible fascinación retiene la mirada y el alma queda presa en las invisibles redes del encanto. Por efecto de mágica transformación, donde sólo se veían formas extravagantes, contornos secos y colores apagados, surgen de repente jardines llenos de poética tristeza..." (59).

Sus paisajes se colocan frente a los de Mir en el certamen de 1901. Lezama se refiere al enorme contraste entre ellos: Naturaleza triste y lánguida los de Rusiñol, con una luz ardiente, llenos de vida y energía y como si estuvieran pintados a sangre y fuego los de Mir, fruto de la batalla cromática de amarillos, rojos y azules (60).

Alcántara quedará subyugado por los jardines, todos de Granada, que Rusiñol ha presentado a este certamen, ya que manifiesta: "Conviene desprenderse de las preocupaciones antimodernistas para gustar de la fina y delicada esencia que guardan estos cuadros y fijarse en el anonadamiento del hombre ante la naturaleza y el propio sentimiento, anonadamiento tan completo que parecen hechos con la voluntad. Ninguna de las tonterías que conocemos con el nombre de factura ha tenido acceso a estos lienzos realizados por el espíritu, siendo la mano sumiso y casi anulado instrumento" (61).

Y también le entusiasma la calidad de la luz de la pintura de Mir (62), aún cuando cree que algunas de sus obras son para minorías ya que se aparta mucho de la realidad (63).

Y en los certámenes de principios del s. XX el paisaje se impone, como dirá Angel Guerra respecto al de 1904: la pintura de paisaje ocupa la primacía tanto por el número como por la calidad (64), lo que celebra de manera extraordinaria, porque se pone al día el arte español (65). Par este crítico Meifrèn ocupa el primer lugar entre los paisajistas y sus cuadros junto con los de Sorolla considera que son los mejores de dicha Exposición (66).

En cambio, en los jardines de Rusiñol no ha encontrado la poesía y misterio de otras ocasiones. Para Guerra ha sido víctima de los gustos del público (67).

Y Doménech también ha visto un cambio negativo en sus últimas obras: "con una gran pérdida de ductibilidad de su espíritu y de su paleta enfrente del natural, llegando a un amaneramiento que debe destruir con todas sus fuerzas..."

Con su gran talento para enfocar y cortar un paisaje ¿por qué se repite tanto?” (68).

Y este mismo crítico respecto a Brull coincidirá con Mélida y Comas y Blanco en que es un pintor de gran delicadeza y sentimiento (69) aunque si se ven varios cuadros de él “en conjunto producen una monotonía rayana en el amanaramiento. Recuerdan a Sindaner por un lado y a van Rysselberghe por otro y tienen mucho de la pintura neomística y decorativa de algunos franceses” (70).

Meifrèn obtendrá una primera medalla en el certamen de 1906 por una de las diecisiete obras que presenta: *Oraciones, Pontevedra*. Balsa le elogia calurosamente (71). Pero el crítico del Diario de Barcelona, si bien le pondera, lamenta su monotonía (72), cuestión en la que insistirán en el siguiente certamen Balsa (73) y Alcántara (74), casi con idénticos términos.

Sin embargo, Balsa le considera un artista de gran personalidad y categoría y con espíritu de poeta (75). Y Alcántara un artista que sabe calar en el espectador: “una grandiosidad y elocuencia demasiado fáciles en muchos casos pone al alcance de todo el mundo sus obras...” (76).

En este certamen de 1908 será Rusiñol con *Jardines de Aranjuez* el que obtenga una primera medalla. Balsa de la Vega, quien prefiere sus jardines a sus paisajes y entre los primeros la obra premiada, considera que Rusiñol consigue alcanzar lo que Boecklin postulaba: “que el paisaje exprese el estado espiritual que le produce la Naturaleza” (77).

También el crítico del Diario de Barcelona le dedica amplios elogios: “nos complace poder alabar sin restricciones de ningún género a un maestro y más en este certamen en que tan pocos son dignos de alabanza...” (78).

Para Alcántara es el más bello de los incomparables, jardines de la más saliente personalidad en paisaje, pero que, víctima de exceso de personalismo, se ha convertido en pintor estereotipado, como ya hemos visto que ha señalado Doménech cuatro años antes, y, sigue Alcántara diciendo que debería ser aislado para evitar que tenga imitadores (79).

En el certamen de 1904 fueron Guerra y Doménech, ahora es Alcántara, más aún, los que dirigen censuras a Rusiñol, un pintor tradicionalmente mimado por la crítica. Y esto coincide, paradójicamente, cuando alcanza los mayores galardones. Prueba, y no es la única, de que no existe paralelismo entre jurado y críticos, aunque en éstos últimos hay, como hemos visto, diversidad.

EL RETRATO

En el campo del retrato los críticos ponderan a Francisco Masriera i Manovens, aunque sólo obtendrá una segunda medalla en 1878. Pero no son sus retratos más habituales reflejando a la burguesía en elegantes ambientes los que valoran, sino sus obras intimistas, retratos anónimos, sencillos, pero de gran penetración psicológica, como el de la anciana concentrada en la costura –*A los setenta años*– que presenta en la Exposición de 1887. Para Fernández Flórez es una obra que le sitúa entre los mejores pintores intimistas (80). El crítico de *El Imperial* hace de esta obra un extraordinario elogio (81). Comas y Blanco señala que, tanto este retrato como *Esperanza y resignación*, ésta presentada en la Exposición del 90 demuestran que Masriera, cuando quiere, puede hacer un arte serio y sincero (82). Y esta segunda obra es elogiada por los críticos más destacados y de las más diversas tendencias, como subraya el corresponsal del *Diario de Barcelona* (83). Picón destaca la agudeza del pintor en reflejar ambos sentimientos, tanto en la anciana –resignación– como en la muchacha –esperanza– y la fuerza en la ejecución, especialmente en el rostro y manos de la vieja. Acaba diciendo que es de las obras más notables que en Madrid se han visto de este pintor (84). Balart coincide con Picón en que consigue expresar delicadamente ambos sentimientos (85).

Aunque a Rusiñol se le presta atención fundamentalmente como paisajista también algunos críticos hacen referencia a sus retratos y coinciden en la gran influencia que El Greco ejerce en él cuando cultiva este género (86). Balsa destaca un retrato que presenta en la Exposición de 1899, del que nadie se ha acordado y que es digno de alabanzas sin reservas (87).

Casas en su faceta de retratista recibe numerosos elogios. Así de Balart (88) o de Alcántara, quien a raíz del comentario de un retrato de Casas subraya que le confirma como artista eminente y afirma que es el más hispánico de los pintores catalanes (89).

GÉNERO SOCIAL

Ya hemos hecho referencia a *La niño obrera* de Planella, pionero en el género. Cuando éste se impone también será cultivado por pintores catalanes, aunque no con la asiduidad del paisaje.

Casas fue uno de ellos y a este género pertenecen algunas de sus obras más conocidas, celebradas o polémicas. Sentenach, quien al hacer la crítica de la Exposición de 1895 fustiga las nuevas corrientes, como hemos indicado ya, salva a Casas: "...exceptuamos de este anatema al óleo de Casas, excelente, aunque desagradable por el asunto, *Garrote vil*, en el que se muestra muy aprovechado imitador de Steinlen (90).

Segundas medallas obtienen en la Exposición de 1901 Luis Graner con *El comité rojo*, obra de la que los críticos, incluso los conservadores como Balsa, destacan más los efectos de luz que el "asunto". Este crítico dirá: "En la luz el maestro es Graner como lo atestigua *El comité rojo* (91) y Lezama afirma que la luz, tamizada por una cortina roja, produce efectos tan bonitos como naturales (92). Pero, aunque no resulta premiada, los críticos destacan quizás más aún *La vuelta del trabajo*. Para Balsa es una escena realísima y sentida de la vida obrera (93). Y Lezama también coincide con Balsa: refleja de manera realista el cansancio de la dura jornada de unos obreros que, ya cerrada la noche, vuelven a la ciudad (94).

Brugada con consideración de segunda medalla, también en 1901, por su obra *¡Despedida!* si para Balsa es un pintor demasiado frío de paleta aunque sabe expresar los sentimientos (95), para Lezama, que coincide con Balsa en que "sabe sentir y expresar bien lo que siente", es una obra magistral (96).

En 1904 Casas alcanza la primera medalla con *Barcelona 1902*. A Juan García le parece una obra bellísima, de factura goyesca y tema palpitante. La considera una de las obras más destacadas del certamen (97). Doménech que la contrapone a la obra de Fillol: *Revolución* señala que mientras éste se propuso pintar un símbolo de la lucha social moderna, Casas de "propuso pintar pura y simplemente un episodio de la vida agitada de Barcelona; fue mucho más modesto en sus propósitos y pintó lo que había visto... y el cuadro, a pesar de sus defectos técnicos, nos da una impresión clara y muy sugestiva de la realidad y evoca en nosotros los mismos pensamientos que el hecho mismo que reproduce en dicho lienzo..." (98).

Opinión muy distinta le merece a Balsa de la Vega. Califica la obra como una de tantas y repetidas escenas sobre reivindicaciones sociales y, aunque es un episodio de la vida coetánea, carece de valor estético y, es más, de valor dramático, aventurándose también a afirmar que no conseguirá emocionar a las generaciones venideras (99).

CONCLUSIONES

La batalla dialéctica de los críticos se ha puesto de manifiesto durante este período, desde las posturas más vanguardistas hasta las más conservadoras. Nuestra conclusión es que, de acuerdo con ellas básicamente, juzgan artistas y obras. No influye el hecho de que se trate de prensa madrileña.

Ante los artistas que se detienen, tanto si los elogian como si los fustigan, es evidente que los tienen en cuenta porque eran, sin duda, los artistas más conocidos y valorados del momento. Nos hemos centrado pues en ellos y no hay duda de que, también hoy, en su mayoría, gozan de alta estima.

Otras figuras quedan en un segundo plano. Apenas les prestan atención, generalmente sólo les citan. Por ejemplo: Galwey, Galofré Oller, Teixidor, Baixeras (100) prueba de que no gozaban de tanto prestigio.

Pero quizás la mayor censura que puede hacerse, desde nuestro punto de vista, a estos críticos es la de que un artista de la talla de Nonell pasara totalmente desapercibido.

Y, sin duda, el hito más importante para los pintores catalanes de este período fue la Exposición de 1899. Fueron colocados a la cabeza de la vanguardia y del arte por los críticos más prestigiosos. Fue el descubrimiento de algunos y la consagración de otros.

NOTAS

- (1) Tratamos estas cuestiones de la participación, galardones que reciben los pintores catalanes y también nos hacemos eco de la postura de prensa catalana respecto a la presencia de catalanes en las Nacionales en la comunicación presentada al VIII C.E.H.A., Cáceres 1990, bajo el título “Artistas catalanes en las Exposiciones Nacionales (1884-1908)”.
- (2) “No pasa nada: el Rey se muere. Pues bien –dicen los cortesanos– que se muera”. FERNÁNDEZ FLOREZ, I.: “Exposición de Bellas Artes”. La Ilustración Española y Americana (I.E.A.), 1884, XXIII, pág. 383.
- (3) “La tendencia de esta obra es de gran oportunidad... El Sr. Planella busca inspiración, emoción y belleza en los telares de Barcelona y encuentra todo eso en esa niña puesta de pie delante de una máquina... Un problema social se agita en este sencillo lienzo... Al ver el rostro de la niña, simpático, dulce, descolorido, se adivinan las ocho o diez horas de trabajo diarias... En el rumor de los arroyos hay poesía, pero también puede haberla en el girar constante de la correa...”. FERNÁNDEZ FLOREZ, I.: o.c., XXIV, pág. 399.
- (4) “Planella obtuvo una 3.^a medalla en 1884 con uan preciosa figura, *La niña obrera*. Entonces le elogió... Pero el Sr. Planella pensó que ese camino no le llevaría lejos en su carrera de artista y, desgraciadamente pensó bien... Por ello se adentra en la pintura de historia con pretensiones de pintor descomunal. Imaginó la salida de los Comuneros de Valladolid, dándole siete metros y medio para que saliesen a sus anchas. Nadie presume su destino aciago por la expresión de sus rostros...” FERNÁNDEZ FLOREZ, I.: “Exposición Nacional de Bellas Artes”, I.E.A., 1887, XXII, pág. 383.
- (5) MARTÍNEZ PEDROSA, F.: “Exposición Nacional de Bellas Artes 1887”. Diario de Barcelona (D.B.), n.º 160, 9 junio 1887, pág. 6886.
Efectivamente si Planella con *La niña obrera* obtuvo una tercera medalla con *Salida de los Comuneros de Valladolid* obtendrá una segunda.
- (6) “Un pintor social en esta Exposición sería prematuro, anacrónico y alarmante, como Goya lo era en la España de Carlos IV”. FERNÁNDEZ FLOREZ, I.: o.c., XX, pág. 343.
- (7) “El país ha tomado importancia en España desde hace 30 años... Haes ha influido decisivamente”. FERNÁNDEZ FLOREZ, I.: “Exposición de Bellas Artes”, I.E.A., 1884, XXIV, pág. 399.
- (8) PANTORBA, B. de: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. J.R. García-Rama, ed. Madrid. 1980, pág. 418.
- (9) COMAS Y BLANCO, A.: *La Exposición de Bellas Artes de Madrid 1890*. Tip. Suc. Rivadeneyra. Madrid. 1890, pág. 84.
- (10) “... las meras manifestaciones de la vida ordinaria y común... vienen de pocos años a esta parte encaramándose a las altas esferas de la noble pintura de historia...”. MADRAZO, P. de.: “Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892”. I.E.A., 1892, XLII, pág. 330.

- “Hay cuadros de paisajes, marinas, retratos, flores, etc. No niego que sea digno del pincel... pero sería más variado y fecundo... nuestros romances, nuestras historias fabulosas, nuestras leyendas...”
MADRAZO, P. de.: o.c., XLV, pág. 387.
- (11) PANTORBA, B. de.: o.c., pág. 433.
- (12) PICÓN, J.O.: “Exposición Nacional de Bellas Artes”. *El Imparcial*, 1890, n.º 8240, 6 mayo.
- (13) FERNÁNDEZ FLOREZ, I.: “Exposición Nacional de Bellas Artes”, I.E.A., 1887, XXV, pág. 10.
- (14) “La dificultad que se propuso el artista al pintar una extensa llanura iluminada por la raya de luz que en el horizonte lejano separa el cielo de la tierra, ha sido vencida con una maestría grande. El efecto de luz es perfecto, como perfectos son el ambiente, la perspectiva y el cielo”.
El Imparcial, 1887, n.º 7181, 22 mayo.
- (15) ALCÁNTARA, Francisco: *La Exposición Nacional de Bellas Artes 1897*. Madrid, 1897, pág. 238.
- (16) “Su pincel no se distingue por la soltura, ni su imaginación por la movilidad. Veinticinco años lleva ejecutando variaciones sobre un mismo tema”.
BALART, F.: “La Exposición de Bellas Artes”. I.E.A., 1890, XX, pág. 342.
- (17) “... artista de facultades extraordinarias pero de concepción perezosa que se repite en sus cuadros... Quien ve un paisaje de Urgell los tiene vistos todos”.
BLANCO ASENJO, R.: “Bellas Artes. Exposición Internacional de 1892”. *La Ilustración Ibérica*, 1892, n.º 515, pág. 773.
- (18) “M. Urgell con su nota triste poe la hora en que pinta es el mismo de siempre”.
GARCÍA, J.: “Exposición Nacional de Bellas Artes e industrias artísticas”. D.B., 1904, n.º 165, 13 junio, pág. 7218.
- (19) COMAS Y BLANCO, A.: o.c., pág. 84.
- (20) CABELLO Y LAPIEDRA, L. M.³: *El arte, los artistas y la Exposición de Bellas Artes de 1897*. Imp. hijos de G. Hernández. Madrid, 1897, pág. 111.
- (21) ALCÁNTARA, Francisco: o.c., págs. 161-166.
- (22) ÍBIDEM, pág. 166.
- (23) LEZAMA, E. de: “La Exposición de Bellas Artes”, *El Liberal*, 1901, 8 mayo, pág. 3.
- (24) MADRAZO, Pedro de: “Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892”, I.E.A., 1892, XLII, pág. 330.
- (25) MADRAZO, Pedro de: o.c., XLIII, pág. 350.
- (26) “Exposición Internacional de Bellas Artes”. D.B., 1892, n.º 316, 11 noviembre, pág. 13211.
- (27) BALART, F.: “Exposición de Bellas Artes”. VI. *El Imparcial*, 1892, n.º 9180, 6 diciembre.
- (28) ÍBIDEM
- (29) “En el concurso de 1890 presentó el Sr. Rusiñol dos obras que merecieron los justos elogios del público y de la crítica: un *Patio de Poblet*, medio arruinado, y un *Velocipedista* descansando de sus fatigas velocipedestres. Ambas obras anunciaban un pintor de buena casta, esmerado en el dibujo, sólido en el modelado y dueño de una pa-

leta más apta para la verdad que para la brillantez. ¿Qué mala partida le han jugado después la forma y el color para que hoy los mire con tan malos ojos?... el Sr. Rusiñol ha logrado ahuyentar de sus cuadros el dibujo, el modelado, el color, el jugo— y más, si más había en ellos... El Sr. Rusiñol ha ocupado el último bienio en olvidar escrupulosamente todo lo que antes sabía”.

BALART, F.: o.c.

- (30) SENTENACH, N.: “Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895”. I.E.A., XXI, pág. 357.
- (31) COMAS Y BLANCO, A.: o.c., pág. 76.
- (32) BALART, F.: “La Exposición de Bellas Artes”, I.E.A., 1890, XX, pág. 339.
- (33) “Trozo de recinto conventual escogido con verdadero gusto artístico y hermosamente pintado...”.
- PICÓN, J.O.: “Exposición Nacional de Bellas Artes”, *El Imparcial*, 1890, n.º 8253, 19 mayo.
- (34) IBIDEM.
- (35) CABELLO Y LAPIEDRA, L. M.ª: o.c., págs. 117-118.
- (36) “Otro marinista que se presenta briosamente en el certamen, demostrando condiciones de verdadero artista.
El cuadro es de un efecto grandioso y, al mismo tiempo, de una sencillez admirable”.
- FERNÁNDEZ FLOREZ, I.: o.c., XXIV, pág. 415.
- (37) MARTÍNEZ PEDROSA, F.: o.c., n.º 187, 6 julio, pág. 8011.
- (38) “La Exposición de Bellas Artes”. *El Imparcial*, 1887, n.º 7181, 22 mayo.
- (39) IBIDEM.
- (40) BALART, F.: o.c., XX, pág. 339.
- (41) PICÓN, J.O.: *Exposición Nacional de Bellas Artes 1890*. Imp. Rubiños. Madrid. 1890, págs. 85-86.
- (42) COMAS Y BLANCO, A.: o.c., pág. 86.
- (43) COMAS Y BLANCO, A.: *La Exposición Nacional de Bellas Artes en 1899*. D.B., n.º 147, 27 mayo, pág. 5888.
- (44) COMAS Y BLANCO, A.: o.c., pág. 5889.
- (45) MELIDA, J.R.: *La Exposición Nacional de Bellas Artes*. I.E.A., 1899, XIX, pág. 302.
- (46) MELIDA, J.R.: o.c., XXII, pág. 367.
- (47) “Concurren siempre algunos catalanes, a cuyo frente figura Rusiñol, Casas y Blay, y sabido es que los artistas del Principado, tal vez por hallarse libres de la pesadumbre de tradiciones artísticas, tan prestigiosas como las que tienen su templo en nuestro Museo o por su impresionabilidad fácil se asimilan rápidamente las tendencias modernas...”.
- ALCÁNTARA, Francisco: “Exposición de Bellas Artes”. *El Imparcial*, 1899, n.º 11.512, 8 mayo.
- (48) ALCÁNTARA, Francisco: “Exposición de Bellas Artes. El paisaje”. *El Imparcial*, 1899, n.º 11.522.
- (49) COMAS Y BLANCO, A.: o.c., n.º 172, 21 junio, págs. 6947-48.
- (50) “No creo que el cuadro de historia haya desaparecido para no volver; tampoco pienso que aquel en que se pinta el drama en sus diversas manifestaciones, especialmente desde el punto de vista social y psicológico, no recobre el imperio que debe tener...; el mis-

mo cuadro místico a la manera que puede entenderse y lo entienden hoy otras escuelas europeas... Dudar de ésto sería dudar de nuestra pintura amenazada de muerte si prosigue empeñada en no salir del callejón sin salida de pintar sol a todo trance...”

BALSA DE LA VEGA, R.: “La Exposición de Bellas Artes. III. La pintura”. *El Liberal*, 1899, 11 mayo, pág. 2.

- (51) MELIDA, J.R.: o.c., XXII, pág. 367.
- (52) “Entre los pintores catalanes echo de menos a uno notabilísimo, Casas, que es lástima que no haya acudido”.
- MELIDA, J.R.: o.c., XIX, pág. 302.
- (53) MELIDA, J.R.: o.c., XXII, pág. 367.
- (54) ALCÁNTARA, Francisco: *La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897*. Madrid, 1897, pág. 90.
- (55) CABELLO Y LAPIEDRA, L. M.^a: o.c., pág. 113.
- (56) “La ausencia de Urgell, Casas, Teixidor, Baixeras, Roig i Soler, Mas i Fontdevila y algunos otros, priva a la sección catalana de la representación de sus adalides más notables...” COMAS Y BLANCO, A.: o.c., n.º 172, pág. 6948.
- (57) IBIDEM.
- (58) “... quiere reproducir la emoción estética que lo que contempla le produce. La dulcísima melancolía... ese algo espiritual que parece como voz dolorida que habla a nuestra alma...”
- BALSA DE LA VEGA, R.: “Exposición Nacional de Bellas Artes”, I.E.A., 1901, XX, págs. 326-327.
- (59) LEZAMA, E. de: “La Exposición de Bellas Artes”, *El Liberal*, 1901, 10 mayo.
- (60) IBIDEM.
- (61) ALCÁNTARA, Francisco: “La Exposición de Bellas Artes”. *El Imparcial*, 1901, n.º 12.229, 29 abril.
- (62) “... aún en el iluminado por un sol cenital que desde el más remoto hasta el primer término lo abrillanta todo con sus fulgores. Tiene este cuadro la luz de mejor calidad que creo haber visto en nuestras Exposiciones”.
- ALCÁNTARA, Francisco: “La Exposición de Bellas Artes”, 1901. *El Imparcial*, n.º 12.229, 29 abril.
- (63) “Aquellas obras tan lejanas de la evidencia del natural, que no dan en él alguna idea terminante, son impropias de Exposiciones generales, tienen su puesto en las particulares para inteligentes”.
- ALCÁNTARA, Francisco: o.c.
- (64) GUERRA, A.: “Exposición Nacional. 1904. Paisajes y marinas”. *El Globo*, 1904, n.º 10.480, 22 mayo.
- (65) “... celebramos la inclinación al buen camino de nuestros pintores, al aplaudir la decisión con que van a sanear el arte español, dejándose de modas viejas, de antiguallas en ruina, para afrontar con valentía el estudio de la naturaleza...”
- GUERRA, A.: o.c.
- (66) “Ante los cuadros de Meifrèn se cree notar como una ráfaga de aire que pasa y meane los árboles y lleva en su seno el aliento de una tierra que respira”.
- IBIDEM.

- (67) “¿Por qué el gran pintor, poeta siempre con la pluma y con el pincel, ha dejado ya la escondida senda, por donde ninguno hasta hoy, y solamente él ha ido?
Perjudica a muchos talentos las transacciones con los gustos de un público entregado a la vulgaridad más espantosa”.
IBIDEM.
- (68) DOMÉNECH, R.: “Exposición de Bellas Artes”, *El Liberal*, 1904. 21 mayo.
- (69) MELIDA, J.R.: o.c., XIX, pág. 302.
COMAS Y BLANCO, A.: o.c., n.º 172, 21 junio. pág. 6947.
- (70) DOMÉNECH, R.: o.c., 6 junio.
- (71) “... ya señalé que me parecía un paisajista notabilísimo... es un poeta, que más que la realidad, ama el ensueño”.
BALSA DE LA VEGA, R.: “Exposición de Bellas Artes”, I.E.A., 1906, XXI, pág. 359.
- (72) “... el infatigable artista catalán nos trae una numerosísima y acertada colección... que realmente le hacen acreedor a la recompensa que le ha sido otorgada, siendo lástima que sus mismas obras se perjudiquen entre sí por exceso de monotonía...”.
“Exposición General de Bellas Artes”, D.B., 1906, n.º 163, 12 junio, pág. 6982.
- (73) “Lo trágico, lo idílico, lo melancólico y los risueño lo interpreta con las mismas tintas, con las mismas tonalidades, con la misma vaguedad en los términos y en las formas. La misma luz en sus paisajes de Galicia que Cataluña...”.
BALSA DE LA VEGA, R.: “Exposición General de Bellas Artes”, I.E.A., 1908, XIX, pág. 303.
- (74) “Es también de los que se ponen ante el natural con su fórmula estética y técnica invariables. Exposiciones ha hecho en Madrid donde figuraban estudios de Galicia, Cataluña y otros parajes de la Península realizados con la misma amplitud e igual nota azulada...”.
ALCÁNTARA, Francisco: “Exposición de Bellas Artes”, *El Imparcial*, 1908, n.º 14.770, 28 abril.
- (75) BALSA DE LA VEGA: o.c.
- (76) ALCÁNTARA, Francisco: o.c.
- (77) BALSA DE LA VEGA, R.: o.c., XVII, pág. 273 y XIX, pág. 303.
- (78) “Exposición de Bellas Artes”, D.B., 1908, n.º 150, 29 mayo, pág. 6593.
- (79) ALCÁNTARA, Francisco: o.c.
- (80) FERNÁNDEZ FLOREZ, I.: “Exposición de Bellas Artes”, I.E.A., 1887, XXV, pág. 7.
- (81) “La minuciosidad y el realismo de toda la figura, hasta en sus detalles más pequeños, son maravillosos. Sólo entre los maestros más ilustres de la moderna pintura alemana, heredera del gusto y de la verdad minuciosa de los van Eyck y de los antiguos pintores flamencos podría hallarse algo semejante a la vieja del Sr. Masriera”.
El Imparcial, 1887, n.º 7194, 4 junio.
- (82) COMAS Y BLANCO, A.: *La Exposición de Bellas Artes de Madrid de 1890*. Tip. Suc. de Rivadeneyra. Madrid. 1890, pág. 55.
- (83) “La Exposición de Bellas Artes, 1890”, D.B., 1890, n.º 148, 28 mayo. pág. 6550.
- (84) PICÓN, J.P.: *Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890*. Imp. E. Rubiños. Madrid. 1890, pág. 76.
- (85) BALART, F.: “La Exposición de Bellas Artes”, I.E.A., 1890, XXVIII, pág. 302.

- (86) MELIDA, J.R.: o.c., XIX, pág. 302.
- (87) “Dibujado de un modo admirable, colorido a la manera que lo hacían los grandes maestros alemanes del s. XVI, parece ejecutado con el pensamiento. Pero si en este particular de la técnica me parece una obra digna de admiración, supera a cuanto pueda yo decir el espíritu que anima aquella imagen. Es la de un místico, la de un soñador, la de un hombre en quien parece como que no ejerce influencia alguna la lucha miserable de la existencia...”
BALSA DE LA VEGA, R.: “La Exposición de Bellas Artes. La pintura. VIII”. *El Liberal*, 1899, 21 mayo.
- (88) BALART, F.: “Exposición de Bellas Artes”, *El Imparcial*, 1892, n.º 9186, 12 diciembre.
- (89) “Entre los pintores catalanes que acuden constantemente a las Exposiciones de Madrid, Ramón Casas es, a pesar de los grises fríos de su pintura, el artista que acusa en sus obras más parentesco con el arte del resto de la Península, por lo cual las miramos con simpatía, sobre el profundo respeto que merecen las verdaderas obras de arte. La pintura catalana, por lo menos a los ojos de los que no somos catalanes, aparece como exangüe, o por lo menos animada con una sangre menos roja que la del resto de la Península... en la pintura de Casas, en el brío con que la realiza, encontramos parentesco con nuestra manera de sentir la pintura, no obstante la frialdad de sus grises”.
ALCÁNTARA, Francisco: *La Exposición de Bellas Artes de 1897*. Centro ed Artístico. Madrid. 1897/98, págs. 242 y 245.
- (90) SENTENACH, N.: o.c., XXI, pág. 357.
- (91) BALSA DE LA VEGA, R.: “Exposición Nacional de Bellas Artes”, I.E.A., 1901, XIX, pág. 315.
- (92) LEZAMA, E. de: o.c., 12 mayo.
- (93) BALSA DE LA VEGA: o.c.
- (94) “Y aunque expresada con notable sencillez, la idea del artista resalta vivamente y produce un sentimiento de tristeza y amargura”.
LEZAMA, E. de: o.c.
- (95) BALSA DE LA VEGA: o.c.
- (96) “Más tristeza inspira el precioso cuadro de Brugada... Una joven obrera de la Fábrica de Tabacos de Sevilla ha sido despedida del trabajo; y al dejar el taller con su niño en brazos, dirige suplicante y angustiosa mirada a la Virgen para que la acorra... La bellísima figura de esta infeliz, las diversas actitudes de sus compañeras... el pintoresco desorden del taller y los mil accesorios de la escena tomados del natural, sin brutal realismo, pero con verdad poética, hacen que este cuadro produzca honda emoción de ternura y tristeza”.
LEZAMA, E. de: o.c., 4 mayo.
- (97) GARCÍA, J.: o.c., n.º 156, 4 junio, pág. 6842.
- (98) DOMÉNECH, R.: o.c., 31 mayo.
- (99) BALSA DE LA VEGA, R.: “En la Exposición de Bellas Artes”, I.E.A., 1904, XXI, pág. 342.
- (100) Ver nota 56.

LA ARQUITECTURA DE PALMA DE MALLORCA EN
EL GRABADO ILUSTRADO (SIGLOS XVIII Y XIX)

Por

ALEJANDRO SANZ DE LA TORRE

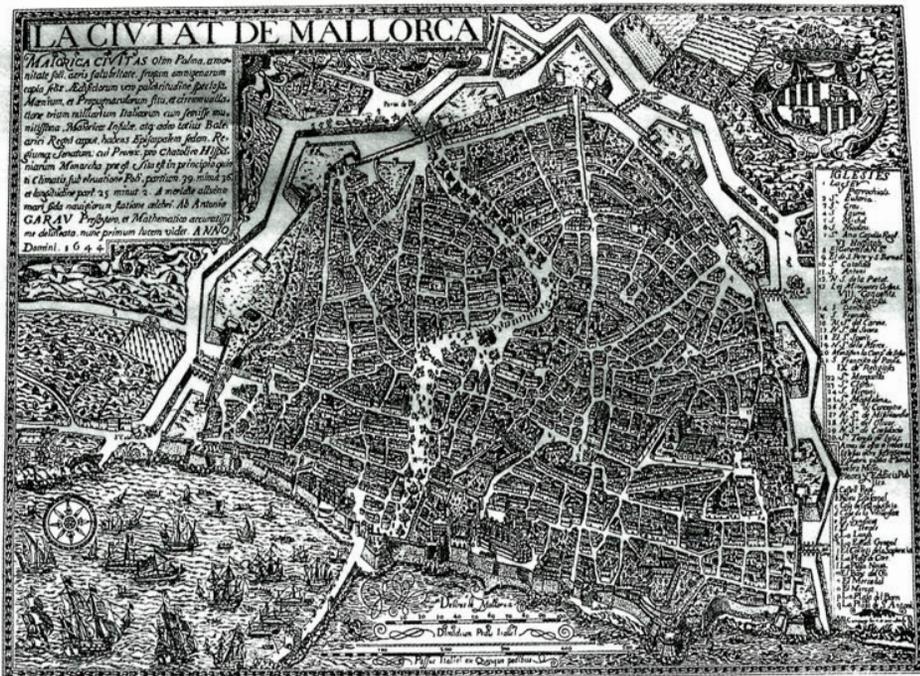
En el último tercio del siglo XVIII habían aparecido en España los grabados de monumentos arquitectónicos y vistas urbanas, hasta entonces realizados en el extranjero, fruto del profundo interés de la Ilustración por el conocimiento de la realidad del país y de su espíritu reformista y didáctico (1).

Este interés por divulgar e ilustrar las principales obras de la arquitectura española culminará en el período romántico (1833-68) con la publicación de grandes empresas editoriales ilustradas con grabados como los *Recuerdos y bellezas de España* (Barcelona, 1839-72), *La España artística y monumental* (París, 1842-50) y los *Monumentos arquitectónicos de España* (Madrid, 1859-76). Los grabados arquitectónicos no sólo cumplieron de esta manera un fin ilustrativo o didáctico junto a los libros, sino que sirvieron como estampas decorativas en las casas del público burgués.

En la isla de Mallorca, los grabados de la arquitectura de Palma anteriores al Romanticismo son escasos, apareciendo los primeros ejemplares a finales del siglo XVIII. Son grabados calcográficos que ilustran mapas y libros de carácter meramente ilustrativo y sin pretensiones artísticas.

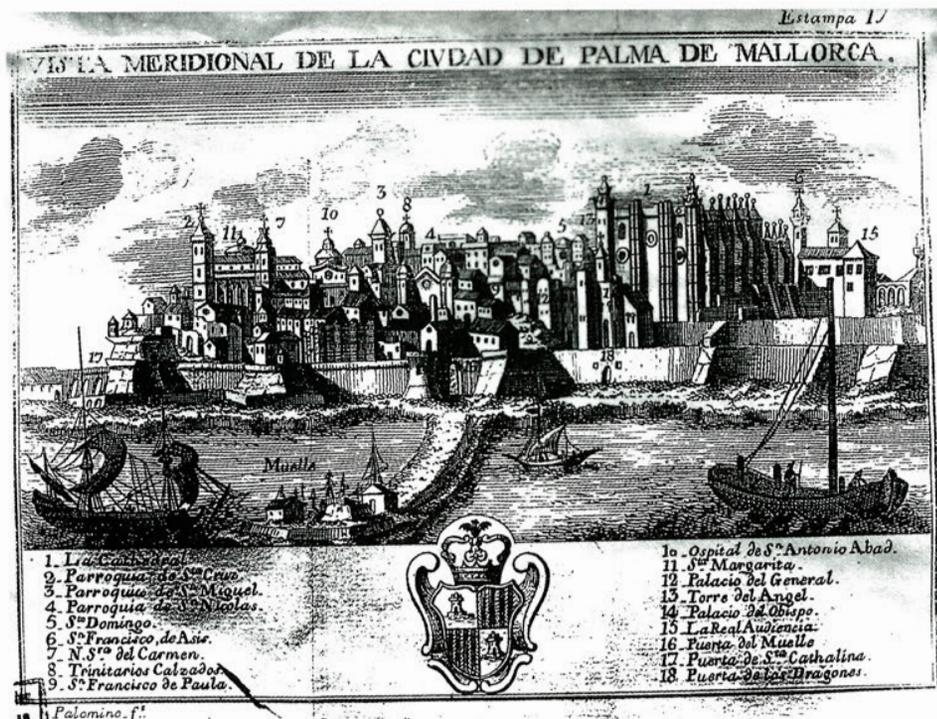
Un precedente de estas obras lo tenemos en el *Mapa de la Ciutat de Mallorca*, realizado por Antonio Garau (m. en Palma, 1657) y grabado al buril por Antonio Company (2). Representa el plano urbano de Palma de Mallorca con sus edificios más destacados dibujados en perspectiva, a base de líneas sencillas y dando una clara idea de la ubicación de cada uno de ellos. Destaca el autor los más representativos de la capital isleña, como la Catedral, la Lonja, el palacio de la Almudaina, las murallas con sus puertas de acceso, sin olvidar las iglesias y conventos. Data de 1644.

En el *Atlante español, o Descripción general, geográfica, cronológica e histórica de España...* (Madrid, Imp. de Antonio Fernández; 1779, vol. III), de Bernardo Espinalt y García (n. en Sampedor, Barcelona), funciona-



Lám. 1. "La Ciutat de Mallorca".

Dib. de Antonio Garau; calcog. de Antonio Company (1644). El plano representa de forma sumaria y en perspectiva los edificios de Palma, siendo el grabado más antiguo de estas características.



Lám. 2. "Vista meridional de la ciudad de Palma de Mallorca".

Calcog. de Palomino. En Espinalt y García, Bernardo: *Atlante Español...* (Madrid, 1779) vol. III.

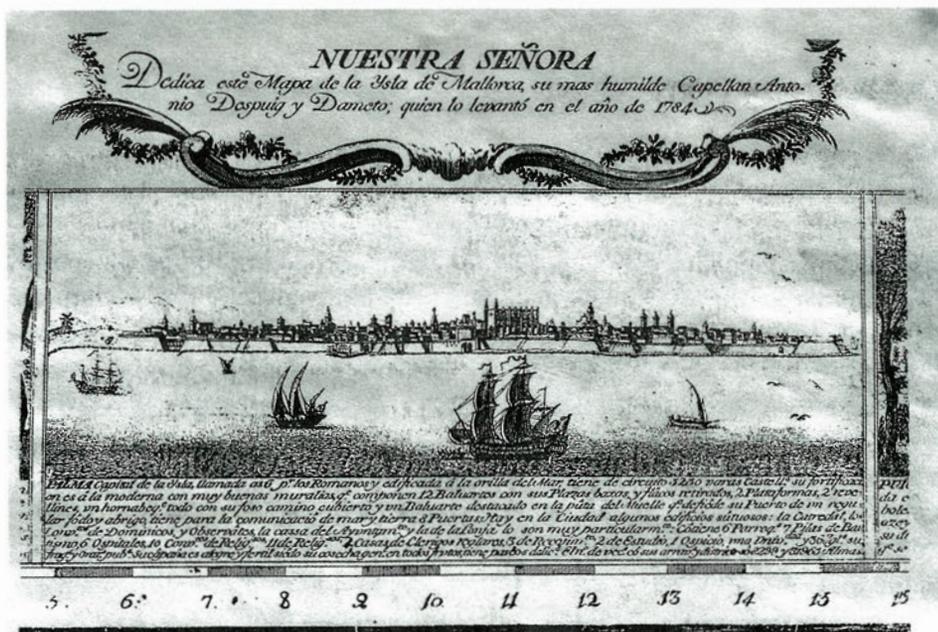
El grabado es de dibujo muy sencillo y representa la primera vista de la bahía con los principales edificios e indicación de cada uno de ellos. Esta vista influirá en otras posteriores (José Muntaner, Grasset, Lorenzo Muntaner...). El interés descriptivo de los edificios hace que se hallen apelotonados y la vista sea un poco confusa.

rio de los Correos reales y miembro de la Sociedad matritense de Amigos de País, aparecen algunas láminas ilustrando el texto. Junto a un sencillo mapa de la isla de Mallorca y una vista del puerto de Alcudia, aparece una *Alegoría del Reino de Mallorca*, donde detrás de las figuras de un marinero y una payesa (representativas de la actividad económica de la isla), vemos una fortificación de formas sencillas e imaginadas, que trata de evocar el antiguo puerto palmesano de Porto-Pí. La otra estampa es una *Vista meridional de Palma de Mallorca*, primera vista de la urbe tomada desde la bahía, y que inaugura las frecuentes vistas posteriores tomadas desde el mismo ángulo. La belleza de dicho plano era resaltada por todos los viajeros que arribaban a su puerto, pues permitía apreciar de golpe los mejores edificios de la ciudad, tales como la Catedral, la Lonja, la Almudaina, o los campanarios de iglesias como S. Francisco, Sto. Domingo, S. Miguel, etc. También podía verse a lo lejos el promontorio de Bellver con su castillo. Las grades obras góticas de Palma eran las primeras en despertar la admiración del viajero. En la lámina aparecen estos edificios con sencillo dibujo y amontonados, figurando debajo el nombre de todos ellos.

Todas estas láminas están calcografiadas y firmadas por Juan Fernando Palomino (m. en Madrid, 1793), hijo de Juan Bernabé y miembro de esta distinguida familia de artistas.

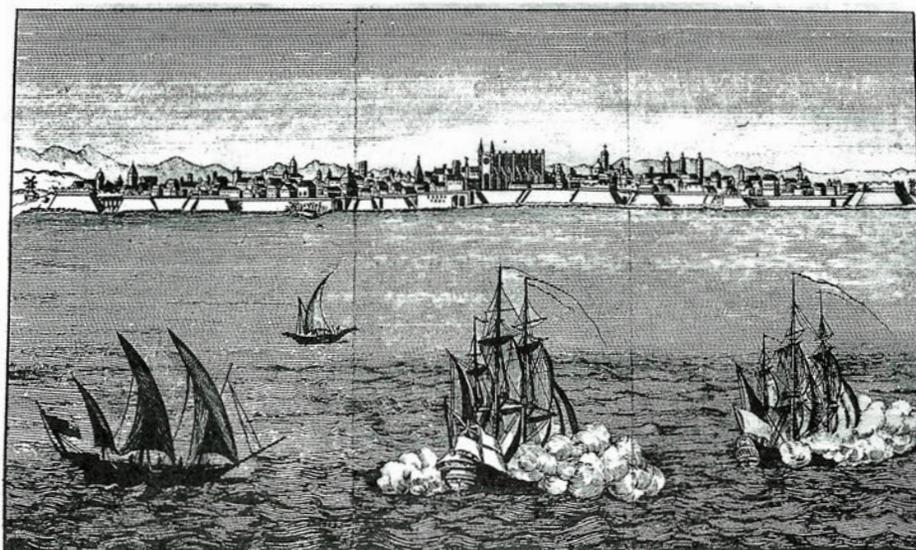
Otra obra es el *Mapa de Mallorca* (1784) patrocinado por el cardenal Antonio Despuig y Dameto (Palma, 1745- Lucca, Toscana; 1813) personaje propio de la Ilustración y que llegó a reunir una importante colección de esculturas y objetos grecorromanos traídos de Italia, contribuyendo con su mecenazgo a divulgar el arte clásico en la isla como gran admirador del mundo clásico y de la estética clasicista difundida por autores como Winkelmann, Lessing o Mengs en Europa. Su museo de Raxa era frecuentado por eruditos y viajeros de toda Europa.

Este mapa, de gran tamaño, se adorna con 36 viñetas con vistas de distintas poblaciones de la isla, incluyendo en la parte inferior una *Vista del puerto de Palma de Mallorca* inspirada en el grabado de Palomino antes citado. Destaca dominando la bahía la gran mole de la Catedral, destacando sobre el conjunto de iglesias y campanarios, sin olvidar colocarnos algunos barcos de vela completando la vista del puerto. La vista es de sencillos trazos y sin pretensiones de mayor calidad artística.



Lám. 3. "Vista del puerto de Palma de Mallorca".

Calcog. de José Muntaner. Del Mapa de Mallorca patrocinado por el cardenal Antonio Despuig y Dameto (1784). De dibujo también muy sumario y con interés descriptivo (propio del período ilustrado), la vista se inspira en la de Palomino, reproduciendo la bahía y sus edificios y barcos de vela, con mayor veracidad que el anterior.



Lám. 4. "Vista de Palma desde el puerto".

Calcog. sin firma. En Grasset de Saint Sauveur, M. André: *Voyage dans les iles Balearés et Pithiuses...* (París, 1807). Muy similar a la anterior de José Muntaner en la que se inspira.

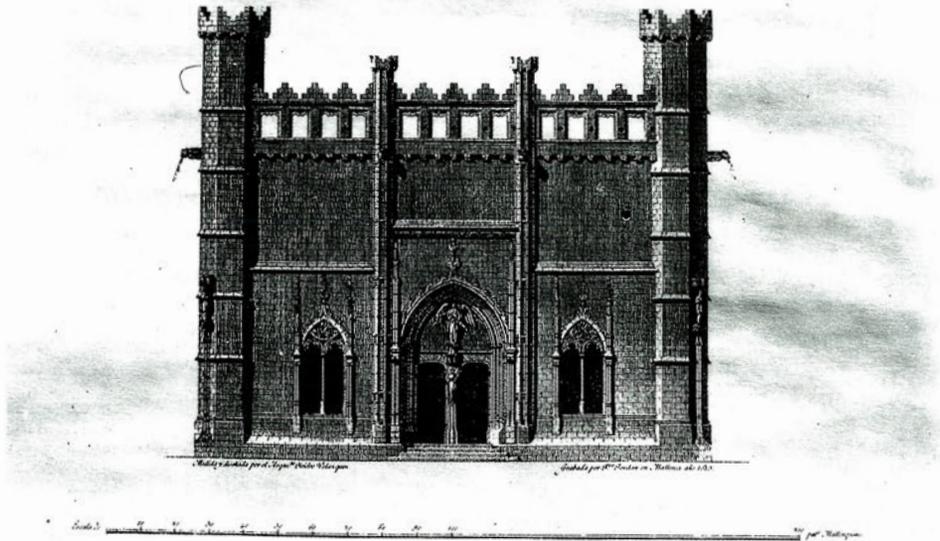
Esta calcografía al igual que el resto que adornan el mapa son de José Mariano Muntaner y Moner (Palma, h. 1745-1788), miembro destacado de la familia de grabadores de los Muntaner, y maestro del buril. Como señala Luis Ripoll refiriéndose al mapa y sus vistas, significa el “primer atisbo de aquel amor a lo pintoresco que tendrá su eclosión máxima con el Romanticismo- Laurens, Furió, Maurice Sand- pero que como tantos otros fenómenos románticos hiende su más potente raíz en aquella infinita curiosidad enciclopedista que es lo más vivo del tan desconocido siglo XVIII” (3).

Otra obra ilustrada con calcografías es el libro del cónsul francés en Palma André Grasset de Saint Sauveur titulado *Voyage dans les Iles Baléares et Pithiuses, fait les années 1801-5*. (París, Imp. L. Collin; 1807), donde el autor hace un recorrido por la geografía, historia, economía, población, arte, naturaleza de las islas sirviéndose de las viejas crónicas locales de Juan Binimelis (siglo XVI), Juan Dameto (siglo XVII), Vicente Mut (siglo XVII), Gerónimo Alemany (siglo XVIII), junto a otros tantos manuscritos de Buenaventura Serra (siglo XVIII) y otros, usando como fuente de datos de primera mano por su veracidad y rigor científico, el libro del ilustrado José de Vargas Ponce titulado *Descripción de las islas Pitiusas y Baleares* (Madrid, Vda. de Ibarra; 1787).

El libro incluye con intención meramente ilustrativa una calcografía anónima de la *Vista de Palma desde el puerto*, que repite básicamente el modelo de Muntaner. En el libro se incluyen también otras dos estampas de payesas con trajes tradicionales y de monumentos megalíticos baleáricos.

La estancia de Gaspar Melchor de Jovellanos (Gijón, 1744- Asturias, 1811) en el castillo de Bellver, donde estuvo encerrado entre 1802 y 1808, dieron como resultado varias cartas histórico-artísticas sobre los principales edificios góticos de Palma (la Catedral, la Lonja, el castillo de Bellver, las iglesias de S. Francisco y de Sto. Domingo) dirigidas a Juan Agustín Ceán Bermúdez, que suponen ya la superación de la discreta admiración de los eruditos neoclásicos del estilo gótico. Jovellanos supo captar en estos monumentos mallorquines connotaciones poéticas y religiosas junto al mérito artístico y técnico de tales construcciones, que le convirtieron en el precursor de la nueva sensibilidad romántica hacia el estilo gótico, y el principal guía en la valoración estética de la arquitectura gótica entre los eruditos románticos españoles.

Fachada principal de la Lonja del Comercio de Palma en Mallorca, que mira á Levante.



Lám. 5. "Fachada principal de la Lonja del Comercio de Palma en Mallorca que mira a Levante".

Calcog. de Fco. Jordán de dib. de Isidro Velázquez; Mallorca, 1813. Pertenece a la serie de cuatro calcografías del edificio realizadas para ilustrar la "Carta" de Jovellanos sobre la Lonja pub. en 1812 en Palma (Imp. Brusi). Están reproducidos por el *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana* (Palma, vol. I, nos. 14-23 de 1885 y 25, 29 y 32 de 1886). Este y los otros tres que completan la serie son grabados de gran pureza de línea y perfección técnica realizados con estricto rigor arqueológico al original, muestra del grabado académico dieciochesco. Este grabado de la fachada principal (Este) va a ser muy reproducido en obras románticas que se inspiran en él: Finden, "Magasin Pittoresque", "Semanario Pittoresco", etc.

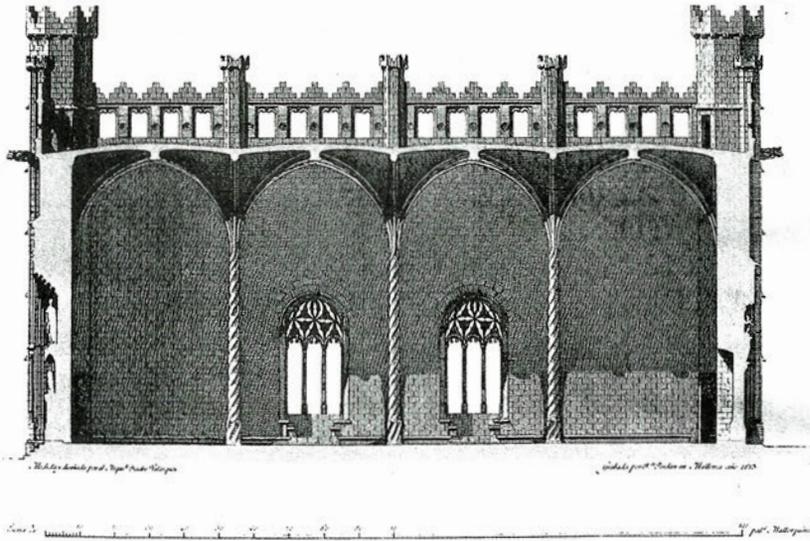
Jovellanos pensó ilustrar sus textos con imágenes para hacerlos más claros, y a ello se deben unos dibujos (que no llegaron a ser pasados al grabado) de la planta, alzado y corte, perfil topográfico y diversos detalles arquitectónicos del castillo de Bellver (4) que, según Barón Thaidigsmann “fueron realizados por Manuel Martínez Marina, eventualmente auxiliado por el escultor palmesano Francisco Tomás, que también hizo para Jovellanos planos y secciones de la Catedral de Palma. En todos ellos, además de procurarse la mayor exactitud en el más pequeño detalle –pues se trataba de dar una perfecta idea de los monumentos a Ceán Bermúdez, –se especifica la escala, en pies castellanos, salvo en el perfil topográfico del castillo, donde se señala la distancia planimétrica al mar y su altitud sobre él. Se observa, ante estos dibujos, que Jovellanos... huye de todo pintoresquismo como si reservase éste para la descripción escrita... Jovellanos profundiza en esta exigencia, expresada por otros teóricos ilustrados, de conocer los principios del diseño para de este modo analizar, con una base racional, los edificios y sus planos...” (5).

Si del castillo de Bellver no llegaron a realizarse grabados que preservasen el monumento “de la ruina que amenaza, no sólo a sus piedras sino también a su memoria” (6), sí que se hicieron de otro de los edificios señeros del gótico mallorquín. La iniciativa la llevó a término la Junta de Comercio de Mallorca (Real Consulado del Mar), que en 1812 determinó la publicación de la *Carta histórica artística sobre el edificio de la Lonja de Mallorca* (Palma, Imp. Brusi; 1812), y aprovechó la estancia en la isla del arquitecto neoclásico madrileño Isidro Velázquez (Madrid, 1765-1840), que probablemente se encontrase en la isla a consecuencia de la invasión francesa de 1808 y que realizó varios proyectos como la reforma del Borne, la construcción de un nuevo muelle para Palma, algunas iglesias en la isla, etc.

La Junta de Gobierno del Real Consulado, por mediación de José Cotoner, le encarga en 1812 realizar unos dibujos de planta y alzados de la Lonja para insertarlos en la Carta de Jovellanos, según se desprende de las Actas del 13 de enero, 13 de abril, 29 mayo y 15 de diciembre de ese año (7).

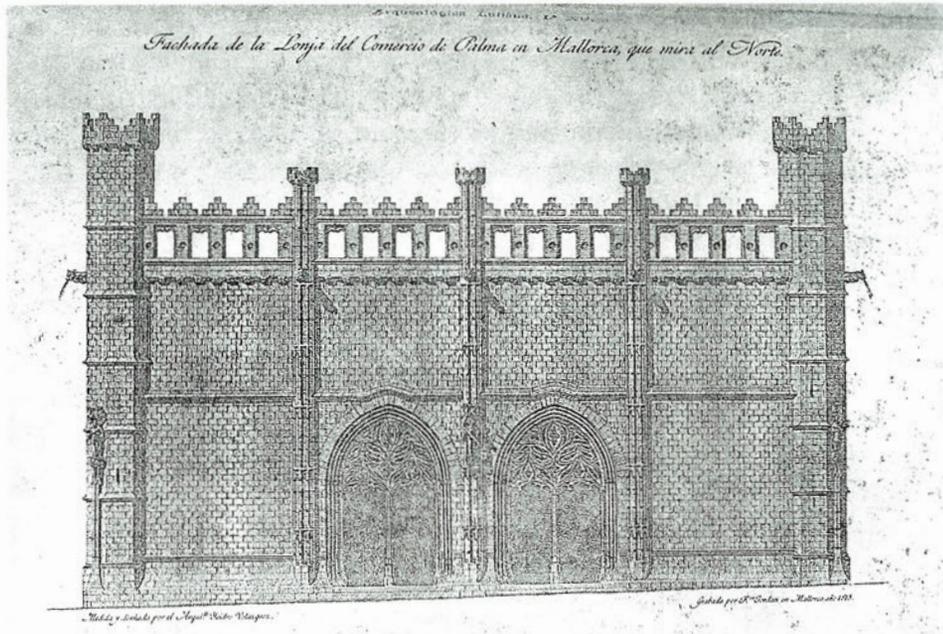
El arquitecto neoclásico supo apreciar el mérito del monumento, comparándolo incluso con los edificios clasicistas, como él mismo nos dice: “... obra de un gusto gótico oriental el más delicado, y de construcción la más caprichosa y elegante que en su clase se puede ver; tanto que lleno de gozo al observarle lo medí y diseñé con la mayor exactitud y escrupulosidad

Demostración del Corte por largo del interior de la Lonja del Comercio de Palma en Mallorca vista por la línea de puntos s.w. tirada en la planta.



Lám. 6. "Demostración del Corte por largo del interior de la Lonja del Comercio de Palma en Mallorca".
 Calcog. de Fco. Jordán de dibujo de Isidro Velázquez; grab. en Mallorca, 1813. Pertenecce a la misma serie del grabado anterior.

Fachada de la Lonja del Comercio de Palma en Mallorca, que mira al Norte.



Lám. 7. "Fachada de la Lonja del Comercio de Palma en Mallorca que mira al Norte".
 Calcog. de Fco. Jordán de dib. de Isidro Velázquez; grab. en Mallorca, 1813. Misma serie que el anterior.

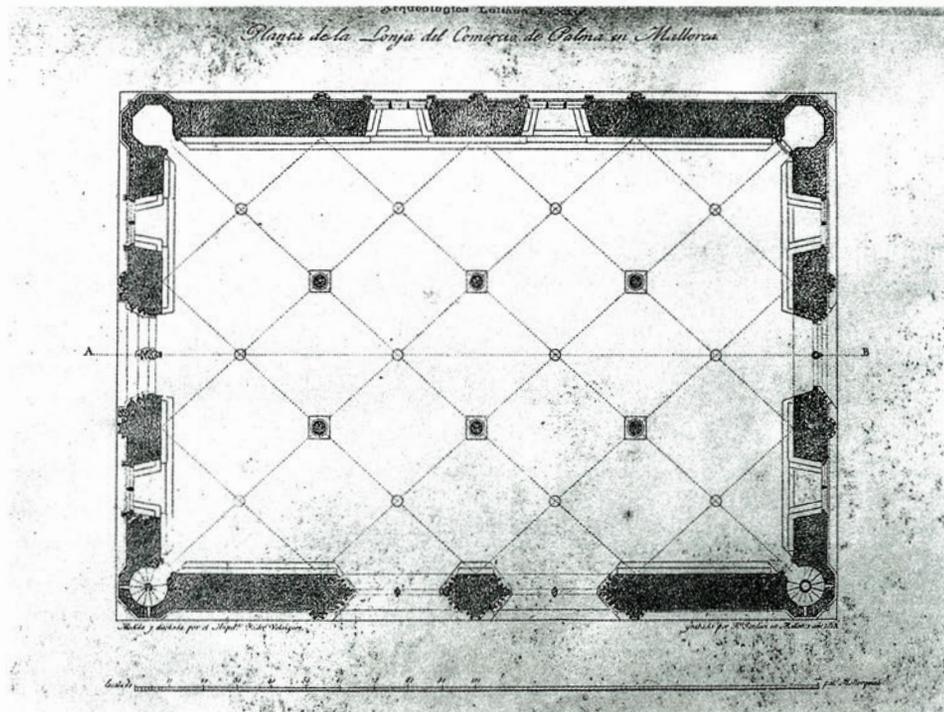
posible, figurándome estar copiando y observando lo más bello y selecto de los magníficos edificios de la Grecia y Roma...” (8).

Los dibujos de Velázquez fueron calcografiados por el reputado grabador alicantino Francisco Jordán (Muro, 1778- cartuja de Porta Coeli, 1832), académico de mérito de la academia de S. Carlos de Valencia desde 1804 y considerado “uno de los artistas más notables de su época... por la pureza del buril y punta seca” (9), diestro representante del académico grabado dieciochesco y que coincidió en Palma con el arquitecto. Esta serie de cuatro grabados fueron muy apreciados por los románticos por ser los únicos que, con calidad aceptable, representaban uno de los mejores edificios góticos de Palma. A ello se debe que fuesen copiados y repetidos por P. Blanchard y Finden en el *Voyage pittoresque en Espagne...* (París, 1826-32; vol. III) del barón de Taylor, se reprodujese en revistas como *Le Magasin Pittoresque* (París, enero de 1837) o el *Semanario Pintoresco Español* (Madrid, junio de 1840), aparezca en el libro de Ernest Breton *Monumentos de todos los pueblos...* (Madrid, 1848-9; vol. II. Trad. de la edic. de Bruselas, 1843) o en el de Frédéric Lacroix *Iles Baléares et Pithyuses* (Paris, 1847), por citar los ejemplos más representativos.

Los románticos sintieron gran admiración hacia ellos también en sus apreciaciones y juicios; así se expresan al referirse a ellos eruditos como Antonio Furió y viajeros como el francés Laurens o el catalán Cortada (10).

Estas cuatro láminas (11) constan de gran rigor arqueológico, pureza de líneas y los detalles del edificio están tratados con minuciosidad y corrección técnica. Se aísla el edificio de su entorno urbano para centrar la atención en él y se representa a escala consiguiendo una gran fidelidad al original. Acusan una clara estética neoclásica. Corresponden a la *Fachada principal de la Lonja del Comercio de Palma de Mallorca, que mira a Levante*, la *Demostración del corte por largo del interior de la Lonja de Palma en Mallorca*, la *fachada de la Lonja del Comercio de Palma de Mallorca que mira al Norte* y la *Planta de la Lonja del Comercio de Palma en Mallorca*. Todas ellas fueron grabadas en Palma en 1813.

Más tardío pero sin aportar nada nuevo a las vistas de Palma desde la bahía es el *Plano y vista marítima de la ciudad de Palma en la isla de Mallorca* (1831), que en la parte superior incluye una vista de Palma que se inspira en los modelos vistos anteriormente de Palomino, Muntaner o del libro de Grasset. El plano y la vista están grabados por Lorenzo María Mun-



Lám. 8. "Planta de la Lonja del Comercio de Palma en Mallorca".
 Calcog. de Fco. Jordán de dib. de Isidro Velázquez; grab. en Mallorca, 1813. Misma serie que el anterior.



Lám. 9. "Plano y vista marítima de la ciudad de Palma en la isla de Mallorca".
 Calcog. de Lorenzo M. Muntaner (1831). De sencillo dibujo se inspira en los anteriores modelos. A la izda. de la Catedral se ve la iglesia de Sto. Domingo.

taner (Palma, 1782-1848), sacerdote e hijo del grabador José Muntaner y Moner y que sigue la tradición calcográfica de la familia (12). Es al igual que las otras vistas un trabajo meramente ilustrativo y de mediana calidad.

Lorenzo es autor también de un *Mapa de la isla de Mallorca* de 1834 orlado con 34 viñetas de poblaciones de la isla.

Obra importante por la cantidad de mapas y grabados de arquitecturas, sobre todo iglesias de distintas localidades mallorquinas, con crítica y criterios neoclásicos influenciados por la obra de Antonio Ponz (13), es el *Viaje a las villas de Mallorca* de Jerónimo de Berard y Solá (Palma, 1742-95), escrito hacia 1789 (publicado sin láminas por el Ayuntamiento de Palma en 1983). Este conjunto de texto y láminas quedó sin terminar a su muerte y tanto el manuscrito como los grabados permanecieron dispersos. Desgraciadamente, la parte relativa a la capital isleña quedó sin realizar.

Como podemos ver, los grabados arquitectónicos de Palma anteriores al período romántico son muy escasos. Aunque durante la Ilustración surgió un gran interés por los viajes y la crítica artística, que en España tiene su máximo exponente en la obra de Antonio Ponz con sus deseos de restaurar la arquitectura clasicista frente al barroco “churrigueresco”, Mallorca quedó excluida de su viaje, sin que se divulgasen sus bellezas monumentales salvo en algunos mapas u obras locales como hemos visto. La ausencia en Mallorca de una arquitectura clasicista de importancia tampoco predispuso a los eruditos neoclásicos a fomentar ilustraciones de este tipo.

Apenas tenemos algunas vistas de la bahía de Palma bastante sencillas y de muy mediana calidad artística, con pocos detalles de la arquitectura que se divisa desde el puerto, aunque resaltando el pintoresquismo de una ciudad donde la mole catedralicia, la Lonja o los campanarios de sus iglesias góticas y barrocas, aportaban una nota de belleza pintoresca ante los ojos del viajero que lo veía por vez primera. La discreta admiración hacia el estilo gótico de los eruditos neoclásicos tampoco contribuía a valorar los méritos de los edificios señeros del gótico insular (14).

Las cartas de Jovellanos sobre la arquitectura gótica de Palma representan la superación del olvido hacia tal estilo por los neoclásicos y la apertura de una sensibilidad prerromántica que valora los edificios góticos desde una perspectiva poética y espiritual que rebasa el racionalismo ilustrado. La admiración confesada de Isidro Velázquez hacia la Lonja por sus similitudes con las proporciones de un edificio clasicista está aún lejos de la admi-

ración de los románticos hacia tal edificio, pero supone la realización de unos dibujos y grabados de gran corrección que difundirán sus méritos y belleza en España y Europa.

Obras ilustradas con litografías como los *Souvenirs d'un voyage d'art a l'ile de Majorque* (Montpeller, 1840) del francés Josep Bonaventure Laurens, el *Panorama óptico-histórico-artístico de las islas Baleares* (Palma, 1840) del mallorquín Antonio Furió, y el volumen dedicado a Mallorca de los *Recuerdos y bellezas de España* (Barcelona, 1842) de Pablo Piferrer y Fco. Javier Parcerisa, supondrán ya en la etapa romántica la consagración definitiva a través de la literatura y el grabado de los grandes monumentos del gótico insular en particular, y de la arquitectura mallorquina en general.

NOTAS

- (1) Entre las principales colecciones de calcografías sobre vistas de monumentos españoles destacan las del *Atlante español* (Madrid, 1778-95) en XIV vols.; los *Diseños de la catedral de Málaga* (Madrid, 1785); las *Antigüedades árabes de España* (1787); la *Colección de estampas de fachadas, o vistas de palacios, edificios y monumentos antiguos y modernos...* (Madrid, 1790); también grabadores españoles trabajaron en el *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*. Paris, 1806-20; IV vols. de Alexandre de Laborde. Ver el estudio de Juan Carrete en *El grabado en España* (siglos XV al XVIII). Madrid, Espasa Calpe; 1987. Summa Artis n.º XXXI; págs. 632-6.
- (2) Furió y Sastre, Antonio: *Diccionario histórico de los profesores de las Bellas Artes en Mallorca*. Palma. Imp. Gelabert, 1839; págs. 126-7. También Juan Tous, Jerónimo: *Grabadores mallorquines*. Palma. C.S.I.C. 1977; págs. 20-1.
- (3) Juan Tous, J.: ob. cit., pág. 44.
- (4) Furió y Sastre, A.: ob. cit., págs. 37-8. Cita tales dibujos.
- (5) Barón Thaidigsmann, Javier: *Ideas de Jovellanos sobre arquitectura. (Arquitectura altomedieval)*. Oviedo. Servicio de publicaciones del Principado de Asturias, 1985; págs. 39-41. Manuel Martínez Marina era secretario de Jovellanos y le acompañó durante su encierro en Bellver. También cita Barón Thaidigsmann algunos dibujos de la Catedral realizados por José Barberí, Francisco Tomás y Martínez Marina, pág. 42. Angel Raimundo Fernández y González publica los dibujos del castillo en su libro *Jovellanos y Mallorca*. Palma. Imp. Politécnica, 1974.
- (6) Jovellanos, G.M. de: *Memoria del castillo de Bellver. Descripción histórico-artística*. Madrid, B.A.E. Edit. Atlas, vol. XLVI, 1963. Fué publicada por vez primera en la edición de Cañete de las *Obras de Jovellanos* (1830-2).
- (7) *Extracto de las principales operaciones del Real Consulado de Mar y Tierra de Mallorca desde el mes de enero del año 11 de su erección hasta el 31 de diciembre del mismo año*. S.I., s.a. cit. por Fernández y González, A.R.: ob. cit., pág. 49.
- (8) Navascués Palacios, Pedro: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid, 1973, pág. 31.
- (9) Ossorio y Bernard, Manuel: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid. Imp. Moreno y Rojas, 1883-4. (2.ª ed.); pág. 351.
- (10) Furió y Sastre, A.: ob. cit., pág. 378 y *Panorama óptico-histórico-artístico de las Islas Baleares*. Palma. Imp. P.J. Gelabert, 1840; págs. 103-4. Laurens, Josep Bonaventure: *Recuerdos de un viaje artístico a la isla de Mallorca*. Palma. Ed. Ayer, 1971; pág. 50 (trad. de la edición francesa publicada en Montpellier, 1840). Cortada, Juan: *Viaje a la isla de Mallorca en el estío de 1845*. Barcelona. Imp. Brusi, 1845; pág. 62.
- (11) Estos cuatro grabados aparecen reproducidos ilustrando el artículo de Agustín Frau sobre la Lonja de Palma en el *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*. Palma; vol. I núm. 14, 16, 18 y 19, 1885-6.
- (12) Juan Tous, J.: ob. cit., págs. 48-50.
- (13) Ponz, Antonio: *Viage de España*. Madrid. Imp. de Ibarra. 1776-94. 18 vols.
- (14) La valoración de la arquitectura gótica en el siglo XVIII ha sido estudiada para el caso español por Azcárate, José María de: "Valoración del gótico en la estética del sí-

glo XVIII". Simposio *El padre Feijoo y su siglo*. Cuadernos de la Cátedra Feijoo, vol. III. Universidad de Oviedo; 1966 y por Henares Cuéllar, Ignacio: *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*. Universidad de Granada, 1977. Los eruditos neoclásicos juzgaban el estilo gótico según las normas del clasicismo, considerando su mérito en tanto no se desviase de dichas normas. De ahí la admiración y curiosidad hacia los edificios góticos que, en cualquier caso, eran considerados inferiores en valor artístico a los clasicistas.

INICIATIVAS PARA EL EMBELLECIMIENTO URBANO
DE MADRID EN LOS ALBORES DEL SIGLO XVIII.
LAS PUERTAS DE SEGOVIA Y TOLEDO

Por

BEATRIZ BLASCO ESQUIVIAS

Uno de los proyectos más hermosos que emprende Madrid en los albores del siglo XVIII es la construcción de una nueva Puerta de Segovia en sustitución de la anterior, arruinada por las frecuentes crecidas del río. El encargo de formar las trazas, del que no quedan noticias en los Libros de Acuerdos, no recayó en el arquitecto que detentaba entonces la maestría mayor (José del Olmo), sino en Teodoro Ardemans y respondió a una iniciativa del corregidor Francisco Ronquillo. La primera noticia que poseemos al respecto data de octubre de 1701, cuando el maestro de obras Pedro García Conde, encargado del mantenimiento de las cercas, puertas y portillos de Madrid durante varios años, admitió entre sus obligaciones la de realizar los *“remates y escudos de piedra berroqueña de la Puerta de Segovia, ejecutándola en la forma y traza que se me ha entregado firmada de Vs. [Ronquillo] y del dicho Teodoro Ardemanus, excepto las efigies de piedra que no han de ser de mi cargo en ningún tiempo, habiéndola de ejecutar para el año de 1705, dando principio a su fábrica desde primero del de 1704, que es cuando ha de empezar dicha obligación mediante ser necesario este tiempo para la mayor permanencia de dicha obra, por no hallarse tierra firme y ser necesario hacer encadenado de maderas para fundar los cimientos por el gran golpe de aguas que corre por aquel parage...”* (1)

Como estaba estipulado, se inició el periodo de espera y entre tanto se produjo la muerte de Ronquillo, que tendría consecuencias muy negativas para la andadura artística de Ardemans en el municipio, pues no alcanzó con ninguno de sus sucesores el grado de compenetración que había tenido con él. Este corregidor demostró en el desempeño de su tarea una gran confianza en las cualidades de Ardemans; de hecho, las mejores obras que salieron de su mano –en el ámbito de la iniciativa municipal– estuvieron pro-

movidas por él, que le había confiado también el diseño y la construcción de la nueva Puerta de Toledo y, en general, todas las obras de empeño que se acometieron durante su corregimiento. Esta relación, que prometía ser tan fructífera como la que mantuvieron Vadillo y Ribera algunos años después –salvando los condicionantes históricos de cada momento–, se truncó con la muerte de Ronquillo en 1703, cuando el arquitecto se había convertido ya en Maestro Mayor de la Villa y de la Corte (2).

Una vez que se cumplieron los plazos previstos, el cinco de marzo de 1704, Ardemans remitió las trazas al nuevo corregidor Marqués de Fuentepelayo, adjuntándole una carta de contenido muy breve pero muy interesante: “*Señor –dice el arquitecto– remito a Vs. las trazas y escritura de la Puerta de Segovia y queda en mi poder traslado de dichas plantas [nótese que el término es indistinto para designar planta y alzado y que este extremo puede inducir a errores cuando se evalúen las obligaciones que tenían los maestros de depositar en el ayuntamiento un duplicado de sus proyectos como trámite obligado para obtener la licencia de obras]. Y pongo en consideración de Vs mencione en el auto la nota de la traza que importa mucho y que el Maestro o maestros que la hubieran de ejecutar sean de satisfacción mía para el mayor acierto. Y que no cumpliendo con el tenor de las trazas se les haya de multar con lo que dejaren de hacer...*” (3)

Ardemans conocía de sobra los procedimientos habituales que seguía el ayuntamiento para adjudicar las obras y parece desconfiar de la actitud que podría tomar el nuevo corregidor ante el compromiso suscrito con García Conde años atrás. Se trataba, pues, del momento tan temido en que la idea se desligaba de su autor para materializarse a manos de un extraño, sin posibilidad de que aquel pudiera ejercer ya ninguna influencia sobre ella. Es por eso por lo que encarece al corregidor que se hagan respetar sus anotaciones marginales y le pide que encomiende el trabajo a profesionales solventes de su propia satisfacción. Es por eso también por lo que se ocupa en hacer una copia del proyecto para resguardo de sus intereses y por lo que incluye observaciones que orienten al maestro de obras y a la persona encargada de formar las condiciones, en caso de ser otro.

A pesar de sus temores, en el expediente de tramitación no queda constancia de que se sacaran al pregón los trabajos y en seguida se hizo cargo de ellos García Conde. Sin embargo de las prevenciones tomadas, en el mes de junio de 1705 el maestro de obras advirtió de la imposibilidad de levan-

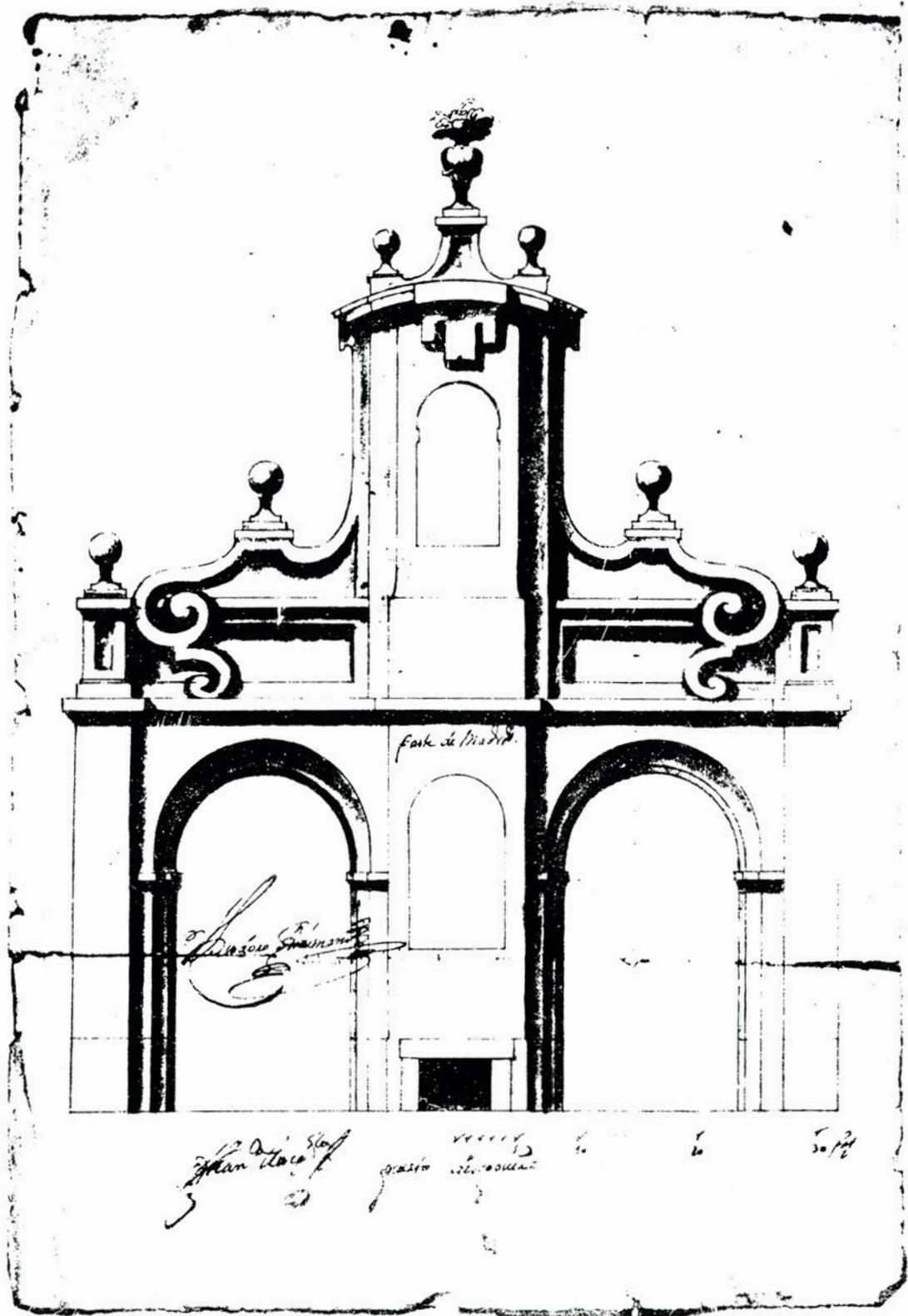
tar la nueva puerta sobre el lecho de la antigua y la necesidad, por tanto, de correr la fábrica, abrir nuevos cimientos, deshacer lo levantado y encarecer los costes. La comisión diputada confió a Ardemans el reconocimiento de este extremo y la estimación del nuevo gasto, formalidad que cumplió inmediatamente (4). Sin duda, lo que hace a este proyecto más interesante no es su tramitación sino la conservación de la traza, que nos permite otra vez valorar la capacidad creativa de su autor y el afán reconciliador que presidió siempre su obra, exponente del respeto que sentía hacia los sólidos principios de la moderna arquitectura madrileña y hacia los aires renovadores que le habían dado los pintores arquitectos de la generación precedente a la suya (Lám. I).

La Puerta de Segovia abría la ciudad hacia la serranía occidental y era camino obligado de los reyes cuando querían trasladarse a la cercana Casa de Campo, a Valsaín o al Monasterio de El Escorial. Precisamente para satisfacer los deseos urbanizadores de Felipe II, para monumentalizar el arranque de este camino natural y para facilitar las comunicaciones entre la Villa y el último de los Sitios citados, el arquitecto Juan de Herrera proyectó la "*Fuente Segoviana*", emblema de la ciudad y punto de referencia obligado para cualquier intervención urbanística que se acometiera en la zona.

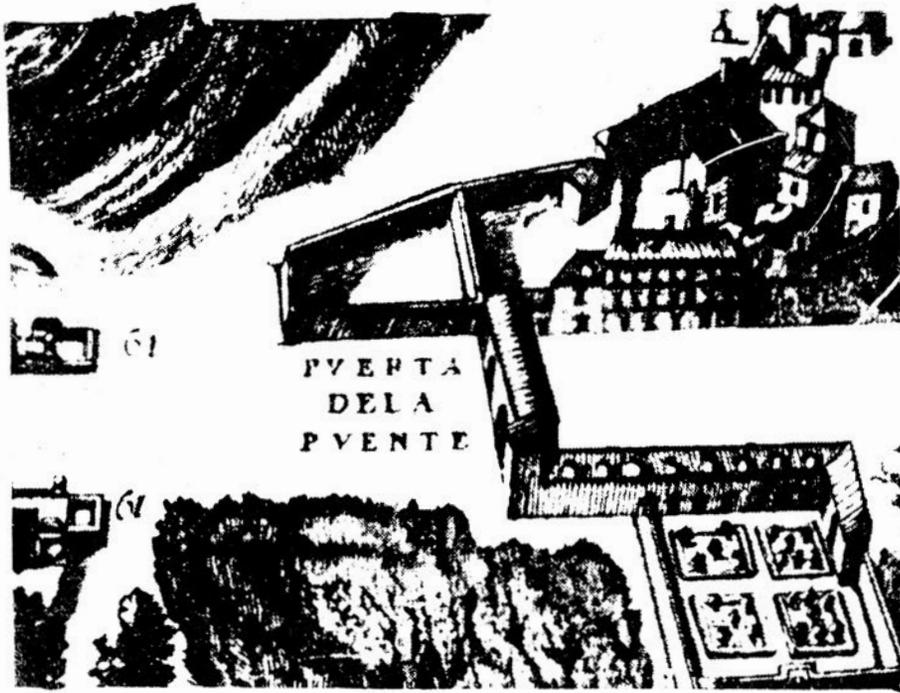
Texeira nos muestra el aspecto que ofrecía la ciudad por este lado en 1656 y nos permite vislumbrar el alzado de una puerta de doble vano, que se insertaba sin ninguna significación monumental en la línea de la cerca (Lám. II). Virginia Tovar destacó la pervivencia en el siglo XVII de una estética muy arraigada de origen toledano en los paramentos de las fábricas madrileñas y su trasposición a algunas puertas de carácter monumental. En concreto, aludía al proyecto de Gómez de Mora para la de Fuencarral, que seguía también la línea de la cerca –como todas las otras– sin romper con la estructuración del muro a base de cadenas de ladrillo y cajones de mampostería de tapial, el mismo que mantendrá Ardemans en su modelo para las cercas de Madrid del año 1693, que todavía conservamos (5). Gómez de Mora magnificaba ahora este paramento al utilizarlo, como habían hecho ya otros predecesores ilustres, en un inmueble monumental, favoreciendo su integración orgánica en el recinto murario (6). Con esta misma voluntad de integración orgánica y de afinidad estética –aunque sin las cualidades conferidas por Gómez de Mora a su proyecto– se habían fabricado y siguieron fabricándose y reparándose las puertas y portillos de Madrid



LÁM. I a: TEODORO ARDEMANS. Proyecto para la Puerta de Segovia.
Planta y alzados, 1704.



