

# ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

PRIMER SEMESTRE DE 1992

NUM. 74





# ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

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

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

PRIMER SEMESTRE DE 1992

NUM. 74

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

	<i>Págs.</i>
JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ, <i>Observaciones sobre el sepulcro español del siglo XVII</i> .....	9
JOSEP MARÍA SUBIRACHS, <i>Un dolmen en la prehistoria del siglo XXI</i> .....	39
MARCOS RICO, <i>Reunión profesional para intercambio y colaboración en la restauración de las catedrales suecas</i> .....	43
VIRGINIA TOVAR MARTÍN, <i>Arquitecturas singulares de Madrid: Las casas del Duende, Rebeque, Capones, Tesoro, Carracas, Cages y otras más</i> ...	63
AMELIA GALLEGO DE MIGUEL, <i>El taller de Cristóbal de Andino</i> .....	95
MARGARITA FERNÁNDEZ GÓMEZ, <i>El autor del Codex Escorialensis 28-II-12</i>	123
AGUSTÍN BUSTAMANTE GARCÍA, <i>Gusto y decoro. El Greco, Felipe II y El Escorial</i> .....	163
JAVIER GÓMEZ MARTÍNEZ, <i>Alonso de Covarrubias, Luis de Vega y Juan Francés en el Alcázar Real de Madrid (1536-1551)</i> .....	199
MIGUEL MORAN TURINA, <i>Felipe IV, Velázquez y las antigüedades</i> .....	233
SILVIA ARBAIZA BLANCO-SOLER / M <sup>ra</sup> PILAR GARCÍA SEPÚLVEDA / CARMEN HERAS CASAS, <i>Los jades de la donación Faure en el Museo de la Real Academia de San Fernando</i> .....	259
JOSÉ LUIS BASANTA CAMPOS, <i>Manuscritos relojeros</i> .....	275
VICTORIA DURÁ OJEA Y ELENA RIVERA NAVARRO, <i>Noticias sobre un dibujo de Pablo Picasso</i> .....	327
BEATRIZ TEJERO VILLARREAL, <i>Nueva visión iconológica del Padre Sarmiento sobre el rey de España Felipe V. (Un programa renovado para el Palacio Real de Madrid)</i> .....	335
JOSÉ MIGUEL MUÑOZ JIMÉNEZ, <i>El Arquitecto José Martín de Aldehuela y la iglesia parroquial de Terzaga (Guadalajara)</i> .....	375
DORA NICOLÁS GÓMEZ, <i>La portada monumental del arquitecto Pedro Cerdán Martínez: memoria y planos originales del proyecto para el cementerio de Murcia</i> .....	399
FRANCISCO DE CASO, <i>Historia del retablo mayor de la catedral de Oviedo</i> ..	415
JAVIER GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, <i>La obra arquitectónica de Juan Bautista Lázaro</i> .....	445
JOSÉ LUIS BERNAL, <i>Dos relieves de San Sebastián en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando</i> .....	499
PRESENTACIÓN DEL LIBRO "JUAN LUIS VASSALLO" <i>El día 4 de junio de 1992</i>	519
CRÓNICA DE LA ACADEMIA. <i>Primer semestre de 1992</i> .....	527
BIBLIOGRAFÍA .....	557



OBSERVACIONES SOBRE EL SEPULCRO ESPAÑOL  
DEL SIGLO XVII

Por

JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ



Sorprende que a la espléndida floración de la escultura funeraria española del siglo XVI (1) suceda un progresivo ocaso, que se advierte tanto en la calidad como en el reducido número de obras. Y es sorprendente porque este siglo XVII conoce el auge del género funerario en otros países, singularmente en Italia y Francia. Se explica menos porque los grandes sepulcros han estado siempre motivados por un afán de notoriedad de la clase promotora. España disponía de una monarquía poderosa, un episcopado influyente y una aristocracia que dejó testimonio de su pasión por el arte, creando magníficas colecciones artísticas. Solo el sepulcro está mudo. Pero no es éste el lugar para estudiar las posibles causas que motivaron la caída del género funerario, en contradicción con el fasto de los funerales.

Lo que se pretende en esta ocasión es plasmar un estado de la cuestión, precisando los aspectos que deban recogerse en el repertorio de obras funerarias y muy especialmente la tipología.

El sepulcro viene a concentrarse en la figura del difunto, caracterizado por su posición social. Esto conduce a la primacía de la indumentaria, que se precisa con los pormenores de prendas de vestir, eclesiásticas, civiles y militares. Dado que el tipo orante es el preponderante, se requiere la colaboración de un sitial o reclinatorio. Desaparecen perros, pajes y acompañantes. La arquitectura clama por su sencillez, desterrándose elementos de adorno al margen del orden arquitectónico. Se esfuma toda alusión simbólica, al faltar repertorio iconográfico. El escudo complementa la personalidad del difunto. El letrero suele colocarse debajo del sepulcro, abierto en una losa de piedra, mármol o pizarra. La literatura funeraria es directa, explicativa de los títulos y hechos que adornaron la vida del personaje.

Entierros, sepulcros y bultos son los términos para designar las esculturas funerarias. De tal manera son competencia del escultor, que el nicho fu-

nerario y la arquitectura envolvente recaen en las manos de un maestro arquitecto (2).

El camino que siguió la escultura funeraria española tiene su punto de partida en el Monasterio del Escorial. Una sobria arquitectura cobija los bultos escultóricos, de rodillas ante el reclinatorio. Un monumental escudo acredita la poderosa personalidad de las familias reales. Se crea de esta suerte el gusto cortesano, que dejará indeleble huella en miembros de la nobleza y de la Iglesia. La ocupación de todo el presbiterio, la apelación a los mármoles de colores, el empleo de ricos materiales para los bultos funerarios (bronce y mármol), son algunas de las peculiaridades de estos suntuosos enterramientos de gusto cortesano, con los que se desea exaltar el poderío de los patronos.

El patronato ejercido por el Duque de Lerma en la iglesia del convento de San Pablo de Valladolid significa, después del Monasterio del Escorial, la puesta a punto de este ideal de enterramiento ostentoso con una significación política. La documentación aportada por Martí y Monsó ofrece con la mayor precisión las circunstancias de la erección de los mausoleos (3).

Se proyectaron dos grandes sepulcros, a los lados del presbiterio. En el lado del evangelio –lado preferente– se dispusieron los bultos funerarios del Duque y la Duquesa de Lerma. En el lado de la epístola se colocaron los bultos del Cardenal Don Bernardo de Rojas, arzobispo de Toledo, y de Don Cristóbal de Rojas, arzobispo de Sevilla. Como en El Escorial, estarían en nicho común a un lado los Duques, y en otro nicho del lado de la Epístola, los dos arzobispos emparentados con el Duque de Lerma. Y efectivamente como dice el Libro Becerro del Convento, lucían en el presbiterio “los dos arcos de jaspe de varios colores y de hermosa arquitectura”. Pero en la iglesia solo llegaron a colocarse los bultos de los Duques de Lerma. Hoy están los nichos despojados de su arquitectura de jaspe. Cada pareja de esculturas tenía un sitial común. Ha desaparecido el de los Duques de Lerma, pero se conserva el que tiene el arzobispo Don Cristóbal, colocado en la iglesia colegial de Lerma.

El modelo escurialense se acredita en la capilla mayor del monasterio de Guadalupe, que como sabemos es uno de los monasterios que sirve de precedente al del Escorial. Juan Gómez de Mora trazó el retablo mayor, reflejo del mayor del Escorial. Y por igual razón se programaron las estatuas de los reyes Don Enrique IV y su esposa María de Aragón. En 1615 Giraldo

de Merlo hacía las estatuas funerarias, labradas en piedra y policromadas. Están de rodillas, ante reclinatorios, ocupando Don Enrique el lado del Evangelio y doña María el de la Epístola. Se hallan dentro de nicho, de arquitectura clásica, de mármol, con gran escudo en la parte superior.

Los Marqueses de Poza eran los propietarios de la capilla mayor del monasterio de San Pablo de Palencia. En el lado del evangelio se había levantado el ostentoso sepulcro de Don Juan de Rojas y Doña Marina Sarmiento, primeros Marqueses de Poza. Es una obra monumental, de estilo renaciente, que Parrado asigna a Manuel Alvarez (4). Pero quedaba disponible el otro lado. Se destina a enterramiento de los siguientes Marqueses, Don Francisco de Poza, del Consejo de Estado y Guerra, y de su mujer Doña Francisca Enriquez de Cabrera. En el primer contrato, suscrito con el arquitecto Alonso de Vallejo (5), se precisan lujosos materiales: alabastro, mármol y jaspe de Espeja, Filabres y Extremoz, claro reflejo del esplendor del Escorial.

Este gusto cortesano imperaba en los enterramientos de Don Alvaro de Bazán y su esposa Doña María de Figueroa, marqueses de Santa Cruz, encargados en 1613 para ser colocados en la iglesia del Monasterio de Nuestra Señora de la Concepción, en Viso del Marqués (Ciudad Real), y hoy conservados en el palacio de la familia en esta localidad. El contrato exigía que se usara piedra serpentina de San Pablo, en los Montes de Toledo, y mármoles de Extremoz o de la Sierra de Filabres, para los escudos, lápidas y bultos funerarios, de los que se encargó el escultor Antonio de Riera (6). Avanzado el siglo XVII, el arzobispo de Burgos Enrique de Peralta y Cárdenas, se manda fabricar en la catedral de esta ciudad una magnífica capilla funeraria, con un esplendoroso sepulcro, en que la arquitectura de mármoles polícromos se conjuga con el grupo funerario hecho de bronce dorado, seguramente de fabricación madrileña. Y entrado el siglo XVIII el arzobispo Fray Antonio de Monroy erige en la catedral de Santiago de Compostela una suntuosa capilla dedicada a la Virgen del Pilar, empleándose rico revestimiento de mármoles y donde la figura orante del arzobispo resalta desde un nicho que domina la escena.

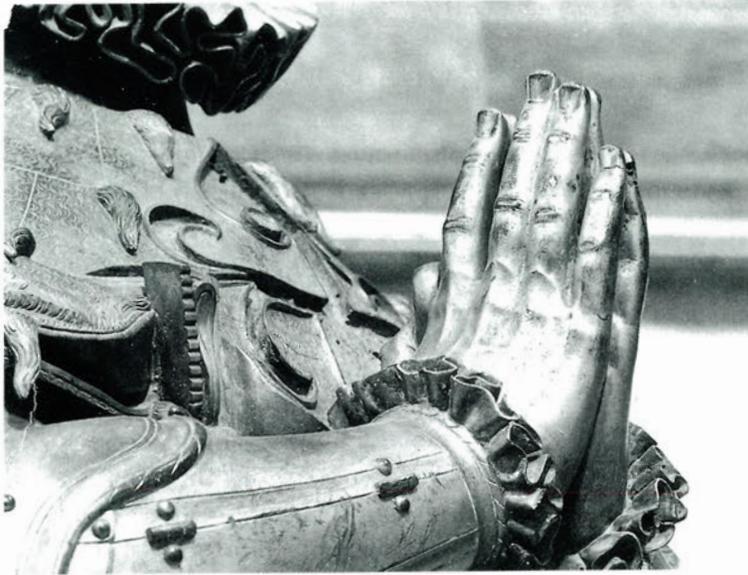
Aunque la significación religiosa del propio sepulcro deba encarecerse (un soporte para los sufragios encargados testamentariamente), el orgullo personal, el culto a la propia persona como militante de un organismo distinguido, desempeñan un papel principal en la motivación de los sepulcros.

Un miembro de la Chancillería de Valladolid al hacer testamento en 1598 dejaba consignado que se le hiciera una capilla funeraria en el monasterio de Santa Catalina de Valladolid, en que pudiera leerse: “Esta capilla es del honrado caballero Juan Acacio Soriano, abogado que fue en esta Real Audiencia de Valladolid... está sepultado en ella” (7). Y allí se halla el bulto sepulcral, yacente, del citado caballero.

En apoyo de la religiosidad puede argüirse que se exige que la figura muestre “gran devoción” y que dirija la vista hacia el Santísimo Sacramento, mostrado en el altar mayor. Al contratarse las esculturas para la familia de los Duques de Lerma en la iglesia de San Pablo de Valladolid, se consigna que la figura de la Duquesa “mire derechamente al Santísimo Sacramento”; y de la del Duque se apunta que “mire con buena gracia y gravedad al Santísimo Sacramento”.

Se observa escrupulosamente la buena visibilidad, en orden a que las figuras se distingan desde lejos, no obstante hallarse dentro de un nicho en el presbiterio. Para la figura del Duque de Lerma en San Pablo de Valladolid se pone por condición que se haga de manera que “se vea y goce desde la iglesia, saliendo los pliegues del manto y paño del sitial encima del vuelo de la cornisa”. Y en cuanto a la Duquesa habría de situarse “más adentro y más adelante y más arrimada al sitial y más vuelta que la del Duque... esto es de consideración para que se goce y vea bien”. También el tamaño se regulaba en función de la distancia, y así al referirse a la figura del arzobispo Don Cristóbal de Rojas, se especifica que se emplazaría en el lado de la epístola, “más adelante y más llegada al sitial que la del señor Cardenal... será esta figura mayor que el natural por estar en la parte de adentro de la nincha y cabe otra figura mayor, y porque corresponda con la perspectiva que requiere el arte”.

El pormenor con que se describe el atuendo de las esculturas acredita el afán de aquilatar el rango social que cada personaje representaba. Respecto del Duque de Lerma, su condición militar, es decir, de caballero y general del ejército destaca por encima de toda otra condición. El Duque aparecería “armado con armas de a caballo, reflejando las labores artísticas del arnés como correspondía al que usaba. De ahí que las armas estarían “muy grabadas, remedando lindas labores, picando los campos, corselete, cojales, grevas y gamberas y espuelas... con su estoque puesto pendiente de su pretina y talabarte ricamente bordado”. Encima del arnés llevaría “su man-



I

Estatuas funerarias de los Duques de Lerma. Museo Nacional de Escultura, Valladolid.  
1. El Duque de Lerma. 2. Detalle de la estatua del Duque, en que se ve el hueco de la cruz de Santiago, en que encajaba el jaspado colorado. 3. Cabeza de la Duquesa, Doña Catalina de la Cerda.



II

4. Don Francisco de Poza, Marqués de Poza, y su mujer, Doña Francisca Enríquez de Cabrera. Iglesia de San Pablo, Palencia.

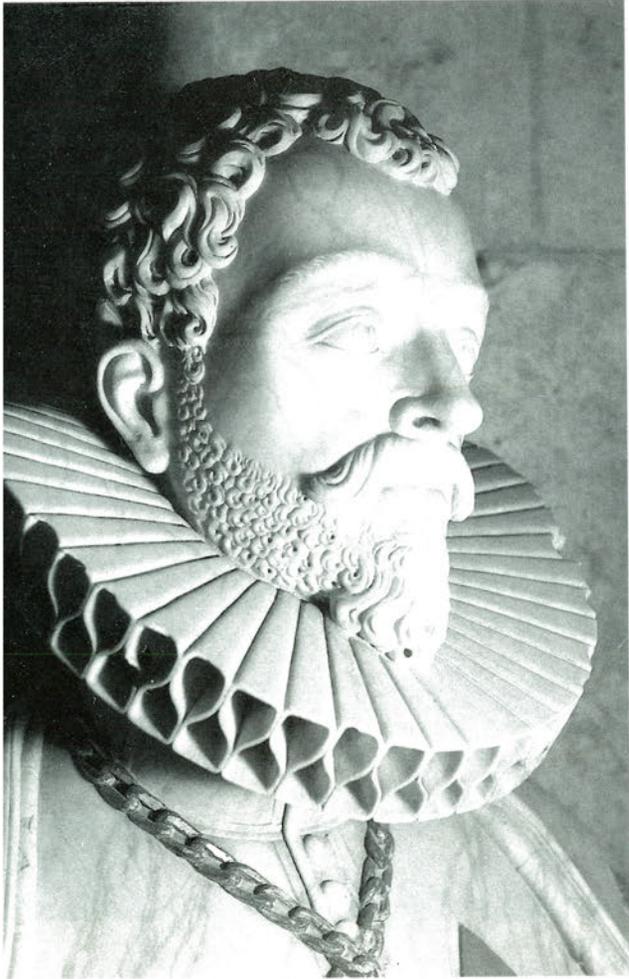
5. Estatua funeraria de Don Rodrigo Calderón. Convento de Portacelió, Valladolid.



III

6. Cabeza de la estatua funeraria de Don Rodrigo Calderón.

7. Estatua funeraria de Doña María de Aranda, madre de Don Rodrigo Calderó. Convento de Portaceli, Valladolid.



IV

8. Estatuas funerarias de Don Antonio Cabeza de Vaca y de su mujer Doña María de Castro. 9. Convento de Santa Catalina, Valladolid.

to ducal, aforrado con armiños y la muceta cerrada con su hábito (de Santiago). El hábito ducal aparecería forrado con colas de armiño, colocándose en el centro de la muceta “un engaste para la cruz de Santiago, de comendador mayor, que se le dará hecha de jaspe colorado para que la asiente en el bronce”. Fuera de la muceta se pondría el cuello, de gola y lechuguillas, y las mangas terminadas junto a la mano en lechuguillas. En cuanto a la celada, estaría muy grabada “y con muchas plumas y adornos”. En suma, el Duque debería ostentar su condición militar como general puesto que lleva armas “de a caballo” y además con mando político de duque.

El atuendo de Doña Catalina de la Cerda, duquesa de Lerma, aparece minuciosamente descrito, en lo tocante a vestido, joyería y tocado, debiendo reflejar exactamente los modelos pintados suministrados (9). Nada puede testimoniar mejor el estado de la moda en 1602 en que se contratan las esculturas. Por ventura la figura de la Duquesa puede ser contemplada junto a la del Duque en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, comprobándose que Pompeyo Leoni vigiló fielmente el cumplimiento del contrato en lo referente a los modelos de yeso y Juan de Arfe y su cuñado Lesmes Fernández del Moral en cuanto al fundido en bronce.

La Duquesa habría de estar vestida con saya grande, entera, con muchos bordados y engastes de joyas, puntas ricas y collar de perlas. Se cubriría con manto ducal, forrado de armiños, cayendo con dos cordones que alcanzen hasta la almohada. Ceñiría el cuello la lechuguilla, de poco vuelo para no impedir la vista del rostro mirando desde abajo. Las manos estarían juntas y adornadas con lechuguillas en el extremo de las mangas (“bebederos”), ostentando “muchas sortijas”.

La colocación de las estatuas funerarias de los Duques de Lerma en el presbiterio de la iglesia de San Pablo de Valladolid representó el reto del valido a su monarca, emulando la grandeza del Escorial. El mármol de la arquitectura y las estatuas arrodilladas de los duques ante el reclinatorio, ataviadas con todo el rango de su poderío, él como hombre de mando y ella como la suprema dama de la Corte después de la Reina Doña Margarita, encarnaron un modelo a seguir dentro del arte funerario al máximo nivel. La réplica más inmediata fue dada por Don Rodrigo Calderón, Marqués de Sieteiglesias, el satélite del Duque de Lerma. Tomó el patronato de la capilla mayor del Convento de Portaceli de Valladolid e instauró el enterramiento familiar, con retablo de mármol, sepulcros de sus padres Francis-

co Calderón y María de Aranda y Sandelín, y el suyo y el de su esposa Inés de Vargas. Y no puso freno al boato. Todo este material fue labrado en Génova, en mármol de Carrara y probablemente en el taller de Tadeo Carlone (10). Don Francisco y Don Rodrigo visten como militares, espada al cinto y yelmo al pie; y se cubren con un hábito de Santiago, la poderosísima orden militar que equivalía a un refuerzo de su poderío.

También el atuendo se describe con el mayor rigor cuando contrata en 1607 Pedro de la Cuadra las estatuas de Don Antonio Cabeza de Vaca y su mujer María de Castro, destinadas a la capilla mayor del convento de Santa Catalina de Valladolid, de la que tenía el patronato (11). Habían de aparecer de rodillas “con estrado y almohadas”, es decir, con boato de personas distinguidas. Habrían de resultar hechas “con mucha curiosidad y autoridad... muy vistosas y con mucho adorno”. No hay duda de que la imagen aparential reflejaba la categoría social. El vestido del señor sería un jubón o “ropilla”, con calzas a modo de falda plisada de muchos pliegues. En las calzas se abrirían acuchillados. Se cubriría con una capa corta, resuelta a modo de hábito de Santiago, cuya cruz se ostenta, junto con otra de grandes proporciones en el pecho, sobre la ropilla. Del cinturón colgaría la pretina para la espada.

En cuanto a la dama, tendría jubón, prolongado en basquiña, con “ropa”, por cuyas bocas asomarían las mangas y se adornarían con “sus pasamanos y molinillos”. Colgaría del cuello gran cadena, “de muy graciosa labor y pondrá pendiente della una joya guarnecida con mucho aseo”. Sobre la cabeza, cayendo sobre la frente, se ofrece un manojó de cabellos recogidos en redecilla a modo de gallón.

La condición de militar se ostenta por el empleo de arnés hasta la cintura, pues desde aquí se extienden las calzas. La espada se exhibe como objeto personal; de ahí que deba entenderse con toda verosimilitud y adorno. Se acompaña con celada, colocada al pie de la figura, y en ocasiones de las manoplas o guantes de hierro (12). Sin duda el mausoleo de los Condes de Fuensaldaña en la iglesia de San Miguel de Valladolid, que a la sazón era de Jesuítas, se hace bajo la sugestión de las capillas funerarias del Duque de Lerma y de Don Rodrigo Calderón. En 1611 concertaba el arquitecto Francisco de Praves el nicho sepulcral, situado en el lado del evangelio dentro del presbiterio. Gregorio Fernández se encargó de realizar los bultos funerarios de Don Juan Urbán Pérez de Vivero, primer conde de Fuensalda-

ña, y de su mujer Doña Magdalena de Borja, sobrina de San Ignacio de Loyola y nieta de San Francisco de Borja (13). El escultor debió de recibir el encargo en 1611, aunque sabemos que se demoró, hasta el extremo de que en 1617 se comprometía a concluirlo con la mayor brevedad. En 1611 se estaba trabajando en el montaje del retablo y las esculturas funerarias de Portaceli, que conocería bien pues a la sazón trabajaba en el convento, aunque no haya podido precisarse en qué obras. No hay duda, pues, que el espíritu de poder que ostentan las esculturas genovesas de Portaceli se transmite a la gubia de Gregorio Fernández. El Conde ostenta un arnés completo, que le cubre las piernas, ofreciéndose las manoplas en el reclinatorio y la celada al pie. Y se ciñe un amplio manto, sobre el que se ofrece la cruz de Santiago. Los dos llevan voladas lechuguillas; ella muestra sobre la cabeza una gran cofia que cae sobre la frente.

Debajo del nicho suele colocarse el letrero. Contiene la identificación de los personajes. Aunque predomina la brevedad, hay epitafios muy largos, como el de los Condes de Fuensaldaña, que aclara el parentesco y las relaciones con personajes de la casa real, la nobleza o la Iglesia. Pero no existen en tales letreros alusiones a abstracciones que pudieran tener connotaciones simbólicas. Todo ello indica que la atención debe concentrarse en el bulto funerario, del que hay que extraer todas las consideraciones. El texto se redacta en latín o castellano, en caracteres capitales itálicos, lo que acentúa la solemnidad. El escudo familiar se coloca sobre el nicho, a veces rompiendo la punta del frontón. Es de grandes proporciones, de manera que acredite desde la lejanía al personaje sepultado. Es, pues, otro elemento propio de la exaltación personal del difunto. Bulto funerario, escudo y lápida constituyen la tríada en que se fundamenta el sepulcro del siglo XVII. Cuando se concierta en 1609 el sepulcro el Marqués de Poza para el convento de san Pablo en Palencia, se señala que el escudo de armas habría de ser “todo lo mayor que pueda ser... con sus timbres, celada y plumas el más campo que pueda”. Descollaban en el presbiterio de la iglesia de San Pablo de Valladolid, sobre los sepulcros de los Duques de Lerma y familiares, “dos escudos de sus armas, guarnecidos de piedras preciosas, los cuales envió de regalo la República de Venecia” (14).

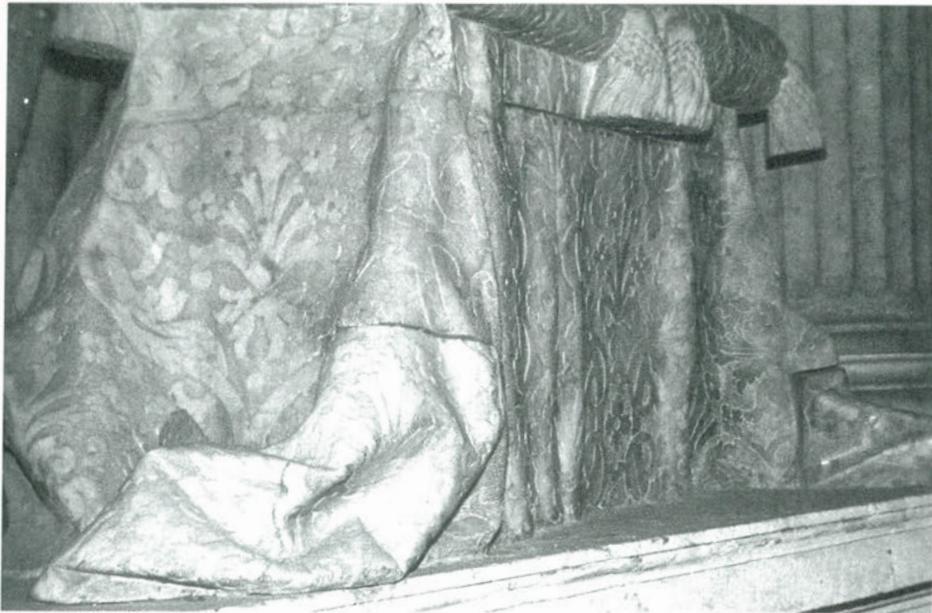
Para garantizar la autenticidad de los personajes, el escultor recibía retratos y modelos de yeso y cera. Para el sepulcro de la Duquesa de Lerma, Juan de Arfe recibiría el retrato de la dama o en su defecto el que el propio

escultor “le saque de su excelencia del natural”. Pero cabe el riesgo de que no se obtuviera un retrato, como en el caso de Don Cristóbal de Rojas, arzobispo de Sevilla. En este caso Juan de Arfe tendría que atenerse a estos datos: “considerará el artífice que era el señor arzobispo de buena persona, y de cara larga y flaca”, lo que no era mucho para reflejar un verdadero retrato post mortem. Pero puede asegurarse que en una buena cantidad de casos, hay razones para fiar en la autenticidad del retrato funerario, pues se observan rasgos de carácter, diferencias de estatura, grosor del cuerpo y cabeza, juventud, vejez, etc.

El género funerario constituía una especialidad. Por esta razón en el taller del escultor se hallaban modelos, ya que los tipos se repetían. En rigor lo que cambiaba era la cabeza. Sabemos que Antonio de Riera compró en cierta ocasión unos modelos funerarios, que los utilizaría como guía para un arte de su predilección (15).

Se emplea piedra, alabastro y mármol. La elección de los bloques por el propio maestro es un indicio de honradez profesional. Los grandes escultores se han preciado de usar un solo bloque para una escultura. Grave defecto es la ejecución de una estatua de mármol en dos bloques, pues la unión habrá de notarse por mucho que se afine en el ajuste. Los escultores italianos se han afanado en el dominio del único bloque. Esta condición inducía a sospechar que fueran italianas las esculturas funerarias de Don Rodrigo Calderón y su familia; hoy se sabe que son piezas genovesas. Pese a la gran calidad de las estatuas funerarias de los Condes de Fuensaldaña, labradas por Gregorio Fernández, hay que reprochar que se usaran dos bloques de alabastro para las estatuas y varios para el reclinatorio. La estatua de Juan Acacio Soriano no sólo fue encargada a un modesto escultor –Matías Roldán– sino que además está labrada en tres bloques.

El bronce toca la excepcionalidad: es caro y peligroso, pues las piezas pueden fundirse en caso de guerra. Pero la escultura en bronce no sólo es cara por la escasez del material, sino especialmente por la dificultad de hallar maestros especializados. La implantación en el arte cortesano de los Leoni en no escasa medida procede de su habilidad en la técnica del fundido en bronce, operación que a su vez descansa en la obtención de un buen modelo en material modelable. La importancia de la estatua funeraria del arzobispo Don Enrique Peralta, en la catedral del Burgos, se debe sobre todo a que es de bronce.



V

10. Estatua funeraria de Don Juan Pérez de Vivero, conde de Fuensaldaña. Iglesia de San Miguel, Valladolid.  
11. Detalle del sitial.



VI

12. Monumento funerario de Don Alonso Pérez de Guzmán, "el Bueno". Monasterio de Santiponce (Sevilla)

13. Estatua funeraria de Don Cristóbal de la Cámara. Santuario de la Virgen, Arceniega (Alava)

14. Estatua funeraria del arzobispo Don Pedro Carrillo. Catedral de Santiago de Compostela.

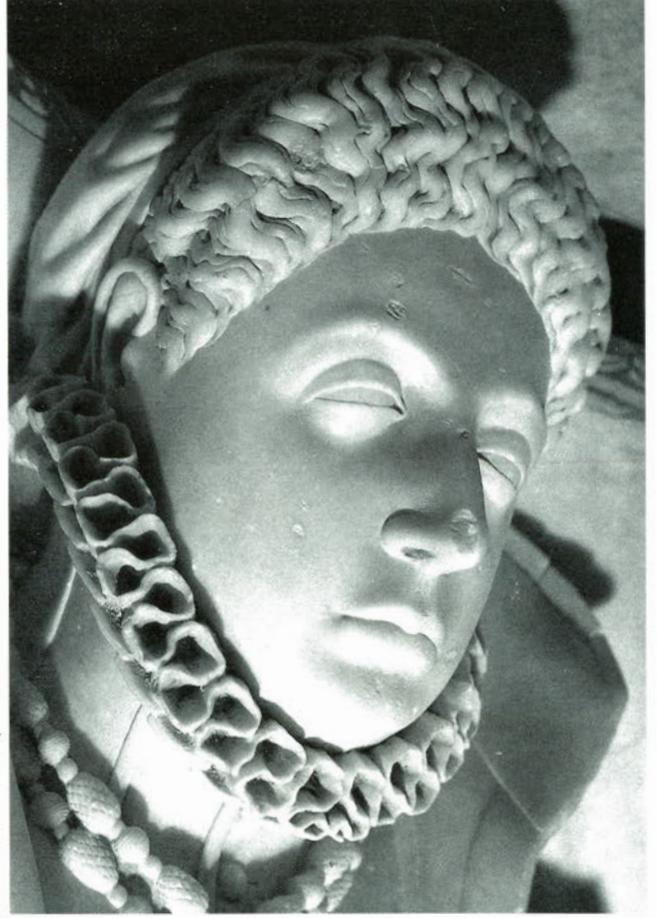


VII

15. Estatua funeraria de Don Andrés Venero y Leiva. Catedral de Valladolid.

16. Detalle de la estatua funeraria de Don Carlos Venero y Leiva. Catedral de Valladolid.

17. Guantes de este grupo funerario.



VIII

18. Estatua funeraria de Don Pedro Boninseni. Convento de Santa Clara, Valladolid.  
19. Detalle de la estatua funeraria de Doña Isabel Boninseni. Convento de Santa Clara, Valladolid.

El lado del evangelio ofrece más distinción que el de la epístola para colocar un sepulcro. En el caso de dos figuras colocadas en nicho, el bulto del marido se ofrece más sobresaliente, para que se vea mejor que el de la mujer, más rémetido en el nicho.