LÁM. I b: TEODORO ARDEMANS. Proyecto para la Puerta de Segovia.
Planta y alzados, 1704.



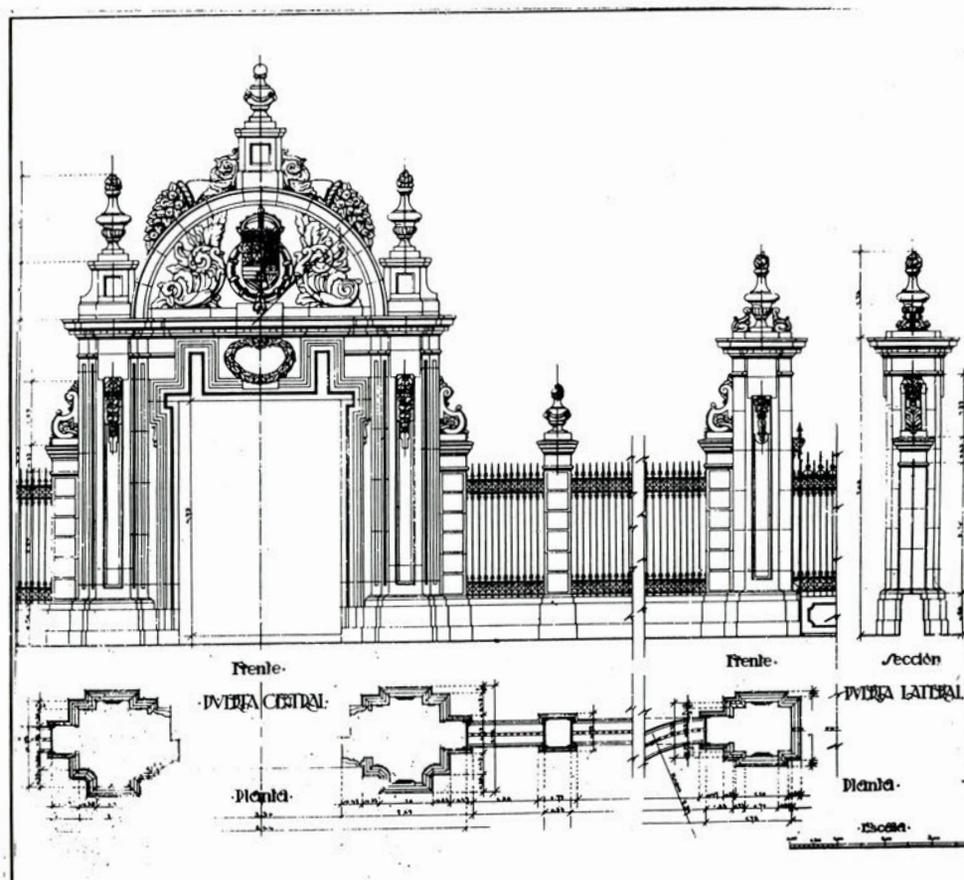
LÁM. II: "Topographia de la Villa de Madrid descrita por Don Pedro de Texeira. Año 1656". Detalle de la Puerta de Segovia.

durante el siglo XVII. Una revisión pormenorizada del Plano de Texeira confirma que, a excepción de la Puerta de Alcalá, todas mantenían una acusada uniformidad y se estructuraban a partir de uno o dos vanos de acceso, con cubierta continua a dos aguas y pequeñas torrecillas angulares. Su monumentalidad era, pues, muy limitada (7).

El modelo estaba tan asimilado que se podían derribar estas fábricas en ocasiones extraordinarias y volver a levantarse después (8). Sólo para celebrar entradas solemnes la Villa erigía puertas monumentales de distinta índole: mucho más airoas y decorativas, como correspondía al tono festivo de la celebración, edificadas unas veces con elementos perecederos y otras con sólidos materiales de obra. Quizá el ejemplo más significativo lo constituye la que levantó Melchor de Bueras en el Buen Retiro para celebrar la

entrada de Mariana de Neoburgo en 1679, con un repertorio formal plenamente decorativo y unas cualidades estéticas en absoluto semejantes a las puertas de la cerca (9) (Lám. III).

Nada indica que la reconstrucción de la Puerta de Segovia se realizara con fines conmemorativos de una entrada regia, pues aunque el rey andaba por el año 1705 ocupado en librar duras batallas contra las tropas del Archiduque, no se celebró ningún festejo de tales características en dicho año, ni desde luego pudo prevenirse con cuatro años de anticipación. Además, los plazos de ejecución que se ajustaron para la realización de la nueva obra desmienten este posible argumento. El propio expediente de tramitación confirma que se trataba de una fábrica perpetua, hecha para sustituir la an-



LÁM. III: Puerta de Mariana de Neoburgo en el Buen Retiro, según el proyecto de reinstalación de Luis Bellido de 1922.

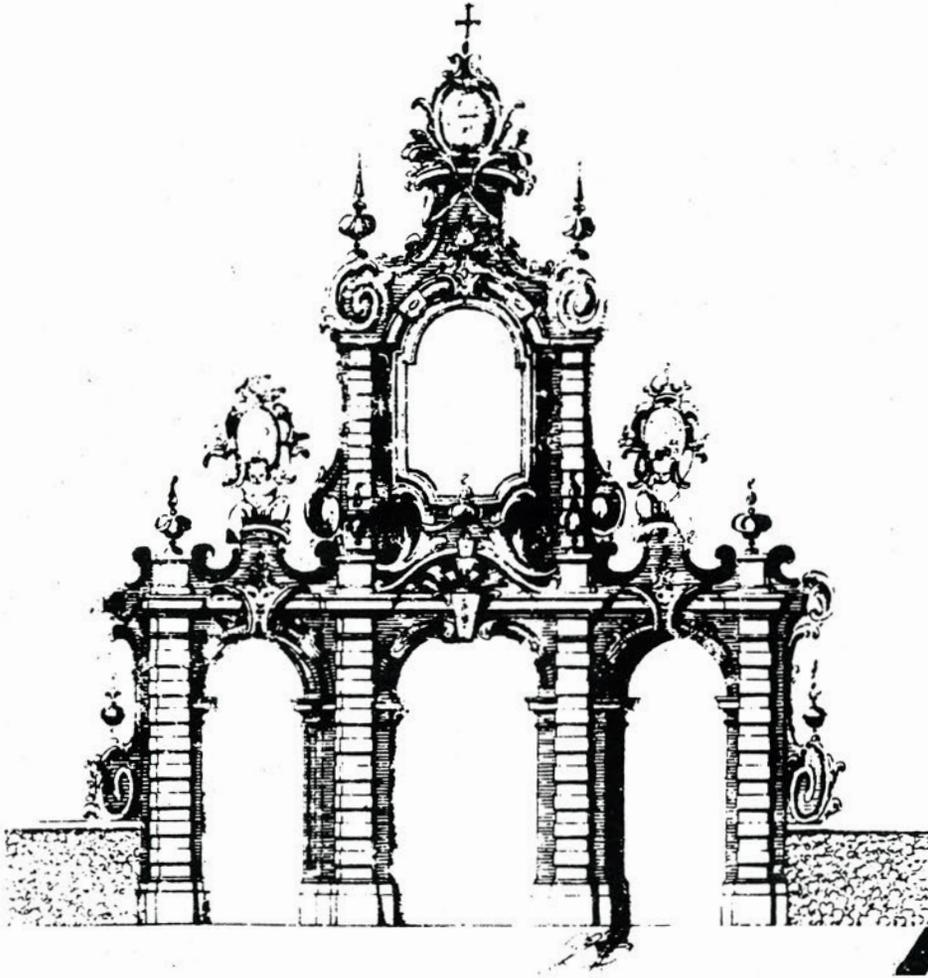
terior que se había arruinado y proyectada en principio sobre sus cimientos; una fábrica que, como veremos, se apartaba radicalmente del concepto tradicional de puertas de ciudad forjado en Madrid y que modernizaba el lenguaje formulado por Gómez de Mora a mediados del siglo XVII (10).

Todas estas consideraciones nos permiten afirmar que la actuación de Ardemans fue realmente novedosa en la época, por trasponer a un inmueble de estas características principios estéticos que hasta entonces se habían utilizado en construcciones de tipo conmemorativo y festivo, renunciando también a los condicionantes que imponía la estética de la cerca. Con Ardemans se inaugura en la Villa un gusto renovado por las puertas monumentales de carácter ornamental con entidad en sí mismas, que encontrará continuidad en el diseño de Pedro de Ribera para la Puerta de San Vicente (Lám. IV). Desde luego, la traza de éste no tiene concomitancias con el diseño de aquel, pero no cabe duda que sigue sus planteamientos al concebir esta estructura urbana como un hito ornamental de la ciudad, solapando su funcionalidad tras una apariencia marcadamente decorativa. Gracias a la intervención de Ardemans se rompe, pues, definitivamente con el modelo creado por Gómez de Mora, las puertas adquieren autonomía propia como monumentos independientes y se desligan de la servidumbre estética de la cerca (11). El autor de esta singular renovación actuará, sin embargo, con gran prudencia, valorando ante todo el sentido histórico del entorno urbano donde debía enclavar su obra.

Cuando Ardemans se hizo cargo del proyecto estudió bien la ubicación de la Puerta como cierre de la amplia perspectiva que proporcionaba el Puente de Segovia al acceder a Madrid y se dispuso a crear una estructura monumental que pudiera dar la réplica adecuada a la fábrica herreriana. Para ello tuvo que tener presentes la emblemática sobriedad de sus líneas maestras, la imponencia de sus sillares bien labrados y la afortunada tipología de los remates esféricos como único elemento ornamental.

Con una actitud de profundo respeto hacia estos condicionantes naturales, Ardemans no olvida tampoco sus preferencias particulares y vuelve a rendir homenaje a la renovación ornamental de signo naturalista que se había producido varios años antes, tan admirada por él y tantas veces presente en sus proyectos.

El esquema general que la nueva Puerta es muy simple y se estructura a partir de la superposición de dos cuerpos decrecientes: uno bajo con doble va-



LÁM. IV: PEDRO de RIBERA. Proyecto para la Puerta de San Vicente, 1724.

no de acceso, zócalo y hueco para el drenaje de las aguas corrientes; y otro alto, muy estilizado, con una hornacina calada para la colocación de una estatua. Lo primero que llama la atención es el sentido decorativo de las fachadas diseñadas por Ardemans, pero de ninguna manera esto debe ser un obstáculo que impida apreciar la importancia de sus líneas maestras y la intención del autor. Ésta queda bien clara en la diferenciación que hace entre el alzado que mira a la ciudad y el que cierra el recorrido del puente, a modo de pantalla (12).

Para rematar la perspectiva de éste, Ardemans dispuso en el cuerpo bajo dos edículos independientes de fisonomía muy clásica, con arcos de medio punto, pilastras y frontones triangulares (13). Un alarde de sobriedad que sólo cede ante la labor de rehundido que articula las enjutas de los arcos y el tímpano y ante la fuerte y quebrada molduración de los frontones. El arquitecto recurrió a ella para vigorizar su composición y extremar los contrastes de luces y sombras sin perder el eco de la sencillez clásica. La cosa cambia, sin embargo, en la parte alta.

Con la libertad que permitía la distancia temporal y la moderna revisión de la teoría de los órdenes, Teodoro orquesta un remate profundamente ornamental en el cuerpo superior, concebido para enmarcar una imagen de la Virgen del Pilar y agilizar la estructura del inmueble (14). Un único cuerpo vertical centra ahora la composición y sirve de arranque a unos aletones curvilíneos, de perfiles sinuosos y quebrados, que se escorzan para cobijar los frontones del piso inferior, adecuando su trazado a la forma del elemento citado. La hornacina central, concebida como un poderoso pilar hueco truncado, gana aquí todo el protagonismo y presta solidez y firmeza al conjunto, clavando literalmente la puerta al suelo, sensación a la que contribuye el segmento de frontón curvo quebrado, a modo de tejadillo, que lo cierra. Otras veces Ardemans había jugado con la disposición de elementos contradictorios, pero nunca hasta ahora había identificado el contenido con el continente hasta el punto de subvertir los valores tectónicos. El marco ideado para cobijar a la patrona zaragozana participa de la misma esencia que la advocación que le da nombre y así se identifica fielmente con ella.

El cuerpo bajo, como correspondía a la condición civil del inmueble, se había reservado para la ubicación de los escudos de la Villa y de la Corte, que no excedían sus marcos naturalistas, pero el alto se engalanaba sin disimulo para honrar la imagen virginal, conjugando esta idea con el sobrio clasicismo inferior. Las líneas maestras de la parte alta están trazadas con la misma definición que las de abajo, favoreciendo la valoración del claroscuro como elemento compositivo (el propio autor se encargó de significar esta cualidad sombreando con decisión algunas zonas del diseño). Fiel a su idea de culminar la perspectiva del puente con un telón adecuado, remata también la puerta con el motivo herreriano de bolas sobre pedestales, que distribuye simétricamente en el cuerpo alto, permitiendo que se integrara sin esfuerzo con los aletones o con los otros elementos decorativos tan de

su gusto: el jarrón central que corona la obra y la placa recortada que pende del frontón curvo, ambos con fuertes resonancias canescas. Es de notar, en este sentido, que Ardemans no abusó de los ornamentos naturalistas y, a excepción del jarrón alto, prefirió jugar con elementos abstractos que no contradijeran la esencia del cuerpo bajo y del propio Puente de Segovia.

La fachada a Madrid repetía básicamente esta estructura, aunque con un cambio sustancial: la ausencia de órdenes. Merced a la supresión de los edículos toscanos, la composición se simplifica y pierde monumentalidad, sin ganar por el contrario ninguna otra cualidad. Esta circunstancia puede explicarse por la escasez económica del momento, que aconsejaría ahorrar todos los caudales posibles, pero también confirma la relevancia que quiso dar Ardemans a la fachada del puente y el compromiso estético que suscribió con la fábrica herreriana. El cuerpo bajo que mira hacia Madrid es, más que sobrio, parco y sólo se anima por la molduración de los perfiles interiores del vano de acceso y por la breve línea de imposta que sirve de arranque a los arcos. El alto, mucho más rico, sigue fiel a los dictados ornamentales de la cara y se recorta animadamente contra el cielo, con el dinamismo y el pictorismo que se percibía desde el camino de Segovia. Sin embargo, la simplificación del piso bajo y, en concreto, la supresión de los frontones, obliga a modificar el trazado de los aletones, a colocarlos en posición frontal y a añadir una contravoluta al extremo de ellos para llenar la nueva cornisa, produciendo un efecto mucho más plano.

Es la única alteración sustancial de este cuerpo, que mantiene en lo demás todos los detalles de la otra fachada: la peculiar hornacina con su tejadillo curvo y su triple remate, el jarrón, las bolas y la placa recortada. Todo es igual, pero el conjunto parece más liviano, acusando la notable carencia de los edículos que prestaban arrogancia y monumentalidad a la fábrica. Aún así, es una interesante solución que permite apreciar en una misma obra la conjunción de tendencias estéticas difícilmente conciliables.

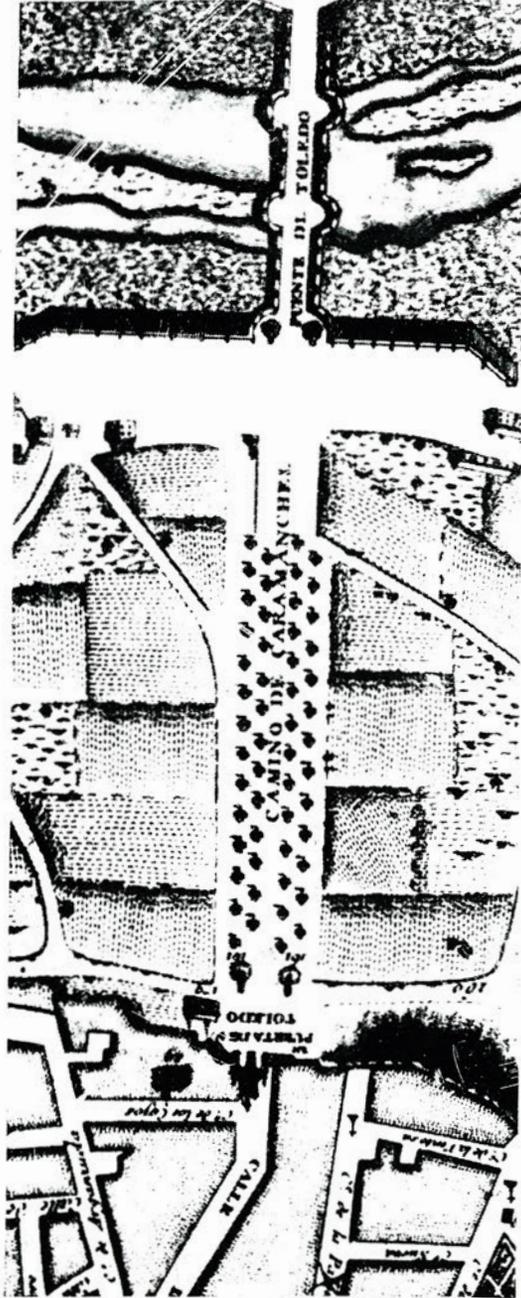
Gracias a su amplia cultura y a una formación artística extraordinaria en la época, Ardemans supo armonizar nuevamente dos conceptos arquitectónicos de signo diverso y no encontró inconvenientes para articular un lenguaje propio a partir de elementos ajenos. Con una versatilidad característica consiguió respetar el espíritu herreriano del Puente sin renunciar a las innovaciones de talante ornamental que había tenido ocasión de conocer y

admirar durante su periodo de aprendizaje, modernizando el entorno urbano de acceso a la ciudad por el camino de Segovia.

Por último, el diseño nos permite apreciar sus cualidades para el dibujo, así como la doble condición de pintor y arquitecto que esgrimió orgullosamente a lo largo de su carrera profesional. El arquitecto, ayudado de instrumentos de precisión, traza con soltura las líneas maestras de la fisonomía del inmueble, deteniéndose en la representación detallada de las molduras, así de entablamentos como de cornisas, hornacina, aletones, etc., para que la definición y el corte de las piezas se atuviera literalmente al diseño del autor. Es la misma preocupación por la estereotomía que hemos documentado en otras obras de su mano. El pintor, en cambio, se ocupa de retocar la traza, sombreando algunas zonas con un leve rayado o con una aguada gris de intensidad variable para cada ocasión; se entretiene en dibujar con primor los detalles ornamentales, el jarrón superior o los motivos heráldicos, y se interesa, en fin, en destacar las cualidades plásticas del proyecto (15).

En varias ocasiones previas Ardemans participó también en la edificación o reedificación de otras puertas, mediando siempre la intervención del corregidor Francisco Ronquillo. Siendo todavía alarife trazó la puerta nueva del Conde Duque (1692) y, en compañía de Juan de Pineda, evaluó los reparos que necesitaba la de Santa Bárbara (1699). No parece, sin embargo, que se tratara de empresas comparables a la que acabamos de analizar, sino más bien de fábricas funcionales con escasa relevancia arquitectónica. Es probable, de todas formas, que la de Segovia no fuera su primera experiencia en la proyección de puertas monumentales.

Al hablar de ella hemos afirmado que supuso una ruptura con el lenguaje artístico anterior y un hito en la renovación monumental de Madrid, pero quizá el propio Ardemans había anticipado estas novedades en el diseño que formó para la Nueva Puerta de Toledo, levantada también a iniciativa de Ronquillo en 1699. Por desgracia, los datos que se conservan son muy pocos y se ha perdido cualquier noticia directa sobre el curso de las obras y la entidad de la traza, aunque el plano de Chalmandriel (1761) permite apreciar un inmueble de perfil muy barroco y estructura parecida a la Puerta de Segovia: superposición de dos cuerpos decrecientes y doble vano de acceso mediopuntado (Lám. V). Poseemos además otros datos marginales que nos ayudarán, al menos, a determinar la importancia que tuvo esta fábrica en su momento y a perfilar la



LÁM V: NICOLÁS CHALMANDRIER. Plano de Madrid, 1761. Detalle del Puente, Paseo y Puerta de Toledo.

magnitud de las intenciones que alentaron a Ronquillo a dignificar la Villa, acometiendo obras como las puertas citadas.

Por una declaración tardía de Ardemans sabemos que “*el año de 1699 entre diferentes obras que ejecuté con orden del Excmo. Sr. Don Francisco Ronquillo Corregidor que entonces era de Madrid, fue una la obra de la nueva Puerta de Toledo, diciéndome que esta se pagaría cargando cada año mil ducados de vellón, más de los que se cargan en el repartimiento de cercas de Madrid, como con efecto se me libraron dos mil ducados de vellón en dos años de que mandó poner auto para ello y esta cantidad se aumentó a los dos mil ducados que tienen de consignación las cercas en todas las rentas...*” Según declara el interesado, el coste total se estimó en 44.557 reales de vellón, cantidad nada despreciable, que se encargaron de estipular Juan de Pineda y Felipe Sánchez en 1701, al reconocer la fábrica ya terminada (16).

Es precisamente esta declaración el documento más directo que poseemos al respecto, si bien su carácter no nos proporciona información suficiente. Sólo podemos deducir que se trataba de una edificación de similar empeño a la de Segovia, para la que se utilizaron materiales de primera calidad, sin escatimar la piedra en su estructura ni en su ornamentos; en su cuerpo alto lucía una estatua de San Juan Bautista y en otros lugares sin precisar contaba con adornos en forma de cruz, con cinco escudos (uno real y cuatro con las armas de la Villa) y con sendos medallones con las efigies de San Isidro Labrador y Santa María de la Cabeza. Es evidente que también en esta ocasión el autor del diseño tuvo en cuenta el enclave urbano de la fábrica, en las proximidades de la ermita del santo patrono de Madrid, y es muy probable que también la concibiera como telón de fondo de la amplia perspectiva que se tenía de la Villa cuando se accedía a ella desde el camino de Toledo, atravesando el fallido puente del mismo nombre. De hecho, en las obras de finalización de éste, Vadillo incluyó también la urbanización de la zona, organizando un extenso plantío lineal cuya vista desembocaba en la puerta trazada por Ardemans (17).

En 1704, el arquitecto reclamaba el pago de su deuda, manifestando que hizo la obra a petición de Ronquillo y que se encargó de todas las tareas, “*así de cantería y albañilería como las efigies de los Santos y barrones (sic) de hierro como hoy está*”; tal extremo nos confirma la entidad de la fábrica por el cuidado que tuvo el tracista en contratar personalmente los trabajos, empeñando –según afirma– su propio capital y adeudándose para con-

seguirlo (18). Es una actitud similar a la que había mantenido al acometer las obras de finalización de la Casa de la Villa, también con intervención de Ronquillo, y a la que manifestó en la carta remitida a Fuentepelayo, tratando de asegurarse que su diseño para la Puerta de Segovia no se desvirtuara en manos extrañas.

Fuentepelayo no manifestó hacia Ardemans la misma inclinación que había mostrado Ronquillo, desestimó su solicitud y se negó a habilitar los caudales que proponía el interesado del fondo de las rentas de las sisas, instándole a que pensara en otro efecto más adecuado (19). Todavía en 1718 el arquitecto seguía reclamando el pago de sus haberes, pidiendo entonces que se le compensara con una casa en la Plaza de Armas, inmediata a la calle del Aguila, perteneciente a Tomás Román “*y como tal es del caudal y efectos de dicha obra del Puente de Toledo, la cual se halla muy deteriorada y casi hundiéndose...*” Pedía que se tasase y renunciaba de antemano a reclamar otras cantidades, en caso de que el valor del inmueble no alcanzara para satisfacer la deuda. Probablemente pensaba en mejorar así sus propiedades de la calle Aguila, pero tampoco ahora se atendió su solicitud (20). En 1733, cuando se procedió a inventariar sus bienes para la partición testamentaria, todavía se incluyeron como tales los 22.557 reales que le adeudaba Madrid por esta fábrica (21).

De poder establecer la verdadera entidad de ésta y de otras obras perdidas de Teodoro Ardemans –algo que no nos han permitido nuestras investigaciones– quizás comprenderíamos mejor el sentido de los hinchados versos que le dedicaron sus amigos al publicar las Ordenanzas, donde le proclamaban como el más grande artista universal de este momento; una afirmación, sin duda, exagerada y tendenciosa, pero válida para estimar el aprecio que gozó el interesado en algunos círculos (22). En otros, como el del Marqués de Vadillo, la cosa era bien distinta, pues precisamente por los mismos años en que Teodoro reclamaba la satisfacción de sus deudas, el nuevo corregidor confiaba a Pedro de Ribera la obra más celebrada del momento: la terminación del Puente de Toledo.

NOTAS

- (1) García Conde se compromete a hacer las obras a su costa a cambio de que se le perdonara una deuda y se le prorrogara la obligación de mantenimiento de las cercas por un periodo de diez años (ASA, 1-201-28).
- (2) FARALDO y ULLRICH, *Corregidores y Alcaldes de Madrid*, Madrid, 1906, pág. 57.
- (3) ASA, 1-201-28. Al pie de la carta consta la remisión al destinatario y una nota relativa a la tramitación de la licencia de obra: “*de las trazas que saque traslado y vuelva al oficio los originales*”. Alude a la obligación que existía de presentar los proyectos por duplicado, a fin de que el municipio conservara siempre una copia para prevenir cualquier irregularidad. En el expediente de la obra no se conservan las condiciones de ejecución.
- (4) ASA, 1-201-28. El retraso de García Conde sobre el plazo previsto en las condiciones de ejecución movió a Fuentepelayo a solicitar a Ardemans que arbitrara la manera de agilizar los trabajos; el 7 de julio de 1705, el arquitecto contestaba que “*con ocho oficiales, cuatro por el [lado] de dentro y cuatro por el de fuera, con los peones correspondientes y material a la mano y con cuatro canteros existentes con la piedra necesaria se puede fenecer dicha portada para el día primero de septiembre de este año...*” Así se notificó por vía de apremio a García Conde, que siguió al frente de las obras hasta su conclusión definitiva en la fecha prevista (ASA, 1-201-25). En junio de 1706 procedieron a reconocerla y a tasar las demasías Ardemans, en nombre del ayuntamiento, y Felipe Sánchez, en representación del laborante (ASA, 1-201-28).
- (5) Este proyecto se localiza en ASA, 1-201-39. Sobre este particular, cfr. mi Tesis Doctoral: *Teodoro Ardemans y su entorno en el cambio de siglo (1661-1726). Aspectos de la arquitectura y el urbanismo madrileños de Felipe II a Carlos III*, Madrid, Universidad Complutense, 1990, págs. 238-247.
- (6) El proyecto de Gómez de Mora, en palabras de V. Tovar, “*hace evidente que la utilización del ladrillo y la piedra combinados fue instituido por Gómez de Mora como elemento permanente y como factor de uniformidad en todo el contexto constructivo de la ciudad. Los elementos que configuran el proyecto de Puerta son los mismo que hallamos en otros edificios destinados a otro fin. En ella aparecen los zócalos de piedra, las cadenas de sillar y el ladrillo, los arcos de entibo, el frontón de remate triangular, los escudos y los pedestales con bola. El diseño general de arco triunfal y vanos laterales adintelados está inspirado en los arcos de la Antigüedad... El diseño, desprovisto de expresiones plásticas y decorativas, reducido a la geometría, se convierte en una especie de símbolo de la cultura arquitectónica de la primera mitad del siglo XVII, controlada por el solemne arco triunfal de espléndido dovelaje y el lenguaje tonal, rojo y blanco, que perfila y subraya los elementos tectónicos sustanciales*” (Catálogo de la Exposición *Juan Gómez de Mora*, 1986, nº 105. La misma autora se había ocupado con anterioridad de este diseño en *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 1975, págs. 23-24 y *Arquitectura madrileña del siglo XVII*, Madrid, 1983, pág. 722, fig. 14).
- (7) Teixeira reproduce la Puerta de Fuencarral con estas mismas características, como si no se hubiera llevado a efecto la proyectada por Gómez de Mora en 1642 o como si

- se hubiera edificado en el curso de sus trabajos, sin tiempo para incluirla en la topografía de Madrid. En cambio, León Gil de Palacios confirma que se llevó a cabo siguiendo la traza mencionada, pues la reproduce en su maqueta en condiciones muy semejantes a las del dibujo (Tovar, op. cit., 1975, pág. 24).
- (8) Por ejemplo, en 1702, con motivo de los festejos organizados para celebrar la entrada en Madrid de María Luisa de Saboya, se tiraron las Puertas de Alcalá y de Recoletos, ajustándose con Pedro García Conde los trabajos de derribo “y volverlas a poner como estaban...” (ASA, 2-65-5).
- (9) Sobre esta obra, cfr. Tovar, op. cit., 1975, págs. 372-373, lám. LXIII.
- (10) Nos consta documentalmente que la fábrica estaba concluída en los plazos previstos y sabemos que en junio de 1706 Felipe Sánchez y Ardemans inspeccionaron la obra y procedieron a tasarla y a evaluar las demasías que había causado “*todo lo que ha salido hacia el Puente de Segovia*”. Sobre su nueva ubicación sólo sabemos, por boca de García Conde, que estaba “*fuera de la puerta antigua, entre casas por un lado de la Congregación de san Eloy y por el otro con casas de los herederos de don Antonio Conseco...*” (ASA, 1-201-25 y 28). Sin embargo, Álvarez y Baena en su *Compendio histórico de las grandezas de la Coronada Villa de Madrid* (Madrid, 1786, pág. 33) afirma que entonces la Puerta de Segovia era “*de dos arcos iguales de ladrillo hecha al principio del siglo anterior, cuando se abrió la calle nueva de Segovia...*” Describe, por tanto, la fábrica que aparece en la topografía de Texeira. Los planos de Chalmandrier (1761) y Espinosa de los Monteros (1769) tampoco permiten aclarar nada a este respecto.
- (11) Sobre esta obra de Ribera puede consultarse el artículo de P. Navascués Palacio: “*Proyecto de Pedro de Ribera para la Puerta de San Vicente*”, *Archivo Español de Arte*, XLI, 1968, págs. 280-282, y el estudio monográfico de M. Verdú sobre el arquitecto, *La obra municipal de Pedro Ribera*, Madrid, 1988, págs. 57-60.
- (12) En la propia traza, el autor hace constar cual es la “*parte que mira al puente*” y la “*parte de Madrid*”. Aquel diseño incluye, además, la planta del inmueble, la firma del anterior corregidor [“*Francisco Ronquillo*”], la firma y rúbrica del autor de la traza [“*Teodoro Ardemans*”] y esta advertencia: “*todos los lechos donde se parase el agua se han de losar de berroqueño y todos los remates y escudos y zócalo como está en la traza*” [“*Ardemanus*”, rub^o]. Confía así en que se respete su proyecto sin modificaciones y en que se ejecuten de buena fábrica de piedra los elementos citados.
- (13) Recordemos que ya Serlio, en el proemio de su Libro IV, al enunciar su teoría de los órdenes, recomendaba el toscano, entre otras cosas, para la construcción de puertas de ciudad. Palladio alabó también las excelencias de este orden, al que consideraba el más puro y simple de todos los de arquitectura (Libro I, cap. XIV), y Scamozzi recomendaba igualmente su uso en aquellos inmuebles que estuvieran expuestos a las inclemencias del tiempo (Parte II). Ardemans poseyó y conoció bien estos escritos, de manera que en su obra debemos ver, además del aludido respeto por la composición herreriana, la puesta en práctica de las teorías enunciadas por los tratadistas vitruvianos.
- (14) En la hornacina alta, por la fachada del puente, Ardemans señala: “*Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza*”.

- (15) Esta traza fue dada a conocer por V. Tovar (op. cit., 1975, pág. 25, lám. 4).
- (16) ASA, 1-201-17.
- (17) La declaración de Pineda y Sánchez, emitida el 20 de noviembre de 1701, se localiza en BN, Mss. 21230-2. Agradezco la información sobre este documento a mi colega F. Marín Perelló. También aquí hay una auto de Ronquillo, fechado a 8 de mayo del mismo año, estipulando la libranza de 1000 ducados a Ardemans, a cuenta de la obra que estaba realizando; el procedimiento es el mismo que se utilizó para otra libranza de 17 abril de 1700, igualmente conservada en este manuscrito.
- (18) BN, Mss. 21230-2.
- (19) BN, *Ibidem*.
- (20) El inmueble fue reconocido y tasado por Pedro de Ribera, el 9 de diciembre de 1718, en 13.623 reales (ASA, 1-201-17).
- (21) AHPM, P^o 14906, sin fol. Se incluye en el partado “*efectos cobrados*” de dicha partición.
- (22) Álvarez y Baena, que incluyó a Ardemans entre sus Hijos de Madrid Ilustres, sólo tuvo una frase para describir la Puerta Real de Toledo que tenía la Villa en 1786: “*su Fábrica es mala de dos arcos iguales de ladrillo...*” (*Compendio histórico*, pág. 35).

LA POLÍTICA BONAPARTISTA SOBRE LOS BIENES
ARTÍSTICOS DESAMORTIZADOS DEL CLERO
REGULAR Y SU REPERCUSIÓN EN UN MEDIO
PROVINCIAL: VALLADOLID, 1808-1813

Por

MARÍA JOSÉ REDONDO CANTERA

Introducción

La ocupación de nuestro país por las tropas francesas y la actuación de los gobiernos situados bajo la soberanía de José Bonaparte durante los años 1808-1813, tuvieron una serie de importantes repercusiones sobre el estado, conservación, destino y valoración de gran parte de nuestro patrimonio artístico (1). La intensidad de estos efectos fue variable según las distintas zonas, dependiendo lógicamente del grado de sometimiento de éstas al control militar y político de los franceses. En términos generales, sin embargo, se puede afirmar que durante los años de dominación bonapartista ya se iniciaron de forma decidida en nuestro país algunas de las directrices que caracterizarían la política artística del siglo XIX. La más relevante de todas ellas, desde el punto de vista de la conservación y valoración de nuestro patrimonio histórico-artístico tanto monumental como mueble, fue la promulgación de una serie de decretos, dictados por el propio Napoleón y por su hermano José, mediante los cuales se suprimían, en un principio parcialmente y más tarde en su totalidad, las comunidades del clero regular, con la consiguiente confiscación de sus propiedades, en lo que constituyó la primera gran desamortización de bienes eclesiásticos realizada en España en el siglo XIX. Las medidas expropiatorias bonapartistas fueron de mucho mayor alcance que las ensayadas durante el reinado de Carlos III o las promulgadas en el de Carlos IV y constituyeron el prelude de las que se llevaron a cabo posteriormente, de forma transitoria durante el trienio liberal (1820-23) y definitivamente con las Leyes impulsadas por Mendizábal en 1835-6 y por Madoz a partir de 1855 (2). A pesar de que la restauración de

Fernando VII en el trono español imprimiera una parcial marcha atrás en este proceso y de que algunos de los efectos de la desamortización josefista quedaran paliados con ello, muchas de las obras de arte confiscadas por los franceses habían sufrido ya una suerte irreversible y no pudieron volver a su estado y destino primigenios, bien por haber pasado su propiedad a titularidad estatal –o privada de forma más o menos incontrolada–, o bien por haber desaparecido en el transcurso de los acontecimientos.

Los franceses de comienzos del siglo XIX tenían aún reciente la experiencia revolucionaria de la expropiación de bienes religiosos con una doble finalidad ideológica y económica. Esta política de confiscación, que afectaba a las obras de arte entre otros bienes, se había exportado a los países conquistados durante las campañas napoleónicas. La supresión de los conventos y la apropiación de sus riquezas constituían, por tanto, unas medidas lógicas para los franceses que bajo la apariencia de la legalidad invadían España, pues contribuirían a hacer posible la satisfacción de las demandas financieras de una Administración fuertemente endeudada y de los gastos de una guerra ininterrumpida en el interior del país. Por otra parte, desde mediados del siglo XVIII ciertos núcleos eclesiásticos españoles abogaban por una reforma espiritual de las órdenes monásticas, reclamando un mayor rigor en la observancia de sus respectivas reglas, mientras que otros sectores de laicos se mostraban partidarios de revisar el *status* económico y social del clero regular, con el propósito de que sus recursos humanos y materiales resultaran más útiles a la sociedad. Tal era la ideología de los españoles que colaboraron con los franceses en la promulgación y puesta en práctica de la legislación desamortizadora (Urquijo, Azanza, Cabarrús, Llorente, etc) (3), pero también participaron de ella muchos de los miembros del otro bando de la contienda, ya que los liberales de las Cortes de Cádiz se mostraron igualmente partidarios de adoptar este tipo de resoluciones, en pro de la obtención de una mayor utilidad pública de las propiedades pertenecientes a las órdenes monásticas (4).

A partir de 1809, año en el que se decretó la total extinción de conventos, comenzó una nueva época en la consideración de muchos de nuestros bienes culturales, que dejaron de ser una propiedad particular para convertirse en un patrimonio estatal y se destinaron, bien a constituir parte de la memoria histórica nacional, constituyendo el germen de ciertos conjuntos museísticos, bien a servir de remedio a las acuciantes necesidades de una

Administración que se encontraba en una situación de crisis económica. La obra de arte de carácter religioso adoptó así nuevos usos y significados; fue desligada de su antiguo propietario y función y sometida a un proceso de desacralización, perdiendo en gran medida su valor espiritual en favor de la apreciación meramente material, o en el mejor de los casos, de la consideración de su mérito artístico.

En lo que se refiere al patrimonio arquitectónico, el deterioro, cuando no la destrucción, afectaron a numerosos edificios conventuales. Los embates de la artillería, los saqueos y la dedicación de estos inmuebles a usos militares dejaron indelebles huellas en ellos. La dificultad o la imposibilidad de emprender la reconstrucción de estas arquitecturas durante los años de la contienda o en los inmediatamente posteriores, determinaron su desaparición, al enajenarse su solar o al convertirse éste en espacio público, con la consiguiente incidencia y transformación del paisaje urbano en el que se insertaban.

La puesta en práctica en la legislación desamortizadora bonapartista exigió la realización de una serie de inventarios del patrimonio mueble. La Administración quería conocer con exactitud el número y el valor de los objetos procedentes de los conventos que pasaban a ser de su propiedad. Una vez que estuviera en posesión de estos datos, podría decidir más acertadamente sobre su destino. Fue la primera vez que se realizó en nuestro país de forma generalizada –siempre y cuando las circunstancias lo permitieron– y en cumplimiento de las ordenes gubernamentales dictadas a este fin, una labor de inventario de las obras de arte pertenecientes al clero regular. La intervención de laicos en la confección de estas relaciones de objetos artísticos religiosos y en la adopción de decisiones sobre ellos, suponía otra novedad que confirmaba la nueva consideración de bien público y civil que tenían estas obras confiscadas. De otro lado, el interés que ofrecen estos inventarios para el historiador actual es extraordinario, pues proporcionan valiosos datos documentales sobre la existencia o localización de algunas obras.

En la práctica, el proceso desamortizador resultó extraordinariamente complejo en cuanto a responsabilidades, con intervención de individuos y organismos muy diversos. Sobre el destino de los edificios y de las obras de arte de los conventos extinguidos adoptaron resoluciones tanto la Administración Central como la local, a las que se añadieron las autoridades mi-

litares y eclesiásticas. Dada la coincidencia de funciones atribuidas por las normas legislativas a diversos Ministerios y a sus funcionarios, se plantearon frecuentes conflictos de competencias entre las autoridades civiles. A ellos se sumaron la intromisión de algunos comisarios especiales y la imposición de las órdenes dadas por ciertos altos mandos militares franceses. Estos últimos actuaron a menudo al margen de la autoridad civil y adoptaron decisiones que contravenían la legalidad vigente. La suerte que corrieron la arquitectura y el patrimonio mueble de diversos conventos fue consecuencia de la intervención personal de ciertos generales napoleónicos, del mismo Napoleón y de José Bonaparte.

Entre los españoles que participaron en las operaciones relativas a la desamortización figuraron ilustrados, afrancesados (de primera hora, persistentes hasta el final, o eventuales, en razón de las circunstancias), colaboracionistas, antiguos miembros del clero regular, individuos del clero secular, funcionarios, etc. A pesar de su sintonía con el Gobierno Intruso, muchos de los ilustrados de principios del siglo XIX fueron conscientes de la necesidad de conservar el patrimonio artístico nacional e intervinieron personalmente en situaciones de peligro para éste, intentando salvarlo en la medida de sus posibilidades y dentro de lo que permitían las adversas circunstancias determinadas por la situación bélica en la que estaban inmersos hombres y bienes.

La política artística bonapartista y su aplicación en Valladolid

Para obtener una completa valoración de los efectos que produjo la ocupación francesa en nuestro patrimonio artístico es preciso contar con el conocimiento de lo que sucedió en las diversas partes de nuestro país, debido a las peculiares circunstancias en las que se vivió la Guerra de la Independencia en cada zona. El seguimiento de lo acontecido en un medio provincial permite comprobar el grado de cumplimiento y aplicación de los decretos y disposiciones que se dictaron, generalmente desde Madrid, para regular la confiscación de obras de arte del clero regular, así como conocer los conflictos que se suscitaron en el desarrollo del proceso, a los que no fue ajena la propia dinámica de lo acontecido en el ámbito local. En ocasiones, y sobre todo en un principio, la misma lógica de los acontecimientos se adelantó o se impuso sobre la norma legal y la supresión de conven-

tos obedeció más a razones particulares, a menudo de índole militar, que a un plan predeterminado de alcance nacional.

En la presente aproximación a este tema, se ha escogido el ámbito de la actual provincia de Valladolid. Su capital desempeñó un importante papel logístico para el ejército francés, debido a su posición estratégica en las rutas seguidas por éste para su penetración en territorio español y portugués. A lo largo de la guerra, Valladolid fue utilizada como cuartel general de las tropas napoleónicas y ya en la primavera de 1813, fue la sede terminal de la corte del rey José. El rico patrimonio artístico vallisoletano, localizado en gran parte en las abundantes casas monásticas de la ciudad, sufrió con especial relevancia los efectos de la invasión francesa, no tanto por haber sido escenario de enfrentamientos bélicos sino por haber sufrido el desgaste consiguiente a la ocupación militar y por haberse aplicado en él sin vacilación las medidas desamortizadoras bonapartistas.

Por la Constitución de Bayona, aprobada el 6 de julio de 1809, se creó el Ministerio de Negocios Eclesiásticos (título VI, art. 27). La aparición de este Ministerio en la escena política española ponía de manifiesto la importancia que el nuevo régimen concedía a los asuntos relacionados con la Iglesia, así como su interés por intervenir en ellos, lo que no era ajeno, por otra parte, a la tradicional tendencia regalista practicada por la Corona española. En la política bonapartista estuvo presente desde el principio la intención de apropiarse de los bienes eclesiásticos, en especial de los del clero regular. Al poco tiempo de haber sido proclamado oficialmente rey en Madrid, José Bonaparte dió a conocer, el 4 de septiembre de 1808, su proyecto de sanear la economía del Estado mediante la reducción del número de las comunidades de regulares existentes y la incautación de sus bienes. En un primer momento, el 21 de octubre de ese mismo año, se suprimieron los conventos de la provincia de Alava que no contaran con un mínimo de doce monjes profesos y se confiscaron sus bienes, anunciándose la extensión de tal medida a toda España (5). Del interés de los franceses por controlar y apoderarse de las riquezas de los conventos a medida que se consolidara su penetración en territorio español, da prueba la circular secreta que cinco días más tarde envió el Ministerio del Interior a los comisarios gubernamentales, en la que les ordenaba que se ocuparan de que los soldados respetaran la integridad de los templos y de sus objetos litúrgicos, y de que se impidieran los saqueos, así como que averiguaran cuántas eran las comuni-

dades regulares de cada lugar, el número de sus miembros y la situación económica de éstas, entrando en posesión de aquellos conventos que estuvieran desocupados (6).

A principios del mes siguiente, en un intento de neutralizar la gran influencia que ejercía el clero regular sobre la población española, Napoleón amenazó en Vitoria con suprimir todos los cenobios, pues consideraba que sus integrantes encabezaban la oposición al nuevo régimen. En aquel momento Cabarrús se manifestó contrario a una medida que, en su opinión, enconaría aún más la situación (7). La sospecha de que algún miembro de una comunidad regular participara en la resistencia contra los franceses se mantuvo, sin embargo, como motivo suficiente para que la autoridad gubernativa adoptara la decisión de cerrar un convento, tal como estuvo a punto de suceder en el de capuchinos de Rueda (Valladolid) algunos meses más tarde (8). La supresión de conventos adquiría así una dimensión política y se convertía en una medida de tipo disuasorio, pero al mismo tiempo la acusación de hostilidad al gobierno bonapartista amparaba legalmente la confiscación de los bienes de ciertas comunidades que interesaran. Así aconteció, por ejemplo, con el convento de San Pablo de Valladolid, como se verá más adelante. En mayo de 1809 José Bonaparte hizo extensiva tal medida represiva a la totalidad de los conventos de aquellas localidades donde se cometiera un asesinato de algún miembro del ejército napoleónico y no se castigara a su autor (9).

El inicio definitivo del proceso desamortizador bonapartista fue el decreto que promulgó, en unión de otros siete, el mismo Napoleón el 4 de diciembre de 1808 en Madrid (Gaceta de Madrid del 11-XII-1808), por el cual se reducía a una tercera parte el número de casas monásticas existentes en España y se confiscaban los bienes de los conventos suprimidos, que pasarían a ser “incorporados al dominio de España”. Pese a lo radical de esta medida, fue considerada insuficiente por José I y algunos de sus ministros, que eran partidarios de la supresión total (10). En el decreto napoleónico no se especificaba cuáles eran los conventos que quedaban extinguidos, pues la selección de los que deberían mantenerse o cerrarse se haría a continuación, pero ya se dejaba el camino claramente abierto para proceder a la supresión de aquellos que se consideraran convenientes en razón de intereses de diverso tipo: logístico, económico, disuasorio, etc. Meses más tarde, a propuesta del Ministro de Asuntos Eclesiásticos, se creó una Jun-

ta, presidida por él mismo, para adoptar decisiones sobre la reducción de comunidades (11). Desde fines de 1808, sin embargo, ya estaba creado oficialmente el cargo de Colector General de Conventos, una de cuyas funciones era la de ocuparse de estos asuntos, entre los que se encontraba la toma de posesión de los bienes confiscados a las comunidades extinguidas. En aquellos momentos se consideró conveniente que este puesto fuera desempeñado por un clérigo que poseyera una dignidad eclesiástica, pues además de conocer la situación interna de su estamento, su condición de hombre de iglesia revestido de autoridad facilitaría las relaciones, que se adivinaban conflictivas, entre el gobierno y el clero regular. El Ministro de Negocios Eclesiásticos propuso para ello al afrancesado Juan Antonio Llorente, canónigo de la catedral de Toledo y consejero de Estado, quien ya se había distinguido antes y durante la Asamblea de Notables de Bayona por sus alegatos en pro de una reforma eclesiástica (12). Llorente fue nombrado el 22 de diciembre de 1808, y de nuevo el 5 de marzo de 1809, ocupando este cargo durante todo el tiempo que tuvo existencia oficial. Tal como se estipulaba en la instrucción para la supresión de conventos de diciembre de 1808, debía actuar en coordinación con otras autoridades, pues al Colector correspondía decidir sobre la enajenación de los bienes inmuebles, pero antes tenía que consultar con el prelado diocesano, por si se consideraba conveniente la transformación de la iglesia conventual en parroquial, y con el personero de la localidad, por si se quería dar un uso público a los edificios expropiados. Cuando ni las autoridades diocesanas ni las locales se interesaran por ellos, las propiedades inmuebles podrían ser puestas a la venta, previa valoración de tres tasadores y con comunicación al Intendente Provincial. Los bienes muebles quedarían a disposición del Ministerio de Hacienda, excepto las bibliotecas y las obras de arte, de las que se haría cargo el Ministerio del Interior (13).

Con anterioridad al decreto sobre reducción de conventos dictado por Napoleón, ya habían empezado a suprimirse comunidades religiosas de forma generalizada desde mediados del mes de noviembre de 1808 en Burgos y su provincia (14), que resultaron pioneras en este tipo de experiencias.

Un poco más tarde, a principios de 1809, la ciudad de Valladolid conoció también dos tempranas extinciones: las de los conventos de San Pablo y de Nuestra Señora de Prado.

La primera fue el resultado de una decisión personal del mismo Napoleón, quien no pudo quedar impasible ante el asesinato de un soldado francés cometido en las inmediaciones del Palacio Real de Valladolid, donde se alojaba el emperador durante su estancia en esta capital castellana, del 6 al 17 de enero de 1809. Los dominicos fueron acusados de encubridores del crimen. Inmediatamente, y pese al juramento de fidelidad a los Bonaparte que había prestado la ciudad en la iglesia penitencial de Jesús Nazareno y de las súplicas formuladas por el Ayuntamiento para que se respetaran las propiedades eclesiásticas y no se cerrara el convento dominico, Napoleón ordenó la supresión de éste el 10 de enero de 1809 (15). El 18 de febrero siguiente José Bonaparte la ratificó mediante un real decreto. Conviene recordar que los monjes del convento de San Pablo se habían distinguido por su animadversión contra los franceses; en el mes de mayo de 1808 habían participado de forma activa en los actos de proclamación de Fernando VII como único soberano y a continuación habían colaborado en la fabricación de munición para las tropas que se opusieron al avance del ejército napoleónico en Cabezón. Por otra parte, los franceses asimilaban a los dominicos con la Inquisición, lo que les había doblemente odiosos a sus ojos (16). Es indudable la intención intimidatoria del decreto napoleónico y la ejemplaridad que se pretendía extraer de tal medida, pero no hay que olvidar tampoco las ventajas que para el ejército francés se derivaban de la expropiación del convento de San Pablo. Este se había convertido en el cuartel que albergaba un mayor contingente de tropas galas en la capital y se hallaba situado justo enfrente del Palacio Real, el edificio residencial más relevante de Valladolid, donde se alojaron los Bonaparte y los altos mandos militares más destacados a su paso por la ciudad (Junot, Massena, etc.). La expulsión definitiva de los monjes de su recinto y la confiscación del edificio, permitiría a los franceses el uso castrense de éste sin ninguna limitación. Abundando en las razones que influyeron en la decisión de la supresión, hay que apuntar igualmente que la comunidad poseía una serie de riquezas codiciadas por el propio Napoleón. Entre éstas se encontraba la peana de oro, de 14 libras de peso, de un relicario con una Santa Espina (17), además de otras obras de arte realizadas en metales preciosos (18).

En un principio, la requisa del convento de San Pablo se efectuó como si sus bienes fueran un mero botín de guerra (19). Sus obras de arte sufrieron por entonces la violencia de la soldadesca. Más adelante se fue

imponiendo el concepto de utilidad cívica en el uso de los bienes confiscados, aunque muchos ya habían sido robados o destrozados. En el mes de febrero el Mariscal Bessières ordenó la distribución de los objetos litúrgicos del convento entre los templos de diversas localidades de la provincia que lo necesitaran (20). Con ello se anticipaba a lo que sería reglamentado en este asunto mediante la promulgación de leyes posteriores. Hermenegildo Nieva, abogado de la Real Chancillería, intervino en la adjudicación de pinturas y otros efectos. La biblioteca, al menos en parte, se trasladó a la Universidad (21). En lo que se refiere a la riqueza documental del convento, debió de quedar seriamente dañada por la colaboración del antiguo depositario del convento, Manuel de Gordaliza, que solicitó la secularización, con la Dirección de Bienes Secuestrados a la que facilitó los documentos relativos a las posesiones del convento que se encontraban en su archivo. Como recompensa a estos servicios, más tarde se le nombró archivero de los fondos documentales de los conventos que se suprimieran en Valladolid (22).

En marzo de 1809, el delegado de la Comisión Imperial de Secuestros Luis Rieux (23), propuso el traslado a Madrid de la cabeza decapitada de San Pablo, obra de Juan Alonso Villabrille y Ron, que se encontraba en la sacristía del convento; el aprecio de este naturalista de origen francés por la calidad de la escultura no se compadecía, sin embargo con sus conocimientos artísticos, pues la fechaba en el siglo XVI (24). Mientras se decidía el destino de la pieza, ésta quedó depositada en la Real Academia de Matemáticas y Nobles Artes de la Purísima Concepción de Valladolid. La adjudicación a la Academia de ciertas obras de arte que habían dejado de pertenecer a sus dueños primitivos tenía su antecedente en actuaciones semejantes de la Academia de San Fernando de Madrid. Para la Academia de la Purísima tampoco resultaba una novedad absoluta, pues en ya 1802 se había decretado que se hiciera cargo de las esculturas de los pasos procesionales de la ciudad (25). Este procedimiento, que confiaba a la institución académica vallisoletana el cuidado, la conservación e incluso la reunión de obras de arte de interés público, constituía los albores de la formación de lo que más tarde sería el Museo Provincial de Pintura y Escultura de Valladolid (actualmente Museo Nacional de Escultura), cuyo nacimiento en 1842, fue posibilitado finalmente por la Desamortización de Medizábal (26).

Durante su estancia en Valladolid a lo largo de los meses de marzo y abril de 1809, Luis de Rieux se dedicó a la requisa de obras para los franceses. Además de intervenir en la del convento de San Pablo, lo hizo en el envío a Madrid de las pinturas del retablo mayor y de los colaterales del convento de la Concepción en Fuensaldaña, que eran atribuidas a Rubens desde el siglo XVIII y que gozaban de gran celebridad (27). Las pinturas de Fuensaldaña habían sido extraordinariamente alabadas por Ponz en su *Viaje* (28), que era bien conocido por los incautadores, pues adujeron la autoridad del texto del ilustre académico para refrendar la elección de estas obras y justificar la acción en virtud de su calidad artística (29). La expropiación de las pinturas de Fuensaldaña carecía de base legal, ya que se hizo sin mediar ningún decreto ni orden procedente de la autoridad competente; el convento de monjas franciscanas a las que pertenecía, ni había sido suprimido ni hay constancia de que se hubiera iniciado el expediente para ello. No hubo más motivo que el de la mera rapiña de obras de arte, aunque en su momento se disfrazara de proteccionismo hacia éstas o se prometiera una compensación económica a la comunidad (30). En su momento se atribuyó la iniciativa de esta requisa al General Kellermann, jefe militar de la plaza y se pensó que los cuadros serían conducidos a Francia (31). La hipótesis de que éste fuera el destino proyectado para los cuadros en el momento de su confiscación, o al menos el motivo inspirador de tal medida, está abonada por la pertenencia de Rieux a la comisión Imperial de Secuestros y por la presencia de Dominique Vivant, Barón de Denon, director del Museo Napoleón de París, en Valladolid pocos meses antes. Lo cierto es que las pinturas, debidamente embaladas y escoltadas, se llevaron a Madrid meses antes de la creación del Museo Josefino, de cuyos fondos pasaron a formar parte hasta 1814, en que fueron devueltas a su lugar de procedencia, en aplicación de las órdenes dadas por Fernando VII. Los lienzos colaterales quedaron deteriorados, por haberlos introducido en unos cilindros demasiado estrechos para ellos durante el traslado (32).

La supresión del convento vallisoletano de San Pablo de Valladolid amedrentó al clero regular de la ciudad. Para aplacar los ánimos del invasor y siguiendo las instrucciones dadas por Napoleón cuando aún se encontraba en Valladolid, una comisión en la que se incluían numerosos miembros de las comunidades monásticas, acudió a Madrid en representación de la ciudad a jurar fidelidad al nuevo monarca el 12 de febrero de 1809 (33). La diputación

de Valladolid fue una de las primeras en trasladarse a Madrid para este fin. Pese a las buenas palabras que le dirigió José Bonaparte, de vuelta a Valladolid los diputados se encontraron con la extinción por decreto del monasterio jerónimo de Nuestra Señora de Prado, promovida por Bessières, bajo cuyo control se había realizado la confiscación del convento de San Pablo. Aunque la Real Orden de supresión tenía fecha de 18 de febrero, ésta se había producido de hecho con anterioridad (34), pues diez días antes el mariscal napoleónico ya había dado instrucciones para el reparto de sus objetos litúrgicos (35). Bessières quería destinar a hospital militar la totalidad de este amplio edificio, cuya situación *extramuros* y en un apacible paraje abierto, en la ribera del Pisuerga, le convertían en idóneo para esta finalidad sanitaria. Por otra parte, los jerónimos constituían una de las órdenes monásticas más atacadas por los gobernantes bonapartistas a causa de la riqueza de sus posesiones (36); posteriormente, se decidió concentrar en el monasterio de El Escorial, a todos los miembros de esta orden, utilizando incluso la parte que constituía el Palacio Real (37). Los vasos sagrados y ornamentos litúrgicos del monasterio de Nuestra Señora de Prado, al igual que los de San Pablo, fueron repartidos por las iglesias de la provincia. El 9 de marzo de 1809 el Ministro del Interior nombró comisionado para recoger las obras de arte y los libros del monasterio a Lucas Gómez Negro, abogado del Tribunal de la Real Chancillería de Valladolid. Las escasas pinturas y esculturas que encontró se distribuyeron entre diversos templos de la ciudad y la Academia de la Purísima; los libros se condujeron a la biblioteca de la Universidad. A los pocos días Gómez Negro renunció a seguir efectuando la misma labor en los demás conventos de la ciudad y provincia que se suprimieran, tal como le había sido encargado (38).

Entretanto ya había comenzado a funcionar de manera regular el Ministerio de Negocios Eclesiásticos, que se ocuparía, entre otras materias, de todo lo correspondiente a las comunidades religiosas. Los asuntos relativos a ellas habían dejado de ser de competencia exclusivamente eclesiástica para convertirse en una cuestión de Estado. Las atribuciones del nuevo Ministerio se reglamentaron por un real decreto fechado el 6 de febrero de 1809 (Gaceta de Madrid de 10-II-1809). Miguel de Azanza fue nombrado Ministro del ramo. Pocos días más tarde, otro decreto, fechado el 20 del mismo mes, delimitaba las facultades de los Ministerios que intervendrían en la prevista reducción de conventos. Al de Negocios Eclesiásticos correspondía “todo lo concerniente a supresión y alteración de comunidades en

los conventos regulares de ambos sexos” (Art. 1º), así como la notificación a los Ministerios de Hacienda y del Interior de cuantas extinciones de comunidades se efectuaran. El Ministerio de Hacienda se encargaría de la “administración, venta o aplicación” de las temporalidades de estas casas monásticas, ateniéndose a las instrucciones reales que se dictaran sobre ello (Art. 2º). De dar destino a los fondos bibliográficos, artísticos y científicos que contenían, se ocuparía el del Interior (Art. 3º). Finalmente, se añadía que, en caso necesario, se podrían mantener abiertas al culto las iglesias de algunos de estos conventos, para que cumpliesen las funciones de parroquia (39). Se fijó de nuevo en este decreto la misión del Colector General de Conventos (Art. 4º), figura dependiente a partir de entonces del Ministerio de Negocios Eclesiásticos. El Colector General y sus subdelegados locales tenían que recoger y salvaguardar los objetos litúrgicos (vasos sagrados, libros, ropas y ornamentos destinados al culto) confiscados a las comunidades suprimidas, levantando inventario de ellos y custodiándolos hasta que, de acuerdo con las órdenes del rey, se distribuyeran posteriormente entre las parroquias necesitadas de estos efectos. En un principio, pues, la recolección de objetos litúrgicos tuvo como fin la realización de repartos compensatorios, favoreciendo a los templos parroquiales, que, al igual que los miembros del clero secular, eran considerados de mayor utilidad social que los del regular.

Inmediatamente se procedió a la designación de Subdelegados del Colector General de Conventos en las diferentes diócesis. En la de Valladolid fue nombrado el presbítero José Berdonces (+ 1843), miembro de la Real Sociedad Económica de Amigos del País en Valladolid, canónigo de la Catedral de Valladolid, bibliotecario de la Universidad y secretario de la Academia de la Purísima desde 1803 (40). Berdonces se dispuso inmediatamente a cumplir con sus funciones y a intervenir en el reparto de los objetos litúrgicos de San Pablo y Nuestra Señora de Prado, pero desde el principio se encontró con un escaso margen de maniobra, pues Bessières se había encargado ya de dirigir la operación, con consentimiento del Intendente Provincial. Berdonces elevó su protesta a Llorente (41), pero ésto nada pudo hacer.

La incautación de las obras de arte y de las bibliotecas de los conventos suprimidos ofrecía la ocasión de efectuar en estas últimas una selección de obras de acuerdo con la ideología ilustrada. Continuando con la condena de

la literatura religiosa que realizara Hume a mediados del siglo anterior (42), el ministro Miguel de Azanza se mostraba partidario de eliminar este tipo de libros, llenos de “sutilezas escolásticas... como tan dañosos y fatales a los progresos de la razón humana” (43). Esta forma de pensar de los gobernantes bonapartistas y la primacía concedida a las necesidades prácticas en tiempos de guerra, nos hace temer que, aún sin mediar claramente la violencia, hubo grandes pérdidas bibliográficas y documentales en estos años. En julio de 1809 el Ministro del Interior, a cuyo cargo, como ya se ha dicho estaban las bibliotecas de los conventos suprimidos, concedió su autorización a los artilleros napoleónicos para que usaran pergaminos y libros "inútiles" de los conventos suprimidos en la fabricación de espoletas y de cartuchos, respectivamente (44). Saqueos, incendios, robos, ventas incontrolladas y la utilización del papel escrito o impreso como material combustible, prácticas las últimas a las que no fueron ajenos los españoles, contribuyeron también a terminar irremediabilmente con una parte importante de nuestra riqueza bibliográfica.

Hubo, sin embargo, ilustrados que intentaron poner remedio a este panorama de desolación, protegiendo ciertos fondos documentales y bibliográficos, aunque se tratara de los de una institución tan odiada por ellos como era el Tribunal del Santo Oficio. En virtud de la confiscación de los bienes de este organismo decretada por Napoleón el 4 de diciembre de 1808, el edificio que poseía la Inquisición en Valladolid fue ocupado por la división de Westfalia del ejército francés. El Intendente Provincial, consciente de los desmanes que acostumbraba a cometer la soldadesca en aquellos edificios que se les señalaba para su alojamiento y de la amenaza que ello suponía para la seguridad de los libros y documentos que se conservaban en el Palacio de la Inquisición vallisoletana, tomó medidas para evitar la destrucción de los títulos de propiedad, protocolos notariales y libros parroquiales que allí se encontraban. Con la colaboración de Berdonces, se sacaron de allí y se pusieron a salvo estos fondos bibliográficos y documentales; los primeros se trasladaron a la biblioteca del Colegio de Santa Cruz, para que “los hombres aplicados” pudieran consultarlos, y los segundos se entregaron “a sus propietarios” (45). La actuación fue providencial, ya que el voraz incendio que destruyó el edificio meses más tarde habría terminado con ellos.

Un nuevo decreto promulgado el 5 de marzo volvía a dictar normas sobre las funciones de la Colecturía General de Conventos. A su Director se le concedía la iniciativa en la propuesta de las comunidades que habrían de extinguirse, aunque debía ser sometida a la aprobación del Ministro de Negocios Eclesiásticos. Superados estos trámites y una vez que se hubiera decretado la supresión de un convento por orden real, el Colector General, a través de sus Subdelegados, estaba obligado a cerrar el acceso al edificio y a hacerse cargo de los objetos litúrgicos, obras de arte y libros que contuviera, redactando un inventario de ellos, que enviaría al Ministro para que éste otorgara destino a tales bienes (46). Llorente y sus Subdelegados veían así ampliadas sus competencias, en lo que se refiere al control de los bienes muebles, en detrimento de las reconocidas anteriormente al Ministerio del Interior y a los Intendentes Provinciales. En el decreto del 3 de mayo (Gaceta de Madrid de 8-V-1809) se mantuvo como adjudicatarios preferentes de los objetos y ropas litúrgicas a las iglesias parroquiales que habían perdido su ajuar de culto en el transcurso de acciones de guerra, con objeto de que ésta no perjudicara espiritualmente al pueblo español y de que fueran paliados los efectos de las destrucciones y de los saqueos “que suelen cometer las tropas francesas al entrar en los pueblos obstinados”. Para ello, los curas párrocos de tales templos debían dirigir la correspondiente solicitud al Ministro de Negocios Eclesiásticos, quien transmitiría sus decisiones sobre el destino de estos objetos al Colector General (47). Tal adjudicación fue confirmada posteriormente en el decreto de 6 de septiembre del mismo año, del que se hablará más adelante.

La extinción de algunos conventos se decidió en razón de su estado de conservación, como ocurrió con el monasterio bernardo de Palazuelos (Valladolid), perteneciente entonces a la diócesis de Palencia. Ante la situación de abandono y ruina del edificio, tras haber sido incendiado y saqueado por los franceses con ocasión de la batalla de Cabezón, y robado posteriormente por los propios lugareños, se decretó la supresión de la comunidad a la que pertenecía el 19 de julio de 1809 (48). Personado el Subdelegado de la diócesis de Palencia para tomar posesión de él y levantar inventario de sus bienes, sólo halló nueve pinturas; de toda la biblioteca del monasterio, que había sido un importante centro docente de la orden cisterciense en el reino de Castilla y uno de sus puntos neurálgicos durante la Edad Moderna,

sólo se encontraron ocho libros, que estaban en posesión del párroco de la vecina villa de Corcos (49).

Otras veces fue la riqueza de las posesiones del convento y la expectativa de la rentabilidad de la operación, lo que motivó la promulgación del decreto de su extinción, como sucedió en el también bernardo monasterio de la Santa Espina (50), igualmente perteneciente a la diócesis palentina, pero dentro de la jurisdicción civil de la provincia de Valladolid. El decreto de extinción se promulgó el 7 de junio de 1809 (51). A los pocos días se presentó en el monasterio el corregidor de Mota del Marqués, quien recogió los objetos litúrgicos y los transportó a esta localidad. El traslado se hizo sin demasiado esmero y varias obras sufrieron desperfectos por el camino. Por propia iniciativa, el corregidor intentó dejar depositadas en el convento de dominicas de la localidad próxima de San Cebrián de Mazote las reliquias del monasterio y una imagen de la Virgen, pero Berdonces no se lo autorizó. A mediados del mes siguiente, Blas de Aranza, Comisario extraordinario del Ministerio de Hacienda, que se encontraba en Valladolid en busca de fondos, exigió al corregidor la entrega de todo aquello de lo que pudiera extraerse alguna ganancia. Aranza actuó de acuerdo con el Intendente Provincial y para garantizar la seguridad del transporte a la capital vallisoletana, consiguió de Kellermann una escolta formada por un destacamento de caballería, que se presentó en Mota del Marqués y exigió bajo amenazas la entrega de lo incautado en La Santa Espina. El nuevo traslado a Valladolid tampoco se realizó en las mejores condiciones, pues los soldados actuaron “con precipitación y tropelía”. Una vez en Valladolid, se procedió a pesar las obras de platería, con objeto de conducir las a la Casa de la Moneda de Madrid. Todo este procedimiento violento e incontrolado se llevó a cabo a espaldas del Subdelegado Diocesano del Colector General de Conventos, que tenía que entender en la operación y que sólo pudo elevar una protesta al final de ella. Berdonces veía menoscabada su autoridad ante la intromisión de individuos cuya intervención no estaba prevista por la ley, especialmente de los militares. Pero su mayor amargura procedía de su condición de hombre de religión y amante de las artes, ya que había sido testigo del nulo aprecio que se hacía de aquellas piezas más valiosas desde el punto de vista artístico y de la falta de respeto con la que habían sido tratadas las reliquias del monasterio cisterciense, entre las que se contaban un dedo de San Pedro y una Santa Espina.

Poco más tarde daba Berdonces otro testimonio de una requisita de obras de platería, realizada por encima de la legalidad vigente, con el uso y abuso de la fuerza militar, en busca simplemente del metal con el que estaban labradas las piezas, sin ninguna otra consideración sobre el valor litúrgico o artístico de éstas. Se trataba de lo sucedido en el monasterio, otra vez bernardo, de Santa María de Valbuena (Valladolid), en el que se presentó un comisionado, acompañado de una escolta militar, quien alegando desacuerdo entre los miembros de la comunidad, incautó toda su argentería. La suerte quiso que el convoy fuera asaltado por los guerrilleros, lo que supondría igualmente la desaparición de las piezas, pero de forma aún más incontrolada (52).

Los informes y la correspondencia enviada por Berdonces a Llorente (53) constituyen una triste crónica de lo acontecido con el patrimonio eclesiástico de Valladolid en esos momentos (54). Sus escritos reflejan la desilusión de un ilustrado reformista, que no puede callar ante la imposición del abuso, la violencia, la destrucción y la ilegalidad, tanto en lo que se refiere a las personas como a los bienes materiales. Tal como relataba el subdelegado, la arquitectura de los conventos masculinos de la ciudad, pese a no haber recibido ningún daño como consecuencia de acciones bélicas, se encontraba en pésimas condiciones, por haberse utilizado sus edificios como cuarteles de los soldados napoleónicos. Berdonces se lamentaba de cómo se había llevado a cabo este alojamiento de tropas en Valladolid en 1809, sin respetar “lo que imperiosamente exigen la razón y la política”, pues parecía que la única finalidad que perseguía la forma en la que se había hecho era la de “incomodar, exasperar y aún de contravenir a las miras y conducta del superior gobierno” y la comparaba con el sistema que se había seguido para este mismo efecto en la ciudad durante los años de 1801 y 1807-1808, en los que el número de tropas acuarteladas había sido mayor, pero menores el deterioro de los edificios y las molestias ocasionadas a los propietarios de los conventos; el “mejor orden y miramiento, cual conviene a un gobierno ilustrado y paternal” con el que se había efectuado la concentración de religiosos regulares en Madrid también le sirvió al canónigo como punto de referencia para condenar los abusos cometidos en Valladolid.

Como ya se ha dicho más arriba, la gran capacidad destructiva que demostraban los soldados franceses al ocupar un edificio, fuera éste de la naturaleza que fuera, hacía temer a los españoles por la integridad de éste y

de los bienes que se custodiaran en él. Ya en mayo de 1809 el Ministro del Interior pidió que se le informara sobre la forma en que se guardaban los documentos en el castillo de Simancas, ocupado por las tropas napoleónicas, con objeto de impedir a éstas el acceso a los documentos y evitar posibles extracciones (55). Lamentablemente, esta precaución no pudo evitar el envío a París de varios cajones con documentos del Archivo. Tal extracción, sin embargo, no se debió a los excesos de la soldadesca en esos momentos, sino a las órdenes dictadas posteriormente en este sentido por Kellermann, quien había incautado el Castillo y sus fondos documentales. El general francés tenía la intención de mandar a París, si no el archivo completo, sí al menos una parte significativa de éste, para sumarlo a la concentración de fondos documentales de los dominios franceses que se estaba efectuando en la capital gala (56). Dada la imposibilidad de efectuar el traslado de toda la documentación, se llevó a cabo una selección de ésta, en la que colaboró Manuel Díez Mogrovejo, canónigo de la Catedral de Valladolid y hombre de confianza de Kellermann (57)

Durante los dos años largos que permaneció Kellermann en Valladolid como máxima autoridad militar, se distinguió por su autoritarismo y por su intervención en todo tipo de asuntos, incluídos los relativos al patrimonio histórico-artístico, a la arquitectura y al urbanismo. En la segunda fase de su estancia en la capital castellana, desde mayo de 1810 hasta julio de 1811, el general francés vio reforzado su poder al ser nombrado por Napoleón Gobernador del VI Gobierno del Norte de España, con sede en Valladolid, lo que comportaba competencias en varias materias, como Hacienda, Policía, Justicia y Guerra, con independencia de la Administración Central y del gobierno de José Bonaparte. Haciendo uso de estas atribuciones, Kellermann se convirtió en la figura dominante de la vida vallisoletana de aquellos años y decidió sobre la conservación o adjudicación de objetos litúrgicos (58), ordenó reparaciones en antiguos conventos destinados a cuarteles, en la cerca y en las puertas de la ciudad sin contar con el Ayuntamiento (59), dió instrucciones para dignificar zonas de paseo ciudadano (60) y bajo su dictado se abrió una nueva calle que unió dos centros urbanos tan significativos como la Plaza Mayor y la del Coliseo o de la Comedia (61).

Ante el protagonismo ejercido por los militares franceses, Berdonces se sintió desalentado, pues su intervención en el control y distribución de los bienes muebles de los conventos se había visto reducida a la inoperancia.

No se habían repartido, pese a las promesas hechas en este sentido, los objetos litúrgicos, excepto lo “inútil”, a los templos necesitados, como tampoco otros efectos que podían haber solucionado necesidades en hospitales o cuarteles, obligando a la población civil a hacerse cargo del mantenimiento de estos gastos. El Subdelegado no quería sentirse cómplice por omisión de una situación que consideraba injusta e ilegal, pues había presenciado la desaparición de “una inmensidad de alhajas preciosas” de los conventos de San Pablo y de Nuestra Señora de Prado, sin que de ello se derivara ningún beneficio para la Hacienda Real, contraviniendo, por tanto, a los fines que perseguía la legislación desamortizadora. El 30 de agosto de 1809, pocos días después de haberse promulgado el decisivo decreto de la supresión total de conventos, Berdonces presentó su dimisión (62). No podía consentir que con la coartada de la reforma religiosa, se maltrataran “con vilipendio los monumentos más preciosos”, apreciación ésta última a la que el canónigo daría un sentido más espiritual que artístico (63). En su carta de dimisión, Berdonces recomendaba que se cambiara la desordenada línea de actuación que se había seguido hasta entonces, en la que había desaparecido “lo más precioso”, quedando las iglesias y conventos “empobrecidos por la calamidad y el saqueo”. Denunciaba asimismo el esfuerzo inútil en el que se había convertido la labor de redactar inventarios, pues incluso desaparecían las obras de arte ya inventariadas. Por otra parte, anticipándose a la legislación posterior sobre reparto de objetos litúrgicos, abogaba por una mayor intervención de los obispos, dado el mayor conocimiento que poseían éstos de la realidad de la situación en el sector eclesiástico. Tras la derrota de los franceses, Berdonces declaró en su expediente de depuración que nunca había ambicionado el puesto que desempeñó y que la razón de su designación estribaba en los vínculos de paisanaje que le unían con Llorente (64). A pesar de su renuncia al cargo, el canónigo vallisoletano no dejó de intervenir, de forma más o menos directa en la redacción de inventarios de los bienes muebles pertenecientes a los conventos extinguidos de la ciudad. A su intervención se debe, al parecer, la protección de ciertas obras de arte en estos momentos, como la del retrato de Gregorio Fernández, pintado por Diego Valentín Díaz, que se encontraba en la iglesia del Carmen Calzado (65). La huida del canónigo ante la vuelta de los franceses a la ciudad de Valladolid en 1812 y su consecuente caída en desgracia a los ojos bonapar-

tistas, indican que la falta de sintonía entre nuestro personaje y los ocupantes fue aumentando gradualmente.

Culminando el proceso puesto en marcha desde hacía varios meses, el decreto de 18 de agosto de 1809 (Gaceta de Madrid de 21-VIII-1809) declaró extintas a todas las comunidades religiosas masculinas del clero regular, y encargó la venta de sus bienes a los Ministerios de Negocios Eclesiásticos, Interior y Hacienda. Dada la transcendencia social del decreto, pues como decía el propio Azanza meses antes, “el carácter español es por cien causas... excesivamente pío y religioso” (66), en ese mismo día se pasó aviso para que los delegados locales de los Ministerios de Negocios Eclesiásticos, Interior y Hacienda confiscaran los objetos litúrgicos conventuales en sus respectivas demarcaciones; se les recomendaba que lo hicieran de forma rápida y simultánea, antes de que se propagara la noticia de la supresión entre la población (67). Con objeto de evitar en lo posible el efecto de hostilidad que tal medida causaría en los medios populares, tres días más tarde otro decreto autorizó a las autoridades diocesanas para que se utilizaran aquellas iglesias de conventos que fueran necesarias para atender a las necesidades espirituales de los fieles (68).

Con el fin de controlar la nueva situación, a los pocos días (el 28 de agosto) se encomendó a Francisco Angulo, que más tarde sería nombrado Ministro de Hacienda, y a Llorente, quien tenía que actuar en coordinación con los Intendentes Provinciales, que confeccionaran los inventarios de los objetos de plata procedentes de los conventos extinguidos que se enviaran a la Casa de la Moneda. Cabarrús recibiría diariamente relación escrita de estos envíos (69). El Ministro de Hacienda se sentía apremiado por José Bonaparte, quien quería conseguir una rápida rentabilidad de la operación para las arcas del Estado, mediante la acuñación de nueva moneda de plata y la venta en pública subasta de aquellas pinturas y otras obras de arte que no se reservaran para el futuro Museo Josefino (70).

El deseo de apoderarse de la argentería de propiedad eclesiástica no era ninguna novedad. Ya en el mes de julio precedente Blas de Aranza, comisario regio, había pedido la entrega de todas las obras de platería existentes en las iglesias de Valladolid. El Intendente Provincial intentó que el cabildo catedralicio le suministrara un inventario de ellas (71). Por su parte, el obispo, de quien se pretendía obtener la orden para que se entregasen al menos los objetos de plata que no fueran estrictamente necesarios para el cul-

to, alegó su falta de autoridad para ello. El posterior decreto del 18 de agosto dejó al gobierno con las manos libres en este punto en lo que se refería a la plata perteneciente al clero regular.

Para adecuarse a las nuevas circunstancias, se reorganizó la estructura administrativa que había de ocuparse de los bienes confiscados. El 6 de septiembre de 1809 (Gaceta de Madrid de 13-IX-1809) se suprimió la Colecturía General de Conventos. Sus funciones en materia económica fueron asumidas por la Dirección General de Bienes Nacionales, de la que pasaron a depender todas las propiedades muebles e inmuebles de los conventos extinguidos, con lo que este organismo, integrado en el Ministerio de Hacienda, adquirió una gran importancia a partir de entonces (72). La operación desamortizadora cobró una mayor dimensión financiera, no sólo por la magnitud del volumen de las riquezas a administrar, sino también por la naturaleza puramente económica del organismo encargado de su gestión. Pero el cambio administrativo no significó un giro importante en la política a seguir en este punto, ya que fue el mismo Juan Antonio Llorente quien resultó designado Director General de Bienes Nacionales (el nombramiento oficial se firmó el 15 de septiembre, aunque ya había sido elegido para ello casi dos meses antes). Llorente ocupó este cargo durante un año, en los momentos más decisivos del proceso desamortizador. En el ámbito local, las funciones de los Subdelegados de la Colecturía General de Conventos fueron traspasadas a los Administradores de Bienes Nacionales, a quienes fue enviada una circular el día 8 de ese mes para que levantasen los inventarios de bienes confiscados “con exactitud y claridad” y los enviaran a Madrid “con toda prontitud”. El deseo de obtener rápidamente información sobre el desarrollo de la operación motivó la redacción de una nueva orden fechada diez días después, por la que se urgía a los Administradores para que remitieran las relaciones a medida que fueran tomando posesión de los conventos. Tales inventarios no se debieron de redactar o enviar con la prontitud apetecida, ya que la orden tuvo que ser recordada el 22 de octubre siguiente y en enero de 1811 aún no existía confirmación en Madrid de que los Administradores hubieran recogido y puesto a buen recaudo los objetos litúrgicos (73).

En la ciudad de Valladolid, sin embargo, esta tarea se cumplimentó con bastante celeridad, al igual que en Madrid (74). En menos de un mes se levantó acta de los bienes de todos los conventos suprimidos, exceptuando

los de San Pablo y Nuestra Señora de Prado, por haberse confiscado ya sus objetos meses antes, y el de la Trinidad Calzada, que había quedado totalmente destruido por un incendio en enero de ese mismo año. De manera prácticamente ininterrumpida, desde finales del mes de agosto se procedió a inventariar las obras de arte, objetos litúrgicos y el mobiliario de los veintidós conventos y colegios extinguidos. Se comenzó con los que habían sido víctimas de robos y saqueos: el Carmen Descalzo, San Agustín, San Gabriel y San Gregorio, dejando constancia de la ausencia por entonces de objetos de valor en el interior de estos edificios. A continuación, a lo largo del mes de septiembre se completó la labor de inventario en todas las comunidades religiosas masculinas de la ciudad, incluidas las situadas extramuros, aunque las copias de estas relaciones no se enviaron a Madrid hasta diciembre. Los inventarios fueron confeccionados por el mismo Berdonces o por sus comisionados, tanto civiles como eclesiásticos, que contaron con la colaboración de los antiguos superiores o de religiosos de los conventos suprimidos. Estos inventarios, independientemente de la riqueza de cada uno de los conventos, ofrecen una gran desigualdad en su contenido, lo que estará en relación con los individuos que los realizaron. Mientras que algunos se limitaron a proporcionar una mera relación de ropas y objetos litúrgicos, en otros se ofreció un recorrido por la práctica totalidad de las obras de arte que se encontraban allí en aquellos momentos. A partir de estos inventarios y de su comparación con los redactados posteriormente, especialmente con motivo de la desamortización de 1836, se puede calcular lo que se perdió durante la francesada. De todos modos, en el inventario de objetos de oro y plata que se hizo poco más tarde, en el mes de octubre de ese mismo año (75), ya se detecta la desaparición de algunas piezas.

La reestructuración de funciones en los asuntos relacionados con la supresión de conventos, se vio acompañada de algunos cambios en el procedimiento a seguir para asignar los objetos litúrgicos. El mismo 6 de septiembre se promulgó otro decreto que contenía las normas a las que debería ajustarse esta operación. Tal como había propuesto Berdonces, se concedió mayor importancia a la autoridad diocesana, a quien tendrían que dirigir sus peticiones los párrocos de iglesias necesitadas y cuya aprobación era necesaria para seguir con la tramitación. A continuación, el Intendente Provincial trasladaría la solicitud al Ministro de Negocios Eclesiásticos, cu-

yo dictamen positivo sería notificado, por medio del Intendente, al Administrador local de Bienes Nacionales, encargado de la custodia de estos objetos, quien los entregaría a los solicitantes (76). La decisión final con respecto al uso y destino de los objetos litúrgicos seguía estando teóricamente en manos del Ministro de Negocios Eclesiásticos.

Esta tramitación, ya de por sí compleja, se encontró con nuevas dificultades a nivel local, especialmente en lo que respecta a las antiguas iglesias conventuales que permanecían abiertas al culto. Estas últimas no podrían ser totalmente despojadas de sus riquezas y ajuar litúrgico sin provocar conflictos; la Dirección General de Bienes Nacionales era la depositaria de estos objetos, pero el mantenimiento del culto en estos templos requería de ellos; además, el obispo tenía capacidad legalmente reconocida para decidir sobre la utilización de los objetos litúrgicos. No faltaron casos en los que se dejó de lado a la autoridad diocesana en este tipo de asuntos, bien por haber sido tratados al nivel de la más alta instancia, entre los titulares de la Dirección General de Bienes Nacionales y del Ministerio de Negocios Eclesiásticos, a requerimiento de los delegados locales de la primera (77), bien por la adopción de iniciativas particulares por parte de los funcionarios civiles de los Ministerios implicados en el reparto. El último supuesto se situaba claramente al margen de la ley y planteaba un notable conflicto de competencias entre las autoridades civiles y eclesiásticas. Tal situación afloró en Valladolid en 1810 a propósito de un asunto particular. En el mes de enero de ese año, el obispo recibió notificación del Administrador de Bienes Nacionales de la ciudad de que todos los objetos de plata recogidos se conducían a la Casa de la Moneda de Madrid, con excepción de los vasos sagrados; al mismo tiempo se le advertía de que si quería proceder al reparto de éstos, necesitaría el permiso del Ministerio de Negocios Eclesiásticos. El obispo vallisoletano, amparándose en las facultades que le reconocía la ley de 6 de septiembre de 1809, reclamó entonces una relación de todos los objetos litúrgicos que se habían confiscado, incluidos los ornamentos y libros de coro, con objeto de poder hacer un reparto equitativo y justo entre todas las iglesias necesitadas de ello. De este modo, el obispo recordaba que él era el único que podía hacer la propuesta para la adjudicación de tales objetos, pues le constaba que tanto el Intendente Provincial como el Administrador local de Bienes Nacionales habían tomado por su cuenta ciertas iniciativas en este sentido, sin haber recibido ni contado

con la aprobación de la autoridad diocesana. Por otra parte, parece que el obispo pretendía capitalizar toda la operación, pues pedía que se le detallara todo lo que había sido incautado –lo que no estaba contemplado por la ley–, y controlar, por tanto, el destino de todos los objetos y ornamentos litúrgicos. Los funcionarios civiles antes aludidos se defendieron de las acusaciones del obispo sobre repartos ilegales afirmando que éste intentaba paralizar el proceso, pues no daba curso a las peticiones de las parroquias.

Tras este enfrentamiento se encontraba también el que tenía lugar entre el obispo y el propio cabildo catedralicio. El detonante fue el deseo de éste último de apropiarse a espaldas del obispo, al igual que se había hecho ya con otros objetos litúrgicos, de un terno de pontifical del suprimido monasterio de San Benito, argumentando que tales ropas ya no se utilizarían allí, que corrían peligro por la presencia de las tropas francesas en el edificio inmediato y que necesitaban de ellas para celebrar dignamente “los días de nuestro augusto monarca y demás festividades reales” (!). En efecto, los franceses, conscientes del valor propagandístico de los ritos religiosos y acatando la confesionalidad del Estado que había sido establecida en la Constitución de Bayona, no dejaron de procurarse solemnes celebraciones con la participación de las más altas dignidades eclesiásticas con motivo de la onomástica y cumpleaños del rey José, de los de Napoleón, o de las victorias alcanzadas por los ejércitos imperiales (78). La última razón alegada por el Cabildo vallisoletano debió de decidir la expeditiva intervención de Kellermann, quien ordenó que el terno quedara depositado en la Catedral. El obispo protestó ante esta adjudicación, pues suponía despojar de sus ornamentos a las antiguas iglesias conventuales que se habían mantenido abiertas al culto. Por su parte, el Cabildo catedralicio, en vista del éxito obtenido en su petición, solicitó que se le adjudicaran todos los pontificales de los conventos suprimidos de la diócesis, ya que en ellos no podrían llevarse a cabo este tipo de celebraciones. Finalmente, fue el propio Ministro de Negocios Eclesiásticos quien arbitró en el conflicto, recordando las competencias de cada uno y aprobando lo efectuado hasta entonces, pero advirtiéndole que no se volviera a proceder ilegalmente (79).

Aunque oficialmente se reiterara en diversas ocasiones, como ya se ha visto, la intención de repartir entre los templos parroquiales los instrumentos de culto procedentes de las casas monásticas, en realidad con el decreto de supresión de conventos del 18 de agosto se pensaba destinar la mayoría de las obras

de platería a la acuñación de nueva moneda o a su enajenación. Tal intención se desprende del contenido de las deliberaciones que tuvieron lugar en el Consejo privado de José Bonaparte celebrado el 12 de septiembre (80). Como confirmación de este propósito, ese mismo día se promulgó un decreto por el que se confiscaba todo aquello que se hubiese ocultado (81).

La necesidad de numerario que tenía el gobierno bonapartista hizo que la requisa de la platería, a la que ya se había dado carta de legalidad en lo que respecta a la perteneciente al clero regular por el decreto de 18 de agosto, se extendiera posteriormente a todos los templos del clero secular, lo que ya se había intentado en algunos lugares con anterioridad, como se ha visto en el caso de Valladolid. Por el decreto de 11 de octubre de 1809, debían entregarse los objetos litúrgicos labrados en oro y plata “que no fueran necesarios para la decencia del culto divino”. Se encargó a los Consejeros de Estado Pedro Ramón de Echevarría y Jorge Rey (antiguo Vicario General de la Orden de San Agustín) que hicieran la elección de las piezas que pasarían a propiedad estatal. Para ello dispondrían de los inventarios de los objetos de cada templo, que les serían facilitados por el Ministerio de Negocios Eclesiásticos. Efectuada la selección, los Intendentes Provinciales se encargarían de recoger las piezas elegidas y de enviarlas a la Casa de la Moneda de Madrid (82).

En desarrollo de este último decreto, en el mes de noviembre del año siguiente se dirigió una circular para que las Diócesis y las Prefecturas Provinciales colaboraran en la confección de las relaciones de dichos objetos en cada localidad. Se intentó implicar a la autoridad eclesiástica para que actuara de acuerdo con la civil, pues se ordenó que fuera una comisión paritaria de cuatro miembros: dos nombrados por el Obispo y dos por el Prefecto, auxiliada por el sacerdote de mayor rango de cada templo, la que se encargara de la redacción de estos inventarios y de la selección de las piezas. Las listas se remitirían a Madrid, donde los Consejeros ya mencionados confirmarían o modificarían la elección, pasando luego a seguir los trámites ya indicados (83). Pero también aquí se entrometieron algunos altos mandos napoleónicos. En 1809 Kellermann ordenó al Intendente Provincial de Valladolid que decidiera, con la ayuda de algunos plateros de la ciudad, que obras de platería de las reunidas, procedentes tanto de la provincia de Valladolid como de la de Palencia, se fundirían y cuáles se conservarían, en atención a la calidad de la labra de las piezas (84). La transforma-

ción de la plata en lingotes se realizó en la misma ciudad, sin esperar a su llegada a Madrid, ignorando conscientemente las instrucciones de la Administración Central. La selección de las piezas efectuada bajo la responsabilidad del general francés se convirtió, pues, en irreversible. En aquellos momentos también se exigió a la población civil que entregara la plata menuda que poseía, exceptuándose los cubiertos de mesa, y aquellas alhajas que superasen el valor de 200 reales, al mismo tiempo que se invitó a la delación de quien hubiera ocultado objetos de este metal (85).

La plata requisada no respondió a las expectativas de los franceses ni dió satisfacción a las acuciantes demandas económicas del Gobierno Intruso. Cuando Miguel de Azanza, en su calidad de Ministro de Asuntos Exteriores, se dirigió a París en junio de 1810 para solicitar a Napoleón la financiación de las tropas francesas destacadas en España, éste se negó a ello por considerar que su hermano no había actuado con la firmeza necesaria en la confiscación de la plata de propiedad eclesiástica. Inútilmente, Azanza justificó el relativo fracaso de la operación argumentando que la riqueza no era tan grande como la esperada, además de haberse producido saqueos, robos y ocultaciones (86). En 1812 todavía se exigía la entrega de obras de platería religiosa. Ante la conminación del Intendente Provincial, la Catedral de Valladolid no pudo conservar más que seis cálices, dos incensarios, dos custodias y dos copones (87).

Tal como afirmaba Azanza, no todos los bienes muebles de las casas monásticas extinguidas habían sido entregados de buen grado al Gobierno intruso. Los mismos religiosos exclaustros, sus allegados, o algunos individuos con pocos escrúpulos retuvieron o se apropiaron fraudulentamente de objetos de todo tipo procedentes de los conventos. Los lugareños actuaron a menudo “a río revuelto”. En septiembre de 1809 se llevó a cabo en la capital vallisoletana una investigación oficial sobre apropiación y ocultación de bienes procedentes de los conventos suprimidos. En domicilios particulares se encontraron materiales de construcción, objetos de hierro, ropas litúrgicas, libros e incluso imágenes artísticas (88). El fenómeno perduró, pues en mayo de 1811 en Valladolid aún se invitaba a la delación de los que hubieran ocultado obras de platería, documentos u otros bienes de los conventos, ofreciendo una parte de su valor en recompensa.

No sólo se suscitaron conflictos de competencias entre autoridades eclesiásticas y civiles, o entre éstas y las militares, sino también entre los dele-

gados de la Administración Central y los representantes municipales. Desde un principio, incluso desde antes de que José Bonaparte accediera al trono español, el Ayuntamiento de Valladolid se había hecho cargo de las cuestiones relacionadas con el alojamiento del ejército galo en la ciudad (preparación y adaptación de conventos como cuarteles, abastecimiento de útiles, suministro de víveres, etc) (89). Los soldados franceses destrozaban continuamente efectos y edificios, lo que obligaba al Ayuntamiento a efectuar múltiples reparaciones y reposiciones de mobiliario o ropas en cuarteles. De nada sirvieron las protestas del Ayuntamiento ante los oficiales franceses por este vandalismo. Aunque durante estos años las actuaciones en los edificios conventuales realizadas por los maestros de obras y arquitectos municipales, o por los que trabajaron eventualmente al servicio del Ayuntamiento, se limitaron a la ejecución de obras menores y sin demasiada importancia arquitectónica, la intervención de la corporación municipal en estas operaciones tuvo un doble significado. De un lado, se reforzaba en la práctica la pérdida de la consideración de propiedad privada de aquellos edificios, que ya había sido promulgada por la ley, pero que se veía refrendada por la utilización castrense que se hacía de ellos y por el mantenimiento cotidiano de estos inmuebles a cargo de las arcas del Ayuntamiento. De otro lado, suponía el comienzo de una mayor intervención del Ayuntamiento en la configuración de la ciudad, especialmente en todo aquello que se considerase como bien de uso público. Este progresivo aumento del protagonismo de la autoridad local en el funcionamiento de la vida ciudadana le vino impuesto al Ayuntamiento, pues, por la vía de la obligación de dar satisfacción a ciertas necesidades materiales. Pero a ello también se añadió la reglamentación, que de acuerdo con los nuevos tiempos, se otorgó a sus funciones y deberes en el campo de la arquitectura y del urbanismo. Esta normativa fue redactada por el Intendente Provincial, Francisco Javier de Urbina, Marqués de Aravaca, quien en el tránsito del año 1809 a 1810, señaló al Ayuntamiento sus competencias en materia de obras públicas, alumbrado, limpieza, abastecimiento de aguas, espectáculos, docencia, asistencia sanitaria, casas de beneficencia, enterramientos, etc. Algunas de estas tareas, especialmente las relativas a la limpieza de las calles le fueron recordadas posteriormente al Ayuntamiento por parte de las autoridades militares francesas (90), pues afectaban directamente a sus tropas, al decoro y a la transitabilidad de la ciudad.

Entre las actividades señaladas por el marqués de Aravaca como propias del Ayuntamiento se encontraba la asistencia de éste para “conservar en pie y sin menoscabo las fincas y propiedades pertenecientes al Estado...bien sea que consistan en edificios... o bien sean muebles... que estuvieren destinadas a diversos usos tanto civiles, como militares o eclesiásticos” (91). El pago de las reparaciones de los edificios conventuales destinados a cuarteles, que venía realizando el Ayuntamiento desde que se hizo cargo del alojamiento de tropas, a pesar de que aquellos dependían de la Dirección General de Bienes Nacionales desde agosto de 1809, significaba un fuerte aumento en los gastos municipales en unos momentos de por sí extremadamente difíciles. El Ayuntamiento intentó que el organismo propietario contribuyera a costear las reparaciones, bien mediante el pago del gasto efectuado, bien mediante la utilización como cantera los conventos suprimidos, pero sólo en el caso de que éstos estuvieran desocupados y abandonados. Los representantes municipales se oponían a la demolición o a los despojos indiscriminados que estaba realizando la Administración de Bienes Nacionales en los conventos extinguidos, con el pretexto de almacenar y custodiar los materiales o con el propósito de destinarlos a otros fines (92). En realidad el Ayuntamiento no tendría otras miras que evitar el deterioro de los edificios de uso castrense y ahorrar gastos de reparación, pero si Ortúzar, Administrador de Bienes Nacionales no hubiera impuesto su autoridad y hubiera atendido las protestas de Maroto, comisario municipal de cuarteles desde 1809 a 1814, no se habrían perdido en julio de 1812 la reja de la capilla mayor de la iglesia del convento de San Pablo (93), los restos del sepulcro de Alonso de Burgos, obra de Bigarny, que se encontraban en la capilla del vecino colegio de San Gregorio, y otras obras de arte (94).

Paralelamente a la incautación de las obras de platería, sin duda las que más interesaron entre las obras de arte que poseían los conventos por su inmediata convertibilidad en numerario, también se organizó un plan para extraer beneficios de la riqueza pictórica de los conventos suprimidos. Tres fueron los principales destinos de ésta: el Museo Josefino en Madrid, creado por orden de 20 de diciembre de 1809 (Gaceta de Madrid de 21-XII-1809), en el que se procuró reunir lo mejor de la pintura nacional (95); el Museo Napoleón en París, donde contribuiría a exaltar la gloria del emperador, al ser contemplada como trofeo militar y como emblema de los países situados bajo su dominio; o la venta, con la que se pretendía conseguir

alguna liquidez para las arcas del Gobierno Intruso. Significativamente, los dos últimos se intentaron agilizar en el último año de la contienda. En febrero de 1813 el rey José pidió el inventario de aquellos cuadros de los fondos de la Dirección General de Bienes Nacionales que pudieran ser enajenados (96). Más tarde, durante la retirada de José Bonaparte y la estancia de su corte en Valladolid en la primavera de ese mismo año, se pidió que se cumpliera el plan formado en 1810 relativo el envío de pinturas a Francia (97).

En algunas ciudades se realizó una selección de las pinturas y los libros incautados a los conventos suprimidos, con objeto de impedir su destrucción y de aplicarlos a la utilidad pública. En Valladolid se encargaron de ello los eruditos Manuel Acosta, relator de lo Civil en el Tribunal de la Audiencia y Pedro Pascasio Calvo, quienes escogieron “aquella clase de libros y pinturas que sirviendo y estimulando la curiosidad y gusto, pudiesen servir de ilustración a los demás ciudadanos” (98). Con los fondos bibliográficos se formó una biblioteca pública, la primera de esta naturaleza en la ciudad. El Intendente quiso que el Ayuntamiento de Valladolid se hiciera cargo del pago de su personal, pero la corporación municipal se negó a ello (99).

También los monumentos sepulcrales que se hallaban en los conventos suprimidos fueron objeto de atención. En 1809 se difundió el decreto de 6 de marzo (Gaceta de Madrid de 9-III-1809) que ordenaba el traslado a Madrid de aquellos que “merezcan conservarse para la Historia de las Artes... para reunirlos en esta Corte en el museo que ha de formarse”, así como la concentración de los pertenecientes a reyes, miembros de la familia real y “varones ilustres” en la catedral o en la iglesia más importante de cada localidad (100). Al año siguiente un nuevo decreto ampliaba las instrucciones sobre la conservación y traslado de sepulcros de artistas, literatos y otros insignes personajes (101). Tal proyecto, que no lograría cuajar por entonces, constituyó sin embargo el inicio de tendencias que se desarrollarían plenamente décadas más adelante, con la formación de Museos Arqueológicos o de Bellas Artes y con la constitución de Panteones de españoles ilustres.

Conclusión

La confluencia de intenciones y fines entre los invasores franceses, imperialistas e hijos de la Revolución de 1789, y ciertos sectores de españoles, pertenecientes a círculos ilustrados y reformistas, que colaboraron con



Francisco de Goya
Así sucedió (de la serie *Los desastres de la guerra*).

aquellos, constituyó el punto de partida de la política desarrollada por el poder bonapartista en materia de bienes artísticos. Pese a la existencia de unas directrices políticas dictadas por la Administración Central, el condicionante bélico impuso su ley de forma constante a lo largo de los años de dominio napoleónico en nuestro país. Complementando, o bien situándose al margen de las directrices marcadas por el poder político, se produjeron múltiples actuaciones concretas que no obedecieron a más planteamiento general que el de proporcionar respuesta inmediata a ciertos objetivos y necesidades castrenses, al servicio de los cuales se pusieron todos los medios materiales, incluidos los artísticos, lo que significó en muchos casos el deterioro de éstos, su degradación, su desaparición, o su destrucción gratuita. Esta dolorosa *tabula rasa* significó, sin embargo, el inicio de una nueva etapa para las obras de arte de nuestro país, que salieron de la clausura conventual y dejaron de estar vedadas a la vista de estudiosos y amantes del arte. El objeto artístico empezó a ser considerado como parte de un patri-

monio nacional o, cuando menos, como muestra del desarrollo artístico alcanzado en nuestro país. Comenzaron entonces a formarse colecciones de titularidad estatal, lo que teóricamente garantizaba el control, la catalogación, la accesibilidad y la conservación de las obras de arte seleccionadas. Las que no lo fueron, pasaron parcialmente a manos privadas y empezaron a someterse a las leyes del mercado (10 2). La consecuencia más positiva de estos sucesos fué, quizá, la creación de una conciencia, al menos entre intelectuales, eruditos y algunos políticos, de que era preciso salvaguardar el patrimonio artístico nacional en su conjunto, especialmente aquellas obras de mayor calidad y relevancia que habían pasado a titularidad estatal. Tal como correspondía a los tiempos contemporáneos, los distintos poderes públicos emprendieron la tarea de ejercer su autoridad y tutela sobre el patrimonio artístico de nuestro país, ya que se trataba de un asunto de interés nacional.

NOTAS

- (1) Recientes investigaciones están dando a conocer aspectos parciales de lo ocurrido con el patrimonio artístico de algunas ciudades durante esos años. Destacan las realizadas por ANTIGUEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: *José Bonaparte y el patrimonio artístico de los conventos madrileños*, Madrid, 1987; “Un pleito artístico: Granada y el Museo Josefino”, *Espacio, Tiempo y Forma*, 1988, pp. 259-285; “Arte y coleccionismo en Burgos durante la ocupación francesa”, *Espacio Tiempo y Forma*, 1989, pp. 329-342 y “Aportación documental sobre la enajenación de obras de arte en Palencia durante el Gobierno Intruso”, *Actas del II Congreso de Historia de Palencia*, t. V, Palencia, 1990, pp. 261-275. CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, en “La platería española en el siglo XIX: Estado de la cuestión, nuevas aportaciones, propuestas de investigación”, *II Congreso Español de Historia del Arte*, t. II, Valladolid, 1978, pp. 97-98 planteó la necesidad de emprender una investigación en detalle en lo referente a las obras de platería.
- (2) Sobre los efectos de las desamortizaciones en el patrimonio artístico de nuestro país, cf. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: “Problemática de la Desamortización en el arte español”, *II Congreso Español de Historia del Arte*, t. I, Valladolid, 1978, pp. 15-29. Acerca de la dimensión económica de este tipo de medidas durante la francesada, vid. MERCADER RIBA, Juan: “La desamortización en la España de José Bonaparte”, *Hispania*, nº 122, 1972, pp. 587-616.
- (3) El informe sobre supresión de conventos dirigido por el Ministro de Negocios Eclesiásticos, Miguel de Azanza, a José Bonaparte resulta un pequeño compendio de esta ideología, Archivo General de Simancas, Sección de Gracia y Justicia (en adelante A.G.S., Gracia y Justicia), leg. 1.247, sin foliar (en adelante s. fol.). Ha sido publicado parcialmente por FERNÁNDEZ MARTÍN, Luis: “La diócesis de Palencia durante el reinado de José Bonaparte 1808-1813”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº 44, 1980, p. 231 y por ÁLVAREZ GARCÍA, Mariano: *El clero de la diócesis de Valladolid durante la Guerra de la Independencia*, Valladolid, 1984, p. 51, nota 71. Azanza consideraba que el número de conventos existentes entonces en España era excesivo y nocivo para el progreso económico, científico e intelectual.
- (4) ARTOLA, Miguel: *Los orígenes de la España Contemporánea*, t. I, Madrid, 1959, pp. 527 y ss.
- (5) MERCADER RIBA, Juan: *José Bonaparte, rey de España (1808-1813). Historia externa de un reinado*, Madrid, 1971 (en adelante *José Bonaparte*, t. I), p. 66
- (6) MERCADER RIBA, Juan: *José Bonaparte*, t. I, p. 70 y *José Bonaparte, rey de España (1808-1813). Estructura del Estado español bonapartista*, Madrid, 1983 (en adelante *José Bonaparte*, t. II), pp. 454 y 457.
- (7) MERCADER RIBA, Juan: *José Bonaparte*, t. I, p. 75.
- (8) Una denuncia anónima acusó a esta comunidad de alentar a la resistencia contra los franceses; la intervención de dos subdelegados del Colector de Conventos a favor de los frailes les salvó de la supresión, ÁLVAREZ GARCÍA, Mariano: *op. cit.*, pp. 144-145.
- (9) MERCADER RIBA, Juan: *José Bonaparte*, t. I, p. 123.
- (10) *Ibidem*, pp. 89-90.

- (11) Decreto de 25 de marzo de 1809, A.G.S., Gracia y Justicia, leg. 1.247, s. fol.
- (12) MERCADER RIBA, Juan: *José Bonaparte*, t. I, p. 38.
- (13) A.G.S., Gracia y Justicia, leg. 1.252, s. fol.
- (14) Bibliografía sobre este punto ha sido recogida por ÁLVAREZ GARCÍA, Mariano: *op. cit.*, p. 25, n. 60.
- (15) PALOMARES IBÁÑEZ, Jesús María: *Temas vallisoletanos del siglo XIX*, Valladolid, 1976, pp. 20-21.
- (16) La esposa de Junot, que residió en Valladolid entre 1808 y 1810, identificó al convento dominico con el edificio de la Inquisición; el texto ha sido recogido por HUERTA ALCALDE, Fernando: *El arte vallisoletano en los textos de viajeros*, Valladolid, 1990, pp. 430-432.
- (17) HERRERO M., en “Historia de la provincia de España”, en CUERVO, J., *Historiadores del Convento de San Esteban de Salamanca*, t. III, Salamanca, 1915, p. 771, pone en boca de Napoleón las siguientes palabras: “La espina para los frailes, la peana para mí”.
- (18) Entre las obras que fueron objeto de saqueo en aquellos momentos figuraron unos relicarios en forma de figuras de medio cuerpo que representaban a Santo Domingo y Santo Tomás, 12 cálices de oro, 300 ramilletes de plata y el paño rico del túmulo del Duque de Lerma, de grandes dimensiones y bordado en oro, *ibidem*.
- (19) El texto del decreto imperial indicaba que los bienes confiscados serían “aplicados a las necesidades del ejército y a indemnizar a quien corresponda”.
- (20) PALOMARES IBÁÑEZ, Jesús María: *op. cit.*, p. 28.
- (21) En 1815 se restituía al convento, *ibidem*, p. 34, n. 34.
- (22) A.G.S., Gracia y Justicia, leg. 1.252, s. fol.
- (23) Luis de Rieux era un botánico, al parecer de origen francés, que había sido enviado a América, por Carlos IV, para recoger semillas de plantas con las que crear un Jardín Botánico de plantas indígenas útiles para la Medicina y las Artes. Por razones probablemente políticas, como hace suponer su compromiso con las fuerzas ocupantes, había estado encarcelado durante seis años durante el reinado de Carlos IV, vid. cartas de Francisco Javier María de Urbina al Ministro del Interior fechadas el 16 y 25 de abril de 1809, A.G.S., Gracia y Justicia, leg. 1.247, s. fol.
- (24) A.G.S., Gracia y Justicia, leg. 1.248, s. fol.
- (25) PRIETO CANTERO, Amalia: *Historia de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid*, Valladolid, 1983, p. 28.
- (26) *Ibidem*, p. 43.
- (27) La historiografía de estas obras ha sido recogida por FERNÁNDEZ APARICIO, Carmen: “Estudio histórico-artístico”, en *Obras restauradas de Thomas Willeboirts Bosschaert*, Valladolid, 1988, pp. 10-13. La modificación en la atribución de estas pinturas se debe a DIAZ PADRÓN, Matías: “Tomas Willeboirts Bosschaert, pintor en Fuen-saldaña. Nuevas obras identificadas en Amberes y Estocolmo”, *A.E.A.*, t. XLV, 1972, pp. 83-102.
- (28) En su *Viaje de España*, t. XIV, carta IV, Ponz dedicó nada menos que tres párrafos (53-55) a la descripción de estas obras, a las que atribuyó a Rubens sin ninguna duda:

- “De muchas obras de Rubens... que se tienen por de primer orden entre las suyas... todas me han parecido poca cosa en comparación de éstas”.
- (29) A.G.S., Gracia y Justicia, legs. 1.247 y 1.248, cartas e informes de Francisco Javier de Urbina sobre estos cuadros, fechados el 16 y 25 de abril de 1809, s. fol.
- (30) Vid. los documentos citados en la nota anterior y los publicados por AGAPITO Y REVILLA, Juan: “Los cuadros de Fuensaldaña”, *B.S.C.E.*, nº 158, 1916, pp. 323-324.
- (31) GALLARDO MERINO, Francisco: *Noticias de casos particulares ocurridos en la ciudad de Valladolid, año de 1808 y siguientes*, ed. por ORTEGA RUBIO, Juan, Valladolid, 1886 (ed. facsímil en *Valladolid. Diarios curiosos (1807-1841)*, Valladolid, 1989), p. 166.
- (32) PRIETO CANTERO, Amalia: *op. cit.*, p. 35.
- (33) MERCADER RIBA, Juan: *José Bonaparte*, t. I, pp. 92 y 102. La relación de representantes de los conventos vallisoletanos es publicada por ÁLVAREZ GARCÍA, Mariano: *op. cit.*, p. 140, n. 76.
- (34) GALLARDO MERINO, Francisco: *op. cit.*, p. 162 da la noticia de que el día 7 el convento fue ocupado y sus bienes confiscados.
- (35) El 18 de febrero de 1809 José Bonaparte aprobó las disposiciones dadas el día 8 del mismo mes por Bessières, A.G.S., Gracia y Justicia, leg. 1.247, s. fol.
- (36) Informe de Miguel de Azanza sobre supresión de conventos, vid. n. 3.
- (37) Decreto de 11 de marzo de 1809, publicado por MERCADER RIBA, Juan: *José Bonaparte*, t. II, p. 462.
- (38) A.G.S., Gracia y Justicia, leg. 1.248, s. fol.
- (39) A.G.S., Gracia y Justicia, legs. 1.240 y 1.247, s. fol.
- (40) Archivo Universitario de Valladolid, libro 560. Del papel desempeñado por Berdonces durante la Guerra de la Independencia se han ocupado FERNÁNDEZ MARTÍN, Luis: *op. cit.*, pp. 257 y ss.; y ÁLVAREZ GARCÍA, Mariano: *op. cit.*, pp. 96-98.
- (41) A.G.S. Gracia y Justicia, leg. 1252, carta de Berdonces a Llorente fechada el 20 de julio de 1809, s. fol.
- (42) Con ella terminaba el filósofo inglés su *Investigación sobre el conocimiento humano* (1748), trad. esp., Madrid, 1980, p. 192.
- (43) Informe citado en n.3.
- (44) A.G.S., Gracia y Justicia, leg. 1.247, s. fol., carta de Mariano Luis de Urquijo al Ministro del Interior, fechada el 16 de julio de 1809.
- (45) A.G.S., Gracia y Justicia, leg. 1.248, s. fol., carta de Francisco Javier María de Urbina al Ministro del Interior, fechada el 30 de marzo de 1809 y A. M. Va, Libros de Actas, 1809, fols. 60 vº y 214 vº-215.
- (46) A.G.S., Gracia y Justicia, leg. 1.240, s. fol.
- (47) ÁLVAREZ GARCÍA, Mariano: *op. cit.*, p. 54, n. 84.
- (48) FERNÁNDEZ MARTÍN, Luis: *op. cit.*, pp. 242-245.
- (49) A.G.S., Gracia y Justicia, leg. 1.247, s. fol., carta de Antonio Herbás a Llorente, fechada el 5 de agosto de 1809.
- (50) Vid. el informe redactado en el mes de abril de 1809 por el Ministro de Marina, José de Mazarredo, sobre la conveniencia de expropiar el monasterio, publicado por FERNÁNDEZ MARTÍN, Luis: *op. cit.*, pp. 255-256.

- (51) *Ibidem*, pp. 255-262.
- (52) *Ibidem*, p. 260. La entidad de las piezas que se perderían entonces puede ser deducida del inventario de las alhajas y bienes muebles del monasterio que se realizó en 1799, cf. VALDIVIESO, Enrique: *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. VIII: Antiguo partido judicial de Peñafiel*, Valladolid, 1975, p. 307-308.
- (53) Vid. PALOMARES IBÁÑEZ, Jesús María: *op. cit.*, pp. 27-28, n. 20 y ÁLVAREZ GARCÍA, Mariano: *op. cit.*, pp. 210-213.
- (54) Sobre las obras de platería, vid. BRASAS EGIDO, José Carlos: *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, 1980, pp. 78-81.
- (55) A.G.S., Gracia y Justicia, leg. 1.248, s. fol., carta de 17 de mayo de 1809.
- (56) MERCADER RIBA, Juan: *José Bonaparte*, t. II, pp. 552-553.
- (57) Sobre este personaje vid. ÁLVAREZ GARCÍA, Mariano: *op. cit.*, pp. 101-102.
- (58) Cf. *infra*.
- (59) Archivo Municipal de Valladolid (en adelante A.M.Va.), Libros de Actas, 1810, fols. 573 vº-574 y 403, respectivamente.
- (60) Kellermann quiso unir los Paseos del Espolón Viejo y Nuevo; también prohibió el paso de carruajes, coches y caballerizas en esta zona, para que no levantaran polvo y molestaran a los viandantes, A.M.Va, Libros de Actas, 1811, fols. 51 y 348.
- (61) IGLESIAS ROUCO, Lena Saladina: *Urbanismo y arquitectura de Valladolid. Primera mitad del siglo XIX*, Valladolid, 1978, p. 55. En el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, Sección de Documentación Municipal (en adelante A.R.Ch.Va., Documentación Municipal), caja 373, 168, se conservan varios documentos sobre este asunto firmados por Kellermann y en el Acta de la sesión del Ayuntamiento celebrada el 26 de mayo de 1810 se atribuye a su persona la iniciativa del proyecto, A.M.Va, Libros de Actas, 1810, fol. 444. Según ha señalado MERCADER RIBA, Juan: *José Bonaparte*, t. II, p. 553, para los franceses el teatro fue un importante medio de comunicación y difusión de ideas.
- (62) FERNÁNDEZ MARTÍN, Luis: *op. cit.*, pp. 259-260.
- (63) El texto de la carta escrita por Berdonces a Llorente donde se contienen estos extremos se halla en A.G.S., Gracia y Justicia, leg. 1.252, s. fol. Ha sido publicada en gran parte por PALOMARES IBÁÑEZ, Jesús María: *op. cit.*, p. 29, n. 24 y FERNÁNDEZ MARTÍN, Luis: *op. cit.*, pp. 259-260.
- (64) A.R.Ch.Va., Documentación Municipal, leg. 639, s. fol.
- (65) GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, Casimiro: *Datos para la historia biográfica de... Valladolid*, t. I, Valladolid, 1893, pp. 181-183.
- (66) Vid. n. 3.
- (67) A.G.S., Gracia y Justicia, leg. 1.247, s. fol.
- (68) ÁLVAREZ GARCÍA, Mariano: *op. cit.*, p. 146.
- (69) MERCADER RIBA, Juan: *José Bonaparte*, t. I, p. 125 y II, pp. 112 y 477.
- (70) ID.: *José Bonaparte*, t. I, pp. 125-126.
- (71) ÁLVAREZ GARCÍA, Mariano: *op. cit.*, p. 92.
- (72) MERCADER RIBA, Juan: "La desamortización...", pp. 591 y ss.
- (73) A.G.S., Gracia y Justicia, leg. 1.240, s. fol.
- (74) ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: *José Bonaparte...*, p. 89.

- (75) Ha sido publicado por ÁLVAREZ GARCÍA, Mariano: *op. cit.*, pp. 224-226.
- (76) Recogido por ÁLVAREZ GARCÍA, Mariano: *op. cit.*, p. 61, n. 17.
- (77) Fue el caso, por ejemplo de la consulta efectuada por Llorente a Azanza, con motivo del informe emitido por el Administrador de Bienes Nacionales de Valladolid, sobre unos objetos de plata y otros adornos que poseía una capilla de la iglesia del antiguo convento de la Trinidad Descalza de esta ciudad, ante el temor de que fueran robados por los soldados franceses y con objeto de “ponerlo a salvo de la rapiña que está tan en práctica aquí”, A.G.S., Gracia y Justicia, leg. 1.256, s. fol., cartas fechadas el 3 y 28 de diciembre de 1809.
- (78) Vid. por ejemplo, la carta dirigida el 9 de agosto de 1809 por José Bonaparte a todos los arzobispos, obispos y preladados de las órdenes regulares ordenando la celebración de un *Te Deum* el día 15 de ese mes, festividad de San Napoleón.
- (79) La documentación relativa a este conflicto se encuentra en el A.G.S., Gracia y Justicia, leg. 1.250, s. fol. Ha sido en gran parte publicada por ÁLVAREZ GARCÍA, Mariano: *op. cit.*, pp. 60-66.
- (80) MERCADER RIBA, Juan: *José Bonaparte*, t. II, p. 477.
- (81) ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: *José Bonaparte...*, p. 88.
- (82) ÁLVAREZ GARCÍA, Mariano: *op. cit.*, p. 53, n. 81.
- (83) A.G.S., Gracia y Justicia, leg. 1.240, s. fol.
- (84) De lo llegado a la ciudad no se conservó nada procedente de la diócesis vallisoletana. Sólo se salvaron un cáliz dorado y una cajita de oro con pedrería del monasterio de la Santa Espina, y una custodia adornada con brillantes y un cáliz de oro con pedrería, que provenían de templos pertenecientes a la diócesis de Palencia, cf. ÁLVAREZ GARCÍA, Mariano: *op. cit.*, p. 149.
- (85) GALLARDO MERINO, Francisco: *op. cit.*, pp. 199-200.
- (86) MERCADER RIBA, Juan: *José Bonaparte*, t. I, p. 200-201.
- (87) ÁLVAREZ GARCÍA, Mariano: *op. cit.*, pp. 92-93.
- (88) La investigación se ocupó de los bienes de los conventos de la Trinidad Calzada, Merced Calzada, San Norberto y colegio de San Gabriel, A.R.Ch.Va., Documentación Municipal, leg. 638, s. fol.
- (89) MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Mateo: “Alojamiento de tropas francesas en Valladolid (1807-1808)”, en *La Guerra de la Independencia (1808-1814) y su momento histórico*, (III Ciclo de Estudios Históricos de la provincia de Santander, octubre de 1979), t. II, pp. 597-616.
- (90) Sobre la significación de estas medidas como una nueva forma de entender la política urbana, cf. IGLESIAS ROUCO, Lena Saladina: *op. cit.*, pp. 28-29.
- (91) Ordenes dadas por el Marqués de Aravaca el 4 de noviembre de 1809, recogidas por el Ayuntamiento el 6 de diciembre y el 3 de febrero de 1810, A.M.Va., Libros de Actas, 1809-1810, fols. 277-278 y 335 v^o-336.
- (92) Varios enfrentamientos entre el Ayuntamiento y el Administrador de Bienes Nacionales durante los años 1810-1811 se encuentran recogidos en el A.R.Ch.Va, Documentación municipal, caja 373, 183.
- (93) Había sido costeada por Alonso de Burgos y reformada por el duque de Lerma, por lo que su cronología se situaría, como muy tarde, a principios del siglo XVI. En el re-

- mate se decoraba con un Crucifijo y varias figuras de santos, cf. PAZ, Julián: *El monasterio de San Pablo de Valladolid*, Valladolid, 1897, p. 54. Con su hierro fundido se hicieron unos batientes en la Puerta del Campo.
- (94) También intentó conservar las estanterías de la biblioteca del convento y el enlosado de piedra del claustro del convento y de las capillas de la iglesia, *vid.* nota 92.
- (95) Sobre la formación y los fondos de este Museo, *vid.* ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES: *José Bonaparte...*, pp. 226-276 y "La primera colección pública en España: El Museo Josefino", *Fragmentos* nº 11, 1987, pp. 67-85.
- (96) ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: *José Bonaparte...*, p. 96.
- (97) MERCADER RIBA, Juan: *José Bonaparte*, t. I, pp. 368-369.
- (98) Declaración en el expediente de depuración de Manuel Acosta, A.R.Ch.Va., Documentación Municipal, leg. 639, s. fol.
- (99) A.M.Va, Libros de Actas, 1812, fol. 161.
- (100) A.G.S., Gracia y Justicia, leg. 1.252, s. fol., carta de Miguel Azanza a Juan Llorente, fechada el 8 de marzo de 1809 y A.M.Va., Libros de Actas, 1809, fol. 94.
- (101) ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, María Dolores: *José Bonaparte...*, pp. 234-235.
- (102) Sobre el mercado de la pintura española durante la Guerra de la Independencia, *vid.* GARCÍA FELGUERA, María de los Santos: *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1991, pp. 43-66.

DIBUJOS INÉDITOS DE VALERIANO BÉCQUER

Por

MARIANO GONZÁLEZ PRESENCIO

Entre el legado de libros, fotografías, planos, manuscritos, dibujos y grabados que el arquitecto académico y subdirector de la Escuela de Arquitectura de Pamplona, D. Francisco Íñiguez Almech (1901-1982), donó, tras su muerte, a esta institución universitaria, se ha encontrado recientemente – por parte de quienes están catalogando este legado– un álbum de apuntes que inequívocamente se puede atribuir al pintor y dibujante andaluz Valeriano Domínguez Bécquer (1).

No son muchas las obras que se conservan de este artista romántico, cuya vida y obra estuvo íntimamente unida a la de su hermano el poeta Adolfo Becquer, por ello nos ha parecido del mayor interés, no sólo catalogar, sino también dar a conocer este hallazgo y publicar una selección de los dibujos que contiene el álbum. Además, su figura se ha puesto –en cierta medida– recientemente de actualidad con motivo de la celebración en Veruela, en el verano de 1990, de un congreso sobre el menos conocido de los hermanos Becquer. En tal reunión se presentaron como gran novedad dos álbumes inéditos del pintor andaluz, el encontrado entre el legado de Íñiguez sería un tercero.

Valeriano Domínguez Bécquer nació en Sevilla el 19 de diciembre de 1834, y murió en Madrid el 23 de septiembre de 1870. Pertenecía a una familia andaluza de artistas; su padre fue el pintor sevillano José Domínguez Bécquer (1805-1841) (2), la ascendencia flamenca de su apellido se remonta a la presencia detectada en Sevilla de los hermanos Miguel y Adam Bécquer, ya asentados en la capital andaluza en los comienzos del siglo XVII (3).

Huérfanos desde fecha temprana –su madre falleció en 1845– los hermanos Bécquer quedaron al amparo de un tío suyo de la rama materna, y bajo la tutela del joven hermano de su padre, el notable pintor Joaquín Domínguez Bécquer (4), quien ocuparía el papel de profesor y maestro de Valeriano en el dibujo y la acuarela, en la pintura al óleo y en el retrato (5).

Por tradición familiar, y siguiendo las costumbres de la época, la primera labor de nuestro pintor se orientó hacia el retrato y las escenas costumbristas ambientadas en su Andalucía natal. En los años cincuenta, coincidiendo con su matrimonio, se independiza como artista, gozando ya de cierto renombre local. De esta primera época, cabe señalar los retratos de su hermano Gustavo Adolfo, que sirvieron para popularizar, a través de los textos de Literatura, la imagen romántica del poeta. También, en 1858 obtiene con el cuadro *Una fragua* la medalla de plata de la Exposición de Sevilla (6).

En el año 1861, tras separarse de su mujer (7), se traslada a vivir a Madrid animado por su hermano, quien ya había alcanzado en la corte y en los círculos literarios de la capital cierta fama como escritor y poeta (8).

En Madrid cayó dentro del paraguas protector del, por entonces, mecenas de su hermano, el político gaditano González Bravo que más tarde llegaría a ocupar el Ministerio de la Gobernación en el gabinete del General Narvaez (9). Sería por aquella época cuando debió trabajar, quizá con la ayuda de Gustavo Adolfo, en la decoración del Palacio de Remisa (10).

No sería, sin embargo, larga su estancia en la corte, pues nuestro pintor debió trasladarse en 1861 al Monasterio de Veruela, en la provincia de Zaragoza, para acompañar a su hermano que se reponía en el monasterio cisterciense de una grave enfermedad (11). Durante aquel año en tierras aragonesas, Valeriano Bécquer se dedicaría a dibujar en sus cuadernos escenas costumbristas. De ahí surgiría su apasionada tarea de reflejar en sus dibujos, tipos y costumbres populares en trance de desaparición.

Vuelto a Madrid, junto con su hermano, en 1862, y gracias a sus dibujos costumbristas, obtiene una modesta pensión, en 1865, del ministerio de Fomento –ocupado por aquel entonces por Antonio Alcalá Galiano– con el fin de viajar por España estudiando y dibujando escenas de costumbres; como contrapartida el pintor se comprometía a remitir anualmente a Madrid dos o tres lienzos (12).

Es fácil imaginar a Valeriano, viajando en aquellos modestos medios de locomoción y a través de penosas carreteras, detenerse en alguna aldea o en algún mesón para trazar sus apuntes y rápidos bocetos, con los cuales, posteriormente, elaboraría sus cuadros y grabados (13). Es por ello, que siempre se ha comentado que Valeriano Bécquer, al contrario de otros pintores más académicos y acomodados, nunca cayera en un amaneramiento pictórico o en dibujos en extremo virtuosos (14). Su trazo fue siempre ágil, es-

pontáneo y gracioso. Sus motivos, prosaicos pero sin caer en la vulgaridad, evitan la afectación o la estudiada composición; al tiempo que huyen de los tópicos al uso de la temática iconográfica de la segunda mitad del ochocientos en España, muy amiga de las escenas taurinas o de la grandilocuencia histórica, se mantienen también apartados de la representación de tipos de la más baja extracción social (15).

Animado por su amigo, el también artista Bernardo Rico y Ortega (1825-1894), Valeriano Bécquer se decidió a aprender el arte de grabar en madera, pudiendo así comenzar a realizar diversas ilustraciones para publicaciones como *El Museo Universal* y, más tarde, en *La Ilustración de Madrid* (16).

Con la revolución de 1868, Bécquer perdió la pensión que le concedía el gobierno, pasando duros momentos de estrechez económica, sin poder siquiera costear los lienzos para sus cuadros (17). Muy unido, como siempre lo estuvo, a su hermano, pasaron ambos los dos últimos años de su vida colaborando en las revistas ilustradas, viajando por España y viviendo ambos en el barrio de la Concepción, a las afueras de Madrid, donde concurrían diversos artistas y literatos residentes en la villa (18)

En 1870 comenzó a editarse *La Ilustración de Madrid, revista de política, ciencias, arte y literatura*, publicación auspiciada por Eduardo Gasset y Artime y cuya dirección literaria corrió a cargo de Gustavo Adolfo Bécquer; encargándose Valeriano de ilustrar los textos de su hermano y de otros escritores (19).

Pocos meses después, en el mes de septiembre, fallece repentinamente nuestro pintor, dejando como muestra de su arte una centena de cuadros – algunos hoy perdidos– así como innumerables dibujos de costumbres o motivos para composiciones nunca elaboradas (20).

La mayoría de estos dibujos, notas y cuadernos de viaje, han ido desapareciendo con el paso del tiempo. El cuaderno que conservaba Íñiguez es tan sólo una modesta muestra de la calidad de su oficio, quisieramos, con la publicación de algunas láminas, y la catalogación de sus páginas, no únicamente dar noticia de su existencia sino también contribuir –en alguna medida– al conocimiento de un pintor, hoy casi desconocido, que gozó en vida de fama de excelente y brillante dibujante (21).

CATÁLOGO

Se trata de un cuaderno de apuntes, en buen estado de conservación, que consiste en 24 hojas, con tapas de papel más consistente. El tamaño de las hojas es de 23,5 cm x 16 cm. En la portada una mano anónima titula *Dibujos originales inéditos de V. Bécquer* y lo fecha en 1860.

La página 1 esta recortada, por lo que es difícil averiguar el motivo abocetado. En su vuelta se dibujan tres figuras, una masculina que parece hablar con una mujer, y otra doncella, ataviada con traje medieval, que se entretiene en la lectura de un libro.

En la página 2, también recortada, aparecen bocetos femeninos y un torso masculino. En la vuelta se dibuja una escena de aquelarre con brujas y demonios (fig. 1).

La página 3 representa un interior catedralicio, en el que se recorta, a contraluz, la silueta de una mujer (fig. 2). En la vuelta, un magnífico dibujo que representa a una anciana que ayuda a orinar al que pudiera su nieto.

La página 4 contiene un boceto rechazado por el mismo autor de lo que pudiera ser un marinero o un buhonero, así como el esbozo de un escena militar. La vuelta de esta página la ocupa un apunte acuarelado de una edificación al borde de un río, que quizá pudiera estar localizada en Toledo como así lo indica una borrosa inscripción en el ángulo inferior derecho del dibujo (fig. 3).

La página 5 recoge un boceto del famoso cuadro de Valeriano *Un pintor carlista y su familia*. El cuadro esta fechado, por el mismo autor, en 1859, por lo que la aparición de este boceto preparatorio en el cuaderno plantea dudas sobre la fecha que aparece en la portada del mismo, aunque también pudiera ser un apunte realizado con posterioridad a la ejecución del cuadro; sin embargo, la presencia de algunas variantes compositivas en el boceto del cuaderno –distinta posición de la niña que aparece en primer plano, distinto tratamiento de fondo– nos hace pensar en un estudio previo, lo que apoyaría la primera hipótesis (fig. 4). En la vuelta se recogen distintos dibujos inacabados con variados motivos: un esbozo de escena urbana, un caballo visto de frente y de perfil, una maceta colgada en un balcón e incluso alguna cara infantil vagamente esbozada.

La página 6 contiene diversos estudios de figura humana: dos personajes de época que parecen conversar (fig. 5), los bustos de dos monjes y, meramente insinuadas, dos figuras más con vestimentas renacentistas. En la



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6

vuelta se recogen diversas escenas de *El Quijote* en distinto nivel de definición, una de ellas es la del mesón (fig. 6), en otra se aprecia a Sancho cargando en su burro con su amo malherido (fig. 7) y en otra, solamente esbozada, se aprecia una carga del propio Quijote.

La página 7 está en blanco. En su vuelta aparece una mujer que parece hallarse en medio de una batalla, aunque el único personaje definido con nitidez en la escena sea la doncella (fig. 8).

En la página 8 se insinúa la azotea de un edificio, aunque el dibujo está inacabado. En su vuelta se encuentra uno de los más bellos dibujos del cuaderno, la escena representada es un oficio religiosos celebrado en una de las capillas de la catedral de Sevilla, reconocible por el tipo de basa de pilar que aparece y por la presencia de dos infantes que por su vestimenta representan sin ninguna duda a dos de los típicos *seises* del templo sevillano; la escena se completa con otros tipos característicos de la Sevilla de la época (fig. 9).

En la página 9 se representa el momento del fallecimiento de una mujer, por las ropas del personaje masculino que llora su pérdida en primer término cabría fechar la escena en el siglo XV. En su vuelta aparecen motivos muy distintos: un caballo dibujado con ceras; la cabeza de un personaje de la antigua Roma; otra escena que podría ser de *El Quijote*; un personaje decapitado en su propio lecho (fig. 10) –podría ser la historia bíblica de Judith y Holofernes o una de las leyendas de la España mora–; una imagen más desdibujada completa la hoja, parece una escena de corte que tiene lugar entre los siglos XVI y XVII.

La página 10 contiene un dibujo a lápiz perfilado con posterioridad con tinta que representa lo que bien pudiera ser una escena teatral en la que aparecen cuatro personajes: un clérigo, una pareja y la dama de compañía de la doncella, las vestimentas de los personajes remiten al siglo XVII (fig. 11). En la vuelta aparece otra escena que parece tener lugar en el interior de la catedral de Sevilla, aunque ésta no está tan definida como la anteriormente citada.

En la página 11 se recoge una escena típicamente costumbrista en la que aparece un vendedor de melones en el momento de realizar una demostración de la calidad de su mercancía a una mujer mayor (fig. 12); ligeramente esbozada aparece, a un lado de la escena, la imagen de una niña. En la vuelta aparecen diversas escenas dramáticas en tono costumbrista que tie-



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12

nen un cierto aire de representaciones teatrales, aunque bien pudieran ser estudios preparatorios de cuadros (fig. 13)

La página 12 presenta, levemente insinuada, la imagen de un pueblo por delante del cual aparecen los vagones de un tren. En la vuelta, dibujadas a pluma, aparecen tres escenas: una se desarrolla a la puerta de una posada, otra en el interior de un café moro y la tercera parece representar un asalto (fig. 14).

La página 13 está en blanco. En su vuelta aparece un pequeño embarcadero a la orilla de un río o más bien de un lago (fig. 15).

La página 14 recoge un ensayo de retrato con ceras rechazado por el mismo autor, y, ya con lápiz, un jinete, muy esquemático, y dos figuras de mujer que caminan juntas. En su vuelta se dibuja un paisaje a base de matorros y arbustos que demuestra las habilidades técnicas del autor (fig. 16).

La página 15 contiene un apunte de una de las capillas laterales de la catedral de Sevilla –bien pudiera ser, por la puerta que aparece, la de San José– así como otro motivo arquitectónico de la misma catedral. En su vuelta aparecen dos dibujos; uno a lápiz, fechado en julio de 1860, de un niño durmiendo sobre una almohada (fig. 17), y el otro, acuarelado en sanguina que representa una posible escena bíblica (fig. 18).

La página 16 contiene diversos estudios de las basas de los pilares de la catedral de Sevilla. En su vuelta aparece esbozado el dibujo de una doncella en su lecho.

En la página 17 aparece una escena que podría representar una batalla en el norte de Africa (fig. 19), junto con diversos estudios fragmentarios de figuras. En su vuelta se entremezclan el dibujo de una calle con el de unas azoteas.

En la página 18 aparecen diversos bocetos; en una esquina de la hoja se dibuja una madre con su hijo (fig. 20) –pudiera ser la Virgen y el Niño–; hay también un estudio de unos pies descalzos que parecen infantiles, el apunte de una ventana gótica con una vidriera; y un detalle de un motivo de decoración, también gótico. En su vuelta se entremezclan varias –parecen tres– escenas de la antigüedad, una de ellas, dibujada a tinta se superpone a las demás.

En la página 19 aparecen un detalle de remate de la cubierta de un edificio, junto con una vaina de espada y un detalle ornamental de lo que parece un cetro. En su vuelta hay dos dibujos, uno representa inequívocamen-



Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18



Figura 19



Figura 20

te una de las benditeras de la catedral de Sevilla (fig. 22) y en el otro aparecen una mujer y un perro a la puerta de una casa (fig. 23), en el ángulo superior izquierdo de este dibujo se vislumbra otro pequeño esbozo de figura femenina.

La página 20 recoge un borroso dibujo en color. En su vuelta aparecen una serie de figuras inconexas entre sí (fig. 24), el centro de la lámina es ocupado por una figura eclesiástica que parece presa de la mayor indignación, relacionadas con esta figura parecen estar otras dos que aparecen a la derecha de la misma: lo que semeja un diablillo y otra figura que, de rodillas, parece orar, el conjunto tiene un cierto aire cómico, la página se completa con otras dos figuras, una yacente –posible víctima de un duelo a estoque–, y otra que parece un personaje cómico o caricaturesco; un esbozo de una extraña ave completa la página.

En la página 21 se representa una escena que parece una aparición fantasmal, en la página también aparecen otras escenas insinuadas mucho más confusas y de menor tamaño. En la vuelta se recogen varios ensayos de figuras en diferente grado de definición y movimiento (fig. 25).

La página 22 está en blanco. En su vuelta, dibujada en sanguina, aparece una mujer dispuesta a inmolar un carnero ante un altar de sacrificios (fig. 26), el dibujo parece estar realizado sobre una escena que se había esbozado previamente, en la que se reconocen unos monjes y un tullido.

La página 23 contiene diversos estudios de desnudo masculino (fig. 27), probablemente para incluirlos en alguna composición, así como el dibujo de algunas vasijas y otro tipo de utensilios. En su vuelta parecen mezclarse varias escenas distintas, incluso se utilizan distintas técnicas gráficas. La escena central parece querer representar la llegada triunfal de un guerrero de la antigüedad, a la izquierda de la lámina aparece, dibujada a tinta y luego repasada con aguada, una figura de mujer que no pertenece a la misma composición (fig. 28).

La página 24 está en blanco. En su vuelta se dibujan tres rostros –uno masculino de perfil (fig. 29) y otros dos femeninos: uno de frente, con corona y toca medieval (fig. 30), y otro también de perfil– mezclados con otros motivos: un hombre y un asno y lo que parece ser un fragmento de una figura femenina que tiene en sus brazos a un niño en el que sólo se aprecian con nitidez los pies del pequeño.



Figura 21

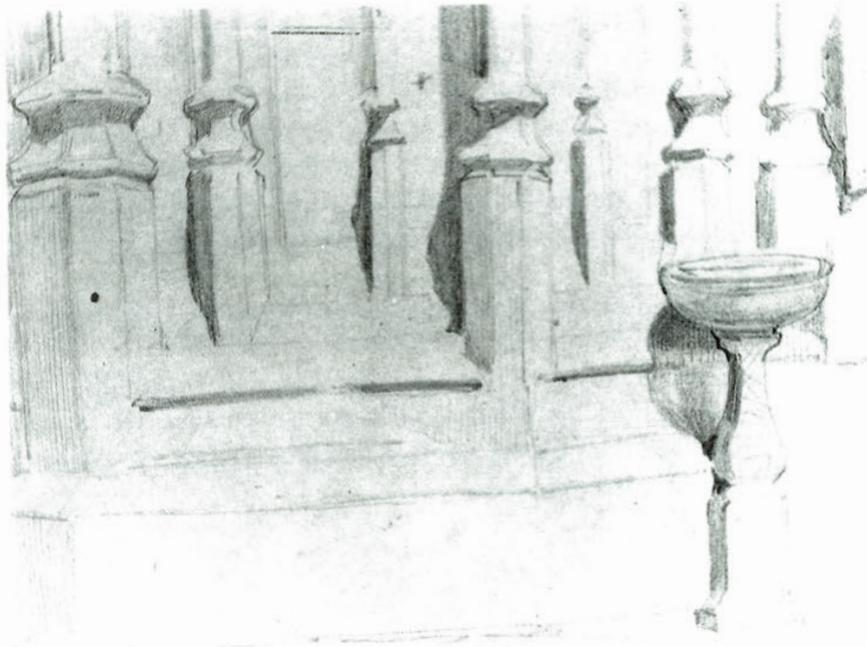


Figura 22



Figura 23



Figura 24



Figura 25



Figura 26



Figura 27



Figura 28



Figura 29



Figura 30

NOTAS

- (1) El álbum fue adquirido por D. Francisco Íñiguez en París en 1942, en una de sus muchas incursiones por las librerías de la capital francesa.
- (2) José Domínguez Bécquer fue un pintor especializado en la pintura de escenas y tipos andaluces que gozó de cierta fama local gracias al auge que alcanzó tal género a lo largo del XIX, especialmente en Andalucía, incentivado por las preferencias hacia la región que se apreciaban en los visitantes europeos que se acercaban a nuestro país, guiados por el gusto por lo exótico que caracteriza el mundo romántico.
- (3) Realmente el apellido Bécquer se había perdido algunas generaciones antes de la de José. El último Bécquer de Sevilla fue don Juan Bécquer –hijo de don Martín, caballero veinticuatro de Sevilla– quien murió sin descendencia. Su hermana Mencía casó con don Julián Domínguez; el hijo de estos, Antonio, casado a su vez con María Antonia Insausti y Bausá, fue el padre de José Domínguez Insausti, quien con el tiempo, al igual que su hermano Joaquín, optaría por mantener los dos apellidos de su padre, pasando a llamarse José Domínguez Bécquer, transmitiendo este nuevo apellido a sus hijos, un total de siete entre los que se encontraban Valeriano y Gustavo Adolfo, que ocupaban los puestos tercero y cuarto.
- (4) Joaquín Domínguez Bécquer (1817-1879), debido a su mayor longevidad, fue, de los Bécquer pintores, el que más fama alcanzó en vida y el que gozó de mayores triunfos. Discípulo de su hermano José y maestro de Valeriano, llegó a ser pintor de Cámara de Isabel II, gracias a la protección que le dispensó el Duque de Montpensier, a cuyos hijos inició en las artes del dibujo. Entre los galardones que recibió se encuentra la Cruz de la Orden de Carlos III, a la que más tarde se añadió la Encomienda de la misma Orden. En 1866 se le eligió correspondiente de la Academia de San Fernando y conservador del Museo de Sevilla, a cuya fundación había contribuido.
- (5) También se encontraba entre sus alumnos su sobrino Gustavo Adolfo, quien, si bien no estaba mal dotado para el dibujo, pronto daría muestras de su excepcional capacitación literaria, lo que llevaría a su tío Joaquín a recomendarle que orientara su labor artística hacia las letras. No obstante, Gustavo Adolfo conservó una gran afición por el dibujo, llegando incluso, a diseñar alguna de las portadas de sus libros, aunque luego la casualidad impidiera su edición.
- (6) Otros cuadros de esta primera época serían *El retrato del Conde de Ibarra* (1850), la acuarela *Feriante Sevillano* (1853), los dibujos del Museo de Arte Moderno de Barcelona (1854), el retrato de *Gustavo Adolfo* (1854); una *Escena Andaluza* (1854); el retrato de *Antonio Díaz Sendrera* (1854); *El contrabandista* (1854); *El carlista de "la Esperanza"* (1856), *La Nodriz con traje de pasiega* (1856) del Museo Romántico de Madrid; *El retrato de una familia* (1856), que erróneamente se ha señalado como la de Gustavo Adolfo; *El bardo* (1856), un dudoso retrato de Gustavo Adolfo que se encuentra en Buenos Aires; el *Retrato del pintor Gumersindo Díaz* (1859), *Retrato de una niña* (1859); *Un pintor carlista y su familia* (1859), etc.
- (7) Realmente el matrimonio de Valeriano Bécquer responde a la imagen que popularmente se tiene del Romanticismo. El joven pintor se enamoró perdidamente de una muchacha rubia y de ojos azules que respondía a la imagen idealizada que, de la Of-

lia de Shakespeare, cultivaban los hermanos Bécquer. La joven era hija de un viejo marino irlandés afincado en Sevilla, cuyo rasgo más conocido por sus convecinos era la irascibilidad de carácter. David Cohan –así se llamaba el irlandés– se opuso frontalmente al matrimonio de su hija Winnefred con un hombre de oficio tan poco seguro como el de pintor. La joven pareja tuvo que esperar el fallecimiento de Mr. Cohan –según la leyenda, envenenado en un banquete– para poder contraer nupcias, que debieron celebrarse entre 1856 y 1857. No obstante, pronto debió darse cuenta Valeriano de que su esposa había heredado el carácter de su padre y en 1861 decidió poner fin a su convivencia trasladándose a Madrid con los dos hijos habidos en el matrimonio. A pesar de todo, como se aprecia en las figuras femeninas pintadas por Valeriano con posterioridad, el pintor mantuvo su preferencia por el mismo tipo de mujer, hasta el punto de que algunos han creído ver a Winnefred como modelo de alguno de los cuadros pintados por Valeriano después de su llegada a Madrid, lo que ha generado una sombra de duda sobre la presencia o no de la esposa del pintor en la capital.

- (8) Gustavo Adolfo se había trasladado a Madrid en otoño de 1854, y, a través de muchas penas y sinsabores, había conseguido hacerse un nombre, aunque todavía no muy importante, en los círculos literarios de la capital. En 1857, ayudado por otros literarios, publica el primer tomo –no se publicarían más– de la *Historia de los Templos de España*, en el que, además de la redacción de parte del texto y dirección de la obra, contribuyó con varias ilustraciones que demuestran su calidad de dibujante. Cuando Valeriano llega, en 1861, Gustavo Adolfo acaba de casarse con Casta Esteban Navarro –tampoco sería un matrimonio feliz– e incluso goza de un cierto protectorado de algún que otro político, con lo que acoge a su hermano en uno de los momentos más esperanzados de su vida.
- (9) El principal fruto de este apoyo por parte de González Bravo al poeta se produciría en 1864; al asumir el político gaditano el Ministerio de la Gobernación nombró a Gustavo Adolfo para el cargo de Censor de novelas, lo que le reportaba al poeta el sueldo de veinticuatro mil reales. Por encima de las clásicas relaciones que se establecen entre artistas y mecenas, hay que señalar que entre González Bravo y Gustavo Adolfo se crearon auténticos lazos de amistad y fidelidad, lo que llevó al poeta sevillano a acompañar al político conservador en los primeros momentos de su obligado exilio en París tras la revolución de 1868.
- (10) La colaboración artística entre los hermanos Bécquer en este tiempo no se circunscribe únicamente a la decoración del palacio del Marqués de Remisa, sino que se extiende también a una serie de dibujos para el *Gil Blas* que firmaron conjuntamente bajo el seudónimo de *Sem*.
- (11) El Monasterio Cisterciense de Veruela se encuentra en Vera de Moncayo (Zaragoza). Allí escribió Gustavo Adolfo leyendas como la de *Maese Pedro* y las cartas tituladas *Desde mi celda* que se publicaban en el periódico *El contemporáneo* en el que trabajaba como articulista.
- (12) La pensión consistía en diez mil reales anuales para que Valeriano se dedicase al estudio de los tipos, trajes y costumbres españolas. Durante los siguientes años el pin-

- tor sevillano recorrió con profusión las tierras castellanas y aragonesas, así como el País Vasco.
- (13) El propio Gustavo Adolfo, en una semblanza de Valeriano publicada a su muerte en *La Ilustración de Madrid* el 12 de octubre de 1870, se refería a este período de la vida de su hermano en estos términos: “Vivía, viajaba y pintaba con mil trabajos y privaciones: sin embargo era feliz. Apuntaba y dibujaba mucho, rodando de aldea en aldea. Sus libros están llenos de episodios curiosos y pintorescos de estos viajes. A última hora, en un lugarejo cualquiera, hospedado en un mesón, con buena o mala luz, sin modelo, sin recursos. Así pintó los ocho cuadros que están en el Museo Nacional de Madrid”.
- (14) También Gustavo Adolfo comenta este extremo en la semblanza referida: “La costumbre de estar siempre apuntando del natural, hacía que no se amanerase nunca y que hubiera en sus composiciones un sello grande de verdad. Pero lo mismo que se ceñía al realizar sus ideas al modelo vulgar y prosaico, tiene arte y belleza, algo secreto y distinguido que sabía encontrar y extraer aun de las cosas más vulgares, que al pasar por su fantasía como que se depuraban y perdían algo de material y grosero sin dejar de ser verdad.
- (15) Podemos citar de la época madrileña, cuadros como son: el tantas veces reproducido retrato de *Gustavo Adolfo Bécquer* (1861); *La Vendimia* (1864); *EL barco del diablo* (1864), *La pecadora* (1864); *Interior de una casa de Aragón a la hora de chocolate* (1866); *Un sacerdote de Veruela*; etc. Indudablemente estos cuadros fueron pintados a partir de sus bocetos y de su imaginación, de ahí la abundancia de temas costumbristas: *EL baile* (1866); *El leñador* (1866); *La hilandera* (1866); *La vuelta del campo* (1866); *La huevera* (1867); *La romería*; *El bautizo*; *La bendición de la comida*; *La limosna*; etc. La mayor parte de estos trabajos constituían el cupo que Valeriano debía entregar al Museo Nacional de Madrid como pago por la pensión recibida del Ministerio. También sabemos que, en 1864, Valeriano acompañó a su hermano a los Baños de Fitero, donde el poeta compuso el fantástico *miserere*.
- (16) En los años que disfrutó de la exigua pensión del Ministerio de Fomento, y con el fin de asegurar un poco más su supervivencia, Valeriano inicia la publicación de una colección de dibujos de costumbres, grabados en madera, que se publicaban en *El Museo Universal* que dirigía Gaspar y Roig.
- (17) Otra vez las palabras de Gustavo Adolfo: “Al llegar la Revolución, entre otras economías suprimieron en Fomento su pensión. Era tan poca cosa, y la devolvía en dos o tres cuadros con tanta usura, que yo creo que hicieron mal, toda vez que la colección habría sido más interesante cuanto más completa. La pensión no era una canonjía ni mucho menos; sin embargo, el sintió mucho perderla, porque perdía la base para seguir sus instintos, corriendo de pueblo en pueblo pintando y dibujando al aire libre”.
- (18) En realidad, tras la revolución del 68 la familia de Valeriano se instala por una temporada en Toledo; Gustavo Adolfo, que había acompañado a su amigo González Bravo en los primeros momentos de su exilio parisino, no tardará en unirse a la familia de su hermano. No es hasta los últimos meses de 1869 cuando los Bécquer vuelven a instalarse en Madrid.

- (19) El primer número aparece el 12 de enero de 1870 y en su última página se publica el siguiente cuadro de redacción: Gustavo Adolfo Bécquer, director literario; Isidoro Fernández Florez, redactor; Bernardo Rico, grabador; José Vallejo Galeazo, director artístico; Valeriano Bécquer, dibujante.
- (20) No soportó durante mucho tiempo Gustavo Adolfo la pérdida de su inseparable y querido hermano. Tres meses después, aquejado de un mal crónico y afectado por una tremenda melancolía, fallece el poeta en Madrid el 22 de diciembre de 1870.
- (21) Sobre Valeriano Domínguez puede consultarse la siguiente bibliografía:
- R.SANTOS TORROELLA, *Valeriano Bécquer*, ed. Cobalto, Barcelona 1948.
 - La Ilustración de Madrid*; cfr. edición facsímil publicada por Ediciones El Museo Universal. Madrid. 1983.
 - Ars Hispaniae*, vol. XIX: J. A. GAYA NUÑO, “Arte del siglo XIX”, pp. 240 Y ss.
 - E. VALDIVIESO, *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla 1986, pp. 387-391.

EL PROYECTO DE VENTURA RODRÍGUEZ PARA
COVADONGA. TEORÍA Y REALIDAD

Por

INOCENCIO CADIÑANOS BARDECI

Parece claro que el culto religioso en Covadonga posee raíces precristianas como lo recuerda el topónimo Diva (río Deva).

A pesar del renovado interés crítico del siglo XVIII por la historia de España, ésta siguió iniciando la Reconquista con los legendarios acontecimientos de Covadonga. Ello motivó el que, a través de los tiempos, la cueva fuera considerada como “la casa solar de los Reyes de España, que viene a ser como cabeza de maiorazgo de la Religión y Monarquía restauradas. Sitio memorable que a ningún otro puede ceder... viene a ser el útero felícísimo, la cuna saludable y la piedra fundamental de la Monarquía restaurada... hasta poder hacerse temible después a las furias mismas del infierno africano”.

El antiguo y pobre edificio o estructura de madera que cubría el frente de la cueva, ardía la noche del 16 al 17 de octubre de 1777. “Hasta el Señor Sacramentado, reservado en el templo alto y bajo, y dos copones, también han perecido... nada quedó de la Soberana Ymagen de Nuestra Señora, sino una muy corta parte de el rostrillo”. Y también se salvaron los sepulcros de don Pelayo y don Alonso el Católico. El incendio, que comenzó en el artesonado, debió de ser provocado por la llama transportada por algun lirón y encendida en cualquier lámpara.

Inmediatamente intervino la Real Cámara. El Rey permitió demandar limosna, incluso en América, a lo que se agregarían otros arbitrios (1).

1. EL PROYECTO DE VENTURA RODRÍGUEZ

Para Chueca el proyecto era lo más grande que había concebido don Ventura en su plena madurez artística. Y Reese añade, por su parte, que se



COVADONGA: Grabado realizado en 1759 por A. Miranda, explicativo de la situación en que se hallaba el Santuario antes del incendio.

trató de una de las empresas arquitectónicas más importantes emprendidas en la segunda mitad del siglo XVIII (2).

El 23 de diciembre de 1777 la Real Cámara le encargaba que pasase al reconocimiento del sitio de Covadonga y levantase los planos del edificio que se pensaba erigir de nuevo en aquel Santuario, teniendo presentes “las prevenciones propuestas por el abad de la colegiata”. Así lo hizo al año siguiente en que, acompañado de dicho abad, formó la idea que le pareció más apropiada y adaptada a las circunstancias y al terreno. Presentó los planos por duplicado. Y, aunque el edificio no era grande, su coste lo evaluaba en nada menos que 2.320.000 reales, incluso teniendo en cuenta que los materiales se encontraban a pie de obra.

Al mismo tiempo que los ocho planos, presentó las condiciones con que debía ejecutarse la obra. Son 17 puntos a través de los cuales puede seguirse con detalle la “idea” del conjunto proyectado por don Ventura. Detallan todo, hasta los materiales que debían emplearse en las distintas partes del edificio, especialmente los tipos de mármoles que iban a lucir en los lugares más lujosos y nobles (3).

El Fiscal juzgó muy alta la tasación pero necesario tratándose de un edificio nuevo, de excelente gusto y que evitaría futuros incendios. La Real Cámara fue del mismo parecer.

La ejecución de la obra fue encomendada a Manuel Reguera González por consejo del propio Ventura Rodríguez. Podría elegir aparejador a su satisfacción. Como por estos días Reguera se hallaba en Madrid, se le ordenó que se entrevistase con dicho arquitecto de quien recibiría las órdenes oportunas. El 8 de agosto de 1780 aceptaba el encargo.

Como puede comprobarse por los dibujos, el edificio se levantaba sobre una gran plataforma-panteón. Encima venía un templo redondo cubierto de cúpula. A pesar de lo reducido del conjunto, diversos tratadistas han insistido en las numerosas dificultades naturales con las que tuvo que luchar el arquitecto, de todas las cuales salió más que airoso. El resultado hubiera sido un Santuario plenamente barroco (más que neoclásico), perfectamente integrado en el espectacular paisaje de Covadonga, preludiando las formas y los gustos proto-románticos (Reese).

2. LAS BASES ECONÓMICAS

Las dificultades económicas fueron mayores de las previstas. A comienzos del año 1780 el abad don Nicolás Antonio de Campomanes, escribía a don Pedro Rodríguez Campomanes: “Me consta son pocos los efectos que en casi dos años ha producido la cuestación... y que apenas llegará a cimientos” Hasta entonces tan sólo había sido recogida una escasa cantidad a pesar de los 30.000 reales donados por el Rey. Proponía aplicar a la obra los expolios de los obispados peninsulares. Por otro lado, los arbitrios señalados sobre los beneficios del Principado, además de poco menos que imposible de recaudar, fueron considerados muy gravosos. También se pensó en cargar 16 maravedís en cada cántara de vino, pero no tuvo efecto.

Y, aunque pasaban los años, seguía recogándose pocas limosnas. Los tiempos que corrían no eran, ciertamente, los más a propósito. En buena parte se achacó a las continuas guerras contra los ingleses tal escasez y dificultad económica que, a la larga, acabarían impidiendo la realización del proyecto. Así lo reconocía el Fiscal del Estado. “Se ha experimentado con dolor que el fondo inagotable de la Charidad, que para otras obras produjo sumas inmensas, para estas ha sido tan escaso que en cerca de cuatro años dio de sí solamente ciento veinte y quatro mil y más reales... y promete pocas esperanzas de aumentarse”.

Al paralizarse los trabajos, el arriba citado abad aseguraba que hasta el 20 de diciembre de 1781 se habían gastado 7 7.337 reales. Sólo quedaban 53.233 reales. Con lo recaudado posteriormente fueron continuadas las obras hasta octubre de 1782 en que se suspendieron definitivamente “por falta de caudales”.

El conjunto y detalle de las inversiones realizadas en el Santuario a través de los años fueron las siguientes:

1787: 93.983 reales	1795: 76.752 reales
1788: 255.082 “	1796: 8.448 “
1781: 76.387 “	1789: 226.180 “
1782: 59.009 “	1790: 132.183 “
1783: 0 “	1791: 149.852 “
1784: 0 “	1792: 148.912 “
1785: 0 “	1793: 78.616 “
1786: 82.573 “	1794: 103.35 “
Suma total:	1.491.332 reales.
Cargo:	1.480.880 “

3. INICIO DE LAS OBRAS, INTERVENCIÓN DEL CABILDO DE COVADONGA E INTENTO DE MODIFICAR EL PROYECTO ORIGINAL

Como puede comprobarse por los anteriores datos, las obras se iniciaron en 1781, prolongándose durante el año siguiente aunque con algu-

nos altibajos pues consta que desde el 27 de octubre de 1781 hasta el 25 de mayo de 1782 no hubo relación de gastos “por no se haber trabaxado en la obra”. El 12 de octubre de 1782 “cesaron los travaxos parece que por falta de dinero y no volvieron a continuar hasta el día 1º de abril de 1786”. La cantidad invertida fue relativamente pequeña: 135.396 reales. Todo lo realizado lo sería con la supervisión de don Ventura y bajo la dirección de Manuel Reguera.