Otra manera de ocupar el presbiterio consiste en situar al varón en el lado del evangelio y la esposa en el de la epístola. En 1609 firmó Juan Martínez Montañés el contrato para ejecutar el retablo mayor del monasterio de San Isidoro del Campo, en Santiponce (Sevilla). Había de ocuparse de la arquitectura y la escultura, pero a la vez había de fabricar los sepulcros de los patronos del monasterio, con lo cual se plasma una elocuente muestra de retablo-sepulcro (16). En el lado del evangelio se coloca la figura orante de Don Alonso Pérez de Guzmán, “el Bueno”, fallecido en 1309, y en el de la epístola la de su mujer Doña María Alonso Coronel, que murió en 1322. El tipo de sepulcro es el habitual de tipo cortesano. Consta de un arcosolio, con letrero en la parte inferior y escudo tapando el frontón. Las esculturas, de madera policromada, son obra del propio Martínez Montañés, y hechas hacia 1610 (17). Se trata de estatuas que efigian personajes muertos en el siglo XIV; por tanto es un enterramiento con valor de cenotafio. Se ha escogido el modelo orante. Los patronos aparecen arrodillados ante reclinatorio, leyendo un libro de horas, libro que se escogía para este momento. La moda corresponde a la época de Felipe III. Don Alonso se protege con arnés completo, sobre el que se halla una túnica abierta de dos hojas, que deja al descubierto la armadura. Su condición de militar, avalada por el notorio hecho de armas, queda patente. Doña María viste un holgado vestido, con grandes mangas, por las que asoman los bebederos plisados de los puños. Ostenta sobre el desnudo pecho un suntuoso collar, y otra notable joya pende de una cadena sobre el vestido. Se cubre con manto.

Tienen valor de cenotafio las estatuas orantes de Don Fernando el Católico y Doña Isabel de Castilla, colocadas en la catedral de Granada. Su tumba se halla en la Capilla Real de esta ciudad y junto al retablo mayor se sitúan dos figuras orantes de los monarcas. Pero se quiso llevar el protagonismo a la propia capilla mayor de la catedral, encargándose a Pedro de Mena dos estatuas orantes de los reyes, ante reclinatorio, que se harían hacia 1675 (18). Se repite, pues, el esquema de presbiterio ocupado por el matrimonio, en los lados del evangelio y de la epístola. En 1665 se concertó el retablo mayor de la iglesia del monasterio de Las Huelgas de Bur-

gos. En el contrato entró asimismo la realización de las estatuas funerarias de los reyes de Castilla y León, Alfonso VIII y Doña Leonor de Inglaterra, colocados en nichos a los lados del presbiterio. Vestidos con la indumentaria de la época, es otra muestra de arcaísmo, obligado por la realización tan tardía de las obras.

Obispos y arzobispos aparecen vestidos con ropa de coro. En la escultura del último tercio del siglo XVI fue imponiéndose esta manera de efigiar a las dignidades eclesiásticas. Las suntuosas dalmáticas y capas pluviales que habían destacado en la estatuaria funeraria del final del gótico y renacimiento desaparecen. Arrastrado por el deseo de deslumbrar, el Duque de Lerma concertó los sepulcros de sus parientes Don Bernardo de Rojas, cardenal y primado de España, y el de Don Cristóbal de Rojas, arzobispo de Toledo, con la indumentaria que más pudiera corresponder a su alta categoría eclesiástica. El primero debía efigiarse “con hábito consistorial muy autorizado, con su capuz, capilla y falda grande... y el capuz forrado y todo el forro con armiños”. En cuanto a Don Cristóbal debería ostentar “vestido de pontifical con capa de coro que parezca de brocado rico y en la cenefa ha de tener las figuras de los apóstoles de medio relieve y en la capilla una historia del Salvador... y por remate de la dicha capilla ha de tener un boton con una gran borla... ha de tener también esta figura un pectoral grande con ricas joyas”.

La iconografía episcopal consiste en la figura del titular, ataviado con muceta y capa, descubierto y orante. En el sitial se halla el bonete, lo que elimina el ceremonial. El personaje se halla en oración, atento al Sacramento. Pueden figurar el báculo y la mitra. Don Bernardo, obispo de Oviedo, tiene su enterramiento en la iglesia de Carmelitas Descalzos (antigua de Agustinas Recoletas) de Medina del Campo, de donde era natural. Está arrodillado sobre cojín, cubierto con capa y muceta, ante reclinatorio, con birrete y libro. Ostenta una larga barbilla, de forma trapecial, que parece haber sido característica de los obispos, pues puede apreciarse en las muestras conservadas.

El escultor salmantino Antonio de Paz es autor de varias esculturas funerarias de obispos (19). La de fray Pedro de Herrera se halla en la sacristía del convento de San Esteban de Salamanca. Como era dominico, por encima de la muceta asoma la cogulla del hábito. Sobre el reclinatorio se hallan el libro y la mitra. Se percibe que es retrato, tan al vivo se muestra la

expresión. Y lo mismo cabe decir del sepulcro de Don Cristóbal de la Cámara y Murga, obispo que fue de Canarias y Salamanca. La obra se halla en el santuario de la Virgen, en Arceniega (Alava). La policromía contribuye a hacer más intensa la sensación de vida que irradia la estatua. Aunque ostenta báculo y mitra, no hay duda de que la imagen del obispo indica un acercamiento al mundo de los fieles. Los rasgos son individuales y revelan un modelo humano natural, sin la menor artificiosidad. En suma, tanto la iconografía como el modelo humano, nos sitúan ante un ideal de sencillez, de proximidad al linaje de los creyentes.

Don Juan Vigil de Quiñones, que fue obispo de Valladolid, tiene su capilla funeraria en la catedral de Oviedo. La obra fue hecha por el escultor Luis Fernández de la Vega, siendo encargada en 1641. Ocupa un nicho en el lado del evangelio. El escultor se limitó a realizar una escultura tipológicamente episcopal, pero ausente de rasgos individuales. El retrato del personaje, realizado por el pintor Diego Valentín Díaz cuando era obispo de Valladolid, acredita unos rasgos personales que están ausentes en la escultura funeraria.

Don Pedro Carrillo y Acuña fue arzobispo de Santiago de Compostela. Fue capitán general del Reino de Galicia y como tal tuvo que tomar parte activa en campañas contra Portugal. Falleció en 1667. Su estatua funeraria se conserva en la capilla del Cristo de Burgos de la catedral compostelana (20). Es una escultura hecha en granito policromado. Aparece vestido con capa y muceta roja, ante reclinatorio, sobre el que hay dos cojines y encima de ellos libro y roquete. La cabeza es de impresionante verismo. Nadie diría que nos hallamos ante un eclesiástico. Un impulso militar sacude la faz. La barba es muy larga y cortada horizontalmente. Debe recordarse que los obispos eran propuestos por el Rey y en la práctica las catedrales eran un resorte de la monarquía para estabilizar el poder.

Dado que la estatuaria funeraria cumple esencialmente el papel de dejar constancia de la identidad personal y social del personaje, siempre que la posesión de distinciones y la pertenencia a determinados estamentos ofrezcan la posibilidad de acreditar símbolos, atributos y prendas de vestir, el retrato reflejará estas peculiaridades. Las órdenes militares se acreditarán por una capa o hábito con el escudo correspondiente. Del grado de nobleza y la precisión de los blasones instruye la heráldica, que figura en el gran escudo que corona el enterramiento. El empleo de arnés hace patente la perte-

nencia a la nobleza, pero se acentúan los símbolos militares cuando el personaje ha desempeñado cargos importantes en el ejercicio de las armas. Don Fernando de la Riva ocupó altos cargos militares en Cartagena de Indias, Panamá y Puerto Rico. Fallecido en 1663, su cadáver fue trasladado a su palacio en Gajano (Cantabria). Su efigie funeraria le representa como militar: enfundado en el arnés, con grandes botas y un ostentoso sombrero de ala ancha en el reclinatorio. Este sombrero lo llevaban los generales como elemento de distinción, como dan a entender los cuadros de batallas del Salón de Reinos del Buen Retiro de Madrid. Con capa y golilla en el cuello aparece representado don Pedro Llavad Camino en la iglesia parroquial de Ajo (Cantabria). Fue secretario de la Inquisición en Logroño. Arrodillado sobre dos cojines, sin duda este aspecto puramente civil es el que mejor podía convenir a un cargo que era buscado con avidez por su estimación social.

Las estatuas funerarias de la familia Venero Leiva, hoy en la catedral de Valladolid, pero que estuvieron en una lucida capilla sepulcral del convento de San Francisco de la indicada ciudad, ofrecen el más variado elenco tipológico y de indumentaria, pues sus miembros pertenecieron a diferentes estamentos. Se compone el conjunto de dos figuras funerarias en forma de relieve, que estarían dispuestas a un lado y a otro de la capilla, mirando al Sacramento, como es costumbre. Y hay tres estatuas de bulto completo, que corresponden a un arzobispo y a un matrimonio. Estarían más o menos tal como se ofrecen en su actual colocación.

Las lápidas permiten la identificación de los personajes. Don Diego de Leiva y Venero fue gobernador de la provincia de Llerena. Se le representa en forma de relieve. Está orante. Su función política está acreditada por el rango militar, pues aparece con arnés, manoplas en el sitio y gran espada al cinto. Sobre el arnés lleva un hábito de Santiago, con cruz. El hábito se sujeta con cordón; se abre, para dejar visible el arnés. Hace simetría con él, en el lado de la epístola, el relieve sepulcral de Don Jerónimo de Venero y Leiva, arzobispo y señor del Estado de Monreal, del Consejo de Estado. Lleva traje de eclesiástico, con botonadura. El alto cuello es revelador de su condición eclesiástica, pues no hay que olvidar que fue canónigo de la catedral de Cuenca. El hecho de que lleve hábito de Santiago, a cuya orden pertenecía, con la cruz sobre el pecho, revela la alta significación que se daba a la pertenencia a la misma.

Los dos personajes citados eran hermanos de Don Carlos Venero y Leiva, fundador de la capilla (21). Don Carlos fue canónigo de la iglesia catedral de Toledo, capellán mayor de la real capilla de Reyes Viejos. Había nacido en Valladolid, pero era originario de Castillo, en la merindad de Trasmiera. Lo describe Canesi vestido de “capa capitular”, y en efecto, así aparece como su hermano Jerónimo, con cuello rígido y alto, lo que le da un aspecto envarado. Sobre el sitial se hallan los guantes.

Otro sepulcro es el constituido por el matrimonio Don Andrés de Venero y Leiva y María de Hondegardo, padres de Don Diego, Don Jerónimo y Don Carlos. Don Andrés había sido colegial del Mayor de Santa Cruz de Valladolid, capitán general de Nuevo Reino de Granada, del Consejo Supremo de Indias. Lleva una holgada vestidura, con mangas abultadas, prenda que guardará relación con su función pública, pues se aprecia que es traje de aparato. La pertenencia al Consejo de Indias parece deba de estar en relación con la indumentaria.

Doña María de Hondegardo está ataviada con saboyana, una prenda identificada por Carmen Bernis (22). Se pone sobre la basquiña y forma un vestido abierto por delante para permitir ver aquélla. Las mangas están perforadas para poder sacar los brazos. Se cubre con manto. Por lo demás se acomoda al retrato de gran dama, con cuello de lechuguilla, cadena y gran joya sobre el pecho.

En 1672 realizaba el escultor y ensamblador Cristóbal Ruiz de Andino los enterramientos de Don Luis Méndez Quijada y Doña Magdalena de Ulloa, ayos de Don Juan de Austria. Doña Magdalena es la promotora de la Colegiata de Villagarcía de Campos, el influyente seminario jesuítico en Castilla. Los sepulcros se encargaron muy tarde, en época de decadencia del género funerario. De haberse hecho a raíz de la fundación, no hay duda de que en el presbiterio se hubieran colocado relevantes retratos de esta familia. Don Luis aparece vestido como militar, con arnés, yelmo y manoplas sobre el reclinatorio. Debe tenerse presente que fue capitán general de la infantería española y que murió peleando. Precisamente un retrato de pintura que hay en la Colegiata le representa como general del ejército.

Y también llega a realizarse un nicho funerario de pintura. Tal ocurre en la iglesia de la Compañía, de Segovia. En 1678 contrataba el ensamblador José Vallejo Vivanco el retablo mayor. Sobre él campean los escudos de los patronos. En el lado del evangelio hay un nicho pintado,

dentro del cual se representa a un eclesiástico orante, miembro de la familia que tenía el patronato. Fue una forma harto económica de realizar el monumento funerario.

### *Tipología del sepulcro*

El sepulcro es susceptible de ser estudiado en función de las modalidades tipológicas, bien que se reducen al mínimo.

A finales del siglo XVI se mantiene todavía el tipo yacente. En el presbiterio del convento vallisoletano de Santa Clara se hallan las tumbas de la familia que poseía el patronato de la capilla mayor. Son tumbas fechables hacia 1600. El bulto funerario de Don Pedro Boninseni aparece configurado como guerrero. Va protegido con armadura completa y yelmo separado. En la mano izquierda sostiene una gran espada, adornada con labores en relieve. Con la mano derecha pasa las cuentas de un rosario. Era un caballero de Malta. Lleva el hábito, sujeto en el cuello con cordoncillo. Luce sobre el pecho la cruz de la orden. Como testimonio de su fidelidad a la empresa militar, un león se acurruca a los pies, con las fauces vigilantes.

Análogo es el sepulcro de Don Juan de Nava. También sostiene espada y mantiene el rosario en la mano derecha. Luce hábito de Santiago, con cruz sobre el pecho. También hay leoncillo a los pies. Doña Isabel Boninseni aparece lujosamente ataviada. Con la mano derecha sostiene los guantes y con la izquierda acaricia un collar. Un perrillo se acomoda a los pies.

También de tipo yacente son las tumbas de los Corriero, en su capilla funeraria de la catedral de Salamanca (23). El contrato se firmó con el promotor, el obispo Don Antonio Corriero, en 1629. Los escultores Antonio de Paz y Francisco Sánchez habían de ocuparse de labrar los sepulcros, sujetándose al modelo yacente del obispo Don Francisco de Bobadilla en la propia catedral salmantina. Hubo, pues, un antecedente tipológico en el propio templo. Es un tipo tradicional, que se observa incluso porque delante del sarcófago se exhibe el escudo sostenido por figuras.

Llama la atención que el sepulcro contratado en 1609 para Don Francisco de Poza, marqués de Poza, destinado a la iglesia del monasterio de San Pablo de Palencia, se programara “todo de una pieza, puesto en pie”. Modelo inusitado en España, era vigente en Italia desde el siglo XV. Se acomodaba a un modelo henchido de arrogancia (24). Pero no llegó a hacerse

de esta suerte; y lo que realmente se esculpió es el grupo orante del marqués y la marquesa de Poza.

Como se ha indicado el tipo dominante es el orante, de rodillas sobre cojines, las manos plegadas y la vista dirigida al altar, contemplando el Sacramento, por lo que habrá que entender el sacrificio de la misa o la hostia expuesta.

Dentro de esto, una variante es el sepulcro del arzobispo Don Enrique de Peralta, en la catedral de Burgos. Fue el propio arzobispo quien en 1670 tomó la iniciativa de labrarse una suntuosa capilla funeraria, la llamada de San Enrique (25). El lujo de materiales (mármol y bronce dorado) habla de la procedencia madrileña del modelo. El arzobispo se halla orante, ante el reclinatorio, sobre el que se halla el bonete. Viste ropa de coro. La novedad consiste en que el espacio sugiere una capilla, que ha quedado abierta gracias a que un niño descorre la cortinilla, sostenida por una pretenciosa “galería”, sobre la que se ostenta el escudo. Todo es de bronce dorado. La sugerencia de este modelo de tumba apunta hacia Italia, donde el tema de la cortinilla fue usual.

Según escritura de 1698, los condes de Buendía decidieron reedificar el templo de la Victoria, en Málaga, y hacer camarín para la Virgen y panteón familiar subterráneo (26). Constituye un recinto funerario completo, pues abarca capilla, altar y enterramientos. Es el programa funerario más encendidamente barroco de España. Viene a encarnar el ideal de San Ignacio, de buscar lugares lóbregos para entregarse a la meditación sobre la muerte. La abundancia de esqueletos en papel activo, hace pensar a Temboury en la ascendencia medieval de esta temática, bien que sometida al pensamiento de San Ignacio. Pues bien, a los lados del altar de la capilla se hallan los sarcófagos, correspondientes a los Condes de Buendía, Don José Guerrero Chiaverino y Doña Antonio Coronado, su mujer. Los dos se hallan de rodillas, sobre el sepulcro, mirándose frontalmente. En este caso el modelo es francés, como todo el aparatoso despliegue de esqueletos.

Margarita Estella ha estudiado unas notables esculturas funerarias de la Corte (27). Por su significación tipológica resalta el monumento de Don Ignacio de Córdoba y su esposa Doña Juana de Córdoba, que estuviera en la desaparecida iglesia de San Luis de Madrid, que hubo de hacerse en el último decenio del siglo XVII. Aparecen retratados de busto, orantes, ante un reclinatorio común, y encerrados en un óvalo de hojas

de laurel. Es un tipo de monumento funerario italiano, de que hay muestra en la escultura de Algardi.

En Cataluña florece un tipo de sepulcro en forma de urna monumental, decorada con relieves. Se trata de dos obras en que han colaborado Francisco Grau y Domingo Rovira el Joven (28). En 1678 hacen estos dos maestros la urna, sobre la que reposa el bulto yacente de San Olegario, obra gótica de Sa Sanglana. Se halla en la catedral de Barcelona. Se figuran tres relieves, separados por esculturas de Virtudes. Se monta sobre un pedestal, decorado con cabezas de ángeles, frutos y tres figuras femeninas. Llama la atención el uso de instrumentos musicales.

Sobre proyecto de Fray José de la Concepción, realizaron los mismos escultores los sepulcros de la familia Girón de Rebolledo, colocados en la capilla de la Concepción de la Catedral de Tarragona. Son piezas de inspiración italiana, pero de original creación. Los dos sepulcros tienen un frente para la urna, con la tarjeta identificatoria. No hay bulto funerario. En torno a la tarjeta se disponen en el sepulcro de Don Diego varios relieves de forma ovalada. A los lados hay dos figuras femeninas, alegoría de la Caridad y la Fe. En la parte superior se sitúa el escudo, rodeado de ángeles, portadores de atributos simbólicos. El sepulcro de Don Godofredo tiene en torno de la tarjeta trofeos militares. Estos sepulcros representan una cúspide en la escultura funeraria española, pero de absoluta vinculación a modelos italianos. El sepulcro ha huído de la línea austera en que se ha mantenido a lo largo del siglo XVII. La barroquización es completa.

## NOTAS

- (1) MARÍA JOSÉ REDONDO CANTERA: *El sepulcro en España en el siglo XVI: Tipología e iconografía*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987. Esta obra aborda las características del sepulcro español en toda su amplitud: materiales, elementos iconográficos, tipos, epigrafía, evolución y bibliografía.
- (2) Sepulcro de los Condes de Fuensaldaña, iglesia de San Miguel, Valladolid. Nicho por Francisco de Praves, concertado en 1611 (García Chico, *Arquitectos*, pág. 140). Estatuas de los Condes, por Gregorio Fernández (María Antonia Fernández del Hoyo, "La Compañía, Gregorio Fernández y los Condes de Fuensaldaña", *BSAA*, vol. XLVIII, 1982, pp. 420-429. Sepulcro de los Marqueses de Poza, iglesia de San Pablo, de Palencia. Arquitectura por Cristóbal Velázquez, Juan de Muniategui y Antonio de Arta. Estatuas funerarias, por Antonio de Riera.
- (3) JOSÉ MARTÍ Y MONSÓ: *Estudios histórico-artísticos*, Valladolid, 1901, pág. 249 y sgs.
- (4) JESÚS MARÍA PARRADO DEL OLMO: *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*, Universidad de Valladolid, 1981, pág. 242.
- (5) GARCÍA CHUCO: *Documentos. Escultores*, págs. 214 y 219.
- (6) FERNANDO MARÍAS: "Antonio de Riera en el Viso del Marqués", *BSAA*, volumen XLIV, 1978, pp. 477-478.
- (7) MARTÍ Y MONSÓ: *Estudios*, pág. 227.
- (8) CARMEN BERNIS: "La moda en la España de Felipe II a través del retrato de Corte", en Catálogo de la exposición *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*, Museo del Prado, 1990, pp. 65-111. Los caracteres de la moda fueron válidos durante el reinado de Felipe III.
- (9) MARTÍ: *Estudios*, pp. 252 y 256.
- (10) J.J. MARTÍN GONZÁLEZ: "Bienes artísticos de Don Rodrigo Calderón", *BSAA*, volumen LIV (1988) pp. 267-308.
- (11) MARTÍ Y MONSÓ: *Estudios* pág. 230.
- (12) DON ALVARO DE BAZÁN, Marques de Santa Cruz, en El Viso. El Conde de Fuensaldaña, en iglesia de San Miguel de Valladolid.
- (13) FERNÁNDEZ DEL HOYO 1982.
- (14) MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios* pág. 249.

- (15) En 1619 adquiere Antonio de Riera del escultor toledano Juan González “tres modelos de cera, grandes, de los bultos del Cardenal Quiroga e sus padres”. AGUSTÍN BUS-TAMANTE: “Datos de escultores de los siglos XVI y XVII”, *BSAA*, vol. XLIV (1978), pp. 307-320.
- (16) JESÚS MARÍA PALOMERO PÁRAMO: *El retablo sevillano del Renacimiento. Análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla, 1983, pág. 397.
- (17) Descripción de los sepulcros y excelentes fotgrabados en la obra de JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ: *Juan Martínez Montañes (1568-1648)*, Ediciones Guadalquivir, Sevilla, 1987, pág. 161.
- (18) RICARDO DE ORUETA Y DUARTE: *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*, Madrid, 1914, pág. 235.
- (19) J.J. MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca castellana*, segunda parte, Madrid, 1971, pág. 24 y sgs.
- (20) MANUEL CHAMOSO LAMAS: *Escultura funeraria en Galicia*, Diputación Provincial, Orense, 1979, pág. 577.
- (21) MANUEL CANESI: *Historia de Valladolid*. Ejemplar manuscrito conservado en la Diputación de Bilbao. En el libro segundo, capítulo décimo cuarto, dedicado a las capillas en el convento de San Francisco, detalla minuciosamente las inscripciones y personajes de la familia Venero Leiva. CASIMIRO G. GARCÍA-VALLADOLID: *Valladolid. Recuerdos y grandezas*, Valladolid, 1900, Tomo I, págs. 352-354.
- (22) CARMEN BERNIS: “La moda...” página 94, ilustración 84, que representa a una de las esposas del banquero Simón Ruíz, por Pedro de la Cuadra, Hospital Simon Ruiz, Medina del Campo.
- (23) MARTÍN GONZÁLEZ: *Escultura barroca castellana*, volumen II, página 19.
- (24) GARCÍA CHICO: *Escultores*, pág. 214.
- (25) LENA SALADINA IGLESIAS ROUCO: “La capilla de San Enrique en la catedral de Burgos. Aportación a su estudio”. *BSAA* volumen LVII (1991).
- (26) JUAN TEMBOURY ALVAREZ: *Informes historico-artísticos*, Málaga, 1966, pág. 96 y sgs. J.J. MARTÍN GONZÁLEZ: “En torno al tema de la muerte en el arte español”, *BSAA* vol. XXXVIII (1972) pp. 267-285.
- (27) MARGARITA ESTELLA: “Estatuas funerarias madrileñas del siglo XVII. Documentación, tipología y estudio”, *BSAA* vol. XLVIII (1982), pp. 253-280.
- (28) CÉSAR MARTINELL: *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*. Vol. I. *Els precedents. El primer barroc (1600-1670)*. Barcelona 1959. Vol. II. *El barroc salomonic (1671-1730)*, Barcelona, 1961, pág. 127.



IX

20. Perro al pie de la estatua funeraria de Don Pedro Boninseni.

21. Perro junto a la estatua funeraria de Doña Isabel Boninseni.



X

22. Panteón de los Condes de Buendía. Iglesia de la Victoria, Málaga.  
23. Sepulcros e Don Diego Ignacio de Loyola y de su esposa Doña Juana de Córdoba.  
De fotografía.  
24. Sepulcro de Don Diego Girón de Rebolledo. Catedral de Tarragona.

# UN DOLMEN EN LA PREHISTORIA DEL SIGLO XXI

Por

JOSEP MARÍA SUBIRACHS



En París, al final de la perspectiva urbanística más espectacular del mundo que va del Louvre a La Défense, se levanta un monumento gigantesco: “La Grande Arche”.

Inaugurado con motivo del bicentenario de la Revolución Francesa sirve, entre otras funciones, para poner el último eslabón en el eje de 8 Km. jalonado por la Pirámide de Peñ, el Arco del Carrousel, el obelisco de la Concordia y el Arco de Triunfo de la Estrella. Así este nuevo “Arco de Triunfo”, muestra de la “grandeur” de la era Mitterand, parece un sueño de Le Nôtre al enmarcar espectacularmente los crepúsculos parisienses.

La Grande Arche (que dicho sea de paso no tiene la forma de arco y debería, como la berlinesa puerta de Brandeburgo, llamarse La Gran Puerta) es obra del arquitecto danés Johan Otto von Spreckelsen quien, desgraciadamente, no pudo verla terminada ya que falleció en 1987. El trabajo fue proseguido con toda fidelidad bajo la dirección del francés Paul Andreu de la misma manera que se continuó después de la muerte de Miguel Angel la cúpula de San Pedro, o la Sagrada Familia después de Gaudí.

La Grande Arche que impresiona por su desmesura, con un peso de 300.000 toneladas, 110 m. de altura y en cuyo espacio interior se podría cobijar entera la catedral de Notre-Dame, es un monumento habitable. En la parte sur se encuentra el ministerio de la Vivienda, de los Transportes y del Mar y en el otro lado tienen la sede importantes empresas de renombre internacional. Los tres pisos subterráneos sirven para ubicar las exposiciones temporales y en la última planta reside la Fundación para la Defensa y Promoción de los Derechos de los Hombres y los Pueblos. Desde la azotea, asequible al público por cuatro ascensores transparentes en forma de cápsula, se puede ver el conjunto anárquico de este pequeño Manhattan que es el barrio de la Défense y, mirando hacia el centro de la ciudad, podemos descubrir a lo lejos las construcciones que sobresalen: la elegante Torre Eif-

fel, la aristocrática cúpula de los Inválidos, la desgraciada torre Montparnasse o el cursi Sacré-Coeur...

Superado el impacto inicial de admiración me atrevería a criticar ciertos aspectos del Arche. El romper voluntariamente con el eje este-oeste situando el cubo oblicuamente, hace que este desplazamiento de poco más de 6 grados no aporte nada y parezca más bien un error, porque el efecto óptico que se quiere lograr ya se consigue con los paramentos ciegos cortados en sesgo. Tampoco me convence la “nube” de tela suspendida entre las paredes, ya que quita pureza al espacio interior y más que una nube, como quería su autor, tiene el aspecto de un banal entoldado. Me pregunto también si es un acierto que los ascensores sean externos puesto que a pesar de ser verdaderas obras maestras de cristal y acero, desdibujan la limpia geometría del monumento, dando la impresión de tratarse de unos andamios. No encuentro acertado igualmente el diseño de las ventanas porque considero que la división de los cristales en cruz banaliza y quita grandiosidad a las fachadas. También pondría un interrogante a que su extraordinaria estructura monolítica no sea evidente puesto que la piel del monumento es siempre de materiales de revestimiento: marmol, acero y cristal.

Es interesante constatar que casi todos los grandes trabajos realizados en el transcurso de los últimos años en París, tienen el hálito de los arquitectos franceses del siglo XVIII Boullée y Ledoux. La Géode de la Villette, la Piramide del Louvre, el ministerio de Hacienda, el palacio de deportes en Bercy, “L’Arche” de la Défense, la biblioteca de Francia aún en proyecto y las obras realizadas en el país vecino por Ricard Bofill y Manolo Núñez-Yanowsky, hacen renacer el espíritu de aquellos arquitectos malditos, confirmando el avance de la posmodernidad y constatando que la escenografía brutalista del Centro Pompidou no tiene, por fortuna, continuadores.

REUNIÓN PROFESIONAL PARA INTERCAMBIO Y  
COLABORACIÓN EN LA RESTAURACIÓN DE  
LAS CATEDRALES SUECAS

Por

MARCOS RICO



Torre de la Catedral de Estocolmo

He tenido el privilegio de asistir a un Simposio sobre restauración organizado en Suecia, al que he acudido con los Arquitectos de las Catedrales Inglesas, como Miembro de Honor de su Asociación y como Directivo de las Catedrales Europeas. El programa muy apretado, resultaba tan interesante que me decidí a acudir y colaborar con todos aquellos compañeros a los que me unían lazos de amistad de años, incluso con el coordinador sueco Arq Jerk Alton con el que intercambio normalmente correspondencia y encuentros. Allí asistió Ernesto Brevio Arq de la Catedral de Milán, convocado igualmente como Presidente de la Junta Tripartita de la Asociación Europea.

Salí acompañado de mi esposa el día 6 de Mayo 1991 hacia Londres, lugar de reunión para iniciar todos juntos el viaje a Estocolmo.

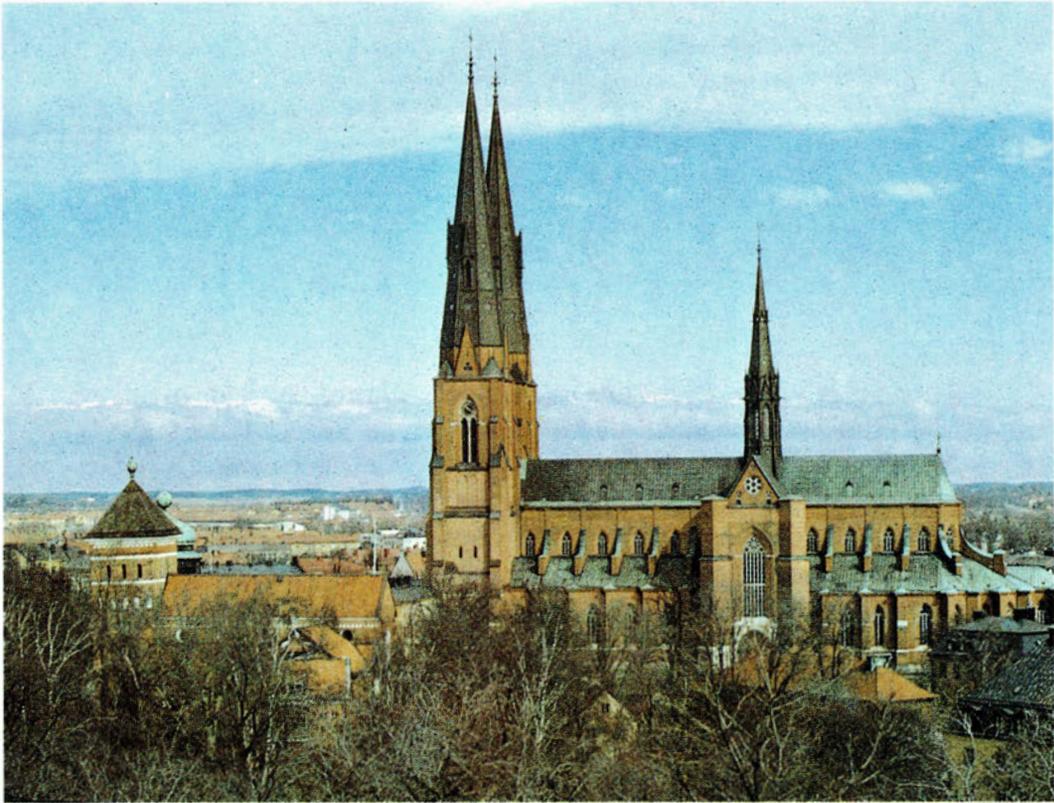
En Londres nos esperaba el Arquitecto Restaurador de la Abadía de Westminster querido amigo Donald Buttress, quien tuvo la gentileza de invitarnos a la vuelta de Suecia para realizar una visita a fondo de las obras de la Abadía, lo que relataré especialmente por el gran interés que encierra.