En dichos dos años se llevaron a cabo las dos primeras condiciones puestas por don Ventura: fue limpiada la cueva calcinada por el incendio y eliminadas las piedras sueltas que se hallaban sobre ella. Además se hicieron rompimientos de canteras, casas para dos fraguas, almacenes y otras obras accesorias. Como puede verse, más bien poco.

Las obras quedaron paralizadas por completo hasta la muerte de Rodríguez. Hay que sospechar de algún informe reservado enviado por el cabildo de Covadonga disconforme con el proyecto. El respeto al anciano y prestigioso arquitecto induciría a dejar la posible modificación para después de su muerte. El motivo oficial, sin embargo, era otro y ya se ha señalado: “suspendióse la obra por falta de caudales y lo estuvo hasta el año 1786 que, con el producto de los nuevos arbitrios que concedió S.M. se volvió a continuar”.

A comienzos del año 1786 el prior y cabildo de Covadonga enviaban al Rey un detallado memorial, “con ardientes deseos de que la obra del nuevo templo... hiciera un cuerpo mismo con esta memorable gruta” y no enteramente separado como disponía la planta de don Ventura Rodríguez. Lo dicho parecía (según ellos) más conforme a la práctica y espíritu de la Iglesia en casos semejantes.

Los reyes españoles se consideraron siempre “patronos, canónigos y encomenderos” de dicha cueva. La mencionada canongía se denominaba “canonicato manco”. El deseo de los primeros monarcas asturianos (don Pelayo y Alfonso el Católico) de sepultarse dentro de la gruta era un argumento más para no removerlos de su lugar originario hasta el nuevo templo.

Convenía, además, unirlos porque de esta forma el saliente de la roca protegería de forma natural al nuevo templo de las inclemencias de los hielos y de los vientos. Esta segunda disposición aseguraba a los romeros y a los propios clérigos, del riesgo de las piedras que seguían cayendo. De levantarse el

templo más abajo “se aumentan en exceso las frialdades. La situación sobre el río resulta irregular tanto por ser un precipicio como por la falsedad del terreno”. En cambio, de construirse en otro sitio, luciría mucho más. Sin duda (según diciendo) los escasos días que don Ventura estuvo en Covadonga no le permitieron ver bien los peligros y defectos señalados.

Sin embargo, lo más probable es que, como han señalado diversos autores, el cabildo no llegó a ver la relación naturaleza-arquitectura, tan querida por don Ventura y que tan decisivo papel hubiera jugado en el conjunto del nuevo Santuario.

“Confesamos de plano no ser posible obra incorporada a la cueva que forme un templo perfecto en todas sus partes”, pero muy posible una obra de cantería que, arrancando desde abajo, formase con la cueva una iglesia decente, capaz y libre de peligro de otro incendio. La idea era restaurar el monumento, no el hacer un milagro de ingenio que dejase en perpetuo olvido y abandono a la cueva. El nuevo proyecto “más traza tiene de abolir que de renovar el monumento de este Santuario”. Además de incómodo, distaba más de 100 pies de la gruta quedando ésta casi arrinconada y sin vista. Además “nada hasta ahora hay tabajado que no pueda acomodarse a cualquier idea”.

En consecuencia, suplicaban al Rey que se dignase mandar “que por ahora no se abran cimientos y se trabaje solamente en acopio de materiales que puedan servir en cualquier evento o que se suspenda la obra hasta que de Vuestra Real orden venga segundo maestro que con pleno conocimiento de este sitio y todas sus circunstancias forme la idea de un nuevo templo de cantería, incorporado a la venerable gruta”.

A lo dicho hay que añadir otro aspecto decisivo en la desgana con que se ejecutaron los trabajos y malgastaron los caudales. Y fue la oposición del abad de Covadonga a la actuación de Manuel Reguera, a quien consideraba incompetente, falto de conciencia del deber al no aparecer casi por la obra a pesar del excesivo cobro de 44 reales diarios de sueldo.

El abad llegó, incluso, a escribir a Rodríguez Campomanes sobre dicho asunto. Aseguraba que Ventura Rodríguez había sido “sobradamente condescendiente con las solicitudes de Reguera” y que había promovido excesivamente sus méritos. Según sus informes era un incompetente pues “rara o ninguna es la obra de Reguera que aun con el auxilio de los planos de Ventura no saliese falsa o errada. Por ejemplo, la capilla del Real Hospicio

que dibujó don Ventura y que Reguera realizó mal. Con anterioridad no había estudiado sino que tan sólo aprendió como simple cantero. Estudió, después, algunas matemáticas y en Madrid con don Ventura, aunque “sin su consulta acerca de algunas dificultades del plano de Covadonga, no sería capaz de ejecutar según ellas la obra de aquel Santuario” (4).

Dicho abad y Reguera se cruzaron una serie de cartas muy agrias. Este último acusaba al abad de tratarle mal y de querer inmiscuirse en lo que no le tocaba. Se defendió poniendo como ejemplo de obras bien hechas los baños de Caldas, planos de la torre y fachada del convento de Santo Domingo de Oviedo, el puente de Santullano, puertos de Candás y Gijón, paseo y hospicio de Oviedo, puentes de Grado y Olloniego y otras muchas obras.

Pero el enfrentamiento no terminó y en años sucesivos el abad siguió dirigiéndole parecidas acusaciones. Al reanudarse los trabajos en 1786 se ordenó que Reguera continuara como director con asignación diaria de 44 reales “con tal que residiese perpetua y personalmente en Covadonga para que la obra fuese bien dirigida y se excusase el salario de un sobrestante mayor”. Pero no debió cumplir con lo dicho puesto que al año siguiente el mencionado abad le reprochaba que de 8 meses tan sólo había estado aquí durante 17 días. Y todavía un año después se quejaba de que el arquitecto seguía cobrando un salario excesivo pues no aparecía por la obra, encargando todo a cierto aparejador.

A todo lo anterior contestó Manuel Martín Rodríguez (sucesor de don Ventura en la supervisión del proyecto) afirmando en 1786 que el autor había hecho el más prolijo reconocimiento y nivelación, como él mismo había presenciado. No podía hacerse el templo pegante a la peña, como pedían, porque quedaría expuesto a piedras y resultaría pequeño. Además la ventana del templo estaba colocada en tal disposición que “adorado el altar mayor con precisión se ha de tributar veneración al mismo tiempo a la cueva”.

En consecuencia, la Cámara Real rechazó la petición del prior y cabildo pues el proyecto aprovechaba al máximo el terreno y advertía que todos serían “deudores a posterioridad si la pribasen de tan peregrina idea que tiene todo el ayre y magestad de quien es efecto, que concilia con la comodidad a la fortaleza y hermosura y que escitará la deboción en todos los venideros y la memoria de nuestro católico monarca”

En 1787 la Cámara ordenaba que “en quanto a executar de la obra no se haga nobedad.. y se desprecien las representaciones del prior y cavildo” a quienes previno, además, que se abstuvieran de repetir las.

4. PROSECUCIÓN DE LAS OBRAS. DIRECCIÓN E INFORME DE MANUEL MARTÍN RODRÍGUEZ

Ya a don Ventura se le había pedido que informase sobre la situación de las obras y otros detalles, pero no pudo hacerlo por encontrarse gravemente enfermo. Tras la petición del cabildo de Covadonga, se le encarga tal misión a Manuel Martín Rodríguez, a pesar de que dicha comunidad consideraba a éste interesado, y por ello no imparcial, pues había sucedido a don Ventura en la dirección general del proyecto, como ya se dijo (5).

El 29 de abril de 1789 se le ordenaba que pasara a reconocer lo realizado y propusiera las medidas más convenientes para proseguir las obras. El cuestionario enviado por el conde de Campomanes se concretó en 12 peticiones, casi la mitad referentes a la actuación de Reguera de quien se dudaba si se hallaba “en estado de asistir la obra y dirigirla con acierto”. El resto se reducía a informar sobre diversos aspectos como la situación de los trabajos y medidas para su continuación, incluida la parte decorativa del templo. Se le entregaron 6.000 reales para gastos y viaje. Y, efectivamente, fue a Covadonga y allí elaboró el informe pedido (6) (*Apéndices I y II*).

Evidentemente el informe de Martín resulta demasiado optimista cuando asegura que la obra iba “mui adelantada” y que la encontró “mui conforme” con lo previsto. Ya habían sido cumplidas las tres primeras condiciones puestas por don Ventura: limpieza de la cueva calcinada y de las piedras de la montaña sobre ella y apertura del río que nacía allí mismo para separarle de los cimientos de la obra. De ningún modo, pues debía hacerse caso de los peligros que suponían “los no inteligentes”. Velada, pero clara, crítica hecha a los canónigos. Reguera estaba llevando a cabo el proyecto de don Ventura. Y cuando tenía alguna duda lo consultaba con él, “debiendo hacer presente que en todo el Principado no se encontrará otro sugeto para el desempeño de ella”. Finalizaba el escrito advirtiendo que no era necesaria la continua asistencia de dicho arquitecto asturiano, que no podía tratársele como simple jornalero y que debía llevarse “aquella armonía de-

vida entre el abad y el único medio para que se consiga el fin en los progresos y adelantamiento de la obra”.

Aprobado el informe de Manuel Martín, la Cámara recordó tanto al abad como a Reguera “previniéndoles guarden entre sí la mejor armonía ni dar más lugar a cuestiones ni recursos”. El fiscal, por su parte, aconsejó fueran reanudadas inmediatamente las obras pues había fondos suficientes y no debía darse oídos a los próximos quejosos. Consta que poco después se intentaba admitir en el trabajo “a toda gente que se pueda”, lo que manifiesta el deseo de adelantar en el proyecto.

Continuó el acopio de materiales. Fueron rotos los cimientos de la peña viva y se plantó la obra sobre ellos... De esta manera quedó concluido el primer cuerpo de arquitectura muy seguro y de un macizo extraordinario.

Pero la oposición eclesiástica al proyecto de don Ventura continuó. En 1790 el obispo de Oviedo escribía al Rey: “Confieso señor la necesidad de conservar el Santuario por aquellos sobresalientes y altos motivos que ninguno ignora. Mas no parece que para perpetuar la grata memoria de nuestra restauración era indispensable fuera una obra tan costosa”. Hasta ahora había sido suficiente con una estructura de madera y “jamás se pensó en construir un magnífico edificio” Los canónigos, por su parte, volvían a insistir en que el proyecto resultaba excesivamente caro. El avance de Rodríguez no era acertado pues, evidentemente, eran insuficientes los 2.320.000 reales en que le había tasado.

Durante los dos primeros años en que se reanudan los trabajos (1786 y 87) las cantidades invertidas se van acercando a los 100.000 reales. Con la subida al trono de Carlos IV, las obras cobran nuevo impulso. Efectivamente, durante los años 1788 y 89 sobrepasan los 200.000 reales gastados anualmente lo que evidencia una gran actividad. Y, aunque en los tres años sucesivos su volumen se redujo en casi un tercio, las sumas alcanzaron cotas considerables. Los difíciles años posteriores tienen su reflejo en la constante caída de las cantidades gastadas, hasta llegar a descender a los 8.448 reales simbólicos del año 1796.

El total invertido ascendió a 1.491.332 reales no quedando prácticamente remanente alguno. Es lógico, pues, que la gran ilusión de don Ventura quedara definitivamente aparcada.

5. NUEVOS PROBLEMAS ECONÓMICOS. INFORME Y TASACIÓN DE LOS MAESTROS ÁLVAREZ Y MUÑIZ

El que a pesar de los grandes movimientos de tierras e importantes cimentaciones, en casi diez años y con una inversión que se acercaba al millón y medio de reales, no avanzaran más los trabajos, no parece tener otra explicación que la desgana, y quizá irregularidad, con que debieron proseguir las obras.

Para continuar el proyecto, el rey concedió arbitrios sobre beneficios, expolios y sedes vacantes cuya recaudación acarreó numerosos problemas.

A comienzos del año 1793 llegaba a la Cámara un nuevo informe del prior Vicente Anastasio Suárez. Aseguraba que las obras había sido iniciadas “por abajo”, es decir, por el desagüe del canal del río Deva y se habían avanzado ascendiendo hasta la gruta. “El cuerpo de ella hasta ahora construido y mirado de avajo, parece ser un murallón mui fuerte y comprehende en si mismo el terrado, una de las partes principales de la obra, el qual se puede decir hallarse ya acabado con sus tres fronteras de sillería por ser poco lo que falta para su conclusión por ahora...Que ansi mismo se hallan enteramente concluidos los dos martillos de cantería labrada que previene la planta, uno para en cada una de las fronteras laterales de la platea o terrado y su salida es e 21 pies”. Faltaba por hacer todo el resto de lo proyectado, incluidos los leones que irían en cada uno de los extremos de los citados martillos. O sea, todo lo más importante: el panteón y el templo propiamente dicho.

Los ingresos eran los provenientes de las annatas. Se trabajaba a jornal diario siendo el menor de 2,50 reales y el mayor de 7, según la valía, a excepción del herrero que cobraba 10 reales y el carpintero que ingresaba otro tanto. El aparejador cobraba 20 reales. El listador había sido cesado hacía unos cuatro meses (lo que parece evidenciar que existió alguna irregularidad). Algo más de 60 reales cobrarían los escultores que pronto iban a llegar de la Real Academia de San Fernando. Al director (Reguera), después de varias disputas, se le había obligado a residir en Covadonga en todos los casos necesarios y, en los demás, a su arbitrio. Cobraba 44 reales diarios, residiera o no, y aún cuando cesasen del todo dichos trabajos. Y concluía pesimista: “Para el caso (que siempre será doloroso al que expone) de que S. M. con vista de todo tenga a bien suspender para siempre o por largo tiempo esta misma obra...resta por ase-

gurar el edificio de esta casa de novenas y capillita de San Fernando, en donde se celebran los divinos oficios” (7).

Los trabajos fueron suspendidos el 20 de octubre de 1793 por haber llegado el invierno, también por economía y “según estilo de las obras reales de Madrid”.

Consecuencia de la anterior comunicación fue la elaboración de otra muy detallada, remitida por los arquitectos Benito Alvarez Perera y Antonio Muñoz Lorenzana, resumiendo todo lo hecho y lo que faltaba por hacer, con su respectiva tasación.

El 8 de noviembre de 1793 decían que habiendo visto los planos levantados por Ventura Rodríguez, habían hallado que el estado de la obra consistía en “su fachada a 43 pies de altura sobre el cauce que ha de tomar las aguas del cantarillón que se está construyendo para recoger todas las que surten de la peña y asentada la ymposta a cuio nivel principia el terrado del panteón, por manera que en 123 pies de largo se halla casi apabimentado el área del edificio...y en la propia distancia concluido el cantarillón...elegidos los paredones y pedestales que daban paso a una de las rampas del terrado del panteón y para que del todo esté concluida parte de obra que es como el zócalo de todo el edificio falta continuar el cantarillón...80 pies acia la peña”, como hasta entonces se había hecho.

Todo estaba con la mayor seguridad y arreglo a pesar de la irregularidad del terreno y filtraciones de aguas que hacían penoso el trabajo. Otro tanto podía decirse de los caminos abiertos para la conducción y acopio de materiales. Igualmente habían sido construidos almacenes, fraguas, cuartel para recoger los operarios y demás talleres y obradores. En atención a todo lo expuesto y a que las canteras de Cueto y Collado producían buena piedra, pero costosa, daban el siguiente cálculo:

El costo de las obras preparatorias ascendía a 178.240 reales. El valor de lo ejecutado hasta entonces era de 979.784 reales. De forma que lo gastado importaba 1.158.024 reales.

El resto de la obra consistía en sacar cimientos, levantar el panteón y construir el primer cuerpo del templo y su ático. Su costo ascendería a 3.369.340 reales. De manera que el total de lo referido suponía 4.527.364 reales (*Apéndice III*).

Ante un presupuesto tan alto se consultó al Regente. Este contestó a la Cámara que los maestros que habían reconocido la obra estaban reputados

por los mejores de su arte, pero que no se fiaba de su pericia, sobre todo tratándose de una obra tan compleja. Les había propuesto reducir los gastos sin perjuicio de la perfección del edificio “o levantar otro plan menos costoso sobre el cimiento ya edificado”, pero no se atrevieron a opinar. Decía, también, que sospechaba alguna trampa en las listas de pagos puesto que las había pedido pero se habían negado a entregárselas. En su opinión, el salario de Reguera era exagerado ya que vivía en Oviedo ocupado en otras obras “visitando las de Covadonga una o pocas más veces al año”

Informes tan negativos decidieron acudir y consultar con la Real Academia de San Fernando, para que propusiese medios con que levantar el templo de forma más barata. A mediados del año 1795 reconocieron los académicos los planos de Ventura Rodríguez junto con los escritos sobre incidentes y demoras que había experimentado su construcción. La Junta encargó a Manuel Martín Rodríguez para que, junto con Pedro Arnal, expusieran sus opiniones antes de decidir. Estos dijeron “no haber medio ni arbitrio el más leve...en una fábrica sencillamente decorosa en su forma y ornatos, adaptada su solidez a lo fragoso del sitio donde se ha de erigir y no sólo original en su género sino también por todos títulos propia para dar a la posteridad la más feliz idea del estado de las Bellas Artes cultivadas en España en la presente época (8). La Cámara, en consecuencia, ordenó que no se hiciese novedad alguna. Pero el trabajo sólo se prolongaría un año más. En 1796 el proyecto de don Ventura era suspendido para siempre.

Madoz dice que “lo que se hizo es solo la base sobre lo que debía edificarse el templo, y costó 1.900.000 rs. según cuentas existentes en el archivo de la colegiata, pero debe advertirse que el resto de la obra no hubiera costado más, ni acaso tanto como el magnífico pedestal que por fortuna existe: lo grande y difícil está hecho” (9).

6. TRABAJOS COMPLEMENTARIOS. EL ABANDONO

Como trabajo complementario, ejecutado paralelamente, se encontró la parte esculturada, que también creó problemas, sobre todo económicos.

El 2 de junio de 1789 José Rodríguez Díaz informaba que “deseaba encargarse de la obra de la escultura de la Nueva Real Yglesia de Nuestra Señora de Covadonga, estando pronto a trabajar hantes los modelos para ma-

yor seguridad del desempeño”. Uno de los mayores disgustos de Manuel Martín Rodríguez tuvo su origen en la apreciación de estas figuras. Por encargo de Campomanes (año 1792) dicho escultor había realizado varios modelos. No debió de considerarlos el arquitecto de suficiente mérito puesto que de los 20.000 reales prometidos rebajó su valor a sólo 7.000. José Rodríguez se quejó ante la Academia acusando al Director de entrometerse a tasar obras que no eran de su competencia y por ello había acudido a la Real Cámara para que ordenase pagar el precio justo. La junta reprendió duramente al escultor asegurando que no creía que un profesor del pundo-nor de Martín hubiera vulnerado ningún estatuto, pues los que citaba se hallaban suspensos. Ante la disputa, se nombró a Isidro Carnicero y Manuel Alvarez, quienes tasaron las figuras de Favila y don Pelayo, junto con dos modelos de leones y dos trofeos de guerra, en 14.200 reales que se abonaron a José Rodríguez Díaz (10).

También el escultor José Piquer fue otro de los profesores a quien propuso Manuel Martín para realizar la decoración de Covadonga. Era académico de mérito desde 1787. Se encargó de realizar los modelos de un escudo de armas reales con las figuras de la Fama y la Gloria, para la fachada principal del templo, más dos ángeles para los lados del Tabernáculo y la imagen de Nuestra Señora. Por ellos recibiría 6.303 reales.

Francisco Javier Meana, vecino de Madrid, premiado en 1781, fue académico desde 1814. Trabajó con Juan Adan “hasta que el señor Ventura Rodríguez le encargó las Famas que debían colocarse sobre el arco toral del templo de Covadonga, cuya obra no se verificó, pero los modelos aún existen en poder del exponente. Fue después pensionado por el señor don Juan de Villanueva en la obra del Museo para hacer los modelos y capiteles de las columnas de la fachada que mira al Jardín Botánico” (11).

En 1798 escribía el comunicante de Tomás López: “Siendo digno de llorarse que no se continúe la obra por haber cesado el arbitrio concedido por S. M. para efectuarle”. Todavía dos años después alguien pensaba que “pueda concluirse el plan de esta vasta obra y que no queden ilusorias las piadosas intenciones de S. M. ni inútilmente empleada la considerable suma a que ascendía lo que se halla ya ejecutado en ella”.

Pero todo fue inútil. A las dificultades expuestas por los distintos informes arriba señalados, vinieron a unirse otras de tipo político y social que en años sucesivos se agravaron con la crisis económica, prolongada duran-

te los primeros años del siglo siguiente, todo lo cual impediría la reanudación del proyecto.

Sin duda quien con más claridad vio y señaló el principal motivo de su paralización fue Jovellanos que en su “Elogio a Ventura Rodríguez” dice: “Varios estorbos retardaron esta obra, que era la primera en su estimación por su grandeza y singularidad y esta tardanza dio tiempo a la envidia para minar contra ella. Fue necesaria toda la protección, toda la constancia de un Tribunal firme, ilustrado, para acallar los clamores de la ignorancia conjurada en su ruina...Los más obligados a promover su ejecución fueron los primeros a resistirla”. La dura crítica a los canónigos de Covadonga es evidente. Y así lo interpretaron éstos cuando poco después el ministro visitaba el Santuario. Tras contemplar la obra realizada “se desayuna en casa del prior Vicente Suárez. Reconvenciones sobre mi invectiva contra el cabildo en el “Elogio de Rodríguez”.

Y, aunque Jovellanos conservó alguna esperanza de que quizá fueran reanudadas las obras, Llaguno, pesimista y más realista, apostilla a su comentario: “Mas yo me temo que este día esté muy lejano, porque después de haberse comenzado la obra con el mayor fervor y actividad, quedó parada, cortando las esperanzas de tener en España la prueba mejor de la invención, genio y gusto de Rodríguez”. Por desgracia, tuvo razón.

NOTAS

- (1) A.H.N: Cons.leg. 16.027
- (2) F. CHUECA GOITIA, *Dibujos de Ventura Rodríguez para el Santuario de Nuestra Señora de Covadonga*, A.E.A. nº56 (1943) p. 61.
T.F. REESE, V. Rodríguez, *Jovellanos y Covadonga: proto-romanticismo en la España del siglo XVIII*, A.E.A. nº197 (1977) p. 31.
- (3) I. CADIÑANOS, *El arquitecto Manuel Martín Rodríguez, discípulo de Ventura Rodríguez*, "Academia", nº71 (1990) p. 413.
Los planos corrieron diversas vicisitudes. En 1843 se decía que habían venido a ser como propiedad del arquitecto Reguera quien los retuvo en concepto de salarios no pagados. Ahora estaban en poder de Matías Corral e intentaba comprarlos la Academia de San Fernando (Arch. A.S.F: 2-33/1)
- (4) La acusación evidencia una total oposición entre abad y arquitecto. Parecen noticias exageradas a juzgar por la opinión bastante más positiva que sobre Reguera emitió Llaguno.
- (5) I. CADIÑANOS, *El arquitecto Manuel Martín Rodríguez...*
A lo expuesto en dicho artículo habría que añadir alguna otra noticia obtenida recientemente a partir de su testamento. Estuvo casado con Juana Santibañez de Heceta de la que tuvo una hija llamada Fermina. Ambas habían fallecido ya. Murió en la casa de la calle Segovia, legada por Ventura Rodríguez. Mandó enterrarse en el camposanto de la Puerta de Fuencarral. Además de los planos dejados, citados en el mencionado artículo legó, también, a la intendencia del Real Palacio todos los planos relativos a ella de Ventura Rodríguez, Sachetti y Juarra. Al convento de las capuchinas dejaba un cuadro de la Santa Faz, una imagen de Nuestra Señora del Pilar y una pililla de agua bendita.
- (6) El regreso fue accidentado. A los problemas encontrados en León se añadió otro más grave. En Guadarrama tuvo que detenerse bastante tiempo pues se puso tan malo que recibió el Viático, ya que estuvo a punto de morir.
- (7) A.H.N: Cons.leg. 16.027
- (8) Arch. A.S.F: 3-139, 2-33/1.
- (9) Martín Rico publicó un dibujo de la plataforma de que venimos tratando y que reproduce Reese en el antes mencionado artículo (Figura nº5).
- (10) Arch. A.S.F: 2-27/1.
- (11) Idem: 172-2/5 y 173-2/5.

APÉNDICE-I

Instrucción de lo que deberá averiguar Dn. Manuel Martin Rodriguez, director de arquitectura de la Real Academia de San Fernando en cumplimiento de la comisión que se le ha dado por la Cámara, para el reconocimiento del estado que tiene la obra del Santuario de Cobadonga y medios de que se adelante y cesen las disputas que se ha excitado.

1.– Verá el estado de la obra asi en lo cosntruido hasta aqui como en el acopio y estado de materiales.

2.– Se le entregará una copia de la representación que con fecha de 30 de mayo anterior ha dirigido desde Oviedo el arquitecto Dn. Manuel Reguera González que actualmente la dirige como aparejador.

3.– Cotexará lo edificado por Reguera, y sus disposiciones con el diseño y modelo que dexó Dn. Bentura Rodriguez expresando su conformidad o discrepancia y lo que deve esperarse del desempeño ulterior de Reguera en esta obra continuando a su cargo como hasta aquí la parte facultativa, en calidad de aparejador quedando responsable Dn. Manuel Martin Rodriguez del juicio que formare.

4.– Se informará de la asistencia que haya tenido Reguera a la obra y si esta requiere continua para que se haga con economia y solidez o si basta que sea temporal e interpolada en inteligencia de que será igualmente responsable del juicio que formare, pues vna obra de este tamaño parece requiere no solo inteligencia, desinteres y si no tambien la presencia continua del aparejador y que este consulte y de razon de tiempo para que se examine el progreso de la obra por quien lo entienda.

5.– Si Reguera se halla en estado de asistir la obra y dirigirla con acierto o convendrá destinar vn profesor de conocida inteligencia y experiencia a cuio cargo se ponga dicha obra y vaxo que salario y obligaciones.

6.– Verá asi mismo el precio corriente de los jornales y el de la saca, conduccion y labra de los materiales que hasta ahora se han acopiado informandose de los precios corrientes en el pais y comprandolos con lo que hayan practicado Reguera y sus dependientes para deducir de esta comparacion si hay que remediar y en que consiste.

7.– Si convendrá distribuir el acopio de materiales en asentistas e igualmente las demas partes de la obra y vajo de qué precauciones o formalida-

des y quienes deben interbenir en la celebracion de estos ajustes o asientos para evitar inteligencias ocultas y sobornos.

8.— Componiendose la obra no solo de lo perteneciente a arquitectura sino tambien de escultura y pintura corresponde que el citado don Manuel Martin Rodriguez trahiga con separacion demostrando lo que pertenece a cada vna de estas dos profesiones proponiendo el modo de que se adelante y de buscar profesores acreditados que pasen a executar estas obras en Cobadonga de modo que su execucion sea contemporanea para el edificio y todo se tenga entre la correspondencia y la devida relacion de simetria y orden sin que vna profesion se intrometa en la otra pues cada profesor de escultura o pintura ha de ser independiente del arquitecto y responsable de su ramo segun el proyecto general de la obra añadiendo por la nueva vista todas las noticias que conduzcan a estos obgetos para dar a la Camara vna idea especifica y clara de los pertenecientes a escultura y pintura.

9.— Esta distincion de profesiones no impedirá que si se advirtieren defectos o inconvenientes los pueda exponer qualquiera de estos profesores al que los cometa o representarles con tiempo para su remedio explicando don Manuel Martin Rodriguez el modo practico de que esto se cumpla sin necesidad de formar procesos y discusiones interminables previniendoseles de antemano.

10.— La confusion experimentada a los principios de la obra con grave perjuicio de su adelanto ha nacido de la falta de asistencia de Reguera y de no estar arreglada la division de la parte economica de la facultativa de que han resultado las quejas dadas a la Camara.

Por otro lado estas dos partes tienen entresi alguna vnion por que es preciso atender no solo a que haya cuenta y razon sino a que se emplee bien el caudal de la obra sin desperdicios o sueldos voluntarios y que todos los sobreestantes sean facultatibos y no se empleen gentes inutiles ni toleren las que resultaren ignorantes o gravosas.

Para acertar con el remedio hara sacar vna lista Don Manuel Martin Rodriguez de las jentes empleadas, sus ocupaciones y sueldos, reformando y arreglando por decontado todo lo que pida remedio para que la obra se adelante y no para perdiendo la bondad de la estacion.

11.— Sin retardacion de lo referido dará cuenta a la Camara de las reformas que vaya haciendo y propondrá por mano del Yllmo. Señor Governador

dor interido del consejo quanto le ocurra para que se le vaya previniendo de las resoluciones de la Camara y a los demas a quienes corresponda.

12.— Avisará anticipadamente y quando esté cerca de concluir su comision el modo en que debe quedar las cosas y con las apuntaciones que irá formando durante su permanencia en Cobadonga podrá extender en Madrid su informe a la Camara con la devida reflexion.

Madrid 8 de junio de 1789.
(Firmado): El Conde de Campomanes

APÉNDICE II

Informe de Manuel Martín Rodríguez.

En cumplimiento de las tres reales ordenes e instrucciones de la Camara que con fechas de 29 de abril, 12 y 19 de junio de este año se me comunicaron por el secretario de ella, marques de Murillo, sobre la obra del santuario de Nuestra Señora de Cobadonga, con referencia al contenido de cada uno de los capitulos de la instruccion expongo lo siguiente:

1 y 2.— Habiendo salido de esta Corte el 13 de julio y arriado a aquel santuario en principios de agosto en los dias que permaneci en el reconoci el estado de la obra asi en lo construido hasta entonces como el acopio y calidad de los materiales y respecto al poco tiempo que se me aseguro se havia puesto la primera piedra la halle mui adelantada y que es abundantisima y de buena calidad la prevencion de los materiales. Y enterado de la copia de la representacion de don Manuel Reguera de 30 de mayo proximo pasado, todo quanto en ella refiere lo encuentre mui conforme a lo que lleva executado y que es cierto que en el corto tiempo que hace se continuan los trabajos se ven cumplidas las tres primeras condiciones prevenidas por don Ventura Rodriguez como fueron la limpia del techo de la cueba de la peña calcinada por el incendio, la otra limpia de la montaña que se halla sobre ella, y la apertura del rio que nace de la cueba para separarlo de los cimientos de la obra habiendo visto y reconocido sin perdonar fatiga alguna para poder con toda certeza asegurar, como aseguro, el ningun riesgo ni aun

remoto, que puede sobrevenir al edificio por causa de las piedras o peñones que los no inteligentes suponen poderse desprender.

3.- Haviendo cotejado lo edificado por Reguera y sus disposiciones con el diseño que dejó don Ventura Rodríguez, lo halle sin la menor discrepancia tanto en el todo como en sus partes habiendo nivelado y medido con la mayor prolijidad y no dudo del acierto en lo ajecutado hasta aora en el desempeño ulterior de Reguera en el todo de la obra, consultandome de tiempos en tiempos las dudas que tenga segun los periodos de la misma obra. Debiendo hacer presente que en todo el Principado no se encontrara otro sugeto para el desempeño de ella (1).

4.- No ha sido la asistencia de Reguera continua a la obra ni tampoco debe exigirse en un sugeto de su merito, pues teniendo un aparejador de su satisfaccion en ella hay tiempos en que no es precisa su residencia y sin ella puede muy bien emplearse en sus adelantamientos en las apuntaciones y estudios que de los diseños debe ir haciendo en grande, habiendo ocasiones en que puede hacerlo en su casa asi como otras en que no le permita el estado de la obra faltar un punto de ella y esto no puede prefixarse.

5.- No hay duda en que Reguera se halla en estado de poder asistir a la obra y dirigirla con acierto y que debe por todos los medios mantenersele en ella, pues fuera de que como arriva va dicho, en todo el Principado no se encontrara otro mas capaz del desempeño, añado seria dificil hallar otro sugeto de su merito que por ningun partido quisiese sugetarse a estar en esta thevayda.

6.- Los apuros y escasez general del reyno en este año han dado motivo a alterar todas las cosas y asi no estrañe la alteracion de precios en jornales y materiales, pero esta se modificara segun la mayor o menor abundancia de los materiales.

7.- No hay duda puede ser conveniente y aun debiera hacerse por el arquitecto Reguera la distribucion del acopio y conduccion de materiales en asentistas e igualmente las demas partes de la obra, debiendo intervenir para ello el señor abad, el director de ella, los aparejadores y sobrestantes para evitar inteligencias ocultas y sobornos (2).

8.- La obra se compone solamente de lo perteneciente a arquitectura y escultura y nada de pintura y esta mui bien demostrado en los diseños lo que pertenece a escultura. Y para el desempeño de ella propongo a don Joseph Piquer, a don Francisco Meana y don Joseph Rodriguez para que se-

parados cada uno de estos profesores de merito estudien y lleven adelante la obra con la emulacion que corresponde tengan entre si estos mozos de merito, bien entendido que cada uno de ellos ha de estudiar los modelos arreglandose en todo a los diseños de don Ventura Rodriguez y sujetandose a la correccion de los directores de escultura de la Real Academia de San Fernando, y por lo que toca a su honorario deve ser de setenta y cinco reales diarios en atencion a que ha de llebar la obra seguida y por ningun pretesto podran salir o faltar de aquella situacion (3).

9.— Es cierto no debe impedir esta distincion de profesores que si se advirtieren defectos o inconvenientes los pueda exponer qualquiera de ellos al que los cometa y representarlos con tiempo para su remedio pasandome aviso de todo para poder prevenirles lo conveniente sin necesidad de formar procesos y discusiones molestas a la superioridad.

10.— Nada tiene que reformar las listas semanales ni el metodo en quanto a la paga de jornales y materiales devengados cada semana, pues havien-do pedido varias listas encuentre se llevaba la practica comun en todas las obras de cuerpo (5).

11.— En punto a la observacion de esta instruccion no puedo menos de hacer presente a la Camara, no he tenido por preciso detenerme en aquella situacion y por consiguiente dar la cuenta de todo lo ocurrido hasta mi regreso, mayormente quando se hacia gravoso a mi conciencia y a la comision el estar detenido el coche en Leon, adeudando la cantidad de nueve pesos cada dia en el concepto de no haverlos de alquiler en aquella ciudad.

12.— Espero disimulara la Camara no haya estado a la observancia de esta instruccion, por haberme propuesto satisfacerla plenamente al punto de mi arrivo, lo que me embarazo la enfermedad que me sobrevino mas de treinta leguas de esta Corte y que aun estoi padeciendo.

El merito de Reguera no permite sea tratado como jornalero ni menos precisarle ni sugetarle a horas ni tiempos pero esto no obsta para que se lleve aquella buena armonia devida entre el abad y el unico medio para que se consiga el fin en los progresos y adelantamientos de la obra.

Madrid 25 de septiembre de 1789.

Manuel Martin Rodriguez.

NOTAS

- (1) En el margen: “Que el arquitecto Reguera trate y consulte con don Manuel Martin Rodriguez las dudas que se le ofrezcan respectivas a la obra quedando responsable de las resultas en el caso de no egecutarlo”.
- (2) “Que hayan solamente de intervenir en las contratas, asientos y estajos el abad que por tiempo fuere de Covadonga, el arquitecto Reguera, el aparejador principal y el asentista con quien se realice el contrato”.
- (3) “Que los escultores encargados y propuestos por Rodriguez para las obras de su profesion, le presenten sus modelos y se entiendan con el”.
- (4) “Que los mismos dirijan a la secretaria sus representaciones y que por ella se pasen a Rodriguez para que se esponga lo que se le ofreciere cerca de su contenido”.
- (5) “Que Reguera custodie las listas semanales de la obra para que a su devido tiempo sirban de documento justificativo para comprobacion de la cuenta”.

APENDICE III

Declaración de los arquitectos don Benito Perera y don Antonio Muñiz.

Dijeron que habiendo visto dicha obra, y teniendo en consideracion el reconocimiento y medidas que en los días catorce, quince, diez y seis, y diez y siete de septiembre de este año hicieron de ella y sus planos lebandados para el efecto por el Director de arquitectura de dicha Real Academia don Ventura Rodriguez, hallaron ser el estado de la referida obra, estar su fachada a quarenta y tres pies de altura sobre el cauce que ha de tomar las aguas del cantarillón que se está construyendo para recoger todas las aguas que surten de la peña y asentada la ymposta, a cuió nibel principia el terrado del panteon, por manera que en ciento veinte y tres pies de largo, se halla casi apabimentado el area del edificio contados desde la fachada al centro de la obra y en la propia distancia concludido el cantarillon que ha de tomar las aguas prosalientes de la peña, elegidos los paredones y pedestales que dan paso a una de las rampas del terrado del panteon y para que del todo este concludida parte de obra que es como el zocalo de todo el edificio, falta continuar el cantarillón y sus costados ochenta pies acia la peña orizontando su gran declibe con escalones abiertos en la misma, como lo hasta ahora trabajado y prebiene el plano instructivo que tambien tubieron presente.

Que todo lo obrado está con la maior seguridad y arreglo, no obstante la irregularidad del terreno a que se llegan las muchas aguas y filtraciones que hacen penoso el planteo de la obra, por lo que se deja entender para la conduccion y acopio de los materiales, y en efecto se hallan construidas varias carreteras y abiertos otros caminos provisionales de pala y azadón. Que entre aquellas es una la que desde el molino que llaman del Diablo sigue por el puente de la Burana hasta unirle con el que se dice Reynazo, con antepechos en los principios y retener en las abenidas, cuió largo es de quinientas ochenta y ocho baras para la conduccion de la arena. Otra desde el mesón de ciento y sesenta baras con gruesos paredones en la llegada a la obra, con otro trozo de carretera de igual estension y ambos trozos para la conduccion de la canteria y mamposteria que se saca en la cantera llamada del Cuetto. Vn camino abierto para servir la que se dice del Collado, que está a las mismas ciento y sesenta baras distante de la obra. A la inmediacion de esta y al frente de la casa de novenas una gran plazuela con paredones y relleno a fin de ponerla regular en su pabimento con otra que en la parte o

puerta sirve para hacer las mezclas de la cal. Asimismo para la conducción de este material desde las caleras y la de la madera, se abrió un camino provisional de setecientas varas de largo a la orilla del río Reynazo. Que la corta población exigía (por ser reducida a la casa de canónigos, organista y cantores) construir almacenes, fraguas, quartel para recogerse los operarios y además talleres u obradores, por cuya razón hay uno de aquellos con puertas y ventanas de cantería para custodiar la herramienta. La casa de fragua con habitación para el herrero y su familia. La del albergue para los oficiales y pegante a esta un gran almacén general de tres pisos hacia el caído de la montaña, en el que se custodian varios utensilios de maderas, yeros etc, y sirve su salón de posito de granos, con otro para las montañas de la obra. Que además se construyeron dos tendejones para los labrantes en caso de lluvias con otro para el carpintero que trabaja y reforma las parigueltas, carretones y encabaduras de herramientas. Asimismo el cauce provisional que bebía las aguas prosalientes de la peña para no embarazar los trabajos mientras se perfecciona el cantarillon que como ya dicho se está construyendo, merece toda atención por estar abierto en peña y en partes chaplonado su lecho con paredones a la margen de avajo opuesta a la montaña y no es menos considerable la penosa operación de rozar la peña que se calizó en el incendio con la limpieza de las peñas sueltas y rodadizas que se hallaban en el tendido de la montaña, como todo está prevenido en la primera condición de las citadas instrucciones de don Ventura Rodríguez. Que en atención a todo y a que las canteras del Cueto y Collado mencionadas arriba son trabajosísimas por lo disforme de los (trabajos), digo peñascos, en que se produce, aunque de buena calidad para la obra y que sus materiales se estrahen a polbora, dan el cálculo siguiente, fundado en el por menor que de todo hicieron:

Costo de las obras preparatorias:

–Herramientas, carretones y mas utensilios, veinte y seis mil rs.	26.000 rs.
–Carreteras, desmontes y mas caminos provisionales, cinquenta y tres mil quarenta rs.	53.040 rs.
–Almacenes, fraguas, apertura del cauce provisional, noventa y nueve mil y doscientos rs.	99.200 rs.
Total de estas obras.	178.240 rs.

Valor de lo ejecutado en obra y materiales:

–Por el desmonte y nibelacion de la peña en escalones para el planteo de la obra, de lo que es dificultoso formar juicio por su irregularidad, abonan prudencialmente ciento y sesenta mil rs... 160.000 rs.

–Por noventa y seis mil trescientos catorce pies cubicos de canteria asentados en obra, que regularon por diferentes precios, segun los dibersos trabajos, seiscientos dos mil ochocientos quarenta y quatro rs.....602.844 rs.

–Por dos mil y quatrocientos en taller y canteras, trece mil y doscientos rs..... 13.200 rs.

–Por catorce mil quatrocientas y cinquenta baras cubicas de todos los mazizos, doscientos dos mil trescientos rs..... 202.300 rs.

Por el mortero de cal hecho, mil quatrocientos quarenta rs.... 1.440 rs.

Total de lo ejecutado en obra y materiales... 979.784 rs.

Por manera que las obras preparatorias, lo ejecutado en obra y materiales, importa un millon ciento cinquenta y ocho mil veinte y quatro rs. vellon, segun ban figurados.

Resto de la obra:

–Por sacar de cimientos los ochenta y tres pies que restan del cantarillon y enrasar con la imposta de fachada, ciento ochenta mil rs..... 180.000 rs.

Panteón:

–Por cien mil pies cubicos de canteria de las paredes interiores y exteriores de todo este cuerpo, con inclusion de sus bobedas, seiscientos cinquenta mil rs..... 650.000 rs.

–Por doce mil quatrocientas cinquenta baras cubicas de mazizo de este cuerpo, ciento setenta y quatro mil y trescientos rs.... 174.300 rs.

–Por trescientos pies cubicos de canteria de la puerta del panteon y claboaia, tres mil rs..... 3.000

–Por quatrocientos y cinquenta baras de cornisa que corona este cuerpo del panteon..... 25.350 rs.

–Por ochenta peldaños, once mil quinientos y cinquenta rs... 11.550 rs.

–Por cinco mil doscientos diez y ocho pies de enlosado interior y exterior..... 15.624 rs.

El total de esta obra del panteón, incluso el importe de los ochenta tres pies que restan del cimientto del cantarillon, un millon cinquenta y nueve mil ochocientos veinte y quatro reales vellon..... 1.059.824 rs.

Primer cuerpo del templo:

–Por cinquenta y siete mil nuevecientos ochenta pies cubicos de canteria interior y exterior del templo, con la de los caracoles y antepechos de la platea, quatrocientos y cinquenta rs... 434.850 rs.

–Por quinientos dos claraboyas, jambages, dinteles de puertas y bantanas, quinze mil y sesenta rs.... 15.060 rs.

–Ytem de quarenta y ocho peldaños que suben del panteon a la platea del templo, siete mil y quatrocientos rs.... 7.400 rs.

–Pr doce columnas esentas inclusas las del portico con sus basas y capiteles de orden corintio, ciento noventa y dos mil rs... 192.000 rs.

–Por diez y seis introducidas en las pilastras, con las propias basas y capiteles, ciento noventa y dos mil rs.... 192.000 rs.

–Por catorce mil quatrocientos sesenta y quatro pies cubicos de canteria que componen los dos entablamentos interiores y exteriores de este cuerpo, ciento cinquenta y nueve mil ciento quatro rs... 159.104 rs.

–Por los dos cuerpos de arquitectura que adornan las entradas a la sacristia, diez mil rs.... 10.000 rs.

–Por tres mil doscientos veinte y quatro pies cubicos de canteria que compone la voveda de la nabe que rodea el templo, sesenta y quatro mil rs..... 64.000 rs.

–Por la cornisa circular sobre el previsterio y la del frontispicio, diez mil rs.... 10.000 rs.

–Por las cadenas, llaves, pernos, rejas y mas yerro de las claraboyas de este cuerpo, sesenta mil rs... 60.000 rs.

–Por doce mil ochocientos setenta y seis pies cubicos de enlosado del templo, sacristias y platea, sesenta y tres mil quatrocientos veinte y dos rs.... 63.422 rs.

Total del primer cuerpo del templo, un millon doscientos trece mil ochocientos treinta y seis rs.vellon..... 1.213.836 rs.

Cuerpo de luces o atico del templo:

–Por diez y ocho mil seiscientos ochenta y ocho pies cubicos de cantería interior y exterior, con inclusion de su entablamento, doscientos ochenta mil trescientos veinte rs..... 280.320 rs.

–Por nuevecientos treinta y seis de los sotobancos, nueve mil trescientos y sesenta.... 9.360 rs.

–Por doce mil nuevecientos y sesenta de cantería que tiene la media naranja interior con la labor de su artesonado, quinientos diez y ocho mil quatrocientos rs..... 518.400 rs.

–Por la esferoide lata, o cupula exterior ciento veinte y nueve mil y seiscientos rs.... 129.600 rs.

–Del remate que corona la esferoide, diez y ocho mil rs.... 18.000 rs.

–De todo el yerro, plomo, bidrieras, arambreras y mas que encarga cerca de esto el plano instructivo a todo costo, ciento y quarenta mil rs.

Total del cuerpo de luces 1.095.680 rs.

Por manera que el total importe del resto de la obra compone el de tres millones trescientos sesenta y nueve mil trescientos quarenta rs. sin incluir en esta regulacion la del tabernaculo, estatuas, armas, genios, que sobre el gusto y delicada escultura, se proponen para ello y altares laterales, marmoles de diferentes generos y paises.

Total de lo gastado: 1.158.024

Resto de la obra, con exclusion del tabernaculo. 3.369.340.

Total de la obra: 4.527.364 rs.

Que es quanto tiene que decir segun su saver y entender, todo la verdad para el juramento hecho, en el que se afirmaron, ratificaron y lo firmaron siendo de edad Perera de cinquenta y un años y el Muñiz de quarenta y uno, tambien lo firmo S.S. dicho Señor Regente de que doy fee.

(Firmado): Benito Alvarez Perera y Francisco Antonio Muñiz Lorenzana.

“EL ESCULTOR FELIPE DE CASTRO Y SU FRUSTRADA
INTERVENCIÓN EN LA CAPILLA DE SAN JULIÁN EN
LA CATEDRAL DE CUENCA”

Por

JOSÉ LUIS BARRIO MOYA

Dentro del panorama general de la escultura española del siglo XVIII, la figura de Felipe de Castro destaca por su enorme personalidad no sólo artística sino también humana. Desde el punto de vista artístico, Felipe de Castro se va a mover entre la tradición barroca de Bernini y Rusconi y los primeros aires neoclásicos adquiridos durante su larga estancia en Italia.

A nivel personal hay que considerar a Felipe de Castro como un hombre muy de su época, un auténtico ilustrado, poseedor de una gran cultura, de espíritu aventurero e inquieto, seguro de sí mismo y difícil de carácter. Todo ello hace que la figura del escultor gallego sea sumamente atractiva para los investigadores. Sin embargo, y a pesar de los últimos y rigurosos estudios sobre Felipe de Castro, hay todavía muchos puntos oscuros en su biografía necesitados de una mayor atención.

Dos incógnitas aparecen en la vida de Castro desde el momento mismo en que vino al mundo: la del año de su nacimiento y la del lugar donde aquel acontecimiento acaeció. Con respecto a la primera hay que destacar que Felipe García Samaniego en el Elogio fúnebre del escultor, leído en la Real Sociedad Económica Matritense el 27 de agosto de 1755, tan sólo dos días después de la muerte de Felipe de Castro, afirmaba que el artista gallego nació el 10 de junio de 1704.

Por su parte tanto Ponz como Ceán Bermúdez, generalmente bien informados sobre los artistas de su época, situaban en 1711 el año de nacimiento del escultor gallego. Esta incógnita sobre el año de nacimiento de Felipe de Castro todavía persiste, aunque casi todos los críticos se inclinan por admitir que fué en 1704.

Por lo que respecta al lugar de nacimiento de Felipe de Castro tanto Ponz (1), como Ceán Bermúdez (2) y García Samaniego admiten que fué en

la villa coruñesa de Noya. Opinión confirmada por el propio artista, quien en todos los documentos se declara natural de la citada población gallega. No obstante estas afirmaciones han sido infructuosas las investigaciones de Claude Bédat, máximo especialista sobre Felipe de Castro, por encontrar la partida de bautismo del escultor gallego en las iglesias de Noya y su comarca. Lo más probable, y como muy bien sugiere el propio Bédat, es “que si por circunstancias particulares le bautizaron en una aldea cualquiera de Galicia, él prefirió declararse natural de Noya” (3).

Desde muy joven Felipe de Castro se sintió atraído por la escultura, comenzando su aprendizaje de aquel arte en el taller que Diego de Sande tenía establecido en Santiago de Compostela, para pasar a continuación al de Miguel Romay, famoso ensamblador a quien se debe el ostentoso retablo de San Martín Pinario, trazado por el no menos famoso Fernando de Casas Novoa.

El 1724 Felipe de Castro se encontraba en Lisboa, en el taller de un escultor de aquella ciudad, quien le propuso establecerse en la capital lusitana, ofreciéndole a su hija como esposa. Castro no aceptó aquellas invitaciones, y pasó a Sevilla, ciudad en la que residió entre 1726 y 1733.

La estancia del escultor gallego en la ciudad andaluza va a ser determinante, tanto para su formación como para su posterior evolución artística.

En Sevilla, Felipe de Castro trabó amistad con Pedro Duque Cornejo, uno de los más brillantes representantes de la gran escultura andaluza del siglo XVIII, en cuyo taller el artista gallego realizó sus dos primeras obras conocidas: las imágenes de San Isidoro y San Leandro para la iglesia sevillana de El Salvador, donde aún se conservan.

También en Sevilla, Felipe de Castro hizo amistad con el pintor lusitano Antonio Vieira, el cual había arribado a la capital andaluza en 1732, en su camino de regreso a Lisboa. En sus conversaciones con Castro, Vieira animó al escultor gallego para que se trasladase a Italia y conociera “in situ” las grandes obras maestras, antiguas y modernas, que se conservaban en Roma y Florencia.

Por otra parte la estancia en Sevilla de Felipe de Castro coincidió con la de Felipe V, Isabel de Farnesio y toda la Corte, que residieron en la ciudad andaluza desde 1729 a 1733. Esta circunstancia hizo que Castro entrara en relación con dos de los más importantes artistas franceses llamados a España por el primer Borbón: el pintor Juan Ranc, discípulo de Rigaud, y el es-

cultor René Fremin, a quien se le debe algunas de las mas bellas fuentes del palacio de la Granja. Tanto Ranc como Fremin, al igual que hizo Vieira, animaron a Castro para que realizase un viaje a Italia y estudiara allí todo lo que la península vecina ofrecía en el campo de la escultura.

Siguiendo el consejo de los artistas franceses, y contando solamente con sus propios medios y unas cartas de recomendación del pintor Andrés Procacini, Felipe de Castro se trasladó a Roma, en compañía del pintor Francisco Preciado de la Vega.

Felipe de Castro llegó a Roma en 1733, ingresando en el taller de Giuseppe Rusconi, con quien permaneció hasta 1737, año en que falleció su maestro (4). Pasó a continuación al taller de Felippo de la Valle, alumno de Camillo Rusconi, y uno de los escultores mas famosos de la Roma dieciochesca (5).

Sin embargo los primeros años de la estancia de Felipe de Castro en Roma no fueron en absoluto fáciles, puesto que pasó grandes penalidades y privaciones. No obstante, y a partir de 1737, el escultor gallego consiguió la ayuda de dos españoles residentes en la Ciudad Eterna, Don Andrés de la Peña y Don Baltasar López, quienes le ayudaron económicamente con frecuentes donativos, lo que le permitió vivir con un mayor desahogo.

Por otra parte estos primeros años de la estancia en Roma de Felipe de Castro fueron muy fructíferos en el campo artístico, ya que en esta época conoció al pintor Antonio Rafael Mengs, abanderado de las nuevas ideas neoclásicas.

Poco a poco Felipe de Castro logró hacerse notar en el ambiente artístico romano, hasta el punto de que 1739 consiguió el primer premio de la primera clase de escultura en la prestigiosa Academia de San Lucas.

Este éxito del escultor gallego llegó a los oídos del cardenal Acquaviva, ministro de Felipe V en Roma, quien solicitó al rey una pensión para el artista. Atendiendo a la petición del prelado, el monarca concedió a Felipe de Castro una beca de 500 reales (6).

Libre ya de preocupaciones económicas, Felipe de Castro pasó, en 1740, al taller de Giovanni Battista Maini (7), con quien completó su formación.

A partir de ese momento el escultor gallego afianzó su prestigio en Roma, hasta el punto que el 17 de abril de 1746, la Académiade San Lucas le nombró académico de mérito y el grupo los Arcades le admitió entre sus miembros con el nombre de “Libadio Galecio”.

El eco de la fama de Felipe de Castro en Italia no tardó en llegar a España, y ello motivó que el escultor gallego fuera llamado a la Corte por el rey para encargarle diversos trabajos para el nuevo palacio real.

Animado por el requerimiento real, Felipe de Castro abandonó Roma para trasladarse a Madrid. En su viaje de vuelta el escultor gallego se detuvo en Florencia para estudiar las obras de los grandes maestros que allí se conservaban, y donde fue elegido miembro de la Academia del Diseño de la capital toscana.

A principios de 1747 Felipe de Castro ya se encontraba en Madrid, puesto que el 23 de marzo de aquel año Fernando VI, hijo y sucesor de Felipe V, le nombró escultor de Cámara, por lo que mucho que le agradaron los bustos que del monarca y de su esposa Bárbara de Braganza realizó el escultor gallego. Desde ese cargo Felipe de Castro logró ganarse la confianza de Fernando VI, quien el 21 de junio de 1747 y en la junta preparatoria para la fundación de la Academia de San Fernando, le nombró director de la escultura. Cuando tras superar no pocos obstáculos, la Academia quedó constituida, el 12 de abril de 1752, Felipe de Castro ocupó el puesto de director de la escultura en el citado centro docente.

La labor de Felipe de Castro al frente de la sección de escultura en la Real Academia de San Fernando fue de enorme importancia, ya que como profesor de la misma fue el responsable de la implantación de los nuevos aires neoclásicos que el artista gallego había importado desde Roma en su bagaje cultural.

En la Academia de San Fernando, Felipe de Castro entabló una profunda y firme amistad con Ventura Rodríguez, con quien protagonizó un curioso incidente en la propia sede de la Academia que costó a ambos artistas un destierro en Valladolid.

Una de las normas de la Academia de San Fernando era la de que cualquier persona pudiera asistir a los cursos que allí se impartían, y amparándose en esa generosa disposición allí acudía con frecuencia un desconocido José Graf, quien seguramente importunaba a los profesores con preguntas e interrupciones. El 12 de octubre, y por razones no aclaradas, José Graf provocó las iras tanto del orgulloso Felipe de Castro como del más tranquilo Ventura Rodríguez, los cuales encerraron al impertinente visitante en la cárcel de la Academia. Gracias a la rápida intervención del marqués de Sarria, consiliario de la Academia, Graf fue inmediatamente puesto en libertad, dándole además todo

tipo de disculpas por la actitud descortes de Castro y Rodríguez. Pero ello no bastó para calmar la indignación de Graf, quien pidió para olvidar el incidente que tanto Felipe de Castro como Ventura Rodríguez se justificasen ante él por la ofensa recibida, exigencia que ambos académicos consideraron inaceptable.

A pesar de los ruegos y presiones de los responsables de la Academia para que Felipe de Castro y Ventura Rodríguez depusieran su actitud, estos no aceptaron la imposición de Graf, creándose con ello una violenta situación. Ante esa reticencia la junta rectora de la Academia optó, el 18 de octubre de 1759, por suspender a Felipe de Castro su sueldo durante un año, y por seis meses a Ventura Rodríguez, para que con esa penalización cambiaran su forma de pensar. Sin embargo ni ante esa medida de fuerza se consiguió que ambos artistas depusieran su actitud, por lo que los consiliarios académicos acudieron a Fernando VI para que el propio rey impusiera el castigo a los empecinados Castro y Rodríguez.

Fernando VI no consiguió nada con su mediación, por lo que desterró Felipe de Castro y Ventura Rodríguez a Valladolid, ciudad en la que ambos artistas permanecieron hasta que solicitaron disculpas, en septiembre de 1760, y el monarca les permitió volver a la Corte.

Felipe de Castro murió en Madrid el 25 de agosto de 1775, siendo enterrado en la iglesia de Santa María de la Almudena, cuyo derribo en 1869 hizo desaparecer para siempre los restos del gran escultor gallego.

La producción artística de Felipe de Castro no es muy abundante, y ello fué debido al mucho tiempo que dedicó a la Academia de San Fernando, no sólo como profesor sino también como director de la misma, cargo que ocupó desde el 30 de enero de 1763 hasta el 9 de enero de 1766, fecha en que fué sustituido por su amigo Ventura Rodríguez.

Hombre de una gran cultura, Felipe de Castro reunió una importante biblioteca de 1.500 volúmenes que legó a su muerte a la Universidad de Santiago de Compostela (8). Tradujo la Lección en la Academia florentina sobre las primicias de las Artes, de Benedetto Varchi, a la que añadió una extensa e interesante introducción.

Como buen ilustrado Felipe de Castro rindió tributo a la literatura artística de la época, redactando un curioso libro titulado “Relación de las pinturas y esculturas de las iglesias de Madrid”, donde registra las numerosas obras de arte que se conservaban en los templos de la Corte, y que segura-

mente fué utilizada por Ponz en el tomo que dedicó a Madrid en su Viaje de España (9).

Entre las obras de Felipe de Castro destacan el relieve de la Batalla el Salado, boceto en barro conservado en la Academia de San Fernando, y que constituía una de las historias militares que el padre Sarmiento proyectó para adornar la galería del palacio real de Madrid. Sin embargo el boceto de Castro no llegó a pasarse a mármol por el cambio de ornamentación que Carlos III impuso en la residencia regia. El boceto, muy finamente trabajado, tiene resonancias romanas, singularmente de Algardi.

Muy notables dentro de la producción de Felipe de Castro son los bustos de Fernando VI y Bárbara de Braganza recientemente descubiertos en la iglesia deventual de las Salesas Reales en la calle de Santa Engracia (10), así como los del padre Feijoo (Madrid, Academia de la Historia), Don José de Carvajal y Láncaster y Don Alfonso Clemente de Arostegui, primer protector y viceprotector respectivamente de la Real Academia de San Fernando, donde hoy se conservan. Entre los perdido hay que lamentar el del gran marino Jorge Juan que se coservaba en su enterramiento de la Capilla de Valvanera en la madrileña iglesia de San Martín, desaparecido como todo el templo.

Para la decoración exterior del palacio real Felipe de Castro ejecutó varias estatuas de reyes, como las de Walia, Turismundo y Enrique IV, en la actualidad no identificadas, así como las de Felipe II, hoy en los jardines de Sabatini; Ataulfo, en el parque de la Florida de Vitoria y la de Luis I en el Museo el Ejército de Madrid. En el patio central del palacio real se conservan las de los emperadores romanos, de origen hispano, Trajano y Arcadio, “modelos de académica elegancia” (11).

Otras obras de Felipe de Castro para el palacio real fueron el grupo de ángeles en estuco que coronan el altar mayor de la capilla y uno de los leones en mármol de la escalera principal, el otro es de Roberto Michel, al que siempre se asocia con la conocida anécdota de Napoleón cuando visitó la residencia borbónica.

Además de todo ello Felipe de Castro realizó diversas obras para algunas iglesias madrileñas, destacando los ángeles del retablo de Santa Margarita en la Encarnación y los del altar mayor de la de San Marcos.

Pero no sólo sus actividades académicas influyeron en la corta producción artística de Felipe de Castro, sino también lo áspero de su caracter y

su exagerado orgullo impidieron que el escultor gallego pudiera intervenir en obras de importancia, entre ellas la de los relieves y estatuas de la capilla de San Julián en la catedral de Cuenca.

El 21 de febrero de 1750 el Cabildo de la catedral de Cuenca decidió erigir a su patrón, San Julián, una nueva y suntuosa capilla que sustituyera a otra mas antigua que se estimaba pequeña y mezquina. Para trazar los planos de la nueva obra se llamó a Ventura Rodríguez, quien tras visitar la catedral y tomar “in situ” las medidas para la capilla regresó a Madrid, remitiendo desde la Corte las trazas y dibujos (12). En los dibujos de Ventura Rodríguez, firmados y fechados en 1752, figuraban tres grandes relieves con escenas de la vida de San Julián así como otras tantas estatuas de la Fé, Esperanza y Caridad que debían coronar el frontón superior de la capilla.

Lógicamente y por la cordial relación amistosa entre Ventura Rodríguez y Felipe de Castro, el arquitecto madrileño informó al escultor gallego de tan importante trabajo, animándole a que realizara unos modelos de cera y los enviara a Cuenca para que fueran examinados por el Cabildo de aquella sede.

Felipe de Castro ejecutó los referidos modelos y los remitió a Cuenca junto con una carta en la que incluyó una nota con la cantidad por la que estaría dispuestos a ejecutar los relieves y estatuas en mármol.

El Cabildo de la catedral de Cuenca, que nada había encargado a Felipe de Castro, aceptó los modelos de cera, pero como el precio fijado por el escultor debió parecer muy elevado, decidió pasar el encargo al valenciano residente en Roma, Francisco Vergara quien contrató la obra el 15 de enero de 1755 (13).

Esta decisión exasperó a Felipe de Castro hasta el punto que el 11 de mayo de 1756 remitió una carta al Cabildo de la catedral de Cuenca exigiéndole la devolución de sus modelos y que le fuera pagado el trabajo que tuvo en realizarlos. Esta salida de Felipe de Castro sorprendió al Cabildo, el cual en su reunión del 18 de mayo de 1756, recordó que Ventura Rodríguez en carta de 24 de abril de aquel mismo año, admitió que el escultor gallego “no quería mas satisfacción que la devolución de sus modelos”.

Por lo referente al pago de los citados modelos de cera el Cabildo acordó “se responda al dicho dn. Phelipe de Castro que respecto de que el Cavildo ni sus comisarios en su nombre no han tratado con el cosa alguna para la egecuzion de lo que supone aver hecho en el diseño para la Capilla si

solo dn. Bentura Rodriguez, a quien tiene satisfecho todo el coste que expreso aver tenido podra entenderse con el tanto como le pareciere” (14).

Así las cosas pasaron varios años, la capilla de San Julián fué concluída en 1760, y el contencioso entre Felipe de Castro con el Cabildo conquense parecía totalmente olvidado por ambas partes. Sin embargo, no era Felipe de Castro hombre que olvidase nada y máxime cuando se trataba de algo que el tocaba a su orgullo.

De esta manera el 7 de abril de 1767 el escultor gallego escribía de nuevo al Cabildo de la catedral de Cuenca exponiendo el “no aversele pagado hasta ahora los modelos de cera que hizo para el Transparente del señor San Julián, no obstante averlo acordado repetidas veces, por lo que suplicava al Cavildo se sirva mandar la satisfacion de su trabajo, como puede informar de dn. Bentura Rodriguez, que se halla en esa ciudad” (15).

Ventura Rodríguez había llegado a Cuenca en los primeros días de abril de 1767 llamado por el Cabildo para que examinase los daños causados por un incendio en la catedral, acaecido el 16 de febrero de aquel mismo año, y que afectó a los pilares y a la bóveda de la nave central. Esta circunstancia fué aprovechada por Felipe de Castro para que su amigo tratase de justificarle ante el Cabildo conquense.

El Cabildo, perplejo por la nueva exigencia de Felipe de Castro tras tantos años de silencio y cuando ya tenía olvidado el incidente, comisionó a dos canónigos para que examinasen los documentos que sobre el tema se conservaban en el archivo y a la vista de ellos tomar la solución pertinente.

El 24 de abril de 1767 el capellán mayor de la catedral informó al Cabildo “que en virtud de la comision habia reconocido la quenta del coste de el modelo de madera para el Transparente y cartas escritas por dn. Phelipe de Castro sobre el pago de los de cera, como tambien lo escrito en este asunto por dn. Bentura Rodriguez que todo concuerda con lo que ultimamente ha escrito dicho sr. dn. Phelipe de Castro, pero reflexionando todo no encuentra descubierto al Cabildo para que le pueda pedir cantidad alguna con justificación, y solo si encuentra algun descuido en no averle devuelto sus modelos de cera, con que ultimamente se contentaba, como se mando por el Cavildo y mas quando de nada han servido para la obra que es lo que resulta de dichos papeles, pero no obstante si el Cavildo pareciese se le de alguna grarificacion para quitar las molestias de que todos los dias recuerde este punto, podia resolver lo que gustase, entendido de que se le ha tocado

a dn. Bentura Rodriguez por medio del secretario Almanzor la especie y ha respondido extrañaba mucho la pretension sobre que tambien le avia escrito, y no habia dicho cosa alguna del pudo que le ha causado por la sin razon con que pide, teniendo la culpa de dicho Castro de no aver egecutado la obra por la escesiba que pidio” (16).

Ante este informe el Cabildo resolvió escribir a Ventura Rodríguez comunicándole la opinión de la asamblea. La respuesta del arquitecto madrileño no se hizo esperar, y así el 22 de mayo de 1767 se leyó en el cabildo de aquel día una carta de Ventura Rodríguez en la que expresaba haber hablado con Felipe de Castro “confidencial y amistosamente como se le prevenia y se avian convenido en que con la gratificazion de 20 o 25 doblones quedaba satisfecho, lo que ponía en noticia del Cavildo para que resolviera lo que le parezca”.

Esta noticia agradó al Cabildo, harto ya del enojoso pleito, quien acordó “que por medio del mismo secretario se escriba al agente de Madrid y entregue al dicho dn. Phelipe de Castro 1.500 reales por ía de gratificazion, tomando recivo a continuacion de la carta y participandolo tambien al expresado dn. Bentura Rodriguez” (17).

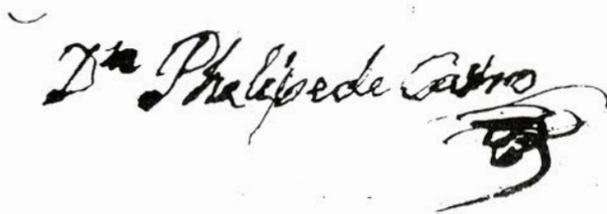
El 29 de mayo de 1767 el agente del Cabildo conquense en Madrid remitió una carta a los canónigos capitulares, leída el 5 de junio, en la que comunicaba “que segun el orden que le esta dado entrego a dn. Phelipe de Castro los 1.500 reales de gratificazion por los modelos de cera para el Transparente que ha puesto en la quenta del Cavildo que quedo enterado” (18).

El 10 de junio de 1768, Don Juan Díaz Castellanos, secretario del Cabildo certificó “que segun el pliego de gastos generales y salarios su pleito con la Mesa en el año pasado de 1767 tocaron al caudal de nuestro patron San Julian por la gratificazion hecha con su orden de dichos señores a dn. Phelipe de Castro, maestro estatuario en Madrid, por lo que trabajo en los modelos para la Capilla del Santo, cinquenta y un mill maravedis, como asi aparece en el citado pliego y resulta de la quenta remitida por el agente de Madrid, y para que conste y dn. Christoval Garcia, mayordomo de las rentas de dicha Mesa cobre del archibo desta Santa Yglesia los citados maravedis. Doi la presente en Cuenca a diez de junio de mil setezientos sesenta y ocho. Recivi = Christobal Garcia” (19).

De esta manera, y saliéndose con la suya, concluyó Felipe de Castro su relación con el Cabildo de la catedral de Cuenca. Los relieves y estatuas los

realizó, como ya se ha dicho, el valenciano Francisco Vergara y Bartual, y son obras elegantes y correctas, muy del momento en que se ejecutaron. Sin embargo no dejar de ser tentador el imaginar como hubieran podido ser de haber sido Felipe de Castro su autor.

Subrayamos por último que este frustrado intento de Felipe de Castro para intervenir en la decoración escultórica de la capilla de San Julián fue dado a conocer por su amigo Antonio Ponz, cuando informa que “antes de encargar a Vergara la escultura del Transparente se penso en que la hiciese D. Felipe de Castro, y no se si por discordiar en el ajuste, o por que motivo no tuvo efecto la idea, aunque ya habia hecho sus modelos, y algo de ellos se executó en grande, como el angel de bronce, en donde cierra el arco y alguna otra cosa” (20). Como se ve las noticias del ilustrado abate coinciden con la documentación conservada sobre el tema.

A handwritten signature in cursive script, reading "Don Felipe de Castro". The signature is written in black ink on a light background. The letters are fluid and connected, with a prominent flourish at the end of the word "Castro".

Firma de Felipe de Castro en su testamento.

NOTAS

- (1) Antonio Ponz. Viaje de España. Ed. Aguilar, Madrid 1947, 560.
- (2) Juan Agustín Ceán Bermúdez. Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España, Madrid 1800, Tomo I, 295.
- (3) Claude Bédat. El escultor Felipe de Castro, Santiago de Compostela 1971, 7.
- (4) Giuseppe Rusconi (1667-1737) fué un notable escultor originario del Cantón Ticini, activo en Roma durante el primer tercio del siglo XVIII, a quien se deben el baldaquino de Santa Prexedes, la estatua de la Fortaleza en la Capilla Corsini de San Juan de Letrán y la de San Ignacio, en estuco, de San Pedro del Vaticano.
- (5) Filippo della Valle (1697-1768), nacido en Florencia, se estableció en Roma donde ejerció su magistrado sobre numerosos alumnos, entre ellos los españoles Felipe de Castro y Francisco Vergara. Artista muy prolífico dejó numerosas obras en la Ciudad Eterna.
- (6) Ives Bottineau. L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V (1700-1746) Bordeaux 1960, 635.
- (7) Giovanni Battista Maini (1690-1752) realizó la estatua orante de Clemente XII, en bronce, para la Capilla Corsini en San Juan de Letrán, el monumento a Inocencio X en Santa Inés de la agonía y el sepulcro de la familia Santacroce en Santa María en Pubblicolis, así como el San Francisco de Paula, en estuco, para San Pedro del Vaticano.
- (8) Claude Bédat. La biblioteque du sculpteur Felipe de Castro en Melanges de la Casa de Velázquez, Tomo V, 1969, 363-410.
- (9) José del Corral. Una guía inédita del Madrid del siglo XVIII, Madrid 1979.
- (10) María Luisa Tárrega Baldo. Dos nuevos bustos del escultor Felipe de Castro desconocidos en Boletín del Seminario de Arte y Aqueológica de la Universidad de Valladolid, 1980, 475.
- (11) Juan José Martín González. Escultura barroca en España (1600-1770), Madrid 1983, 405.
- (12) José Luis Barrio Moya. Ventura Rodríguez y sus obras en Cuenca. Nuevas aportaciones en Academia, Madrid 1985, 149-198.
- (13) José Luis Barrio Moya. El escultor Francisco Vergara y Bartual y sus obras en la catedral de Cuenca en Archivo de Arte Valenciano, Año LXIX, 1988, 106-115.
- (14) Archivo Capitular de Cuenca. Libro de Acuerdos de 1756, folº. 53 vltº.
- (15) Archivo Capitular de Cuenca. Libro de Acuerdos de 1767, sin foliar. Cabildo de 11 de abril.
- (16) Archivo Capitular de Cuenca. Libro de Acuerdos de 1767, sin foliar. Cabildo de 24 de abril.
- (17) Archivo Capitular de Cuenca. Libro de Acuerdos de 1767, sin foliar. Cabildo de 22 de mayo.
- (18) Archivo Capitular de Cuenca. Libro de Acuerdos de 1767, sin foliar. Cabildo de 5 de junio.
- (19) Archivo Capitular de Cuenca. Libro de Cuentas de San Julián.
- (20) Antonio Ponz. o, cit., 256.

LOS PRECEDENTES DE LAS ILUSTRACIONES EN LA
OBRA *DEL MODO DI MISURARE* DE COSIMO BARTOLI

Por

CARLOS FLORES PAZOS

A cualquier investigador que haga uso del libro impreso antiguo como fuente habitual de consulta le resultan familiares frases del tipo: “Cum Privilegio”, “Con Privilegio della Illustrissima Signoria di Venetia, per Anni XV”, por ejemplo, o “Con Gratia, et Privilegio”, “Avec Privilege”, etc. etc., frases que pretendían advertir sobre unos derechos de tirada y propiedad intelectual que siglos más tarde desembocarían en el *copyright*. Estos avisos que acompañaban en algunos casos al título de las obras fueron la única barrera que se situaba entre un trabajo original y el plagio. Eran por tanto los mudos testigos de las mil formas y maneras en que se hizo presente una piratería de tipo intelectual y editora, que tomó como propias, ideas, análisis y aportaciones personales de infinidad de autores, mostrando una falta de escrúpulos que en ciertos casos llega a ser increíble. Lo cierto es que para el estudioso reconocer y sacar a la luz estas “deudas” no es únicamente una labor de constancia y paciencia sino también un hecho casi cotidiano. Los canales de divulgación para cualquier tipo de conocimiento han sido tan diversos y heterogéneos a lo largo de los tiempos que no es raro ir encontrando gran número de obras que bien se las podría catalogar de “Compendios Pirateados”. Esta indefensión por parte, especialmente, del autor se ha prolongado incluso hasta nuestros días donde gran número de trabajos no hacen ni siquiera mención del más leve agradecimiento.

Sólo cuando se llega a situaciones extremas surgen airadas protestas que consiguen añadir una barrera más a la imparable maquinaria de la infracción. W. Hogart en 1734 consigue la conocida *Act of Parliament* (1) que puso freno momentáneamente y de manera parcial a la copia de estampas y grabados en un país donde los corsarios no limitaban únicamente sus actividades al ámbito marino. En cinco siglos y medio de actividad impresora hay número suficiente de ejemplos como para reali-

zar varios tomos sobre este curioso tema. ¿Qué asombro no tendría Vesalio (2) cuando dos años más tarde de la publicación de su obra magna el *De Humanis Corporis Fabrica*, hace aparición en Londres la obra de Geminus (3) *Compendiosa Totius Anatomiae*, fusilando texto e ilustraciones, transformando únicamente los tacos xilográficos en planchas de cobre? ¿Para qué le sirvió al gran Bruxellensis contratar a los mejores dibujante del taller de Tiziano y hacer uso de los habilidosos grabadores venecianos?. Por regla general las grandes obras han recibido un trato parecido. En el mundo de la perspectiva del siglo XVI, un autor tan genial como Viator (4) obtuvo en seguida el reconocimiento a su trabajo por parte de “autores corsarios” como Reisch y Glockendon (5) que hicieron uso de una colección de láminas con dibujos perspectivas que aún hoy en día sorprenden por su genialidad y sentido de simplificación tan modernos. Lo cierto es que no sólo la copia sin más ha desvirtuado una obra original. ¿Por qué no citar al “Sagredo” (6) que en sucesivas ediciones resultaría ampliado con nuevas láminas en la edición de Colines (7), al igual que lo fueron las sucesivas ediciones del Vignola y otros tantos autores?. La copia indiscriminada, la falsificación, el añadido apócrifo, la prolongada utilización de planchas en volúmenes que necesariamente debían estar *up to date* como las guías romanas de Vaccondio (8); la ciencia, la tecnología, el arte, la arquitectura, han sido objeto de los mayores abusos. Los *recueil* de todo tipo, las colecciones ilustradas, han pecado con frecuencia de una curiosa ausencia de fuentes, por no citar ciertos manuales técnicos como el de Bosse (9) que sufrieron alguna que otra disimulada copia. Ante tal cantidad de ejemplos aparecidos a lo largo del tiempo: ¿Cual de entre todos ellos podríamos elegir?. En este artículo nos centraremos en la figura del Cosimo Bartoli y su obra *Del Modo Di Misurare* cuya primera edición aparece en 1564. Dos razones principales apoyan dicha elección: la primera comprobar la existencia de uno de esos momentos donde una divulgación científica de no excesiva calidad y vanguardia era, por así decirlo, absolutamente necesaria como medio de transmisión de nuevas ideas.

El deseo acuciante del lector lego para iniciarse o completar algunos temas –debido al proceso y cambio culturales que se dan en un periodo determinado– no se debe exclusivamente a la generosa aportación de las grandes figuras o a la vanguardia intelectual. A menudo las revisiones y obras

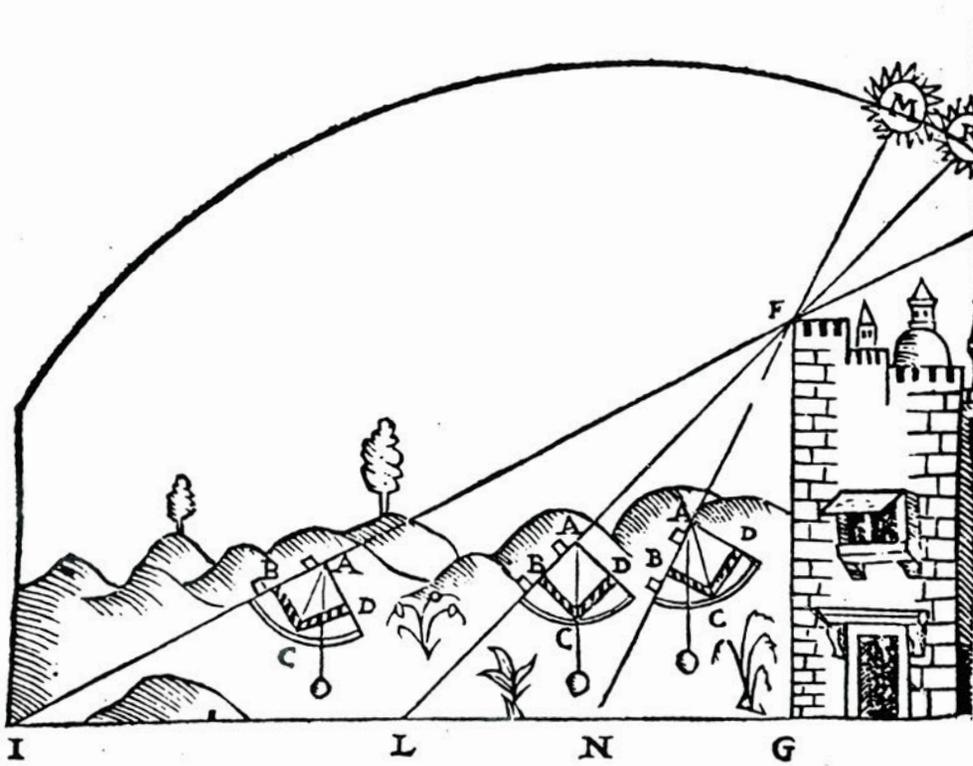


Fig. 1. Cosimo Bartoli: *Del Modo Di Misurare*, Venecia, 1564.



Fig. 2. Walter H. Ryff: *Der Flaren Und Verstandlichen...* Nuremberg, 1547.

menores que producen autores de segunda fila, consiguen llegar a los iniciados, facilitando el entendimiento y la asimilación generalizados de unos saberes que con el tiempo formarán parte de la herencia cultural de todos.

La segunda razón que ha propiciado el elegir el manual de Bartoli se debe en gran parte a las características propias que posee esta obra-compendio. El autor florentino, al procurar reunir en un solo volumen las respuestas a todas las necesidades que llevan al hombre a medir cualquier cosa: “...le Distantie, le Superficie, i Corpi, le Piante, le Provincie, le Prospettive, e tutte le altre cose terrene, che possono occorrere a gli Huomini, ...”, como el mismo indica en el título, se ve obligado a conocer y a resumir a varios autores especializados en estas disciplinas, tomando de cada uno de ellos el texto y las ilustraciones que cree oportuno, trantándolos en cada caso de diversa manera. Así, y con la idea de que su obra tenga un resultado de aspecto tardo-renacentista, simplifica y distorsiona aquellos grabados que provienen del ámbito centroeuropeo, y copia sin más las ilustraciones que ya poseen un aspecto moderno, en el ya citado sentido renacentista.

Como breve y escueta biografía de Cosimo Bartoli podemos citar los siguientes datos: nace en Florencia en 1503 y muere en 1572. A la vista de sus obras es un claro exponente del humanismo renacentista. Tradujo a Dante (10); publica una obra de historia universal (11); es autor de una edición de los *Ludi Rerum Mathematicarum* de Alberti (12); traduce el *De Re Aedificatoria* del mismo autor (13) siendo la primera edición de esta obra que incluye ilustraciones (14); traduce y escribe su *Oposcoli Morali* (15) y saca a la luz *Del Modo Di Misurare* (16). Como defecto común en todas estas obras –algunas de ellas grandes empresas personales– podemos señalar que han pecado de falta de rigor, cualidad señalada a menudo por parte de los eruditos contemporáneos, que hicieron pasar por alto alguna de sus ediciones, a pesar de ser dos de ellas, el *Del Modo De Misurare* y *L'Architettura di Leonbattista Alberti*, trabajos estandar y bibliografía obligada. Bartoli estuvo al servicio de la iglesia y de Cosme I de Medici durante la mayor parte de su vida; amigo personal de Vasari; tuvo la fortuna de heredar los escritos de Alberti (a los que más tarde dedicaría toda su atención) y el *Zibaldone* de Buonaccorso Ghiberti. Fué uno de los primeros miembros de la Academia degli Umili y en sus obras se autodenomina: “Gentil ‘huomo, et Accademico Fiorentino”, títulos que bien pueden servir como resumen de su personalidad.

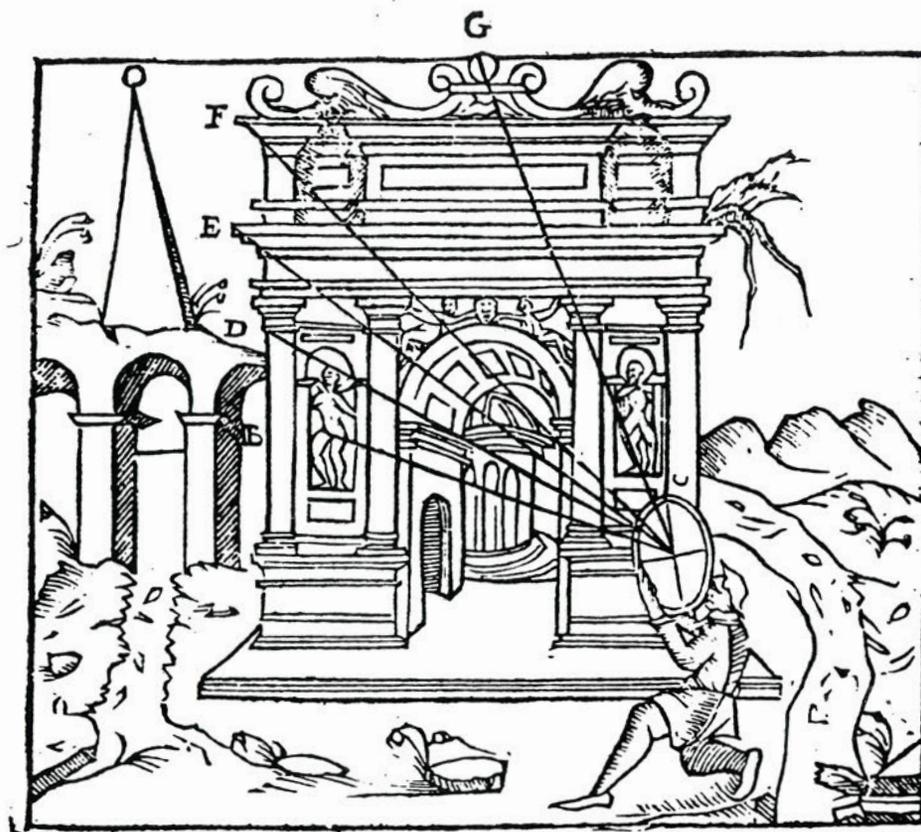
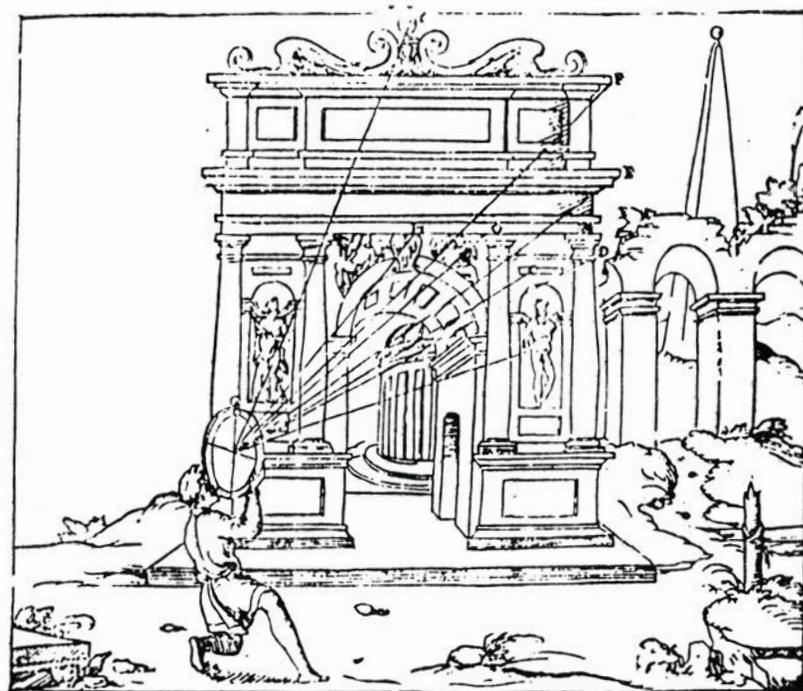


Fig. 3. Cosimo Bartoli: *Del Modo Di Misurare*, Venecia, 1564.



SVSPENSA ab immobili aliqua re (uti firmitus hæ-
reat) sphaera, Dioptrā ab A (ut in eodem exemplo persista-
Bb ij

Fig. 4. Juan de Rojas: *Commentariorum In Astrolabium*, Paris, 1551.

Antes de centrarnos por completo en la obra escogida dentro de la producción Bartoliana –*del modo di misurare*– conviene si acaso señalar por qué en 1564, fecha de la edición príncipe, aparece un manual con tales características. Remontándonos a una de esas fechas claves en las que el mundo, la cultura, las costumbres y la sociedad pasan casi como por milagro de ser medievales a renacentistas, o de barrocas a neoclásicas, con lo que esto tiene de inexacto por simplificación, nos detendremos en 1453, momento en que los turcos se apoderan de Constantinopla, acontecimiento éste que suele marcar el inicio del período renacentista; dicho suceso influirá en la posterior actuación de nuestro autor, pues marca la diáspora cultural del último Imperio Romano de Oriente; de un conocimiento clásico –romano y griego– que mezclado con la rica influencia de la cultura Islámica, permaneció en Constantinopla trasladándose entonces hacia la República de Venecia. Gracias a este nuevo empuje y a las aportaciones de figuras como Luca Pacioli y Regiomontano (Johannes Müller) provinieran o nó del ámbito latino; a las innumerables revisiones de los *Elementorum Geometricorum* de Euclides, propiciados por la aparición de la imprenta etc., etc., retomó la ciencia el impulso necesario para dar el paso de gigante que supuso el Renacimiento. Pocos años más tarde, las ideas que en un momento fueron punteras, como la del hombre como medida de todas las cosas –el hombre Vitruviano– pasan a enfrentarse con la realidad comprobando que el ser humano como instrumento de medida es incapaz de resolver una tarea para la cual no está preparado: sus *Passus Simplex* (dos pies), la *Uncia* (tres dedos), el *Stadium* (ciento veinticinco pasos), la *Pertica* (diez pies) o cualquiera de sus múltiplos, no son sino un sistema de referencia, una escala, pero difícilmente elementos adecuados de medida. Por esta razón se recuperaron de la Antigüedad Romana, del *Corpus Agrimensorum* (17), se inventaron y perfeccionaron una serie de artilugios que facilitaban la labor de medir. Así, el *Astrolabio*, el *Cuadrante*, el *Baculo*, el *Cuarto de Círculo con Plomada*, el *Visorio* (primer teodolito), el *Radio Latino* y algún otro, se convirtieron en sencillos instrumentos que con la apoyatura de un simple sistema de triángulos semejantes lograba poner en escala de manera fiable –claro está, para el siglo XVI– cualquier cosa que estuviera a nuestro alrededor. Incluso aquellas que no lo estaban. Estas herramientas pasaron a ser un útil de trabajo más pudiendo estar al alcance de todo aquel que lo

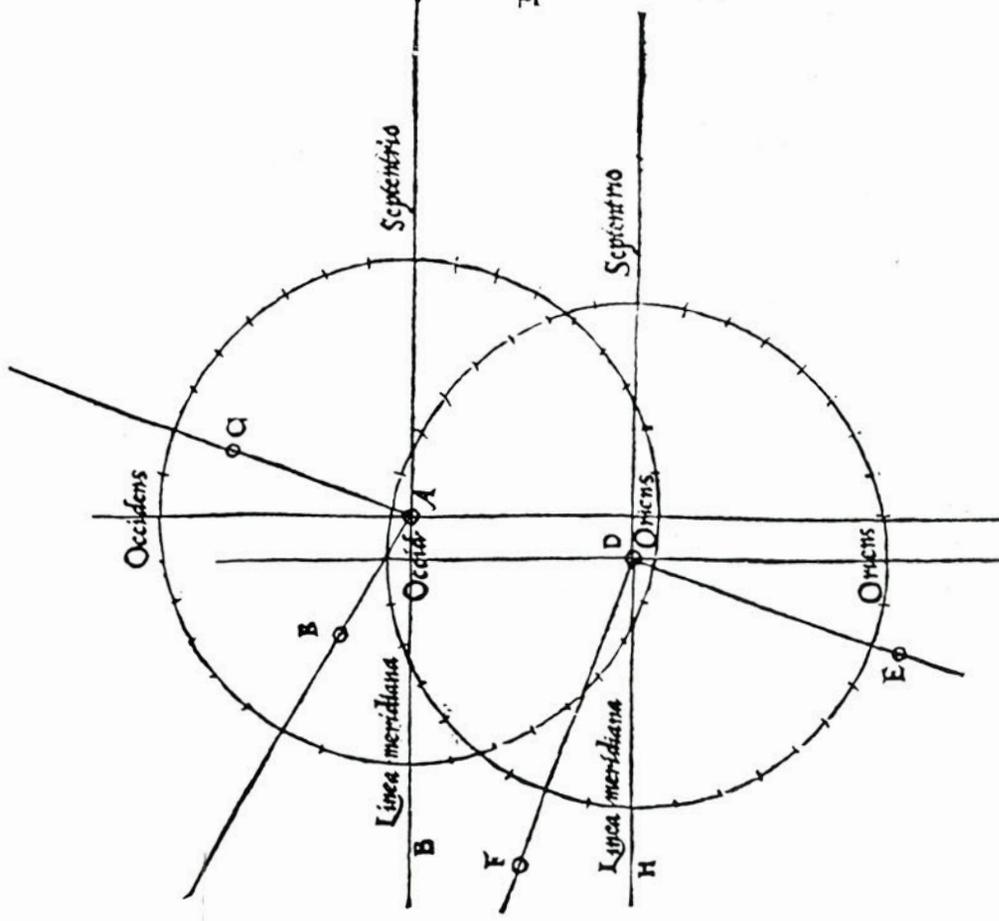


Fig. 5. Juan de Rojas: *Commentariorum In Astrolabium*, Paris, 1551.

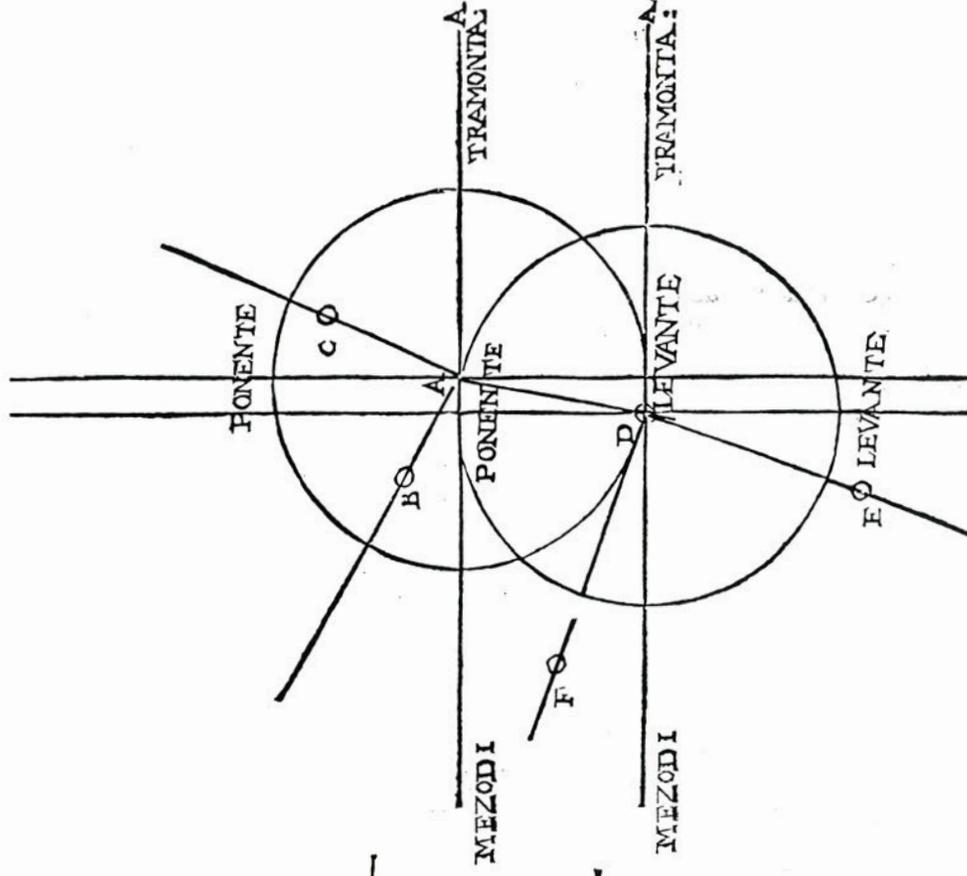


Fig. 6. Cosimo Bartoli: *Del Modo Di Misurare*, Venecia, 1564.

deseara siempre que alguien le explicara su manejo y construcción. Aquí es donde aparece Bartoli.

¿Cual fué su labor?. La de reunir en una sola obra extrayendo de varios autores los materiales necesarios para sacar adelante este manual de ayuda, este compendio que sin ser de vanguardia (pues hacía varias décadas que dichos sistemas y aparatos se estaban utilizando en círculos no tan restringidos) sirvió para divulgar unos métodos de medición. Pero: ¿De donde provienen el material y los autores de los que hace uso Cosimo Bartoli?.

Curiosamente en su libro menciona a los “Piu lodati scrittori” que le han servido para sus fines, citándolos incluso antes de las obligadas páginas de agradecimiento a su señor Cosimo de Medici a quien dedica el libro. La relación de autores, con las deformaciones características al italianizar sus nombres, es la siguiente:

ORONTIO FINEO (*Oronce Fine*)
 ALBERTO DURERO
 ARCHIMEDE
 EUCLIDE
 GEMMA FRISIO
 GIOVAN ROIA (*Juan de Rojas*)
 GIOVANNI STOFLETERINO (*Johan Stoeffler*)
 LEONBATTISTA ALBERTI
 GEORGIO PERURBACHIO (*Georg Von Peurbach*)
 PIETRO APIANO (*Peter Bienewitz, Peter Apian*)
 PROSPETTIVA COMUNE
 TOLOMEO
 VITULLIONE (*Witelo*)
 VITRUVIO

Alguno de ellos reconocibles y otros enmascarados nos hacen sonreír ante tal inventiva. No siendo excesivamente habitual citar a los autores en una introducción, lo que ya Bartoli se resiste a incluir son los títulos de las obras de las que hace uso. De la relación de autores se demuestra la enorme variedad de ámbitos de donde proceden sus conocimientos; a su vez queda patente la mezcla entre personalidades científicas algo desfasadas

como Witelo y Peurbach, y figuras como Fine, Frisius, Apianus, Stoeffler o Rojas, última hornada de científicos de la primera mitad del XVI.

Grupo aparte lo forman Euclides, Arquímedes y Vitruvio que por sí solos otorgan “seriedad” a esta obra, a pesar de no ser estrictamente necesaria su presencia en algunos casos (Vitruvio). Pero la nota más curiosa en esta presentación de autores es la ausencia (18) del prolífico Walter Hermann Ryff, de cuya obra *Der Flaren Und Verstandlichen Unterweisung Der Fürnembsten, Notwendigsten Der Ganzen Architektur Angehörigen Mathematischen und Mechanischen Künst*, publicada en Nuremberg en 1547 por Johannes Petreius, toma multitud de ilustraciones para su manual, sin hacer la más mínima mención de la deuda, al menos gráfica, que tiene contraída con el autor germano. Bartoli redibuja sus grabados simplificándolos, con la intención añadida de enmascarar ese “modo centroeuropeo” de grabar, tan distante del espíritu de los talleres venecianos.

Desde un punto de vista práctico, Bartoli conoce y selecciona aquellas obras de las que mejor uso puede hacer con vistas a producir un correcto manual con un aspecto más o menor unitario en sus ilustraciones: de Johan Stoeffler y de la primera parte de su *Fabrica Astrolabii* (1535) es probable que utilizara los dibujos que explican las partes del astrolabio, y que tomara en consideración las bellas representaciones góticas de los casos prácticos, aunque sin hacer uso de copia directa o disimulada para su libro. Con los ejemplos que le proporcionan Rojas, Ryff y Durero (19) resuelve la mayor parte del libro, sin olvidar la *Cosmographia* de Petrus Apianus por Gemma Frisius (20), de la que calca los esquemas geométricos para levantamientos cartográficos, modificando la línea meridiana en la trazada por el Mezodi y la Tramonta (Para no faltar a la estricta verdad, no solo Bartoli copia Frisius sino que el mismo Rojas había tomado el mismo esquema para su *Commentariorum*). No llega sin embargo a incluir los desplegados de la *Cosmographia* que explican la latitud, longitud, miden distancias, etc., etc. De Arquímedes; de Oronce Fine y sus *Arithmetica practica* (1542) y *De rectis in circuli* (1550); del *Instrumentum primi mobilis* (1534) de Petrus Apianus; de los *Elementos* de Euclides, hace uso de una manera propiamente intelectual, seleccionando aquellas partes que sirven a su propósito y dibujando *ex novo* los grabados de geometrías o volúmenes que le interesan.

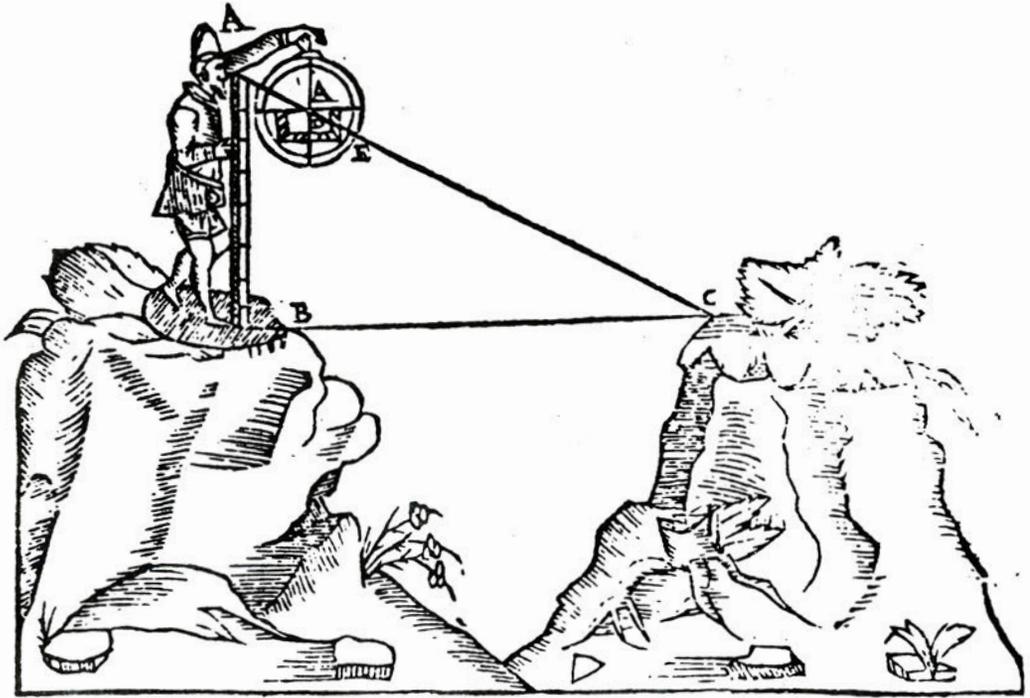


Fig. 7. Cosimo Bartoli; *Del Modo Di Misurare*, Venecia, 1564.

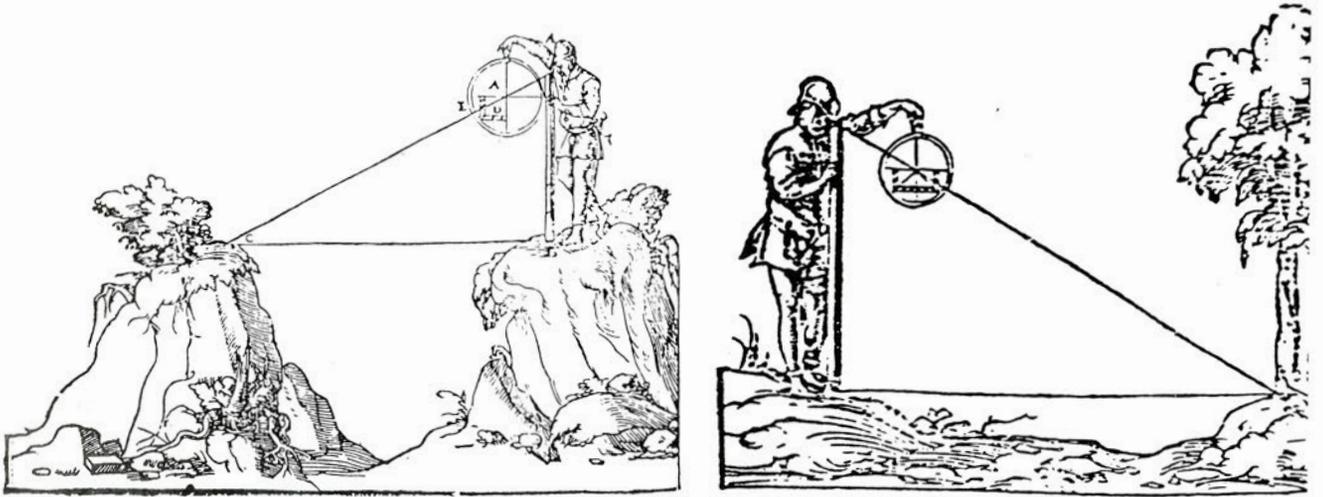


Fig. 8. Juan de Rojas; *Commentariorum In Astrolabium*, París, 1551.

Fig. 9. Dominique Jacquinot; *Usage De L'Astrolabe*, París, 1559.

Otro dato de importancia es que autores contemporáneos como Juan Martínez Población, Radolphi Battingii (21), Jacques Focard y Dominicq Jacquinot, aún siendo muy probablemente conocidos por Bartoli, quedan al margen pues sus escritos no resisten la comparación con la anteriormente citada *Commentariorum in astrolabium* de Rojas, más rica en ilustraciones y de mayor calidad en su conjunto, lo que demuestra a su vez el buen tino de Bartoli al elegir a estos y no a aquellos, buen conocedor como era de la producción escrita contemporánea.

El resultado final de toda esta serie de copias, simplificaciones y selecciones que acabamos de comentar es una obra que alcanzó gran difusión y varias ediciones, y que supo ocupar el lugar destinado a una obra menor cuyo contenido, pese a todas sus deficiencias y plagios, merece ser considerado como el mejor tratado de mediciones aparecido en el siglo XVI.

NOTAS

- (1) Dicha *Act of Parliament* protegía al autor y editor de grabados y estampas, obligando a incluir la fecha de inicio de tirada en las planchas. En el particular mundo de la cartografía, por ejemplo, tal medida no hizo felices a muchos y el incumplimiento fué evidente. Al obligar a datar las ediciones estas quedaban pronto anticuadas a la vista del comprador, por lo que en las mismas planchas se modificaba una y otra vez la fecha, añadiendo en el mejor de los casos las remodelaciones urbanas de toda índole que se habían producido en dicho período.
- (2) VESALIUS, Andreas (Bruselas 1514 - Zante 1564): *De Humanis Corporis Fabrica*, Joannes Oporinus, Basilea, 1543. Esta obra señala el cambio del Vesalio anatomista al dedicado por completo a la práctica de la medicina. Consciente con el tiempo de los errores en que incurría en esta primera edición, publica una segunda corregida en 1555, con el mismo editor.
- (3) GEMINUS, Thomas: *Compendiosa Totius Anatomiae*, Joannes Herford, Londres, 1545. La obra de Geminus fué la primera publicación de anatomía editada en Inglaterra.
- (4) PELERIN, Jean (Maillezais antes de 1445-1524): *De Artificiali P(er)spectiva*, Petrus Jacobs, TOUL, 1505. Obra que por la modernidad de sus ilustraciones nos cuesta creer que pertenezcan a los albores del siglo XVI. Sacerdote, diplomático, profesor y arquitecto; amplió y alteró su obra dos veces antes de su muerte. Las láminas se limitan a ejemplificar con una sencillez extraordinaria sucesivos dibujos perspectivas. En la segunda edición (no pirata) no se utilizaron las mismas planchas sino copias similares. Un dato más de misterio ante tan genial autor.
- (5) Primera edición pirata: REISCH, Gregor: *Introductio Architecturae et Perspectivae* forma parte de la *Margarita Philosophica*, Estrasburgo, 1508.
Segunda edición pirata: GLOCKENDON, Georg: *Von Der Kunst Perspectivae* Nuremberg 1509.
- (6) SAGREDO, Diego: *Medidas del Romano*, Remón Petras, Toledo, 1526. Sobre el autor y su obra nos remitimos a la excelente monografía de Fernando Marias y Agustín Bustamante que acompaña al facsimil de la edición de 1549, publicado por la Dirección General de Bellas Artes y el Consejo General de Colegios Oficiales de Aparejadores de Madrid. Madrid, 1986.
- (7) Simón de Colines editó en París en 1539 el tratado de Sagredo modificando el texto y añadiendo nuevas láminas que bien podemos entender como “necesarias” al hacer su aparición el Libro IV de Serlio dos años antes.
- (8) Los tacos xilográficos utilizados en las guías romanas del XVI, XVII y XVIII de Giovanni Battista Vaccondio fueron reutilizados por un nuevo editor en el siglo XIX, Cannetti, con el curioso título de *Nuova Descrizione di Roma*, quinta edición, Roma, 1820. Se encuentran, por ejemplo, grabados de la Plaza de España sin la escalinata de Francesco de Sanctis.

- (9) BOSSE, Abraham (1602-1676). Grabador, pintor, arquitecto. En España Manuel Rueda publicó en 1761 su *Instrucción para grabar en cobre...* que es deudora quizá en exceso de la obra *Traicte de Manières de Graver...* de Bosse, cuya primera edición aparece en 1654.
- (10) *Ragionmenti Accademici sopra Alcuni Luoghi difficili di Dante*, Venecia, 1567.
- (11) *Discorsi Historici Universali*, Venecia, 1569.
- (12) *Piacevolezze Matematiche*. Venecia, 1568.
- (13) Primera edición de la obra de Alberti: *Leonis Baptiste Alberti De Re Aedificatoria*, Nicolo di Lorenzo Alemnno, Florencia, 1485. Publicada sin ilustraciones al igual que el manuscrito original. Ve la luz trece años más tarde de la muerte de Alberti.
- (14) *L' Architettura di Leonbattista Alberti, tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli*, Lorenzo Torrentino, Firenzi, 1550. Reeditada en Roma en 1784.
- (15) *Oposcoli Morali... Tradotti et parte corretti da M. Cosimo Bartoli*, Venecia 1568.
- (16) *Del Modo di Misurare*, Francesco Franceschi Sanese, Venecia, 1564. Conoce dos reediciones 1589 y 1614.
- (17) En Roma los estudios sobre geometría y su aplicación práctica habían alcanzado un buen nivel en el siglo I antes de Cristo: se escriben tratados de agrimensura por autores como Balbo, Sexto Julio Frontino, Fabio Quintiliano, etc. Se organizan en corporaciones existiendo dos categorías: los que se ocupan del lado científico y los que se centran en el lado práctico y su ejecución. Una de sus obras más conocidas es la Planimetría Marmórea de Roma, la Forma Urbis, siglo III después de Cristo. Para una mas amplia información puede consultarse la obra: *Il rilevamento architettonico*, de Mario Docci y Diego Maestri. Ed. Laterza. Roma. 1989.
- (18) Las deudas a Juan de Rojas por la copia de los grabados de su *Commentariorum in Astrolabium*, Vascosanum, París, 1551, están incorrectamente señaladas en la obra *Architectural Theory and Practice, From Alberti to Ledoux*, varios autores, Architectural Publications Inc. 1982. Bartoli no copia las ilustraciones del Astrolabio propiamente dichas, sino los diversos ejemplos de su utilización. Además en esta obra no aparece citado W.H. Ryff, autor del que hace uso Bartoli.
- (19) DURERO, Alberto: *Elementorum Geometricorum, Libri Quartour*, Christiani Weche-li, París, 1534.
- (20) FRISIUS, Gemma: *Petri Apiani Cosmographia*, Arnoldo Berckmano, Amberes, 1539.
- (21) Tanto Battigni como Jacquinet copian del *Commentariorum* de Rojas algunas ilustraciones.

LA OBRA DE ANDREA PROCACCINI EN ESPAÑA

Por

TERESA LAVALLE COBO

Las fuentes sobre la vida del pintor, arquitecto y decorador romano Andrea Procaccini son escasas. Los artistas del primer tercio del siglo XVIII italiano han sido poco estudiados, sólo se tenían noticias a través de Pascoli y Nicola Pio (1).

Los trabajos del ya fallecido profesor Anthony Clark han logrado revalorizar este periodo, dando a conocer pintores que fueron famosos en su tiempo y más tarde olvidados por la crítica. Casi todos contribuyeron a la formación del rococo romano largamente negado frente al arte francés del momento. Procaccini forma parte de ellos, su época romana es glosada por los mencionados autores, datos que recogen Ceán Bermúdez (2) y Stirling Maxwell (3) añadiendo algunos más, pero los catorce años que trabaja en España al servicio de Felipe V son prácticamente ignorados. Se lo menciona generalmente como Director General de las Obras del Palacio de La Granja, cuya autoría se atribuye a Teodoro Ardemans.

Este último sólo reconstruyó la antigua Hospedería de los monjes Jerónimos añadiéndole una capilla que fué más tarde derribada para dar paso a la Colegiata construida por Procaccini (4). Las cuatro alas del actual Palacio, la Colegiata además de los dos patios y la decoración interior fueron la obra arquitectónica del italiano en España (Fig. 1).

Este Palacio fué la primera construcción de la nueva dinastía borbónica inspirado en el rococó romano siguiendo los gustos de Isabel de Farnesio y de su hombre de confianza y asesor artístico el Marqués de Scotti.

Artistas italianos lo decoraron íntegramente y este gusto continuaría durante todo el siglo XVIII bajo los reinados de Fernando VI y Carlos III. Procaccini, Rusca y Bonavía verán su obra continuada con Amigoni, Giaquinto y finalmente el gran Tiépolo. En estas fuentes beberá el genio de Goya en su primera formación artística.

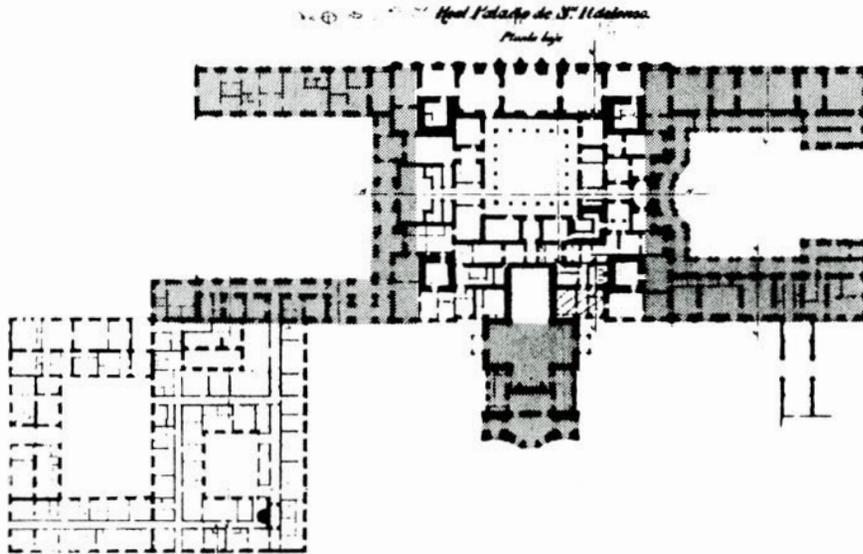


Fig. 1. Planta del Palacio de San Ildefonso, con la Colegiata y las cuatro alas, obra de A. Procaccini.

Estos artistas han sido largo tiempo ignorados y quizás menospreciados debido a los cambios de gusto en el arte que tan bien ha estudiado el profesor Haskell en Francia y en Inglaterra (5). En nuestro país se debió al gusto Neoclásico y al nacionalismo, que reprochaba a los Borbones la utilización de artistas extranjeros, olvidando que en el siglo XVIII los artistas de más éxito llevaban una vida itinerante, igual eran contratados por la corte de Inglaterra que por el Zar de Rusia, apreciándose sólo su talento, sin tener en cuenta la nacionalidad. Lo mismo sucedió con Lucas Jordán en el siglo anterior y nadie deplora su paso por España.

Andrea Procaccini nació en Roma el 14 de enero de 1671 dentro de una familia acomodada que le procuró una buena educación. Viendo su inclinación hacia la pintura lo colocaron en el taller de Carlo Maratti, el pintor más prestigioso de Roma en la segunda mitad del siglo XVII. Fué uno de sus alumnos favoritos y trabajó junto al maestro en numerosas obras, entre ellas la restauración de los frescos de Rafael en el Vaticano y la decoración de la Capilla Bautismal de San Pedro (6). En esta capilla el cuadro central es de Maratti y los de los lados de Procaccini y Passeri.

Clemente XI lo nombró Sobreintendente de la Fábrica de Tapices de San Miguel en 1710. Para este establecimiento diseñó Maratti varios cartones que fueron ejecutados por sus discípulos. De la misma forma procedió el maestro en la decoración de San Juan de Letrán, llevada a cabo por los artistas predilectos del papa Albani (7) entre los que se contaba Procaccini. Este se movía en Roma en los círculos pontificios y en el de sus condiscípulos del taller de Maratti: Pier Leone Ghezzi, Giuseppe y Tomasso Chiari, Pietro Bianchi, además de Agostino Masucci, Sebastiano Conca etc. pintores de éxito entonces, que retrataban a la aristocracia romana y contaban con la protección de los Cardenales influyentes y coleccionistas, Albani, Ottoboni, Gozzadini, Polignac y Acquaviva. Con este último tenía gran familiaridad. Napolitano, representante de España en Roma, Francisco Acquaviva y Aragón a instancias de Alberoni se encargó de contratarlo para la corte del rey católico. Influyó en la elección de este artista su experiencia en regentar una Fábrica de Tapices, unido al hecho de ser también fresquista y grabador.

El Papa consintió de mala gana en privarse de sus servicios. Antes de partir realizó su retrato que fué trasladado a tapiz y enviado a España junto con una Santa Cecilia.

Cuando llegó a Madrid en agosto de 1720, tenía cuarenta y nueve años. Era un artista de prestigio acostumbrado a llevar una vida de lujo, rodeado de obras de arte, su estilo más parecía el de un caballero que el de un pintor. Entre las obras que trajo consigo se encontraba la colección de dibujos que había pertenecido a su maestro, más tarde vendida por su viuda a la Academia de San Fernando.

Por decreto del 5 de septiembre de ese año fué nombrado Pintor de Cámara con sueldo de 1.666 doblones al año, considerados desde el día que salió de Roma, debiendo ser su obligación como lo ofreció, mantenerse in-

tegramente él, su casa y familia con un coche para seguir las jornadas y correr por su cuenta los gastos de los telares lienzos y colores, incluso el azul de Ultramar para las obras de ordinaria grandeza y todo este gasto debía salir de los expresados 1666 doblones (8). Esta cifra equivalente a 100.000 reales de vellón es muy elevada si se compara con el sueldo que cobraban otros artistas que entonces trabajaban para los reyes.

Su primer cometido en Madrid fué ocuparse de las pinturas del Alcazar, el 9 de diciembre de 1720 escribe: *que estando a su cargo como tal Pintor de Cámara el aseo y compostura de las pinturas del Real Palacio y para poder hacerlo necesita la entrada continúa, lo que no puede por tener defecto de llave...* Se le concede la de Francia (9).

En esta primera etapa pinta retratos y cuadros de caballete tanto de tema religioso como bíblico. Pocos se conservan actualmente, pero aparecen citados en los inventarios con una alta tasación (10). Para estas obras necesitaba materiales, por eso escribe al Marqués de Grimaldo pidiéndole la exención de tasas aduaneras dice *habiéndole SM ordenado varios cuadros para los cuales no se halla por estos parajes el lienzo de las anchuras necesarias ni los colores del caso para dichas obras, ha hecho venir de Génova a su costa dos cajones con varios lienzos y colores todo para el servicio de SM, los cuales desembarcaron en Cartagena y hoy se hallan en la Aduana de Madrid...* (11).

Al mes siguiente de su llegada se estableció la Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, de la cual era asentista el italiano Bernardo Cambi, quien trajo de Flandes a la familia Van der Goten con el principal fin de enseñar a los operarios españoles y establecer otras fábricas en el Reino (12).

Procaccini experto en la dirección de la fábrica del Vaticano asumió en un principio esta responsabilidad en el nuevo establecimiento. También se ocupó de pintar los primeros cartones con las Historias del Quijote, que serían continuadas a su muerte por su discípulo Sani.

Una de sus preocupaciones era que los operarios aprendieran a trabajar con telar alto, que tiene la ventaja de que las composiciones no salen al revés como sucede en el telar bajo. Un documento dice: *Yo el abajo firman- te Jacobo Vandergoten, oficial de telar bajo y que desde el último del mes de marzo de 1728 a instancias del Sr. Andrea Procaccini y del Sr. Bernardo Cambi, me he enseñado por mí mismo y sin ningún maestro a trabajar*

el telar alto, sepradamente y he ejecutado en tapicería alta los siguientes cuadros...

Por esta razón, el romano lo llevará a Sevilla al fundarse allí otra fábrica, que fracasó por falta de fondos. Estaba situada en la antigua Lonja (hoy Archivo de Indias) (13).

El 30 de diciembre de 1732 Procaccini en Sevilla, certifica que D. Jacobo Vandergoten, Maestro tapicero ha trabajado en el tapiz que está ejecutando de “La Empresa de Tunez por Carlos V” desde el 1.º de septiembre hasta esa fecha (14).

El pintor realizó cartones para una serie que se hizo para conmemorar la toma de Orán en 1732, comparando las hazañas de Carlos V con las de Felipe V. Los tapices debían llevar doce emblemas en latín que exaltaban la imagen del rey (15).

Felipe V había adquirido en 1720 la casa hospedería, granja y ermita de San Idefonso con el fin de restaurarla y retirarse allí después de su abdicación.

Su promesa de abandonar el trono antes de la fiesta de Todos los Santos de 1723 hacía necesario realizar las obras apresuradamente.

Teodoro Ardemans trazó un pequeño alcazar con cuatro torres en los ángulos situando en su centro el Patio de la Fuente que formaba parte de la construcción original. Construyó también una capilla, cuyos muros se encargó Procaccini de pintar al fresco, así como los techos del primer aposento de los reyes situado en el Cuarto Bajo frente a la Cascada (16).

Para esta tarea hizo venir de Italia a dos de sus discípulos, Sani y Subiatti, que en adelante serían sus fieles colaboradores en todas las empresas. A su muerte heredaron sus cargos y siguieron trabajando en La Granja a las órdenes de la Reina viuda, cuando ésta al morir Felipe V se trasladó allí con sus hijos menores el Infante D. Luis y Doña M.^ª Antonia.

Durante todo el año 1723 se ocupa exclusivamente de la decoración del nuevo palacio. El 6 de agosto está pintando los techos de las habitaciones del Cuarto Bajo de los reyes. La reina escribe al Príncipe de Asturias: *el pintor ha hecho ya casi la mitad de una figura sobre la bóveda de abajo, es muy bonita y vimos también los dibujos el otro día y son muy bellos* (17).

Estas primeras obras desaparecieron al poco tiempo de finalizadas al decidirse la construcción de la Colegiata y la ampliación de la fachada que

mira al jardín, que él mismo llevaría a cabo, sin las prisas de la primera construcción.

Ese mismo año pintó el cuadro *La imposición de la casulla a San Ildefonso* situado el día de la consagración de la capilla, 22 de diciembre, en un altar colateral del lado de la Epístola, en frente del cual había otro con una pintura de San Frutos, patrón de Segovia, quizás de su mano que no se conserva (18).

COMPRA DE OBRAS DE ARTE PARA EL NUEVO PALACIO

Era costumbre cuando los reyes se trasladaban a los Reales Sitios llevar todo tipo de adornos para ellos, tapices, alfombras, cortinas etc (19).

Para el palacio que iba a ser su residencia permanente los reyes querían una decoración fija y suntuosa, esta idea dió origen a dos importantes fábricas, la de tapices de Santa Bárbara ya citada y la de Cristales, en cuya fundación desarrolló el romano un importante papel.

Ventura Sit escribe en mayo de 1732 *que tiene fabricados hasta cuarenta cristales de la mejor calidad que se puedan fabricar en otro paraje, en una barraca que mandó construir D. Andrea Procaccini, quien dijo que si salía buena se ejecutaría la Fábrica grande* (20). De esta barraca salían los vidrios ordinarios para las ventanas y las campanas que se utilizaban en las plantaciones de los jardines.

También se ocupó el pintor de la adquisición de obras de arte para el ornato del nuevo palacio.

Las dos primeras colecciones que se adquirieron por orden de la reina fueron, una de pinturas flamencas comprada en Holanda por el marqués de Scotti y otra comprada al comerciante Florencio Kelly.

Procaccini sugirió la compra de la colección de su maestro Maratta, puesta a la venta en Roma por su hija Faustina. El Rey le encomienda la gestión, ordenando que el dinero del pago no debe pasar por la Tesorería General. Desde El Escorial dice: *poco antes de partir de Balsaín Ve me dijo que viniendo al Escorial me había enviado la remesa del dinero de los cuadros, que estimó a estas horas estarán en camino, ya que hace tiempo que está hecho el lote y consignado al Cardenal Acquaviva...* (21).

La colección compuesta por ciento veinticuatro obras fué pagada con dinero que vino de Indias y llegó a Barcelona en febrero de 1723, siendo su inventario publicado (22).

Un documento dice: *de los doblones que vinieron de Indias se compraron ciento veinte pinturas en Roma. Estos 20.500 doblones se entregaron en la Tesorería para pagar unas letras de mayor cantidad que se entregaron a Scotti para satisfacer las pinturas que por su medio se compraron en Holanda para La Granja* (23). Estas pinturas llegaron el 27 de junio de 1723, seguramente incluían gran número de Teniers, Wouvermans etc. que aparecen en el inventario de la Reina. Esta escribe al Príncipe de Asturias *los cuadros que esperabamos de Flandes ya han llegado y los pocos que hemos visto parecen muy bellos...* Al mes siguiente dice: *han llegado esta mañana los cuadros de Kelly y los hemos visto por la tarde en La Granja, esta ha sido la causa de que no hayamos podido pasearnos, pero os aseguro que son muy bellos...* (24).

De estas dos colecciones no hemos encontrado inventarios en el Archivo de Palacio.

F. Kelly era cirujano de Felipe V, además de comerciante de obras de arte, entre los deudores citados en su testamento figuran la familia real y el marqués de Scotti (25).

Estas tres colecciones que comprendían más de doscientos cuadros flamencos e italianos formaron el núcleo inicial del palacio. A ellas se añadiría la colección de estatuas antiguas formada por Cristina de Suecia durante su estancia romana. El escultor Camillo Rusconi se ocupó de gestionar la compra. Amigo de Procaccini, había realizado para Felipe V el relieve de la Apoteosis de San Francisco Regis para el Noviciado de los Jesuitas (hoy en las Descalzas Reales) y es posible que hubiera venido a España para montarlo. En su expediente personal un papel sin firma dice: *El caballero Rusconi escultor en Roma.*

Parece a Procaccini se deben dar 300 doblones de Rusconi y 100 a su oficial que ha corrido con este trabajo y a Bianchi asignarle 5 o 6 reales al día asistiendo a Palacio. Abajo con letra del Marqués de Grimaldo se lee: 100 doblones a Rusconi y 30 a su oficial y nada a Bianchi (26).

Después de arduas negociaciones sobre el precio, Rusconi consiguió finalmente el permiso de exportación del Papa Benedicto XIII y la exención de derechos aduaneros. Los cajones llegaron a Alicante en 1725 repartidos en dos navios, uno francés traía setenta y cinco y otro inglés setenta y nueve (27).

Una de las nuevas alas del palacio construida por Procaccini, la noreste, llamada *Galería de las Estatuas* se había dedicado a esta colección, pero

nunca llegó a terminarse. Las esculturas se colocaron muchos años más tarde cuando la reina viuda residía en el Sitio. Un busto de Cristina de Suecia formaba parte del lote, atribuido a G. Cartari, hoy está colocado en una sala de la planta baja. Para reparar las obras fué llamado a La Granja el escultor florentino Gaspare Petri.

A las estatuas se sumaron las alhajas del Delfín, que fueron enviadas desde Madrid en veintidós carromatos en marzo de 1724 (28) y una serie de cuadros de M.A. Houasse.

Durante la estancia de la Corte en Sevilla, Procaccini tuvo casi como principal ocupación la búsqueda y adquisición de obras de arte para la reina, quien pagaba la casa donde las iba depositando (29). Para transportar todos estos efectos a La Granja fueron necesarias una calesa, tres mulas, cuarenta y dos acémilas, dos tiros de seis mulas y tres de cuatro mulas. Además *sesenta y cuatro carretas vinieron cargadas desde Sevilla a Madrid y desde aquí a La Granja con diferentes alhajas del oficio de tapicería, furrería, cera de Venecia, china, charoles, espejos y otras cosas del cargo de D. Andrea Procaccini* (30).

Varios cuadros de Murillo, Lucas Jordán, etc., formaban parte de estas adquisiciones.

DIRECTOR GENERAL DE LAS OBRAS Y APOSENTADOR DEL PALACIO DE LA GRANJA

Muerto Luis I en agosto de 1724, el rey decide retomar la Corona y se traslada a Madrid. En La Granja prosiguen las obras ya con menos prisas. Procaccini es nombrado Director General de las mismas y Aposentador de Palacio, cargos que suma al de Pintor de Cámara, sin que se le aumente el sueldo.

Juan Román, aparejador de Ardemans continuaba en el Sitio, pero al no estar de acuerdo el italiano con sus actuaciones, tiene con él varios enfrentamientos. El Maestro Mayor, había dado por finalizado el retablo de la capilla en agosto de 1725 (31) era necesario montarlo, tarea que realizará Román antes de marcharse definitivamente a Madrid.

Por entonces había solicitado el Rey Bulla a Roma para erigir la Capilla en Colegiata, construyendo un nuevo edificio. Procaccini derribó parte de la nave, conservando lo que debía ser la cabecera y hoy son los pies del edificio, como ya intuía Battisti (32) y confirma la descripción del Inventario



Fig. 2. Fachada y Torres de la Colegiata.



Fig. 3. Patio de Coches.



Fig. 4. Patio de la Herradura.

de la Capilla del 29 de agosto de 1727, dice: *un Aposentito al lado de la Epístola con dos puertas, que la una mira al Altar Mayor y la otra a la escalera que va a la Torre de palacio*. Vemos que el altar mayor se alineaba con la fachada oeste del palacio y la entrada se hacía por el Patio de la Fuente, ya que añade que la capilla tenía tres puertas *dos grandes de a dos hojas que estaban a los lados y la otra detrás de la silla del Abad que sale al patio de Palacio, con dos llaves, una la tenía el sacristán D. Lorenzo Gil y la otra D. A. Procaccini. Aposentador Mayor de Palacio* (33).

Ayudado por el aparejador Juan Fernández, el romano levanta el nuevo templo, del cual tiene construidas las dos torres en 1728 (Fig. 2). Fernández muere en 1730, entre los papeles de su testamentaria figura el ajuste y avance de la obra nueva que se ha hecho y otros de algunas obras derribadas (34).

Las alas del norte que configuran el Patio de Coches (Fig. 3) estaban muy avanzadas cuando Procaccini debe partir a Sevilla siguiendo a la Corte como era su obligación. Deja encargado de dirigir las obras a su discípulo Sempronio Subisatti, quien estaba autorizado para *asistir y ordenar en ausencias y enfermedades de D. A. Procaccini* (35). Este, siguiendo los planos y alzados dejados por el maestro, levanta en 1732 el primer cuerpo del *Patio de la Herradura* (Fig. 4), teniendo la contrata de la piedra Sánchez Barba. Esto es importante porque a la muerte de Procaccini se produce una gran polémica sobre quien debe dirigir la construcción del *segundo cuerpo del patio*, el arquitecto Joseph de Calle o Subisatti triunfando este último a quien se acusa de no querer entregar los planos que tenía en su poder. En marzo de 1737 el Veedor escribe a Subisatti *entregará Vm la planta y alzado al ingeniero D. Fernando Mendez de Rao a fin de que saque las citadas copias...* (36).

En diciembre Joseph de Ris se obliga a: "hacer y ejecutar la obra de canteoría del Patio de Palacio que mira a Balsaín, según la planta y modelo hecho por D. Sempronio Subisati a quien se le encargó y por el que está firmada y presentada en los oficios de Veeduría y Contaduría del Sitio. (36 bis).

Procaccini vuelve a San Ildefonso en junio de 1733, ese verano ya puede aposentar a la Corte en las nuevas galerías, aunque prosiguen los trabajos. En noviembre el pintor se queda sin dinero para pagar a los operarios, angustiado decide escribir directamente a la Reina (en italiano) contándole la situación (37). *..pongo en noticia como el mismo día que partió de aquí*

la Corte se suspendió totalmente la paga a los operarios, quienes habiendo sufrido la penuria algunos días y no teniendo ninguna esperanza de socorro se resolvieron a abandonar el Sitio, donde con mi particular disgusto cesaron enteramente las obras... Viendo que no se han dado las disposiciones necesarias para el dinero y dado lo avanzado de la estación, estando descubiertas las habitaciones que deben servir a las Infantas que expuestas a las inclemencias de un riguroso invierno, se volverían inhabitables y se perderían dos o tres mil doblones. Resolví con el poco dinero que había reservado para el necesario mantenimiento de mi familia, hacer todo el esfuerzo posible para cubrirlas, como, gracias a Dios, casi he conseguido... Su viuda reclamará este dinero durante años.

Para Procaccini el Palacio era la obra de su vida. Pocos meses antes de morir, escribe al ministro Patiño, dándole cuenta de sus actividades y de las soluciones que va encontrando para ahorrar dinero. *..pongo en noticia de Ve que voy formando algunos borradorcitos para pintar las piezas que han de ser pintadas en el cuarto de SSMM y en el mismo tiempo he hecho hacer un modelito para componer la fachada de los Gabinetes que miran a la Cascada en la forma que en algunas ocasiones había discurrido con Ve., que viene a unir con los brazos de la Galería y vendría más alto y más rico que las dos Galerías (38).*

Sería interesante conocer la idea que tuvo Procaccini para esta fachada, luego diseñada por Juvara y finalmente a la muerte de este realizada por Sachetti. La idea del pintor para el Salón de las Empresas del Rey, también fué continuada por Juvara, en la misma carta dice Procaccini: *..y debiéndose hacer allí arcos para mantener el peso de la escalera y habiéndose de pintar en las piezas siguientes los Hechos y Victorias de SM, he pensado hacer allí como si fuese un arco triunfal y en los sitios principales del arco se podrán situar los retratos de SSMM, que están hechos y al presente en el Gabinete (39).* Juvara encargó obras destinadas a este salón a los mejores pintores italianos de entonces y a un francés. Debían los cuadros comparara las virtudes de Alejandro Magno con las de Felipe V y al igual que en los tapices sevillanos se pretendía exaltar la imagen del Rey.

Procaccini estaba pintando el cuadro para el Altar Mayor de la Colegiata, cuando le sorprendió la muerte el 17 de junio de 1734. Con el edificio casi acabado se había vuelto a montar el retablo de Ardemans, dejando espacio para la pintura.

Ya muerto el pintor, el marqués de Scotti escribe a Sani: *ha dicho también SM la Reina que está muy bien se acabe lo poco que falta al cuadro grande para el Altar Mayor de la iglesia y se ponga en su lugar* (40). Este cuadro que representa la Virgen con el Niño rodeada de los santos patronos de la familia real, fué terminado por Sani. Al incendiarse el Alcazar de Madrid a fines de ese año, añadió a la izquierda un ángel que ofrece al cielo una maqueta de dicho palacio, como símbolo de su pronta reconstrucción (Fig. 5).

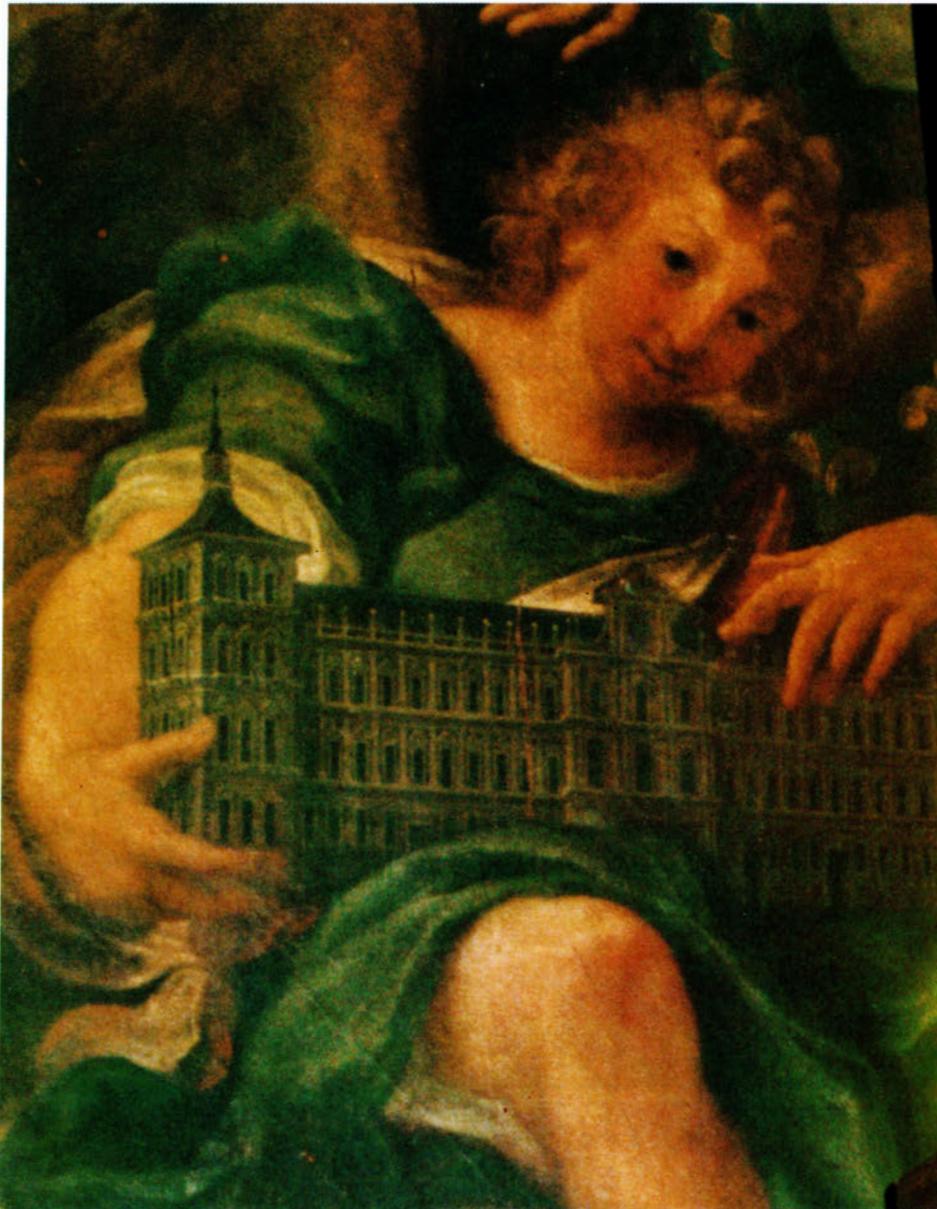


Fig. 5. Detalle del cuadro del Altar Mayor de la Colegiata, añadido por Sani, representa a un ángel sosteniendo en sus manos el Alcazar de Madrid.

En 1741 se había colocado la primera piedra de la Iglesia del Rosario, como ayuda de Parroquia de la Santísima Trinidad. La reina aprovechó para encargar a Solimena un nuevo cuadro de altar para la Colegiata, con el mismo tema, dedicando el antiguo al de la nueva Iglesia, (donde hoy se encuentra).

Pocos días antes de su muerte el 13 de junio escribe Procaccini su última carta a Patiño en la que se aprecia el avance de las obras de Palacio. Dice: *...según la cantidad que Ve pueda librar, nos arreglaremos para ejecutar las obras más precisas, que según tengo entendido es proseguir con la Galería de las Estatuas, el Gabinete de arriba en el brazo de la nueva obra... y el segundo cuerpo del pórtico del Patio Nuevo que mira a Balsaín, que parta este, aunque en el Sitio hay suficientes canteros, falta la piedra. Y estas tres obras dichas, según se me ha dado a entender es preciso el seguir las y acabarlas y el resto de las demás obras que me fueron ordenadas el año pasado, como es las escaleras, pavimentos y rodapiés de piedra fina de todos los cuartos, las rejas noblemente labradas de los balcones de todas las ventanas, que esto sería lo que más subiría de precio, se podrá suspender hasta mejor ocasión...* (41).

Murió el 17 de junio asistido por su discípulo Sani, quien declaró *_D. Andrés dos días antes de morir llamó al testigo a su gabinete, cerrando la puerta, abrió una papelera de la que sacó una orden del Rey la que le entregó a efectos de la entrega de las Reliquias de la Real Colegiata, por no haber podido por su mano ponerlas en el Sitio...* (42).

Sani cumplió el encargo llevando las reliquias en solemne procesión al sitio construido para albergarlas.

Al no tener hijos Procaccini dejó como única heredera a su esposa Rosalía O'Moore. Entre sus bienes se encontraba una valiosa colección de dibujos que había pertenecido a su maestro Maratta (Fig. 6). Ofrecida por la viuda a la Academia de San Fernando, fué comprada en 1775 por recomendación del escultor Felipe de Castro (43), quien había conocido al pintor durante su estancia en Sevilla muchos años atrás. Manuela Mena ha catalogado estos dibujos, entre ellos se encuentra la colección más numerosa de obras de Procaccini que se conserva en un Museo (44). Son más de trescientos realizados casi todos a lapiz negro, su numeración va del número 800 al 1106.

00



Fig. 6. Dibujo de A. Procaccini, perteneciente a la colección de la Academia de San Fernando.

NOTAS

AGP. Archivo General de Palacio.

AH^ºN. Archivo Histórico Nacional.

AH^ºPr. de Seg Archivo Histórico de Protocolos de Segovia.

- (1) Pascoli L.– *Vite de pittore, scultori ed architetti*. Roma 1736. Ed. 1884.
- (2) Ceán Bermúdez J.A.– *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid 1800 - Ed. 1965.
- (3) Stirling Maxwell W.– *Annals of the artists in Spain*.
- (4) Lavalle T.– “La fábrica de la Colegiata de La Granja”. Comunicación al Congreso *El arte en las Cortes europeas del siglo XVIII* - CAM 1987.
- (5) Haskell F.– *Past and present in art and taste* - Yale University Press. 1987.
- (6) Dowley P.– “Carlo Maratti, Carlo Fontana and the Baptismal Chapel in St Peter” *Art Bulletin* 1965 Págs. 57-81.
- (7) Den Broeder F.– “The Lateran Apostles” *Apollo* 1967 Pág. 360.
- (8) AGP S. Ild. 13543.
- (9) AGP S. Ild. C.ª 852/49.
- (10) Urea Fernández J. *La pintura italiana del siglo XVIII en España*. - Valladolid 1977.
–Bottineau Y, *L'art de Cour a l'epoque de Philippe V* - Bordeaux 1965.
- (11) AGP S. Ild. 13542.
- (12) AGP Adm. 680.
- (13) Ibidem
- (14) Ibidem
- (15) Ibidem *Surgat in aulgis Caroli Victoria Quinti ars ait, et tritavi tue atur iura Philippus*. (Elevese en los paños la victoria de Carlos V afirma el arte, y vele Felipe por los derechos de su trisabuelo)
Dum vincit Carolus, diunque explica Acta Philippus Alter in alterius laudem certase videtur. (Según vence Carlos y según glosa Felipe los hechos, parece que uno y otro contienden en alabarse).
Todos los emblemas son del mismo tenor, agradezco la traducción libre al investigador José Luis Sancho.
- (16) AGP S. Ild. 13542.
- (17) AH.ºN E. 2489 (en francés en el original)
- (18) *Acta de Consagración de la Capilla*. AGP S. Ild 13546.
- (19) AGP Adm. 783.
- (20) AGP S. Ild. 13550.
- (21) AGP S. Ild. 13542.
- (22) AGP S. Ild. 13642 RAByM 1876 Pág. 128.
- (23) AGP S. Ild. 13543.
- (24) AH^ºN E. 2489.
- (25) Agueda M. “Una colección de pinturas compradas por Carlos III” *Jornadas de arte de Csic. Madrid 1989*.

- (26) AGP C.^a 936/27.
- (27) AGP S. Ild. 13547.
- (28) AGP S. Ild. 13546.
- (29) AGP C.^a 215 histórica.
- (30) AGP C.^a 216 histórica.
- (31) AGP S. Ild. 13546. Blasco B. "Noticia sobre el proceso constructivo del retablo de la Colegiata de la Granja" (nota n^o 4).
- (32) Battisti E. Juvara a San Ildefonso "*Commentari*" 1958.
- (33) AGP Adm. 772 - *Inventario de la Colegiata*.
- (34) AH^oPr. de Seg. Leg. 3552.
- (35) AGP C.^a 852/49.
- (36) AGP S. Ild. 13555.
- (36 bis) Comunicación al Congreso *El arte en las Cortes europeas del siglo XVIII* - CAM 1987.
- (37) AGP S. Ild. 13552.
- (38) AGP S. Ild. 13552. "Publicada por Pompeyo Martín. "*Las pinturas de las bóvedas del Pal. Real de S. Ildefonso*" 1989.
- (39) AGP S. Ild. 13552.
- (40) AGP S. Ild. 13555.
- (41) AGP S. Ild. 13552.
- (42) AH^oPr. de Seg. Leg. 3552.
- (43) Bedat C. L'achat des dessins de C. Maratti par la RAdeSF.. "*Melanges de la Casa Velázquez*" 1968 Pág. 413.
- (44) Mena M. "Los dibujos de Carlo Maratta y sus discípulos en la RA de SF". Tesis doctoral inédita.

LOS VACIADOS EN LA REAL ACADEMIA DE BELLAS
ARTES DE SAN FERNANDO, LA DINASTÍA PAGNIUCCI

Por

LETICIA AZCUE BREA

Se entiende por vaciado la obra que se obtiene de un molde en negativo que previamente se ha sacado de una escultura original habitualmente en material no definitivo. Este molde se realiza en yeso –y en otras materias, actualmente silicona y productos plásticos– y generalmente tiene varias piezas (1). En caso de no interesar la obtención del molde, se puede hacer un vaciado a molde perdido, desapareciendo el material original, destruyéndose el molde y quedando el vaciado como único ejemplar (2). Su finalidad es la reproducción exacta por el procedimiento del molde del propio original, y en su caso la multiplicación fiel de la obra en el número de reproducciones que se quiera (3).

Los vaciados, tuvieron y tienen hoy varias misiones, tanto para los propios artistas por un lado en el proceso de realización de sus esculturas para pasarlas a escayola o a material definitivo, como en la enseñanza de las bellas artes para los estudiantes, no solo escultores, pues los vaciados se utilizan como elemento fundamental de modelo para dibujar también. En cuanto a esta misión pedagógica, las Academias y Escuelas de Bellas Artes en todos los países donde las hubo, se concentraron en esta finalidad ya que sus colecciones de vaciados –que intentaron siempre ir incrementando y completando– permitían a los alumnos un buen aprendizaje y un conocimiento directo de las obras maestras, lo que ha dado lugar a que generaciones de estudiantes conozcan las diversas etapas estilísticas del arte sin salir de las salas de estudio, y además se ha controlado y establecido los modelos que estas Instituciones consideraban correctos o ejemplares, mediatizando la enseñanza en cuanto a la selección intencionada de las piezas. Por otro lado, también es importante constatar como los vaciados permiten disponer de la reproducción de grandes obras en material poco costoso. Hay autores que han llegado a comparar lo que representan los vaciados con el

papel jugado por las estampas en el mundo del grabado, una reflexión certera ya que existen entre ambas un paralelismo en facilidad de realización, transporte, coste y difusión en relación con las obras originales.

Desde principios del XVIII y a lo largo de ese siglo, y debido a una confusa o incorrecta comprensión del concepto de vaciado, las Academias —extranjeras por el momento— tuvieron que defender los derechos del trabajo escultórico y el uso de los vaciados, y de esta forma sabemos como Francia en 1802 tenía ya una reglamentación y prohibición de la reproducción no controlada de las obras escultóricas, y hacia 1830 estaban prohibidas las copias ilícitas (4).

A partir de la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, los vaciados en escayola, en los últimos tiempos infravalorados “fueron en otra época una parte de su razón de ser”, reproduciendo esculturas que fueron obras maestras. La mayoría de las obras vaciadas en la Academia en el siglo XVIII eran estatuas prestigiosas, y otras adquirieron fama en época neoclásica. Comprobamos en los listados de las mismas durante su historia que hay muchos modelos de esculturas que son recurrentes, lo que testimonia la validez del sistema de enseñanza.

Hasta 1850 aproximadamente los nombres latinos perduraron, pasando desde entonces al gusto por las denominaciones griegas, muchas de las que hoy aún se mantienen (5). De esta manera se posibilitó el conocimiento directo de las grandes obras de la antigüedad inspiradoras para los artistas, no solo escultores, tanto en momentos de aprendizaje como en su evolución profesional. No hay que olvidar que junto al valor “documental” de la obra, no se descuidó en el trabajo de los vaciados el nivel artístico en su elaboración y finalización.

La importancia de las colecciones de vaciados enviados, adquiridos, legados o realizados en la Academia para la enseñanza radicó en el hecho mismo de disponer de excelentes colecciones de vaciados en la 2ª mitad del siglo XVIII, tradición que no existía en términos de conjuntos en este país, al margen de los encargos regioes en los que la finalidad didáctica no se contemplaba. Esa importancia se completaba por el nivel cualitativo de las mismas, pues la calidad de los responsables en hacerlos o de los coleccionistas en reunirlos fue destacadísima.

La persona encargada de hacer los vaciados se llamaba habitualmente “*formador*”, y su trabajo consistía en la elaboración de moldes por piezas en

escayola que luego se pueden utilizar las veces que sean necesarias para hacer vaciados o reproducciones a partir del molde.

El concepto estaba bastante claro entre los que conocían el trabajo, y ya desde el siglo XVIII se definió un vaciado como “la cabeza, figura a adorno de yeso, formado en molde” y al vaciador “El que hace figuras de yeso vaciándolas en moldes huecos” (6).

A partir de 1752, una vez creada la Academia, se estableció la conveniencia de disponer de un adecuado fondo de moldes clásicos para el aprendizaje tanto del dibujo como de la escultura, necesidad que ya se había planteado en la década anterior. Desde la época de la Junta Preparatoria se había detectado esta necesidad pues constan ya envíos en el año 1749 desde Italia de “dos cajones de sculptura para esta Real Academia desde el Puerto de Genoba á Alicante, y de esta ciudad a la Corte” por las que se pagó un total de 3.751 reales el 14 de mayo de 1749. Y es que en tiempos del escultor Gian Domenico Olivieri se había hecho ya en 1744 una lista de los modelos esenciales de la antigüedad que debían enviarse desde Roma, unida a las diferentes aportaciones de listas de material necesario para la docencia que los Directores habían entregado a petición del Protector, que incluían junto con los modelos de estatuas, una serie de libros para las tres artes, instrumentos de matemática, etc., un importantísimo documento en la historia de la corporación (7).

Esta relación ponía en evidencia que la futura Academia poseía una escasa colección de vaciados y apenas disponía de los ejemplos escultóricos necesarios. Y además, testimoniaba que los modelos y estatuas que la Corporación había pedido al Rey en verano de 1744, pensando que esta colección real era importantísima en calidad y cantidad, y que disponer de ella en sus clases sería fundamental, —aquellos modelos que el pintor Velázquez trajo de Roma en su segundo viaje a Italia en 1650, y que entonces habían sido valorados por encima de las grandes obras maestras de pintura según el inventario de Palacio de 1666— resultaron ser muy pocos y algunos de ellos estar en muy malas condiciones, según se indica el 27-9-1744 en una carta del Viceprotector Triviño a Herrera de Ezpeleta, y se deduce de algunas notas que comentan (8) que “los yesos que trajo a Madrid Dn. Diego Velázquez de Silba según las noticias que me ha suministrado Dn. José Pangiucchi estaban tan deteriorados y restaurados y sucios que se tubieron que pintar a oleo cuando se colocaron en la casa de la Rl. Academia”. Es

probable que esto se debiera a que muchos de ellos sufrieron en el incendio del Palacio en 1734, y seguramente otros tantos se destruyeron por este motivo, lo que justificaría el por qué de no ser una colección demasiado representativa para la Real Academia. En cualquier caso, demuestra el interés de los Monarcas españoles del XVII por decorar sus aposentos con vaciados y reproducciones de la antigüedad, hábito no tan extendido entre otras monarquías como podría parecer. Por lo que parece Olivieri se ocupó, mientras pudo, de algunas reparaciones de esta colección facilitada por el Rey durante octubre de 1744, trabajo que continuó el escultor Antonio Dumandré ayudado por el vaciador Felix Martínez, cuando las obras ya se encontraban en la Casa de la Panadería, y de las que se ocupó posteriormente Juan Pascual de Mena (9).

Era evidente, entonces, la necesidad de la Corporación de reunir una selección mayor de vaciados, y la solución fue la de remitirlos desde Italia. Así, en 1745 recibía Alfonso Clemente de Aróstegui por Real Orden el siguiente encargo (10):

Remito a V. S. de orden del Rey la copia adjunta de la nota, que ha puesto en sus Rs. manos D. Fernd^o Triviño, Vice-Protector de la futura Academia que S.M. quiere fundar en Madrid, para adelantar en España las Artes de la Pintura, Escultura y Arquitectura. En la citada nota hallará V.S. distinguidas tres partes. En la primera ha puesto el Vice-protector todos los nombres de las Famosas Estatuas que hay en Roma, para que si usted fuere servido, mande que se traigan modelos. Su Magd. en vista desta suplica manda a VS. que para el año proximo de 1746 disponga que se saquen los Modelos, ó Matrices naturales de todas las estatuas citadas, procurando que las Personas que destinare para esto, sean de la mayor intelig^a y practica, á fin que salgan con toda la debida perfeccion. Y despues que las otras Matrices esten del todo acavadas, y revistas por otros Artifices, las recojerá V.E. y hara colocar en cajones, con la mayor claridad, y distincion de piezas, y en las ocasiones oportunas, las yrá remitiendo á España, procurando que vengan por Mar, con destino á los Puertos de Alicante, y Cartagena, y escribiendo á sus Gobernadores con declaracion de los cajones que son, y lo que incluyen para que los recojan, y guarden sin abrirlos, y manden quantas, para que yo tome la orden del Rey y disponga su cumplimiento. Y con alguna anticipacion de embarque de los cajones, me avisara V.S. con la misma individualidad, que a los Gobernadores citados, por si combinriere hacer alguna prevencion.

Respecto de que S.M. no quiere que se embien las copias vaciadas, sino los Moldes ó, Matrices, y que estas seran de las mismas medidas que las estatuas óriginales; podra ser, que como son tantas, y sin duda estarán en varias partes, combenga obtener el permiso de los Magistrados ó, de algunos Particulares de Roma. Para este caso, mando S.M. que V.S. en su Rl. nombre pueda pasar los oficios, y atenciones, que basten p^a que nos se dude que VS. procede con su Rl. orden.

Si ademas de las estatuas, que van puestas en la Nota, hubiere algunas otras que tengan igual fama, podrá VS. disponer que se saquen las Matrices, como ya lo previene Dn. Fernando Triviño.

Permite S.M. que Vs. se valga del Director de la Academia de Francia en Roma; pero sin que por esto se entienda, que no podrá Vs. valerse de los Artifices italianos en las cosas, y casos que VS. tubiere por combenientes.

...Dios que. a VS. ms. as. como deseo. El Pardo 9 de Marzo de 1745.

De esta forma los envíos desde Italia fueron llegando paulatinamente, y la colección se completó en un principio con los vaciados que paralelamente se hicieron en 1746 de las obras que el Rey tenía en San Ildefonso de la Granja, una interesantísima colección que provenía de la Reina Cristina de Suecia. Olivieri se cuidó de las grandes piezas cuya instalación era complicada y del resto de las mismas en 1746 (11).

A estas piezas (12) se unieron la importante aportación personal facilitada por la labor de Felipe de Castro, quien el 5-10-1754, comunicó a la Academia que tenía en su estudio una serie de obras de las que no podía prescindir, pero que ofrecía su colección para ser vaciada, “por lo que si esta fuese serbida, a su costa se podran vaciar áquellas cosas que gustase, que yo estoy mui pronto á asistir por mi Persona, sin interes alguno, para que los vaciados vayan con la perfeccion que deben de hir” (13). De esta forma la Academia heredó en 1775 del estudio de Felipe de Castro un buen número de modelos y moldes.

El traslado de la Corporación desde su sede en la Casa de la Panadería al nuevo edificio de Alcalá en 1774 trajo una nueva reordenación de espacios. En la petición de la Academia en 1773 de los ámbitos necesarios para distribuir las diferentes dependencias de la Institución incluye “unos sotanos bien acondicionados para tener con orden y anchura los moldes o formas para vaciar estatuas” (14).

También en época de Carlos III pasó a la Academia, procedente de un buque apresado a los ingleses (15) y por expreso deseo del rey, una increi-

ble colección de yesos de estatuas y bustos de las Excavaciones de Herculano.

Se trataba de una colección de vaciados y obras en mármol de gran nivel en calidad y cantidad (16). Eran obras venidas del mundo clásico italiano de gran envergadura por su importancia y calidad, que además supusieron una verdadera base de trabajo para los alumnos (17).

Por otro lado, se completaron las colecciones de vaciados de la Academia con el cumplimiento de intenciones de la cesión en 1776 de la Colección que Antonio Rafael Mengs poseía en Roma (18), enviada en 75 cajones desde 1778, operación coordinada por el Director de los Pensionados en Roma Francisco Preciado y por el Embajador en Roma Duque de Grimaldi, y costeada por el Rey, 71 obras remitidas desde Roma y 25 desde Florencia, sacadas de las mejores obras de sus museos, que llegaron a Madrid via Alicante. Junto a esta remesa, en 1780 se recibieron 25 cajones via Liorna-Alicante que procedían de su colección en Florencia. Mengs proporcionaba así a la Academia una colección que él creía la más completa de vaciados de Europa, en la cual había una destacada selección de los modelos en función de la belleza y sus significación histórica eligiendo colecciones de los Museos más importantes de Italia. El vaciador de la Academia compuso todos los que llegaron rotos, labor que le llevó año y medio (19).

A las fantásticas colecciones de Mengs y Castro, de la presa a los ingleses y la colección de la Reina de Suecia, hay que añadir otros conjuntos importantes que los propios monarcas continuaron cediendo a la Corporación de modelos de su palacios en 1776 y 1796 –Carlos III sobre todo de La Granja, generalmente vaciados por Pagniucci, y Carlos IV de San Ildefonso, entre las que destacaban las grandes obras clásicas como el Grupo de Laoconte, el Apolo de Belvedere, la Venus de Medicis etc.– (20).