Partimos de Londres el 7 de mayo, llegando al mediodía a Estocolmo. Nuestra primera visita fue seguidamente la ciudad de UPSALA.

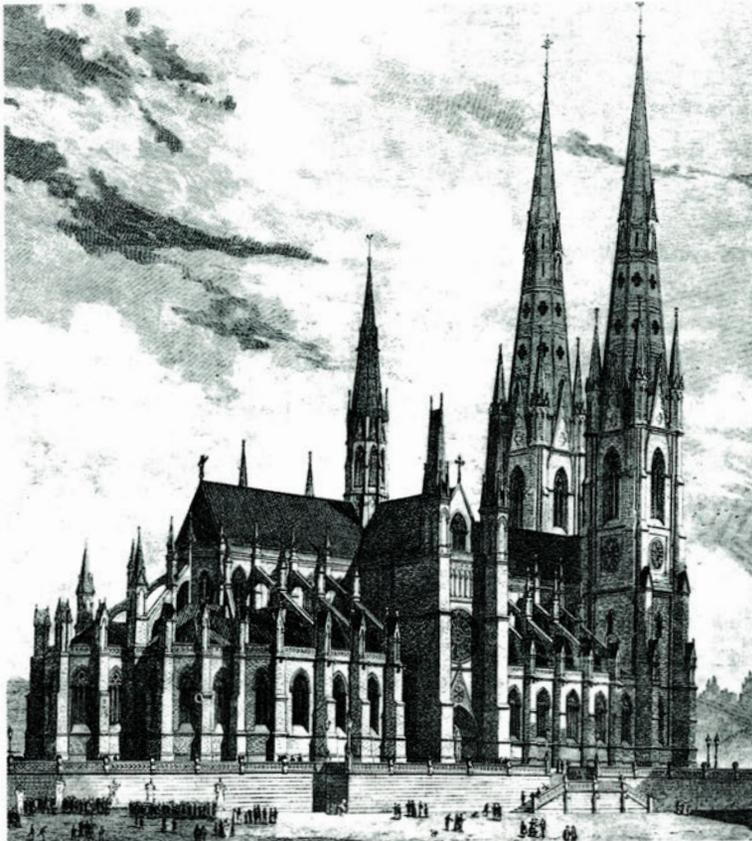
Es una ciudad importante desde siempre, ya que era asentamiento prehistórico, y antes de la conversión al cristianismo de los suecos, era un centro de culto de los dioses nórdicos: Tor, Odin, Frö y otros. Allí cada nueve años se celebraban ritos y sacrificios en su honor. A unos dos Kms. del centro están los túmulos de sus reyes paganos y en una taberna cercana se puede probar la bebida de los vikingos (mjöd), que fabrican según una receta del siglo XIV.

Es una llanura fértil con una gran riqueza forestal en sus montañas. Hoy su mayor importancia reside en ser el centro de la vida eclesíastica de la Iglesia Sueca y por su Universidad.

La Universidad fue fundada en 1477. Es la más antigua de Suecia y numerosos científicos mundialmente famosos han trabajado en ella: Linneo, médico y botánico; Rudber, médico descubridor del sistema de vasos linfáticos, y Celsius, físico que estableció la escala termométrica de grados centígrados.



Catedral de Upsala



Grabado de época

Tiene la ciudad muchos edificios de interés, principalmente de los siglos XVII y XVIII: El Gustavianum que es un gran anfiteatro poligonal cubierto por una impresionante cúpula donde se daban las clases de anatomía; la Biblioteca, con su Biblia de Plata del siglo VI; la casa y jardín botánico de Linneo, el Castillo, y sobre todo la Catedral punto fundamental de nuestra misión.

La catedral de Upsala cuyo nombre original es de “San Erik San Olof y San Lorenzo”, Iglesia Metropolitana de los Países Nórdicos, es una catedral de estilo gótico francés realizada en ladrillo salvo sus portadas de piedra, y elevada como suele ser frecuente sobre otra medieval.

Es la catedral madre de la Iglesia Sueca y ha sido durante trescientos años el lugar de coronación de sus reyes. Fue fundada en 1260 con la forma y el tamaño que conserva hoy. Era en principio la iglesia de la Santísima Trinidad y en el lugar donde hoy se encuentra el Altar Mayor fue asesinado por los soldados daneses en 1160 San Erik (hoy Patrón de Suecia) cuando asistía a misa el día de la Ascensión.

Es de planta de cruz latina con cinco naves, dos de ellas y la girola rodeadas por veinte capillas.

Las torres son anteriores al siglo XV y terminan en agujas. Tienen 118 metros de altura. La torre izquierda alberga el Museo en distintas plantas, comunicadas por la primitiva escalera y han instalado un ascensor para el mejor servicio del Museo. La torre derecha está utilizada como oficinas y otros usos de la Iglesia.

Las fachadas son de ladrillo de grandes dimensiones (30 x 20 x 9 cms.) con llagas de 3 cms. de grueso y de dos colores en uniforme alternancia y aparejo: rojo intenso el predominante y casi negro el complementario. En el interior, pilares y muros son de piedra de Gotland, y según señalaron, la fachada también lo fue primitivamente, pero su poca resistencia a los agentes exteriores hicieron que se cambiase y se recubriese en grandes zonas por fábrica de ladrillo.

En su exterior ha sufrido a través del tiempo profundas transformaciones. Hasta 1613 tuvo agujas poco esbeltas y una pequeña torre en el crucero. En 1744 se sustituyeron las agujas por campanarios barrocos y se demolió la torre central y en el siglo XIX se rehicieron las agujas, ya muy airosas y la torre del crucero tal como la vemos hoy.

Sus pilares esbeltísimos y polinervados cilíndricos, son de piedra caliza de Gotland que en interiores se comporta bien y su durabilidad no se resiente. Se comentaron algunos retoques recientes, intercambiando las opiniones, coincidentes en lo fundamental.

Exteriormente tiene tres bellas puertas. La principal orientada al E. dedicada a San Erik, cuya escultura figura en el parteluz. Fue proyectada y comenzada en el siglo XIII por escultores franceses. En el tímpano figura la Ascensión del Señor y la Anunciación; en el centro y bajo doseletes hay tres pequeñas estatuas de la Virgen con el Niño, San José y San Juan Bautista. Es la más decorada de las tres.

La puerta de San Olof está situada al N. presidida por su figura del siglo XIII. Se llama puerta de los peregrinos pues en la Edad Media había en los Países Nórdicos muchos devotos de este santo. (Fue rey vikingo de Noruega convertido luego al cristianismo). Tiene en el tímpano un relieve de la Adoración de los Pastores.

La tercera puerta es la de San Lorenzo, del siglo XIV, adornada con escenas de la creación del mundo en seis relieves.



Puerta de San Erik



Puerta de San Olof



Puerta de San Lorenzo

Desde aquí partimos hacia la pequeña ciudad de SIGTUNA, donde hemos permanecido dos días por su estratégica situación entre Estocolmo y Upsala, para realizar excursiones por la zona. Es una bonita ciudad. En su parte antigua de la Edad Media conserva el trazado y las ruinas de tres iglesias: San Pedro, San Lars y San Olof, erigidas entre 1070 y 1100. Es la ciudad de los Monjes Negros (Dominicos) que llegaron a este país en 1250, de cuyo convento se conserva la torre y el jardín.

Es muy importante el Archivo Municipal con miles de documentos de la historia de esta parte de Suecia que fue rica, muy comercial y con una situación privilegiada al borde del lago Malar.

Existen yacimientos arqueológicos de la época de los vikingos y aún anteriores, pues hay bastantes inscripciones en estelas funerarias que no han podido ser traducidas todavía; de ello da fe el Museo y el Archivo.

Sobre la traza medieval se conservan varias calles y unas pequeñas placitas con construcciones del siglo XVII (Stora gatan, y adyacentes) y en las colinas de los alrededores una casa de Linneo, que era su residencia de verano con su jardín botánico.

Hemos visitado la iglesia de Odensala, del siglo XII con pinturas, algunas con motivos no religiosos, que son típicas de allí, realizadas en el siglo XV.

Continuamos con el Castillo real de Roserbeg, el Museo Skokloster, y el Castillo Steninge con arquitectura de influencia italiana.

Hoy, Sigtuna es una ciudad moderna que alberga muchos centros universitarios: Facultad de Humanidades, Seminario de la Iglesia Sueca y la Escuela Internacional de Música. Es una ciudad puente entre la historia y la modernidad de la zona industrial de Arlanda, con muchos clubs y centros deportivos de actividades al aire libre.

Desde aquí visitamos VAKSALA con una iglesia del siglo XII románica, con pinturas del primer Libro del Antiguo Testamento. Exteriormente se le añadió en el siglo XV la aguja que hoy tiene. Se han restaurado las cubiertas y otros pequeños detalles con buen criterio en nuestra opinión, así como en las iglesias descritas.



Apunte del autor de una de las iglesias de Sigtuna



Iglesia de Vaksala

Volvemos ya a la capital ESTOCOLMO, llamada por su belleza y su magnífica situación en la desembocadura del lago Malar, “la bella pescadora” y “la reina del Malar”, con otros muchos epítetos líricos.

La historia de Estocolmo se pierde en la bruma de las sagas nórdicas y su nombre se menciona por primera vez en un documento de 1252.

De todas formas se pueden distinguir en su construcción y desarrollo tres épocas: la primera hasta el siglo XII, a la que corresponde la Ciudad Vieja. La segunda hasta los siglos XVII y XVIII; y la tercera hasta finales del siglo XIX.

La Ciudad Vieja, llamada “Staden mellan broarna” (ciudad entre puentes) es muy interesante con una estructura medieval en la que la muralla de la ciudad corría paralela a las calles largas y el tráfico comercial circulaba por la más relevante. Hemos visitado muy especialmente esta zona pues en ella se están llevando a cabo unos trabajos de gran importancia tanto desde el punto de vista del embellecimiento como de la estabilidad con refuerzos de cimientos y mejoras de las viviendas para rehabilitarlas con comodidades de hoy. El concepto de la Rehabilitación está imperando en todo el mundo como sistema de conservar bellezas y valores arquitectónicos de otros tiempos, que no deben perderse.

Al período de los siglos XVII y XVIII pertenecen la mayor parte de los monumentos de interés, ya que coincide con el esplendor y la máxima pujanza de Suecia: Catedral, Palacio Real, Teatro de la Opera, Iglesia de Santiago y la zona de viviendas con vistas al lago. Al siglo XIX y al actual pertenecen el Teatro Dramático, el Parlamento, la Bolsa, el Museo Nacional de Bellas Artes, Parque Skansen, Iglesia, Hoteles, Salas de Concierto, y sobre todo el *Ayuntamiento* que junto a los de Oslo y Copenhague constituyen un ejemplo, pues sus edificios concebidos para usos múltiples, permiten lo mismo un concierto que la asistencia masiva a los Concejos cuando el interés de los asuntos lo demanda; por otra parte esta Casa Municipal es sobradamente conocida a través de la concesión anual de los *Premios Nobel*, ceremonia que se realiza en este edificio.

En la cumbre de la colina donde se asienta el Palacio Real, se levanta también la Catedral de Estocolmo (Storkyrkan) con 700 años de historia y una torre barroca de 76 metros de altura, construida en 1743 por el arquitecto de la ciudad J.E. Corlberg, que presentamos en página inicial por ser la representativa de la capital de Suecia.

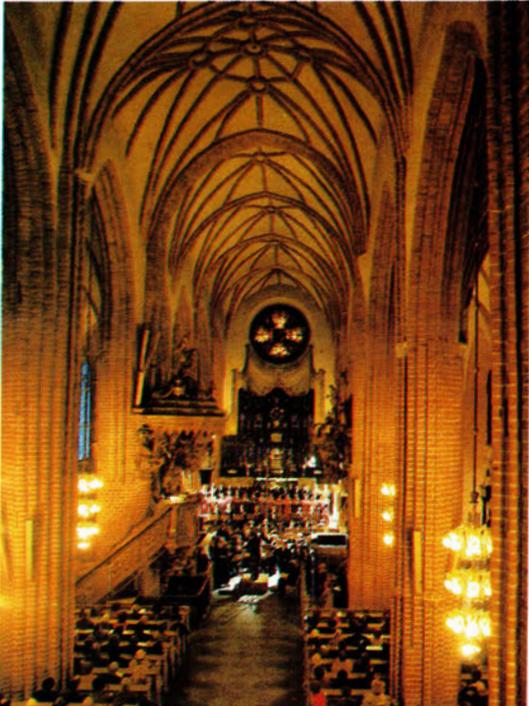
Delante de la fachada E. se encuentra la estatua de Olans Petri, el reformador de la Iglesia Sueca, y la entrada al Cementerio, hoy convertido en jardín, flanqueado por las estatuas de la Prudencia y la Esperanza.

Su interior es grandioso y lo más estimable. Es una catedral de cinco naves de estilo gótico tardío. Sus partes más antiguas son de mediados del siglo XIII. Estaba edificada en piedra y a partir de 1470 en ladrillo. Es un gótico peculiar de los países nórdicos y del Norte de Europa, “Gótico Hanseático”.

El detalle monumental más notable que alberga es el grandioso órgano y el grupo escultórico de “San Jorge y el Dragón” de 1489, obra de Bernt Notke. Es una escultura fundamentalmente de madera tallada, dorada y estofada, adornada con metales preciosos y otros materiales; es de notar una gran cornamenta llamada “del dragón” que debió pertenecer a un gigantesco alce.

La caja del órgano es una creación del siglo XVIII diseñada por el arquitecto de la Bolsa, Erik Palmste en 1790. Con ella entró el neoclasicismo en el interior de la Catedral.

Dicha caja cubre el nuevo órgano de 1960, uno de los más grandiosos y sobresalientes de Europa con 53 registros, 3.900 tubos y 3 teclados.



Interior de la Catedral de Vaksala



Vista general del órgano

El Altar Mayor es del siglo XVII en plata, realizado en Hamburgo por el orfebre E. Erdmüller. El púlpito y los asientos reales son magníficas obras del barroco, tan esplendoroso, que en Suecia recibe el nombre de “barroco tempestuoso”.

Todo el suelo está recubierto de losas sepulcrales y en las paredes hay algunas lápidas conmemorativas de menor importancia.

Conserva casi intacta de la época medieval, la Capilla de las Animas y su bóveda está decorada con pinturas que representan la lucha de Sansón con el león, y San Miguel pesando las almas el día del Juicio Final. Las otras treinta y cinco capillas están desfiguradas con el paso de los siglos y con los diferentes estilos arquitectónicos.

Se visitó la iglesia de Riddarholmskyrkan que fue edificada en 1270 por el rey Magnus Ladulas, como convento franciscano. Actualmente tiene tres naves y tuvo solo dos en su origen. La nave lateral del sur no se construyó hasta el siglo XV.

Durante la Reforma los franciscanos fueron desposeídos de su convento que pasó a una orden femenina protegida del rey y vivieron en él hasta 1807 en que la iglesia fue destinada exclusivamente a Panteón Real y Conmemorativo. La iglesia es sobre todo conocida por ser el Panteón de los reyes suecos. Magnus Ladulas fue el primero en ser enterrado allí en 1290 aunque su monumento funerario fue realizado en el siglo XVI.

Las capillas más importantes son la Gustaviana del siglo XVII y las de los Bernadotte, actual dinastía reinante desde los tiempos de Napoleón, edificadas a mediados del siglo XIX.

En las paredes de la iglesia se encuentran los escudos de armas de los caballeros de la orden de los Serafines, con las fechas de entrada en la Orden y la de su muerte, aún cuando no están todos enterrados aquí, y el día de su entierro se tocan las campanas de esta iglesia con el llamado “toque de serafines”.

Las demás capillas funerarias pertenecen a familias nobles suecas. El suelo está recubierto también de lápidas conmemorativas de distintas épocas. Han sido restauradas algunas zonas con criterio aceptable a juicio nuestro y con austeridad.

Es interesante también, la Iglesia Hedving Eleonora sobre todo porque en ella se están llevando a cabo ahora trabajos de restauración. Fue construida en 1669, mejorada en 1725 y consagrada en 1737 bajo la advocación de Todos los Santos, sin embargo el nombre con que se la conoce se debe a la reina consorte del Rey Carlos X Gustavo. *Eleonora*.



Eleonora

Es de planta de cruz griega, muy corta de brazos, con una gran cúpula. El Altar Mayor y el púlpito son neoclásicos, el primero con una notable pintura de Cristo en la Cruz de 1738.

El culto en ella es muy restringido, destinándose muy frecuentemente a auditorio de conciertos sacros y profanos, pero sus condiciones acústicas son muy deficientes por la resonancia y reverberación de la cúpula central que está casi en los límites del eco.

Estaban retocando el interior y subimos a los andamios para comprobar las restauraciones que realizaban, para pintar posteriormente. Pretendían con una pintura especial rugosa resolver el problema del sonido. Mi opinión fue contraria a la pintura que desfiguraría la belleza de la cúpula y no lo resolvería, ya que la suma de distancias de los sonidos reflejados serían tan grandes respecto de los sonidos directos, que el revestimiento pictórico no anularía la causa.

Mi propuesta fue de adaptar sobre la cornisa de la circunferencia de base de la cúpula, un sencillo dispositivo de cables metálicos con tensores, y recogible, por el que se deslizasen unas lonas de color adecuado, que cerrasen circunstancialmente el plano inferior, obstruyendo el paso del sonido a la semiesfera de la cúpula. Mi criterio para su solución definitiva fue aceptado unánimemente por los compañeros.

Dedicamos la tarde a contemplar con agrado una de las curiosidades monumentales mas populares de la capital sueca. El grandioso y moderno Museo construido para albergar el Navío de guerra Wasa de Gustavo II Adolfo, buque insignia de la Armada sueca que naufragó a pocos metros de su botadura en el puerto de Estocolmo en su viaje inaugural en 1628.

Era el orgullo nacional y quedó frustrado en su primera salida al mar. Pasados 333 años de su hundimiento en la bahía, el viejo navío fue localizado en 1959 y en 1961 rescatado de las aguas.

En Junio de 1990 fue inaugurado el magnífico museo que alberga el Wasa, muy interesante desde el punto de vista arquitectónico y museístico.

Fue construido tras ser premiado en un concurso internacional de arquitectura, sobre los antiguos diques de construcción de buques, con una superficie de 12.540 metros cuadrados y un volumen de 105.000.- m<sup>3</sup>, con vigas de 25 Tm., recubierto exteriormente de placas de cobre de un peso total de 100 toneladas, que cubren 12.000.- m<sup>2</sup> de superficie.

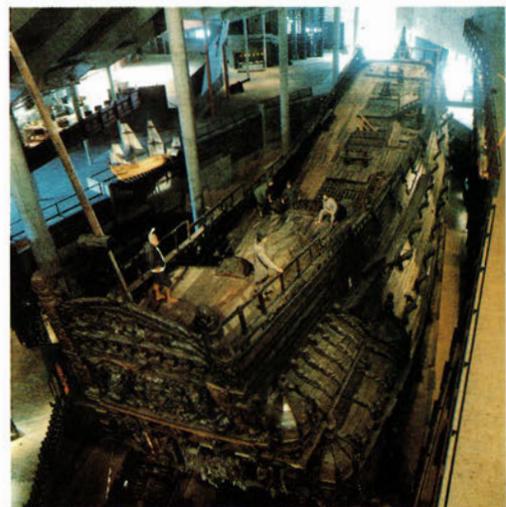
El rescate y restauración del Wasa ha constituido una especie de epopeya nacional y un estudio interesantísimo de métodos de recuperación y conservación de los diversos materiales hallados: madera, metales, telas y objetos diversos, que han sido tratados y consolidados con métodos novísimos que nos fueron explicados como importantes para futuras restauraciones. Se han descubierto algunos productos, hoy utilizados normalmente y producidos por laboratorios suecos, con ocasión de esta importante restauración. Fue muy instructivo para nosotros en nuestra condición de restauradores.

En cifras, el Wasa tiene 69 mts. de eslora, 12 mts. de manga y 5 mts. de calado. Altura al palo de bandera de 52 mts. Desplazaba 1.200 toneladas e iba armado con 64 cañones.

En verdad la visión de este museo con escenas corpóreas que explican plásticamente las disciplinas de la tripulación y el fiel reflejo de la vida en el mar a principios del siglo XVII, constituye un remanso sedante dentro del ajetreo que representa ir a pie casi en todo momento desde un monumento a otro, por las dificultades de aparcamiento.



El Museo



El Wasa rescatado

Al día siguiente partíamos en avión a la isla de GOTLAND.

Es la isla más grande del Báltico, de 3.140 Kms/2 (algo menor que la isla de Mallorca). Tiene grandes canteras de caliza, de la que están hechos la mayor parte de los monumentos de Suecia, y su suelo es muy fértil, lo que unido a un clima benigno da una flora abundante y diversa muy distinta del resto de Suecia. En la Edad Media fue un enclave comercial muy importante y su capital VISBY conserva aún mucho de su arquitectura medieval. La ciudad mantiene casi íntegra la muralla del siglo XIII de 3.500 mts. con 44 torres y algunas curiosas casas, entre ellas y muy bien conservada la Botica y varias iglesias hoy en ruinas: San Nicolás, San Juan y San Pedro.

Toda la isla es muy rica en monumentos prehistóricos como el Skeppsättning y en yacimientos arqueológicos de la Edad del Bronce. Cuenta con 94 parroquias, dependientes de la Catedral de Visby, casi todas medievales, de las que hemos visitado las más importantes. Número tan elevado dice mucho de su religiosidad. Presentamos en la página siguiente dos de ellas para dar idea de su configuración.

Conservan sus costumbres en las celebraciones y tuvimos el placer de contemplar una boda con acompañamiento y músicos incluidos, vestidos con trajes típicos en una especie de procesión que iba hacia la Iglesia.

La visita a la Catedral de Visby fue muy interesante pues en ella se han llevado a cabo trabajos de restauración durante nueve años y se han invertido 39 millones de coronas suecas, unos 700 millones de pesetas. Ello nos da un ejemplo que se debiera seguir en España en la que nuestro patrimonio y riqueza artística es incomparablemente superior.



Isla de Gotland



Catedral de Wisvy



Dos de las 94 Iglesias de la Isla de Gotlan

De vuelta en Londres decidimos quedarnos unos días para visitar obras de algunos arquitectos, sobre todo la ya aludida de la *Abadía de Westminster*.



Abadía de Westminster

Merece descripción detallada la visita a estas obras: las que se han realizado y las que se continúan con un cuidado y esmero dignos de elogio.

Ciñéndonos tan solo a las obras de restauración de la piedra exterior, señalaremos que según el lugar del monumento, el tratamiento recibido es diverso. Así en la Capilla de Enrique VII al fondo de la nave central, a mi juicio la mejor de la Abadía realizada en un gótico florido Tudor, digna de parangón con nuestra Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos, aunque de mayores dimensiones y mayor derroche de riqueza, se están lavando sus fachadas con agua corriente lanzada con máquinas que regulan la presión según la zona que tratan, ayudados por tornos, similares a los de los odontólogos aunque de otras dimensiones, y diversos métodos, rematando en algunos casos la obra de limpieza con una última pasada de agua de cal que regulariza y da uniformidad a las superficies restauradas.



Exterior de la Capilla de Enrique VII  
en la Abadía de Westminster



Bóveda de concepción gótica muy original  
y de estructura muy comprometida en  
la Capilla de Enrique VII

Para la realización de las obras exteriores de esta Capilla se han asignado para los trabajos de dos años la cantidad de 4 millones de libras esterlinas (725 millones de pesetas).

Los andamiajes de más de seis plantas, rodean toda la periferia de las paredes de trabajo y están tan cuidados que parecen desde abajo forjados de un edificio en construcción.

Las piedras corroídas en un cierto grado, son señaladas por el propio Arquitecto Mr. Buttress y sustituidas por otras nuevas de la misma procedencia, caliza de la localidad de Portland y el asentado se realiza casi a hueso con una pincelada de mortero de cal y limaduras de piedra, casi líquido. Estas sustituciones se realizan también en piezas escultóricas, como gárgolas y elementos artísticos, aunque no tengan ejemplos idénticos en el monumento y que estén mutilados, casi destruidos o totalmente desaparecidos. Así nos mostraron dos figuras de cabezas salientes a modo de gárgolas en las que han representado, en una, la cara del Arq. Buttress y en otra cercana la del Contratista de los trabajos, que lleva también muchos años en las obras de restauración y conservación.

Esto que parece raro o criticado por algunos, no lo es tanto, puesto que ya los canteros que construyeron las catedrales encontraban siempre un lugar en el que se perpetuaban de algún modo, dejando esculpida su efigie (1). Con esto no se hace mas que continuar la tradición de los constructores primitivos. Ello hace patente aquel dicho de mi gran Profesor en la Escuela de Arquitectura D. Modesto López-Otero que decía: "A ciertas alturas las patas de los burros parecen molduras", sin duda no se refería a estas representaciones faciales.

La visión de detalles del edificio desde la calle no es la misma que la que nosotros tuvimos la suerte de contemplar en lo mas alto de sus torres, a un metro de distancia y a su propio nivel. La comodidad de los medios auxiliares empleados en la realización de las obras es admirable. Nos elevaron en un magnífico ascensor exterior, por el que ascienden igualmente los trabajadores y los materiales preparados para su montaje en obra. Subimos provistos de un casco protector y habiendo firmado previamente sendos seguros de accidente, requisito que se precisa ineludiblemente para acceder a las obras, sean profesionales o visitantes.

(1) En algunos arcos de las naves y en la capilla del Condestable de la Catedral de Burgos, hay mas de cien cabezas esculpidas en varias filas y entre ellas la faz de algunos canteros que allí dejaron su impronta.

Nos explicaron cómo actuaban en la protección de salientes y cornisas que pudimos comprobar, recubriéndolas por la parte superior, prácticamente invisible desde la calle, con acero inoxidable en unos casos y plomo de tres mm. de espesor en otros.

El deterioro de la piedra lo evitan a cualquier precio; así indudablemente la durabilidad del monumento está garantizada. No escatiman gasto y aportan permanentemente cuantos fondos precisan. El año pasado en la visita que realicé a Canterbury, pude ver en esta Abadía de Westminster cómo restauraban los arbotantes y una zona del Claustro. Ahora lo he visto totalmente terminado a satisfacción.

Desde aquellas alturas recorrimos todas las cubiertas, así como los desvanes y el interior, trabajo muy importante que ha sido objeto de una conferencia especial en Marzo pasado, donde se han arbitrado medidas de seguridad y contra el fuego muy especiales. Por otro lado pudimos contemplar un Londres desconocido para nosotros: El Támesis y los monumentos que a sus orillas le acompañan y una visión distinta del trazado de la ciudad. No nos pesó el tiempo en ningún momento de aquella visita de trabajo de mañana y tarde, de contrastes e intercambio de conocimientos. Tanto lo cercano en la obra como lo lejano en el horizonte, era un deleite.

Los talleres de preparación, tallado y esculpido de la piedra están in situ con profusa maquinaria y hábiles operarios, canteros y escultores, copistas, metalistas, preparación de emplomados y cuanto se necesita en cualquier monumento para las obras. Puede decirse que es autónoma en sus cuidados y la Reina se ocupa personalmente del seguimiento de los trabajos, estando puntualmente informada por el arquitecto, a quien invita varias veces al año a tomar el té con el fin de conversar.

El arquitecto tiene su vivienda dentro de la Abadía y también el estudio de trabajo para la misma. Las labores de dirección en esas condiciones tienen que ser un verdadero placer.

Un corto concierto de Música de Cámara que la Abadía ofrecía a un congreso de médicos, fue el adiós definitivo a unas jornadas, y a un total viaje de trabajo fecundo, tras los muros de los distintos monumentos que encierran gran parte de la historia de Europa.

*Notas Cronológicas*

Los simposios realizados hasta la fecha a las que he asistido, han sido:

- Septiembre 1986 - Italia en Milán. Se fundó la "Asociación Europea de Catedrales, con la Sección de Restauración y Conservación, y otras tres Secciones. Se eligió en votación secreta la Junta Directiva Tripartita: Italia, España e Inglaterra.
- Abril 1987 - Gran Bretaña en Canterbury.
- Septiembre 1988 - Alemania en Passau.
- Septiembre 1989 - Polonia en Dancig. (Danzig).
- Mayo 1990 - Inglaterra en Warwick (University).
- Septiembre 1990 - Alemania en Colonia y Maguncia.
- Mayo 1991 - Suecia en Estocolmo y la Isla de Gotland.
- Junio 1991 - Inglaterra en Londres.
- Octubre 1991 - España en Madrid.
- Mayo 1992 - Gran Bretaña en Londres
- 18 Mayo 1992 - España en Burgos.

Tales reuniones de intercambio de experiencias, procedimientos y resultados, han sido muy eficaces, con exposición de opiniones contrastadas y consecuencias a deducir, que redundan hacia la consecución de cuanto puede conducir a la mejora y máxima durabilidad de los monumentos, que son los fines perseguidos.



ARQUITECTURAS SINGULARES DE MADRID: LAS  
CASAS DEL DUENDE, REBEQUE, CAPONES,  
TESORO, CARRACAS, PAGES Y OTRAS MÁS

Por

VIRGINIA TOVAR MARTÍN



En la ciudad, todos los edificios, sin excluir ninguno, son representativos de una realidad social e ideológica. Los edificios comunican la historia de la ciudad y es conciliable la hisotiricidad constitucional de Madrid con el contenido de ciertas estructuras curiosas ciudadanas. Aunque de modo aproximado y precario, el centro histórico de la capital se ha conservado en cierta medida. Sus edificios históricos son bienes culturales, con una existencia puramente museística, sobre los que recaen constantemente criterios rigurosos de restauración. Sin embargo, cuando contemplamos la ciudad del pasado, necesariamente hemos de mirarla como una entidad absolutamente unitaria, postulando por la finalidad común o individual de sus miembros, por el carácter de sus clases dirigentes y sus clases dirigidas, por el objeto arquitectónico ideal, y aquél más pragmático de su realida histórica cotidiana. La función del arquitecto fué comunicar la actitud de la realidad vital en su más amplia dimensión. En ella aninan todo tipo de especulaciones inmobiliarias, de construcciones diversificadas, un continuo interpolarse de complejos residenciales, edificios de disposición libre en cuanto al terreno y al punto de vista distributivo, o la cortina de casas, que aún ofreciendo alturas diversas, presenta unidad arquitectónica en su aspecto formal. Existen modelos de vivienda eclépticos y en general, la ciudad, con su carácter compuesto, se nos presenta bajo determinaciones estructurales diferentes, pertenecientes a un mismo fenómeno estético y funcional.

Un problema sobre el que volvemos continuamente es el relativo al valor de la arquitectura doméstica, por una simple tentativa de fijar modelos fundamentales, adscritos a la sociedad heterogenea de los siglos XVII y XVIII. En el caso que examinamos, nos encontramos con una situación particularmente compleja a causa de los equívocos que condenan desdeñosa-

mente construcciones populares de Madrid, que son mucho más que una simple leyenda. El estudio de ciertas arquitecturas domésticas de la capital, de ciertas tipologías que podemos definir como comunitarias, exaltan y singularizan el problema de la arquitectura residencial colectiva, de un fenómeno de especulación disfrutable por determinados ciudadanos y su modo de vivir propio.

La arquitectura doméstica cortesana, en su naturaleza preeminente, funcionó entonces en términos genéricos, como un conjunto de núcleos de agregación. Se vale de elementos primarios en su aspecto espacial, con un valor “in se” y con un valor también de posición. La casa es entendida como un hecho urbano primario, generador de una forma de la propia ciudad. No siempre son hechos físicos poco destacables. En ocasiones se elevan en su valor significativo, porque aún siendo de uso primario y cotidiano, pueden ser llevados a cabo con una intencionalidad estética que goza de cierta singularidad.