De forma excepcional, también se adquirieron modelos, como los que el 29-6-1777 se compraron a Esteban Gricci, un gran artista, que incluso había revocado en 1766 varias obras de la colección de Mengs antes de salir hacia la Academia.

El ejemplo establecido por la Academia madrileña dió lugar a que otras nuevas Academias se preocuparan de reunir, con fines didácticos, colecciones de yesos como modelo para sus alumnos. El caso más llamativo fue el de la Academia mexicana, que intentó suplir la lejanía del continente con reproducciones en escayola de las grandes obras clásicas. Debido a las di-

ficultades de los envíos y al gasto que suponían, se necesitaron muchos viajes hasta que lograron reunir una colección destacada, iniciada con los envíos solicitados en 1789 por el escultor Manuel Tolsa, cuando fue nombrado director de la Academia en México (21).

El conjunto de vaciados de la Academia, se completaba a su vez por los Envíos de los Escultores pensionados en Roma de “formas llenas” o moldes vaciados de modelos de barro cocido copiados y realizados en la Ciudad Eterna y remitidos en 1782, 84, 86 etc, ejercicios como los de Jaime Folch, Juan Pérez de Castro o José Guerra (22).

Otras obras procedieron de los vaciados y moldes que pertenecieron a la antigua Fábrica de la China y que se entregaron en la Academia en 1809, recibidas oficialmente en 1811, por orden del Ministro de Estado (23).

Una vez disponiendo de los moldes o haciéndolos de los vaciados enviados, el formador de la Academia tuvo que realizar ejemplares con finalidad didáctica, y de la misma forma que todavía se hace en el siglo XX se enviaban obras a diferentes puntos de España que, en un principio, servían sobre todo para la enseñanza en otras Academias, escuelas de dibujo etc, y luego se utilizarían también como motivos ornamentales en muy diversas Instituciones. En este sentido, los profesores también pedían para sus aulas modelos en escayola, pero además los solicitaban para sus propios estudios.

También el formador de la Academia tuvo que atender frecuentemente encargos solicitados por el Rey, esencialmente cuando éste deseaba ejemplares para decorar sus estancias palaciegas, como el que hizo en septiembre de 1791 el Conserje del Palacio de San Ildefonso, Facundo M^º Sani por indicación del Rey, solicitando que el vaciador de la Academia (Pagniucci) y por tanto un trabajador de confianza vaciase varias estatuas antes de llevarse los originales a otro Palacio, para así “obviar el peligro de cualquiera extracción ó comercio q. pudiera hacer algun moldeador particular” – tema que se trató en la Junta Particular del 2-10-1791. En definitiva, este sistema beneficiaba a Academia ya que de esta forma, la Institución se quedaba con los moldes de las estatuas que vaciaba, y completaba e incrementaba su colección para la enseñanza. Otras veces sin embargo, el Monarca o su familia comisionó a un escultor para que copiara las obras de la Academia (24).

Incluso, miembros de la familia real solicitaron vaciados, con finalidades no solo decorativas sino particulares. De este tipo fue la petición del In-

fante Gabriel de cinco estatuas para que las vaciara el “formador” de la Academia (25).

La dinastía Pagniucci

Y es en el oficio de vaciador en el que hay que recuperar la memoria de una dinastía que fue la artífice de gran parte de la colección de vaciados de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid durante casi un siglo, desde 1774 a 1867.

En un primer momento el que trabajó para la Academia fue *Felix Martínez*, Vaciador del Real Palacio, que colaboró con la Institución desde 1754, y a quien, según el acta de la Junta Particular del 3-3-1761, “la Academia le pagaba doce reales por día que trabajara, teniendo orden de no hacer ningún encargo que no tuviera la orden escrita de la Junta” (26). Se ocupó fundamentalmente de vaciar obras del nuevo y Real Palacio para la Academia por orden sobre todo de Felipe de Castro. Posteriormente fueron vaciadores de modelos *Blas de Madrid* en 1760 y *Manuel Pascual de Monasterio* en 1776.

Desde 1776, y durante el siglo XIX, la familia Pagniucci, fue la encargada de la realización de moldes para la Corporación. Los documentos confunden y modifican este apellido constantemente, y así encontramos escrito Panuche, Panuchi, Paniucci, Panucci, Panuci, referido al mismo vaciador y a su hijo.

La creación oficial de la plaza de “formador” de la Real Academia data del 7 de junio de 1779, con una orden del Rey de 6 de julio de este año, en que comunicaba al Protector de la Corporación “haber creado S.M. nueva plaza de Porterero con sueldo y gages como los demás, y confiriéndola en el Formador José Panucci, con la obligación de conducir los Modelos de D. Antonio Rafael Mengs desde el puerto donde desembarcasen y las de componerlos, armarlos, hacer moldes y vaciarlos, sin más remuneración por el trabajo de sus manos que la del sueldo de su plaza, asistiendo á las Salas de Estudio por la noche” (27). De esta forma, José Pagniucci se convertía en el primer formador o vaciador de la Academia con plaza, que ocuparía durante el último tercio del siglo XVIII y primeros años del XIX, cargo que según quedó establecido tuvo que compartir con los trabajos de portería de la Corporación (28).

Su calidad profesional era muy destacada, y la importancia de su figura bastante relevante, como demuestra el hecho de que la Academia le autori-

zó de 1783 a 1789 (29) para que acompañara al Secretario de la Corporación, D. Antonio Ponz en su viaje artístico. Además, su respetabilidad le dió opción a un trato muy cercano con los responsables de la Academia a quienes elevaba sus solicitudes directamente. No todas su peticiones fueron, sin embargo, estimadas, como sucedió en abril de 1789 cuando solicitó, defendiendo su trabajo, que se pidiese la salida de la Corte de los vaciadores que allí vendían yesos, a lo que se le contestó que “no debía mezclarse en el modo de vivir de las personas que acusaba cuando no hiciesen uso de sus moldes o de los de la Academia que estan a su cargo” (30).

En 1798 se le pidió que formalizara un inventario con los moldes propios de la Academia, trabajo que se le reclamó de nuevo en 1804 y que no parece que completara, según su testimonio porque “sus muchas ocupaciones en las obras del Rey y de Dn. Manuel Godoy” no se lo habían permitido” (31). Al disponer de un taller para su uso, los moldes de la Corporación se encontraban junto con los suyos propios: este hecho causó verdaderos problemas e inconvenientes, y situaciones confusas de desorden e incluso en algún caso sospechosas de abuso, pues solo él y su hijo podrían ser capaces de distinguir entre los dos conjuntos, lo que se les solicitó a ambos reiteradamente, sin conclusión positiva –todavía en 1832 se seguía pidiendo a su hijo esta separación entre las obras y moldes propiedad de la Academia y las suyas propias–. Esta confusa situación dió lugar a que en aquel año de 1804, la Junta particular del 1 de enero decidiese ordenar que: “de-se al vaciado Panuche para que no forme ninguna estatua ni baxorelieve por los moldes de la Academia”.

Por otro lado, a los moldes ya existentes reunidos en el siglo XVIII, se fueron sumando, aunque con menos frecuencia e importancia al comenzar este siglo XIX algunos conjuntos de obras en escayola de personas vinculadas a la Academia. El 27-3-1810 se recibió y depositó en las Salas de la Academia “Los vaciados en yeso del estudio del Pintor Dn. Cosme de Acuña, elegidos por el escultor Dn. Pedro Hermoso” (32).

José Pagniucci falleció en 1809, tras treinta años se servicio a la Corporación. Había enseñado el oficio a su hijo José (Evaristo) Pagniucci y Baratta, quien en 1813 solicitó se le confiriera la plaza de “formador o vaciador de este establecimiento” (33). El conserje Francisco Durán envió una carta a Munárriz presentándole con muy buenas referencias (34):

... el hijo es un joven de buena conducta y aplicado que promete ser un buen formador, pues para ello modela todos los días por mañana y tarde en la sala que llamamos del colorido, y siendo indispensable que la Academia tengan formador inteligente en el manejo de los Moldes y estatuas, parece justo prefiera á un hijo de un buen servidor suyo, y qe. ha nacido en su misma casa, auxiliandolo en lo posible para que pueda llegar a vaciar las estatuas con la perfeccion que se hace en los paises extranjeros de lo cual podra ver muestras en casa del S^or. Dn. Pedro Gonzalez Sepúlveda.

Esto es quanto puedo decir sobre el particular y ruego a Dios g. a Vs. ms. as.

Madrid 10 de octubre de 1813

Su candidatura fue estudiada y aprobada, y se le nombró el 29-11-1813, lo que agradeció con un escrito al Secretario de la Corporación el 4 de diciembre, aunque ya llevaba años en la Institución por ser "el hijo del portero".

Sin embargo, a pesar de sus trabajos, de sus reiteradas peticiones y de los reconocido de su valía –además de la realización de moldes, había recibido por su trabajo como escultor en 1818 un premio en la sala de yeso, y en 1819 una cartilla en la clase del natural–, no consiguió hasta la Junta Particular del 26 de abril de 1828 (35) que se le concediera un sueldo, que se fijó en 9 reales de vellón diarios, tras 14 años de trabajo sin sueldo específico, y solo contando con la posibilidad de disfrutar del taller y el cuarto que utilizó su padre, aunque posteriormente tuviera que desalojarlo con su madre –a quien le correspondía– “para prolongar los estudios de Dibujo”.

A pesar de su buen hacer como vaciador de la Academia, tampoco Pagnucci hijo terminaba de ordenar los moldes e inventariarlos, lo que dió lugar a las quejas reiteradas del conserje y de los responsables de la comisión de control como luego veremos.

También en estos primeros años del XIX parte del trabajo del formador de la Academia consistió en la realización de vaciados para la familia Real, en especial para el Infante D. Sebastián, muy vinculado a la Academia y benefactor de la Corporación, quien el 6-4-1833 y a través del Académico Juan de Ribera, solicitó que se vaciasen varios bustos del antiguo (36).

Las peticiones de reproducciones fueron ampliándose en variedad, cantidad y lejanía de la institución peticionaria, tanto en España como del extranjero, y en muchos casos se solicitaba expresamente que fuera Pagnucci –la familia continuaba al frente– el responsable del trabajo. Así por

ejemplo la Escuela de Manila pidió permiso para que el formador de la Academia en junio de 1851 vaciara algunas estatuas (37). O en 1861 se accedió a la petición de sacar algunos vaciados para la Escuela de Bellas Artes de Valladolid —en este, como en muchos otros casos, la Institución solicitante se dirigía al vaciador, quien pedía el permiso correspondiente al Presidente de la Real Academia. En el mismo año de 1861, también se atendió la petición para el Real Museo de Esculturas de Berlín— “El que suscribe, Emilio Hübner, suplica a V.E. se sirva autorizar al Sr. Panucci para sacarle los vaciados de tres estatuas y cinco bustos...” (38).

Y así sucesivamente, las peticiones fueron aumentando paulatinamente hasta nuestros días.

Pagnucci y Barata falleció en 1871, y la nota que la Academia le dedicó fue bastante extensa y halagadora (39):

“Bien conocido en Madrid por su inteligencia, habilidad y gusto para esa arte secundaria, pero importante, á que se había dedicado toda su vida con tal buen éxito... en su modestísima posición oficial, y sin pretensiones de Artista, era un hombre especialísimo en el ramo á que se había dedicado, y que había llevado á un alto grado de perfeccion en virtud de su laboriosidad, su talento y sus no escasos conocimientos artísticos, de los que es una buena prueba la acertada dirección que supo dar á la educacion de su hijo D. José Pagnucci y Zumel, haciendo de él en pocos años un habilísimo escultor... durante los cincuenta y ocho años largos que dirigió el taller, obtuvo no despreciables ganancias, y se adquirió una sólida y merecida reputación de inteligencia...”

Le sucedería, como veremos más adelante, su hijo José Pagnucci III.

Vicisitudes del taller. Problemas planteados

Desde comienzos del siglo XIX, paralelamente a los trabajos de la familia Pagnucci, y debido a la preocupación expresada en la Academia por la conservación, inventario y control de los vaciados y los moldes, así como su restauración (“arreglo” decían los documentos) se había dispuesto la formación de una Comisión responsable de moldes, en la que, lógicamente, estaban directamente implicados los Escultores.

En 1816 fue nombrada por la Junta particular (40):

7 de Enero de 1816... una Comisión compuesta de los Sres. Directores Generales. D. Antonio Aguado, D. Mariado Maella, D. Juan Adan, y D. Esteban de Agreda y del Sr. D. Julian de Barcenilla como Secretario para que con presencia de los antecedentes y Catalogos formados por D. Juan Pascual Colomer de los Moldes, ó Hembras, Estatuas, Bustos y Bajorrelieves propios de esta Academia y con reconocimiento de la existencia y estado de los mismos informase cuanto juzgase mas conveniente y oportuno para su mas util uso y perfecta conservacion.

Con oficio del 15 del expresado mes se remitieron al Sr. Barcenilla los referidos antecedentes y catálogos que existen actualmente en su poder como Secretario de la comisión nombrada.

Fdo. J. P. Colomer (41).

Juan Pascual y Colomer había ya trabajado intensa y ordenadamente en recoger toda la información de los moldes que poseía la Academia en aquellos momentos, y presentó en 1815 una interesante memoria de 15 pliegos (42) intentando ordenar los datos confusos y sueltos que hasta entonces se tenían.

En 1823 la Academia volvió sobre el tema de su conservación razonando que “La Real Academia de Sn. Fernando posee un tesoro artístico en las madres formas ó moldes que se hallan en los sótanos de la misma cuya preciosa colección á los Reyes fundadores del Establecim^o costó cuantiosos intereses pr. su conducción de Roma, Florencia y otra partes... Este tesoro se pierde sino se acude con prontitud a un remedio, pues el aire húmedo de los sótanos ha podrido las gruesas cuerdas de cáñamo con qe. estaban agarrados, resultando de esta flojedad, q. las grandes piezas desmoronan las juntas o uniones de... las piezas pequeñas” (43). Tratado en la Junta ordinaria de 31-12-1823 se tomaron medidas y se pidió presupuesto a los miembros de la nueva comisión.

El 2 de julio de 1824 esta comisión modificada y formada por Pedro Hermoso, Francisco Elias, José de Madrazo, Valeriano Salvatierra y Esteban de Agreda, y Julián de Barcenilla como Secretario informó sobre la petición hecha a principios de año. Esta es la petición y la contestación (44):

“Para evitar la ruina de los preciosos moldes que posee la Academia de las estatuas y cavezas del que tantos dispendios costaron á los Reyes fundadores se sirbió acordar en su Junta ordin^a de 31 del pasado que V.S. como Director General y Director de Escultura acompañado de los Directores D. Francisco Elias y D. Valeriano Salvatierra hagan un prolijo reconocimien-

to de las formas o moldes expresados, e informen a la Academia del estado que tubieren y del presupuesto que se estimare combeniente para su reposicion con lo demas que se le ofrezca y parezca oportuno para su conservacion en lo sucesivo cuando el tiempo y la situacion lo permita podra V.S. avisar a dichos tres profesores para desempeñar esta importante tarea.

Dios que. á V.S

Madrid 5 de Enero de 1824

Dirigido a Don Esteban de Agreda

“En cumplimiento de lo acordado por nuestra R. Academia en Junta de 31 de Diciembre de 1823 hemos pasado a reconocer los moldes de las preciosas Estatuas y cavezas del antiguo que se hallan en los sotanos de esta R. casa y no habiendo podido verificarse con la esactitud y proligidad que desea la Academia, por hallarse mal colocados y amontonados con los de Dn. Jose Paniucci y por otra parte ser necesarios dos o tres hombres y muchos dias que las muevan, hemos creido que el metodo mas sencillo es que se encargue el mencionado Paniucci con presencia del conserje y un Profesor de Escultura, para que mensualmente se haga la separacion, colocacion y compostura de los mencionados moldes hasta su entera restauracion; siendo imposible por ahora poder informar del estado y aberias de cada uno, ni del presupuesto que se pide. =Es cuanto por ahora se puede hacer por nuestra parte, la Academia podra resolver lo que guste que siempre sera lo mas acertado”.

Madrid 2 de Julio de 1824

Hay que señalar como el Conserje de la Academia era una figura esencial entre el personal de la Casa, cuyas funciones desbordaban totalmente las que hoy se le podrían adjudicar, ya que era la persona encargada de la recepción y pago de todas las obras de arte, pinturas, esculturas, moldes etc, y el que debía estar presente en todos los movimientos de la casa, figura que casi se podría comparar con la de un Oficial Mayor. No hay más que señalar que Duran, el firmante del informe favorable del hijo de Pagniucci, era el Conserje.

El funcionamiento de la Comisión se mantuvo, durante el siglo XIX (45), con mayor o menor intensidad en los trabajos. El vaciador, que ya tenía su nombramiento definitivo, parece que no terminaba de colaborar, y entre su actitud y la poca operatividad de la comisión, el orden no fue la principal característica de la colección de vaciados. Basta el testimonio del conserje para comprender en que estado estaban las cosas en 1831, según

su escrito al Director General Martín Fernández de Navarrete en estos términos (46):

“... Hace diez años que ando suplicando a unos y otros para que la preciosa coleccion que de éstas posee la Academia, se organice y clasifique, poniendo en orden lo que en el dia es un caos... Desde 1º de Mayo de 1828 [en que se nombró a José Panuachi] hasta fin de Noviemº de 1831 han transcurrido 1.308 dias y he satisfecho sus haberes... ¿y que ha conseguido la Academia con este desembolso? hasta ahora nada. ¿Que noticias se han tomado a tenor de la clasificacion? ¿ninguna? ¿y quien será el consultado y criticado? ¿el conserge? Si señor: el conserge sera el que lleve toda la carga porque dicen ¿como es posible que Amedo haya podido mirar con tal apatia, e indiferencia, una cosa como esta; sabiendo lo que vale y lo que cuesta?...
Fdo. José Manel Amedo.

Diferentes propuestas. La labor de Pascual y Colomer. El último Pagniucci

Narciso Pascual y Colomer fue nombrado especiaficamente responsable del estudio y la información sobre el estado de la colección, y dado el ambiente que se respiraba y las declaraciones y manifestaciones al respecto, se ocupó profundamente de analizar la situación y buscar soluciones prácticas. Estos son sus informes en 1832 (47):

YNFORME SOBRE LA REPARACION Y CONSERVACION DE LOS MOLDES DE LA ACADEMIA POR DN. NARCISO PASCUAL Y COLOMER

La conservacion de los moldes y madre formas de los mas insignes modelos de la antigüedad que la Real Academia de Sn. Fernando debio a la munificencia del Sr. Dn. Carlos III y al generoso zelo por el progreso de las nobles artes, del celebre Pintor Dn. Antonio Rafael Mengs ha ocupado siempre la atencion de la Academia, mucho más cuando supo el escandaloso abuso que de ellos se habia hecho por bacia estatuas y bustos para particulares, y casas publicas sin su noticia ni consentimiento. Sin embargo de tantas comisiones de acreditados y celosos artistas como ha nombrado la Academia para cortar estos abusos arreglando y clasificando los citados moldes, separandolos de los que los formadores o vaciadores han mezclado con ellos como de su propiedad, he tenido el disgusto de que hayan sido vanos sus deseos é inútiles sus providencias. Para que no los causen en ade-

lante acuerdo la Academia en Junta ordinaria de 22 de este mes que el señor Director General Dn. Esteban de Agreda acompañado de los Sres. Elias, Salbatierra y Dn. Manuel de Agreda conforme a lo que propusieron en 2 de Julio de 1824 disponga que el baciador Dn. José Panucci haga, con presencia del conserge y un profesor de Escultura que alternen por meses, la separacion, colocacion y compostura de los referidos moldes hasta su entera restauracion, interviniendo en todo para los gastos que ocurran y los estantes, u obras que haya de ejecutar el secretario de la comision artistica D. Juan Miguel Ynclan, teniendo presente que en vista de una exposicion y solemne oferta que hizo Panucci a la Academia de resanar y arreglar los moldes deteriorados por el avandono satisfaciendole el gasto de los materiales le concedió ésta 9 reales diarios con la precisa obligacion de hir resanando los moldes y madre formas que posee la academia y formando el inventario general de ellas con su correspondiente numeracion haciendo constar de las piezas de que se componen; y la Academia le ofrecio que concluido este trabajo, se le atenderia para aumentarle la citada asignacion.

Segun exposicion del conserge de 14 de este mes ha satisfecho ya a Paniucci por sus haberes hasta 11.772 Rl., y nada se ha hecho y si por un parte se invierten inutilmente de tal modo los caudales de la Academia destinados al adelantamiento de las Artes, por otra se van deteriorando los moldes y perdiendo los grandes modelos que sirven para la imitacion de los antiguos en el estudio de sus obras artisticas. La Academia desea por lo mismo que desde luego se haga la separacion de los moldes y madre formas que la pertenecen; que se coloquen como conbenga a su mejor conservacion y se forme un inventario general de ellas; y que en adelante no pueda vaciarse estatuas ni obras obras sin espreso conocimiento del Director General y acuerdo de la Academia. lo que comunico a V.S. por acuerdo de esta que confia en su zelo por el decoro de las artes y por su amor a la justicia y al buen orden, que contribuire a que se cumplan puntualmente estas disposiciones.

Dios Guarde a V.S. Madrid 31 de Enero de 1832

Dirigido a D. Esteban de Agreda y D. Juan Miguel Ynclan.

A pesar de los esfuerzos de algunos Académicos escultores, todavía la ignorancia de algunos colegas provocó pérdidas irreparables, como la decisión que tomó Francisco Elias, seguramente sin el consentimiento de la Academia de tirar “muchos yesos que el creyó inútiles de los que estaban guardados... entre ellos modelos de barro cocido de algunos concursos o premios de los proclamados por la Academia misma...” según contó Pagnucci a Ponzano.

La actividad de Pagniucci como vaciador se había desarrollado a lo largo de toda la mitad del siglo XIX, y una vez jubilado, se continuó en el tercer miembro de esta familia, José Pagniucci Zumel, quien además siguió la carrera escultórica, pero falleció a la temprana edad de 47 años, cuatro años antes que su propio padre, por lo que la saga se truncó bruscamente. Tras un periodo de estancia en Roma a expensas familiares y aprendiendo con Ponzano, logró conseguir ser pensionado por la Escultura en la Academia de Roma donde volvió de 1848 a 1854, y consiguió ser nombrado en 1859 Académico de Mérito, el primer escultor que detentaba la medalla número XV, ingresando en la corporación con la lectura del Discurso sobre “Pensamientos a cerca del noble arte de la escultura”.

Pagniucci y Zumel alternó su trabajo en el taller de vaciados con el de escultor, y así le recordó la Academia (48):

“Breve, pero muy aprovechada y laboriosa fue la vida artística y académica de este artista... Muchas son las obras que deja a la posteridad... en todas se revela su buen gusto, la corrección y pureza de la forma, y la tendencia a no desviarse de la realidad, sin dejar por ello de embellecerla discretamente con los recursos del arte”.

Mientras, los moldes y madre formas seguían sufriendo condiciones inadecuadas de almacenamiento y ordenación, reiterándose las peticiones como la del oficio de julio de 1856 al Ministro de Fomento que ya afectaban a las propias condiciones estructurales del inmueble, pidiendo atiende la deteriorada situación del edificio de la Academia pues “Las aguas pluviales han penetrado los cimientos... produce aquí la destrucción de la rica colección de moldes para el vaciado de las esculturas que la Academia posee y que se custodian por falta de otro local mas apropiado en dichos sotanos” (49). En 1873 un informe de la Sección de Arquitectura que elaboró un presupuesto de adecentamiento de todos los problemas del inmueble y que fue aprobado en 1874, recordaba que “los pozos de aguas sucias... no se han limpiado... dos de ellos rebosando y llenando de inmundicias y de aguas corrompidas los sotanos y taller de escultura de la misma Academia”.

Nombramiento de una Comisión de Escultores. El papel de Ponciano Ponzano

Una preocupación más intensa empezó a latir en el último tercio del siglo con relación al uso y ordenación sobre todo de los moldes. Se había nombrado una nueva Comisión en 1863 con F. Pérez, E. Cámara, Ríos y Pascual y Colomer, que no se reunió ni una sola vez al morir Colomer (50). En 1871 se nombró otra Comisión (51) con Sabino de Medina (sustituido por Francisco Bellver), Ponciano Ponzano y Nicolás Gato de Lema:

“Oficio de D. *Sabino de Medina*, Académico de Número El Excm^o Sr. Director conforme a lo acordado por la Academia, se ha servido designar a V.S. para que en union con los Sres. Académicos D. Nicolás Gato de Lema y D. *Ponciano Ponzano* formen la comision que ha de informar sobre el numero y estado de los moldes de esculturas que posee la corporacion, con todo lo demas que se le ocurra sobre su conservacion y mas combeniente uso y empleo que de ellos pueda hacerse en beneficio de los intereses de la Academia.

Lo comunico a V.S. para su conocimiento y efectos, advirtiendole que a V.S. como mas antiguo corresponde la presidencia de la Comision.

Dios guarde a V.S. Madrid 26 de Mayo de 1871.

Fdo. El Secretario General = Eugenio de la Camara

Esta tampoco funcionó debido a las enfermedades de Pagniucci, la renuncia del presidente de la comisión S. de Medina y la tardanza en venir a la Corte de Gato de Lema.

Sin embargo a partir de este encargo, Ponciano Ponzano se tomó este trabajo personalmente y muy en serio, siendo una de las figuras más importantes que colaboraron tanto en la protección como en la documentación de los vaciados de la Academia. En 1872 hizo un informe muy completo de la situación, y sus estudios e inventarios se fueron elaborando. Debido a su interés, inició además una serie de dibujos en calco del libro de López Enguidanos, de las esculturas más importantes pensando en publicar un libro de las 100 obras de la Academia una vez catalogadas (52).

En 1877 ya hubo una clara referencia a cómo el taller de vaciados de esculturas “Había adquirido cierta justa celebridad en el largo periodo de años que estuvo a cargo de tres generaciones sucesivas de la familia Pagniucci, y que permanecía en cierto estado de paralización desde el fallecimiento del

último individuo de ella” (53), por lo que una comisión de escultores y arquitectos dirigida por el Sr. Medina, fue encargada de estudiar la organización del Taller, lo que dió lugar a la creación de un reglamento especial y de una Comisión permanente encargada de su inspección y dirección, siendo el responsable José Trilles y Badenes para ponerse al frente de los talleres y encargarse de la conservación, explotación y reposición de la numerosa colección de moldes que posee este Cuerpo artístico, y de la no menos abundante de vaciados de ornamentación de arquitectura que existen en ella depositados”.

Desde entonces, se inició un trabajo intenso del Taller, y entre sus funciones destacó siempre la concesión de series de vaciados sacados, por orden de la Dirección General de Bellas Artes, de su colección a diferentes instituciones españolas e internacionales, lo que ocupaba la mayor parte del tiempo de los formadores, existiendo una Comisión inspectora del Taller que procuraba aplicar los recursos económicos a esta finalidad.

El Reglamento interior de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de 1874 estableció en su artículo 16 del capítulo II que “La Comisión inspectora del taller de Vaciados se compondrá de tres individuos de la Sección de escultura y dos de la de Arquitectura, y se regirá por un Reglamento especial que formará la Academia”.

Trabajos y atención al público

Durante el siglo XX las concesiones de colecciones de vaciados en yeso han sido el trabajo principal al que estuvo destinado el Taller de Vaciados. Estas concesiones fueron hechas a todo tipo de entidades públicas de enseñanza, o Instituciones que los necesitaban sobre todo por motivos ornamentales. De esta forma desde Escuelas Pías, Institutos, colegios de Segunda Enseñanza, Escuelas Normales, Escuelas De Artes y Oficios, Sociedades de Amigos de la cultura, Centros Artísticos, Residencias de Estudiantes, Círculos de Bellas Artes, y Ateneos, pasando por Asociaciones, Fundaciones, Centros Obreros, Sanatorios, Ministerios, Casinos o Centros de Retirados de Guerra, hasta Establecimiento de Beneficiencia: a todas ellas el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, luego Ministerio de Educación, concedió estas colecciones de vaciados.

Los vaciados realizados por encargo utilizaban los moldes que la Academia había ido reuniendo a lo largo del tiempo. En 1927 se hizo una relación (54) de todos los yesos que existían en el Taller, en el que confirmamos cuales eran los modelos para las diferentes Clases (preparatorias, del antiguo, ropajes, obras dispuestas por las escaleras etc).

Su actividad anual fue muy densa, y puede ser consultada en los Boletines de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que se publicaron desde 1907, segunda época, donde aparecen relacionados todos sus encargos, y en donde se reflejan también las quejas presentadas cada cierto tiempo por la precariedad económica.

En 1926-27, debido a la decisión de la Comisión internacional de cooperación intelectual reunida en Ginebra que acordó desarrollar un intercambio “de modelos entre los Museos y Colecciones existentes en las naciones representadas”, se planteó la necesidad de entregar un catálogo de la institución, por lo que hubo de establecerse una comisión mixta con este fin, y fue la Sección de Escultura la encargada de inspeccionar el Taller y de reiterar a la Dirección General de Bellas Artes que no concediese más colecciones, petición que en este caso surtió efecto, a excepción de las concesiones ya hechas a centros como la Universidad de Valladolid para la clase de Historia, a la Facultad de Filosofía y Letras de Santiago o a la Sociedad Económica de Amigos del País.

A pesar de todo, siguieron concediéndose colecciones, pero de forma restringida para reorganizar el Taller.

De hecho, para su correcto funcionamiento se había aprobado un reglamento el 23 de marzo de 1824, que quedaría anulado en 1928 por otro en el que claramente se especificaba que el Taller estaba dirigido por la Sección de Escultura, y en el que se puntualizaba su funcionamiento y se especificaban las labores del formador. Este hecho fue el resultado de las constantes quejas elevadas por la Academia con respecto al Taller, “por la escasez de recursos, la prodigalidad de las concesiones y el desgaste de moldes” (55).

Entre los escultores vinculados a este trabajo, hemos de destacar las figuras de *Mariano Benlliure* quien fue durante tiempo el Presidente de la Comisión del Taller de Reproducciones, y la de *José Francés* el Secretario.

En 1928-29 se pidió aumento de subvención al Ministerio, pues en definitiva era la Dirección General de Bellas Artes la que se comprometía

a las concesiones de colecciones de vaciados, aunque sin resultados satisfactorios.

Existe una curiosa lista, sin fecha, de los modelos existentes en el taller de vaciados de la Academia, con 226 obras para elegir, con sus precios, hoy increíbles, de 70 pesetas por la Venus de Medicis, 100 por el Antinoo, 6 pesetas por la cabeza del niño que ríe etc. (56).

Los últimos vaciadores

Los vaciadores que ha trabajado en el Academia a lo largo de este siglo han sido fundamentalmente la familia Bartolozzi, primero Lucas y luego su hijo Benito, y desde 1932 hasta 1968 fue el jefe del taller el maestro formador Alberto Sánchez quien obtuvo la plaza por oposición, y cuya labor profesional fue ampliamente apreciada por aquellos que valoraban el trabajo del Taller de Vaciados y comprendían su importancia y a quien incluso se le concedió la Medalla al Mérito en el trabajo. Localizados entonces en el Casón del Buen Retiro, los fondos sufrieron bastante, especialmente cuando hubo que desalojarlo, como parece que sucedió con los del Museo de Reproducciones Artísticas: algunas piezas sufrieron daños, y se llegó a la confusión entre ambas colecciones. Vino después un periodo largo sin una plaza estable de vaciador, que además coincidió con el traslado provisional de los moldes a otro inmueble para el inicio de las obras en el edificio.

Durante estos años y hasta su fallecimiento, hay que destacar la importantísima tarea de defensa del Taller, y la dedicación mostrada por el escultor Juan Luis Vassallo como Delegado del mismo. Ante el paso de los años sin cubrir la vacante, el Académico Sr. Vassallo hizo notar a la Academia en 1979, por medio de un informe, los problemas del taller de vaciados, que llevaba siendo deficitario unos años, y que por distintos motivos permanecía sin encargo del taller desde hacía once años. También fue él quien propuso que, no de forma experimental sino habitual, para ahorrar tiempo y dinero, se utilizara la silicona en los moldes –material caro pero a la larga muy rentable por su resistencia–, y las reproducciones en poliéster. A raíz de su insistencia y apoyo, se planteó el trabajo con métodos paulatinamente más modernos –en este momento se van renovando según las posibilidades los moldes antiguos por los de silicona– y se nombró Jefe del Taller desde 1981 a Miguel Angel Rodríguez, contándose además en los últimos años con la colaboración del escultor profesor de la Facultad de Bellas Artes Eduardo

Zancada, quien fue además responsable de la restauración y recomposición de los vaciados que adornan el acceso y la escalera de la Academia.

El último Reglamento interior de la Academia de 25 de Junio de 1984, ha establecido la Comisión del Taller de Vaciados y Reproducciones como una Comisión permanente que “Tendrá como miembros al Delegado del Taller y al Tesorero, por el Pleno. Será presidida por el Delegado del Taller, y asistirá a sus reuniones, con voz pero sin voto, el Jefe del Taller, que hará las veces del Secretario” (57).

Hoy el Taller de Vaciados y Reproducciones funciona a pleno rendimiento, y el Académico Delegado responsable es en la actualidad Don José Luis Sánchez, reelegido a final de 1991, quien también se ha tomado esta tarea con gran responsabilidad.

Incluso la actividad se ha ampliado, y junto al trabajo diario de la elaboración de vaciados, se están llevando a cabo también cursos correspondientes a una Escuela Taller (58) con la experta colaboración del Jefe del Taller de Vaciados.

Esta ha sido una rápida revisión de la historia de una parte esencial del contenido de la Institución académica, indispensable para comprender de forma global la esencia y finalidades de la Corporación, la importancia de esta colección y la repercusión educativa de la misma.

NOTAS

- (1) Como se indica en *La sculpture française au XIXe siècle*, Galeries Nationales de Grand Palais, 10 avril-28 juillet 1986, Paris, Pág. 67:
“Moulage indique alors qu’il ne s’agit plus d’un original mais d’une répétition dont le nombre d’exemplaires est illimité... l’opération du moulage permet aussi de passer d’un modèle en terre glaise ou en plastiline, matériaux trop fragile pour se conserver, à un modèle en plâtre que devient l’oeuvre originale, unique, le premier modèle...”.
- (2) Esto significa que la primera matización que se debe hacer al hablar de vaciado, es la puntualización de si se trata de un vaciado original –por ejemplo, los que conforman parte de la colección del Museo de la Real Academia, pues se trata de originales únicos–, o si se está hablando de vaciados sacados de molde, lo que significa que no son esculturas originales y que se pueden obtener varias reproducciones de esa misma obra: habitualmente, este es el concepto más común del término “vaciado” y es al que se hará referencia en este artículo.
- (3) Agradezco a Don Miguel Angel Rodríguez, Jefe del Taller de Vaciados y Reproducciones de la Real Academia todas sus orientaciones, aclaraciones e indicaciones precisas sobre los procesos y técnicas escultóricas, así como al escultor Don Eduardo Zancada toda su colaboración.
- (4) V.V.A.A. *La Sculpture. Méthode et Vocabulaire*. Imprimerie Nationale, París, 1978. Pág. 12-13.
- (5) Haskell, F. y Penny, N. *El gusto y el arte de la antigüedad*. Alianza Forma, Madrid, 1990. Pág. 15-16.
“Cupido se convirtió en Eros, Diana se convirtió en Artemisa, y así sucesivamente; también se perdió la distinción entre sátiros y faunos...”.
- (6) REJÓN DE SILVA, Antonio. *Diccionario de las Nobles Artes para instrucción de los aficionados, y uso de los profesores*. Segovia, 1788. Pág. 210.
- (7) “Archivo de la Real Academia 3-24/1”. Copia del original de la Junta de esa fecha, con la “Relación, o Memoria de los modelos de estatuas antiguas y modernas, y de los instrumentos de Mathematica, libros y estampas que se han de traer de la Corte de Roma, y se necesitan para los estudios de la futura Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura... 15 de noviembre de 1744”. Publicado en la Tesis de Azcue Brea, L. (en prensa). Quiero dejar constancia de mi agradecimiento a Doña Esperanza Navarrete, encargada del Archivo de la Real Academia, y a Don Felipe Navas por la ayuda que me prestaron en la realización de mi Tesis Doctoral, y por su continua e inestimable colaboración.
- (8) Archivo de la Real Academia 136-4/5. Notas sueltas.
- (9) QUINTANA MARTÍNEZ, Alicia. *La Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Su fundación y primeros años de existencia (1744-1774)*. Tesis Doctoral parcialmente inédita. Madrid, 1974. Pág. 345,348 y 476.
- (10) Archivo de la Real Academia 3-16/1.
- (11) AZCUE BREA, Leticia. *El Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: La Escultura y la Academia*. Publicaciones de la Universidad Complutense, 1992 (en prensa).

Se relata el papel jugado por los Académicos escultores en relación con la Corporación.

- (12) Archivo de la Real Academia 40-1/2. Según el inventario de la Academia firmado por el Conserje Juan Moreno el 20 de noviembre de 1758, existían en la Academia los moldes de 24 figuras, entre ellas dos bajo-relieves y una figura realizadas por aspirantes a las pensiones a Roma.
- (13) Archivo de la Real Academia 172-1/5.
- (14) Archivo de la Real Academia 5-2/1.
- (15) AZCUE BREA, L. Op. cit. Recoge todo el proceso, obras incautadas etc.
- (16) Archivo de la Real Academia 40-1/2.
Junta ordinaria de 25 de enero de 1776 “...ha concedido el Rey a la Academia una coleccion de Yeso, que esta en el Retiro de las Estatuas de Herculano... que concurra a recoger este regalo de S.M. cuidando el Escultor de disponer la conduccion... nombro para los expresados fines al Director mas antiguo de Escultura D. Juan Pascual de Mena...”.
- (17) ARAUJO, Fernando. *La escultura española desde principios del XVI hasta fines del XVIII, y causas filosóficas y artísticas que influyeron en su decadencia*. Imprenta Manuel Tello, Madrid, 1885.
“Atento siempre Carlos III á las solicitudes de esta Corporación, la procuró en diciembre de 1777 los vaciados en yeso de las estatuas y bustos que habian descubierto en las excavaciones de Herculano, asi como tambien las esculturas más notables de Roma y Florencia”.
- (18) Archivo de la Real Academia 136-4/5 y 40-1/2.
Junta particular de 1 de Diciembre de 1776.
Se informa de la Carta enviada por el Marqués de Grimaldi a D. Antonio Ponz.
“D. Antonio Rafael Mengs, Primer Pintor de Camara, ha presentado al Rey las Estatuas y Moldes que expresa la nota adjunta: S.M. se ha dignado de admitirlas y manda que para que puedan ser utiles el adelantamiento de las Bellas Artes y publica enseñanza, se coloquen en la Academia de S. Fernando en una sala clara, adonde, formando Galeria, puedan servir para aquel fin, de suerte que los discipulos y Profesores tengan proporción de estudiar en ellas con entrar libremente de día á horas determinadas, sin necesidad de removerlas del parage a donde esten y eligiendo las que les parezca mas a proposito.
Asi lo ha resuelto el Rey y quiere S.M. que la Academia destine un Director de Pintura o de Escultura que acompañado de Vm. les reciba de D. Francisco Sabatini por Ynventario.
Participolo a Vm. para que lo ponga en noticia de la Academia y esta providencia se recojan y coloquen dhos. hiesos de que S.M. le hace donación.
Dios guarde a Vm. ms. as. como deseo. Sn. Lorenzo el Rl. á 19 de octubre de 1776”.
- (19) Archivo de la Real Academia 136-4/5.
- (20) ANGULO, Diego. *La Academia de Bellas Artes de Mexico*. Sevilla, 1935. Relata como Tolsá solicitó 55 esculturas a la Academia de S. Fernando y llegó con ellos a México en 1791 aunque con la desesperación del lamentable estado en el que llegaron.

- Envíos posteriores, especialmente adquisiciones en Italia del escultor Manuel Vilar en 1855 aumentaron considerablemente estos fondos mexicanos, que se fueron completando a finales del siglo y a lo largo del actual. Consultar: BARGELLINI, Clara y FUENTES, Elisabeth. *Guía para captar lo bello. Yesos y dibujos de la Academia de San Carlos 1778-1916*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- (22) AZCUE BREA, L. Op. Cit. Ampliado en el Catálogo de la colección de escultura del Museo.
- (23) Archivo de la Real Academia 136-4/5 y 40-1/2.
El 28 de junio 1811 Francisco Durán, en nombre de la Academia recibió más de 200 obras y fragmentos del cuerpo humano vaciados en yeso de la Real Fábrica.
- (24) Por ejemplo, en 1799, el escultor Pedro Busou recibió el encargo del Infante D. Antonio de “copiar” algunas estatuas antiguas.
En otros países también sería costumbre el decorar con vaciados estancias palaciegas. Un caso importante fue el del rey Luis Felipe de Francia que encargó en 1834 al formador del Louvre 342 vaciados de las obras más importantes de Francia para decorar parte de las Galerías Históricas de Versalles, con modelos tomados de los lugares emblemáticos franceses como St. Denis, bustos de la Comedie Francaise etc, obras no solo existentes en París sino también en otras ciudades, tal como relata HOOFF, Simone en “Les sculptures en plâtre et les moulages commandés par Louis-Philippe pour les Galleries Historiques de Versailles” en V.V.A.A. *La sculpture du XIXe siècle, une mémoire retrouvée. Les fonds de sculpture*. Rencontres de L'Ecole du Louvre, París, 1986. Pág. 151-56.
- (25) Archivo de la Real Academia 16-43/1.
En una carta de Miguel Cubero a Antonio Ponz de 5 de mayo de 1782, se indica que “el Srmo. Ynfte. D. Gabriel mi Amo necesita para su adelantamiento en el Dibujo (a que se ha dedicado con la aplicacion que acostumbre en quanto emprende) Yesos de las estatuas que refiere la adjunta nota [La estatua del Laoccon, la del Gladiador combatiente, la del Mercurio que vino de Napoles, la del Ydolo romano y la del Baco] y se hallan en la Real Academia de las Artes” y le pide que se le permitan sacar los “baciados” de las referidas estatuas.
- (26) QUINTANA MARTÍNEZ, A. Op. cit. Pág. 372 y 468.
- (27) Archivo de la Real Academia 49-1/1 y 45-3/1.
- (28) Se ocuparía también de hacer los vaciados encargados por profesores y alumnos, y de fijar los precios de venta y revisarlos. En noviembre de 1782 una veintena de alumnos de la Academia suplicó a la Corporación que “se mande a Joseph Panuche q. arregle y modere el precio de dhos. modelos... que deba vender a los Discipulos de esta Real Academia”.
Archivo de la Real Academia 40-1/2.
- (29) Archivo de la Real Academia 45-3/1.
- (30) Archivo de la Real Academia 45-3/1.
- (31) Archivo de la Real Academia 45-3/1.
- (32) Archivo de la Real Academia 33-12/1.
Se trataba de “El Sileno, El Antinoo, El Germánico, Castor y Polux, El Fauno de los Albogues, La Venus en el Baño, Un Leon y un esqueleto natural de Hombre”.

- (33) Archivo de la Real Academia 45-3/1.
- (34) Archivo de la Real Academia 49-1/1.
- (35) Archivo de la Real Academia 45-3/1.
- (36) Archivo de la Real Academia 16-43/1 y 53-6/1. Pidió que se vaciasen cuatro bustos, entre ellos “el Ganimedes que se apoya sobre el Aguila y un baquito que tiene un satirillo sentado al pie” y solicitó que los realizara José Pagniucci. El 8 de abril se le concedió el permiso.
- (37) Archivo de la Real Academia 40-1/2.
Las peticiones son numerosas, y se citan estas a modo de ejemplo para mostrar que las décadas pasaban y las solicitudes continuaban.
- (38) Archivo de la Real Academia 16-43/1.
Entre los muchos encargos, en 1862 se concedió la petición de vaciados hecha por la Academia de Granada, en 1869 se atendió el pedido de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla y en 1871 de la de Lisboa.
- (39) *Resumen de las Actas y Tareas de la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando en el año académico de 1867-68*. R.A.B.A.S.F. Madrid, Pág. 10-1.
- (40) Archivo de la Real Academia 136-4/5.
- (41) Para colaborar en dicha Comisión, y dado que Juan Adán ya se encontraba muy enfermo en ese año, se nombró al Teniente Director Pedro Hermoso para el conocimiento de los moldes.
- (42) Archivo de la Real Academia 40-1/2.
- (43) Archivo de la Real Academia 40-1/2.
- (44) Archivo de la Real Academia 136-4/5.
- (45) La Academia barcelonesa también estableció su primer taller de vaciados de estatuas a cargo de *Pedro Nicoli* a instancia de Campeny y Bover en 1832, según indica MARES, Federico: *Dos siglos de enseñanza artística en el Principado*, Barcelona, 1964, Pág. 98.
- (46) Archivo de la Real Academia 33-14/1.
- (47) Archivo de la Real Academia 136-4/5.
- (48) *Resumen de las Actas y Tareas de la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando en el año académico de 1867-68*. R.A.B.A.S.F., Madrid, Pág. 10-11.
- (49) Archivo de la Real Academia 5-14/1.
- (50) Archivo de la Real Academia 40-1/2.
- (51) Archivo de la Real Academia 136-4/5.
- (52) Archivo de la Real Academia 136-4/5.
- (53) *Resumen de las Actas y Tareas de la Real Academia de San Fernando en 1877*. R.A.B.A.S.F., Madrid, Pág. 24.
- (54) Archivo de la Real Academia 333-1/5. Publicado en la Tesis de Azcue Brea, L. (en prensa).
- (55) *Resumen de las Actas y tareas de la Corporación... 1923-24*. Pág. 21.
- (56) En la Biblioteca de la Real Academia, signatura F 1810.
Ya se ha indicado que los ejemplos seleccionados se han elegido aleatoriamente como referencia documental. Todos los Boletines de la Real Academia, publicación que

tiene más de un siglo ya, ofreció durante años en cada ejemplar la referencia a los trabajos realizados, en donde se pueden consultar.

(57) Reglamento del Taller de Vaciados de 1984. Artículo 16.

(58) Con estos alumnos se ha colaborado, entre otras tareas, en la elaboración los inventarios actuales de lo que existe hoy en el taller de vaciados antiguos, moldes y madre formas antiguas y modernas y se trabaja en la realización de nuevos moldes.

PROYECTO INÉDITO DEL SIGLO XVIII PARA LA
RESTAURACIÓN DEL PUENTE ROMANO DE MÉRIDA

Por

JOSÉ MARÍA TORRES PÉREZ

El puente romano de Mérida sobre el Guadiana ha sido sometido a numerosas restauraciones a lo largo de su existencia. De mayor envergadura fueron la de 1610, que intercala cinco arcos en sustitución de un gran tajar, y la de 1879, que reconstruye otros cinco arcos gravemente dañados o arrasados en las riadas de 1860, 1876 y 1877. El proyecto inédito de restauración que presentamos, está firmado por el arquitecto Juan Eusebio de la Biesca en 1780 y pretende atajar el grave problema de la cimentación del puente. El proyecto hay que considerarlo dentro del contexto político de la dinastía borbónica, que en su afán de impulsar el desarrollo del comercio, la industria y la agricultura, promueve la reparación de caminos y la construcción de una red viaria en orden a favorecer el intercambio de mercancías entre provincias. Pero entre las causas impulsoras más directas tenemos que señalar el restablecimiento de las relaciones políticas con Portugal, que llevarían consigo la urgente reparación del camino Madrid-Caya, por ser principal vía de comunicación con la Corte de Lisboa. Este interés se hizo patente –como señala Isabel Redondo (1)–, sobre todo, a partir de 1729, año en que tuvieron lugar las bodas reales. En 1777-78 con motivo del viaje de la reina madre de Portugal a España, doña María Ana Victoria, hermana de Carlos III, el Consejo de Castilla envía una circular a las justicias de los pueblos de tránsito, fechada el 15 de septiembre de 1777, pidiéndoles que reparen las entradas y salidas a costa de los Propios y Arbitrios, para que la señora y su séquito pudiesen hacer el viaje con mayor comodidad.

A estos móviles políticos se suma el interés personal de don Pedro Rodríguez de Campomanes, que al regreso de un viaje a Extremadura para atender “negocios propios”, presentó al Consejo de Castilla, con fecha 4 de mayo de 1778, un interesante informe (2) en el que describe el itinerario

desde Madrid a la frontera portuguesa y sugiere reparaciones y construcciones de caminos, puentes y edificios públicos, a la vez que propone también el establecimiento de nuevos pueblos y la puesta en cultivo de tierras inclutas. Solicita al Consejo comisione a don Marcos de Vierna, Comisario de Guerra, para que en compañía de dos o tres maestros levante plano de las obras nuevas y de las reparaciones que necesiten las existentes y efectúe la tasación.

El Consejo por Real Resolución, publicada el 1 de julio de 1778, atendió esta solicitud y dio comisión a don Marcos de Vierna “para que pasase al reconocimiento y composición de dicho camino, y levantase plano, y condiciones de los Puentes y cantarillas (sic), que fuese necesario construir” (3).

El Comisario de Guerra presentó al Consejo un informe, fechado el 28 de enero de 1779, en el que señala “la dirección del mas recto y firme camino, que conbiene construirse con los Puentes necesarios” (4). Pero lo que nos interesa destacar es la descripción que hace del puente romano de Mérida y las reparaciones que sugiere.

Asegura “que tiene cinquenta y siete arcos principales sin los pequeños sobre los Machones y Pechinas” (5). El dato es de interés, pues los autores que se han ocupado del puente han discrepado en la cuenta del número de arcos. Su coetáneo don Pedro Rodríguez Campomanes dice que “pasaran de ochenta los arcos sobre que está construido” (6), lo que nos permite pensar que en la cuenta debió incluir los arquillos de los aligeramientos. Bernabé Moreno de Vargas (7), historiador local del siglo XVII, le asigna sesenta y cuatro, incluyendo los cinco en que se acrecentó su número en la reconstrucción de 1610. Juan Eusebio de la Biesca –autor del proyecto de consolidación que estudiamos– dice acertadamente que “se compone de 60 ojos inclusive tres que cuasi se hallan cegados” (8). En el grabado publicado por Laborde (9) aparecen sesenta. Fernández Casado da la misma cifra, tras incluir los tres finales que estaban enterrados (10); apreciación que también comparte Álvarez Martínez (11). Por lo que tenemos que considerar equivocada la cifra de Moreno de Vargas, pero no la de Marcos de Vierna que coincide con la de Juan Eusebio de la Biesca y con la de nuestro ilustre ingeniero, si le sumamos los tres arcos ocultos.

El Comisario de Guerra observó problemas en cimentaciones de las pilas y expone que “para recalzarlas con acierto se hace preciso habrir las pre-

sas de los Molinos que se hallan a la parte ábaxo del puente, porque con el desague se podran ver las obras precisas y executarlas como corresponde”. Estima que la causa productora de las cavernas y socavones de los machones está en la presa de los molinos situados agua arriba del puente pues “cuando crecen las aguas toman allí mucha corriente, y llegan furiosas à battir contra dicho Puente...” por lo que considera “mui conveniente quitar toda la referida presa con el batan biexo, y otros terrenos que allí mismo embarazan el curso pacifico de las corrientes del Río; y asimismo com-bendría quitar y arrasar una gran parte de la Ysla (...) para que las aguas se extiendan sin criar tanto cuerpo como el que aora se experimenta, reduciendose por dichos terrenos que las inpiden su correspondiente extensión, a pasar violentas, destrozando las plantas de los arcos principales, lo que no sucedería si se hallanasen éstos terrenos, á que con ygualdad pasen por los treinta y cinco arcos principales, que comprehende la Madre del Río” (12). Del mismo parecer son el fiscal del Consejo de Castilla Pedro Rodríguez de Campomanes y el arquitecto Juan Eusebio de la Biesca. También com-parten la misma opinión los ingenieros que intervinieron en la restauración del siglo XIX, quienes concluían que toda una serie de accideentes de las márgenes y del cauce ocasionaban variaciones o perturbaciones del régi-men, imprimiendo en el agua, direcciones perjudiciales, que se traducían en socavaciones de las pilas (13).

Los fiscales del Consejo estudian el informe de Marcos de Vierna y consideran que “los reparos del Puente de Mérida para socalzarle y evitar la ruina de los Machones, que se hallan socavados (...) son urgenttísimos, y se deven hacer por repartimiento de cuenta del publico” e instan al referido arquitecto para que designe un maestro habil, que se encargue de la tasa-ción ante el Procurador Síndico personero de la ciudad y los dueños de los molinos (14).

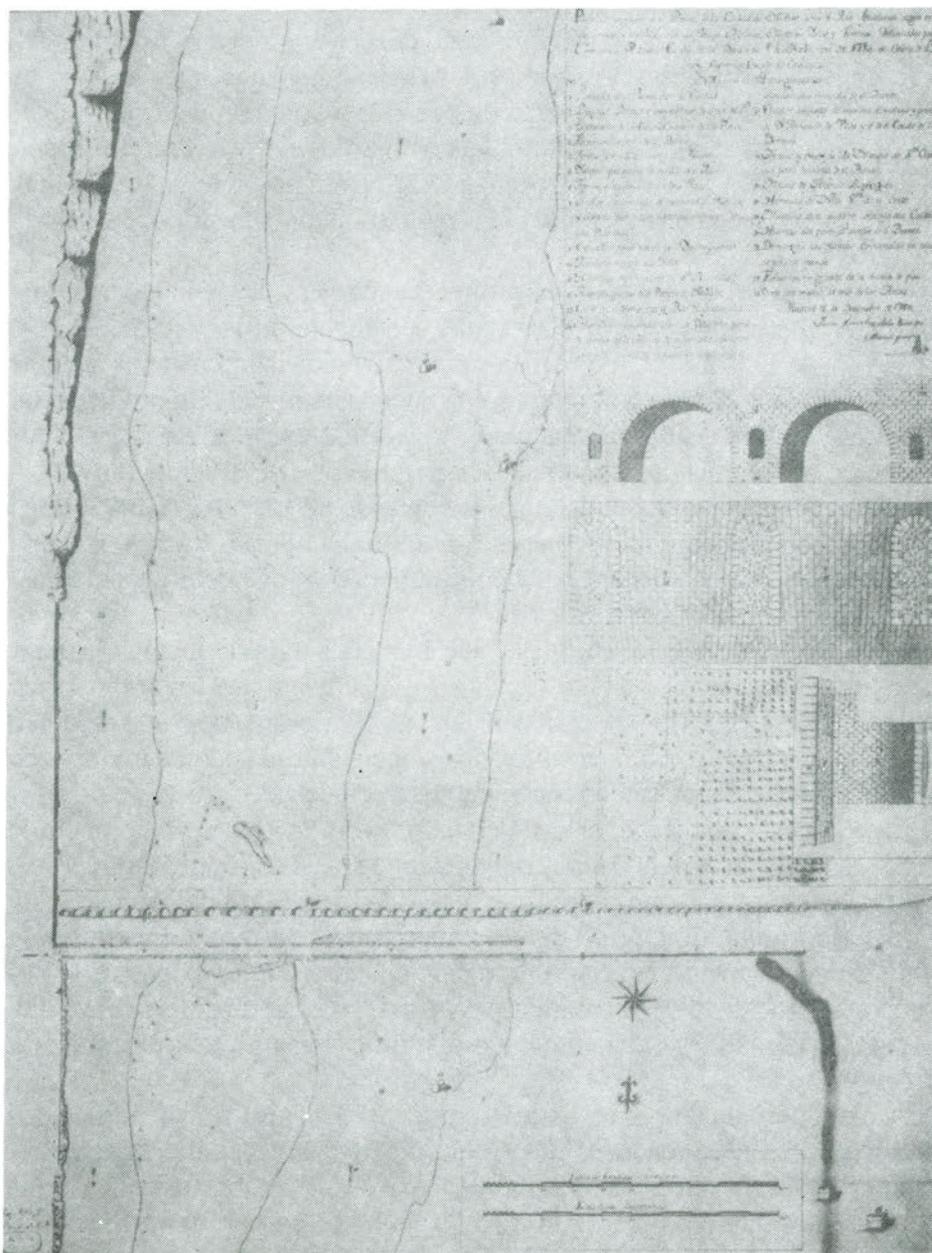
El 18 de octubre de 1780, el Consejo designa para este trabajo a Juan Eusebio de la Biesca Marroquin, profesor de arquitectura, y comunica este nombramiento al gobernador de Mérida y a Marcos de Vierna (15).

ANÁLISIS DEL INFORME Y PLANO DE JUAN EUSEBIO DE LA BIESCA

El arquitecto de la Biesca redacta una memoria de 22 folios de extensión, firmada en Madrid el 14 de diciembre de 1780, que juntamente con las descripciones de Moreno de Vargas y de Rodríguez Campomanes hay que considerar como documentos clave para conocer su estado de conservación, reconstruir el primitivo aspecto del puente y desentrañar algunos aspectos poco claros o erróneamente interpretados hasta el presente, como lo es el problema de la plataforma de granito bajo los arcos nunca hasta ahora tratada expresamente. Gran interés presenta también esta memoria para la historia de la ciudad de Mérida, por el extenso proceso judicial que suscitó la demolición de los molinos que proponía. Además los interrogatorios y declaraciones dejan entrever el poder de los caciques, y aportan nombres de maestros y albañiles hasta hoy desconocidos.

En la primera parte de la memoria, Juan Eusebio de la Biesca va siguiendo el informe de Marcos de Vierna, pero, además, aporta la siguiente descripción del puente: “es de piedra de sillería y se halla sobre el Río Guadiana a la parte de poniente de la ciudad de Merida el qual tiene de largo 2.826 pies y de ancho 27 y se compone de 60 ojos inclusive, tres que quasi se hallan cegados, los demás, el que menos llega su diámetro a 20 pies y el que más a 55; Además de los referidos 60 ojos tiene dicho Puente em medio de sus Cepas y hasta el tercio de los Arcos colocados en estas hasta 24 Arcos chicos, vnos de 5 pies de diametro y otros 4 y medio y de alto los vnos 10 pies y otros 8, que en todos componen 84 arcos entre grandes y pequeños como lo demuestra el Plano que acompaña y he formado para la mayor ynteligencia...” (16). Moreno de Vargas fue más escueto y menos preciso en la descripción pues solamente refiere lo siguiente: “tiene sesenta y quatro arcos, por donde passa el río, y su largo contiene novecientas y cinquenta varas, y de ancho ocho, sin que lo ocupen los pretils, que son de muy grandes piedras de sillería, como lo es todo el puente...” (17).

Rodríguez de Campomanes al tratar del puente repara en detalles constructivos y funcionales, y emite algunos juicios estéticos personales, que escaparon al arquitecto madrileño y al historiador emeritense; cuando habla de los descendaderos expone que “a la derecha tiene una surtida o bajada al río por una gradería de piedra que se halla algo gastada, así en las gradas o escalones como en las acitaras o antepechos. Por ella se baja a lo



Lám. 1: Plano de Juan Eusebio de la Biesca. A.H.N. Sección de Consejos. Plano nº 827.

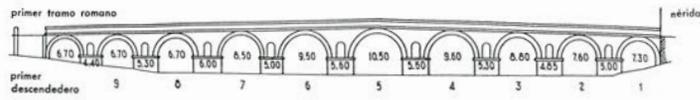
que llaman Guadiana Chico, que en tiempo de los romanos servía de paseo y no tenía agua alguna”. Compara los otros descendaderos con los del puente de Segovia y los describe “con unas bajadas muy suaves y sus antepechos para la gente o coches que van de paseo, obra también antigua y de la mayor magnificencia”. Repara también en los arcos construidos en tiempos de Felipe III, cuya fábrica le parece “ejecutada con bastante gusto e imitación de la romana, a excepción de la almohadilla, que no supo darle el arquitecto” (18).

Las tres descripciones vienen a complementarse, y desde luego nos proporcionan una exacta visión del estado del puente en los siglos XVII y XVIII. La de Juan Eusebio de la Biesca incluye unas dimensiones aceptables, aunque no del todo correctas, y una buena cuenta del número de arcos y de arquillos, éstos últimos reducidos hoy a 21. Descubrió también la degradación de los mismos aunque sin llegar a hablar de modulación de luces. Acertó a dibujar en su alzado el quiebro de las rasantes (lám. 3) pero no abordó el problema relativo a la discontinuidad de los tramos, tan discutido entre los arqueólogos, por lo que suponemos que debió considerarlo como una pieza unitaria.

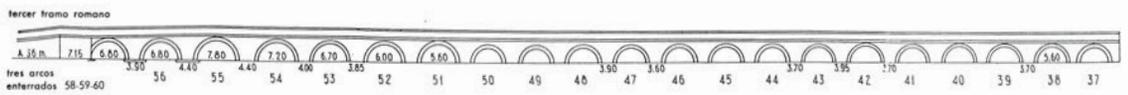
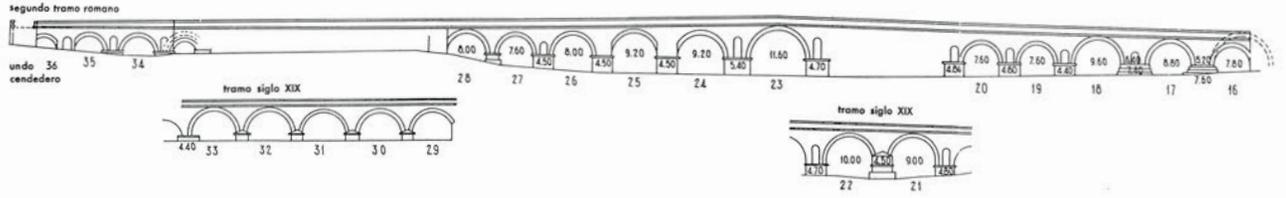
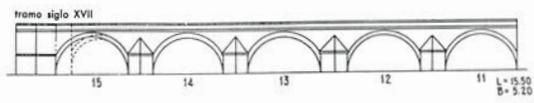
En la restitución que nos deja de la planta y alzado (lám. 1), localiza la puerta de entrada a la ciudad, tres descendaderos, el edículo que soportó la placa conmemorativa de la restauración del siglo XVII, la ermita de San Antonio, e identifica y señala diez arcos reedificados, cinco frente al tajamar, los otros en la madre del río, de los que nos ocuparemos más adelante.

En el terreno del cauce destaca la isla, los dos brazos de agua, el dique que protegía la ciudad, las ruinas del tajamar de la isla en ángulo muy avanzado, que interpreta como muralla y restos de “vna Plaza de Mercado que formava un triángulo en que lo antiguo se celebrava feria”. Las presas y molinos, aguas arriba el que don Fernando de Ulloa y el del conde de la Berzona, aguas abajo el de las monjas de Santa Clara y el de don Alfonso Rodríguez, y, también, localiza junto a este último la ermita de Nuestra Señora del Orito.

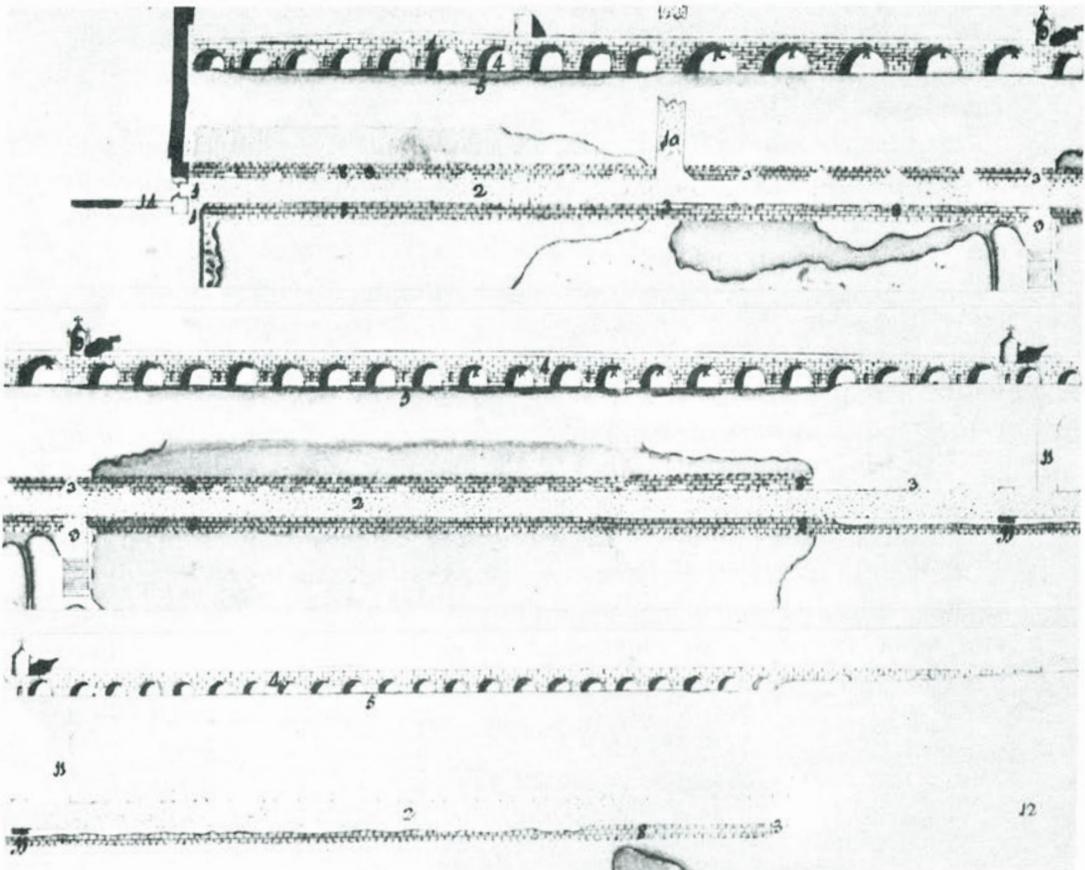
A mayor escala, en un recuadro, dibuja una sección y un alzado de dos arcos romanos comprendidos entre pilas, mostrando éstas su planta rectangular con cabeza semicircular aguas arriba, y su apeo sobre una plataforma de sillares de granito, que especifica “se debe hazer para refuerzo de las plantas”.



descomposición del puente en sus diversos tramos
 escala 1:500



Lám. 2: Plano de Fernández Casado.



Lám. 3: Ampliación por tramos del plano de Juan Eusebio de la Biesca.

La cimentación de las pilas se consigue mediante pilotes. El hormigón y mampostería se emplean en el núcleo, quedando revestido por sillares dispuestos a tizón y en rediente.

En el alzado, las pilas presentan un arquillo de aligeramiento. Las dovelas de las arquerías aparecen dibujadas con gran regularidad y uniformidad, destacando el trasdós. En los sillares de los tímpanos sorprende la perfecta horizontalidad de las hiladas. Sobre la cornisa, tangente a las claves, se eleva el pretil construido con sillares y rematado por una piedra en forma de albardilla.

Las secciones permiten ver idéntica disposición de los sillares en los paramentos de las pilas y en las bóvedas. También es notoria la convexidad del pavimento de la calzada, sigiendo el sistema de construcción descrito y empleado por los tratadistas de su siglo.

Utiliza la técnica del lavado para destacar en color rojo las obras que deberán realizarse, con amarillo las fábricas que propone demoler y en azul los brazos del río.

En un recuadro representa pequeñas huertas cercadas y la vegetación de cada parcela.

En el borde inferior dibuja dos escalas gráficas conseguidas mediante dos segmentos que presentan divisiones y subdivisiones expresadas en pies castellanos.

Juan Eusebio de la Biesca describe un puente en aceptable estado de conservación al asegurar que “todo este Puente, Cepas, Arcos y antepechos, se halla sin quiebra ni lesión, mas que en los lechos y juntas de las piedras que se hallan desgastadas del tiempo y vso de las aguas y algunas desunidas con motivo de las raíces de algunos arboles que se crihan en la Fabrica” (19). Expone que el pavimento de la calzada no necesita ser repuesto más que en una décima parte, donde conviene repararlo para “evitar el traspaso de las aguas que le causan mucha deterioridad –añadiendo que– por este motivo se haze preciso e indispensable el precaver este inconveniente” (20). Mayor importancia concede a la cimentación al advertir que alrededor de las pilas tenían “vnos solados de piedra verroqueña y en otros ormigón de morrillo, guijo y cal que le servía de zampeado con el fin de asegurar mas las plantas de el Puente, que segun su fábrica fue construido en tiempo de los Romanos, avnque posteriormente se han reedificado en varios Arcos, antepechos y zampeados o solados de piedra como lo manifies-

tan las inscripciones colocadas en las pilastras de vn cenador que se halla sobre el Puente a mas de un tercio de su línea” (21). Transcribe seguidamente el texto castellano de la lápida conmemorativa de la restauración del puente, terminada en 1610, e insiste en la necesidad de acometer algunas reparaciones, expresándose en los siguientes términos:

“Viendo la falta de este solado o zampeado tanto en el hueco de los mas de los Arcos como a la parte inferior y superior entiendo que se deve reparar todo precisamente a causa de ebitar el mayor daño que le puede acaezar en alguna abenida, pues seria lastima que un Puente tan sumptuoso y de tanto balor le aconteciese alguna ruina por falta de solado o zampeado, reparación de juntas y elebacion de la linea de em medio de Aduquines a efecto de que biertan las aguas por los Calavones del curso de las aguas. Se hallan desgastadas y sin cal las juntas y lechos de las piedras de los machones y Dovelages de los Arcos; y el primero contiguo a los torreones del alcazar de la Ciudad es necesario por hallarse mas desgastado que otro alguno en sus dobelas fortalecerle aminorandole su diametro desde la salida de un pilastron de la muralla que tiene ocho pies haciendole vn arco por debajo de aquel hasta recibirle ensalmerado en la segunda dobelas de la primera cepa y por el ancho de el Puente lo qual assi bien executado quedará a un con mayor firmeza que los demas” (22).

Estima que se deben demoler los restos del tajamar, los molinos y presas situados aguas arriba; y de la misma opinión eran Rodríguez de Campomanes y de Vierna (23). Pero no considera necesaria la excavación y supresión de la isla propuesta por el mismo arquitecto, ni se muestra partidario de cegar las charcas de la isla y terrazas, tal como le sugería el gobernador de Mérida, pues pensaba que éstas volverían a formarse con las avenidas, a la vez que desestimaba que el hedor de esas aguas inmundas fuese la causa de las epidemias que periódicamente azotaban a la ciudad, como opinaba también el gobernador emeritense. Propone, además, derribar las cercas de los huertos situados en el cauce, y sustituirlas por cerramientos de cañas, para facilitar el tránsito del agua y evitar perjuicios en la fábrica del puente.

En cuanto a la demolición de las construcciones emplazadas aguas arriba, argumenta erróneamente que las crecientes del río tras derribar presas y molinos “con aquellas ruinas y framentos (sic), dando en el puente le causarían las (ruinas) que se abbierten estan rehedificadas y ademas la fal-

ta de ormigon o solado en el hueco de arcos y demas fabrica que reforzava a las plantas y cepas que sostienen dicho puente...” (24).

Asegura que son diez los arcos que por esta causa tuvieron que reedificarse. Cinco en la isla, frente al tajamar, que se intercalaron en el siglo XVII, a imitación de los romanos pero con tajamares cortantes. Los cinco restantes en la madre del río, frente a los molinos. Dato este último, de sumo interés, pues confirma las reparaciones que se habían supuesto para este segundo tramo, por considerarlo más castigado por la fuerza de la corriente y por la evidencia de los notorios defectos de su fábrica.

Fernández Casado (25) considera que, en ese puente central es difícil asegurar de algún arco que se conserve en el estado primitivo, y que todos deben haberse rehecho, algunos muy torpemente, reutilizando los sillares, sin observar una ordenación regular en la fluctuación de las luces ni de las pilas, que se han recrecido a bastante altura; habiendo, además desaparecido todos los arquillos de aligeramiento menos uno, y sillares aislados de la boquilla de otro. Observa estas alteraciones en los arcos que medían entre los números 23 y 29 (lám. 2). Juan Eusebio de la Biesca identifica mediante la letra “R” (lám. 3), precisamente los enumerados por Fernández Casado con las cifras: 24, 25, 27, 28 y 29. José María Álvarez Martínez considera que estos arcos sufrieron una restauración en la Edad Media y posteriores obras de consolidación en el siglo XVII, denunciando asimismo torpes defectos de construcción (26).

Juan Eusebio de la Biesca visita los molinos y, después de levantar los planos, tasa en 18.600 reales el del conde de la Berrona y en 15.300 el de don Fernando de Ulloa, proponiendo que “pagando su valor a los dueños se derriben con sus presas para la seguridad y permanencia de este puente” y se aprovechen los materiales en la nueva plataforma de cimentación.

Describe la entrada a Mérida desde el puente en los siguientes términos: “que con motivo de haver cerrado o condenado las puertas principales de el Alcazar de frente de el Puente se halla aora con la precisión todo carruagero o traginante que pasa por él de formar vn angulo recto para entrar ô salir en dicha Ciudad y por vn estrecho de treze pies y medio mucho menos que el de el Puente por lo que está imperfecta su entrada y salida â ésta”, y propone, para mejorar este acceso, derribar “el torreón a esquinazo que tiene unos 16 pies por 19 de planta y de alto 50 pies y la pared que tiene contigua hasta la mitad de su linea, y parte de el ôtro que se esta arruinando frente de el antepecho de

la línea del Puente dejándole su esquina reformada de las ruinas que manifiesta el âz de el antepecho interior de la parte de arriba del dicho Puente a plomo hasta la altura de 15 pies y lo demás que forma gradas hasta toda su altura y lo mismo en la mitad de el lienzo de pared que mira al norte contigua â una plazuela que tiene vna Fuente sin vso y todo esto con el fin de ensanchar su entrada como le corresponde...” (27).

El texto permite conocer el estado de ruina incipiente en que se encontraba este reducto paralelográmico descrito con mayor brevedad por Moreno de Vargas como “vna plazuela que servia de Atrio y Aduana para el registro, y mayor seguridad de la ciudad” (28). Serra Rafols (29) restituye el plano con dos torres y cuatro puertas enfrentadas, una a cada lado, la principal afrontada con el puente; y le atribuye las mismas funciones que el historiador emeritense. Juan Eusebio de la Biesca se muestra partidario de la demolición de “los torreones a la salida de la ciudad”, y aunque se acometió posteriormente el derribo no liberó de la torsión a la antigua carretera de Madrid, ni a la calle del Puente. Obligando, por otro lado, el quiebro a rematar la obra bajo el pretil en forma de bovedilla, cercana al cuarto de esfera como advierte Álvarez Martínez (30).

En el plano de Juan Eusebio de la Biesca se destaca en planta solamente el muro frontero al puente con su torre y el paramento de la Alcazaba que mira al río, con ocho torreones regularmente espaciados, pensamos que erróneamente pues solo hay seis: cuatro en la cortina y dos en los vértices como se aprecia en el plano publicado por Serra Rafols.

PLATAFORMA DE CIMENTACIÓN

A uno y otro lado de la madre del río afloran rocas dioríticas –“peña viva o lastra” en terminología empleada por Juan Eusebio de la Biesca–, que constituyen un sólido basamento para las pilas, favoreciendo la buena conservación de sus cepas, por lo que se hallaban éstas “sin rompimiento ni lesión grave ni falta de piedra alguna”. Los problemas de cimentación afectaban solamente a 26 arcos, para los que proponía construir un nuevo zampado de acuerdo con las siguientes condiciones:

El pilotaje se hará “con estacas de madera de Roble del largo de 6 y de a 8 pies con las puntas de Yerro teniendo estas el diámetro vnas de 6 dedos

y otras de 8 poniendolas en las cabezas de estas vn aro de yerro a efecto de que no se abran ni descacharren quando se les de con un mazo de quatro arrobas de peso continuando sus golpes a fuerza de brazo hasta que se conozca claro no pueden entrar mas y en este estado poniendo las estacas tan juntas como se demuestra en el plano –a distancia de a dos pies y medio de una a otra, dirá en otra cáusula–, se cortaran a el nibel de los 6 pies de profundidad...”, por debajo del solado de las pilas y arcos levantados en 1610; después se enrasarán “de ormigon de cal, morrillos, mayores y menores, bien pisonado hasta dicha altura que se empezara á sentar las quatro iladas” de la base de la plataforma, tal como se aprecia en el plano (lám. 1) “y por todo el ancho de 56 pies (que tienen el ancho de las plantas 37 pies y 14 a la parte de abajo mas que las dichas y cinco a la parte de arriba) y por la linea de 26 arcos que se hallan sin solado, siguiendo en los demas restantes la paralela de los 14 pies (31).

Determina la disposición de los sillares, especificando la alternancia de las piedras del siguiente modo: “Vna de cinco pies de tizon y luego otra de tres, y haciendo sus travazones, poniendo vna sobre dos y dos sobre vna y todas a tizon...” (32).

Una vez sentada la piedra de sillería en los bordes de la plataforma se macizará toda con mampostería “hasta el nibel de vn pie mas bajo del solado de los cinco arcos nuevos” (33). Especifica en la cláusula siguiente que sobre el mampuesto “se ha de solar, con losas de a pie de grueso y la que menos de los pies de ancho y las que ban en el hueco de arcos han de hazer la figura que demuestra el Plano (lám. 1) con sus travazones y rozando en las cepas en partes medio pie de entrada en las tirantezes de dobelas en arcos á regla y en lo demas como ba figurado y todas sentadas sobre tortada de cal y pisonadas con un pison de á quatro arrobas de peso, continuando sus golpes hasta que resobre la cal” (34).

RESTAURACIÓN DE PILAS Y ARCOS

Dedica de la Biesca la 8ª cláusula a la reparación del arco número 1, –el más próximo a la ciudad–, sugerida en el informe de Marcos de Vierna tras decir “que se halla mas desgastado y socavado en sus juntas y lechos, y en sus dobelas a causa de transponerse las aguas llovedizas por el piso que es-

tá sobre este” y decide hacer “vna cepa de 8 pies de grueso ya referido ô salida con el medio tajamar correspondiente a las demas cepas sobre la que cargara el Arco que se hará por devajo de el otro y se ensalmerara en la segunda dovela de la Cepa primera del dicho arco a efecto de sostener o recibir este que al parecer es el mas descarnado y necesita de mayor fortaleza para contener el grave peso que estriban las murallas de el Alcazar de la Ciudad viniendo la nueva contra la muralla de dicho Alcazar haciendo a este fin la roza de vn pie de profunda por el alto y tizon de vna piedra de sillera que tiene poco mas de media vara de gureso (sic) en vna piedra si en otra no y assi quera echa su travazon correspondiente lo nuevo con lo viejo siendo como es la planta de esta peña viva la que se rozara los altos y vajos en la parte que ocupase esta planta a nibel y assi siguiendo la uniformidad que tienen los demas arcos en el corte y travazon de sillares y dobelas que se le han de poner devajo del que tiene para mayor fortificacion maziando y acuñando por los trasdoses y enjutado de estas dobelas con las otras todo como ba demostrado en el plano con el color encarnado y sobre torta de cal todo bien sentado” (35).