Este es el caso de una serie de ejemplos, que tomados de aquella historia urbanística, emergen con cierto carácter distintivo. Atestiguan las soluciones arquitectónicas y tipológicas diversas a que nos referíamos, a esa “psicología” arquitectónica doméstica, abierta a varios horizontes, que se manifiesta con visicitudes diferentes, que cede ante la necesaria adecuación de los modos de vida de sus gentes, y que se identifica con el comportamiento ciudadano y con los estratos más profundos de los sentimientos colectivos. Hemos querido tomar los hilos de este razonamiento desde una visión de la arquitectura doméstica basada en lo concreto, basada en estímulos sociológicos, en premisas a mitad de camino, entre el propio rigorismo de una tradición arquitectónica cantada desde el valor de unos modelos planimétricos, desarrollados con cierta libertad, en cuanto a soluciones funcionales y decorativas, y motivaciones de opuesta ascendencia socio-histórica. Se trata de una arquitectura que se hace valer desde una inventiva estilística y desde la certidumbre de las leyendas míticas que desvelan la propia historia, desde su falta de apelaciones a la razón.

La CASA DEL DUENDE, atrae nuestra atención en primer lugar. La utilidad, y la estabilidad, son los parámetros que la definen. Parece bastante probable que el edificio en su función estética y práctica, que se nos brinda en un hermoso diseño del siglo XVIII, (Fig. 1) sea la misma que le definió a lo largo del siglo XVII, período en el que ya le conocemos una real

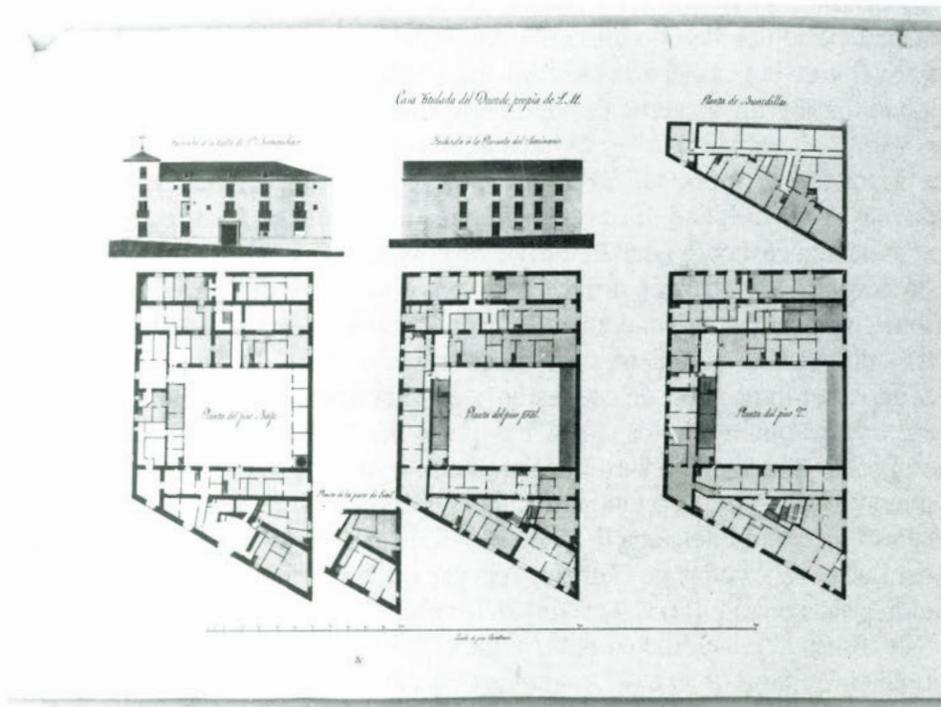


Fig. 1. Casa del Duende. Propia de S.M. fachada a S. Bernardino (A.P.)

y curiosa existencia. Se da una cierta coincidencia de que la mayor parte de los edificios de carácter doméstico que vamos a considerar, pertenecen al Rey. Son “casas de Su Majestad”, que se prestan a los designios de la especulación inmobiliaria, sometiéndose a las diversas vicisitudes que cada situación económica comporta. Nos revelan un desarrollo edificatorio promovido por los intereses particulares del propio monarca, extendido en las áreas del patrimonio público, resuelto en la mayor parte de los casos sin las contendas a que dan lugar los derechos de propiedad. El edificio se vuelve “comerciable” para el Rey y se plantea en la mayor parte de los casos con preeminencia estructural sobre el resto del caserío.

La Casa del Duende es de estructura ordenada, casi rígida desde el punto de vista distributivo. Está levantada sobre una parcela regular con tan solo uno de los lienzos achaflanados. Surge bajo un intento común de “representación”

y de división social como tal edificio de alquiler y de especulación. Corresponde a cierto tipo de estructura plurifamiliar, en la que se recupera o mantiene el valor de la arquitectura civil del siglo XVII, con torre angular, zócalo almohadillado y líneas verticales donde quedan integradas las alineaciones de los vanos, alternándose rejas y ventanas. Se percibe una mayor libertad interna de los espacios por ser objeto de apurada compartimentación, en aras de una mayor rentabilidad. Es casa de bloque en profundidad, que ocupa el suelo de manera casi completa. El edificio está visto de modo utilitario. Su forma está despojada de otro tipo de motivaciones. Viene a ser un mero esquema distributivo y prevalece el valor efectivo de este papel. El Archivo de Palacio conserva numerosos expedientes de arrendamiento, desahucio, de “perdón” de adeudos por inquilinos, de concesiones de habitación por alquiler y en algún caso excepcional gratuitos (1). A través de una atenta lectura hemos podido comprobar que los Reyes establecieron como una constante, el alquiler de la vivienda a sus criados, o viudas de tales servidores. Concheros, Cazadores de Ballestería, Palafrereros de la Real Caballeriza, Planchadoras de ropa, Cirujanos, Lacayos, Ayudas de Cámara, Ayudas de la Furriera, Escultores, Aparejadores etc. son inquilinos que ocupan la vivienda a lo largo de los siglos XVII y XVIII. En la relación de nombres que solicitan el alquiler de la vivienda figuran “las viudas de gracia” y en todos los casos, para proceder a la solicitud de tales alquileres, se establece como normativa una declaración “de estado y circunstancias” de la persona o familia que aspira a ocupar la vivienda.

La Casa del Duende estuvo situada en la calle del Duque de Liria con fachada a la Universidad del Seminario de Nobles. Hay constancia de algunas quejas de los vecinos por los daños causados por los estudiantes de dicho centro, así como por la explosión de un polvorín que destruyó gran parte de los vidrios de sus ventanas.

El edificio desarrolló sus funciones plenamente a lo largo de los siglos XVII y XVIII. En el siglo XIX comenzó su decadencia, registrándose ciertos deterioros en su estructura, que hicieron precisas determinadas restauraciones, en cuyos expedientes se declara que “los quiebrros se debe a la falta de inquilinos”, advirtiéndose que entran ratones minando las habitaciones”. Este panorama precipitó la suerte del edificio, pues en el año 1865 de decretó su venta. La vivienda fué tasada entonces en 787.066 reales, sin embargo, su estado maltrecho, dió lugar a una rebaja de 8.000 reales. El arquitecto Mayor de Palacio y de los Sitios Reales redactó un largo informe, cer-

tificando que el edificio ocupaba la manzana 547, con fachada de 32 mts. y 92 cnts. a la calle del Duque de Liria, 51 mts. al ángulo con la calle de Mártires de Alcalá y 27 mts. y 79 cnts. a la Plaza del Seminario de Nobles. Declara tener forma trapezoide con 1.222 mts. y 11 dec. cuadrados de área plana equivalentes a 15.741 pies y 32 dcms. cuadrados. Especifica que el inmueble comprende una planta baja con Patio de luces, y entradas con escaleras distintas con 2 habitaciones. La planta principal íntegra 12 habitaciones y el piso segundo trece. La planta de buhardillas también era aprovechable con cinco habitaciones y varios cuartos trasteros. El resto comprendía una zona de desvanes corridos.

Se subraya el valor de los buenos materiales, utilizándose la piedra en zócalos, en jambas y dintel de la puerta de entrada. Suelos de bovedilla con maderas al descubierto unos, y forjados otros. También se describe la armadura de par e hilera y par y picadero, pobladas de teja. Se distingue la obra de herrería en tejas, antepechos y balcones en fachada y patio, la carpintería de taller, pavimento de pie a barroqueña y empedrado en el patio. La escalera principal fue realizada sobre pilastras de piedra en las que apoyaban las bóvedas tabicadas.

D. José Segundo de Lema, arquitecto Mayor de Palacio, concluía su informe declarando que la disposición general del edificio no fue en su primitivo origen destinado “a las pequeñas habitaciones en que al presente se encuentra aplicado” y que la fábrica “esta regular por su antigüedad”. El Acta de la subasta fué firmada por Don Antonio Velasco, Fernando Cos-Gayon y otros el 18 de agosto de 1865 (2).

Subastado el edificio, y alejado de la realidad específica que le había mantenido a lo largo de dos siglos, la Casa del Duende pasara a manos de diferentes dueños particulares. En 1876 Fernández de los Ríos la recoge en su Guía como un edificio singular todavía de la capital (3). Su función ha cambiado en el siglo XIX pero es evidente que los valores de su arquitectura se intentan envolver con otros hechos. Es la historia de los inquilinos y moneaderos falsos que en la planta baja de la vivienda y de manera encubierta acuñaban doblillas de oro del Brasil, cuya ilegalidad no fue descubierta hasta el reinado de Fernando VI. Tales inquilinos inventaron una pintoresca historia de enanos, cuyas apariciones obligaron a huir a los diferentes inquilinos, ya que simulaban en una y otra ocasión tener poderes sobrenaturales. Los enanos, que acabarían llamándose duendes, lograron con su farsa en-

cubrir durante largos años a los estafadores. Se dice que Fernando VI secuestró durante algún tiempo el edificio, hasta borrar el miedo que había ocasionado en los diferentes moradores (4).

La CASA DE REBEQUE estuvo situada entre el Pretil del Alcazar y la calle de Factor. Es “casa de Su Majestad” aunque fué palacio primero de los Borjas, que habitó el Marqués de Lombay y Duque de Gandía, San Francisco de Borja. En este edificio vivió el Príncipe de Esquilache, Don Francisco de Borja y Aragón, Virrey de Perú (5). También fué huésped de la vivienda el Embajador de Holanda Mr. Robek, de cuyo apellido y por corrupción se le dió el nombre de “Rebeque”, el cual sirvió también para titular la plazuela delantera del edificio.

La Casa de Rebeque se formó con la integración de las manzanas 437, 438 y 439. Tras la transmisión al patrimonio real, su estructura cambió en cuanto a su distribución interna, ya que tuvo como destino el servir de alquiler, en este caso artistas al servicio del Rey. También se utilizaron parte de sus espacios para almacenes y Contaduría general de las Obras (6).

El conocimiento del edificio nos llega a través de tres diseños del siglo XVIII, época en la que desempeñaba rigurosamente tales cometidos. El dibujo que refleja el “cuarto bajo” demuestra que la vivienda dió especial prioridad a esta planta. El plano demuestra una estructura sometida a un suelo irregular de composición alargada, reprimiéndose el espacio en uno de los extremos. El sometimiento obligado al terreno determinó también el que dos de los ángulos del edificio se achaflanaran. En planta se reflejan los 30 ventanales integrados en su perímetro y la distribución de sus espacios interiores. Se trata de un edificio con dos grandes patios separado por una crujía doble central. El Patio mayor presenta dos lados porticados y ambos se dibujan en perfecta concordancia con las alineaciones del terreno, adoptando formas trapezoides y rectangulares, en este caso, sin poderse evitar la inclinación de uno de los lados menores. En planta, la Casa de Rebeque, fué adaptada en el siglo XVIII para el estricto cumplimiento de su función de alojamiento y taller de artistas y almacenamiento. En el diseño de la planta baja se manifiesta la construcción de uno de los estudios del escultor Pedro Michel sobre el espacio rectangular, ganado al Patio principal, con grandes ventanales abiertos al propio Patio. Desde este ámbito, una puerta conduce al segundo estudio del propio Michel, en este caso con acceso a un portal con salida a la calle. En la crujía central y cercano a los es-

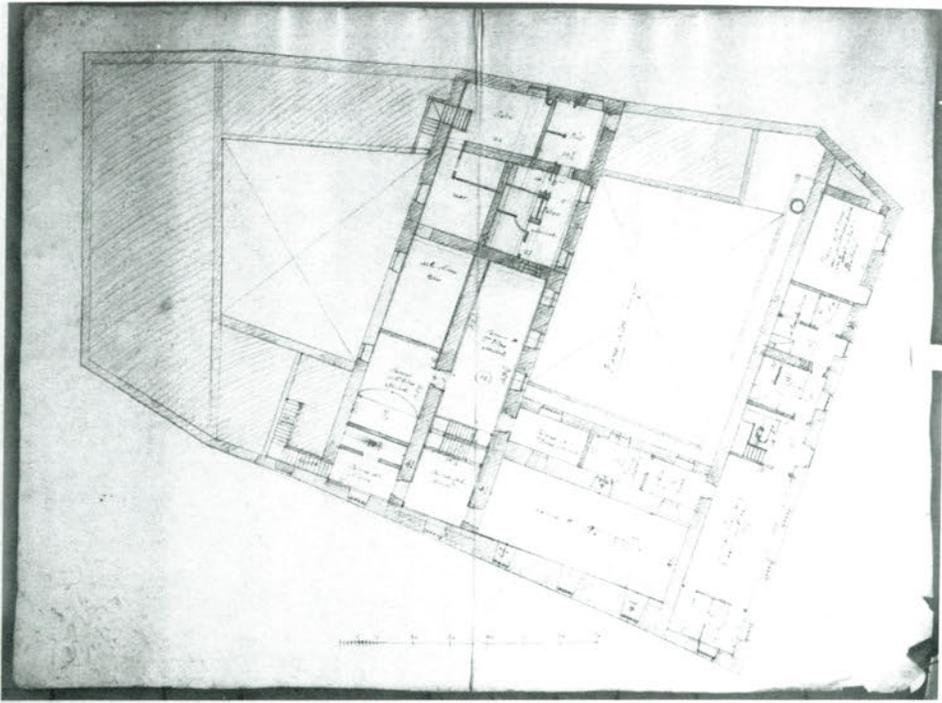


Fig. 2. Casa de Rebeque, 1750. Planta de sotanos.

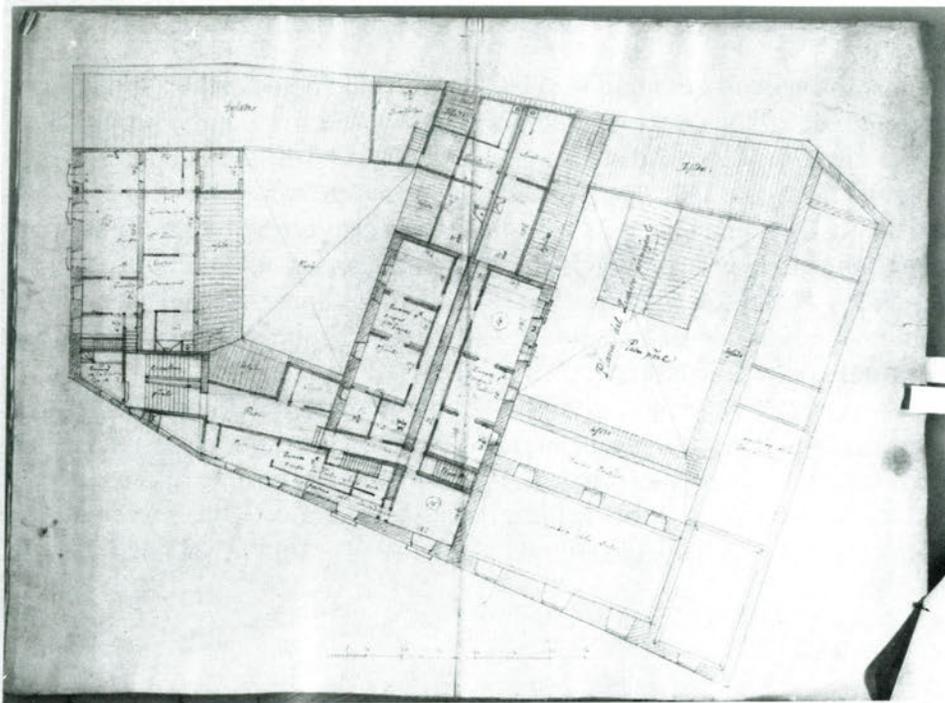


Fig. 3. Casa de Rebeque, 1750. Planta principal. (A.P.)

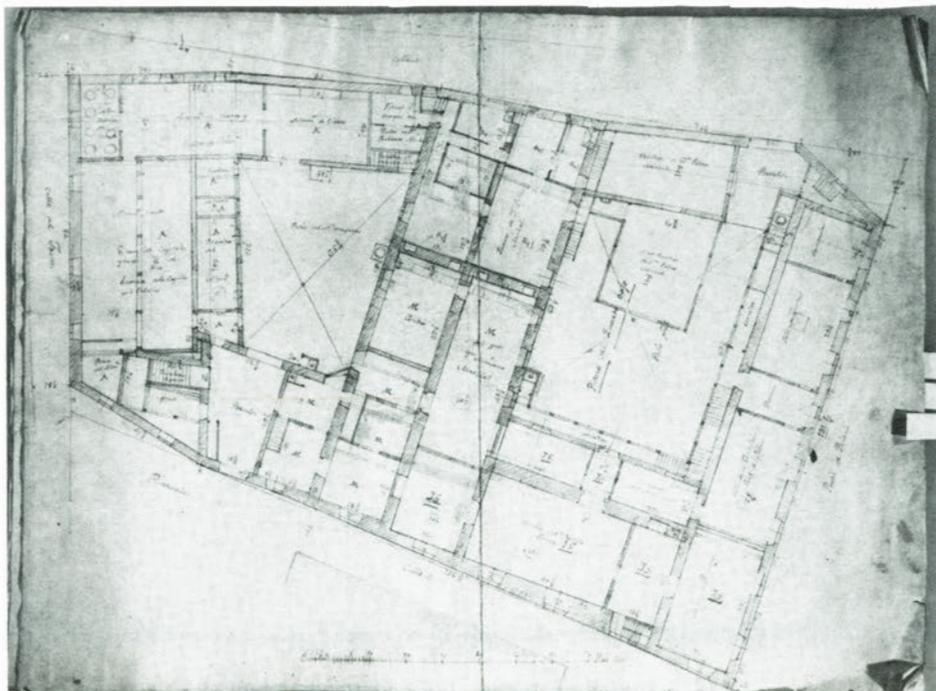


Fig. 4. Casa de Rebeque, 1750. Planta baja (A.P.)

tudios, se encuentra dibujado “el Quarto de Don Pedro Michel”, un amplio aposento de 29 pies, señalado con la letra P y accesos al Patio principal.

Con la letra M aparece en la misma crujía central el amplio aposento rectangular del Señor Don Mariano Maella. Comunicando con este espacio se encuentra la habitación de 27 pies dedicada a estudio del pintor. El aposento de Maella viene a ser uno de los más grandes, con unas medidas que exceden los 48 pies. A continuación se dibujan los aposentos del Sr. Don Jerónimo Gómez, con una medida de 40 pies de logitud y comunicación con el estudio que viene a ser un recinto de 18 por 14 pies.

En el ángulo del Patio segundo se sitúa la pieza que fué ocupada, tal y como señala el diseño, por Roberto Michel con acceso a dos estancias separadas por un estrecho corredor, posiblemente con destino al estudio particular del citado escultor. En la crujía que cierra el Patio principal con orientación a la calle del Pretil de Palacio, se ubicaron la Sala de Pinturas,

la Sala de Contaduría General de las Obras, la Sala de Juntas y la Secretaría, estancias distribuidas a ambos lados del vestíbulo-portería del edificio, con capacidad de 34, 34 29 y 14 pies sucesivamente. El Patio segundo se denomina de Almacén. En su entorno se ubican los aposentos con destino a “almacén de claros”, “almacén de claros y escudos de chimenea”, “pieza de las tinajas”, “almacén donde están los capiteles y basas de bronce de la Capilla del Palacio”, “despacho”, “archivo”, “quadra” y varias piezas más sin identificación. Sobresale entre tales aposentos el “Portal” principal de la vivienda, a cuyo constado se ubica también la escalera principal.

La planta baja fue sin duda en este edificio la zona principal. El piso superior se reparte de manera más constreñida. En algunos de estos pequeños aposentos vivieron algunas viudas (posiblemente de criados del Rey), otro fue ocupado por Don Luis de Moya, y dos más por D. Jorge y un oficial. A todos ellos se accede por dos escaleras estrechas y una de mayor capacidad. También se señalizan las buhardillas, tejados y dos Salas, una de ellas como ámbito de la Contaduría.

Un tercer diseño nos muestra la zona de sótanos. Varios aposentos pertenecieron a Don Pedro Michel, posiblemente como almacén de los materiales que sirvieron para la ejecución de sus obras escultóricas. Otra estancia se destina a almacén de los materiales de D. José de la Ballina, aparejador mayor de las obras de Palacio. Los restantes aposentos se dedican a Tesorería de la obra de Palacio. Despacho, Archivo, Cocina, Dormitorios, Tesoro, etc... (7).

En la Manzana N.º 551, N.º 5 se ubicó la “Casa de Su Majestad” llamada de los CAPONES. Fue comprada por el Rey Carlos II, quién la mandó reedificar en el año 1676 (8). Se apunta en el proceso de reedificación, que dicha intervención se llevó a cabo sin mediar la Junta de Obra y Bosques “mediante ser toda obra nueva y tan moderna que no ha necesitado reparos”. Tal restauración dudó algunos años ya que la tasación de la nueva construcción fue realizada en el año 1704, valorándose el inmueble en 8.618 reales (9).

Por noticias recogidas en el “Diario Oficial de Avisos de Madrid”, fechado el 14 de julio de 1865, conocemos que la Casa de Capones se identifica con la Casa de Niños Cantores de la Real Capilla. También se informa que estuvo situada en el n.º 35 (n.º 5 antiguo) de la calle de Leganitos con vuelta a la calle de Fomento n.º 42. El Expediente de venta de vivien-

da en la citada fecha de 1865, nos da a conocer alguna de sus principales características. Fue alojamiento de los Músicos del Rey, institución fundada por Felipe II en el año de 1590. Fue reedificado el inmueble por el monarca Carlos II con una extensión de 230 mts. y 18 decms. de área plana equivalentes a 2.964 pies y 85 dcms. cuadrados, pisos bajo, principal, segundo y de buhardillas, con portal, escalera y Patio central. La vivienda fue construida con zócalos de cantería, fábrica mural de ladrillo visto, rejas de cuadrado de hierro y balcones de balaostriillo. Carpintería de taller y enlosado de barroqueña. También se informa de la existencia de un portal con espaciosa escalera, portada de cantería, con pilastras, jambas, dintel y gran cornisa del mismo material. En el Portada principal se hallaba “remontado Escudo de Armas en su centro” (10).

La vivienda, en el citado año 1865, fue tasada en 439.670 reales en lo que abarcó la zona orientada a Leganitos y en 340.860 reales en la que fue orientada a la calle de Fomento.

Algunos documentos informan del arreglo del Reloj de la Torre en el año 1818, dato que puede ser indicativo de que en la estructura se mantuvo un formato semejante al citado de la Casa del Duende, diseño que vino a mantener una modelística de arquitectura doméstica, derivada de la que se impuso en el siglo XVII siguiendo la tónica de los trazados civiles de Juan Gómez de Mora.

A la vista de los datos documentales, la vivienda debió servir de alojamiento de los músicos reales tan solo en una de sus partes, ya que se conservan varios de los procesos de alquileres que tuvo el edificio a lo largo de su historia y que se nos ofrecen con información muy densa, sobre todo en el periodo comprendido entre 1835 y 1863 (11). Se informa incluso que la habitó en régimen de alquiler el propio Confesor de la Real Familia.

Se suceden varios procesos de restauración del inmueble. El que se lleva a cabo en noviembre de 1840 fué tasado por el arquitecto Custodio Moreno.

En el mapa de Texeira de 1656 y en la Planimetría de Madrid del año 1749, se dibuja la vivienda con extrema precisión. Viene a ser una ligera variante de la continuidad urbana, pero en este caso se aparta de ser una estructura doméstica primaria; constituye un foco importante del tejido urbano, que asume una función destacada. Admito que no llega a ofrecer una imagen sugestiva, pero se reconoce en ella una cierta intencionalidad dife-

renciadora, cierto carácter relevante respecto a las restantes viviendas entre las que se integra.

El plan de la Casa de Capones o vivienda de los Músicos cantores de Su Majestad, se prestó igualmente a los designios de la especulación inmobiliaria y como tal, se convirtió sin duda en una retícula en exceso fragmentada.

El establecimiento de un edificio anejo al Alcazar, para servir de aposento a criados o ilustres visitantes del Monarca, fue preocupación que ya se pone de manifiesto en el reinado de Felipe II. Este hecho nos lleva a revalorizar una “casa del Rey” que alcanzó notoriedad, no tanto por su dinámica servicial como por haber servido de alojamiento circunstancialmente el Cardenal Barberini o al pintor Diego Velázquez. La CASA DEL TESORO ha sido objeto de atención por parte de varios historiadores (12). Iñiguez informo del proceso de su formación, de su “añejo” nombre y de su antiguo destino como lugar de alojamiento de huéspedes distinguidos. V. Gerad ha investigado sobre la cesión de la propiedad al Rey y de la estancia en ella de Sánchez Coello, Juan Bautista de Toledo, Becerra o Bergamasco (13). En 1571 fue habitada por el Cardenal Alessandrino para preparar la guerra que culminaría en la batalla de Lepanto. También informa sobre su hospedaje en la Casa del Tesoro Juan Bautista Venturino de Fabriano así como el Comendatore Cassiano del Pozzo en su relación del viaje del Cardenal Barberini a España en el año 1626.

A lo largo del siglo XVII la Casa del Tesoro se había convertido en el edificio de alojamiento de criados del Rey más destacado, con zonas diferenciadas para huéspedes de mayor rango. Al conocimiento que se tiene del inmueble hoy queremos añadir algunos datos de gran interés, que nos clarifican algunos aspectos más del edificio, ubicado al Este del Alcazar e integrado con otros edificios anexos a la residencia real que conjuntamente posibilitaron la alineación de la llamada Calle del Tesoro, pequeña arteria que facilitó el enlace de la Plaza Real con el Convento de la Encarnación y Caños del Peral.

Su planta nos llega través de un “croquis” en el que se dibujan en la zona baja los espacios principales y su respectivo destino.

Este documento está fechado en el mes de enero de 1684. Se demuestra en primer lugar, que la Casa del Tesoro careció de vestíbulo de entrada. En su lugar se trazó un callejón cubierto, por el que se accede desde la Calle del Tesoro al Patio principal de la vivienda. Con el n.º 2 se señala un “quar-



Rey.” “Dentro de dicho zaguanillo se informa que hay una escalerilla de caracol angosta de donde se sube a cuatro “repartimientos” en la forma siguiente: “En el primer tramo ay unos aposentos que avita Pedro de la Roca, mozo de oficio del Guardamanjier de la Reyna.. que antes tenía D.<sup>a</sup> Casilda Bricuela viuda de D. Juan Antonio Román”. “Más arriva subiendo dh escalerilla de el n.<sup>o</sup> 7 en el segundo tramo ay unos aposentos en que siempre a estado y esta el Oficio de la Tapicería de la Reyna. Más en el último descanso de dicha escalerilla a izquierda ay una avitacion pequeña en que esta Andres Barrero, Ayuda de dh Tapiceria de la Reyna.. a disposicion de Joseph Nieto Aposentador de la Reyna. Frente de esos aposentos ay un quarto con ventanas a la Calle del Th Tesoro que antes era de D. Juan de Valdivieso Ayuda de Camara del Rey Nuestro Señor y despues se dio a D. Andres de Montoya, Sobrestante de las Obras Reales en virtud de merced de la Reyna Madre a consulta del Marques de Malpica de 3 de abril de 1668 la qual despues se le amplio a consulta del Duque de Pastrana”.

Con el 8 se señala en el Patio de la Fuente unos escalones por los que se sube a unos “aposentillos que avita Jeronima Sada viuda de Jose de Zubirri por merced de la Reyna Madre a consulta del Duque de Pastrana de 28 de septiembre de 1679”. El 9 señala como se va rodeando dh Patio de la Fuente de l rinconada ay otra escalerilla con tres habitaciones en la forma siguiente: En el primer descanso un aposento en que avita D. Juan de la Espada Sacristan del Oratorio de las Damas, otro en que esta un criado de el Aposentador de Palacio y en lo ultimo un quarto que tiene el Dr. Don Bartolome Hurtado, Capellan Doctoral de la Encarnación, que pertenece a su padre Bartolomé Hurtado aparexador mayor de las obras reales con ampliación para después de sus días y goze de su mujer e hixos a consulta del Duque de Pastrana de 18 de marco de 1671”. Bartolomé Hurtado al habitar dicho aposento invirtió una gran suma en arreglarlo de bolsillo propio. La lo señala la puerta de un quarto bajo “que es el mas capaz de todos en que xabita D.<sup>a</sup> Francisca Caxa viuda de Don Sebastian Herrera. Ayuda de la Furriera que fue el Rey en virtud de merced de la Reyna Gobernadora. El 11 señala otra puerta del mismo quarto “que es la entrada a la boveda principal”. El 12 señala en el primer Patio la puerta de una escalera que sube a dos partes: a unas piezas grandes con su media naranja (que antes eran Iglesia quando estaban en esta casa del Tesoro las señoras Monjas de la Encarnación) en las cuales esta agora la grueso de la Tapiceria del Rey Nuestro Señor. En lo último de dh escalera unos aposentos pequeños

que habita Carlos de Salazar Mozo de Oficio de la Furriera del Rey y su mujer..”. “Sigue el n.º 13 en el dh primer Patio que señala la entrada del patinejo de el Tesoro del Rey en que ay las separaciones siguientes: el 14 señala una pieza vaxa a texa bana que coje todo el ancho del patinexo en que esta la Escribanía del Tesoro. El 15 señala la entrada del Tribunal Real del Tesoro. Real tras el qual estan las Arcas Reales. El 16 señala la entrada a el hueco debaxo de la Escalera siguiente. El 17 señala la escalera por donde se sube al despacho del Sello Real del Rey donde estan los papeles del Registro de los despachos de Justicia y Gracia del Consexo Real y demas Consexos y Tribunales seglares de Castilla, mas adentro esta la habitación de D. García de Marban. Los 18 señalan la entrada por un portalexo a una habitación prologada con puerta que corresponde a la calle que buelve hacia la Encarnación frente al Arca d el Agua en cuya pieza inmediata a la calle mantiene tienda de sillero y guarnicionero y taberna la viuda de Ysidro Villorino. Coinciden en que estuvieron en dicho sitio señalado con dhs 18 y mas el que señalan el 19 y 20-21 y 23 las cocinas de la Señora Princesa de Mantua menos el último aposento de n.º 18 que tiene puerta a la calle frente del Arca del Agua en el qual se quedo el Padre Francisco Villorino la misma tienda. El 19 señala la panaderia de boca, el 20 donde estaba la Chimenea y Hogar de la Cocina de la Señora Princesa, el 21 señala la Cocina de la Princesa de Mantua, el 22 la puerta que abrio la Panaderia de Boca. El cero con punto señala el Hogar baxo con campana pequeña, el 23 la Caballeriza que a ensnchado con obra nueva el marido segundo de la panadera de voca el 24 una escalerilla angosta en que habita el cochero Don Garcia de Marban que no es capaz mas que de un pesebre con un aposento encima del mismo tamaño.. que se sirve de ella el Boticario Mayor. El 26 otra escalerilla angosta de otra abitacion en que esta un criado de Don Garcia de Marban. El 27 una puertecilla nueva que a abierto en la pare de la division de la casa de el Tesoro el segundo marido de la Panadera de Boca. “Esto es lo que ay ynterior en la Cassa de el Tesoro y fuera de ella ay lo siguiente:

El n.º 28 señala la Puerta principal de la entrada de la Taona y Panaderia de Boca del Rey Nuestro Señor en que habitan D.<sup>a</sup> Fhelipa de Castro (la Panadera) con su segundo marido y todos los oficiales y en este sitio esta oy segun lo delineado el pedazo de las cocinas que sirvieron a la Sra. Princesa de Mantua. El 29 señala la tienda que es de dotación del carpintero de la Furriera y anteriores, llamase el que oy exerce este oficio Colomo. El 30

es otro pedazo prolongado de el mismo que aunque también lo tiene Juan Colomo pertenece a Don Fhelipe de Torres Ayuda de Camara del Rey dividido en un Portal y Aposento por merced de Su Majestad. Los números 31 señalan que todas las demás abitaciones que siguen el hilo de la pared adelante hasta el Convento de la Encarnación por la parte de afuera habitan en ellas los Capellanes y Mayordomos de las Señoras Monxas de la Encarnación en que nunca se a ignovado considerandose siempre de aquella dotación. El 32 es puerta que cae por la otra parte de afuera en la otra calle más cerca de la Botica y hes avitacion que siempre a tenido uno de los Mozos de dicha Botica del Rey. La 32 es la puerta principal de la Botica del Rey con puerta interior que cae dentro del Palacio junto al Consejo de Indias. “134 señala el Postigo que de la Botica corresponde a el Patio del Consejo de Indias dentro de Palacio (como se a dicho y cerca de la Puerta de la cadena de abaxo) El 35 señala la entrada de la puerta de la Cadena de abaxo (que llaman también de los Consexos) desde a donde se empezaran a contar las Oficinas de lo más interior de Palacio de este Alcazar de Madrid. En dos de mayo de 1648. Don Garcia de Villagran y Marban” (14).

Los datos que ofrecemos vienen a demostrar la profunda transformación que se había experimentado en la Casa del Tesoro en el reinado de Carlos II, tanto en relación con la condición de sus huéspedes como en la propia distribución de sus aposentos. En los reinados de Felipe III y de Felipe IV, el edificio lo habían habitado “las Sms. Princesa Margarita y de Cariñan, Venturino de Fabriano, Barberini, Nuncios, príncipes, embajadores o grandes artistas. Cassiano del Pozzo describe alguna de sus estancias con tapices que pertenecieron a María de Inglaterra, alfombras, mesitas con pies de plata, la Anunciación “de Annibale Caraccio, Bolognese”, tapices de Psiquis sobre cartones de Rafael, caprichos de Brueghel “y una Capilla entapizada de paños de oro y enlazada a una galería con mapas miniados y los libros del Príncipe y del Rey su padre”.

Sin embargo pocos años después se había convertido en un nido de pequeños habitáculos con destino exclusivo para servidores del Rey y sus respectivas viudas. La planta que nos ofrece el croquis, posiblemente está alejada de la trama preexistente, a pesar de la regularidad de los aposentos. Su espacio ha sido explicitado en exceso para aglutinar un área de actividades profesionales desarrolladas sin distancias mensurables, como producto de una concepción de la existencia reprimida, que excluye la posibilidad de la

independencia del propio colectivo. Los Patios que se advierten en el Plano de Texeira, intuimos que han sido magnificados en exceso. Se trata del Patio de la Fuente, de estructura irregular y de capacidad modesta, y el Patio de la Botica con el pequeño Jardín interior, separados ambos por estrechos pasos y escaleras. En el primero, a un costado, la Fuente del Tesoro y en el segundo la Fuente de la Botica junto al citado Jardín. A nivel compositiva la planta nos permite aclarar muchos equívocos. El nudo en el que se resuelve su esquema nos descubre la complejidad de su mecanismo interno, muy alejado de lo que puede ser una elección formal cortesana. Se puede resaltar la absoluta atipicidad de la vivienda ante la arquitectura doméstica “normalizadora” de la época, a excepción de la larga fachada recta que viene a ser continuación de la propia residencia del Rey, aunque también sustentada en la altura por bloques en hilera de desigual tamaño. Muchos de sus muros internos fueron modificados con el fin de equilibrar las sucesivas compartimentaciones. La Casa del Tesoro, más bien refleja el condicionar el eje vial simétricamente alineado para generar la nueva panorámica urbana. Su espacio específicamente interior, no aparece claramente definido, cuajado por pequeños aposentos entre perspectivas de tangencia y quiebros excesivos.

Herrera Barnuevo reparó parte de las estancias que habitó su antecesor en el cargo Joan Baptista del Mazo hacia 1664. En 1697, el que fuera entonces Maestro Mayor del Rey José del Olmo, realizó en su interior diferentes rompimientos. Desde comienzos del siglo XVIII se habla de la ruina casi total del Patio de la Fuente. Siendo propietaria del edificio la Exma. Duquesa de Almodovar se contempla su derribo para el ensanche de la Plaza de Oriente. Se procedió a su demolición hacia el año 1810 (15).

Otro aspecto muy diferente es el que nos ofrece la CASA DE LA CADENA edificio integrado entre las Cocinas nuevas y la propia Casa del Tesoro, orientada al Jardín de la Priora. En las descripciones acopiadas del interior de la Casa del Tesoro se menciona la Puerta de las Cadenas en el espacio 35, convergente en las estancias del Consejo de Indias. Se atribuye a Juan Bautista Sachetti el dibujo de la Casa de las Cadenas, en el que se diseña tan solo el sector del cuarto en el que vivió el Doctor Cervi (16). En este proyecto se advierte la situación de la Puerta de las Cadenas por la que parece ser conectada la Casa del Tesoro con este edificio, que a juzgar por los aposentos de Cervi fué realizado con gran pulcritud estructural. Este be-

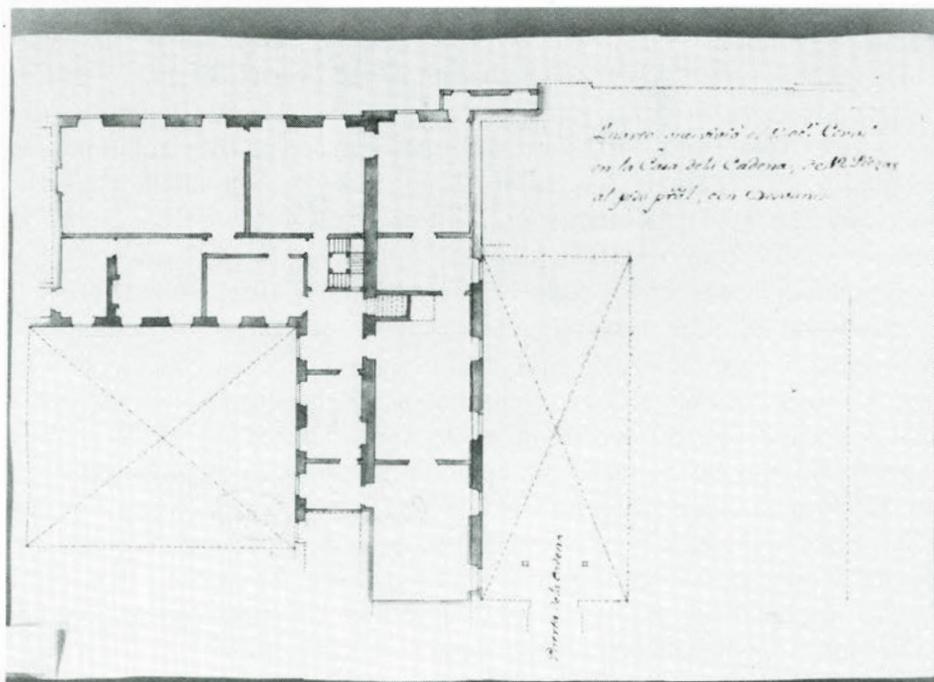


Fig. 6. Cuarto de D. José Cervi, médico de Cámara, de la Casa de la Cadena. Soguetti ?. 1750 (A.P.)

llo aposento reservado, estuvo compuesto de 12 estancias en el piso principal y una zona de desvanes. El espacio aparece claramente definido, insertándose un tejido de pasos de comunicación de gran coherencia, definiéndose un ambiente, al mismo tiempo familiar y representativo. Se trata de una estructura armónica en torno a un patio de iluminación, de fachada homogénea y confort. Parece responder a un amplio y bien articulado recinto, particularmente cuidado como alojamiento de personajes distinguidos. Tal vez se pueda entender como modelo de las “casas del rey”, dispuestas para alojamiento de visitantes de gran rango o criados de máxima categoría. Tal vez “las casas del rey” ajenas al palacio real pero dispuestas para tal función de hospedaje, tuvieron la disposición de la Casa de las Cadenas en un principio y que la escasez de viviendas o el aumento demográfico de la corte motivara su descomposición o fraccionamiento interno excesivo,

llegando a tal extremo de división que la vida en ellas tuvo que resultar estrecha e incómoda.

De la CASA DE CARRACAS nos han llegado varios diseños. Salvo en el plano formal de su planta, muy poca es la información que podemos ofrecer de su existencia. Los dibujos nos la muestran con cierta parcialidad. En los planos se dibujan algunas de sus partes, aunque cada una de ellas está bien caracterizada, con elementos primarios, alrededor de los cuales se agregan las diferentes unidades estanciales. La crisis inmobiliaria por la que atravesaba la ciudad en los siglos XVII y XVIII, justifica en gran parte la necesidad de estructurar una vivienda, en base a la agregación de unidades espaciales de naturaleza muy diversa. Poca obediencia se pudo hacer a las reglas cuando los componentes aglutinados son de composición tan diversa. La vivienda surge en torno a un núcleo desordenado y desde el punto de vista global, este hecho repercute inevitablemente en la articulación de todos las unidades agregadas. La Casa de las Carracas es hecha de aspectos morfológicos diferentes convirtiéndose en un tipo de clasificación elemental y refutable desde cualquier punto de vista. En pocos casos, el esfuerzo enorme de la agregación inmobiliaria fue acompañado de un intento de síntesis proyectual enunciado con cierta racionalidad.

Se advierte que la Casa de las Carracas está provista de varias entradas, lo cual permite el desarrollo del habitat con cierta autonomía. El reparto interno parece obedecer a los móviles de alquiler que venimos considerando, utilizándose la vivienda como utensilio de un problema de habitabilidad, nunca resuelto en la corte a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Se ha de destacar sin embargo, que en las diferentes porciones en las que se divide la vivienda, no ha dejado de integrarse un patio de luces, el cual sirve de núcleo regularizador de su entorno.

Pudo ser la Casa de las Carracas de propiedad real por la coincidencia de hallarse la documentación gráfica que se conserva de la misma en el bloque del conjunto de las "casas de alquiler del Rey". A la espera de nuevos datos, consideramos que el interés de los proyectos conservados pueden constituir una vía adicional al estudio de la arquitectura doméstica de la Corte aquella lejana época (17).

Una vivienda de parecidas características a la Casa de las Carracas en cuanto a las condiciones de su planta, es la llamada CASA DE LOS PAGES DE SU MAJESTAD. Según fuentes antiguas, estuvo situada junto a

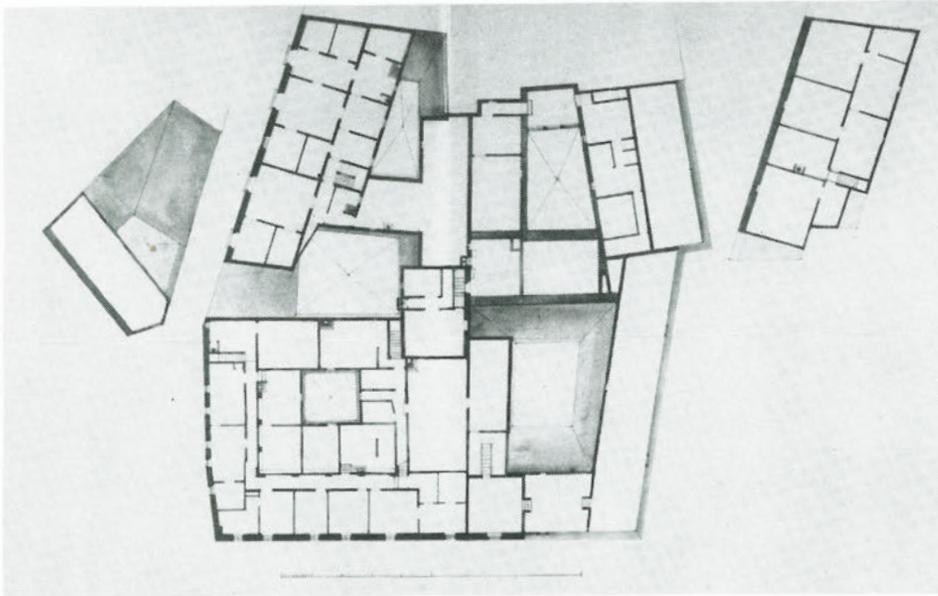


Fig. 7. Casa de las Carracas (A.P.)

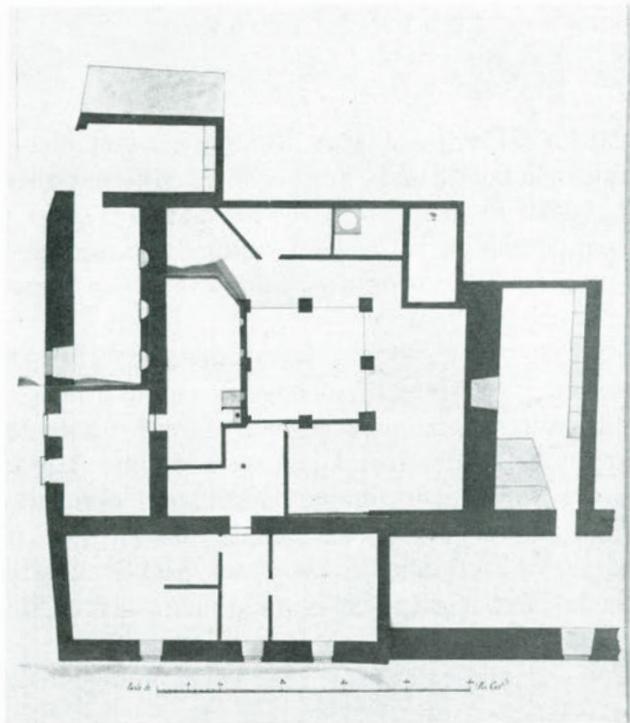


Fig. 8. Casa de las Carracas (A.P.)

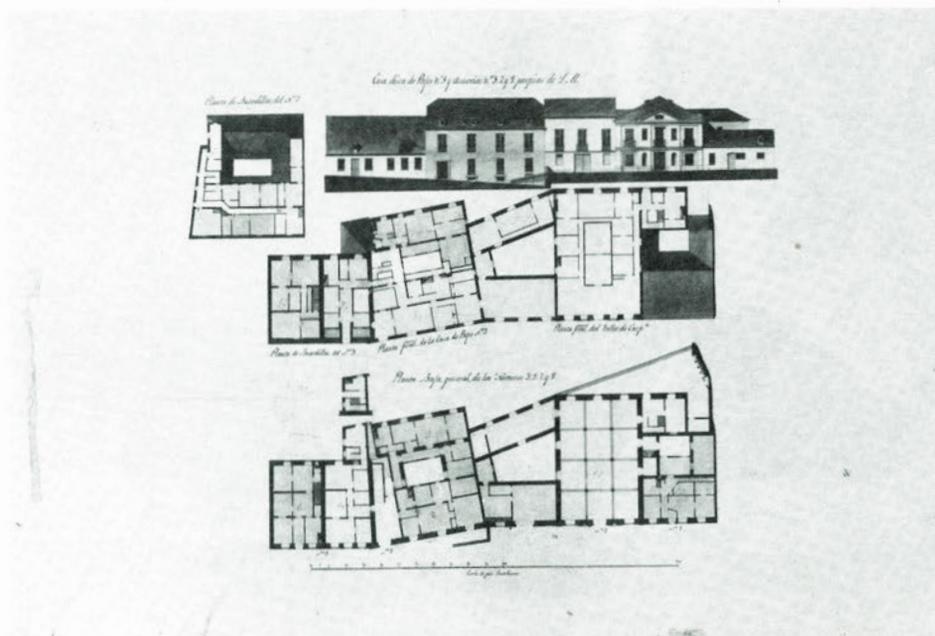


Fig 9. Casa de Pajes (A.P.)

la Armería Real, en el Campo del Rey, frontera a la pequeña Plaza de Santa Ana y próxima a la puerta de la Vega (18). El edificio perteneció a la familia y mayorazgo de los Guevaras y fue labrado en el siglo XVI por Don Felipe de Guevara, Señor de la Casa de este apellido, autor de los “Comentarios de la Pintura” y de otras obras, y famoso también como valiente capitán y erudito anticuario.

El inmueble pasó al patrimonio del Monarca en 1563, tasándose en 3.368.100 maravedis. Al parecer fue construida en ladrillo visto y cadenas de piedra angulares. La cantería fue también utilizada en los zócalos y molduras de los vanos. Se ha dicho en alguna ocasión que el edificio tuvo galería en la fachada, y una torre cubierta con chapitel, ubicándose la vivienda junto a la muralla. Estos datos carecen de fundamento, ya que la Casa de Pajes, a juzgar por los dibujos conservados, estuvo situada entre la plaza mencionada de Santa Ana (por su costado sur), y la fachada de la Arme-

ria (por el norte). Como bien se aprecia en el mapa de Texeira, delante de su fachada principal, orientada al Este, se construyó una fuente pública, probablemente dentro del programa de las obras de fuentes dirigido por Juan Gómez de Mora y ejecutadas por el escultor Rutilo Grassi y otros artífices. Cerrando el enclave de la Fuente fue situada la Cabelleriza Real de estructura rectangular con la que se regularizó la pequeña plazoleta y la calle real convergente en el Arco de entrada a la Plaza Real. Sin duda, la Plaza de Santa Ana, se consideró como un lugar en torno al cual se repartían diversas propiedades reales, todas ellas con la función de alojamiento para la servidumbre de la familia real. Entre ellas ha de considerarse la Casa de los Pajes del Monarca, edificio, que como demuestra el diseño, tuvo una correcta fachada principal.

Basándonos en este documento, frente a la idea de una concepción caótica e insignificante de la estructura arquitectónica, comprobamos que a pesar de basarse en una tipología elemental doméstica, la vivienda no deja de tener interés por su evidente decoro. Esta meditación no debe extenderse necesariamente a la estructura considerada en el planteamiento del conjunto, sino en el de cada uno de los módulos que la integran.

Al reflexionar sobre un edificio, sobre su respuesta a criterios de solidez, utilidad y belleza enunciados por la tratadística, se debe considerar la base de la cultura precisa de la ciudad, de la constitución urbana sobre la que el edificio se asienta. Tales razonamientos podrán muchas veces ofrecernos nuevos fundamentos de comprensión de algunos edificios concretos. En el caso de la Casa de los Pajes del Rey, no es posible obviar las condiciones morfológicas del sector sur de la capital con su decisiva importancia histórica y política. Plantear la constitución de un nuevo hecho urbano en aquella zona, en el plano del esteticismo, contruyendo un ambiente homogéneo con la conherencia de un paisaje urbano, ligado a un diseño general, era imposible si no se procedía al derribo de numerosas viviendas o a prescindir de los enclaves de Benavente o iglesia de Santa María. Sólo se pudieron realizar intervenciones parciales, conforme se fueron haciendo las transmisiones de algunas de aquellas propiedades particulares al Rey. En este caso, cada edificio real se corrigió cuanto se pudo y se procedió a su nueva planificación teniendo en cuenta el tejido urbano medieval difícil de desmontar de su caótica y centenaria existencia.

Por todo ello se justifica que la Casa de Pajes del Rey obedezca a un concepción edificatoria de células de vivienda integradas en una sola composición, sin poder evadir los quiebros y articulaciones perimetrales. Cada una de las unidades que la componen fue reordenada, rehecha e integrada en el esquema del conjunto con la mayor precisión. La conformaron cinco volúmenes, cada uno con acceso autónomo y cada uno con su particular compartimentación y adaptación al informe solar. Los volúmenes 5, 6 y 7 se encuadran por dos cuerpos arquitectónicos de un solo nivel, que albergan las cocheras y caballerizas. Los tres cuerpos centrales, vienen a representar la definición extremadamente racional de un hecho arquitectónico de agregación complejo, que requiere ser aprovechado expresamente para sus funciones de hospedaje, cuya fundamentación es esencialmente colectiva. No se puede prescindir de la imposición de la naturaleza del lugar que participa en esta obra. Prescindiendo del “locus”, se puede sin embargo hablar de técnica arquitectónica, es decir, de unos principios estructurales autónomos por los que el edificio se rige. En este caso, la Casa de Pajes del Rey se puede juzgar como proyecto arquitectónico según una técnica y un estilo, que vienen a ser síntesis o respuesta de la modelística doméstica del barroco cortesano del siglo XVII.

La fachada principal es la del “Taller de Carpintería” con planta en damero y piso principal de distribución homogénea. La fachada exterior de este cuerpo de la vivienda se corona por frontón triangular y los dos pisos de rejas y balcones se separan por imposta continúa. La fachada presenta un cuerpo central más saliente, con puerta principal adintelada, encuadrada por nichos y piso principal con amplio balcón entre ventanas rectangulares. Los dos cuerpos de encuadre presentan anchurosas ventanas con labor cajeadada en el piso inferior y balcones en el superior. El Taller de Carpintería debió constituir un enclave laboral muy destacado, alzado sobre zócalo de cantería y cubierta a dos aguas.

La vivienda intermedia sobresale brevemente en altura, pero su fachada viene a sustentarse en un esquema clásico ampliamente generalizado en el siglo XVII por el arquitecto Juan Gómez de Mora. En su interior mantiene un amplio vestíbulo por el que se accede a un patio de luces y a un cuerpo de aposentos superiores.

El tercer volumen de la vivienda, de formato rectangular, parece querer retener un esquema de fachada de puerta descentrada, habitual en la archi-

itectura madrileña de la primera mitad del siglo XVII. Se corona por un cuerpo de buhardillas, y proyección de reja y saetera de sótanos integrados en un solo esquema, frecuente también en los diseños conservados del citado arquitecto de los reyes Felipe III y Felipe IV. Las accesorias laterales no modifican tampoco el esquema habitual desarrollado en el siglo XVII para obras que desempeñan tales funciones serviciales. El tercer volumen de la vivienda concentra la mayor capacidad de aposentos, por lo que resulta en exceso compartimentada, tanto en la planta baja como en la principal. El esquema de división se desarrolla en torno a un patio rectangular el cual determina el orden de las habitaciones. La puerta principal de acceso a la vivienda comunica con un largo vestíbulo, en cuyo entorno se sitúan escaleras y caballerizas. También tiene particular interés el plano adicional que se destina al piso de buhardillas del Taller de Carpintería. También se observa en él la excesiva compartimentación de sus espacios en aras de un mayor rendimiento.

La unión del pasado y el presente esta latente en el diseño de la Casa de Pajes. Esta definida como un elemento generador de una nueva imagen de la capital, partiendo de los frenos que puede plantear un enclave ancestral circundado de murallas, que fue lugar primitivo de refugio, de culto y de gobierno. La trabazón de tales edificios con el Alcazar fue esencialmente administrativo, laboral y residencial, que justifican el parcelamiento de las parcelas sin posibilidad de grandes solares con destino a complejos arquitectónicos monumentales y diversos. La Casa de Pajes, como la Casa de Rebeque, Factor, Cadenas, Tesoro y otras más, bajo el punto de vista constitutivo, se presentan en paridad con cualquier otro hecho urbano doméstico de la capital en su apariencia externa. En el interior se remite a un sistema de espacios más complejo que invoca razones propiamente económicas que inciden en la propia exigencia de la dinámica cortesana. Este tipo de valores nunca se pueden independizar del diseño que acompaña tales construcciones (19).

En este acercamiento a ciertas arquitecturas singulares de la capital también queremos reseñar la CASA DE LA REAL BOTICA, una original construcción que se construye de nuevo o se reconstruye, sobre el esquema de una vieja vivienda en el siglo XVIII. Los planos y alzados del inmueble nos facilitan una información muy puntual sobre su estructura arquitectónica. Los dibujos pertenecen al siglo XVIII y nos ofrecen detalladamente

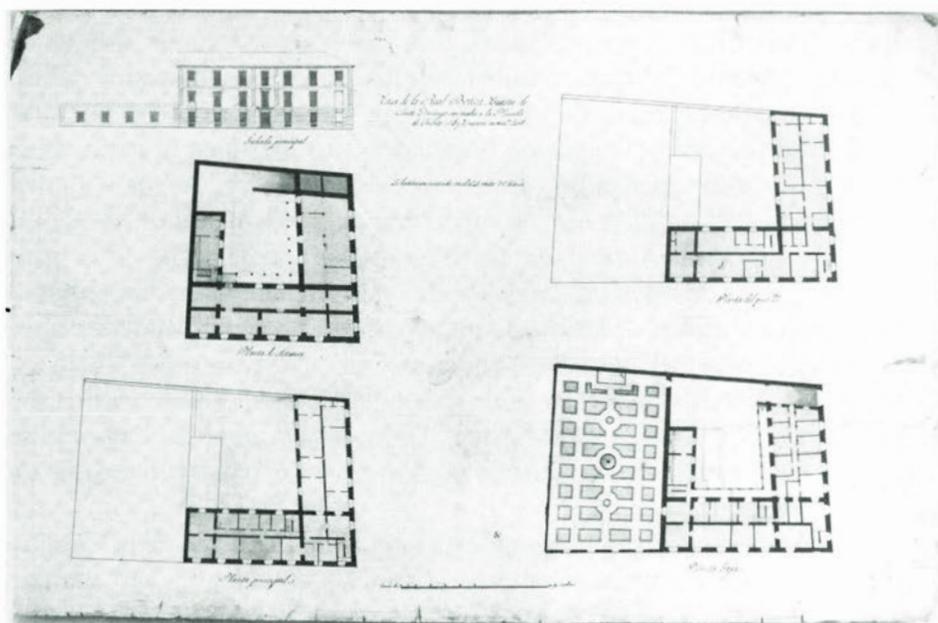


Fig. 10. Casa de la Real Botica (A.P.)

la planta baja, de sótanos, principal, segunda, fachada y tapia que sirve de cerca al Jardín. La planta baja nos ofrece el trazado de la vivienda de configuración trapezoidal, dividido en dos zonas destinadas a vivienda propiamente dicha y al jardín, diestramente integrado en la planta. Desde la puerta principal se accede a un vestíbulo que queda integrado en una doble crujía por la que se accede al amplio Patio el cual mantiene dos de sus lienzos porticados. Desde uno de sus ángulos se pasa al piso principal, dibujándose otra escalera de subida en el ángulo delantero extremo de la vivienda... En la planta principal y segunda se mantiene también una exhaustiva compartimentación. En la planta de sótanos, con pequeña ventana a la fachada principal se conserva la misma estructura, incluidos los ánditos porticados del Patio central.

La fachada principal es de porte palacial, con alto zócalo almohadillado, cadenas de sillar enmarcando la puerta adintelada, el balcón y ventana del eje central, imposta continua separando los cuerpos y moldura recuadrando

do el amplio ventanaje. Nos parece igualmente importante el trazado geométrico del Jardín, asiento botánico posiblemente, y ordenado de manera compacta por los setos y fuentes agilmente articulados. Evoca con su cuadrícula los setos artísticamente podados y cercados de cualquier jardín de la corte en el que los cuadros ornamentales aparecen siempre entreverados de boj y entre plantaciones de especies raras. Al fondo parece levantarse una sencilla caseta de jardinero.

La Casa de la Botica Real estuvo en este caso situada en la Cuesta de Santo Domingo con vuelta a la plazuela de Oriente ocupando la manzana 405. A juzgar por una breve información que acompaña el dibujo, fue un organismo cuya planta baja sirvió a la función que le dió el título, pero el resto de la vivienda el Monarca la utilizó también como casa de alquiler, cuyo coste por aposento (el que se señala con el n.º 1), fue estimado a fines del siglo XVIII en 7 reales diarios (20).

Relacionada también con los intereses inmobiliarios patrimoniales de la Corona, no queremos dejar de mencionar la CASA GODOY, situada en la calle de San Marcos. En este caso se trata de una construcción singular, más bien palacial, y de valor estructural diferente a las anteriores. En el diseño de fachada se sigue una iniciativa traducida con cierta ventaja en algunas construcciones palaciales del siglo XVIII en la Corte. En planta se tropieza como en otros casos con la absurdidad de la propiedad urbana encajada entre las estrechas callejuelas que serpentean y son cusas de lamentables contendas por los derechos del suelo. El terreno, comerciable como cualquier otra cosa motiva el fenómeno de la irracionalidad con la que se dibuja la planta de la Casa Godoy, irregular trapezoide con apéndices imprevistos. Sólo la solemnidad con la que se muestra el edificio en su fachada principal nos conduce a la ejemplaridad de su diseño, ligada al concepto de obra de arte, como una gran masa constituida que se apoya en los grandes complejos edificatorios unitarios del siglo XVIII. La influencia de Sabatini se impone en su trazado. Eje central con amplio portal almohadillado, balcón con remate de fronton curvo y escudo al que se sobrepone la ventana y el coronamiento en forma de pequeño edículo. A los lados tres pisos con doce vanos cada uno, bien diferenciado el principal por alojar doce balcones con molduras de orejera y frontón triangular de remate. Reforzando los ángulos extremos se dibuja sobre cadena de sillar un apilastrado gigante.

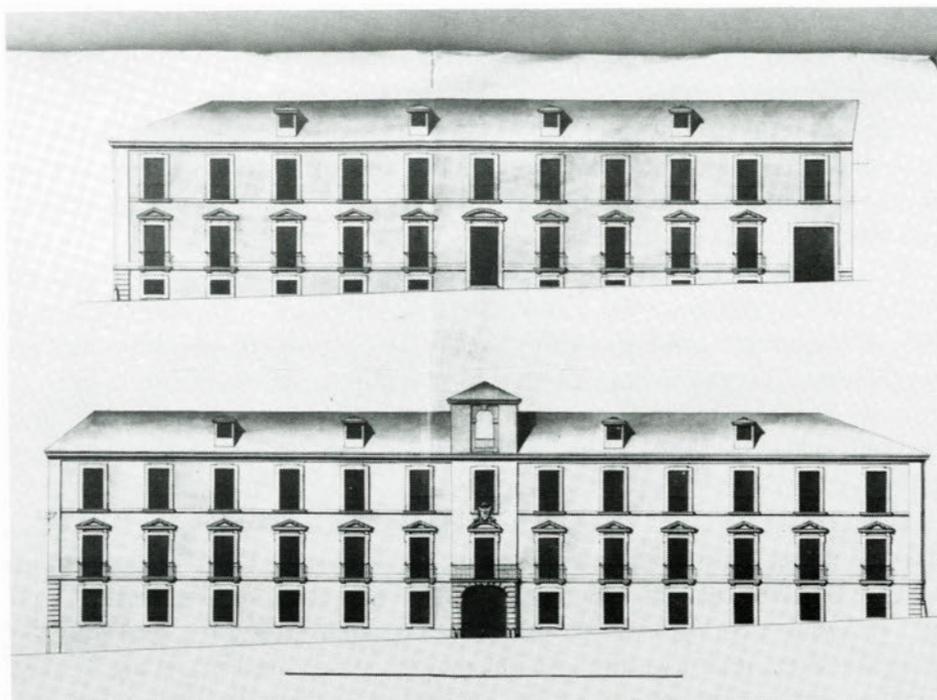


Fig. 11. Casa de Godoy. Fachada principal (A.P.)