El reforzamiento y reforma de este arco no se realizó, de lo contrario hubiese roto la armonía y belleza de este primer tramo romano, sin duda el mejor conservado, y elogiado por todos los autores que de él se han ocupado. Álvarez Martínez manifiesta que se conserva bien, pero hace notar la existencia de refuerzos en las juntas de los sillares con inyecciones de cemento y fragmentos de ladrillo (36).

Piensa de la Biesca reparar las juntas de los sillares y dovelas. Para ello limpiará, primero, la tierra, broza, hierba y raices; después macizará esas profundas concavidades con cuñas de madera, hierro o lajas de piedra ajustadas “a golpe de martillo y vañadas en cal” hasta “que queden estas juntas al az de las voquillas de las dobelas repellandolas...” (37).

REPARACIÓN DE LA CALZADA

Para evitar el daño que causa el agua de lluvia, filtrada desde la calzada, propone levantar los adoquines y el firme de tierra hasta donde lo permita la rosca del arco, y después tener un hormigón fabricado con “guijo menudo rebuelto con cal (...) con el grueso de una quarta y con el descenso â que

biertan las âguas a los lados quedaria este guijo mas vajo que la losa (sobre la que carga el antepecho) Seis dedos”, después se asentará un adoquín en el centro, en sentido longitudinal, más elevado que la losa del antepecho, para dirigir el empedrado que se deberá hacer “con la mejor calidad de morrillo que atizone medio pie sentado sobre cal perpendicularmente mui unido uno con otro travando bien las juntas mas iguales y luego pisonandolo vien hasta que resobre la cal y quede haziendo lomo de toro (...) con el fin a que biertan las aguas por los calabones y concluido este empedrado con el lomo correspondiente bien pisonado todo se le echará tres dedos de arena y assi quedará remediado el que no traspore como antes y subsista el Puente muchos años” (38).

MATERIALES, COSTOS Y SALARIOS

En la cláusula primera especifica que los sillares y las losas han de ser de piedra berroqueña de la mejor calidad, extraida de las canteras de la Charca Grande de la ciudad o de la Dehesa de las Yeguas y que se han de labrar a escuadra. En los paramentos se dispondrán los sillares “de modo que formen angulo agudo el lecho con el paramento a efecto de que quando se sienten las dos líneas de la parte de abajo y de arriba a la altura de seis pies queden rastreras ó escarpeado un pie teniendo estos sillares que se han de poner en cada una de estas dos líneas unos 5 pies de tizon y otros 3 y de grueso media vara” (39).

La cal se fabricará a partir de la piedra caliza de los cerros que distan poco mas de media legua de la ciudad. El precio por fanega es de cuatro reales. Después se mezclará con arena “observando la regla de echar dos espuestas de cal y tres de Arena y haciendo mortero aguado” (40).

La piedra para la mampostería se extraerá de las inmediaciones de la Charca Grande procurando sea dura y de la mejor calidad (41).

En la cláusula número 11 expone que la madera para las estacas del pilotaje tiene que ser de roble, cortada en los Altos de Guadalupe “en el mismo año que se gaste porque assi poniendolas con el jugo de su berdor se conservan en el agua sin corromperse”. Y en la cláusula siguiente pide que la madera para las cimbras y las cuñas se corte en el mismo Monte, exigien-

do que esté bien seca. La madera de pino ha de ser de Navarredonda, en Castilla distante 35 leguas (42).

En cuanto a los salarios deja la siguiente relación: “Los oficiales de cantero se pagan a 9 reales cada día, los de Albañil a 6 y a 7, los Peones a 1 real cada día y un par de Bueyes 14 reales por día” (43).

Estima el costo de las obras en la cantidad de 972.000 reales de vellón (44).

Juan Eusebio de la Biesca ocupó en viajes y estancia en Mérida 31 días y 17 en levantar el plano y redactar las condiciones. Le ayudaron en las mediciones tres maestros a los que pagó 320 reales. Solicitó se le pagasen 3.700 reales de vellón pro todos los gastos y dietas (45).

PLEITO SOBRE LA DEMOLICIÓN DE LOS MOLINOS

Don Fernando María de Ulloa propietario de los molinos denominados Aceña Blanca y Pancaliente va a promover un extenso informe jurídico en defensa de sus intereses. El 22 de marzo de 1781, el Consejo atiende la primera solicitud de Ulloa al cursar una copia de la memoria de de la Biesca al gobernador de Mérida, solicitándole que la de a conocer a los propietarios de los molinos, para que nombren “maestros acreditados en obras de puentes”, e informen sobre la necesidad de las demoliciones, asimismo pide al gobernador que designe maestro o ingeniero acreditado para que defienda los intereses públicos (46).

Los regidores perpetuos y don Alfonso María de la Vera y Pantoja, procurador síndico general, representantes del Ayuntamiento, en escrito de 26 de junio de 1781, toman postura en favor de Juan Eusebio de la Biesca, pues consideran que la presa de los molinos es la causa principal del estancamiento de las aguas inmundas de la ciudad, que produce “pestilentes y perniciosos olores” y origina las epidemias de tercianas que anualmente padece la ciudad en el estío. Desacreditan a don Fernando de Ulloa al decir que se olvida de los intereses públicos en defensa de los propios, y que se vale de falsos testigos afines a sus ideas. Afirman también que su “despotismo cede con visible menoscabo de los demas, constituyendo a su autor digno a respetar la pena de su demolición” (47).

Las religiosas de los conventos de Santa Clara y de la Concepción, propietarias de sendos molinos, solicitan el derribo del de don Fernando de Ulloa, alegando que lo amplió sin licencia en el año de 1780 (48). En el mismo sentido se dirigen al Consejo de Castilla: don García de Mendoza, don José Fernández Reinoso, don Cristóbal Gómez Lozano, don Joaquín de Mendoza y Rocha, y don Alfonso María de la Vera dueños de otro molino (49).

Don Fernando María de Ulloa desacredita el informe y recurso de don Alfonso de la Vera y consortes, reprochándoles que se mueven por intereses personales, pues también son parte afectada por ser dueños de un molino (50). Y deja en manos de don Juan José Hernández (51) el interrogatorio de testigos y peritos, mediante un elaborado cuestionario que en esencia se resume en los siguientes puntos:

1º. Que la corriente del agua, ni aun en avenidas, tiene fuerza suficiente para arrastrar los materiales de construcción de la presa y molino, y golpear con ellos el puente, como prueba que durante los años en que estuvo derruido el de la Aceña Blanca no se movieron del pie de la caja sus ruinas.

2º. Que los únicos arcos del puente de que se tiene noticia documental sobre su reedificación no son los de la madre del río, sino los de la isla, por lo que nunca se puede atribuir a los molinos y presa el daño padecido en esta parte del puente.

3º. Que las cavernas y socavones del zampeado son producidos por los cerdos que pacen bajo el puente.

En el mes de abril de 1781 tienen lugar los interrogatorios. Declarando a su favor: Antonio del Barco, Manuel de Bargas, Andrés de Atienza, Diego de la Banda y Pedro de Bera y Ovando, regidores. Lorenzo Matheos Malpartida, Julián Antonio Gómez, Francisco Carrasco y Vicente Ximénez, escribanos del Ayuntamiento. Antonio Pino, Francisco Bravo, Francisco Palomo, Gerónimo Pino, Alfonso Moreno y Bartolomé Chaves, molineros. Francisco Antonio Navarro, mayordomo. Antonio Segundo y Antonio Galván, acarreadores. Vicente Jiménez, Juan Ábalos, Juan Moreno, Manuel Mañanas y Agustín Candado, panaderos. Juan Rodríguez, Francisco Silbero, Fernando Rodríguez, Francisco García, Juan Rodríguez (Vulgo Seisdedos), Felipe Álvarez y Manuel Rodríguez, maestros alarifes.

El escribano Lorenzo Matheos, de 56 años, declara no haber encontrado ningún documento en el Archivo del Ayuntamiento que de noticia de la reedificación de los arcos situados frente a los molinos, en la madre del río. Manifiesta “que no an sido construidos de nuebo desde que se hizo la Puente otros ojos que los cinco que estan en la Ysla y constan en la lapida y a los que por consiguiente no pudieron causar perjuicio alguno a los citados molinos aún cuando se los lleuara la corriente por no estar en frente de ellos” (52). De forma parecida argumentan los demás escribanos, resaltando que jamás han oído decir, ni han visto papel, documento, lápida, ni inscripción antigua que trate sobre la reedificación de arcos fuera del tramo de la isla.

Los alarifes también coinciden en sus declaraciones y aseguran que, la corriente del río Guadiana nunca ha arrastrado las piedras que caen de la muralla de la Alcazaba, ni tampoco los sillares del molino de la Aceña Blanca. Y que el deterioro del puente se debe a las matas y árboles que crecen en cepas y arcos. Declaran también que nunca se ha derribado la Pesquera del Vado y que ésta favorece la conservación del puente al detener la corriente del agua (53).

Juan Rodríguez, alarife, de 70 años de edad, es quien aporta datos de mayor interés. De su declaración resaltamos lo siguiente:

1º. “De romperse dicha Pesquera és preciso que se causase daño al puente, no porque las âguas sean capaces de llevar hasta él su material, sino porque se reunirían y tomarian mas fuerza ahondando el canal si se les quitase la detenzion que hallan en la presa y las esparze á cuiio fin ai tradicion en ésta ciudad de que en tiempo del emperador trajano se hizo â la parte superior del Puente un tajamar prolongado rio arriba para que rompiese y distribuirse las âguas y disminuiese su fuerza en las grandes abenidas del qual se conserba todavía âlgunas Paredes y framentos en la Ysla que esta formada en medio de el río”.

2º. “Dijo que jamás â conocido reparar el puente de esta ciudad por lo que se halla su piso inferior y superior despues de tantos años bastante descarnado ya por el daño que causan los cerdos como ba dicho en el inferior, y îa en el superior de el Puente con el continuo transito de las cauallerías por ser vnas piedras mas blandas que ôtras por lo que esta sumamente desigual y se detiene en los hoios que haze toda el agua que lluebe, repasando

dose á las dobelas con cuiá humedad cria mucho salitre que las corroe, no siendo menos dañoso las muchas matas y aún árboles que con esta humedad se crían en las cepas y plantas de los ârcos tan gruesos que desmienten y desencajan las piedras, de lo que a prozedido la ruina de el Puente del Río de Aljuzen que es de igual fabrica y tan ântiguo como el de Guadiana y en el qual no havia presas ni molinos por cima de dicho Puente”.

3º. Declara que él reedificó el molino de Aceña Blanca y que su destrucción se debió al derrumbamiento de los tejados de madera pues “el agua se introducía por dichos techos y los rebentaba, y para evitar este daño se han hecho de bobeda” (54).

INFORMES DE LOS ARQUITECTOS NICOLÁS DE MORALES Y JOSÉ GARCÍA GALIANO

Para defender los intereses públicos, el gobernador de Mérida designa en 1781 a dos arquitectos extremeños: Nicolás de Morales, de 41 años de edad, vecino de Badajoz, “Maestro de obras, profesor de las artes de Arquitectura política y civil, discípulo de la Real Academia de San Fernando, y opositor en ella â premios de medallas y Maestro Mayor de la Santa Yglesia Cathedral de dicha ciudad” (55). Este arquitecto tuvo un papel muy destacado en las obras del Camino Real de Madrid a Caya en el tramo de Extremadura, debiéndose a él los diseños y cálculos de los puentes de Talavera, Guadajira, Lantrín, Búrdalo y Caya, y los proyectos y modelos de casas para labradores, guardas, posadas, mesones e iglesias en los nuevos pueblos de repoblación, concretamente, los pensados para el puerto de la Serrana: los de Villarreal de San Carlos y Encinas del Principe (56).

El segundo arquitecto fue José García Galiano, maestro de arquitectura e ingeniero, de 56 años de edad, experto en obras de puentes, que por comisión recibida del Consejo de Castilla había intervenido en varios reconocimientos y tasaciones de las obras del Camino Real de Madrid a Caya (57). En el momento en que se le solicita esta expertización está en Almendralejo dirigiendo la fábrica de la iglesia parroquial. Isabel Redondo (58) dice que es vecino de Guareña, arquitecto, profesor de maquinaria y perito nombrado para la tasación de obras municipales en Medellín. Sabemos también

de su intervención en los proyectos de restauración del puente de Alcántara (59) y del de Alconétar (60).

Ambos ingenieros efectúan juntamente el reconocimiento, teniendo presente la memoria de Juan Eusebio de la Biesca, y comprobando dimensiones y niveles de las aguas.

Nicolás de Morales (61) estima que en caso de rompimiento de la presa de los molinos el caudal del agua embalsada “no puede perjudicar â el puente favoreciendo la grande estension que este tiene de Novecientas Noventa varas: ni tampoco ês dable de que el rio rompa generalmente toda la pesquera, pues lo mas que, se suele experimentar es alguna, rotura, y por ella desagua la que permite y no mas, por lo que no podía causar perjuicio, como ni tampoco llebar los materiales de esta presa batiendo con ellos contra el puente; pues lo cierto es, que se experimenta que éstos se quedan al pie de la rotura o en sus senos y hoios que se hallan en la expresada distancia entre molinos y puente por no ser este rio de velocidad como da â entender el Arquitecto Biesca por correr desde donde nace hasta donde fenece por grandes llanuras de que procede (...) Los daños que se notan en él son en las Plantas bajas que se hallan en varios de sus ojos desfalcadas sus explanadas que se estienden por los huecos ó bonos de los arcos sin que dichas explanadas esten unidas ni traçadas con las zepas de dichos ârcos; y si solo se observa en las que han quedado, que arriman a ellos, sin que se note por esta falta haver padecido ninguna de sus zepas que estan en frente de dichos molinos. La causa de haver levantado estas explanadas es, y no ôtra, lo êlevado que se halla el terreno en âlgunas partes delante del Puente, y al descender las âguas por este plano inclinado âiudadas de lo que dejan y mueben en tiempo de feria y en todo el año el ganado de zerda que de continuo se âcoje devajo del Puente causando daño”.

Discrepa también de Juan Eusebio de la Biesca en el número de arcos reedificados testimoniando lo siguiente: “Los cinco ôjos que se hallân construidos de nuevo vnicamente (y no diez como afirma el Arquitecto Biesca, diciendo que los cinco de ellos estan frente de los êxpresados molinos, siendo asi que ninguno de estos fronteros ha sido redificado, y solo êchosele âlgunos reparos, al uno desde sus ârranques de impostas toda su buelta sin que para su ôperazion se conozca siquiera que se hubiese âbierto el Puente, ni desmontado sus pretiles): dichos cinco ojos que son los que estan en la isla en sentir del declarante no es tampoco como dize dicho Don Juan

Biesca que se hayan hecho de nuevo por haver sido ântes ârruinados, pues por los bestigios que se hallan por la parte de ârriba del Puente, cuia porcion de estos, que en pie se hallan, miran rectamente â llenar el espacio que ôcupan âhora los dichos cinco ojos, se demuestran haver sido una êspecie de recreacion ô paseo que á manera de muelle unia â el puente dividiendo â este en dos partes y habiendose ârruinado éste muelle falto el paso del Puente de la vna â la ôtra parte, ôbligando esta necesidad â la construccion de los cinco ârcos, pues quando hubiese hauido por esta parte, arcos v ojos, no es dable se hubiesen arruinado éstos, y no ôtros âlguno de los demas, y maxime quando eran los que menos trabajaban contra el curso de las aguas por estar vnido â ellos dicho muelle, ô llamese cortamar. Y tambien se prueba de que estos cinco ôjos son quasi duplos en su ânchura á los ântiguos y no se nota en el espacio de ellos zepa ô bestijio en que pudieran haver ynsistido ôtros, y si bestijios â los que benían â unirse las murallas de dicho muelle”.

Considera que el deterioro de los arcos y en particular el desgaste de las dovelas nada tiene que ver con las crecidas del río y asegura “que este perjuicio prozede del pauimento del puente por la desigualdad de su piso que éncarcandose en el las aguas de las llubias no pudiendo salir estas por sus buzones, y contenidas con las basuras de tantas cauallerias y ganados que por el transitan, se filtran por las juntas de sus canterías cuios percolados salitres las degranar mas ô menos segun su calidad, y esto se prueba por no padezer este desfalco los sillares que de la misma calidad se hallan en sus plantas sin dicha lesion quedando si fuese la causa del Rio o los molinos padecerian mas las cepas, que no los cerramientos y sucede lo contrario como es de ver en los mismos ârcos que se hallan por la parte concaba escaradas sus dobelas tanto que no guardan ya orden muchas de ellas, de modo que se deja percibir del menos practico la causa de este daño, y no serlo los molinos, ni la presa y si los percolados salitres del plano superior como lleua dicho, cuio mordaz estilicidio en el transcurso de mas de diez y ôcho siglos ôcasiona este lento modo de irse demoliendo insensiblemente”.

Y por último se pronuncia sobre el deteriorado zampeado de la siguiente forma: “¿Y por las Plantas bajas lo mucho que falta en sus êxplanadas de canterias se conoze (tambien que ha faltado por no haver sido las canterias de aquel grueso que para su maior sujecion les correspondia tener y carezer de âlgunas linias yntroducidas de canto formando cajas entre las quales

quedarían zerradas y firmes las puestas de tabla. Libertándose por esta operación de los ôiaderos de guadãana y de los zerdos: y asimismo ay desmentidas algunas canterías á causa de las matas y vegetables que entre sus juntas han criado raizes y troncos, y del mismo modo que los salitres tienen tanto volumen de dobelas consumidas por sus boquillas, así dichas raizes y troncos con su ynsensible crecer han desquizado de su artificial asiento en las zepas de dicho puente algunas y bastantes canterías, por lo que no le queda duda segun su entender que todos los reparos obrados en el Puente fueron orixinados de la corrupcion de canterías y de dichos vegetables, como de facto sucedera en muchos ôtros ârcos no âcudiendo con tiempo â su reparacion...”.

Se sirve de la cifra incompleta encontrada en un sillar de la presa, para considerar que su construccion data del siglo XIV, y que el puente en el largo periodo de tiempo transcurrido desde su edificaci3n, no ha sufrido consecuencias negativas que pudieran haberse derivado de ella.

José García Galiano (62) opina que la presa y los molinos son beneficiosos al regular la corriente del río y facilitar la limpieza de las inmundicias que los albañales de la ciudad vierten en su parte. Considera que en las crecidas “es la celeridad la que en realidad hace las excavaciones y causa las ruinas de las plantas”. Tampoco descarta como “causa menor principal” la acci3n de los ganados que pacen bajo el puente “principalmente el de cerdos que es de naturaleza de revolver y maltratar con la trompa quãto encuentran por delante”. Otra causa que en su opini3n es de mucha consideraci3n y que exige pronto remedio, aunque muy costoso, es la mala disposici3n del “piso plano superior del Puente destruido con los años, y consumidas las piedras ô gastadas formando muchas desigualdades, en las que se detiene el âgua plubial sin hallar salida por que no la deja cursar hasta los buzones ô albañales del Puente y se repasa â la misma fabrica convirtiéndose en salitre, cuió aire y mordaz estilicio con el transcurso del tiempo, corroye y demuele las piedras, siendo confirmacion de esta verdad el de hallarse en muchos ârcos por la parte concaua muchas de sus dobelas descaradas y gastadas tanto que no guardan orden, haviendo perdido las mezclas de cal y las cuñas que al tiempo de su colacion (sic) se introducen en sus juntas y lechos y otra causa es la de los muchos vegetables (sic) que se crian en las mismas cepas de los ârcos con fuertes rayces que ban bus-

cando los encuentros y juntas de las piedras desuniendolas y echandolas de su lugar”.

Se muestra partidario de la reconstrucción del tajamar, pues estima que fue edificado “para el propio intento de dividir las âguas en dos brazos y para maior grandeza y seguridad del Puente al que llegaba” y propone reponer en su seno “todo el cascajo, que en muchos de los arcos está depositado â la parte superior con alzados de dos y mas varas”. Se percata también de la necesidad de “fortificar las plantas y explanadas de los vanos con bastante longitud por la saída, de que tiene necesidad todo el puente, y sin duda es tambien esta una de las causas que le haze el agua”.

RESOLUCIÓN DE LAS DILIGENCIAS

Don Miguel Maldonado, Superintendente de las Rentas de Mérida, el 14 de mayo de 1781, provee un auto (63) en el que manifiesta que en las diligencias obradas a petición de don Fernando de Ulloa se comprueba que los molinos situados aguas arriba no causan al puente ningun daño ni perjuicio “y que el poco que se le advierte dimana y tiene el origen de su antigüedad de mil y ôchocientos años del mal uso que hazen los ganados de zerda en sus ojos, ô y arcos, con el abuso de darles de comer debajo de los que no tienen agua y de la mala proporción de su empedrado en el suelo superior del Puente que no permite la salida de las aguas llovedizas, antes bien por su mal empedrado con piedra menuda, haze que el agua trasmine por las bouedas, y se convierta en salitre que corroe las principales canterías de su fundación, como asi lo declaran con otras cosas mas menudamente los dos peritos nombrados por judicial ministerio, y la parte de Ulloa, siendo una de ellas, y no de poca consideración del grave perjuicio que se causaría al público y ningun beneficio âl puente con la demolición de los dos molinos”.

Estima que el empedrado de la calzada deberá hacerse de sólidas piedras de cantería “al modo que se hallan los de Badajoz y de Alcantara, dejandolo con pendiente regular â los Albañales para que puedan con facilidad berter las aguas llouedizas” y que debe ejecutarse a expensas del Caballero Comendador de la Encomienda de Casas Buenas por ser quien percibe los pontazgos.

Prohíbe que en adelante, los ganados pazcan bajo el puente, sancionando el incumplimiento con 50 ducados. Y remite el expediente al Consejo de Castilla.

Don Antonio Martínez Salazar, Secretario del Consejo, certifica el 11 de marzo de 1782 que don Nicolás de Morales, maestro de obras, y don José García Galiano, ingeniero, en sus convincentes declaraciones, aseguran que la presa y molinos nunca han podido causar perjuicio al puente. Y desestima el recurso de don Alfonso de la Vera por considerar que el móvil de la contradicción no está en la defensa que él hace de la salud pública de la ciudad, sino en su interés particular.

Da a conocer la siguiente resolución de los fiscales: “El reparo del Puente de Mérida aunque vigente de vera también suspenderse por ahora, é interin que desembarazados los Pueblos del aumento de la tercera parte de contribuciones se abilitan, para sufrir el repartimiento de los novecientos setenta y dos mil y seiscientos reales en que le ha tasado don Juan Eusebio de la Biesca, á quien con calidad de reintegro, é inclusion en el repartimiento quando se forme se le podran mandar pagar de el caudal de propios los tres mil reales de sus dietas, jornales de operarios, que le acompañaron y levantamiento del plano...” (64).

El 13 de marzo de 1782 el Consejo resuelve en todo de acuerdo con los fiscales y encargan al gobernador de Mérida “cele y cuide de que tenga devido efecto su providencia de que no se introduzca el ganado de cerda, ni otro alguno bajo los ojos del puente para darlos de comer ni con otro pretexto a efecto de que no ocasionen daño ni perjuicio al mismo puente; y que también cuide de que se executten sin dilacion a costa de los propios las obras menores que sean necesarias para evitar maior ruina y mas costosa de reparar interin y hasta tanto que los Pueblos se ponen en estado de sufrir el repartimiento de los gastos para las obras mayores que necesitan dicho Puente” (65).

CONCLUSIÓN

El interesante proyecto de Juan Eusebio de la Biesca resultó fallido como tantos otros del mismo siglo por falta de caudales.

Desde 1780 y hasta la segunda mitad del siglo XIX solamente se debieron acometer las obras de reparación consideradas urgentes, necesarias y

de menor cuantía en la plataforma de los arcos, acuñamiento de las dovelas y, sobre todo, en el firme de la calzada. La reutilización de los materiales y el cuidado puesto por los arquitectos e ingenieros para no romper la armonía de la construcción romana plantean grandes problemas de interpretación, todavía no resueltos.

Con estas obras de menor entidad se pudo contener el deterioro del puente, pero no se acometió el obraje que se necesitaba para lograr la consolidación definitiva, porque nunca se consiguieron los fondos económicos que se precisaban, ni fueron atendidos por parte del comendador de Casas Buenas los requerimientos que el gobernador y procuradores dirigían a quien estaba más obligado por percibir los pontazgos.

El deterioro del puente se acrecentó en la primera mitad del siglo siguiente: las tropas españolas e inglesas derribaron con sus cañones dos arcos en 1812, las riadas de 1823 y 1860, 1876 y 1877 dejaron maltrechos y arruinaron al menos otros seis.

Por fin en 1879 se emprenden las obras de reconstrucción y se expropiaron algunos molinos, en feliz coincidencia con el proyecto de Juan Eusebio de la Biesca, desconocido por los ingenieros decimonónicos, que, en su empeño y buen quehacer, lograron detener su ruina y reconstruir lo perdido, rescatando esta relevante obra pública.

APÉNDICE: TRANSCRIPCIÓN DE LA LEYENDA DEL PLANO

Plan Ychonografo de el Puente de la Ciudad de Merida sobre el río Guadiana segun su actual estado y confines como son Presas, Molinos, Murallas, Yslas y Terrenos, Delineados por el Arquitecto Don Juan Eusebio de la Biesca en 8 de Noviembre de 1780: de Orden de el Rl. y Supremo Consejo de Castilla.

Nota para la Ynteligencia

1. Entrada de el Puente por la Ciudad.
2. Longitud, Latitud y empedrado de el piso del Puente.
3. Tagamares de las Cepas Machones de los Arcos.
4. Elevacion o perfil de el Puente.

5. Tereno sobre el que carga el Puente.
6. Ysletas que estan en medio de el Rio.
7. Terrenos confinantes a dicho Rio.
8. El color encarnado demuestra el Pilotage y solado que se deve hazer para refuerzo de las Plantas.
9. Cenador donde estan las Ynscripciones.
10. Rampla que va a la Ysla.
11. Rampla de enfrente de San Antonio.
12. Rampla que va de el Puente á Badajoz.
13. Color azul demuestra el Rio de Guadiana.
14. Muralla arruinada sobre la Ysla de la parte de arriba de el Puente demostrada con color amarillo como el esquinazo ô pilar de el alcazar a la entrada de el Puente.
15. El color amarillo demuestra el molino y presa de Don Fernando de Villosa y el de el Conde de la Berrona.
16. Molino de Alfonso Rodríguez.
18. Hermita (sic) de Nuestra Señora de el Orito.
19. Murallas de el alcazar contiguo a la Ciudad.
20. Huertas a la parte de arriba de el Puente.
21. Demuestra las plantas Horizontales en escala de pies en grande.
22. Elebazion en grande de la escala de pies.
23. Corte por medio de vno de los Arcos.

Madrid 14 de Diziembre de 1780

Juan Eusebio de la Biesca Marroquin

NOTAS

- (1) Cfr. REDONDO CASTRO, Isabel: "Las obras públicas en España durante el último tercio del siglo XVIII: El camino Real Madrid-Caya", en *Revista de la Universidad Complutense*, t. XXII, 1973, nº 86, pp. 149-171.
- (2) Publica este informe RODRÍGUEZ AMAYA, Esteban: "Viaje de Campomanes a Extremadura", en *Revista de Estudios Extremeños*, 1948, pp. 199-246.
- (3) A.H.N. "Sobre los reparos que necesita el puente de Mérida". Leg. 806, 5; Exp. 1, fol. 3. (En adelante: A.H.N., Leg. 806, 5).
- (4) *Ibidem.*, fol. 3 vto.
- (5) *Ibidem.*, fol. 4.
- (6) *Ibidem.*, fol. 1 vto.
- (7) MORENO DE VARGAS, Bernabé: *Historia de la ciudad de Mérida*, Madrid: Pedro de Taso, 1633; h. 24.
- (8) A.H.N. Leg. 806, 5; Exp. 1, fol. 17 vto.
- (9) LABORDE, Alexandre de: *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*. Paris: P. Didot; 1811; t. I, Lám. 54.
- (10) FERNÁNDEZ CASADO, Carlos: *Historia del puente en España. Puente de Mérida*. Madrid: Instituto Eduardo Torroja, s.a.; h. 7.
- (11) ÁLVAREZ MARTÍNEZ, José María: *El puente y el urbanismo de Augusta Emerita*. Madrid: Universidad Complutense, 1981; p. 152.
- (12) A.H.N. Leg. 806, 5; Exp. 1, fols. 4-5 vto.
- (13) Cfr. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, José María: op. cit., p. 138.
- (14) A.H.N. Leg. 806, 5; Exp. 1, fols. 5-6 vto.
- (15) *Ibidem.*, fols. 10-11.
- (16) *ibidem*, fol. 17 vto.
- (17) MORENO DE VARGAS, Bernabé: op. cit., h. 24.
- (18) A.H.N. Leg. 806, 5; Exp. 1, fols. 1 vto. -2 y RODRÍGUEZ AMAYA, Esteban: op. cit., pp. 236-237.
- (19) *Ibidem.*, fol. 17 vto.
- (20) *Ibidem.*, fol. 18.
- (21) *Ibidem.*, fol. 18.
- (22) *Ibidem.*, fol. 18 vto.
- (23) Rodríguez de Campomanes era partidario de esta demolición por un criterio puramente historicista: reconducir el río hacia su cauce primitivo "en la forma que corría en tiempo de los romanos". Marcos de Vierna y Juan Eusebio de la Biesca para defender y proteger el puente.
En cuanto al arrasamiento del tajamar, Fernández Casado expone que sus restos se destruyeron sistemáticamente mediante voladuras en las obras de reconstrucción de 1879.
- (24) A.H.N. Leg. 806, 5; Exp. 1, fol. 21 vto.
- (25) Cfr. FERNÁNDEZ CASADO, Carlos, op. cit., h. 5.

- (26) ÁLVAREZ MARTÍNEZ, José María: op. cit., pp. 108-109.
- (27) A.H.N. Leg. 806, 5; Exp. 1, fol. 23 vto.
- (28) MORENO DE VARGAS, Bernabé: op. cit., h. 21 vto.
- (29) SERRA RAFOLS, José de C.: "La Alcazaba de Mérida", en *Archivo Español de Arqueología*, nº 62, 1946, p. 335.
- (30) ÁLVAREZ MARTÍNEZ, José María: op. cit., p. 95.
- (31) A.H.N., Leg. 806, 5; Exp. 1, fol. 25 vto.
- (32) *Ibidem.*, fol. 26.
- (33) *Ibidem.*, fol. 25 vto.
- (34) *Ibidem.*, fol. 26.
- (35) *Ibidem.*, fols. 26 vto.-27.
- (36) ÁLVAREZ MARTÍNEZ, José María: op. cit., p. 95.
- (37) A.H.N. Leg. 806, 5; Exp. 1, fols. 27-28.
- (38) *Ibidem.*, fols. 27-27 vto.
- (39) *Ibidem.*, fol. 24 vto.
- (40) *Ibidem.*, fols. 24 vto.-25.
- (41) *Ibidem.*, fol. 26.
- (42) *Ibidem.*, fol. 23.
- (43) *Ibidem.*, fols. 23-23 vto.
- (44) *Ibidem.*, fol. 28 vto.
- (45) *Ibidem.*, fols. 29 y 52.
- (46) *Ibidem.*, fols. 31-48.
- (47) *Ibidem.*, fols. 65-78.
- (48) *Ibidem.*, fols. 83-85.
- (49) *Ibidem.*, fols. 87-87 vto.
- (50) *Ibidem.*, fols. 99-100 vto.
- (51) A.H.N. Leg. 806, 5; Exp. 2, fols. 12-13 vto.
- (52) A.H.N. Leg. 806, 5; Exp. 2, fols. 44 vto-45.
- (53) A.H.N. Leg. 806, 5; Exp. 2, fols. 30-39.
- (54) A.H.N. Leg. 806, 5; Exp. 2, fols. 28-30.
- (55) A.H.N. Leg. 806, 5; Exp. 2, fol. 62 vto.
- (56) REDONDO CASTRO, Isabel: op. cit., pp. 157, 161, 169 y 170.
- (57) A.H.N., Leg. 806, 5; Exp. 2, fols. 59 vto-60.
- (58) REDONDO CASTRO, Isabel: op. cit., p. 161.
- (59) FERNÁNDEZ CASADO, Carlos: *Historia del puente en España. Puente de Alcántara*, Madrid, Instituto Eduardo Torroja, s.a.; hh. 17-36.
- (60) CRUZ VILLALÓN, María: "Un proyecto de restauración del puente romano de Alconétar en el siglo XVIII", en *Norba-Arte*, IX, 1989, pp. 159-173.
- (61) A.H.N., Leg. 806, 5, Exp. 2; fols. 63-67 vto.
- (62) A.H.N., Leg. 806, 5, Exp. 2; fols. 71-77 vto.
- (63) A.H.N., Leg. 806, 5, Exp. 2; fols. 83-85.
- (64) A.H.N., Leg. 806, 5, Exp. 1; fols. 101-106 vto.
- (65) *Ibidem.*, fol. 90 vto.

ANOTACIONES AL PINTOR FLAMENCO
PABLO SCHEPERS

Por

FERNANDO BENITO DOMÉNECH

La personalidad artística del pintor flamenco Pablo Schepers, que trabajó en Zaragoza desde 1559 al servicio del Duque de Villahermosa don Martín de Gurrea (+1581), nunca ha podido ser abordada satisfactoriamente porque hasta el momento no se ha contado con ninguna obra firmada o exclusivamente documentada a su nombre que permitiera hacer una valoración de su estilo con suficientes garantías. De ahí que los comentarios que a su arte se han dedicado apenas logren rebasar la semblanza que nos dejó escrita en el siglo XVII Jusepe Martínez en sus *Discursos practicables*, fuente primordial de información para la pintura aragonesa de su tiempo (1).

Llamándolo Pablo Esquert o también Micer Pablo, Martínez nos lo presenta como pintor de nacionalidad flamenca que “en su mocedad estuvo en Venecia, debajo del amparo del Tiziano”. De sus dotes destacaba que “fue muy abundante en sus historias” subrayando así la facilidad que tuvo para asuntos historiados y recordaba a título de ejemplo unos cuadritos pequeños extraídos por Schepers de las *Fábulas* de Tiziano que, una vez en España y por encargo del duque, repitió en lienzos grandes añadiendo a la serie otros “de su inventiva”. Para aludir a su estilo comentaba que estas copias estaban hechas “a la flamenca” inidando que siempre mantuvo Schepers las apuradas y finas formas –“la manera delgada y gentil” en palabras de Martínez– del obrar flamenco a diferencia del maestro de Cadore.

Siempre guiados por el comentarista aragonés, sabemos que Pablo Schepers llegó a España junto con otro pintor flamenco, el bruselés Rolan de Mois, éste especialista en retratos, y que ambos fueron traídos a España por el mencionado don Martín de Gurrea para adornar su palacio y casa de campo. La llegada de ambos artistas seguramente debió producirse en 1559 cuando el duque regresó de Flandes para establecerse aquí. Es de suponer que en principio solo trabajaran para su mecenas pues nin-

gún dato hasta 1571 permite sospechar actividad distinta. De ese modo, Schepers pintaría asuntos historiados para el duque, mientras que Mois se ocuparía preferentemente en hacer retratos, llegando la fama de sus respectivas habilidades a oídos de Jusepe Martínez quien se encargaría de transmitirla a la posteridad. Desgraciadamente ninguna obra de ese tiempo nos ha llegado de Schepers; de Rolan de Mois, en cambio, contamos con la serie de retratos de la casa ducal de Villahermosa, datables entre 1560-70 y mayormente conservados en el palacio de Pedrola (Zaragoza).

Por documentación posterior (2) sabemos que luego Schepers en Zaragoza compartió una casa –sin duda con función de obrador– con su compañero Mois en la calle de Santa Cruz y que estuvo casado con Catalina Estanmolín de cuyo matrimonio nacieron tres hijas, Angela, Luisa y María. Señala Martínez que “fue de condición muy alegre, gran músico de laúd (...) trató su persona y casa con mucha grandeza y gala, más de lo que convenía, y así quedó su familia con pocas comodidades” (3). En 1578 su mujer, ya viuda, hacía capitulaciones matrimoniales para casar de nuevo, esta vez con Simón Celbite (4), lo que indica que Pablo Schepers habría muerto entre 1576-77 ya que sabemos pintó hasta 1575 y su viuda, por razones obvias, tomaría algún tiempo antes de volver a casar. En tal caso Schepers habría trabajado en España por espacio no menor de quince años. Su muerte, a causa de una apoplejía, debió ser repentina pues de hecho no llegó a hacer testamento.

Extraviadas con el tiempo las pinturas de Schepers, el único trabajo que los documentos permiten relacionar con su nombre es el retablo del monasterio de La Oliva, hoy en las Recoletas de Tafalla (Navarra) (Fig. 1), pero al haber sido concertada esta obra en 1571 en forma conjunta con él y con su colega Rolan de Mois no ha sido posible el discernimiento de la parte realizada por cada uno a pesar de la abundante documentación aparecida en torno al dilatado proceso de su fabricación (5); según el contrato Schepers y Mois, autores de las trazas y responsables últimos del retablo en su totalidad, debían entregar el trabajo concluído en septiembre de 1575. Ya en 1572 ambos artistas recibieron dinero por lo hecho hasta entonces. La parte de carpintería la subarrendarían al escultor Juan de Rigalte en el mismo año 1572, alquilándole además por tres años una habitación de la casa que ellos compartían para que realizara su trabajo en el plazo previsto. Consta



Fig. 1.— Pablo Schepers y Rolan de Moïs: Retablo de La Oliva (Navarra), actualmente en las Agustinas Recoletas de Tafalla

que el retablo seguía labrándose en 1573 y 1574. Luego, por dificultades económicas, el monasterio dejó de cumplir con los pagos. Schepers como hemos apuntado moriría hacia 1576. Rolan de Moïs, que en 1578 emprendió la serie de cuarenta retratos de los justicias de Aragón por encargo de la Diputación, asumió en 1579 proseguir con el retablo. La muerte del Duque de Villahermosa en 1581 pudo ser causa de un nuevo aplazamiento. Por una noticia de 1582 se sabe que algunas piezas —retenidas hacía tiempo en el taller de Moïs desde la interrupción de pagos— habían sufrido daños por derrumbamiento de la habitación donde se hallaban y fueron reparadas por Rolan de Moïs y por sus ayudantes Francisco Metellín y Antonio Galcerán. En 1584, tras convenir con Rigalte la entrega de las partes de carpintería que faltaban, Moïs se comprometía a entregarlo todo en 1585 lo cual no sabemos si se cumplió pues en el retablo figura escrito el año 1587 que suponemos hay que entender como la fecha real de su finalización.

Todas estas peripecias han servido para creer el retablo de La Oliva obra de Moïs es mayor medida que de Schepers, contribuyendo a que la personalidad de nuestro artista quedase siempre eclipsada por el nombre de su colega (6). Frente a ello no hay que perder de vista que si la empresa se aco-

metió como parece en 1572 para acabarse en 1575, la participación de Schepers durante el tiempo transcurrido hasta su muerte no puede ser relegada a un segundo plano. Tal vez fuera la parte de carpintería –como parece deducirse de la documentación relacionada con Rigalte– la que llevaría más retraso, estando las pinturas principales seguramente acabadas por entonces o en su caso pendientes de retoques. De cualquier modo, el elogio que Jusepe Martínez hizo de la facilidad que tuvo Schepers para asuntos historiados permite suponer que su participación en este conjunto debió ser más decisiva que la de Moys, de quien el comentarista aragonés apostillaba que “acabó algunas obras bosquejadas de su compañero Micer Pablo con todo cumplimiento, observando aquella misma manera” (7). Ello llevaría a pensar que Schepers en mayor medida habría asumido los cuadros de mayor complejidad en este conjunto.

Es evidente que solo cotejando de cerca las pinturas de La Oliva con obras del mismo tipo de uno u otro pintor podría aclararse la autoría respectiva de sus tablas. Por fortuna del pincel de Moys, al margen de su labor de retratista, que para el caso no sería lo más decisivo, conocemos como obra más segura los paneles mayores del posterior retablo del monasterio cisterciense de Fitero (Navarra) cuya contrata, de 1590, exigía “que todo lo principal de pintura del dicho retablo el dicho Moys lo haya de hazer por su propia mano” (8). Pero de Schepers, en cambio, nada nos había llegado que pudiera ayudar a resolver el problema.

El motivo que nos mueve a redactar estas líneas es dar a conocer desde aquí una pintura firmada y fechada por Schepers, localizada en propiedad particular de Valencia, que dadas las circunstancias se erige en pieza clave, y de momento única, para conocer el estilo del pintor y deberá ser tenida en cuenta como elemento de referencia decisivo para diferenciar en lo sucesivo los trabajos que pudieran serle atribuídos.

La obra firmada a la que nos referimos representa la *Virgen del Pilar con el Apóstol Santiago y un clérigo jesuita* (9) (Fig. 2). En ella la Virgen, con canon acusadamente alargado, ocupa el centro de la composición con el Niño en brazos sobre un celaje de nubes a base de grises de entonación plateada con ricos brillos a partir del resplandor que emerge tras ella. Su manto es de coloración sepia y su túnica blanca. Cuatro angelillos voladores rodean su figura, mientras que en la mitad inferior de la composición el Apóstol Santiago, con manto rojo y verde túnica, y el donante jesuita, de negro,



Fig. 2.— Pablo Schepers: *Virgen del Pilar con Santiago y un jesuíta*.
Valencia, colección privada

aparecen arrodillados en actitud contemplativa formado un esquema compositivo piramidal de rigurosa simetría. En el ángulo inferior derecho, debajo del clérigo, se lee en capitales: “AETATIS SUAE 45/ANNO DNI. 1575”, revelando el año de ejecución de la obra y la edad del jesuíta entonces, sin duda alguna su donante. La firma del pintor aparece escrita con letra más pequeña junto a la parte inferior del pilar mariano: “Paulo Schepers fesit”. Su estado de conservación es bastante bueno, aunque hay que advertir que la capa pictórica ha sufrido una abrasión en una zona determinada, concretamente en el pedazo de manto que pende por delante del brazo derecho de la Virgen. Por lo demás, el resto de la pieza nos ha llegado en perfecto estado, dejando ver sin dificultad —y más aún tras oportuna limpieza— el personal estilo de Schepers.

Entre los valores intrínsecos de esta tabla, vale la pena reparar en su sólido dibujo, especialmente cuidado en los cuerpos y rostros de los angelillos o en el celaje de chispeantes brillos que llena el fondo, deuda quizá de lo visto por Schepers en su presunto contacto con Tiziano joven. Mayor rigidez ofrecen la Virgen y el Niño o el donante arrodillado, lo cual podría deberse a que con toda seguridad se vería forzado el pintor a plasmar un icono mariano preestablecido o a aceptar la fórmula más común en la representación devota de donantes en oración junto a imágenes sagradas. La figura del Apóstol Santiago, en cambio, está tratada con mayor porte, cuidando la caracterización de su rostro, noble y finamente dibujado, o la precisión anatómica de sus manos provistas de largos dedos dispuestos en elegante ademán (Fig. 3). El manejo de sombras empleado para sugerir los volúmenes, también se torna más decidido en la figura del Apóstol, con vistosos brillos entre los bermellones del manto para traducir un drapeado vigoroso de marcados pliegues.



Fig. 3.— Pablo Schepers: *Apóstol Santiago* (detalle de la anterior)

A la luz de esta obra segura de Schepers obligado se hace acudir de nuevo al retablo de La Oliva, conservado en las Recoletas de Tafalla, para tratar de descubrir la mano de este pintor entre sus diversos paneles que, como han señalado algunos autores, ofrecen entre sí calidades diversas perfectamente diferenciables (10): los tableros laterales del cuerpo principal, con la *Adoración de los Pastores* y la *Epifanía* (Figs. 4 y 5), dejan ver un



Fig. 4.– Pablo Schepers: *Adoración de los Pastores*. Tafalla, Agustinas Recoletas

Fig. 5.– Pablo Schepers: *Adoración de los Magos*. Tafalla, Agustinas Recoletas

estilo sólido, de vigoroso colorido, dibujo prieto y tratamiento apurado de las formas. Este estilo a nuestro juicio es lo que más se acerca en este conjunto a la pintura de Valencia firmada por Schepers. En el panel central del retablo con la tabla titular de la *Asunción* (Fig. 6) la factura ya se perfila algo distinta con calidades desiguales entre sus diversas figuras, calidades que por otra parte en su dibujo preparatorio conservado en el Museo de Valencia desde luego se aprecian de modo más sostenido (11). A la vista de ello es muy posible que el panel de la *Asunción* fuera una de esas obras comenzadas por Schepers y acabadas por Moisés a las que Jusepe Martínez aludía. Los tableros del segundo cuerpo con la *Coronación de la Virgen* en el centro, y el *San Benito* y el *San Bernardo* en los costados, son de técnica más sumaria y coloración algo apagada, revelando una factura más pobre y desigual quizá debida a la intervención de Francisco Metellín y Antonio Galcerán, de quienes, como hemos adelantado, se valió Moisés para reparación de algunas partes que habían sufrido daños.

A partir de las características que descubre el cuadro de Valencia creemos que también por analogía habría que relacionar con Schepers otras obras aragonesas de atribución incierta. Una de ellas es la hermosa tabla del *Ecce Homo* de la Basílica del Pilar de Zaragoza (Fig. 7), que durante algún tiempo fue considerada obra de Francesco Potenzano de Palermo y que estudios recientes han referido con dudas a Rolán de Moisés al entrever ciertas semejanzas con las pinturas de La Oliva (12). A nuestro entender también en este caso nos encontraríamos ante una obra de Schepers pues se aviene mejor a su estilo tanto por su caligrafía como por los modelos humanos empleados, emparentables directamente con los que aparecen en el ejemplar firmado. Así, el personaje de Pilatos y el judío gesticulante de primer término, o el niño que asoma a su lado, remiten respectivamente en tipo de rostro, gesto de manos y color de carnes, a las figuras del apóstol Santiago y de los ángeles niños de la tabla valenciana. Los drapeados también están resueltos de forma muy similar en uno y otro caso aunque con línea más apurada y detallista en el *Ecce Homo* zaragozano. Curiosamente aquí el modelo de Cristo recuerda con sus afiladas facciones a los Cristos de Luis de Morales, lo cual, considerando la sutileza de su factura dibujística, podría hallar su explicación en otro comentario que Jusepe Martínez anotó en sus *Discursos* con relación a Schepers: "... trajeron a esta ciudad (Zaragoza) una cabeza de un Ecce-Homo, de mano de Morales de Badajoz (...) co-



Fig. 6.– Pablo Schepers y Rolan de Moys: *Asunción*. Tafalla, Agustinas Recoletas

Fig. 7.– Pablo Schepers: *Ecce Homo*. Zaragoza, Basílica del Pilar

sa tan prolija, que no sé si el buril en la plancha pudo hacer cosa más sutil y delicada. Este género de pintura es tenida entre los grandes pintores por cosa ociosa y tiempo mal gastado. Perdió con esta pintura algo de su opinión nuestro Micer Pablo entre los ignorantes y mecánicos bachilleres, y para volver por su crédito y dar a entender que era su obra para todo, hizo unas cabezas semejantes a las de nuestro Morales, añadiéndoles manos, que aunque se las pagaba a cien ducados cada una, no quiso atender a semejante ejercicio, sino volverse a su primera manera en que ganó muchos ducados” (13). De ser así, esta pintura sería datable hacia 1570, es decir, ante-

rior al conjunto de La Oliva donde Schepers supuestamente habría vuelto “a su primera manera”.

Otra obra que se ha venido considerando de Moix y que creemos responde mejor a las señaladas características de Pablo Schepers es la tabla de la *Adoración de los Pastores* del Museo de Zaragoza (Fig. 8) cuya calidad la sitúa a la cabeza de otras versiones conocidas del mismo tipo (14). Una de esas versiones aparece en el cuerpo principal del retablo de Fitero que, como quedó dicho, fue contratado con Moix en 1590, y ello inducía a suponer también suya la tabla del Museo de Zaragoza. Pero hay que notar que ésta de Zaragoza muestra un dibujo más sólido y un tratamiento en los rostros de San José, del Niño, o de los angelillos de lo alto, del todo acorde con cuanto deja ver la tabla firmada por Schepers en Valencia, coincidiendo con ella igualmente en el peculiar tratamiento de los ropajes. La versión de Fitero ofrece en cambio dibujo y coloración menos vigorosos, texturas más simplificadas en ropajes y pone mayor énfasis en los efectos de luz reflejada a partir del resplandor del Niño Jesús. En esto último parece que Moix siguió modas ya generalizadas en la España de fines del XVI a partir de recetas escorialenses.



Fig. 8.— Pablo Schepers: *Adoración de los Pastores*. Zaragoza, Museo de Bellas Artes

Por compañera de esa *Adoración de los Pastores* del Museo de Zaragoza se tiene otra tabla del mismo museo con la *Adoración de los Magos* (15) que aunque ofrece dibujo igualmente sólido y tamaño muy similar, no oculta ciertos paralelismos con pinturas de Jerónimo Cósida (por ejemplo, su *Nacimiento del Bautista* (1574) del Museo de Zaragoza) lo cual supondría, en caso de ser efectivamente de Schepers, un acercamiento estilístico muy fuerte entre Schepers y Cósida en determinado momento, pues de lo contrario habría que considerarla definitivamente de Cósida y entender que no formó pareja con aquélla. De esta *Adoración de los Magos* se conocen bastantes copias de calidad variable. La mejor es la de la catedral de Barbastro, considerada por documentación obra de 1591 vinculada a Rolan de Moïs. Otras de inferior calidad se localizan en Zaragoza en el retablo del Nacimiento de La Seo, en el del Rosario de la basílica del Pilar y en el monasterio del Santo Sepulcro. Fuera de Zaragoza se sabe de otra de factura más pobre en el retablo de Santiago de la iglesia de Calcena (16).

No es un hecho sorprendente encontrar en cualquier región y época copias con más o menos variantes de unos mismos modelos. Ello suele ser consecuencia del éxito de ciertas composiciones, pero también es indicativo de la falta de savia nueva y de la incapacidad por superar determinados arquetipos. En el siglo XVI así ocurrió en la pintura valenciana con los modelos de los Maçip o en la extermeña con obras de Morales. Pero es significativo que en Aragón esas repeticiones giraran preferentemente en torno a los cuadros que venimos señalando, con la particularidad de que buen número de estas copias fueron producto de las labores que asumió Moïs tras la muerte de su colega Schepers demostrando así cierta incapacidad de ir más allá de lo realizado en vida de aquél. En efecto, ya hemos visto cómo la *Adoración de los Pastores* de Fitero, documentada de Moïs, se nos presenta como copia inferior de la tabla del Museo de Zaragoza que hemos considerado de Schepers. También Moïs repetiría en el mismo retablo de Fitero la *Adoración de los Magos* de La Oliva, modelo que a su vez lo volvió a emplear en otra tabla del Museo de Zaragoza, de menor calidad, que se dice procedente de la capilla funeraria de Moïs y pintada por él mismo asumiendo un compromiso propio (17). De otro lado, la tabla central de la *Asunción* en la Oliva fue utilizada de nuevo con escasas variantes por Moïs en el retablo de la *Asunción* de Cascante (Navarra), y por su discípulo Jaime Casanova en el del Rosario de Romanos (Zaragoza) (18). De otro lado

se conocen varias copias del *Ecce Homo* de la basílica del Pilar, siendo la mejor de ellas la del Museo de Zaragoza. Todavía otros muchos casos podrían citarse, pero no es este el momento ni el lugar para abordar una relación de copias de todos estos cuadros tratando de diferenciar autorías. Sin embargo, salta a la vista que ninguna de estas repeticiones supera la calidad y la solidez de los tableros mayores de La Oliva, ni del *Ecce Homo* de la basílica del Pilar, ni de la *Adoración de los Pastores* del Museo de Zaragoza, cuadros todos en los que a nuestro juicio se manifiesta el estilo de Schepers por comparación con la nueva pintura ahora hallada.

Pensamos que quizá habría que abordar en lo sucesivo el binomio Moiss-Schepers invirtiendo los términos de su valoración actual, subrayando más de lo que se ha venido haciendo hasta ahora el papel que pudo ejercer el propio Schepers en la introducción de unos tipos bien característicos y reconocibles en la pintura aragonesa del último cuarto del XVI, que en la tabla de Valencia incuestionablemente van avalados por su firma en fecha bien precisa. Presentar por ello a Schepers como “inventor” de unos modelos podría ser demasiado arriesgado, especialmente porque sospechamos en su labor la utilización de fuentes grabadas como motivo de inspiración por más que éstas no hayan sido identificadas. Tal sospecha surge al contemplar, por ejemplo, determinadas pinturas flamencas de Marten de Vos como la *Adoración de los Pastores* (1590) de la col. Castillo Vaquero, de Sevilla, o la *Adoración de los Magos* (1599) del Museo de Valenciennes (19) en las que se advierten bastantes analogías iconográficas con respecto a las pinturas de esa misma temática en el retablo de La Oliva y que solo podrían explicarse por el manejo de fuentes comunes.

Es evidente que ciertas maneras flamencas muy concretas, con peculiares tipos de aspecto alargado y rostro muy característico, fueron ampliamente utilizadas por el elenco de pintores aragoneses próximos a Schepers y muy especialmente tras la muerte de éste que las había empleado con anterioridad. Un caso bien expresivo de la utilización de los modelos de Schepers con respecto a la pintura de Valencia objeto de estas líneas, nos lo facilita un *Tríptico de la Virgen del Pilar con Santiago y San Francisco* (Fig. 9), subastado en el mercado de arte en 1988 y ahora en colección particular de Madrid, firmado en Zaragoza por Silvestre Estanmolín en 1579 (20). Como es sabido, Silvestre Estanmolín era hermano de la Catalina Estanmolín, mujer de Schepers, y por

tanto cuñado de nuestro artista. Su deuda con Schepers se manifiesta en este tríptico abiertamente porque la Virgen y el Santiago repiten sin variaciones sustanciales –aunque con factura bastante más modesta– lo ofrecido por Schepers cuatro años antes en su tabla firmada. Todo hace pensar que los modelos de Pablo Schepers, efectivamente, cobrarían cierto valor paradigmático tras su muerte y serían aprovechados por miembros de su obrador, incluido Moïse, pasando también a otras manos.



Fig. 9.– Silvestre Estanmolín: *Tríptico con Virgen del Pilar. Santiago y San Francisco*. Madrid, propiedad particular

NOTAS

- (1) JUSEPE MARTÍNEZ, *Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura*. Madrid, ed. 1866, págs. 136-137.
- (2) CARMEN MORTE GARCÍA, “Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón II”, *Boletín del Instituto y Museo “Camón Aznar”*, XXXI-XXXII, 1988, pág. 183 y ss. Este trabajo, de capital importancia por la cantidad de documentación nueva que ofrece, lo citaremos en lo sucesivo en forma abreviada (MORTE, 1988) remitiendo al número de documento correspondiente.
- (3) J. MARTÍNEZ, *Discursos*, pág. 137.
- (4) MORTE, 1988, doc. 208.
- (5) JOSÉ RAMÓN CASTRO, “Rolam de Moys y Paulo Ezchepers”, *Cuadernos de Arte Navarro, Pintura* (Pamplona), 1944, págs. 109-113.—MORTE, 1988, docs. 166, 171, 172, 178, 187, 230, 246, 247.
- (6) A este respecto puede verse C. MORTE GARCÍA, “El pintor flamenco Rolan de Moys (c. 1520-1592). Nuevas obras a su repertorio” en *Homenaje a Federico Torralba*, Universidad de Zaragoza, 1983, págs. 195-212.
- (7) J. MARTÍNEZ, *Discursos*, págs. 137-138.
- (8) J.R. CASTRO, *art. cit.*, 1944, págs. 113-118.
- (9) Oleo sobre tabla, 1,16 x 0,71 m. La exacta identidad del jesuita no la conocemos, pero al presentarlo junto a la Virgen del Pilar es posible fuera alguno de los primeros miembros de la Compañía de Jesús establecidos en Zaragoza. Debemos recordar que el protector de Schepers, don Martín de Gurrea, estuvo casado con Luisa de Borja, hermana de San Francisco de Borja, y sin duda mantuvo contactos con la Compañía.
- (10) J. CAMON AZNAR en *La Pintura española del siglo XVI* (vol. XXIV de Summa Artis, Madrid, 1970, págs. 306-310) opinaba que las tablas del cuerpo principal del retablo eran de Schepers y las del segundo cuerpo de Moys.
- (11) Véase A. ESPINÓS DÍAZ, *Museo de Bellas Artes de Valencia. Catálogo de Dibujos I (Siglos XVI-XVII)*. Madrid, 1979, págs. 17 y 27, n.º 5. Aquí se recoge con atribución a Moys, pero ninguna razón impide considerarlo de Schepers. Otros dos dibujos en Uffizi se han considerado de Schepers aunque ofrecen entre sí grafía diferente (ANGULO-PÉREZ SÁNCHEZ, *Spanish Drawings 1400 to 1600*. Londres, 1975, núms. 142 y 143).
- (12) Véase MORTE GARCÍA en el catálogo de la exposición *Aragón y la Pintura del Renacimiento*. Zaragoza, 1989, pág. 224.
- (13) J. MARTÍNEZ, *Discursos*, págs. 136-137.
- (14) Oleo sobre tabla, 1,37 x 1,16. Las referencias a este cuadro en los catálogos del museo pueden llevar a confusión al figurar dos tablas de este asunto con dimensiones parecidas (véase *Museo de Bellas Artes de Zaragoza. Catálogo. Sección pictórica*. Zaragoza, 1929, (2.ª ed. 1933), pág. 26, n.º 44 y pág. 30, n.º 39) catalogadas respectivamente como de “escuela aragonesa del siglo XVII” (medidas: 1,40 x 1,10) y de “escuela castellana del siglo XVII” (medidas: 1,45 x 1,19). La verificación de las dimensiones que ahora damos la debemos a M. BELTRÁN LLORIS-B. DÍAZ DEL RABAGO: *Museo de Zaragoza. Secciones de Arqueología y Bellas Artes*. Zaragoza, 1988, pág.

167. Fue exhibida con el n.º 38 en la exposición *Aragón y la Pintura del Renacimiento*, Zaragoza, 1990, pág. 187-88 (con bibliografía anterior), donde se recoge con dimensiones 1,40 x 1,18 y se indican las varias copias conocidas de este cuadro.
- (15) Oleo sobre tabla, 1,44 x 1,18 m. BELTRÁN LLORIS-DÍAZ DEL RABAGO, *ob. cit.*, 1988, pág. 167. También figuró en la exposición *Aragón y la Pintura del Renacimiento*, Zaragoza, 1990, págs. 183-184, n.º 36 (con bibliografía anterior), y posteriormente se alude a ella en el libro de C. LACARRA-C. MORTE-A. AZPEITIA: *Museo de Zaragoza. Sección de Bellas Artes*, "Musea Nostra", Bruselas, 1990, págs. 70-71. En estos dos últimos trabajos se insiste en su atribución a Moisés sin reparar en sus coincidencias estilísticas con Cósida, y se apunta sin convencer su procedencia iconográfica a partir de un grabado de Cort basado en un diseño de Guilio Clovio.
- (16) Véase catálogo de la exposición *Aragón y la Pintura del Renacimiento*, 1990, pág. 186.
- (17) Oleo sobre tabla, 2,88 x 2,14 m. BELTRÁN LLORIS-DÍAZ DEL RABAGO, *ob. cit.*, 1988, pág. 167. Sin duda por errata editorial en *La Pintura del Renacimiento* de Diego Angulo, Madrid, 1954 (ARS HISPANIAE, vol. XII, págs. 329 y 340) la foto de este mismo cuadro está alterada por una *Epifanía* de Pedro Echave del Museo de Méjico, lo cual conviene advertir en previsión de equívocos. Según han señalado razonablemente LACARRA-MORTE-AZPEITIA, (*ob. cit.*, 1990, pág. 73, fig. 91) a tenor de sus grandes dimensiones y de su procedencia del convento de Santo Domingo de Zaragoza, debe ser éste el cuadro de la *Adoración de los Magos* del retablo (de tabla única) que Moisés (+1592) se comprometió a pintar allí cuando le fue concedida en 1589 una capilla para enterramiento. La contrata de dicho retablo fue publicada por ABIZANDA Y BROTO (*Documentos para la historia artística y literaria de Aragón*, t. III, 1932, págs. 86 y ss.) quien por su parte creyó que el cuadro en cuestión sería la *Adoración de los Magos* pequeña del Museo de Zaragoza que más arriba hemos mencionado (véase nota 15) a tenor de la referencia que a ella se hace en *Museo de Bellas Artes de Zaragoza. Catálogo. Sección pictórica*, Zaragoza, 1929, pág. 9, n.º 49 (ed. 1933, pág. 22, n.º 49). En este mismo catálogo (ed. 1933, pág. 29, n.º 23) la *Adoración de los Magos* grande, es decir, la que referimos ahora, curiosamente se recoge con atribución a Cósida, lo cual nos lleva a pensar que en la confección de dicho catálogo pudieron traspapelarse las referencias entre ambas *Epifanías*. Una copia pobre de la versión grande, realizada por mano popular, se conserva en el Museo Diocesano de Teruel.
- (18) Ambos retablos fueron contratados con Moisés, pero al morir en 1592, no llegó a terminarlos. Su viuda Ana Fonz se encargaría de gestionar su conclusión nombrando procuradores y haciendo intervenir en el caso de Romanos al pintor Jaime Casanova y al dorador Miguel Abejar en 1593. Cf. MORTE, 1988, págs. 201 y 202, docs. 366, 367, 374 y 377.
- (19) ARMIN ZWEITE, *Marten de Vos als Maler*, Berlín, 1980, cat. núms. 77 y 90, figs. 97 y 111.
- (20) Oleo sobre tabla, 1,46 x 0,89 (la central) y 1,46 x 0,45 (laterales). Firmado: "Silvestre Estanmole Romano pingit en Zaragoza 1579". Catálogo Durán, Subasta 224 (Abril, 1988), n.º 224.

MEMORIA DEL MUSEO 1991

Por

JOSÉ M^a DE AZCÁRATE Y RISTORI

Durante 1991 se ha proseguido con las actividades del Museo, continuando las labores iniciadas en años anteriores.

D. José M^a de Azcárate y Ristori recibió la Medalla al Mérito a las Bellas Artes, otorgada por S.M. el Rey, y fue nombrado Doctor Honoris Causa por la Universidad de Alicante.

INSTALACIONES

Se ha continuado con la preparación de los fondos instalados en el cuarto piso, con vistas a un mejor acceso a ellos por parte del personal interesado.

Dado que el Museo está adscrito al Sistema Español de Museos del Ministerio de Cultura, ha recibido una subvención para realizar obras de mejora en las instalaciones de las salas de la primera planta. Estas se han concluido muy satisfactoriamente en el mes de diciembre en las salas 1,2,3,4,5 y 6, donde se ha modificado la iluminación conforme a las nuevas investigaciones museográficas. Todo ello se ha llevado a cabo sin interrumpir en ningún momento la visita del público mediante unas instalaciones provisionales con paneles de escayola dispuestos en el centro de varias salas, con lo que todos los fondos que se exhibían en las salas en obras se han podido contemplar permanentemente.

PERSONAL

Tras las gestiones realizadas por el Académico-Conservador, la plantilla del personal de vigilancia del Museo, dependiente del Ministerio de Cultura, se ha completado con la creación de dos puestos de Portero Mayor y otros dos Jefes de Planta, cubiertos por concurso.

Por otro lado, se ha nombrado a la Dra. Dña. Leticia Azcue Brea –miembro del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos– Subdirectora del

Museo a propuesta de esta Real Academia y ratificada por la Dirección de los Museos Estatales. A su vez, presentó su Tesis Doctoral que versó sobre “El Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: la Escultura y la Academia”, dirigida por el Académico-Conservador D. José M^a de Azcárate y Ristori y leída en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, obteniendo la máxima calificación.

El Académico-Conservador, como Catedrático Emérito de la Universidad Complutense, impartió en esta Real Academia un Curso de Doctorado sobre “El estilo Hispano-Flamenco en el Renacimiento Hispánico” a alumnos de la Universidad Complutense y del Instituto de España.

Asimismo, a lo largo del año fue invitado a diferentes cursos de verano organizados por Universidades como las de El Escorial, León, Oviedo y Jaca. Dirigió también un curso sobre Arte Contemporáneo en Laredo. Dio varias conferencias en diversas Instituciones Culturales y Universidades entre ellas un Curso de Doctorado en la Universidad de Castilla-La Mancha.

El Académico-Conservador, la Dra. Azcue y la Dra. Piquero intervinieron en los ciclos de conferencias del Museo del Prado. La Dra. Azcue fue invitada para impartir varias conferencias sobre las colecciones del Museo en Helsinki y en la Universidad de Haifa en Israel.

PUBLICACIONES

El Académico Conservador redactó el capítulo “Pinturas y Dibujos desde el siglo XV al XVIII” sobre las colecciones del Museo para “El libro de la Academia”, publicado en 1991.

Se ha publicado, financiada por la Comunidad de Madrid, el segundo volumen de la Guía del Museo (2^a planta, Sección B), dirigido por el Académico-Conservador y coordinado por la Dra. Blanca Piquero López.

Se ha iniciado la preparación del tercer volumen proyectado para dicha guía.

También se ha publicado la segunda entrega del Inventario de la Colección de Dibujos originales para la Ilustración Española y Americana.

Se ha editado la traducción en inglés y francés del folleto explicativo de las colecciones del Museo.

Asimismo se ha ampliado la oferta de diapositivas y postales disponibles a la venta.

El Académico-Conservador ha publicado, entre otros, “El Arte Gótico en España” (Ed. Cátedra) y “Pruebas de Selectividad (Historia del Arte)” (Ed. Anaya).

DONACIONES

Los fondos del Museo se han visto incrementados con las siguientes obras:

- Gregorio Prieto: “Equus”. Donado por el artista con motivo de su nombramiento como Académico Honorario.
 - Anónimo genovés del siglo XIX: “Retrato del marino Juan Miras Trías”.
 - Anónimo genovés del siglo XIX: “Retrato de Dña. María de la Asunción Gómez, esposa de D. Juan Miras Trías (pareja del anterior).
 - Dos grabados de Camilo Delón, reproducciones de un retrato de Francisco de Goya y de otro de Ramón y Cajal, procedentes de una prueba de la Casa de la Moneda, ambos cedidos a la Calcografía Nacional.
- Estas donaciones han sido realizadas por Dña. Florentina Fuentes Mira.

EXPOSICIONES

I. PRESTAMOS NACIONALES E INTERNACIONALES

- *Tres maestros del paisaje decimonónico español: Jenaro Pérez Villamil, Carlos de Haes y Aureliano de Beruete*
Madrid (Centro Cultural del Conde Duque)
De octubre de 1990 a enero de 1991.
 - 36.- Pérez Villamil, Genaro: “Las lavanderas del Manzanares”
 - 762.- Haes, Carlos de : “Paisaje de la ribera del Manzanares”
- *Miguel Jacinto Meléndez*
Madrid (Museo Municipal)
Diciembre de 1990 – enero de 1991.
 - 4665.- Meléndez, Francisca: “Virgen con Niño”

– *Rodríguez-Acosta*

Granada (Palacio de los Condes de Gabia)

Del 20 de febrero al 20 de marzo de 1991.

- 1301.- Rodríguez-Acosta, Miguel: “Cromatismo en rosa”

– *Juan de Valdés Leal*

Sevilla (Museo de Bellas Artes)

Del 28 de febrero al 25 de marzo de 1991.

Madrid (Museo del Prado)

Del 15 de abril al 30 de junio.

San Sebastián (Caja de Guipúzcoa)

Del 24 de julio al 31 de agosto.

- 196.- Valdés Leal, Juan de: “El arrepentimiento de San Pedro”.

– *Los hermanos Bayeu*

Zaragoza (Pabellón de Aragón, S.A., Centro Cultural del Edificio Pignatelli)

Del 12 de abril al 30 de mayo de 1991.

- 747.- Bayeu, Francisco: “La Tiranía de Gerión”.
- 538.- Suvías, Antonio: “Retrato de Carlos IV”.

– *Fructuoso Orduna*

Pamplona (Museo de Navarra)

Del 12 de abril al 12 de mayo de 1991.

- E-63.- Orduna, Fructuoso: “Desnudo”

– *Pedro Mozos (1915-1982)*

Madrid (Centro Cultural del Conde Duque)

Del 30 de abril al 30 de mayo de 1991.

- 910.- Mozos, Pedro: “Paisaje”

– *Artistas aragoneses de Goya a nuestros días*

Zaragoza (Palacio Argillo. Zaragoza Cultural 92)

Del 22 de abril al 23 de junio de 1991.

- E-4.- Serrano, Pablo: “Cabeza de Antonio Machado”
- 120.- Gozalvo, Pablo: “Paisajes de la Casa de Campo”

– *Dibujos españoles del Siglo de Oro*

París (Museo de Louvre)

Del 18 de abril al 22 de julio de 1991.

- 2208.- Ribera, José de: “Saltimbanquis”
- 2206.- Ribera, José de: “Crucifixión de San Pedro”
- 2142.- Carreño de Miranda, Juan: “Carlos II”
- 2195.- March, Esteban: “Batalla”
- 2213.- Velázquez, Diego: “Hombre con manto”
- 2202.- Pereda, Antonio de: “Piedad”
- 2114.- Cano, Alonso: “Cristo en el limbo”
- 2211.- Velázquez, Diego: “Retrato del Cardenal Borja”

– *Juan de Goyeneche y el Nuevo Baztán*

Madrid (Nuevo Baztán y Señorío de la Olmeda)

Mayo y Junio de 1991.

- 2216.- Villanueva, Diego de: “Proyecto de reforma de la fachada de la Academia”

– *Pintura española y mexicana de los siglos XVI y XVII*

México (Palacio de Bellas Artes)

Del 18 de julio al 31 de agosto de 1991.

- 488.- Pacheco, Francisco: “El sueño de San José”
- 389.- Pacheco, Francisco: “San Isidro y Santa María de la Cabeza”

– *Ciudad y Torre. La Torre de Hércules*

La Coruña (Salones de la Antigua Estación Marítima)

Del 16 de septiembre al 10 de noviembre de 1991.

- A/3244.- Domínguez Romay, F.: “Dibujos sobre una plaza de toros”. Examen de “pensada”.
- A/3245.- Domínguez Romay, F.: “Dibujos sobre una plaza de toros”. Examen de “pensada”.
- A/3246.- Domínguez Romay, F.: “Dibujos sobre una plaza de toros”. Examen de “pensada”.

– *Serafín de Avendaño*

Vigo (Sala de Exposiciones del Centro Cultural Caixavigo)

Del 29 de octubre al 1 de diciembre de 1991.

- 99.- Avendaño, Serafín de: “Paisaje de la Casa de Campo”
- 452.- Id. Id.: “Paisaje con un río”
- 477.- Id. Id.: “Paisaje con lago”

– *Alonso Martínez y su época*

Burgos (Casa del Cordón)

Del 8 de noviembre al 15 de diciembre de 1991.

- 810.- Chicharro, Eduardo: “Retrato del Conde de Romanones”
- 1063.- Martínez Cubells, Salvador: “Retrato de Alfonso XII”
- 739.- López, Vicente: “Retrato del Infante D. Carlos María Isidro”

II. EXPOXICIONES ORGANIZADAS CON FONDOS DEL PROPIO MUSEO

Se ha continuado con la serie de Exposiciones sobre Premios de la Academia, cuya Comisaria es Dña. Isabel Azcárate Luxán, iniciadas en 1990: León, Ponferrada y Valladolid –organizadas por Caja España–, Oviedo –organizada por la Caja de Ahorros de Asturias–, Murcia –en el Museo Provincial de dicha ciudad– y Lugo –organizada por Caixavigo–, con la publicación del correspondiente catálogo en cada ciudad.

VISITAS

En cuanto a las visitas al Museo, se han realizado las siguientes, guiadas por el personal del Museo:

Enero

- Escuela-Taller de Arte Gráfico.
- Centro Cultural de Alumnos de Vista Alegre (3 visitas), 60 personas.
- Aula de la Mujer de Ciudad Lineal (4 grupos), 100 personas.
- Asociación Cultural del Aire, 25 personas.
- Grupo DIF, 15 personas.

Febrero

- Asociación Cultural de Amas de Casa de Madrid, 20 personas.
- Asociación "Agua Clara" de Carabanchel, 25 personas.
- Asociación Cultural Temas (2 grupos), 50 personas.
- Real Colegio de Nuestra Señora de Loreto, 20 personas.
- Centro Cultural de Nuestra Señora del Aire, 25 personas.
- Acatema, 25 personas.
- Aula de Cultura de la Mujer "San Pedro Bautista", de Alcorcón (2 grupos), 50 personas.
- Centro cívico municipal "San José de Valderas" (2 grupos), 55 personas.

Marzo

- Grupo ASAAM (2 grupos), 25 personas.
- Centro cívico municipal de San José de Valderas, de Alcorcón (2 grupos), 55 personas.
- Grupo de señoras de Boadilla del Monte, 30 personas.
- 2 grupos del Patronato Municipal de Turismo del Ayuntamiento de Madrid.
- Escuela Municipal de Adultos de Alcorcón, 45 personas.
- Instituto de Bachillerato de Molín del Rey, 35 alumnas.
- Colegio de la Asunción (2 grupos), 57 personas.

Abril

- Ayuntamiento de Majadahonda (2 grupos).
- Asociación de Amas de Casa de Segovia (2 grupos), 50 personas.
- Instituto de Bachillerato "Eijo y Garay", 50 personas.
- Grupo Cultural DIF, 15 personas.
- Un grupo de personas de la tercera edad, de la Junta Municipal del distrito de Villaverde.
- Centro de Adultos "Joaquín Sorolla", 30 personas.

Mayo

- 2 grupos de estudiantes iberoamericanos, 50 personas.
- Asociación parroquial "Padre Claret" (2 grupos), 55 personas.
- 30 alumnos del Colegio de Nuestra Señora del Recuerdo.

- Colegio de la Presentación de Nuestra Señora (2 grupos), 50 personas.
- 44 alumnos del Colegio de La Milagrosa.
- Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada y Facultad de Bellas Artes de Granada, 30 personas.
- Escuela de Artes y Oficios de Segovia.
- Unidad de Turismo del Ayuntamiento.

Junio

- 30 personas del Centro Cultural del Ayuntamiento.

Agosto

- 25 personas de la Unidad de Alcoholismo del Ayuntamiento.

Septiembre-octubre

- 50 personas del colectivo de la Mujer, de Fuenlabrada (2 visitas).
- 40 personas de la Asociación Cultural Atenea-San Ignacio de Loyola.

Noviembre

- Asociación de Nuestra Señora de Aluche (2 grupos), 40 señoras.
- 2 grupos del Colegio de los Padres Mercedarios.
- 2 grupos de BUP del Colegio de la Asunción, 50 personas.

Diciembre

- Un grupo de 15 alumnos del Colegio de Nuestra Señora de la Victoria.
- 2 grupos de alumnos del Colegio de San Bernardo, 50 personas.
- Centro Cultural de la Comunidad de Madrid, 25 personas.
- 2 grupos de 40 personas de la Universidad Popular de San Sebastián de los Reyes.

Aparte de éstas, se han registrado, como en años anteriores, los ciclos de visitas del Club Zayas, Círculo Cultural Medina, Centro de Arte y Cultura, así como de centros universitarios españoles y extranjeros.

Como visitas de excepción, la Academia recibió a varios miembros de la familia imperial japonesa y a una amplia delegación de personas relacionadas con la OTAN.

CRÓNICA DE LA ACADEMIA
SEGUNDO SEMESTRE DE 1991

Por

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

Elección del Director

Después del fallecimiento de Don Federico Sopeña, Director de la Academia, fue designado director en funciones Don Ramón González de Amezua, hasta la elección de cargos reglamentada para el mes de diciembre. En la sesión que para la provisión del cargo tuvo lugar el día dieciseis de diciembre, fue elegido.

Don Ramón González de Amezua ingresó en la Corporación el 29 de noviembre de 1979, leyendo su discurso titulado "Perspectivas para la historia del órgano español". Miembro de la Mesa, era Tesorero de la Real Academia.

I. ACTIVIDADES

Museo

Se han prestado obras para diversas exposiciones. Se están instalando esculturas en la planta cuarta, con el propósito de disponer una nueva parte del museo para la visita. Durante este trimestre se han efectuado obras en el museo para climatización y mejora de la iluminación. La operación ha sido costeada por el Ministerio de Cultura. Una vez terminada la operación, han sido abiertas las nuevas dependencias.

Informes

La Academia ha informado al Ayuntamiento de Segovia en relación con la construcción de la carretera de Zamarramala, que afecta a las comunica-

ciones y condiciones de visibilidad de varios monumentos, entre ellos la iglesia de la Vera Cruz. Tras la paralización de la obra, ha sido autorizada la continuación pero observando limitaciones y deteniendo la explotación de la cantera de piedra que afecta al paisaje del entorno.

Don Miguel de Oriol hizo un detenido informe acerca del estado de las obras en la Ermita de San Antonio de la Florida, especialmente en lo referente a las pinturas de Francisco de Goya. Analizó el proceso de restauración de estas pinturas y precisó la necesidad de elaborar un calendario en la intervención para hacer posible la visita del monumento, sin perjuicio de la continuación de las obras en el exterior.

Doña María Elena Gómez-Moreno informó acerca de las obras que se han emprendido en la Capilla Real de Granada, edificio de la máxima significación, por lo que la intervención en él debe ser objeto del estudio más cuidadoso. Detalló que el proceso que se sigue en ciertos aspectos resulta inaceptable. Dada la importancia del tema, tratado en sesión del diez de diciembre, se tomó el acuerdo de nombrar una comisión para que estudie detenidamente el tema.

Exposiciones

El 19 de septiembre quedó abierta la exposición *Tesoros de las Colecciones particulares madrileñas. Pinturas españolas del Romanticismo al Modernismo*. La organización y catálogo corrió a cargo de la Comunidad de Madrid, dentro del convenio que mantiene con la Real Academia. Continúa la serie de exposiciones dedicadas a mostrar obras artísticas de coleccionistas privados, que generosamente las exponen para conocimiento general.

Se ha confeccionado un primoroso catálogo. Carlos Reyero ha sido comisario general y redactor de las fichas. Necesariamente ha habido necesidad de establecer unos márgenes cronológicos (desde la muerte de Goya a comienzos del siglo XX) y aplicar una rigurosa selección. El acierto ha coronado la operación, pues se tenía la impresión de hallarse ante obras maestras de la pintura española.