En planta se nos ofrecen dos alternativas que nos parecen ser el producto de una reordenación del edificio en el siglo XVIII. En una de ellas, en planta baja se ofrece una mayor simplificación de los espacios, a diferencia de otra propuesta en la que se precinde de una zona amplia de Caballerizas para insertar en ella aposentos bien compartimentados. En este caso, en el Patio principal se inserta un ala porticada manteniéndose los tres arcos de separación que conducen a un segundo Patio de espacio más comprimido. Caballerizas y Cocheras se alojan en la zona (en forma de apéndice) descrita. La caja de la escalera principal continúa ubicada en el ángulo del Patio segundo, advirtiéndose una nueva de cocinas y caballerizas a la que se da acceso por el espacio posterior de la vivienda desde el cual se penetra también a un aposento de dos pisos y a la Caballeriza de mayor capacidad de la vivienda. Junto al citado cobertizo se encuentra un acceso al edificio encuadrado por dos columnas que se adelantan al plano de la fachada. Fue posiblemente la Puerta de Coches y

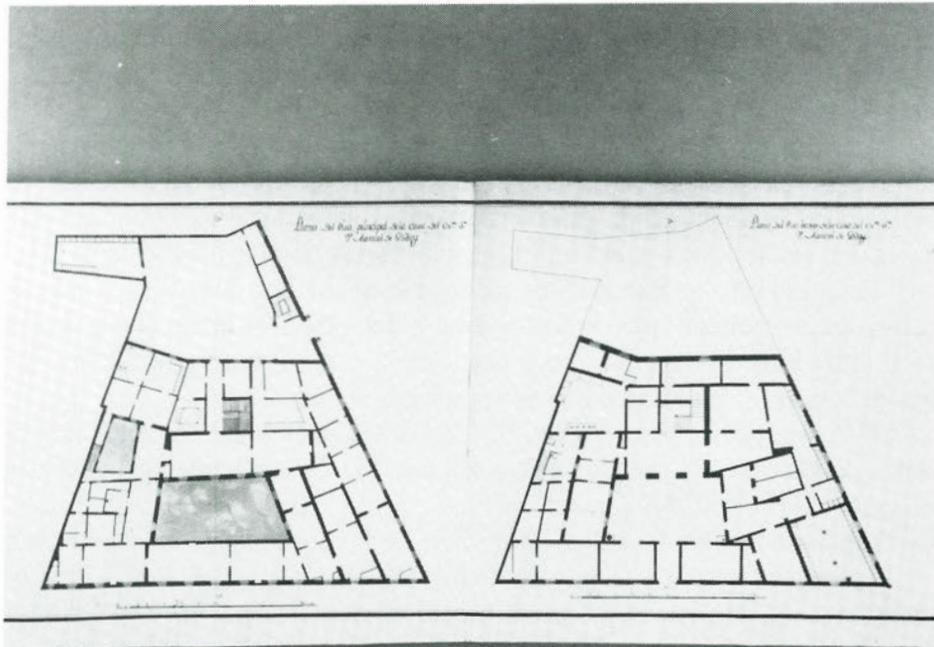


Fig. 12. Casa de Godoy. Pisos bajo y principal (A.P.)

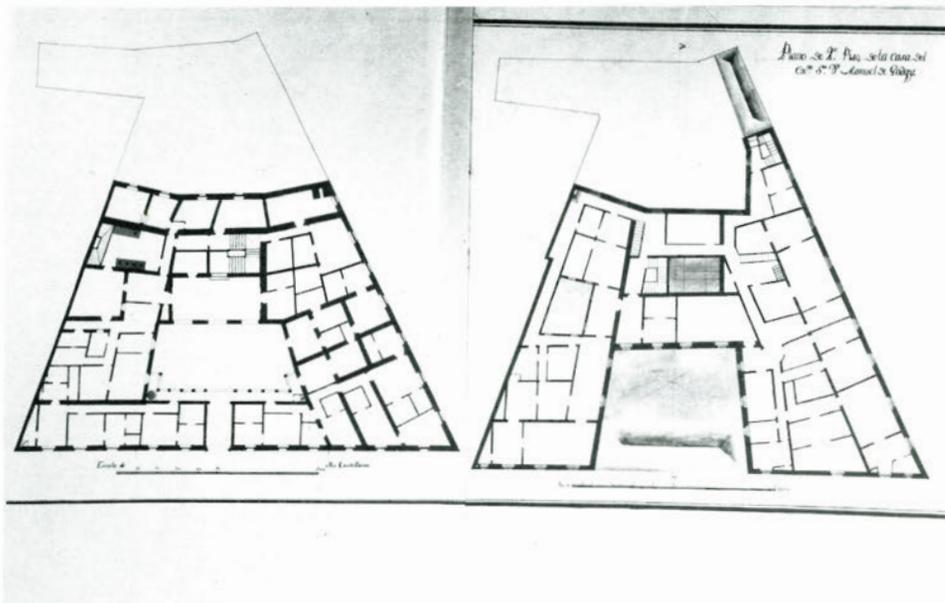


Fig. 13. Casa de Godoy. Piso segundo (A.P.)

cuya entrada a los aposentos principales se dibuja en el eje central que conduce a la escalera. En el dibujo que hace referencia al piso segundo; los patios principales y secundarios actúan como núcleos de ordenación de los aposentos que se insertan en su entrono (21).

Ambos proyectos reflejan sobre todo una primera función de la vivienda como alojamiento del Exmo. Sr. Don Manuel de Godoy y una posible utilización como vivienda real de alquiler o alojamiento de la servidumbre del monarca. En cualquier caso, el interés se centra sobre todo, en la escala de algunas “casas del Rey” planteadas con cierta preeminencia arquitectónica para ser habitadas por políticos o personas de gran influencia. Desde este punto de vista, el edificio se dibuja con cierta presunción, y acumula en su trazado los signos del progreso proyectual que acompañan a la época.

Las “casas del Rey” en la Corte de España traducen algo más del alma personal de Madrid, de esa ciudad histórica hecha de tradiciones antiguas, de aspiraciones indecisas y de sentimientos nuevos, al hilo siempre de la transformación de la vida de sus habitantes. En las “casas del Rey” se han hallado elementos irracionales y signos concretos de las leyes generales de la dinámica arquitectónica y urbana. A pesar de su importancia tipológica y sociológica, con ellas tampoco se agota la multiplicidad de aspectos o valoraciones de la arquitectura doméstica cortesana de los siglos XVII y XVIII.

## NOTAS

- (1) Archivo de Palacio. Sección Administrativa. Legajo n.º 741.
- (2) Archivo de Palacio. Sección Administrativa. Legajo 741. Informe de 4 de julio de 1865.
- (3) A. Fernández de los Ríos. Guía de Madrid. Madrid 1876 (Ed. 1976, pág. 114).
- (4) Fernández de los Ríos ob. cit. págs. 114-115.
- (5) R. Mesoneros. Romanos: El antiguo Madrid (Ed. 1986) pág. 38.
- (6) Archivo de Palacio. Sección Administrativa Leg. 743.
- (7) Archivo de Palacio. Sección Planos N.º 249, 250, 251.
- (8) P. de Répide: Las calles de Madrid (E. 1972) pág. 348.
- (9) Planimetría de Madrid. Manzana n.º 551. N.º 5. En 1749 es medianera con la casa de Don José Güel y con la de Don Ventura de Frias y Luis de Lorca.
- (10) Archivo de Palacio. Sección Administrativa. Legajo 741.
- (11) Archivo de Palacio. Sección Administrativa. Legajo 741. Expediente de 4 de julio de 1865.
- (12) F. Iñiguez Almech: La Casa del Tesoro, Velázquez y las obras reales. Varia Velazqueña II, pág. 649.
- (13) V. Gerad: El Alcazar de Madrid en el siglo XVI. Madrid 1983.
- (14) Archivo de Palacio. Sección Administrativa. Legajo 741.
- (15) Archivo de Palacio. Sección Administrativa. Legajo 741. Más información sobre la Casa del Tesoro en: Iñiguez Almech, F: Casas Reales y Jardines de Felipe II. C.S.I.C. Roma 1952 pág. 88.  
Juan Bautista Venturio de Fabriano: Viaggio dell' Illmo Sig. Cardenal Alesandrino. Biblioteca Vaticana Urb. Lat. 1697 f. 1334. Comendatore Cassiano del Pozzo en su Relación del viaje del Cardenal Barberini en el año 1626 a España. Biblioteca Vaticana Barb. Lat. 5.689 f.º 1249.
- (16) Archivo de Palacio. Sección Planos y Dibujos n.º 956.
- (17) Archivo de Palacio. Sec. Planos n.º 219 a 226.
- (18) Mesonero Romanos ob. cit. pág. 31.
- (19) Archivo de Palacio. Sección Planos y Dibujos n.º 4475.
- (20) Archivo de Palacio Sec. Planos y Dibujos n.º 4474.
- (21) Archivo de Palacio. Sección Planos y Dibujos N.º 227, 228, 229.



EL TALLER DE CRISTÓBAL DE ANDINO

Por

AMELIA GALLEGO DE MIGUEL



La personalidad de Cristóbal de Andino está reclamando el estudio que la sitúe en el lugar que por sus merecimientos le corresponde, dentro de la historia del Arte español. De hecho, existen ciertas lagunas referentes a la vida y también a la obra de este artífice, cuyo papel en el desarrollo del Renacimiento burgalés consideramos que no ha sido suficientemente valorado.

Una noticia, no muy precisa de CEAN (1) le supone hijo de un rejero llamado Pedro de Andino que trabaja en 1527 en una reja para la librería de la catedral de Sevilla, que no se conserva. Desconocemos, por consiguiente, las relaciones artísticas que pudieron existir entre padre e hijo y si Cristóbal se formó como parece lógico suponer, en el taller paterno.

Nada se sabe del origen de los Andino, pues si NAVARRO GARCÍA (2) les supone procedentes de Castrojeriz, en la provincia de Palencia, no fundamenta este juicio con ningún aporte documental. Por nuestra parte reparamos en la posibilidad de que Andino sea un topónimo. Dada la frecuencia del uso de topónimos también entre nuestros artífices del hierro—Francisco de Salamanca, Juan de Avila, Francisco de Villalpando, Francisco Astudillo, Juan de Vitoria y otros muchos— es razonable relacionar este nombre con un lugar llamado Andino o Andrino situado en la ribera del Ebro, próximo a Tomar, cerca de Villarcayo. En el libro Becerro de Behetrías (3) se describe Andino, perteneciente a la merindad de Castilla de Vieja, como “un lugar de escuderos y fijosdalgo y de la heredad del Abad de Oña”. A finales del pasado siglo constaba de dos núcleos de caseríos, que recibían los nombres de Andino y Andinillo; producía cereales y algo de ganado lanar y caballo. Realmente seguía siendo un burgo modesto el lugar donde pudieron ver la luz, por primera vez, los antepasados de Cristóbal de Andino.

Las incógnitas siguen por lo que respecta a su formación. Se ha querido señalar como escuela de Cristóbal de Andino el taller del maestro Hilario, el rejero francés autor del barandal de la Escalera de la Coronería, en la catedral de Burgos, hipótesis que hemos descartado, no sólo por una esencial diferencia de técnicas, sino también por la distinta concepción que de la reja tienen estos dos maestros. Para el francés (4) ésta es esencialmente un bello cierre, integrado preferentemente por barras verticales, siempre dentro de cierto clasicismo. Para Andino la reja se ha convertido en una obra de arte, entidad autónoma independiente del retablo, del que resulta ser una avanzadilla pero al que a veces llega a superar su importancia; receptáculo, en fin, de todas las fantasías platerescas, apoteosis de todas las bellezas del Renacimiento.

Las noticias más precisas sobre su vida y su muerte nos las suministra su testamento (5) que resulta ser así precioso documento.

A partir de él tenemos conocimiento de la fecha casi exacta de su muerte, del transcurrir de su vida en una acomodada posición económica y de su matrimonio con Catalina de Frias, esposa más joven que él, de la que no le quedan hijos, a la que instituye como universal heredera y en la que deposita, con tanto amor como confianza, el cumplimiento de sus últimas voluntades. Su elegante sepulcro, en la iglesia de San Cosme, nos muestra un caballero bien parecido, con rostro sereno, vestido elegantemente.

Con esos datos y otros que iremos aportando, es bien cierto que Andino entra por derecho propio en la historia del Arte español, por sus obras, que en definitiva son el documento más concluyente para elaborar la vida de un artista. Y las obras rejeras de Andino son tan cortas en número como importantes en calidad, porque sin duda fué consciente de que una mayor proximidad suya a la obra, redundaría en una menor productividad, pero en una mayor calidad técnica; de ahí que puede decirse que las obras rejeras de Andino son tan escasas, como geniales. En este sentido es preciso insistir en que las rejeras de este maestro—forjadas en su taller burgalés—han contado siempre con su cercanía, cosa notable en una época en la que ha venido siendo práctica frecuente que el maestro rejero, empedernido viajero, se convierta casi en un mero supervisor, condición a la que se ha visto forzado por una producción extensa con talleres dispersos por diversos y lejanos puntos de la geografía peninsular.

Pero si la obra de arte ha de ser valorada en función del ambiente que la rodea, más aún en el caso de este burgalés que no fué obligado por los cabildos a trasladar su taller a las proximidades de la catedral para la que trabajaba, lo que no dejó de ser excepcional en cuanto que, cansados ya de los rejeros trashumantes que tanto proliferaron en el primer cuarto de siglo, los canónigos impondrán ya la presencia del artífice y su taller al pie de la obra. Pero esta exigencia no contó para Andino, que, vinculado a las Colonias y Siloé, desarrolló su actividad artística, en un ambiente social y artístico tan propicio como lo fué Burgos en los siglos XV y XVI.

Su función de ciudad militar ha pasado, en los finales del XV, a ser esencialmente comercial. Aparte de su situación en el camino de Santiago, Burgos ocupa un lugar privilegiado en una ruta que va desde los montes de Toledo al puerto de Bilbao, de manera que resultó ser punto de unión entre Castilla y Europa, convirtiéndose así en el principal foco mercantil y económico de Castilla.

En 1511 Burgos tiene 25.000 habitantes. De ellos los comerciantes y cambistas –de los que existen a lo largo del siglo verdaderas dinastías– poderosos económicamente, están en minoría. En su torno vive una mayoría de menesterosos, pues la tierra permanece estéril en su mayor parte. El clima es duro; los viajeros, sin excepción, hacen alusión a ello. Los grabados de la época muestran una ciudad con silueta semejante a la actual. En su interior las calles son estrechas, oscuras, y sucias, pese a la preocupación del Regimiento por reparar los desperfectos que el continuo ir y venir de las carretas producían en el camino hacía las ferias de Medina del Campo. En el Archivo municipal queda constancia de la existencia de servicios públicos como la lucha contra los frecuentes incendios, vigilancia nocturna, hospitales de peregrinos, orfanatos y hospicios para recoger a los pedigueños que pululaban en torno a los ricos mercaderes.

Desde mediados del XV y durante la primera mitad del XVI una fiebre constructiva alimentada por obispos, nobles y comerciantes, reflejo de un pujante desarrollo económico, cambia el aspecto de algunos sectores de la ciudad y remodela el aspecto exterior de una catedral comenzada tres siglos antes.

La acomodada posición económica de un amplio sector, determina un elevado número de edificios de carácter civil: casas y palacios para una clase social adinerada (6).

Como consecuencia lógica, canteros, vidrieros, carpinteros, herreros han formado parte de una población que ha configurado también la vida de la ciudad y se ha hecho presente con santo patrón, insignias y pendones en procesiones y desfiles, frecuentes con cualquier pretexto.

NAVAGGIERO, que visita la ciudad en 1527, dice que hay en ella toda suerte de artes y oficios. Ello trae como consecuencia cierto protagonismo de los gremios que tienen lugar de residencia en la parte alta de la ciudad en los barrios próximos a la catedral. Los herreros vivían en la calle de su nombre –actual Pescadería– y se regían por ordenanzas que desde el siglo XIII habían sufrido sucesivas reformas (7). Esta pujanza de los gremios no dura mucho tiempo en Burgos. Consta que en los finales del XVI ya hay que importar artesanos de otros lugares para evitar la subida de precios.

Pero es, a mediados del XV cuando tiene lugar una realización de novedades europeas a través de la dinastía de los Colonia, cuyo fundador llegó de la mano del obispo don Alonso de Cartagena a su regreso del Concilio de Basilea en 1434. Juan de Colonia, su hijo Simón y su nieto Francisco, dotan de formas características y peculiares al arte burgalés. Ellos, juntamente con Gil y Diego de Siloé, Felipe de Bigarny, Andrés de Nájera, el maestro Hilario, Cristóbal de Andino y otros pueden ser considerados como forjadores unos y consolidadores otros, del Renacimiento burgalés y su expansión a Castilla. Ellos encontraron en Burgos el ambiente y los medios adecuados para desarrollar sus ideales estéticos, animados por la inteligencia y el mecenazgo de los obispos Juan de Cartagena, Juan de Acuña y Juan Rodríguez de Fonseca.

En este ambiente de ricos comerciantes, obispos mecenas, nobles, artesanos y pobres menestrales, todos los cuales desarrollan su cotidiano vivir en esta ciudad castellana que se extiende a ambos lados del Arlanzón, a la sombra de una de las más hermosas catedrales góticas, desarrolla su actividad Cristóbal de Andino en un taller que gozó en su tiempo de gran prestigio.

Aunque éste no está rigurosamente localizado, lógicamente debía estar situado en el arrabal de San Cosme, extramuros entonces de la ciudad, probablemente no lejos de su casa, aunque dada la posición económica el artífice es de suponer que a una distancia suficiente para paliar los inconvenientes –suciedad, ruido, peligro de incendio– que una excesiva proximidad pudieran producir.

En él estarían situados, no solamente los elementos necesarios para la fabricación de la reja—fraguas, yunques y herramientas, —sino amplios lugares de almacenamiento de combustible y mineral, que llegarían por aquellas rutas tan abiertas desde Burgos al País Vasco.

Por otra parte, dada la múltiple condición de Andino, ya que se le titula “maestro de platero e rejero e otras artes de cantería e jaspe” —consta que a su muerte tenía arrendada por cuatro años una cantera de jaspe— hay que suponer que en su taller, en el que se realizan también trabajos de cantería había espacios diferenciados, en los que bajo la proximidad y dirección del maestro, se ejecutarían estas distintas actividades. A ellas se unirían estancias acondicionadas para tener libros, estampas, modelos y trazas y un espacio amplio para los múltiples colaboradores, pues Andino, a pesar de ser maestro muy personal necesitó de la colaboración de muchos— (según testimonio de sus propios oficiales llegaron a trabajar en una reja 15 y hasta 17, en largos espacios de tiempo que se prolongan hasta cinco años) circunstancia que demanda la misma contextura de la reja, en la que se da tanta repetición de elementos.

Los nombres de sus oficiales aparecen testificando en los pleitos en que Andino, como muchos de nuestro mejores artistas, se vió envuelto; los que consumieron sus horas y restaron tiempo a su quehacer: Juan de Mompeyllier, Francisco de Oñate, Pedro de Izarra, Diego de Mendoza, Francisco de Astudillo, Alejo de Salamanca, Juan de Umar, Juan de Horna, Juan de Alvear, Andrés Gallo. De ellos algunos se titulan plateros, los más rejeros. De algunos tenemos noticias a través de sus obras, en lugares bien lejanos a Burgos —Pedro Flamenco es coautor con Guillén de Bourse de las rejas de la Capilla mayor y coro en el catedral de Santiago— y todo parece indicar que Andino reúne en su taller a los más importantes artífices de las forjas castellanas.

Diferentes testimonios escritos nos hablan de que el taller de Andino en Burgos es lugar de reunión, a donde acude, no solamente su clientela —los Almirantes de Castilla, los Condestables, los canónigos de la catedral, los ricos comerciantes— sino también Antonio de Arfe, Diego de Sagredo y, por supuesto, Francisco de Colonia, Siloé o Bigarny. Probablemente el solo hecho de poder acceder a él fué para algunos unpreciado privilegio, ya que este taller fué no solo lugar donde se realizaban obras de arte y donde artis-

ta y patrono se aproximaban, sino también donde se podían encontrar las últimas novedades, como de hecho las encuentra Diego de Sagredo.

Gozó Andino de la admiración de sus contemporáneos, que siempre le vieron unido a la ciudad donde está establecido su taller: “En Burgos vive un varón llamado Andino que labra el hierro”, dice Cristóbal de Villalón.

En este punto es preciso hacer hincapié en cómo Burgos sigue conservando, en el primer tercio del siglo XVI, el rango de centro productor de arte (8) condicionado por fuerzas económicas, políticas y religiosas –los ricos comerciantes, los nobles, la catedral– y determinado por su privilegiada situación geográfica. Sobre estas razones existe una tradición, un mensaje artístico que Andino encuentra en Burgos, ciudad de la que no quiso ausentarse, aunque para ello tuviera que renunciar a tentadoras ofertas.

Andino habitó y murió en el arrabal de la Vega en una casa con torrecilla, próxima a la iglesia de San Cosme su parroquia. Era aquella zona de huertas, en la que había algunas edificaciones. En el mismo barrio Juan de Colonia compró al cabildo una huerta donde mandó edificar dos casas que heredarían sus hijos y nietos (9).

La casa de Andino debía estar construida con cierto lujo. Consta que cuando otorga testamento, debe a Juan de Aras cuatro ducados de oro por una parte del trabajo que hizo en su labra. Contaba además el matrimonio con los servicios de una criada llamada Marinica, a la que Andino deja una manda testamentaria para cuando contraiga matrimonio, con la condición de que sirva fielmente y hasta entonces a Catalina de Frías. Finalmente su espléndido sepulcro es un lujo al que muy pocos pueden acceder.

Tan evidentes signos exteriores, indican que Andino gozó de una acomodada posición económica, no frecuente en nuestros artistas. El artista –dice MARTÍN GONZALEZ– se empeña en no pagar impuestos. El alcahalero recauda de los agremiados, pero pasará de largo delante del obrador del artista. Ello tiene una repercusión lógica en años en que los castellanos viven azotados por los impuestos.

Con frecuencia Andino se titula platero. Los Celma, pese a ejercer como rejeros, se titulan pintores hasta el final de su vida y Juan de Arfe no quiere que le llamen platero sino escultor de plata y oro. No estamos seguros de que Andino cuando se llamaba platero quisiera disimular una condición social, sino que de hecho ejerció como platero y escultor y maestro de obras.

Como escultor consta su intervención en los altares de la iglesia del monasterio de San Francisco de Medina de Rioseco y en las estatuas orantes de la esposa y cuñada del Almirante de Castilla en el presbiterio de la misma iglesia (10).

Pero es lo cierto que a la hora de otorgar testamento, cuando está a punto de enfrentarse con la Verdad suprema, utilizará un sólo título, el de su auténtica vocación y así dirá: “Yo Cristobal de Andino, rejero, vecino de esta noble ciudad...”.

Además de rejero, platero y escultor, ejerció también Andino como maestro de obras. Es necesario clarificar su papel al lado de los Colonia, Siloé y Bigarny (11).

Intervino en la terminación de la torre de Santa María del Campo, obra de Diego de Siloé y Juan de Salas. En 1527 una riada produjo desperfectos en el puente de Santa María; para repararlo el Ayuntamiento aceptó las trazas de Siloé y en su ausencia, la experiencia y laboriosas aptitudes de Francisco de Colonia y de Cristóbal de Andino.

En 17 de abril de 1529 el Concejo acuerda que en lugar de Diego de Siloé... “fasta que venga sirva en la obra de la Puente, Andino.. con las obligaciones y derechos suscritos anteriormente con Siloé, mediante el salario de dos reales y medio de jornal”... También tomó parte Andino en la construcción del arco de Santa María; las trazas que hizo Felipe de Bigarny en 1536 no fueron aceptadas, de manera que hubo que encargar otras que fueron modificadas por Andino y el propio Bigarny. La ejecución fué dirigida por Francisco de Colonia y Juan Vallejo, después de sucesivos incidentes que dieron como resultado esta obra más efectista que afortunada (12).

Es el caso que en esta relación profesional con las figuras más destacadas del Renacimiento castellano a Cristóbal de Andino se le reconoce una formación que está por encima de la que corresponde a un rejero, por muy hábil que éste sea.

En el lado derecho del arco de su sepulcro, un largo epitafio comienza con estas palabras: CHRISTOPHORUS ANDINUS AEGREGIUS ARTIFEX ET IN ARCHITECTURA OMNIUM SUI SAECULI FACILE PRINCEPS...juicio eminentemente laudatorio pero indicativo del reconocimiento que su valía merecía por parte de sus contemporáneos.

Andino se ha titulado rejero, platero y escultor, y ha ejercido como arquitecto. Bien puede incluirse entre aquéllos que alcanzan la arquitectura a

partir del dibujo, no arquitectónico sino figurativo (13). Pero son sus obras rejas, las que le hacen pasar, por derecho propio, a formar parte de nuestros grandes artistas del siglo XVI.

Su primera obra conocida es la reja de la Capilla mayor de la catedral de Palencia. Es evidente que no es ésta la obra de un principiante sino la de un verdadero maestro. Con ella se ha pasado de forma súbita, en la historia del Arte del hierro castellano y concretamente palentino, del periodo Gótico al Renacimiento (14). La reja ya no es un mero cierre, ya no es un haz de líneas – por muy incorporados que lleve los motivos del Renacimiento–, es una entidad autónoma, objeto de arte en sí misma, síntesis y compendio de arquitectura, escultura y pintura.

La principal novedad, la conquista más notable que la reja de la catedral palentina ofrece, es el uso del *balaustre*, forjado y cincelado con hojas de acanto, esculpido y trabajado cada uno de ellos como si de una escultura exenta se tratase. ¿Es Andino el inventor del balaustre?

Eso parece indicar Diego de SAGREDO, cuando visitando en Burgos el taller de Cristóbal de Andino, pese a estar recién llegado de Italia, le llaman tan poderosamente la atención *aquellas formaciones*. Gráficamente queda expresada así su admiración en boca de Tampeso: “...y así de camino me lancé dentro del obrador de Andino donde ví por experiencia ser verdad todo lo que ayer me dijiste; y entre las columnas que había cuadradas y redondas vi unas de extraña formación que no pude discernir si eran dóricas o jónicas y menos toscanas; pregunté como se llamaban, fuéme respondido que balaustres, pues antes que otra cosa diga ten por bien platicarme de ellos pues a mi parecer son de otro genero de columnas...” (15).

Pero también los utiliza fray Francisco de Salamanca en la reja del coro de la catedral de Sevilla, la que hace entre 1518 y 1521 (16) ¿Tuvieron que ver éstos con los de la desaparecida reja de la librería de la catedral de Sevilla en la que interviniera Pedro de Andino? ¿Cuales fueron los primeros? Dada la relación burgalesa de las primeras obras de fray Francisco, parece razonable atribuir un origen burgalés a estos elementos. Hay que partir, por otra parte, de la certeza de que la reja de la catedral palentina no fué la primera obra de Andino, y que estos balaustres fueron precedidos por otros, que inauguraron un arte al que CAMON AZNAR llama *balaustral* por el valor que esta pieza adquiriría en el Plateresco español. Una muestra más

de cómo estas formas férreas han precedido, al ser traducidas a la piedra, a la propia arquitectura.

El contrato para hacer la reja de la catedral de Palencia fué otorgado el 29 de enero de 1520 (17). Se haría a costa de la herencia del deán Gonzalo de Zapata. Andino es autorizado a forjarla en su taller burgalés, concesión extraordinaria e indicativa del prestigio de que por entonces gozaba.

Se vienen considerando como tracistas de rejas a Siloé, Bigarny, y Vandelvira, extremo difícil de aclarar en cuanto que, en la abundante documentación relativa a las rejas —cualquier acuerdo se protocoliza—, rara vez aparece el nombre del tracista. Dada la actividad de Andino también en el campo de la arquitectura, es razonable pensar que él mismo diera las trazas de sus rejas, sin descartar la influencia que sobre él pudieron ejercer sus amigos los Colonia, Bigarny o Siloé, que pudieron ser autores de un primer proyecto.

La reja de la catedral de Palencia debía ser ejecutada en el plazo de tres años, conforme a una muestra firmada por las dos partes. Se le abonarían a Andino 1500 ducados de oro, en plazos periódicos a la entrega de parte de la obra.

La obra resultó una pieza maestra dentro de la rejería española; por el primor con que está trabajada, por la delicadeza de su cincelado, suavidad de relieves y por la fantasía de sus motivos, puede competir con los productos más hermosos de nuestro Plateresco.

Tiene medida y serenidad clásica, que se echan de ver en el repartimiento del espacio: dos cuerpos de balaustres divididos en tres calles por columnas cinceladas, y hermosos frisos repujados y un coronamiento en el que aparecen incorporados, con los escudos del mecenas y del obispo Rojas —a cuyo peculio se hubo de acudir para acabar de pagarla— los más hermosos roleos y candelabros del Renacimiento.

Muy satisfecho debió de quedar el cabildo palentino con este trabajo de Andino. Así se deduce de los términos del contrato para la ejecución de otra reja que para la puerta de la misma capilla mayor, frontera a la sacristía, haría Andino de 1530 a 1532:...“que sea muy perfecta y de lustre y gracia de la capilla mayor, como se espera de la gran industria de Cristóbal de Andino...”, al que vuelve a referirse el citado documento como “platero y maestro único de hacer rejas de hierro”.

Casi al mismo tiempo que la de la Capilla mayor de la catedral de Palencia, labra Andino la de la capilla del Condestable en la catedral de Burgos, que finalizó antes, pues fué asentada a comienzos de 1523.

La obra arquitectónica de esta capilla realizada entre 1482 y 1517, fué obra de los Colonia; la parte decorativa estuvo a cargo de Siloé y Bigarny. Cualquiera de ellos pudo tener parte en la traza de la reja, pero consideramos que fué su verdadero autor el propio Andino. Es ésta la obra que dió más fama a su taller. SAGREDO dice por boca de León Picardo “esa reja que labra Andino para tu señor el Condestable... tiene reconocida ventaja a todas las del Reino”. Fué finalizada en 1523.

Integrada por dos cuerpos de balaustres, bellísimamente cincelados, entre hermosas pilastras y anchos frisos, remata en un templete clasicista en el cual dos tenantes—cuyos mantos agitados por el viento, parecen inspirados en Botticelli—portan el escudo del Condestable de Castilla. Es una pieza espléndida en su perfección técnica, pero como en ninguna otra de las obras de Andino se aprecia el deseo de hacer una obra para ser admirada, con entidad autónoma, tan importante como el mismo retablo, desentendiéndose en ella tanto del entorno, como de un concepto de reja—cierre al que estábamos acostumbrados. En ella—especialmente en su coronamiento—han quedado incorporados motivos de la arquitectura renacentista, a la romana, que resultan ser avanzadilla de otros y que hacen de su autor un verdadero introductor de formas renacientes.

Otra capital de Andino fué la que por encargo del Almirante de Castilla hizo para la iglesia del monasterio de San Francisco de Medina de Rioseco, la que actualmente está situada en el coro de la iglesia de Santa María de Mediavilla.

La distribución del espacio es en ella semejante al de la catedral de Palencia. Sobre los dos *cuerpos* de *balaustres*, el *coronamiento*, en el que aparece el escudo del Almirante entre grandes *asas*, *medallones* y *candeleros*, es de una belleza extraordinaria. La reja parece que vuelve a recuperar en ella la función de cierre—el más bello de todos los cierres—y formas y técnicas la convierten en obra maestra de la rejería española, en la que el artífice ha conjugado, de nuevo, con el máximo equilibrio y medida, todos los motivos renacientes. Tracista y autor están tan identificados, que no se puede menos de juzgarlos una misma persona. “A mi ver excede a los siete milagros del mundo...” dice CRISTÓBAL DE VILLALON (18), aquél cate-

drático de Lógica, que hacía un alto en el camino en Medina cuando iba desde Valladolid a su villa natal de Cuenca de Campos.

Las relaciones artista–cliente están con frecuencia sembradas de incidentes que aproximan o distancian a los protagonistas. La hechura de aquella reja no se ve libre de ellos. El Almirante de Castilla, don Fadrique Enríquez visita el taller de Andino en Burgos y queda tan impresionado por la obra que allí ve, que, empeñado entonces en la construcción del monasterio de San Francisco, consigue sacar a Andino de Burgos y ponerle al frente de las obras de aquella iglesia. Allí mismo se ha encaprichado por una reja que Andino hace para la capilla de la Consolación de la catedral, por cuyos patronos –y a causa de no haberla entregado en los plazos convenidos– ya ha sido Andino demandado; a pesar de lo cual la reja es trasladada a Rioseco.

Al menos en principio, da la impresión de que don Fadrique trata de imponerse sobre el artista: “Special amigo–le dice que en una epístola el Almirante–mucho pena me dió vuestra ida. Quisiera mucho que estuvieredes en Medina porque habia determinado ir a veros y no voy alla porque...las obras no me satisfacen no estando vos presente”.

Pese a términos tan amicales, enseguida se echa de ver, que el cliente trata de dominar al artista, y se intuye que las relaciones entre ambos se van a erosionar. En 1532 la reja ya está asentada, pero las relaciones entre el Almirante de Castilla y Andino evolucionan hacia una clara imposición por parte de aquél... “Os encargo luego que volvais a Medina para que la reja se dore con toda la perfección que vuestra presencia le de, y también a las otras obras”.

Todo ello desemboca en un pleito con el pretexto de unas diferencias en el importe del dorado de la reja. Don Fadrique queda así como el prototipo del patrono que se estrella contra el genio independiente del rejero burgalés (19).

En tanto Andino de demandado se ha convertido en demandante de los capellanes de la capilla de la Consolación; el motivo que alega es que los pagos que aquéllos debían irle abonando no han sido recibidos en el tiempo convenido, aunque la verdadera causa es el enojo de Andino que ha sido condenado por la Chancillería de Valladolid, en sentencia dictada en 1532 (20). Este segundo pleito no finalizará hasta 1535. Durante él el maes-

tro rejero reconocerá que iniciado el pleito con los patronos de la capilla de Lerma, vendió parte de la reja al Almirante de Castilla.

Las rejas de la capilla de la Consolación cierran los dos arcos que la capilla abre a la nave de la Epístola. En ellas la distribución del espacio es la habitual en las rejas de Andino. En los coronamientos—que “debían henchir al gran arco apuntado”—se alargan roleos, escudos y candelabros, lo que dota a la obra de esbeltez extraordinaria. Fueron contratadas en 5 de septiembre de 1526, en el precio de 1300 ducados y 168 quintales de hierro. Se ha supuesto la intervención de Bigarny en su traza; por nuestra parte seguimos confiando en la capacidad de Andino para hacer las trazas de sus propias rejas.

Las últimas noticias que tenemos sobre la actividad de Cristóbal de Andino se refieren a su posible participación en las rejas de la Capilla mayor y Coro de la catedral toledana, largo proceso del que nos suministran abundantes noticias las transcripciones que del archivo Histórico Nacional y del catedralicio nos ofrecen MARTI MONSO (21) Y ZARCO DEL VALLE (22) y el estudio de OLAGUER FELIU (23).

Hacia finales de la tercera década el cardenal Tavera abre concurso para la ejecución de las rejas. Para ello se asegura de que la noticia llegue a los centros rejeros más importantes que son, aparte de Toledo, Burgos y Valladolid. “El Cardenal ha enviado a una persona a Burgos y Valladolid a llamar a Andino y otro maestro y de camino que han de venir por aquí tengo que dar orden de como se han de hacer las rejas” (24) dice Alonso de Covarrubias en una carta al escribano Juan de Mudarra.

El 16 de junio de 1540 se presentan en Toledo Andino y Villalpando a los que se unen los rejeros toledanos maestro Domingo y su yerno Juan Bravo, todos los cuales examinan los proyectos que les presenta Covarrubias.

Por ausencia del Emperador, el cardenal Tavera, figura clave en la adjudicación de las rejas, está en Madrid como Gobernador del Reino. Allí, unos días después, se encaminará Covarrubias con los rejeros, sus muestras y pareceres sobre tan importante obra.

Ante las diversas y casi dispares opiniones sobre material, precios y plazos, el Cardenal, de acuerdo con Alonso de Covarrubias, decide pedir una nueva prueba que dilatará unos meses más su decisión. Los rejeros deberán enviar muestras en forma de balaustres y pilares (25).

Unos meses después se reciben en Toledo las muestras de Andino: Un balaustre que resulta no ser del gusto del cabildo toledano y un pilar que lo es y se integrará en la reja de la Capilla mayor, única pieza a cuya ejecución ha aspirado Cristóbal de Andino. Una larga misiva de éste justifica un nuevo precio, más elevado que el que en principio propuso. Diez mil ducados importaría la hechura de esta reja que se compromete a hacer en su taller burgalés en el plazo de seis años (26).

Finalmente tiene lugar la adjudicación de las obras. La reja de la Capilla mayor sería tarea a medias entre Villalpando y Andino; la del coro sería obra de Domingo de Céspedes y su yerno Juan Bravo. Las condiciones para esta ejecución fueron firmadas el 4 de agosto de 1541 (27).

Posteriormente Villalpando, decidido ya a hacer la reja y trasladar su taller a Toledo, en el mes de diciembre, el pretexto de cobrar personalmente un candelabro que también ha presentado como muestra, le da la oportunidad de un acercamiento en Madrid al cardenal Tavera, al que impresionarían favorablemente la formación intelectual de Villalpando, y sus relaciones familiares con los arquitectos reales (28). Fué precisamente Gaspar de Vega quien cobraría, en nombre del cuñado, el importe del candelabro.

Una carta del Cardenal, fechada en 17 de diciembre, aludía a esta visita. Sólo unos días antes, se ha hecho asiento con Villalpando para la realización de la reja de la Capilla mayor. De la redacción del documento parece deducirse que se trata ya de un único ejecutor. Una cláusula, casi de compromiso, dice “Si Andino quiere hacerla, como estaba platicado, que haga su mitad” (29). Caso de que así sea, debe dar su conformidad, de su puño y letra, en el plazo de quince días, a contar desde el momento en que ha tenido conocimiento de este acuerdo, (que ha sido firmado el 6 de diciembre de 1541).

A pesar de esta aparente premura, pasan seis meses sin que en la abundante documentación relativa a estas rejas, quede constancia alguna de lo que ha ocurrido respecto a esta decisión que se reclama a Andino en tan corto espacio de tiempo.

Es lo cierto que Villalpando va a figurar como único ejecutor en un compromiso que se firma el 11 de junio de 1542 (30).

Sólo unos pocos días antes, el cardenal Tavera, en una carta fechada el 4 del mismo mes, ha exigido que la reja fuera labrada en Toledo.

Por el traslado de su taller desde Valladolid, pide Villalpando al Cabildo toledano, y obtiene, una bonificación de 400 ducados.

Esta imposición del Cardenal porque la obra fuera realizada en Toledo —cuando se había llegado a considerar la propuesta de Andino y Villalpando, de 4 de agosto de 1541, de labrar la reja en sus talleres respectivos— parece ser la justificación, dada casi a posteriori, de que Andino quedara definitivamente apartado de la parte que en la ejecución de la reja de la Capilla mayor le correspondía.

A su identificación con el ambiente burgalés, del que prácticamente no se había alejado nunca, se une ya una poderosa razón que le fuerza a renunciar a lo que sin duda fué una gran ilusión en su vida de forjador de grandes rejas: Sólo seis meses después de que Villalpando firmara aquel documento, Andino otorga testamento, y pocos días después fallece. Razonablemente puede pensarse que su salud por aquellas fechas no era lo suficientemente buena para determinarse a tomar una resolución que hubiera supuesto un cambio definitivo en su vida.

Otras eran las circunstancias en la vida de Villalpando, hombre ambicioso, emparentado por matrimonio con los Vega, para el que la hechura de la reja de la catedral toledana fué oportunidad idónea para introducirse en un ambiente, donde, de la mano de los arquitectos reales, se le iban a multiplicar las oportunidades, no sólo en el ejercicio de la rejería, sino también de la arquitectura, llegando incluso a la proximidad de la Realeza. La muerte estuvo tan cercana, que probablemente Cristóbal de Andino no reparó en esta actitud de Villalpando que ZARCO DEL VALLE califica de tortuosa y que estaba muy lejos de la transparencia y espontánea sinceridad del artífice burgalés.

Las relaciones entre ellos debieron de ser normalmente buenas. En una cláusula del testamento de Andino se hace alusión a los Villalpando en estos términos “Ytem digo y declaro que Villalpando y sus herederos, vecinos de Palencia y Valladolid, me deben ciertos ducados hasta en cantidad de ciento cincuenta...por obligación mando que los cobren dellos...” No se trata, como se ha supuesto, del importe del pilar grande que Andino presentó como muestra y que fué incorporado a la reja de la Capilla mayor, ya que aquél, tasado en 20 ducados, le había sido abonado a Andino por la fábrica de la catedral de Toledo. Debía tratarse de una deuda de los Corral de Villalpando—Jerónimo trabaja también en las obras de la iglesia de San Fran-

cisco de Medina de Rioseco— de la que se ha hecho responsable su hermano Francisco de Villalpando.

Cristóbal de Andino otorgó testamento en su casa, sita en el arrabal de la Vega, en 12 de enero de 1543 (31). Hay algún indicio de un testamento anterior cuando el testador dice “reboco, caso e anulo qualquier otro testamento...”, que pudo estar en relación con un primer matrimonio del que tampoco hubo descendencia.

La alusión que en 1532 hace en una carta el Almirante de Castilla al delicado estado de salud de la mujer del rejero —“y escribidme que tal hallasteis a vuestra mujer que en verdad estoy con cuidado. Nuestro Señor le de la salud”— es un testimonio más que avala esta suposición (32).

En todo caso, se trata de un precioso documento, que nos aproxima a la vida de este artífice del que no conocíamos demasiadas cosas. Profundamente religioso, con preocupación casi obsesiva, dispone en él su entierro— con cruz, clérigos y cofradías— vigiliias, misa de requiem y misas y cien misas más en los monasterios de San Francisco, San Pablo y San Agustín y bulas y limosnas generosas, especialmente cuando se trata de curas y beneficiados de la iglesia de San Cosme de los que quiere asegurarse el privilegio de dejarse enterrar allí, en un sepulcro que él ha dejado diseñado, y que deberá ser realizado en piedra de jaspé y de Atapuerca, según lo tiene acordado con sus testamentarios.

En él tiene presente a sus escasos parientes— la viuda de su tío Francisco de Andino y las hijas menores de su primo Andrés de Andino, batidor de oro, vecinos de Valladolid—. Nombra heredera universal a su esposa. “Elijo nombro y constituyo por mi universal heredera a la dicha Catalina de Frias, mi mujer...para que lo haya y herede por suyo e goze e llebe como propio suyo...”.

Diez días después redacta un codicilo (33) a tenor de la situación del sepulcro, que debería hacerse “en un arco de la dicha iglesia de San Cosme, junto al altar mayor a la mano de la Epístola”, pero para cuya ubicación ya comienzan a existir dificultades de parte de aquel cabildo, pese a la largueza con que ha sido favorecido con limosnas y misas; a tanto llega la tirantez que Andino, da poder a su esposa para que, de no haber acuerdo, se le sepulte en la iglesia de Santa María de Viejarrúa, traspasando a esta parroquia los beneficios que su testamento adjudicaba a San Cosme. Por cierto,

consta que en esta iglesia estaba enterrado un Francisco de Lerma Frias, pariente posiblemente de Catalina de Frias.

Fallecido Andino, la viuda negocia con la parroquia de San Cosme y se acuerda que el sepulcro sea situado en el otro lado, en la parte del Evangelio, bajo el enterramiento del arcediano de Lara. Pero los problemas no se acaban así, de manera que desembocan en pleito, al final del cual el provisor del obispado ordena a la parroquia de San Cosme que el sepulcro de Andino sea situado, en el plazo de nueve días, en el arco del lado del Evangelio. Catalina Frías deberá añadir como limosna cincuenta ducados que se unirán a las generosas mandas testamentarias. Finalmente el sepulcro no fué situado en esta arcada sino en la siguiente sufriendo en 1957, a causa de unas obras de la iglesia, un nuevo traslado.

Catalina de Frías, que debió enviudar joven, volvió a casar con un escribano de ventas, sobreviviendo a su primer marido casi veinte años. Hizo testamento en 1562; en él la que fuera viuda de Andino se expresa así: “Yo Catalina de Frías mujer que fuí de mi señor Cristóbal de Andino, maestro de platero e rejero e otras artes de cantería e jaspe, difunto, e mujer que al presente soy de mi señor Diego de Rosa escribano de ventas de la muy noble ciudad de Burgos, ordeno mi testamento y postrimera voluntad... que mi cuerpo sea sepultado en la iglesia del señor San Cosme...en la sepultura que el dicho Cristóbal de Andino mandó hacer y yo hice que esta en el segundo arco a la mano izquierda...que esta con sus bultos...y con sus piedras de jaspe y letreros” (34).

Como su misma viuda dice, Andino dejó diseñado su sepulcro y sus testamentarios obedecieron sus indicaciones. Su disposición corresponde al esquema del sepulcro burgalés de mediados del XVI (35) Lecho adosado al muro dividido en dos partes; la inferior contiene el epitafio; en la superior el tímpano del arco está decorado con una escena religiosa. Sobre el entablamento un ático con frontón está rematado por un Calvario.

Viene a ser así este sepulcro un remedo de los altares colaterales de la Capilla mayor de la iglesia de San Francisco de Medina de Rioseco que el mismo Andino había diseñado por encargo del Almirante de Castilla. En el tímpano se representa la Asunción de la Virgen, en el ático la escena de la Coronación se funde con la de de Trinidad.

La figura del orante es frecuente en la rica plástica sepulcral burgalesa. Los dos esposos juntan sus manos vueltos hacia el altar mayor.

Aún cuando es norma que sea la esposa la que aparezca arrodillada detrás del marido, la figura de Catalina, no sólo está en primera línea, sino que se destaca como la persona más importante. En su concepción se ha inspirado Andino en las esculturas de las damas de la Casa de los Almirantes de Castilla, que el mismo fundió en bronce para la iglesia de San Francisco, diez años antes.

Se han suprimido aquellos reclinatorios, pero las rodillas de Catalina de Frías descansan sobre un elegante almohadón. Una toca recoge sus cabellos; el óvalo redondo de su cara es el de una mujer joven y bien parecida pero corpulenta. Su indumentaria es lujosa; como la de la condesa de Módice un gran manto cae desde sus hombros, y sus pliegues cubren las dos terceras partes de la superficie de la cama del sepulcro; sobre ellos dormita un pequeño lebril porque ya no hay otro lugar entre las figuras de los dos esposos. Se ha supuesto (36) que este protagonismo de Catalina de Frías se debe a la circunstancia de su supervivencia sobre su marido, aunque bien puede corresponder a la devoción de Andino por esta joven esposa, que según reza el epitafio, le había cuidado con tanta devoción y amor.

Tras Catalina de Frías, la figura de Andino, de menor volumen, casi en segundo plano, se arrodilla sobre el suelo. No viste con el lujo de la nobleza como Catalina de Frías, sino como un menestral, con capa corta sobre sayo, pero a su lado reposan en el suelo gorra y guantes, poniendo una discreta nota de elegancia.

En los pedestales y sobre los capiteles de las columnas se repiten dos escudos. El de la derecha corresponde, según se ha supuesto (37) a la familia de Catalina de Frías; en el de la izquierda se mezclan algunos motivos de los Andino –bordura de conchas–, con otros puramente convencionales. Los útiles del rejero –cincel, yunque, escuadra–, que con anterioridad el mismo Andino ha esculpido en el pilar que presentó como muestra para hacer las rejas toledanas, sostenidos por sendas manos, se disponen a los lados de un bucráneo sobre el que se apoya una cruz; debajo la palabra SEMPER.

A la derecha del arco un prolijo epitafio en latín escrito con caracteres góticos, luego de presentar a los dos yacentes, CHISTOPHOROS ANDINUS, AEGREGIUS ARTIFEX...ET CATERINA FRÍAS EUIS UXOR HONESTISIMA ... que cuidó a su marido cristiana y bondadosamente, hace constar que solamente los huesos de ambos reposan en aquel lugar– CUIUS LAPIDES SOLUM AMBORUM OSSA TEGUNT– terminando

con una constancia (38) de los sufragios que por sus almas y a perpetuidad quedan establecidos.

Puede decirse que la indudable valía de Andino fué reconocida por sus contemporáneos, con las naturales excepciones.

Diego de SAGREDO, llegado a Burgos después de haber permanecido en Italia donde ha sido introducido en el mundo clásico a través del libro de VITRUBIO, refleja en su obra *Medidas de Romano* en boca de León Picardo, un juicio por el cual Andino debía pasar a la nómina de los grandes maestros del Renacimiento castellano: “Los buenos oficiales y los que desean que sus obras tengan autoridad procuran regirse por las medidas antiguas, como hace tu vecino Cristóbal de Andino, por donde sus obras son más venustas y elegantes que ningunas otras que hasta ahora yo haya visto (39). Más arriba hemos dejado reflejado el elogio de Cristóbal de VILLALON. Los juicios que merece Andino de los testigos en los pleitos, que sostuvo, tanto con los Lerma, cuanto con al Almirante de Castilla son unánimes lo mismo en cuanto a su maestría, “no hay en España otro maestro mejor que el dicho Andino...que haga mejor obra que el dicho Andino hace en rejas”, cuanto a su hombría de bien, “es de muy buena fama, trato y conversación, temeroso de Dios y de muy buena conciencia”.

La opinión de los estudiosos del Arte Español del siglo XIX sigue siendo elogiosa, BOSARTE (40) supone que es él quien introduce en Burgos con la reja de la capilla de los Condestables de la catedral, el arte grecorromano. Opinión que recoge LLAGUNO cuando dice (41) “fue el primero que usó la arquitectura grecorromana antes que Pedro de Machuca, Alonso de Covarrubias y Diego de Siloé y excedió en este género a todos los profesores de su tiempo”. Pero en otro pasaje dice que el cardenal Tavera prefirió a Villalpando y Céspedes para ejecutar las rejas de la catedral toledana.

Y es bien cierto que en sus relaciones con el Cabildo toledano, prácticamente ya al final de su vida, no deja de atisbarse por parte de aquél, cierto desdén, bien lejano de la consideración y el efecto que había recibido Andino en su ambiente burgalés.

Si bien hemos supuesto que fué la proximidad de una enfermedad mortal el determinante de que Cristóbal de Andino no sucumbiera a la tentación de trasladar su taller a Toledo, esta circunstancia es independiente de la discreta indiferencia hacia el rejero que se percibe con el examen deteni-

do de las relaciones con el Cabildo toledano, no sólo las relativas a las rejas, sino las que se refieren a otros trabajos de cantería –setenta y tantas piezas de jaspe para situar sobre los pilares y capiteles de las sillas del coro– que se labraron en el taller burgalés, según un modelo que había dado Diego de Covarrubias, compromiso que adquirió el maestro Andino en alguno de los viajes que realizó a Toledo mientras trataba con aquel Cabildo la hechura de las rejas.

Por cierto que debió ser entonces cuando su salud comienza a resentirse; “en todo se ha de cumplir el mandamiento de vuestra merced, *si las fuerzas no quiebran*”, dice el mismo Andino en una carta que dirige al canónigo Pérez de Ayala en 15 de noviembre de 1540 (42).

Es en la correspondencia entre este canónigo y Covarrubias donde queda patente cierta sutil subestimación; a Andino se le regatea el precio “pide a cuatro ducados, le dabamos a tres y no quiso”. Ha de enviar desde Burgos una pieza sin labrar para que se haga en Toledo y puedan valorar el esfuerzo; se espera para abonarle una cantidad, que él reclama con cierto apremio, a que venga a Toledo a presentar las muestras de las rejas, y hasta en algunas referencias a gastos de viajes se observa alguna cicatería, actitudes injustas frente a un artífice de la valía y honradez de Andino.

A ellas pueden contribuir la espontaneidad y sincera franqueza de Andino, incluso en su forma de expresarse. “Que ni la iglesia vaya al hospital, ni el maestro ponga de menos sobre el trabajo que es cosa que sabe mal”, dice al referirse al precio de las piezas de jaspe que parecen caras en Toledo.

No cabe duda de que Villalpando supo presentarse ante Tavera como persona más importante y ello contribuyó a impresionarle más favorablemente, aunque no estamos seguros de que su maestría, en el campo de la rejería, llegase a la de Andino. A este respecto recordemos que cuando todo este proceso comienza, dice Covarrubias “el Cardenal ha enviado a Burgos y a Valladolid a llamar a Andino y a otro maestro”.

Otros testimonios –ya que no pudo serlo la reja de la catedral de Toledo– quedan del buen hacer de Andino. Pero considero que los que conocemos no son todos. Es preciso seguir investigando, y no solo en el campo de la rejería, para juzgar, en toda su medida, la capacidad y el genio creador de este artista. Entonces podremos valorar, en su plenitud, a Cristóbal de Andino y a las obras que salieron de su taller.

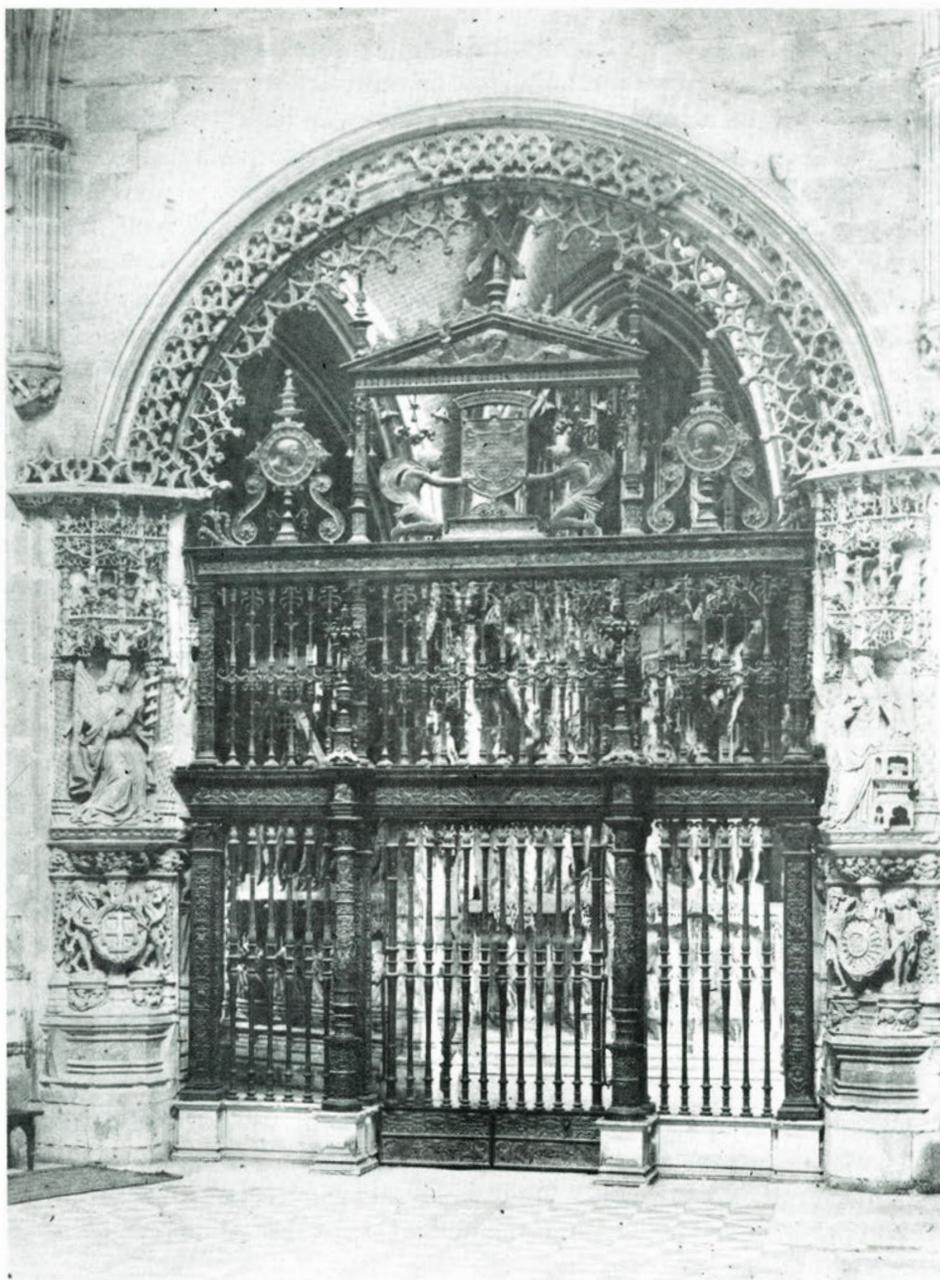


Fig. 1. Burgos. Catedral. Reja de la Capilla del Condestable (Foto Mas).



Fig. 2. Burgos. Catedral. Detalle de la reja de la Capilla del Condestable (Foto Mas).

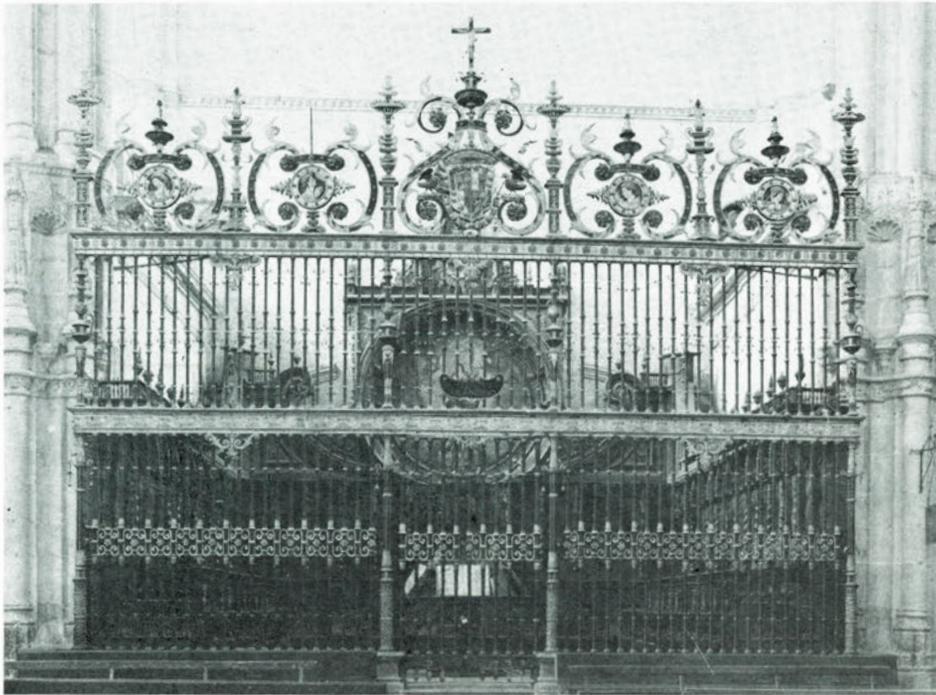


Fig. 3. Medina de Rioseco (Valladolid). Reja del convento de San Francisco, hoy en la iglesia de Santa María de Mediavilla.

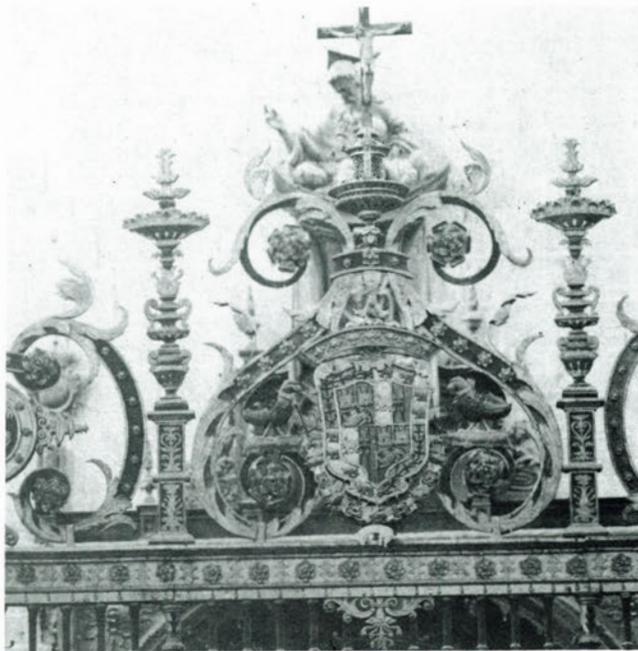


Fig. 4. Medina de Rioseco (Valladolid). Detalles de la reja del convento de San Francisco.



Fig. 5. Burgos. Iglesia de San Cosme. Sepulcro de Cristóbal de Andino y su mujer (Foto Mas).

## NOTAS

- (1) CEAN BERMUDEZ, J.A. *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. T.I. Edic. facsímil, Madrid 1965, pág. 29.
- (2) NAVARRO GARCÍA, *Catálogo monumental de la provincia de Palencia* Comisión Prov. de Monumentos histórico artísticos, Diputación Provincial. Palencia 1930-46; T.IV.; pág. 197.
- (3) LIBRO BECERRO DE LAS BEHETRIAS. Estudio y texto crítico de MARTÍNEZ DIEZ, G. LEÓN 1981 Tomo II. pág. 475.
- (4) GALLEGO DE MIGUEL, A: *El maestro Hilario*, Goya 199-200. Julio-Octubre, 1978, págs. 14 y ss.
- (5) BALLESTEROS CABALLERO, F; *Cristóbal de Andino. Su testamento y un pleito por su sepultura*; Boletín Institución Fernan González; núm. 181; Burgos 1973; págs. 919-938.
- (6) IBÁÑEZ PÉREZ, A.- *Arquitectura civil del siglo XVI en Burgos*; Burgos, 1977.
- (7) IBANEZ (ob. cit.) halla en el Archivo Municipal de Burgos unas Ordenanzas de Herreros de 1569.
- (8) MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.- *El artista en la sociedad española del siglo XVII*; Ensayos de Arte Cátedra; Madrid 1984, pág. 280.
- (9) LÓPEZ MATA. T.- *La cátedra de Burgos*; Burgos 1950; pág. 420
- (10) GARCÍA CHICO, E.- *La ciudad de los Almirantes, su historia y su tesoro artístico*; Diputación Prov. Valladolid 1945; pág. 153.
- (11) HUIDOBRO, L.- *Artistas burgaleses. Diego de Siloé*. Bol. Comisión Prov. de Monumentos; núm. 4; 1923; pág. 101.
- (12) MARTÍNEZ BURGOS, M.- *Puente, torre y arco de Santa María*; Burgos 1952; págs. 55 y ss.
- (13) MARIAS, F.- *El problema del arquitecto en la España del siglo XVI*. Academia, núm. 48, Madrid 1979, págs. 202-203.
- (14) GALLEGO DE MIGUEL, A.- *Rejería Castellana*. Palencia; Dip. Prov. Palencia 1988, pág. 70.
- (15) SAGREDO, DEGO DE.- *Medidas del Romano*; (Toledo, Ramón Petras 1526) Ed. facsímil dirigida por LUIS CERVERA VERA, Albatros, Madrid 1976.