Como es habitual, el catálogo va precedido de varios estudios. Julián Gállego escribe acerca del gusto que prevaleció en el siglo XIX. Pilar de Miguel Egea analiza los géneros y las tendencias que se desarrollaron en el siglo XIX. La importancia del retrato aparece resaltada por José Luis Díez,



Aureliano de Beruete, *Alrededores de Madrid*. Exposición "Tesoros de las colecciones particulares madrileñas"
(lámina 31, página 129)

ilustrando su aportación con obras excelentes que no participaron en la exposición.

La exposición cubre un largo espacio temporal, en el que se inscribieron tendencias del arte universal, que abarcan influjo de Goya, el neoclasicismo de los Madrazo, el romanticismo, el realismo y el impresionismo. De todos estos movimientos se ofrecían obras sobresalientes.

Sin duda el retrato formaba el hilo conductor de la exposición. Comenzaba con el retrato del Duque del Infantado, de Vicente López. Había representación de la retratística de José de Madrazo (Duquesa de la Roca),

Gutiérrez de la Vega y Esquivel: exquisito su retrato de Antonio Gutiérrez Solana, relajado, dispuesto a entablar conversación. El influjo de Ingres se aprecia en el retrato de Carmen Aguirre Salarte, de Federico de Madrazo. Retratos excepcionales eran los retratos de la Marquesa de Espeja y de la Duquesa de Fernán Núñez.

Toma inspiración Eduardo Rosales de Velázquez para realizar el retrato del Duque de Fernán Núñez, que revela la huella de los retratos de pie de Felipe IV. Un academicismo exquisito, muy aburguesado, acredita Raimundo de Madrazo en el retrato de *Pierrette*. Y en acuarela se acreditaba la maestría de José Tapiró, en el retrato de un moro.

Mínima representación religiosa. Alenza sigue a Goya en la *Ultima Comunión*, de ambiente tenebroso y de concentrada composición.

Había llegado la hora del costumbrismo. Da ejemplo Jenaro Pérez Villaamil. En *Cacería Real* se despliega un vasto paisaje. Pero hay espacio para aislar los grupos. A la derecha la Reina se acomoda en el campo, rodeada de cortesanos. El palacio se traslada a la campiña, de suerte que la soberana se sienta cómodamente ante una mesa para proceder la refacción. Y en el otro extremo se despliega el grupo popular, mientras que la luz rompe por aquí y por allá inundando de variedad el escenario. En la *Isla del Lago* se acerca al romanticismo lumínico a lo Turner.

Eugenio Lucas despliega un tipismo heredado de Goya, en la *Cogida del torero*. Hermosísima la *Romería en el Campo*, de Dionisio Fierros. El lienzo, de grandes proporciones, permite desplegar un repertorio de personajes en alegres grupos. Mariano Fortuny acude con evocaciones marroquíes (*Corriendo la pólvora*).

Y de la escena de costumbre en el campo, el paisaje puro. Asombroso el lienzo de Modesto Urgell: *La Soledad*. No sólo por sus proporciones (125 por 292), sino por el formato apaisado que robustece la horizontalidad. Y en aquella desnudez explaya el dramatismo de la soledad, en una sencilla mujer que se acomoda en el centro.

Había muestra del paisaje impresionista de Beruete, en las cercanías de Madrid.

La participación impresionista se concedía a Daría de Regoyos, Rusiñol y Sorolla. Del primero figuraba un paisaje nocturno; Rusiñol contaba con una visión del Sena y un sector de la jardinería de Aranjuez, su lugar favorito. Sorolla contaba con niños en la playa y mujeres en el jardín, con los



Ignacio Zuloaga, *Retrato de Ramón Pérez de Ayala*. Colección familia Pérez de Ayala, Madrid. Exposición "Ramón Pérez de Ayala y las Artes Plásticas".

chispazos deslumbradores del sol. Y Ramón Casas se asomaba, como De-gas, al lugar del espectáculo: *Teatro de Variedades*.

La fundación Rodríguez-Acosta, de Granada, organizó una exposición titulada *Ramón Pérez y Ayala y las Artes Plásticas*. Estuvo abierta entre los días 18 de diciembre y 14 de diciembre. El espléndido catálogo está hecho en colaboración entre la Fundación y la Caja de Ahorros de Granada.

Ramón Pérez de Ayala (1880-1962) fue gran amigo de Don Miguel Rodríguez Acosta, cuya fundación ha querido rendirle este homenaje, relacionando las artes plásticas con su figura literaria. No debe olvidarse que, además de gran escritor, dibujaba con notable soltura y fue hábil en el manejo del violín. Pérez de Ayala ha sabido elevar la novelística española hasta las mayores cimas. Sus relaciones con Unamuno y con Azorín justifican que hay que citarle dentro de la Generación de Noventay ocho, y por eso los pintores de este grupo comparecen en la exposición.

La preparación de la exposición ha corrido a cargo de Don Eduardo Quesada Dorador, quien firma en el Catálogo un artículo sobre el contenido de la exposición.

Se da en Pérez de Ayala esa confluencia de literatura-arte que fue tan peculiar de la generación del Noventay ocho. No ha sido bueno el divorcio entre las artes plásticas y las creaciones literarias. Si es de rigor acudir al paralelo Unamuno-Zuloaga, después de esta exposición resultará más evidente el entendimiento entre el gran novelista ovetense y la pintura y la escultura.

La amplia colección de retratos acredita la cordial relación con los artistas. Estaban presentes retratos que hicieron a Pérez de Ayala pintores de la categoría de Sorolla, Vázquez Díaz, Zuloaga, López Mezquita y Miguel Viladrich.

La plana mayor del Noventay ocho y a su frente Zuloaga-Solana, aportaba la nota del hispanismo pasado por el tamiz de lo agrio. Tipismo de Gutiérrez Solana, que se asoma a las plazas de toros de los pueblos castellanos y penetra en el osario tremebundo en que campea la despiadada muerte (*La Procesión de la muerte*).

De Zuloaga se exhibieron los lienzos en que resume la vieja estirpe castellana (Gregorio en Sepúlveda, Segoviano, Torerillos de Turégano), de un colorido hecho esmalte.

Lucía el modernismo de Anglada Camarasa de tonos azules y damas que llevan mantones de Manila y peineta española. Y todo el tardo-impresionismo español, de Santiago Rusiñol, haciéndonos viajar desde Aranjuez a

la Alhambra (Patio de la Alberca). De Sorolla, el esplendor de las carnes mojadas en la playa, o los golpes de luz que se filtran entre las hojas y caen sobre las vestimentas limpiísimas. Y salen al encuentro los luminosos lienzos de José María Rodríguez-Acosta, en la Granada luminosa que conoció y amó Pérez de Ayala.

Irrumpe el desnudo femenino. ¡Gran momento para la pintura española! Así lo acreditan esas mujeres tendidas sobre el lecho, del pincel de Anselmo Miguel Nieto, Romero de Torres y Zuloaga.

Gran acierto dar entrada a la escultura. Pero era de rigor. En la nutrida literatura de carácter artístico de Pérez de Ayala llama la atención el entusiasmo por Julio Antonio. El corpus de escritos que figuran en el Catálogo, recuerda las páginas que dedicó al escultor. Por eso en la sala se hallaban obras tan acreditadas de Julio Antonio, como el Ventero de Peñalsordo y los Héroes de Tarragona.

El 18 de diciembre se inauguró la exposición *VI Premio B M W de Pintura*. Se mostraron en ella las obras finalistas y la obra premiada. En el acto hizo uso de la palabra el director de la Academia, Don Ramón González de Amezua, quien felicitó a BMW por este apoyo a las bellas artes.

El premio congrega a una amplia plantilla de artistas, que tras la selección rigurosa aplicada por el jurado, ha dejado este elenco de pintura, muy representativa del momento ecléctico en que nos hallamos, ya que conviven las tendencias más dispares. Un criterio de rigurosa calidad permite tener a la vista el momento pictórico español. La muestra ha sido dirigida por Oscar Ozaeta y ha realizado las funciones de comisario del premio Emilio González Navarro.

Se ha editado el catálogo, recogiendo toda la obra seleccionada. Lleva presentación, a cargo de Doña Rosa Garcerán Piqueras, Decana de la Facultad de Bellas Artes de Madrid. El Premio fue concedido a Manuel Sánchez Arcenegui, de Sevilla, por un paisaje de Venecia, que recoge en visión impresionista los elementos habituales del escenario, la góndola, los postes, los reflejos. Se otorgaron diez medallas de honor, a Francisco Arjona, Manuel Pópez Herrera, Julio Hidalgo Quejo, José Ludueña, Francisco Mir, Carlos Morago, Mariano Peláez, Alejandro Quincoces, Rubén Darío y Justo San Felices. Han concurrido artistas de las más diferentes procedencias, incluso del extranjero (el japonés Haruhito Ota). Se han dado cita en los lienzos –de los formatos mayores– las más opuestas tendencias, desde las



Manuel Sánchez Arcenegui, *Paisaje de Venecia*. Exposición
"VI Premio B M W de Pintura".

hiperrealistas (Morago y Mir) a las abstractas. Se ofrecían exteriores de edificios, con detalles de balcones, texturas de muros; espacios interiores; jardines, flores (monumental el florero de Mercedes Gómez de Pablos); no faltando la recreación de la pintura española del siglo XVII (*Infanta*, de Jesús L. Garika).

En las salas de la Calcografía tuvo lugar desde el 19 de septiembre la exposición *Del modernismo al Art. Deco. La ilustración gráfica de Valencia*.



Cartel conmemorativo del IV Centenario de de la Universidad de Valencia. 1902.
 Diseño de J. Mongrell; litografía de J. Ortega. Exposición
 "La Ilustración Gráfica en Valencia".

La exposición ha sido organizada por el Servicio de Extensión Universitaria de la Universidad de Valencia y ha contado con la colaboración de la Calcografía, de la Real Academia. Ha patrocinado la exposición la Fundación Banco Exterior de España.

De sobra conocida es la importancia de Valencia como centro de creatividad en el campo de la litografía publicitaria. Litografía J. Ortega ha realizado carteles para una buena parte de la nación. El periodo del Modernismo y del Art Déco. ha representado el momento de esplendor del diseño gráfico valenciano.

Javier Pérez Rojas y José Luis Alcalde han sido los comisarios de la muestra. En la introducción se hace un extenso y documentado estudio sobre la ilustración gráfica de Valencia. Importante esta introducción para poder explicar el contenido del catálogo. Se pasa revista a la actividad de las revistas, como *Arte Moderno*, *Impresiones*, *Letras y Figuras*, *Guante Blanco*, *La Semana Gráfica*, *Pensat i Fet*, *Taula de Lletres Valencianes*, etc. Se valora la significación, como impulsor de la ilustración gráfica, de González Martí, encubierto en el seudónimo de Folchi.

La exposición recogía las ilustraciones de estas revistas, pero así mismo de programas de mano y folletos, pero sobre todo llamaban la atención los monumentales carteles. En ellos se anunciaban las ferias y las fallas de Valencia, o acontecimientos singulares, como la conmemoración del IV Centenario de la Universidad de Valencia, cuyo cartel lleva la fecha de octubre de 1902. También se mostraban dibujos preparatorios para la ilustración.

Del 25 de noviembre al 7 de enero permaneció abierta la exposición *Poemas y Pintura*, promovida por la Caja de Ahorros del Mediterráneo. La sala de la Calcografía dió acogida a esta muestra, en la que se aunan la imaginación literaria y el grafismo y el color. Es la nuestra una época de fusiones y entendimientos, dejando a un lado a Lessing que separaba las artes plásticas y la poesía. Antoni Tàpies reclama la compañía de un texto de Octavio Paz. En Luis Gordillo coinciden la poesía y el arte gráfico. Se hermanan el colorido de José Guerrero y el astro poético de Jorge Guillén, en que cuenta la simple belleza de la margarita que desde la alborada a la noche esparce su reguero luminoso. La punta aguzada, la romántica y espiritualizada arquitectura-roca, de José Hernández, halla íntima compañía con un poema de José Miguel Ullán. En Rafael Alberti se juntan poesía y diseño. Algo nacido conjuntamente, pues las palabras están en la misma pintu-

ra. *Poeta en Nueva York* de García Lorca tiene vecindad en una pintura de Eduardo Naranjo: un surrealismo que funde imagen y palabra.



Eduardo Naranjo: *Pintura*. Exposición "Poemas y Pinturas".

Restauración de esculturas

Concluída la primera fase de restauración de los fondos escultóricos de la Academia, tarea realizada por Don Miguel Angel Rodríguez García y Don Eduardo Zancada, va a comenzar una nueva campaña. Las piezas seleccionadas para esta operación son las siguientes:

Moisés, Marsias, Prometeo atacado por el águila, Canonización de San Pedro Justiniano, obras del escultor Juan Adán. San Andrés, de Humberto Dumandré; los Crucificados en el collado de Gavvá, de Juan Enrich; Moisés arrojando las tablas de la ley, de Pedro Boussou del Rey; Hércules ahuyentando la Ignorancia, de José Fernández Guerrero; Presentación del rey

niño Alfonso XI, de Ponciano Ponzano; el Genio de la Escultura, de Pedro Michel; Entrada de los Reyes Católicos en Granada, de Manuel Tolsá; y Santa Leocadia azotada, de Manuel Llorente.

Publicaciones

Ha aparecido el volumen número 72 de *ACADEMIA*, correspondiente al primer semestre de 1991. Se inicia con las intervenciones que tuvieron lugar con motivo de la sesión necrológica en memoria de Don Federico Sopeña, a cargo de los señores González de Amezúa, Pardo Canalís, Hernández Díaz, Chueca Goitia, Azcárate, Romero de Lecea, Fernández-Cid, José Luis Sánchez, Gállego y Juan Domínguez Sánchez.

Se da cuenta de los actos que tuvieron lugar en Santiago de Compostela en homenaje a Don Francisco Javier Sánchez Cantón, con intervención de los académicos Monseñor Sopeña, González de Amezúa, Romero de Lecea, Pita Andrade y Filgueira Valverde.

María del Carmen Utande da a conocer el segundo Inventario de dibujos para la "Ilustración Española y Americana". Don José Luis Álvarez informa acerca del Proyecto de Ley del impuesto del Patrimonio y las Obras de Arte, en el que se recogen por extenso los fundamentos que sirvieron para el informe que realizó la Academia sobre este proyecto. Hay artículos firmados por José María Blázquez, Martín González, Bassegoda, Tovar Martín, Yarnoz Orcoyen, García de Wattenberg, Fernández González, Marcos Rico, Torralba Soriano, Carlos Reyero, Basanta Campos, Ibáñez Martínez, Cano de Gardoqui, Campos Romero y Juan Antonio Yeves. Don José María de Azcárate presenta la memoria del Museo correspondiente a 1990 y Martín González se ocupa de la Crónica de la Academia.

La Fundación Ramón Areces ha patrocinado *EL LIBRO DE LA ACADEMIA*, que ha aparecido en el mes de diciembre. La obra responde a la necesidad de dar a conocer lo que es la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en un libro que recoge todas sus actividades y el contenido de sus colecciones. No se ha pretendido en ningún caso la catalogación de los fondos, tarea que en gran parte está ya realizada y publicada en el boletín de la Corporación denominado *ACADEMIA*.

La primera gestión fue hecha por el director de la Academia Don Luis Blanco Soler. Sus continuadores en la dirección, Don Federico Sopeña y Don Ramón González de Amezúa, han culminado esta empresa.

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EL LIBRO
DE LA
ACADEMIA



MADRID
MCMXCI

La Academia nombró para esta labor a una comisión de académicos, que estudió el contenido y reparto de colaboraciones en el libro, designando al señor Pita Andrade coordinador de la edición.

El libro está impreso en papel couché, en folio mayor, con un espacio de 375 páginas y 267 ilustraciones en color y blanco y negro. Su contenido es el siguiente:

Historia, Federico Sopena; *El edificio*, Fernando Chueca Goitia; *La Escultura*, Juan José Martín González; *Pinturas y Dibujos desde el siglo XV al XVIII*, José María de Azcárate; *La Pintura desde Goya a nuestro tiempo*, José Manuel Pita Andrade; *Curiosidades, ornatos y piezas sueltas*, Antonio Bonet Correa; *Los Órganos de la Academia*, Ramón González de Amezúa; *Los diseños de Arquitectura*, Luis Cervera Vera; *La Biblioteca y el Archivo*, José Antonio Domínguez Salazar y colaboradores; *La Calcografía Nacional*, Juan Carrete Parrondo; *Los Benefactores de la Academia*, Enrique Pardo Canalís. Se complementa con *Publicaciones, Bibliografía e Índices* de ilustraciones y alfabético.

Salón de Actos

El 24 de noviembre tuvo lugar la conferencia impartida por el Maestro Raymond Calcraft, titulada “Joaquín Rodrigo y las Literaturas de España”. Fue pronunciada en honor del ilustre compositor y promovida por la Organización Nacional de Ciegos Españoles.

Don Joaquín Rodrigo ha recibido el Premio Fundación Guerrero de Música Española de 1991. La entrega del Premio se efectuó en el salón de la Real Academia, el día 11 de diciembre. En el acto Agustín León Ara y José Tordesillas interpretaron dos obras del maestro. El propio Maestro Rodrigo se sentó al piano e interpretó una de sus primeras composiciones, “La enamorada junto al surtidor”.

II. DISTINCIONES

En sesión de 10 de noviembre se verificó la votación para la concesión del Premio Barón de Forna correspondiente a 1991. Fue otorgado *ex aequo* a favor de los escultores Don Restituto Martín Gamo y Don Leandre Cristofol.

III. PATRIMONIO

El académico correspondiente Don François Maréchal ha hecho entrega de diez grabados originales, realizados de plancha de cobre, manifestando que tan pronto concluya la estampación de la serie de treinta grabados de que consta, entregará los restantes.

IV. ACADÉMICOS

Nombramientos

En sesión extraordinaria del dos de diciembre, fue designado académico electo el señor Don Antonio Iglesias Álvarez.

Renovación de cargos. Habiendo presentado su renuncia al cargo de Censor Don Ramón Andrada Pfeiffer, se procedió a la designación mediante votación, resultando elegido Don Antonio Bonet Correa. Al quedar vacante el cargo de Tesorero de la Academia por haber sido elegido Director Don Ramón González de Amezúa, fue elegido mediante la votación correspondiente Don Angel del Campo y Francés.

Recepciones

El diez de noviembre tuvo lugar la recepción como académico de número de Don José Luis Fernández del Amo. Le acompañaron hasta el estrado los académicos Cano Lasso y Rafael de la Hoz. Su discurso versó sobre "Encuentro con la creación". Fue una palpitante oración de pensamientos sutiles acerca de lo que constituye la creación artística, procedentes de su propia experiencia. El contacto con la realidad natural y la realidad artística han hecho brotar estos ensueños, vestidos de elegante prosa. Su presencia en las obras emprendidas por el Instituto Nacional de Colonización y sobre todo la entrega que dedicó a la dirección del Mueso de Arte Contemporáneo de Madrid, le dieron opción a desarrollar una promoción artística por los años cincuenta, que permitió la exhibición de la vanguardia española, en los lienzos y esculturas de Ferrant, Chillida, Tàpies, Millares y otros. La naturaleza, la experiencia de la libre creatividad, la desmitificación de los nombres, producen en el nuevo académico un modo de entender el arte que se reveló en los distintos apartados en que dividió el discurs-

so: creación, percepción y expansión. Oírle supuso abandonar esquemas rígidos, clasificaciones y órdenes. El arte fue comunicación desde los primeros compases de la presencia humana hasta el vivir actual. Con hermosa metáfora vino a decir que “el arte es la manifestación múltiple y diversa de una misma semilla”, lo que faculta para saltar de país en país, de religión en religión, para apreciar que la criatura humana ha dado en todas partes similares productos. Porque “el arte es la lengua para todos de la continuidad de la Creación”.

En fraternal abrazo el arte cubre hoy todos los lugares del planeta, utilizando medios de propagación tan universales como el grabado, la poesía y la música.

Se extiende a consideraciones pedagógicas, solicitando una mejor implantación del desarrollo del gusto artístico en los primeros niveles de la educación y en la enseñanza secundaria. Expone estas ideas con vehemencia, pues sabe lo que hay en juego, por el deterioro en nuestro país de la memoria histórica. Clama por el proselitismo, pues la indiferencia ante la pobreza de la formación artística es grave mutilación de la mentalidad colectiva de los españoles. “Somos un país con uno de los más grandes y más ricos y variados patrimonios artísticos”, y sin embargo se vive de espaldas a este patrimonio. La falta de cultivo de la sensibilidad es la razón primaria de este desperdicio de la riqueza artística. Y así lamenta que este pueblo no goce “de lo que le sobra, cuanto tanto tiene que dolerse de lo que falta”.

Proclama la necesidad de recuperar la continuidad de la experiencia estética con el desarrollo de la vida normal, máxime cuando el diseño moderno se ha instalado en lo doméstico, desde los simples utensilios a los elementos de adorno.

Fernández Alba dio la bienvenida a Fernández del Amo en nombre de la Academia. Destacó la aguda sensibilidad del nuevo académico, que “trae en su discurso un manifiesto universal del arte”. Destacó el esfuerzo que Fernández del Amo ha desarrollado para ofrecer una respuesta a tres mitos que permanentemente espolean la creación artística, y que a su juicio son el mito de Edipo, el mito del Edén y el mito de la Torre de Babel, es decir, la lucha contra la pasión no purificada, la creencia en el hedonismo de la vida y la convivencia de tantas maneras de manifestarse el arte.

El 3 de noviembre Doña María Elena Gómez-Moreno fue recibida como Académica Honoraria. Los académicos Avalos y Rodríguez-Acosta la

acompañaron hasta el estrado. Tituló su discurso “La Real Academia de San Fernando y el origen del Catálogo Monumental de España”.

Se han editado, aunque tardíamente, los cuatro catálogos que realizó Don Manuel Gómez-Moreno “el Mozo”, como gusta de llamarle la nueva académica; y otros emprendidos por diversos autores. El enorme servicio que tales catálogos prestan deja en la sombra sin embargo el áspero proceso de su realización. Iluminar esta historia tan humana constituye el propósito de María Elena Gómez-Moreno en su discurso.

La idea de los catálogos monumentales hay que ponerla en el haber de Don Juan Facundo Riaño (1824-1901). Fue catedrático de Historia del Arte, ministro de Instrucción Pública y Director de la Real Academia de San Fernando. Brotó en él la idea en la resaca del Noventayocho. Junto al pesimismo de los políticos se dibujaba la ilusión de los historiadores y literatos, que querían separar el ocaso político de la riqueza espiritual y cultural acumulada en los largos siglos de historia de España. Pensaba Riaño que hacer un estudio sistemático de las riquezas artísticas y arqueológicas que guardaba España era el deber sagrado de ser justos y fieles a la grandeza del pasado. Pero si la idea es manantial imprescindible, el llevar la tarea a cabo sólo podía resultar factible si se contaba con expertos realizadores. Y aquí la fortuna se alió con Riaño, pues un joven granadino, de sólida formación universitaria, entró en escena. El encargo le fue formulado no obstante la oposición y celos de personas influyentes. Pero vencidos todos los obstáculos el joven Gómez-Moreno comenzó su trabajo. Y curiosamente no lo hizo en Granada –su tierra– sino en Avila. Eran los tiempos en que Avila y Segovia habían ganado el corazón de Unamuno y Azorín y los pinceles de Zuloaga. Castilla era el Noventayocho, pero sobre todo la esencia de España.

Recuerda la académica cómo fuera el quehacer del catalogador. Había que partir de cero. Catalogar suponía tomar el tren, la diligencia la mula o emprender la ruta a pie; sobre la espalda iba el equipaje, formado por la cámara fotográfica, las placas de cristal (¡tremendo riesgo!) y el trípode. Don Manuel se interesaba por la historia, los restos prehistóricos, las murallas, las pinturas murales, los retablos, las cruces parroquiales. Buscaba firmas y punzones. Leía inscripciones en el idioma que fuera y daba su interpretación. Todo esto acontecía en un duro mes de agosto, completándose la exploración en septiembre. Vino luego la redacción y así un día pudo ofrecer

el catálogo manuscrito, en tres volúmenes, acompañado de un amplio repertorio fotográfico de su cosecha.

Se impuso la evidencia y así Gómez-Moreno recibió posteriormente el encargo de los catálogos de Salamanca, Zamora y León. Pero el producto se había valorado tan alto, que otros investigadores entraron en acción, con catálogos de las provincias de Cáceres, Badajoz y Cádiz.

Pero la empresa quedaría malograda de no emprenderse la publicación, que tardó. Gracias al interés puesto por Don Elías Tormo, comenzó la tarea de publicar los catálogos. En 1915 vio la luz el de León y en 1927 el de Zamora. Habrían de aguardar los de Salamanca a 1961 y el de Avila a 1983. Pero pese a la hibernación que sufrían los catálogos, su consulta fue permitida, de suerte que no pocos se han beneficiado de los textos.

No hay historia sin comienzo. No hubiera habido catálogos monumentales sin comenzar Gómez-Moreno. Al fin y al cabo no los tienen ni Francia ni Italia. Pero no quedó el fruto limitado a los catálogos, pues mientras trabajaba en Castilla y León pudo tener contacto directo con los grandes temas del arte español. De este contacto con la tierra brotaron las *Iglesias Mozárabes*, el *Arte Románico Español* y *Las Águilas del Renacimiento*.

Contestó al discurso Don Joaquín Pérez Villanueva. Nadie más autorizado para hacerlo. En su línea de investigador figura el hacer la historia del historiador, mérito algo raro entre nosotros, pues supone penetrar en una biografía en exceso cercana. Pero Gómez-Moreno, como Don Ramón Menéndez Pidal, han marcado una senda a la vez científica y humana. Haciendo verdad aquello de que no hay historia sin hombre, tampoco la hay sin historiador. A esto se atuvo su contestación, impregnada de mayor homenaje a quien ha sido y es una de las guías mayores de la historia del arte en España.

Pérez Villanueva exaltó la tarea científica de María Elena Gómez-Moreno. Destacó el gran papel que ha desempeñado como historiadora de nuestra escultura, tanto en las obras generales como en los trabajos especializados, como el dedicado a la policromía. En nombre de la Academia le dio la bienvenida a la Corporación.

Felicitaciones

Don Julio Cano Lasso ha sido distinguido con la Medalla de Oro de la Arquitectura Española, galardón otorgado por el Consejo Superior de Ar-

quitectos de España. La entrega de la distinción fue realizada en el salón de actos de la Real Academia el día 29 de Noviembre. El pleno de la Corporación acordó expresarle su felicitación más sincera.

El 10 de diciembre se inauguró en el Centro Cultural de la Villa de Madrid la exposición "Gyenes: 50 años en España. Retratos de una vida". Al acto inaugural asistió la Reina Doña Sofía. Con este motivo la Academia ha felicitado efusivamente al fotógrafo académico.

También ha alcanzado los plácemes de la Academia el libro de Don José Corredor-Matheos dedicado a la obra pictórica y gráfica del académico Don José Hernández. El libro fue presentado en un acto celebrado en el Salón de Columnas del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

La Academia ha expresado su felicitación a Don Joaquín Pérez Villanueva, por su obra *Ramón Menéndez Pidal. Su vida y su tiempo*. Afronta la biografía de Don Ramón, cuajada de datos novedosos y donde se sigue la heroica trayectoria de un historiador de primera fila empeñado en enjuiciar aspectos básicos de la literatura y la historia de España.

La Academia ha expresado su felicitación a Don Fernando Chueca Goitia, por la nueva edición acometida por el Instituto de Estudios Madrileños, de su libro *El semblante de Madrid*; y al señor Martín González, por su reciente publicación titulada *El escultor en Palacio. (Viaje a través de la Escultura de los Austrias)*, en que se hace una valoración de la escultura en el ambiente cortesano.

Necrología

El 16 de agosto falleció en Barcelona Don Federico Marés a los noventa y siete años. Creador del Museo que lleva su nombre, dedicó toda su vida al coleccionismo, la docencia y la defensa de las Bellas Artes. En la Real Academia, de que era miembro desde 1965, desempeñó una gran labor, sobre todo en materia de informes, que han merecido ser publicados en forma de libro por la Corporación. En este mismo volumen se da cuenta de la sesión necrológica celebrada por la Real Academia.

La Real Academia expresa su condolencia por el fallecimiento de los Académicos Correspondientes Don José María Benjumea y Don Jorge Bernalles Ballesteros, residentes en Sevilla; y Don Regino Pradillo, pintor, residente en París.

V. NOTICIAS VARIAS

El dieciseis de diciembre tuvo lugar la investidura de “Doctor Honoris Causa” de Don José María de Azcárate por la Universidad de Alicante. El acto fue presidido por el Rector Don Ramón Martín Mateo, actuando como padrino Don Antonio Gil Olcina. La Real Academia ha expresado al señor Azcárate, conservador del Museo, su felicitación más cordial por esta distinción.

Ha concluído la iluminación de la fachada de la Academia. Mediante focos no visibles, se acentúa la plasticidad de ventanas, balcones, molduras y otros elementos arquitectónicos.

BIBLIOGRAFÍA

MARTÍN GONZÁLEZ Juan José: "*El escultor en Palacio (Viaje a través de la escultura de los Austrias)*". Editorial Gredos S.A., Madrid, 1991; 297 pgs.; numerosas ilustraciones en color y blanco y negro.

Numerosas publicaciones nos han mostrado la riqueza del arte de Corte en la monarquía de los Austrias, tanto desde el punto de vista de las obras y sus autores, como desde el del coleccionismo, la historia del gusto artístico o el simbolismo político. Pero en estos estudios siempre se había dado mayor valoración a la arquitectura y la pintura, por su mayor importancia estética y por ser éstas las actividades que siempre han atraído más a los historiadores del arte.

El profesor Martín González, gran conocedor de la escultura y del arte de Corte, como se aprecia en sus numerosos escritos dedicados a estas materias, ha emprendido en este libro el estudio de la escultura en los palacios de los Austrias. Es un trabajo de acopio bibliográfico y también de investigación documental (a través de los fondos de los archivos de Simancas y del Palacio Real). Con este material, se ha dado al trabajo una concepción de ensayo tendente a valorar desde todos los puntos de vista lo que significó la escultura en aquella corte, y no buscando una catalogación descriptiva.

El autor estudia toda la problemática inherente a la relación de los monarcas y sus directores de decoración con la plásti-

ca escultórica. En primer lugar se nos ofrece una valoración cuantitativa de las obras existentes en los distintos reinados, para lo cual el estudio de los inventarios realizados en cada uno de los períodos es la ayuda más eficaz para conocer el grado de interés de cada monarca a la escultura y el tipo de materiales o de temas de la misma.

En segundo lugar, se asiste a una visión evolutiva del acopio de obras que fueron haciendo los Austrias. A ello contribuyeron los nombramientos de escultores del rey, las colaboraciones circunstanciales de otros, la compra de piezas o las donaciones.

Es destacada la presencia de artistas italianos, desde que Fancelli llevara a cabo las esculturas funerarias en tiempos de los R.R.C.C., y sobre todo a partir de la estrecha relación de Carlos V y Felipe II con los Leoni. A ellos se une toda un pléyade de especialistas procedentes de aquella nación que vendrán a España para trabajar para los distintos reyes. Es menor la acción de artistas españoles o flamencos, sólo circunstancialmente empleados en obras reales, lo que iría motivado por los temas profanos y los materiales empleados, a los que aquellos no eran afines.

Pero sobre todo, el eje del discurso del libro es la investigación del simbolismo de esta escultura en función del apoyo ideológico a las concepciones del poder, en donde se advierte que los Austrias mayores apenas la utilizaron con ese sentido, a excepción de los relieves incorporados al Palacio de La Alhambra, y sí que fue Felipe IV el que apoyado en el Conde Duque de Olivares o en Velázquez, supo sacar el partido necesario a la estatuaría, tanto para completar la decoración interior de los palacios como para darla en algunos casos una función exaltadora de su monarquía.

El libro se divide en capítulos dedicados a los distintos reyes, de manera que el lector tiene ante sí un cuadro evolutivo de las obras, autores y circunstancias que rodean a aquéllas. Los Reyes Católicos y su hija D^a Juana mostraron incipiente interés: poseyeron objetos de oratorio, medallas y monedas, con pasión coleccionista y afición al lujo por los materiales en que estaban hechas. Las tumbas reales, en donde intervienen Fancelli y Ordóñez, muestran una orientación italianizante, aunque quizá debido a la mediación de Don Iñigo de Mendoza, conde Tendilla.

Carlos V tuvo un primer interés en el valor de propaganda política de la escultura, en parte frustrado por sus ausencias del reino. Su decisión de poner a sus servicio a Leone Leoni fue capital para que llegaran a España sus espléndidos bronce, entre los que destaca el Carlos V venciendo al Furor. Su hermana María de Hungría demostró tener un gusto muy fino, como se advierte en las piezas que poseía.

En el reinado de Felipe II se acrecienta el valor de la escultura, generalmente recogida en El Escorial. Destaca la riqueza de materiales y la afluencia de italianos, a cuya cabeza está Pompeyo Leoni y la labor de lapidario de Jacobo de Trezzo. De los españoles hay que citar a Esteban Jordán y Juan Bautista Monegro, colaboradores circunstanciales del rey. Tampoco se puede olvidar el exquisito interés de su hijo, el príncipe Carlos, algunas de cuyas obras heredará su padre.

Con Felipe III se consolida el cargo de escultor del rey. Es período de importación de obras gracias a donaciones, como un retrato ecuestre o la fuente de Sansón y el Filisteo, de Juan de Bolonia, la cual indica el interés por las fuentes monumentales en el arte cortesano.

Con Felipe IV surge un momento de esplendor para la escultura. Las decoraciones del Palacio del Buen Retiro con esculturas profanas culminaban con el espectacular ecuestre de Pietro Tacca, en el que se simbolizaba el poder real, por otro lado en franca decadencia. Se encargaron esculturas para fuentes a italianos, como Alessandro Algardi. Se llevó a cabo la decoración del Panteón de El Escorial, bajo la supervisión de Juan Bautista Crescencio, en la cual se emplearon obras de Bernini, Ceroni, Tacca y Guidi. Pero sobre todo se decidió utilizar la escultura en las labores decorativas del Alcázar, dirigidas por Velázquez. Fue definitiva su misión a Italia de 1649, para traer además de pinturas, esculturas y vaciados de obras de la Antigüedad. Y el pintor se encarga de distribuir las por

las distintas salas con un orden estético y en algunos casos, como en el Salón de los Espejos, buscando un simbolismo político.

Esta labor es continuada en tiempos de Carlos II, reinado en el que sorprende el interés continuado por la utilización decorativa de la escultura.

En suma, este es un libro indispensable para poder tener un conocimiento más exac-

to de lo que supuso el arte cortesano de los Austrias, en el que la escultura gozó de un papel importante, aunque no llegara a la categoría que alcanzó la pintura. Cualquier estudio sobre la historia del gusto artístico en nuestro país tendrá que contar con su lectura.

JESÚS MARÍA PARRADO DEL OLMO

SANZ, María Jesús, *El Gremio de plateros sevillano. 1344-1867*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1991. 306 páginas, 16 láminas.

Resulta asombroso el impulso que ha cobrado en España el tema de la platería en estos últimos quince años. En esta tarea ha habido centros que se han distinguido por la investigación, entre los cuales se encuentra Sevilla, donde se ha gestado este libro que comentamos. Pero como la autora indica, prevalece en la investigación el contenido puramente artístico, de las obras y de sus autores. Afortunadamente los historiadores del arte han tomado a su cargo el relacionar la obra con el medio en que se produjo. Este acercamiento de Arte e Historia es una palpitante realidad y su protagonismo está recayendo en los propios historiadores del arte.

Los anteriores estudios de la autora permiten que ahora haya enlazado con la institución social en que militaron los plateros, es decir, el gremio. Se refiere al de los plateros sevillanos, pero lícitamente se puede extender la consideración a otras ciudades, dado que las normas que regían,

entre ellas los Ordenanzas de los Reyes Católicos para Sevilla, tenían que ser semejantes para todos los reinos.

Las ordenanzas regias constituyen la línea medular del trabajo, ya que el material (oro y plata) posee el mayor interés para el Estado, pues está relacionado con la moneda. Los Reyes Católicos empiezan por confirmar antiguas ordenanzas, pero de suyo a ellos se debe una regulación que tanto afectaba a sus propios intereses. Las primeras ordenanzas de los monarcas datan de 1502, pero vieron la luz en 1527 y fueron objeto de sucesivas ediciones. Interés excepcional revisten las ordenanzas, pues suponen un reglamentación completa del gremio.

La Cofradía de San Eloy precedió al gremio. Coexisten ambas entidades, una con fines religiosos y la otra con fines temporales, si bien la cofradía tuvo que atender en su origen a los dos menesteres. Esto se reconoce en las ordenanzas, señalando

que cualquier menestral platero que pretendiera abrir tienda en Sevilla, como primera providencia tenía que abonar una cuota en honor de “San Eloy, maestro y primer fundador de la dicha cofradía”. Se aclara la existencia del platero “de oro” y del platero “de plata”, de suerte que el término orífice, conocido en la documentación, entró en desuso.

También se señala que la apertura de tienda correspondía a “los alcaldes del dicho oficio”, los cuales tendrían que comprobar si eran hábiles, lo que parece conducir a la existencia de una prueba, que se manifiesta en la reforma de las enseñanzas de 1540, en que se precisa que el maestro tenía que ser examinado.

Revista el mayor interés el análisis de los exámenes, según la documentación aportada por la autora. No obstante no se han conservado exámenes del siglo XVI. Se publica un examen datado de 1636, que permite conocer el formulario. El aspirante firmaba la solicitud de examen y se le señalaba una prueba, que en este caso consistía en realizar un jarra de plata. La ordenanza de 1540 imponía la necesidad de que los alcaldes del gremio poseyeran un libro de dibujos sobre temas de platería. De ahí se escogerían las piezas que el aspirante había de dibujar primero y de labrar en plata después.

También especificaban las ordenanzas la obligación del marcaje de las piezas. Se

colocarían los punzones de la ciudad, del autor y del fiel contraste, nombrado por las autoridades para que comprobara la ley del metal y prestara su asentimiento. Pero la experiencia demuestra que faltan marcajes en muchas piezas del siglo XVII. Se razonan las causas, entre ellas la posibilidad de que la adulteración de la ley del metal indujera al platero a no pasar por el obrador del marcador en evitación de la sanción.

Nos hallamos ante un libro de la mayor relevancia para el conocimiento del gremio de plateros. El estudio se extiende desde el año 1344 en que se hace la primera regulación en Sevilla de esta profesión, hasta 1867 en que está fechado el último examen. El tema aparece estructurado por siglos. El modelo es el mismo para todos estos períodos, pero las variantes en cuanto al funcionamiento son diversas.

Dentro de los libros dedicados a la platería éste ofrece un interés muy señalado, pues permite valorar la figura del platero, su actividad profesional y el enlace con el medio social. El apéndice documental se constituye en la base más rica para el conocimiento de datos seguros sobre el tema. Comprende ordenanzas, nombramiento de veedores, contratos de aprendizaje, designación de marcadores y otros muchos aspectos.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

CERVERA VERA, Luis, *El arquitecto Francisco de Mora y Santa Teresa de Jesús*, Asociación de Escritores y Artistas, 1990, 106 páginas, 9 figuras.

El convento de San José de Avila figura entre los monumentos predilectos de Cervera, como lo prueban los estudios que ha publicado referentes al mismo. En la obra que comentamos el convento sale a relucir nuevamente, por haber sido el núcleo de la vinculación del arquitecto a la orden carmelitana. El entusiasmo que progresivamente se fue abriendo en Mora por la causa de la canonización de Teresa de Jesús tiene su corolario en el *Dicho* que escribe como apoyo a la misma. Es un documento de excepcional valía, pues para justificar los méritos de la santa se ve necesitado de realizar un relato biográfico, en el que mezcla sus viajes, estancias, visitas a monasterios carmelitanos, adquisición de reliquias de Teresa de Jesús y precisión de prodigios atribuidos a las reliquias, todo en el marco de la edificación del monasterio de San José de Avila.

Transcribe Cervera el *Dicho* y lo comenta en todos sus pormenores. Mora acredita una completa sinceridad, virtud necesaria para que su versión resultara imparcial y no pudiera ser impugnada por apasionada.

El texto resulta ilustrativo acerca del significado de las reliquias, cuyo poder milagroso impulsaba a la substracción. No se recata Mora de especificar cómo algunas reliquias llegaron a su poder. Ya en 1586 estaba fascinado por Teresa de Jesús y ansiaba contemplar su cuerpo, depositado en Avila. Sin embargo logró que le enseñaran

un brazo que las madres carmelitas guardaban en su convento de Alba de Tormes. A escondidas logró arrancar un trocito “del tamaño de medio garbanzo” de dicho brazo y lo colocó en su Libro de Horas. Mas ya apuntó una circunstancia útil para la canonización, pues los dos dedos que había utilizado para rascar el trozo de carne quedaron impregnados “de cierto óleo que salía del brazo”. El rey Felipe III le permitió leer el manuscrito de las *Fundaciones*. Tuvo en sus manos el manuscrito de Teresa de Jesús, del que cortó un fragmento de papel en blanco; no mutiló el texto, pero consideraba el arquitecto que el mismo papel era una reliquia auténtica. Sintió luego escrúpulo por lo que había hecho, manifestándolo en confesión al franciscano descalzo Fray Luis de Santa María, quien le tranquilizó al decirle que podía quedarse con la reliquia.

Da cuenta Mora de ciertos portentos obrados por mediación de Teresa de Jesús. Unas reliquias que transportaba le guardaron de caer de la mula en que caminaba, ya en las inmediaciones de Avila. Un criado suyo fue librado de fortísimo dolor de muelas, mediante la aplicación del manuscrito de las *Fundaciones*. Asimismo se vio libre de una quartana al colocarse en la cabeza el fragmento de papel que había cortado de este manuscrito.

Comienza el *Dicho* justificando Mora la razón de haberlo escrito. Que fue princi-

palmente a instancias de los Padres Carmelitas Descalzos, sabedores de la “gran devoción que tengo a la Madre Teresa de Jesús”, y no como muestra de verse agraciado, sino por humilde obediencia. El relato sigue una ordenación cronológica, a partir de 1574, en que se hallaba en Alba de Tormes, donde tuvo la primera información acerca de la Santa. Da cuenta de sus desplazamientos, sin perder contacto con la Corte, dado que era colaborador de Juan de Herrera en la obra de El Escorial. Entra en contacto con el monasterio de San José de Avila, adonde llegó atraído porque en él se hallaba el cuerpo de Teresa de Jesús. Tuvo ocasión de apreciar la modestia de su iglesia, cuya capilla mayor se comenzaba a labrar bajo el patrocinio del obispo Alvaro de Mendoza. Acostumbrado a la inmensidad de El Escorial, la iglesia carmelitana abulense se le representaba harto modesta. De esta manera se fue fraguando la idea de hacer una iglesia de cantería, cubierta con bóveda. Hizo unos planos del monasterio y se los presentó a Felipe II, con la esperanza de que el monarca por ser muy devoto de Teresa de Jesús patrocinara las obras. Pero el Rey mandó guardar las trazas. La presencia del cuerpo de Teresa de Jesús atrajo a otro patrón, Don Francisco Guillemas, de la Cámara del Rey y tesorero de la reina Doña Margarita, quien decidió construirse capilla funeraria. Se elevaba ésta

con pretenciosa bóveda, que dejaba desairada la modesta fábrica primitiva. En este templo comenzaba a manifestarse la polémica entre los partidarios de la modestia arquitectónica carmelitana y los que estimaban que no se quebrantaba ésta edificando un templo de cantería abovedado, porque en definitiva era para Dios.

Con sumo gracejo ofrece Francisco de Mora esta memoria, que tiene sumo interés para conocer la mecánica de los procesos de canonización, pero al mismo tiempo aporta detalles esclarecedores respecto a las empresas arquitectónicas del maestro.

Se cumplen de esta manera dos objetivos que aunque pudieran parecer paralelos, en rigor son unitarios en cuanto al destino de la arquitectura carmelitana. Quedan patentes la religiosidad de Mora y la simpatía por la causa de la canonización, prestando un testimonio de persona civil, por ello sumamente valioso.

Para hacer más comprensible el Dicho, Cervera incorpora dibujos de los viajes efectuados por Mora y varios planos del monasterio de San José, en que se va advirtiendo el proceso de transformación que fue sufriendo. Libros como éste se echan de menos a la hora de estudiar monumentos de arquitectura religiosa, ya que el espíritu que los motiva está unido a las formas arquitectónicas en que se plasmaron.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

BENITO DOMÉNECH, Fernando, *Ribera. 1591-1652*, Edición de Bancaja, Valencia, 1991. 203 páginas y numerosas ilustraciones en color.

Viene este libro a conmemorar el cuarto centenario del nacimiento de Jusepe de Ribera, el pintor de Játiva que engrandeció la pintura napolitana, en cuya capital falleció. Es muy de agradecer un libro en lengua española, cuando las obras principales sobre el pintor han aparecido en inglés e italiano.

La circunstancia de que se desconozca la composición del taller de Ribera en Nápoles, hace que sea muy complicada la tarea de establecer colaboraciones en lienzos de menor actividad personal. El autor ha preferido elaborar una monografía dedicada a las obras seguras, apoyando la estructura en aquellas firmadas y fechadas. El bosque de obras de taller hubiera requerido un voluminoso libro, lejos de la intención de los editores de disponer de una publicación en que el pintor brille por su rotundo perfil.

El paso de Ribera a Nápoles y su firme permanencia en esta ciudad obtienen del autor del libro claras aseveraciones. Lo más probable es que Ribera abandonara Valencia ante la decadencia de la ciudad, ocasionada por la expulsión de los moriscos en 1609. Ya lo manifestaba el propio Ribalta, que tanto influyó en el joven Ribera: “las cosas de la pintura, bien sea por penuria de los tiempos... y por la expulsión de los moriscos... tienen poca salida”. Se ausentan los pintores de la ciudad; no había porvenir para un Ribera que aspiraba. Y en

cuanto al arraigo en Nápoles y la ostentación de “valenciano y español”, tuvo que ser halago a los virreyes, que fueron sus mecenas. Aprovechando esta condición de protectores de Ribera, es como Benito estructura los capítulos de su monografía.

Aprueba la trascendencia de la serie de los cinco cuadros de los *Sentidos*, que figuran en la información de Giulio Mancini, el gran “connoisseur” de la pintura de su tiempo. Angustia desconocer el nombre del cliente español que le encargó esta sensacional serie, de la que han llegado a nuestra época cuatro lienzos, faltando el correspondiente el *Oído*.

El mecenazgo de los virreyes comienza con el del Duque de Osuna, al que sigue el del Duque de Alba. Entre ambos sitúa la época dorada del grabado al aguafuerte, que se concentra entre 1620 y 1629.

El periodo del virrey Monterrey (1631-1637) alcanza notoria significación, ya que la pintura de Ribera pasa del recio naturalismo tenebrista de la primera época a la plenitud barroca. Pero no solamente ha de ser recordado el Virrey Monterrey por el encargo de obras de Ribera, sino por la gestión de adquisición de lienzos con destino al Palacio del Buen Retiro, según encargo del Conde-Duque de Olivares, emparentado con el Conde de Monterrey. A este periodo corresponde la alegoría del *Tacto*, también llamado *El ciego Gambazo* (Museo del Prado). La fundación por este

conde del convento de Agustinas “de Monterrey” de Salamanca dió ocasión al lucimiento de Ribera, pues a él destinó el monumental lienzo de la Inmaculada del altar mayor. En rigor este templo no es sino un monumento napolitano en tierra española. Pero no se cortó el suministro de pinturas de Ribera para el virrey después del cese en su puesto.

Durante el virreinato del Duque de Medina de las Torres se gestó el encargo del *Martirio de San Felipe* (antes indentificado como martirio de San Bartolomé, Museo del Prado), lienzo que a juicio de Benito hay que considerar como una de los más “espectaculares en la producción del artista”. También estima que mediaría el Duque en el encargo del *Niño cojo* (Museo del Louvre). Ribera ya se había acercado al tema del mendigo, en una obra propiedad del Conde de Derby, donde figura el letrero de mendicante.

Abre un extenso capítulo para las pinturas de la Cartuja de San Martino, llena de obras maestras. De especial significación fue el periodo del Virrey Juan Enríquez de Cabrera, Duque de Medina de Rioseco y Almirante de Castilla. Sólo duró dos años, pero fué muy efectivo, pues en la nutrida colección del Duque figuraban deicisiete cuadros de Ribera. Todavía la pintura de Ribera actuó en la época de tres virreyes. El de Don Juan José de Austria ofreció la triste historia de la seducción de la hija del

pintor por el virrey. Pero la verdad es que Ribera correspondió sin resentimiento, con el magnífico retrato ecuestre de Don Juan José, del que además abrió una magnífica plancha de grabado.

En la historia del mecenazgo artístico, el de los virreyes españoles en Nápoles fue de esplendor no sólo para Ribera sino para otros muchos artistas. En 1652 la partida de defunción de Jusepe de Ribera deja constancia del hecho sin la menor notoriedad. Ya el pintor había caído en decadencia económica lastimosa. Pero en cambio su pintura cerraba el balance sin interrupción de éxitos. Las palabras finales de Benito dejan constancia del peso que Ribera tuvo en Nápoles. Estuvo produciendo pintura en Nápoles destinada a España; tenía constancia de ello y de ello se enorgullecía. Pero además, gracias a él se ejerció un tránsito de influencias artísticas, pues no sólo hubo movimiento de pintura italiana hacia a España, sino que en sentido contrario hubo un influjo artístico de Velázquez, Murillo y Zurbarán sobre la pintura italiana. Este ir y venir de influencias fue favorecido por el impulso viajero que Ribera dió a la pintura.

El libro es un homenaje al pintor Ribera, hecho por iniciativa de la tierra donde el artista nació. La belleza del libro cuenta sobre todo con la excelente calidad de los fotograbados en color, que permiten leer las firmas del maestro con toda nitidez.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

CORREDOR-MATHEOS, José, y HARLAP, Dan, *José Hernández*, Ediciones Brindis S.A. Madrid, 1991. Numerosas ilustraciones en color. Texto en español e inglés.

Se reúne en esta obra el texto ofrecido por dos autores: Corredor-Matheos y Dan Harlap. El primero, obra de un crítico avezado, biografiador de ilustres artistas del siglo XX; el segundo, pensador con alas de fantasía.

La obra está concebido como síntesis panorámica de lo que encarga José Hernández. Toma la pluma Dan Harp para comentar un dibujo sobre papel del autor. Hay que alabar la elección de ese ilustrador aforismo de Arnol Schönberg: "Si es arte, no es para todos; si es para todos no es arte". Debiera ser letrado ilustrativo para todos los que se acercan al festín del arte contemporáneo, para que no se llamen a engaño. Comenta Dan Harp la osadía de José Hernández, plantando cara a la muerte en su más desgarrador momento: la destrucción del cuerpo. No pasar de largo es adoptar la postura del filósofo, en este caso del pintor que busca la esencia de lo trascendente. Se admira el crítico del talento del pintor, quien toma buena nota de la descomposición de lo que tuvo vida, pero con la resurrección que se produce en la superficie del lienzo. Porque es pintor de lo permanente.

Corredor-Matheos extiende su texto a lo largo de epígrafes expresivos de profundo contenido. En uno de ellos se advierte que "las visiones pueden herir la sensibilidad del contemplador". Pueden herir cuando sólo se desea cómoda complacencia; pero ésta no es

la actitud mantenida por el pintor, que ataca el tema armado de poesía e imaginación, con todo el aparato formal del más exigente oficio. Porque en esto radica una de las mayores grandezas del arte: el que los medios —excelentes medios— se pongan al servicio de una voluntad creativa.

Terapia de! horror, anatomía de la metamorfosis, "sic transit gloria mundi", son hitos literarios que el crítico señala en la evolución pictórica de Hernández, desde aquel amanecer, en 1962, en que los "graffiti" marcaban la huella infantil de un diseño cargado de inocencia, ¿Hiperrealista? ¿Surrealista? Son tendencias, cauces para explicar con voluntad de historiador una experiencia que sólo tiene razón de ser en el fondo puro del sentimiento del artista.

Los caminos no son muchos y fuerza es coincidir, que no seguir. Tal vez esas patas prolongadas como filamentos del bruto guarden semejanza con recursos explorados por Dalí. También acude el recuerdo del Bosco. Su dibujo apretado, las masas de color bien delimitadas, y después esos juegos de fantasía, que saben a seres trasmutados (sin olvidar la propia organización en tríptico), proclaman que las ideas pasan de un campo al otro. Pero Hernández se queda lejos de la moralidad, de la intención mordaz o del puro entretenimiento (que de todo había en El Bosco); será cosecha del contemplador si sabe extraer consejos. El pintor pone en marcha su proceso imaginativo y lo

deja disponible para que el espectador establezca el diálogo necesario.

Un mundo de esplendor ajado –Su Ilustrísima–; la Vanitas que cabalga por tiaras y calaveras, con aroma de Pereda a lo lejos. Para los grandes temas, el tríptico, el pensamiento tripartito. “Reflexión sobre el gran malestar” sitúa al Papa en el centro, la cúpula de San Pedro al término. Enormes dimensiones (195 por 390), para grandes pensamientos. Un panorama de tentaciones se cierne en “Pensador amenazado” (1975). Monstruos de pesadilla goyesca en “La Galería de los prestigios usados”. Reflexión, deseo, memoria, vocabulario surrealista.

Corredor-Matheos aborda el Hernández último, que ha hecho desaparecer la figura humana de sus lienzos. Ese Hernández de las perspectivas en fuga hacia el cielo, con Piranesi en el anhelo.

Al final del libro, al calendario de su vida. Que empezó en aquel Tánger de 1944. Iniciado en 1962 en la profesión, como delineante en el Servicio de Restauración de Monumentos. En 1964 en Madrid, con exposición dos años después. Con la pintura, el dibujo y el grabado: artista gráfico. Exposiciones en París, Bruselas, Hamburgo. Luego el José Hernández de la Academia de San Fernando.

La magia del texto (palabra que sugiere), ilustraciones generosas que se despliegan en gran formato, vienen al encuentro del lector; la vista se desplaza lentamente solicitada por tantos estímulos; atención que no decae, tiempo que se alarga. Un libro de un artista no substituye al artista, pero lo hace accesible. Esa es la virtud de este libro.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

SEBASTIÁN, Santiago, *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1990. 374 páginas, 210 figuras en negro y color.

En las cercanías del V Centenario del Descubrimiento de América, la presencia de este libro resulta muy oportuna para quien tenga curiosidad por conocer el mundo de las ideas contenidas en las obras artísticas del periodo barroco. Apunta el autor que son de índole religiosa, respondiendo al impulso evangelizador que España y Portugal dieron a la incursión en América. Nada debe sorprender que la obra ha-

ya sido encomendada al Profesor Sebastián, especialista de la máxima solvencia. El que se haya escogido este periodo se debe a que el barroco encarna la maduración del arte y de la cultura en el nuevo mundo. Si se elevan templos monumentales, enriquecidos con labores decorativas hasta la fatiga, la iconografía muestra su esplendor a través de ciclos pictóricos, relieves escultóricos, azulejería pintada, que reflejan la

cultura occidental, pero que se deja cautivar por el acento indígena, que aporta ritmos, actitudes, temas de la botánica y la vida animal.

Cómo se llevó a cabo esta difusión y por quiénes es lo que el autor explica a lo largo de los capítulos del libro. En la propagación de la temática las órdenes religiosas desempeñaron un gran papel. Lo mismo que en Europa las órdenes mostraron su tendencia a crear grandes ciclos, que cubrían los muros de las iglesias, los claustros, rectorios, bibliotecas y otras dependencias. Lo que se ha conservado se refiere al arte religioso, pero grandes conjuntos pintados hubo asimismo en hospitales y colegios. Cada orden procuraba impulsar la temática adaptada a su pensamiento. Se ponen ejemplos puntuales de la iconografía de las órdenes. Así de los Carmelitas se muestra el lienzo de Cristóbal de Villalpando, que representa el momento en que la Virgen y San José imponen el collar y el vestido blanco a Santa Teresa, el mismo tema expresado en escultura en el convento de la Santa en Ávila. Llamativo asimismo el cuadro de Gregorio Gamarra, de la aparición del cadáver de San Francisco de Asís, tema que como se sabe tuvo gran difusión en España a través de las esculturas del Santo. La representación del martirio de los franciscanos en Japón, pintada por Lázaro Pardo Lago, viene a ser una galería de retratos, lo que aporta la fuerza expresiva de hecho verídico. Dominicos, mercedarios, agustinos y jesuitas han dejado también en la pintura testimonio de su pre-

El lenguaje emblemático también cruzó el océano. Un programa emblemático aparece en la Casa del Fundador, en la plaza mayor de Tunja (Colombia). Las techumbres poseen decoraciones pictóricas, con temas de animales y plantas que se ponen en relación con emblemas y empresas de Juan de Borja y Sebastián de Covarrubias. La meditación de la muerte adopta en el barroco un aspecto tremebundo, que demanda la presencia del cadáver. Arcos triunfales formaban parte de un programa de "Liturgia política", ya que ponían en escena la vinculación al rey de España y la fusión de lo español y lo americano. También la pintura dejaba constancia de acontecimientos relevantes, como atestigua el cuadro de Pérez de Holguín de la entrada del Virrey Morcillo en Potosí.

La temática acredita la acción misionera de las órdenes. Los Padres Capuchinos difundieron por España la devoción a la Divina Pastora. De este tema es el grabado hecho en Bogotá por Francisco Beito en 1782. Los ángeles toman parte activa por su papel mediador. No podían faltar los popularísimos ángeles arcabuceros, que preparan sus armas para el combate. Este acercamiento a la mentalidad popular se aprecia igualmente en la representación de San José en un lienzo de Cali (Colombia). Junto a su vara florecida hay un nutrido repertorio de útiles de carpintería, escuadras, formones, sierras, cepillos, hachas, etc. No puede ser más literalmente comprendida su misión de creador de un hogar familiar.

Se aportan testimonios iconográficos de todo el territorio americano colonizado

por España y Portugal. Brasil está presente a través sobre todo de la azulejería decorativa de los muros. El santuario brasileño de Congonhas do Campo es recordado por la serie de Profetas realizada por el Aleijadinho. De conformidad con los principios de la iconología tipológica (que relaciona los episodios del Antiguo y Nuevo Testamento), estos doce Profetas colocados en la fachada del templo cumplen la misión de evocar la Pasión de Cristo. Las estatuas son un conjunto tendente a producir una armonía general, lo que explica las diferentes actitudes de unas figuras y otras. Viene a ser una representación en un escenario casi teatral. Otra cuestión es la procedencia de la información, y aquí salen a relucir los grabados.

El viejo mundo surtió de imágenes al nuevo. Las fuentes eran libros y colecciones de grabados. Resalta Sebastián la exportación de libros. Los impresores flamencos

mencos obtuvieron la protección de España para enviar libros a América. Fueron los libros protección de España para enviar libros a América. Fueron los libros y con ellos las imágenes el medio de información principal a la hora de realizar pinturas y esculturas.

Fue la cultura barroca esencialmente simbólica, tanto en el aspecto religioso como el político y el intelectual. Las obras de arte transmiten ideas, pero se revisten de formas artísticas que militan en todas las tendencias del barroco occidental.

Profusamente ilustrado, el libro representa una aportación fundamental al conocimiento de la cultura barroca en el escenario iberoamericano, vocablo bien escogido por corresponder a un movimiento impulsado por las dos potencias peninsulares (Iberia) y dirigido al continente descubierto por Cristóbal Colón en 1492.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

MOYA BLANCO, Luis, *Consideraciones para una teoría de la Estética*, Universidad de Navarra, Servicio de Publicaciones, Pamplona, 1991. 321 páginas, con ilustraciones dentro del texto.

Cuando parece haberse impuesto en la enseñanza universitaria un criterio rigurosamente especialista, quizá pudiera parecer descaminado un programa dedicado a alumnos de arquitectura en el que de manera global se traten cuestiones tan diversas como la filosofía, la sociedad, la psico-

logía, las matemáticas, la belleza, el estilo, el orden, la unidad. Porque rompe precisamente dicho esquema es por lo que merece la mayor atención el libro que comentamos. Que no es otra cosa que el contenido de lo que enseñaba el Profesor Moya a sus alumnos en la Universidad de Navarra.

En veinte capítulos y un epílogo se recogen estas enseñanzas, que se agrupan en diez partes bajo sugerente título. Se da a conocer esta obra como homenaje a quien impartiera la docencia como catedrático en la Universidad de Navarra, en la materia de Estética y Composición. Son las lecciones que el propio Moya escribiera para sus alumnos entre 1976 y 1979, en forma de apuntes mecanografiados y que ahora se publican, ordenados debidamente por la doctora Frías Sagardoy, directora del Departamento de Teoría e Historia de la Arquitectura de la indicada universidad. Cuando ha desaparecido el insigne profesor es el momento de valorar el gesto del centro docente al que ha servido y el de la profesora, antigua alumna de Moya, que ha cuidado de la edición. Obras son amores...

La arquitectura—objeto de la práctica y la enseñanza de Moya— no se limita a la mera redacción de un proyecto, porque ¿qué es antes, la idea o la práctica? A mayor abundamiento si lo que se pretende no es simplemente un edificio, sino una obra de arte. Resulta reconfortante que un arquitecto como Moya sitúe su quehacer por encima de lo concreto y aspire a dotar de preocupaciones trascendentes a sus creaciones. No hay duda de que Moya está pensando en la Arquitectura, pero el programa que el libro enuncia apunta a la historia del arte, a la Estética.

La mirada se dirige en primer término a Baumgarten, Kant y Hegel, como creadores de la estética como ciencia filosófica. La estética en la actualidad—señala Moya— no se limita como antes a pensadores y artistas de

una determinada parte del mundo; por el contrario afecta a toda la humanidad, alojada en sus preocupaciones materiales y espirituales. Es suficiente considerar la importancia del “diseño”, que procura una presentación atractiva del objeto utilitario, como pueda ser un automóvil o un televisor.

Si Moya acude al pasado, es para conocer el presente. De la observación del presente deduce algunas consideraciones sobre la estética. Observa que el arte ya no persigue la belleza absoluta, sobre todo porque se ha desprendido de la consideración de que sea una emanación de la divinidad.

Moya va al contenido trascendente de la arquitectura, más allá del puro formalismo. Para demostrarlo están sus estudios sobre la semiótica y las matemáticas. La arquitectura estuvo unida al signo; recordarlo se hace acuciante si no se quiere vaciar de contenido la arquitectura. Así la caverna es signo de seguridad; la caverna supone la creación de espacios continuos e indivisibles, en que el hombre experimenta el calor familiar, la ayuda de la colectividad. Y signos entrañan el menhir (origen de la columna y el obelisco), como la puerta, la escalera y la cornisa, que entre los griegos tuvo gran desarrollo para “limitar por arriba las estructuras cerradas”. La cuestión es saber si hoy se presentan signos en la arquitectura o ésta es meramente utilidad. Este es el drama de la ciudad, que carece de signo. Pues no es sino el resultado de un ímpetu demográfico de una humanidad que huye del campo; la ciudad se ha desmitificado, al abandonar los signos religiosos, políticos y sociales. La misma ex-

pansión de la ciudad que busca el empalme en cadena hacia la megalópolis, revela que el signo ha desaparecido.

Las matemáticas suministran una metodología muy justificable para la arquitectura. Por otra parte el empleo del número y de la proporción permiten hacer apreciaciones basadas en la certeza. Esta investigación descansa en hechos ciertos, en posiciones teóricas, que tienen en Vitrubio su abanderado. Pero ¿hay correspondencia entre la teoría y su aplicación a la arquitectura?, se pregunta Moya. En este libro sólo se resume el contenido de extensas investigaciones del autor. La experiencia permite afirmar que los arquitectos tuvieron presente la “cuantificación de elementos” que habían de integrar una obra, pero por lo común no lo extendieron a la totalidad, sino que lo aplicaron a las partes más simples, que es lo que el espectador puede fácilmente percibir. La cuantificación es, pues, relativa; se “redondean” las cifras; se

forma la realidad por un lado y por otro lado se le enmienda. Esto no impide que en obras fácilmente abarcables como un cuadro (el de Las Meninas, dice Moya) sí puede apreciarse una realidad matemática, como la “sección áurea”.

Un maestro al transmitir su mensaje tiene que ofrecer un colofón. Es lo que en esta obra se recoge en forma de Epílogo. Quizás el ocaso de la sensibilidad sea el más amargo resultado de nuestro tiempo, que desplaza toda otra preocupación que no sea la de la razón.

Consuela leer estas páginas por el testimonio que representan de la misión docente de un ilustre maestro de la universidad española. Con la mirada abierta a los pensadores, a los literatos, a los científicos, Luis Moya sitúa al arquitecto y a su profesión en un puesto lleno de nobleza; por encima de la banalidad y del materialismo de nuestro tiempo, hay siempre la posibilidad de contemplar un territorio más desprendido.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

FERNÁNDEZ-CID, Antonio, *Historia del Teatro Real como sala de conciertos. 1966-1988*, Fotografías de Gyenes, Ministerio de Cultura, Instituto de las Artes Escénicas y de la Música, Madrid, 1991. 267 páginas de texto, fotografías de Gyenes entre las páginas 282 y 415, Índices onomástico y de fotografías.

En la introducción escribe José Manuel Garrido Guzmán, Subsecretario del Ministerio de Cultura, que es una fortuna haber contado para la historia de este periodo del Teatro Real con un testigo de excepcional significación como Fernández-Cid, “un

testigo que posee la inestimable facultad de narrar con precisión y oportunidad”.

Se trata de un libro de historia, pero desprovista del fardo de notas, mas siempre con la seguridad de que el narrador es fiel a su memoria y a su rica documenta-

ción. Una historia, por ello, que se sigue con apasionamiento, pues no en balde el objetivo es aquel Olimpo de la música que llenó las mejores actuaciones de España entre 1966 y 1988. Fechas que enmarcan una labor musical que con la denominación Sala de Conciertos, encerró entre sus actuaciones las más variadas actividades. La clausura del Teatro es el trauma inevitable para transformar el edificio en Teatro de la Ópera, al tiempo que el nuevo Auditorio Nacional de Música ha asumido la función que tan dignamente ha venido representando El Real.

El crítico musical deviene historiador de la música, narrando la misión del Teatro Real a partir de aquel 13 de octubre de 1966.

Se ha tenido el acierto de buscar la inestimable colaboración de otro testigo de la vida de la institución: Juan Gyenes, quien en palabras de Fernández-Cid “supo registrar momentos cumbres de la historia del Teatro, con la suprema virtud del tacto, en los antípodas del profesional ruidoso y desconocedor”. Se juntan en este libro la palabra y la imagen de estos dos académicos de San Fernando.

Con arreglo a un modelo informativo, va dejando constancia el autor de cuanto sucede en El Real entre 1966 y 1988. La Orquesta Nacional había iniciado las tareas en el teatro con un concierto. Esta orquesta habría de ser la constante sustentadora de la audiencia musical, a través de conciertos habituales en viernes, sábados y domingos. Mas lentamente fueron entrando otros programas. El 21 de marzo de 1967 se inauguraba el órgano del Teatro con un concierto de An-

tón Heiller. Llena el espacio la voz de la soprano Victoria de los Angeles. Se presenta Arturo Rubinstein con obras de Chopin, Prokofieff y Liszt; la guitarra de Andrés Segovia se apodera del auditorio. En 1968 llega Karajan con la Orquesta Filarmónica de Berlín: largas colas en el exterior, aplausos interminables, la sonrisa de un director que hallaba un público delirante.

También en 1968 dan comienzo los conciertos de la Sinfónica de RTVE. Desde 1978 se incorpora Ibermúsica, que presenta memorables conciertos, como los de la Academy of St. Martin on the Fields. El Departamento de Música de la Universidad Autónoma de Madrid organiza en El Real actuaciones como la de los Angeles Jubilee Singers.

El propio autor saca las conclusiones finales de toda esta labor, bajo la rúbrica de *Constantes*. Destaca entre los asistentes al Real una relevante personalidad: la Reina Doña Sofía, quien en calidad de Princesa de España asistió a la jornada inaugural del Teatro. “Se pueden contar por centenares los conciertos a los que acudió Doña Sofía”, afirma el autor. Bajo el epígrafe “Gentes del Teatro Real”, acoge a empleados (conserjes, acomodadores, porteros, servicio de guardarropa) y el Intendente Manuel Palacio. Tómese buena nota de este rasgo del historiador-crítico: son los primeros participantes de la vida del Real. Y entre el público, el abanico inacabable de todo amante de la música y muy señaladamente los estudiantes.

Intérpretes y compositores, orquestas, solistas, voces e instrumentistas. Impresio-

nante la lista que se facilita. Fernández-Cid se porta como historiador riguroso y al finalizar ofrece la estadística: ciento cincuenta y ocho directores...

La lectura, amena y rica en su repertorio, se dirige luego hacia la imagen de Gyenes. Orquestas desplegadas, éxtasis de Karajan, Plácido Domingo entre los componentes de "Philharmonia": Odón Alonso dirigiendo la Orquesta de RTVE; el Coro Nacional de España, el Orfeón Donostiarra; homenaje a Andrés Segovia, acompañado de ilustres músicos; Arturo Rubinstein, las manos sobre el teclado; la propia orquesta escuchando a Rostropovich; el maestro Frühbeck gobernando un "pianísimo"; Ana-Sophie Mutter, con su violín y su hermoso busto ¡gusto neoclásico en clave fotográfica!; Nicanor Zabaleta, en un concierto de flauta y arpa de Mozart; Daniel Barenboim complacido por los aplausos; Alicia de Larrocha aclamada junto al piano de sus ensueños; Leonard Bernstein dirigiendo la Filarmónica de Viena; Joaquín Achúcarro al piano; Narciso Yepes con su guitarra, sólo ante el escenario; Ramón González de Amezúa pulsando el teclado del órgano; Joaquín Soriano con

su piano, al lado de Pedro León y Pedro Corostola; esa foto histórica, diciembre de 1975, en que la orquesta interpreta el Himno Nacional para recibir a los Reyes de España; Joaquín Rodrigo y León Ara, intérprete de tantas obras del autor del "Concierto de Aranjuez"; Frühbeck de Burgos junto al Maestro Oscar Esplá; Ernesto Halffter ovacionado en El Real; en un descanso posando Rostropovich y Cristóbal Halffter; Carmelo Bernaola con Cristóbal Halffter y Tomás Marco; Antón García Abril en el estrado del Real después de recibir los aplausos; Xavier Montsalvatge con Zabaleta y Frühbeck de Burgos; Luis de Pablo, un Rodin de la música; el mundo de los cantantes: Victoria de los Angeles, Teresa Berganza, José Carreras, Alfredo Kraus, Pavarotti, Plácido Domingo, Pilar Lorengar, Jessye Norman, Montserrat Caballé. Y Su Majestad la Reina Doña Sofía. Un largo album fotográfico.

Libro éste que es algo más que una historia del Real. Es la historia de un gusto musical, de unos intérpretes, de un público y de una crónica gráfica de la mayor belleza.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

POLO SÁNCHEZ, Julio J. *Arte barroco en Cantabria. Retablos e imagería*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria. Santander, 1991. 318 páginas, 52 láminas dentro del texto.

Hace sólo diez años era impensable un trabajo de esta naturaleza. El retablo barroco no gozaba aún de buena salud, no obstante los trabajos precursores que valoraban este género. Pero en la actualidad el mapa del

retablo barroco ha adquirido un gran desarrollo, bien en el campo de una ciudad, una provincia o una región. Cantabria se pone a la altura de las publicaciones en esta materia con el libro que comentamos.

La Universidad y en este caso gracias a la pluma del profesor Polo, marcha en la vanguardia de la investigación. Hubo investigaciones previas de gran utilidad, como la colección de documentos aportada por doña María del Carmen González Echegaray. El autor ha recorrido la provincia, localizando material; ha penetrado en los archivos, logrando precisiones sobre las obras.

Se hacen previamente consideraciones sobre el valor de la imagen, motivo conductor de los retablos. El estudio se centra en la escultura en madera policromada, tanto en lo que hace a las obras exentas como las aplicadas al retablo. Se recuerda la existencia de una notable escultura funeraria, cuyas piezas de mayor significación parece que se encomendaron a escultores foráneos.

El retablo se analiza en sus partes componentes y en su evolución conforme a estructura y tipología. Establece cuatro escalones: retablo romanista, prechurrigueresco, churrigueresco y rococó. La producción es situada dentro de grandes talleres. Los más importantes se localizan en la parte oriental. Por un lado se consideran los talleres de Limpias y Liendo, entre los que hay conexiones. En Trasmiera prevalecen dos agrupaciones: Siete Villas y Cudeyo. Mucho menos importantes son los talleres de la parte occidental, que son los de Cargoso-Santander y Casar de Periedo.

La mayor extensión se dedica al estudio de los retablos dentro de los periodos mencionados. Con ayuda de diseños, pul-

cramente ejecutados, se va siguiendo la línea evolutiva, de conformidad con criterios estéticos y con la aportación precisa de autores conocidos. El retablo de la iglesia de San Vicente de la Maza, en Guriezo, admira por su monumentalidad. Se adapta a la forma de hornacina de la cabecera del presbiterio. Dentro de la tipología resalta el de tipo tabernáculo, de Santo Toribio de Liébana, cuya disposición está justificada por el carácter de adoración en forma circulante, al ser centro de peregrinación propia de santuario.

Hay una correlación entre obra artística y piedad colectiva. Por eso se explica la relevancia de los retablos del Santuario de Nuestra Señora de la Bien Aparecida, en Hoz de Marrón. La abundante documentación publicada permite conocer con detalle la historia de este conjunto artístico, que arranca desde el momento en que se efectuó la visita en 1732 por el arzobispo de Burgos Don Manuel de Samaniego. Gracias a su iniciativa, se siguió el mejor camino: la elaboración de unas trazas. El proceso para la elección de la más conveniente y la subasta de la ejecución de los retablos configuran con el mayor de los sistemas que regían en la tramitación de los proyectos.

Un catálogo complementario da información respecto a obras situadas en el territorio de Cantabria. La bibliografía y los índices precisan la información y permiten un cómodo manejo de esta obra de fácil consulta y lectura sumamente grata.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

H. SCHLUNK y M. BERENGUER, *La pintura mural asturiana de los siglos IX y X*, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, (Oviedo) 1991

Se trata de la reedición de una conocida y admirable obra, promovida ahora por la Consejería de Cultura del Principado de Asturias, cuyo titular don Jorge Fernández Bustillo, en una concisa presentación subraya la importancia de la monografía editada en 1957 por la Excm. Diputación de Asturias y la oportunidad de su reproducción, agotada la anterior edición, precisamente cuando van a empezar los actos conmemorativos del centenario de la “coronación” de Alfonso II (792-842). Entre otras cosas expresa también el Sr. Fernández Bustillo que la nueva edición pretende constituir un homenaje a sus Autores, H. Schlunk y M. Berenguer, “que han hecho de su vida un modélico ejemplo de dedicación a Asturias”.

La reproducción que comentamos es facsimilar, completa y al mismo tamaño que la edición original. Las variaciones más evidentes consisten en la elección ahora de un papel blanco casi mate (en lugar del anterior, ahuesado mate) sobre el que las tintas impresas brillan ligeramente, y en la sustitución por los actuales de los nombres del editor e imprenta originarios. Desde el punto de vista meramente bibliográfico tal vez hubiera sido conveniente mantener los datos catalográficos hoy suprimidos, mencionando los nuevos en página nueva.

Comparando ambas ediciones, separadas en el tiempo por treinta y cuatro años,

me parece advertir que buen número de las ilustraciones en blanco y negro, situadas en el texto (generalmente dibujos), destacan ahora más sobre el nuevo soporte. También me parece advertir que en ciertas láminas en color éste adquiere tonos a veces un poco más vivos, en alguna ocasión con variantes de intensidad apenas perceptibles respecto a la edición originaria. En realidad, para el escrupuloso erudito el colorido auténtico sería el trasladado a las exactas reproducciones elaboradas por M. Berenguer, y sus restituciones, realizadas y controladas ante los propios monumentos. Las fotografías en blanco y negro, tanto las del texto como las de las correspondientes láminas, resultan ahora menos contrastadas y oscuras, siendo las mismas y sin perder detalle, y por ello quizá más legibles o con mejor aspecto. En conjunto, sopesando todo, puede afirmarse que el delicado trabajo de los técnicos e imprenta (Eujoa, de Meres, Siero) es excelente, como lo fue el de la primera (Valverde, San Sebastián).

Sobra comentar hoy la extremada importancia de la conocida obra que ahora, agotada desde hace años, se reedita oportunamente y que es capital para el conocimiento del impresionante arte asturiano, no sólo de la pintura mural, en los siglos IX y X y de épocas anteriores y posteriores. Sabido es, asimismo, su crucial interés para todo el arte de la Alta Edad Media occidental e incluso del islámico peninsular y

no digamos del mozárabe. Por sus implicaciones en muy diversos campos, este magnífico arte asturiano (y la obra impresa que egregiamente lo recopila, ilustra e investiga) se ha convertido en una imprescindible cantera de datos también para el estudio de ciertos usos, fenómenos y símbolos religiosos y políticos sin lo cual nuestra comprensión de la Historia sería menos rica.

Como investigador concienzudo y sincero que era, consideraba H. Schlunk en 1957 que las conclusiones alcanzadas en su minucioso estudio le parecían insuficientes y provisionales. La magna obra aparecía entonces como el necesario cimiento que hacía posible cualquier ampliación. Así, con tan sólida base de referencia, el mismo Schlunk, M. Berenguer, L. Menéndez Pidal, J. M. Pita, A. Bonet, V. Nieto y tantos otros seguimos trabajando sobre ese inagotable arte asturiano. Me atrevo a opinar, por ello, que el lector actual hubie-

ra agradecido, como útil regalo erudito, la inclusión en la ahora reeditada obra de un apéndice en que figuraran los títulos de libros y artículos aparecidos desde 1957 acerca de un arte tan particular y a la vez tan universal.

A los agradecimientos que en 1957 se consignaban, debe hoy añadirse el de los nuevos lectores de la reproducción hacia la Consejería de Cultura del Principado por su esfuerzo económico y técnico. Los autores manifestaban en 1957 su satisfacción al ver que se realizaba “una publicación digna y detallada” de un “material único en su especie”. Estoy seguro que el espíritu del prof. Schlunk, desde su luminosa morada, renovará ahora su satisfacción, y lo mismo sin duda personalmente renueva don Magín Berenguer gozosamente trabajando en sus Asturias.

ALEJANDRO MARCOS POUS

*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

Abierta 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