- (16) GALLEGO DE MIGUEL, A.—*Rejeros castellanos en la catedral de Sevilla. Las rejas de la Capilla mayor y Coro y los púlpitos*. Bol. Bellas Artes, R.A. de B.A. de Santa Isabel de Hungría, 1981, núm. IX; pág. 221.
- (17) ARCHIVO CATEDRAL DE PALENCIA. Libros y Contratos de Obras de la Iglesia; F. 47–51.
- (18) VILLALON, CRISTÓBAL DE.—*Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*; en SANCHEZ CANTÓN—*Fuentes literarias para la Historia del Arte español*, T. I, Madrid 1928, pág. 29.
- (19) GALLEGO DE MIGUEL, A.—*Relaciones entre los maestros rejeros y su clientela en el siglo XVI*.— Archivo Español de Arte. En prensa.
- (20) ALONSO CORTÉS, N.— La reja de la capilla de la Consolación en la catedral de Burgos; Bol. Comisión de Monumentos de Valladolid, 1925, págs. 37–44.
- (21) MARTI MONSO, J.— *Estudios histórico artísticos relativos principalmente a Valladolid*; Valladolid–Madrid 1898–1901, págs. 466–471.
- (22) ZARCO DEL VALLE, M.R.—*Datos documentales para la Historia del Arte español. Documentos de la catedral de Toledo*; Madrid, 1916 T.I.
- (23) OLAGUER FELIU Y ALONSO, F.—*Las rejas de la catedral toledana*. Toledo 1980, págs. 159 y ss.
- (24) ZARCO DEL VALLE, M.R. T.I.; ob. cit. pág. 305.
- (25) Idem. pág. 308.
- (26) Idem. pág. 312.
- (27) Idem. pág. 312.
- (28) Idem. pág. 317.
- (29) Idem. pág. 320.
- (30) Idem. pág. 322.
- (31) BALLESTEROS CABALLERO, F.; Ob. cit. pág. 420.
- (32) GARCÍA CHICO, E.; Ob. cit. pág. 55.
- (33) BALLESTEROS CABALLERO, F.; pág. 934.
- (34) LÓPEZ MATA, T; Ob. cit. pág. 420.
- (35) REDONDO CANTERA, M.J. *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*.— Ministerio de Cultura; Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid 1987, pág. 110.
- (36) Idem. pág. 135.
- (37) Idem; pág. 305.
- (38) AMADOR DE LOS RÍOS R.— *España. Sus monumentos y Artes. Su naturaleza e Historia. Burgos*. Barcelona 1888, pág. 663.
- (39) SAGREDO, DIEGO DE; Ob. cit.
- (40) BOSARTE, I.— *Viaje artístico a varios pueblos de España. Segovia, Valladolid y Burgos*. Madrid 1804, Edic. facsímil, Madrid 1978 págs. 297–300.
- (41) LLAGUNO Y AMIROLA, F.— *Noticias de los arquitectos y de la arquitectura en España desde su restauración*; Edic. revisada por CEAN BERMUDEZ, Madrid 1929, T.1; pág. 180.
- (42) ZARCO DEL VALLE.— Ob. cit. T. I; pág. 219.

EL AUTOR DEL CODEX ESCURIALENSIS 28-II-12

Por

MARGARITA FERNÁNDEZ GÓMEZ



Este trabajo (1) sobre el Codex Escorialensis 28-II-12 ha contado como punto de partida y apoyo inestimable con un estudio que Hermann Egger, con la ayuda de Christian Hülsen y Adolf Michaelis, publicó en 1906: *Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios* (2). Su mérito fue enorme. Riguroso, erudito, minucioso, estableció las bases sobre las que han asentado investigaciones sobre el Cuaderno.

El tiempo transcurrido desde entonces y el vertiginoso impulso que los estudios sobre el Renacimiento han acusado en lo que va de siglo (sobre lo que es innecesario insistir) han sacado a la luz nuevos argumentos que conviene contrastar con algunas puntualizaciones de Egger. Las revisiones son un síntoma de vitalidad. Sería deseable que con el tiempo, se haga un repaso de las hipótesis que aquí se defiendan y que nuevos datos confirmen las conclusiones a que se ha llegado, pues este trabajo no aspira a ser un punto final. No sólo no lo desea sino que piensa que ningún estudio sobre arte puede plantearse como una obra cerrada, como una ciencia exacta. Esas posturas tan ambiciosas, están superadas, o al menos es de esperar que se vaya considerando así de una vez por todas.

Sin que se entienda como adscripción a una metodología concreta, en esta investigación se detectará una intención básica: la comprensión del hecho artístico. Sin duda existen ciertas afinidades que tienden a seleccionar unos métodos y rechazar otros. Hay que considerar imprescindible atender el estudio de una obra desde perspectivas plurales. No es a través sólo de la forma, como se logrará penetrar en el significado de una manifestación artística; ni sólo el contexto social procurará su comprensión; ni siquiera sólo su contenido simbólico proporcionará suficientes elementos de juicio. Estas metodologías planteadas por separado y tan calurosamente defendidas en tiempos no lejanos, han demostrado no ser suficientes para la comprensión total del fenómeno artístico. Son válidas, una a una, en tanto apor-

tan su contribución a este gran edificio que es la historia. Pero no suficientes. Es exigible valorar la forma, pero también atender los condicionantes culturales en que unas formas se producen, así com las peculiaridades sociales y el significado que en cada contexto adquieren; pero sin olvidarse de utilizar todo este cúmulo de información para tratar de entender y analizar los aspectos definitorios de la personalidad del autor, pues aunque estos puedan no ser explícitos, sin duda siempre encontrarán la manera de evidenciarse. Los métodos de Wölfflin, Hauser, Panofsky, y tantos otros nacidos en este siglo, ayudan a explorar el hecho artístico. Pero no se va a seguir ninguno de ellos con exclusión de los demás. El formalismo no es suficiente, ni lo es la sociología, ni la psicología, ni la iconología, ni la semiótica, ni siquiera el culto a la más estricta erudición. No son leyes, sino comprensión (3) lo que se persigue, y sólo como ayuda a este fin se buscará apoyo en estos métodos, sin descuidar ninguno, si la ocasión lo requiere, pero sin servilismos ni compromisos de fidelidad en exclusiva. Con este planteamiento como guía, sin fobias ni filias y sí con un profundo respeto hacia quienes con sus reflexiones, aciertos y errores, han reflexionado seriamente sobre nuestra historia, se va a abordar este trabajo.

El tema principal a investigar es la influencia que el Cuaderno de Dibujos de la Biblioteca del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Codex Escorialensis 28-II-12, llegó a ejercer sobre la arquitectura del Renacimiento en España. Dentro de este objetivo general, el primer paso obligado, será plantear un revisión de la autoría, que desde 1906 y sin discusión se viene atribuyendo a un discípulo de Domenico Ghirlandaio. Para ello, además de contrastar los argumentos de entonces con otros posteriores será importante indagar sobre el contexto en que se formuló esta hipótesis.

Las primeras noticias del Codex Escorialensis (aunque bajo otro nombre) proceden del siglo XVIII, de la descripción que Antonio Ponz, Secretario de S.M. y de la Real Academia de San Fernando, incluyó en el segundo tomo del *Viage de España*, dedicado al Real Monasterio de El Escorial. Llegado al contenido de su Biblioteca, tras hacer referencia a sus libros religiosos “que aquí se conservan y se tienen en alta estima” mencionará los que tienen “pinturas de frutas, animales, dibuxos, estampas, etc”. Entre ellos y en tercer lugar, tras detenerse en la descripción del libro de Francisco d’ Ollanda, dedicará similar atención al Cuaderno de Dibujos objeto de este estudio.

“Hay otro que fue del insigne, y doctísimo varon D. Diego Hurtado de Mendoza, Embaxador de España en Venecia, y Roma, en el Concilio de Trento, y otras partes: contiene más de setenta dibuxos hechos de pluma, de lapiz y aguadas. En él se ven plantas de edificios, bastimentos marítimos como liburnas, triremes, quadriremes: contiene asimismo trofeos, frisos, excelentes grutescos, aras, urnas sepulcrales, estatuas, arcos triunfales, teatros, vasos etruscos, el sepulcro de Celia Metela, las columnas Trajana y Antoniana, el Panteon, o Rotunda en diversas vistas, con otras de varias ciudades de Italia. Es un estimable libro, aunque no se note en el trabajo igual prolixidad al antecedente” (4).

Esta descripción fue la que llevó a Karl Justi tan atento al arte español, a consultarlo en 1879 en El Escorial. A partir de este momento, sin prisas pero sin pausas, se inició el proceso de difusión del Cuaderno en el ámbito internacional, que culminó con la edición de Egger de 1906. Consecuencia de la visita de Justi fue la elaboración de un Índice de los dibujos que, a su juicio, eran más interesantes. Por diversas razones, Justi no pudo trabajar sobre ello y se lo hizo llegar a Eugene Müntz, que lo publicó en 1886 como apéndice a su artículo *Notes sur un recueil de dessins du XV<sup>e</sup> siècle représentant les principaux monuments de Rome: Les antiquités de la ville de Rome aux XIV et XVI siècles*.

Por el momento esta información seguía siendo como la de Ponz, descriptiva. No existía referencia gráfica que permitiera saber la clase de material de que se trataba. La primera información gráfica la procuró Johannes Ficker, que en 1888, buscando documentación sobre sarcófagos cristianos, consultó el Cuaderno de Dibujos e hizo 36 fotografías. No todas eran de su tema, pero sin duda quedó tan gratamente sorprendido por los detallados dibujos de paisajes urbanos que también incluyó algunas “vedute”. Este repertorio gráfico fue comentado y difundido entre sus colegas, y posteriormente legado al Real Museo Arqueológico de Berlín. Los arqueólogos fueron los primeros en valorar estos dibujos, ya que gracias a ellos pudieron localizar desaparecidos monumentos de la antigüedad. Hülsen identificó en uno de ellos (7) los restos ruinosos pero visibles a través del

vano central del Arco de Septimo Severo, como los pertenecientes a la esquina sur-oeste de la Basílica Emilia.

Mayor difusión alcanzaron cinco de estas láminas al ser incluidas en *Les arts à la cour des Papes* de Müntz de 1898 (8). A partir de entonces, al interés de los arqueólogos vino a sumarse el de los historiadores de arte, ya que tres de estos dibujos aparecían también en el Codex Barberini de Giuliano de Sangallo. La posibilidad de que éste pudiera ser el autor de ambos puso en marcha el proyecto de la edición del Codex Escorialensis. En 1990, Adolf Michaeli y Johannes Ficker hicieron la propuesta al Instituto Alemán y por esta vía se hizo, en enero, el encargo a El Escorial de nuevas fotografías que junto a las hechas por Ficker completaban el Cuaderno. En septiembre, sin tener noticias de este proyecto, Hermann Egger tomó “con máquina propia” como él mismo puntualiza, las fotografías del Cuaderno completo con la intención de hacer por su cuenta un estudio del mismo (8).

Para entender el interés por editar el Codex Escorialensis hay que considerar que se le suponía de Giuliano de Sangallo, y que este arquitecto ya en el siglo XVIII, pero sobre todo en el último cuarto del siglo XIX, había sido objeto de numerosos estudios (9).

En este ambiente tan propicio, en 1902, se produjo un acontecimiento doble que vino a señalar éste como el año de Giuliano de Sangallo. Cornelius von Fabriczy, además de varios artículos sobre Giuliano (11), publicó en Stuttgart un importante trabajo sobre el Codex Barberini: *Die Handzeichnungen Giulianos da Sangallo. Kritisches Verzeichnes*. Y Rodolfo Falb, llevó a la imprenta en Siena un modesto estudio sobre otro cuaderno de dibujos de Sangallo: *Il Taccuino Senese di Giuliano da Sangallo*

Este acontecimiento estuvo a punto de hacer fracasar la edición del Codex Escorialensis, ya que aunque el estudio de Fabriczy reconocía cierta independencia entre ambos, rechazaba que Sangallo fuera su autor. Quizá fuera ésta la razón por la que el Instituto Arqueológico Alemán dió marcha atrás al proyecto, ante lo cual, Michaelis entró en contacto con Egger y a la vez que le ofrecía su colaboración, le propuso explorar nuevas vías editoriales. Egger, que durante este tiempo había estado trabajando en el Cuaderno Mendoza, consideraba que había indicios más que suficientes, para vincularlo a Ghirlandaio y su taller, y bajo estos auspicios trataron de interesar al Instituto Arqueológico Austriaco, que fue, al fin, quien patrocinó la edición que conocemos y que fue publicada en 1906 en Viena.

Conocer esta situación ayuda a entender la recesión que se produjo respecto a la valoración del Codex Escorialensis. Lo inmediato fue considerar que si estos dibujos no eran de Sangallo, los dibujos comunes a ambos cuadernos tenían que haber sido copiados de él, ya que en general los dibujos del Codex Barberini, juzgados desde un punto de vista artístico, se consideraban más valiosos. No cabía pensar en el proceso inverso, al menos aún no.

La conclusión a que se llegó fue que el Codex Escorialensis había sido dibujado por un discípulo de Ghirlandaio. ¿Por qué éste y no otro artista?

Los argumentos sobre los que Egger (12) sustentaba la relación con Ghirlandaio fueron muy numerosos y no ofrecían ningún género de dudas. Se basaban en un análisis minucioso realizado sobre la obra del maestro florentino. Primero revisó las grandes pinturas del maestro: la Capilla de Santa Fina en la Colegiata de San Gimignano; la Capilla Sasetti en Santa Trinidad de Florencia (h.1485); la Sala del Orologio en el Palacio Vecchio (1481-1485); el Coro de Santa María Novella en Florencia (1485-1490). Después sus cuadros: la Adoración de los pastores (1486); la Adoración de los Magos (1487); Visitación (1491); Resurrección de Cristo (1494). Por último sus dibujos a pluma en los Uffizi, British Museum, Gabinete de Munich, Galleria Nazionale de Roma, Albertina de Viena. Y fueron muy numerosas las referencias que encontró, que se identificaban con el Codex Escorialensis.

Mientras que la relación del Codex Escorialensis con Ghirlandaio parece sólidamente probada, la atribución a un discípulo resulta mucho más frágil. Los esfuerzos por identificar al anónimo seguidor no dieron resultado, pese a que Egger puso en la búsqueda todo su empeño. Ninguno de entre los analizados, que fueron muchos, presentaban en sus obras una relación con el Cuaderno tan estrecha como la que tenía el maestro.

Por eso interesa hacer un seguimiento de los argumentos defendidos para hacer explícitas sus posibles fisuras. Una lectura crítica de estos argumentos, analizados a la luz de los estudios que se han ido elaborando sobre temas afines durante los casi noventa años que han transcurrido desde entonces, procurarán la base sobre la que se tratará de refutar esta atribución tanto tiempo mantenida.

Los puntos claves en que se basaba la tesis de Egger fueron:

1. El Codex Escorialensis es “un cuaderno de ejercicios de un juvenil discípulo de Ghirlandaio” (13).

2. Las notas escritas en italiano, tienen “indicaciones malentendidas aparte de la referencias erróneas de lugares” que, concluye, “indican que el dibujante ha copiado unas reproducciones ajenas y que ha descifrado incorrectamente las letras ilegibles de los originales” (14).

3. “Las reproducciones originales no se efectuaron, en sus dos terceras partes de los folios, sobre el terreno” (15).

4. Ahora bien, el copista había sido tan fiel en su trabajo que “nos garantiza que nos encontramos con copias exactas” (16). Insiste en ello: “La exactitud del dibujante nos ofrece una cierta garantía por la fidelidad de la reproducción” (17).

5. “Nuestro libro de dibujos no contiene ni un sólo bosquejo de nuestro dibujante que pudiera demostrar su propio saber y su propia creatividad” (18).

El Codex Escorialensis, se presentaba como un conjunto de dibujos copiados *íntegramente* de un cuaderno de Ghirlandaio de un forma tan fiel que sus dibujos se reprodujeron hasta el último detalle. Y también que este cuaderno, perdido, del maestro, tenía dos terceras partes de dibujos copiados de otros artistas. Hay cierta confusión en el planteamiento. Se apuntaba que el Codex Escorialensis, pese a todos los indicios, no fue de Ghirlandaio, en virtud de su calidad, más propia de un joven alumno. Sin embargo ese discípulo fue tan exacto que ha procurado un testimonio de cómo debió ser el cuaderno “perdido” del maestro; cuaderno del que dos terceras partes fueron copias.

Respecto al comentario de Egger sobre las anotaciones, convendrá decir que no es en absoluto un argumento determinante. Las imprecisiones en las notas pueden ser debidas a otras causas (nunca homologables con los errores que, como se verá, cometa un copista en los dibujos). Entre las causas que pueden dar razón de los errores en las notas, una puede ser el estar poco familiarizado con el lugar, por ser de otro medio; otra la menor importancia concedida a estas notas, apenas un indicio que permita reconocer, más tarde, el lugar; una más, el que estos errores se produjeron con frecuencia, tanto en Sangallo (18), como incluso en otros cuadernos posteriores, en los que se supone que el dominio de la lengua ya no era la causa.

Por tanto el nudo gordiano que se perfila con claridad, está en el supuesto de que todos los dibujos del Codex Escorialensis fueron copias, y que

también lo fueron dos terceras partes del supuesto cuaderno que sirvió de modelo y que se atribuye a Ghirlandaio (20).

Se verá en el proceso que sigue que el Codex Escorialensis aunque copió, también sirvió de modelo para otros artistas; gracias a este intercambio se podrá apreciar que existe una clara diferencia, perfectamente identificable, entre un dibujo que es el original y el que es copia; y con base a estos dos argumentos precedentes, se hará evidente que los dibujos del Codex Escorialensis no fueron copias. Que hubiera intercambio es importante. Significa que el autor del Codex Escorialensis tenía dibujos que interesaban a otros artistas y significa también que esos otros artistas consideraban a su autor como a un igual, puesto que accedían de buen grado a esa relación de reciprocidad.

Christian Hülsen fue el primero en reconocer la realidad de esos intercambios. Había colaborado con Hermann Egger y Adolf Michaelis en la edición del Codex Escorialensis, especialmente en el análisis de los paisajes y perspectivas urbanas, y cuatro años más tarde, en 1910, publicó *Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Barberiano Latino 4424* (21), un trabajo impecable que, con mucho, superaba a cuanto anteriormente se había escrito sobre los Dibujos de Sangallo. De su colaboración en el Codex Escorialensis derivó no sólo la aplicación de una metodología similar para el trabajo sobre Sangallo, sino también un profundo conocimiento de ambos. En el estudio de Egger son frecuentes las referencias a Sangallo, pero Hülsen, con mayor conocimiento sobre el Codex Barberini, apuntó que Sangallo pudo haber hecho copias de algunos dibujos de Ghirlandaio y aunque aludió a esta interdependencia en su libro, fue más explícito en su breve trabajo *Escorialensis und Sangallo. Anhang: der Nereiden Sarcophag in Monte Cavallo* (22).

Hülsen decía que:

1. Sangallo había copiado dibujos de Ghirlandaio.
2. El Codex Escorialensis había copiado dibujos de Sangallo.
3. En el Codex Barberini y en el Codex Escorialensis hay dibujos copiados de un modelo común de Ghirlandaio.
4. En ambos Cuadernos hay dibujos copiados de un modelo común de Ghirlandaio que éste había a su vez copiado de otros.

Reconocía que en el cuaderno original de Ghirlandaio no había tantos dibujos copiados como se decía, sino que se había producido un intercam-

bio con Sangallo. Pero seguía considerando que el Codex Escorialensis era copia de ese original.

Hay que leer despacio este proceso:

1. Los dibujos finales de las plantas, “fueron añadidas por el dibujante, más tarde” (23). Más adelante insistía: “las plantas del Codex Escorialensis folios 70 a 75 fueron copiados según los dibujos originales de Sangallo por el discípulo de Ghirlandaio” (24).

2. “Pero sería una gran equivocación generalizar y suponer que todos los dibujos que aparecen en los dos cuadernos, el original es el de Barberini y el Escorialensis la copia” (25). “Si comparamos los dibujos del Codex Escorialensis y del Barberini veremos que ninguno está copiado del otro, pero que en general el Codex Escorialensis es más fiel al modelo”, ambos se remitieron a un mismo modelo”. (26).

3. “Ghirlandaio fue el modelo común en algunos casos” (27).

4. “Cuando Sangallo un día llevó sus hojas de dibujos, no cuaderno de dibujos, (en su formato menor) al taller de Ghirlandaio, es poco probable que lo hiciera para intercambiar dibujos con algún alumno, sino que lo hizo para su propio provecho” (28). Esta observación desestabiliza los argumentos precedentes ya que el intercambio se produjo, según Hülsen, en vida de Ghirlandaio (29), y si se hizo así, tuvo que participar en ello el propio Ghirlandaio.

De momento hay que señalar dos importantes modificaciones al planteamiento de Egger, hechas por Hülsen cuatro años después. Primero, que Ghirlandaio sirvió de modelo a Sangallo; segundo, que quien copió a Sangallo fue el discípulo de Ghirlandaio; tercero, que ese discípulo copió, en el Codex Escorialensis, dibujos de Sangallo que no estaban en el cuaderno del maestro. Hay aspectos interesantes, pero sigue habiendo confusión.

Hülsen plantea un poco convincente “menage a trois” entre Ghirlandaio, Sangallo y el discípulo anónimo. A simple vista hay uno de ellos que parece haberse impuesto sin fundamento. ¿Qué papel desempeña ese discípulo? ¿qué “provecho” le podía reportar a Sangallo? ¿iba a dejarle dibujos suyos a un discípulo, a cambio de nada? ¿iba Ghirlandaio (hay que recordar que fue en vida suya) a prestar los suyos también a cambio de nada? ¿Acaso no es más razonable suponer un intercambio entre iguales?

¿Qué ocurriría si en esta transacción se suprimiera al discípulo que es la figura que resta credibilidad al proceso? Todo se ajustaría. Sangallo y Ghirlandaio establecieron un intercambio de originales, tomando del otro motivos de los que estaban carentes. Era una relación entre iguales y conveniente para ambos. A Sangallo le interesaron unos temas y a Ghirlandaio otros (30).

No es ocioso insistir en que la búsqueda de un discípulo a quien atribuir el dibujo, pese a ser tan minuciosa, no convence. Se estudiaron gran número de ellos y se desestimaron todos (31). Para verificar la relación con Ghirlandaio se analizó pormenorizadamente su obra, y a la vista de las reiteradas coincidencias con el Cuaderno se optó por asignarlo a un discípulo. ¿Es verosímil la idea de un anónimo dibujante que pese a haber copiado el Cuaderno no dejó indicios de haber hecho uso de él? ¿Por qué no atribuirlo al propio Ghirlandaio? ¿Es, realmente, tan poco merecedor de crédito el Codex Escorialensis?

Existen testimonios que demuestran que Ghirlandaio tenía un Cuaderno de dibujos hechos en Roma, que fue muy admirado en los círculos artísticos. Medio siglo después de su muerte, Vasari lo seguía ponderando en sus *Vidas de los artistas ilustres*:

“Se dice que cuando él estudiaba las antigüedades romanas, arcos, termas, columnas, coliseos, obeliscos, anfiteatros y acueductos, los dibujaba de una manera tan exacta, a ojo y sin la ayuda de reglas ni compases, ni mediciones, que confrontadas después las medidas, con las que él había dibujado, eran perfectamente exactas; y habiendo reproducido así, a ojo, el Coliseo, situó una figura a pie, en la parte inferior, y midiendo ésta, daba la altura exacta de todo el edificio: después de la muerte del artista varios maestros verificaron las medidas, y las encontraron exactas” (32).

Se dice también que era celoso de su cuaderno y que en una ocasión se lo negó a Miguel Ángel, aunque esto Vasari lo rechazó en el capítulo dedicado a Miguel Ángel:

“Uno que ha escrito su vida después del año 1550, en que yo escribí por primera estas *Vidas*, dice que algunos, por no ha-

ber tratado a Miguel Angel han dicho cosas que no fueron jamás y han dejado muchas que son dignas de ser notadas; y luego afirman, para tratar de envidioso a Doménico, que no concedió ninguna ayuda a Miguel Angel; tengo empeño en afirmar que esto es falso...” (33).

Miguel Angel entró a trabajar en el taller de Ghirlandaio en 1488. El 1 de abril (34), se comprometía a tenerle como discípulo tres años y a pagarle la cantidad total de veinticuatro florines de oro, en plazos anuales, escalonados, de 6, 8 y 10 florines respectivamente. A los quince días, Miguel Angel había recibido ya dos florines. El joven discípulo pronto dió muestras de su talento llegando incluso a enmendar algunos diseños de Ghirlandaio, como también refiere Vasari, tan rico en anécdotas singulares:

“Sucedió que uno de los jóvenes que aprendían con Doménico había copiado a la pluma, de entre las cosas de Ghirlandaio algunas mujeres vestidas. Miguel Angel tomó aquel papel y con pluma más gruesa volvió a contornear una de aquellas mujeres con nuevos lineamentos, del modo que hubiere debido estar para que estuviese con toda perfección” (35).

Transmite la idea de un maestro que ponía a disposición de sus discípulos “sus cosas”, pero también se insinúa que era celoso de ellas, ¿iba a dejar que se copiaran más de cien dibujos? Parece poco probable.

Quizá convenga insistir sobre la ventaja e inconveniente de un original. La ventaja es su verismo, su fidelidad. Un original contiene aspectos que a un copista pueden parecerle innecesario reflejar. Sus desventajas derivan de la inmediatez con que, en ocasiones, se realiza el dibujo con trazos rápidos, nerviosos, más atentos a captar la idea que al preciosismo en la línea; aparecen entonces arrepentimientos, tachaduras, borrones.

El Codex Escorialensis tiene dibujos cuya composición y trazo no es modélico, sino un esbozo más interesado en el *qué* se dibujaba, que en el *cómo* resultaba dibujado. Ejemplo de ello son algunos de los dibujos de la Domus Aurea, donde está probado que estuvo Ghirlandaio ¿tuvo el anónimo copista tanto afán como para copiar incluso estos torpes trazos, tan poco expresivos o significativos para quien no había tenido esa experiencia?

De los cuadernos de muestras conocidos del Quattrocento (38), con el que el Codex Escorialensis parece estar más relacionado es con el Codex Barberini 4424. Pese a ello, entre ambos hay diferencias notables. Básicamente se podría decir que las que existen entre un arquitecto y un pintor. Los dibujos del Codex Barberini son, en su mayoría, dibujos arquitectónicos, no sólo porque traten de arquitectura sino porque están hechos con una intencionalidad más científica que pictórica. Están atentos a la dimensión, de ahí las numerosas cotas y la constante presencia de escala gráfica, así como del recurso del más abstracto de los lenguajes espaciales, al utilizar la representación en planta de varios edificios. Alberti lo había expresado así en su *De re aedificatoria*:

“Entre la obra del pintor y la del arquitecto hay esta diferencia: aquel intenta resaltar en la tablilla objetos mediante las sombras y el acortamiento de líneas y ángulos; el arquitecto evitando las sombras, representa los relieves mediante el dibujo de la planta y representa en otros dibujos la forma y la extensión de cada fachada y de cada uno de los laterales, mediante ángulos reales y líneas no variables, ya que desea que su obra sea juzgada no según las apariencias, sino según medidas exactas” (37).

El Codex Escorialensis es el cuaderno de un pintor. Un artista deslumbrado ante las riquezas anticuarias de Roma, de las que quiso dejar constancia con la mayor exactitud, pero no de su medida sino de su forma. La temática que atrajo su atención fue plural, paisajes, escenas urbanas, interiores y detalles parciales de edificios, frescos, esculturas. Cuando dibujó elementos arquitectónicos, bien como detalles o bien como parte de un paisaje urbano, lo hizo más atento a su valor formal que a su medida.

Es, en suma, un cuaderno de apuntes de viaje, por supuesto guiado por su posterior utilidad, pero donde quedó señalado, a modo de recordatorio, con notas manuscritas, los lugares desde donde fueron tomados buena parte de ellos. De los 139 folios con dibujos que tiene el Codex Escorialensis, en 91 de ellos aparecen anotaciones manuscritas de la misma mano (38).

Como pintor (39) los temas que le interesaban eran diferentes a los de Sangallo. Por ello no pudo resistir la tentación de aventurarse por las sinies-

tras estancias de la recientemente descubierta Domus Aurea, a las que se accedía descolgándose con cuerdas a través de agujeros practicados en las bóvedas, y donde los artistas tenían que dibujar en medio de incomodidades, tumbados sobre escombros, iluminados con antorchas y en un ambiente enrarecido por el humo.

Los dibujos de la Domus Aurea en el Codex Escorialensis están identificados en quince folios. Y son de hechura muy distinta. Los hay bien acabados y los hay de trazo nervisos y hasta torpe. Las condiciones en que se trabajaba justifican sobradamente la irregularidad y hasta la imperfección. Pese a sus alicientes, este ruinoso palacio debía ser un entorno poco grato pues además de cuanto se ha dicho, los curiosos que se aventuraron a estas “grutas”, debieron arrostrar la curiosidad de sus ancestrales y bien asentados habitantes, bichos que veían asaltados sus dominios. Ghirlandaio estuvo allí y fue de los primeros en dibujar esas estancias, admirando sus insólitas y enigmáticas bóvedas. Y dejó constancia de su paso, no sólo por medio de sus dibujos, mejor o peor elaborados, sino por un “grafitti” que escribió en la Sala Dorada: “Domenico/domenico/BIGHORDI” (40).

Estos ya pueden considerarse indicios a favor de la hipótesis de que estos dibujos del Codex Escorialensis fueron hechos “in situ”, fueron originales y con toda posibilidad, obra de Ghirlandaio. Si los dibujos de la casa de Nerón constituyen un corpus importante y característico del Codex Escorialensis y denotan haber sido hechos sobre el terreno, hay también otro tema muy característico en el Codex Escorialensis que son las “vedute”.

Ghirlandaio era un experto en perspectivas urbanas. Egger (41) lo reconoce así y lo considera superior a Pinturricchio del que dice que “no consiguió de ningún modo la fidelidad realista de las representaciones de Doménico”. A esta misma conclusión, la de la precisión y fidelidad, llegó Hülsen al demostrar gracias a uno de los dibujos del Cuaderno (folio 20) el lugar exacto de la Basílica Emilia. ¿Pudo ser un copista tan fiel como para restituir las apenas perceptibles ruinas debajo del arco central del dibujo? Es más que discutible. El dibujo tuvo que ser hecho “in situ” por Ghirlandaio, con la meticulosidad que le caracterizaba y a la que alude Vasari. Y también el Codex Escorialensis verifica la referencia de Vasari al Coliseo, que está en tres de los dibujos (folios 24v, 28v y 41v) y en los tres aparecen las figurillas esquemáticas tan frecuentes en todos los paisajes urbanos de Ghirlandaio (42) ¿También estos rasgos fueron copiados? Cada vez parece

mas inconsistente la idea de esa duplicidad de cuadernos. Y más verosímil que el cuaderno que sirviera de modelo a Sangallo fuera el Codex Escorialensis, de la misma forma que el autor del Escorialensis, copió de Sangallo. Lo que significa un acercamiento hacia Ghirlandaio desde otro frente.

El Codex Escorialensis comparte este interés por las “vedute”. No sólo por la exactitud sino también por el número. Las dos primeras, según el orden actual, son vistas panorámicas con una ciudad al fondo. La primera, folio 5, de Sinigaglia; la segunda, formada por los folios 7v-8, es una visión lejana de Roma tomada desde el Monte Mario (43).

Las otras “vedute” fueron hechas ya en Roma; algunas tienen un campo de visión muy amplio, los folios 20, 26v, 27v, 28v, 29v, 30v, 40v, 45v, 56v, 57v; otras, también atentas a reflejar el ambiente urbano, centran su atención en un único edificio, los folios 24v, 41v, 43v, y 53v. En total suman dieciseis dibujos (o diecisiete folios).

Con esta base se verá como se realizaron los intercambios entre el Codex Escorialensis y el Codex Barberini. Que en el cuaderno de Ghirlandaio aparezcan dibujos propios de arquitecto, las plantas, y que en el de Sangallo aparezcan las “vedute”, y que tanto las plantas como las “vedute” estén en ambos cuadernos es significativo.

Las “vedute” debieron interesar a Sangallo, así como las plantas a Ghirlandaio. Ambos tenían carencias en esos aspectos, el equilibrio de la transacción quedaba garantizado. Pensar que Giuliano de Sangallo fue el autor de las “vedute” cuando son estas las únicas que aparecen en su cuaderno, es poco verosímil. Más aún cuando en el Codex Escorialensis hay muchas más. Pero lo que sin duda demuestra que fueron copiadas por Sangallo y no al revés, es que los paisajes urbanos del Codex Barberini no son tan completos como los de Escorialensis. Y no porque hayan sido recortados al encuadernar.

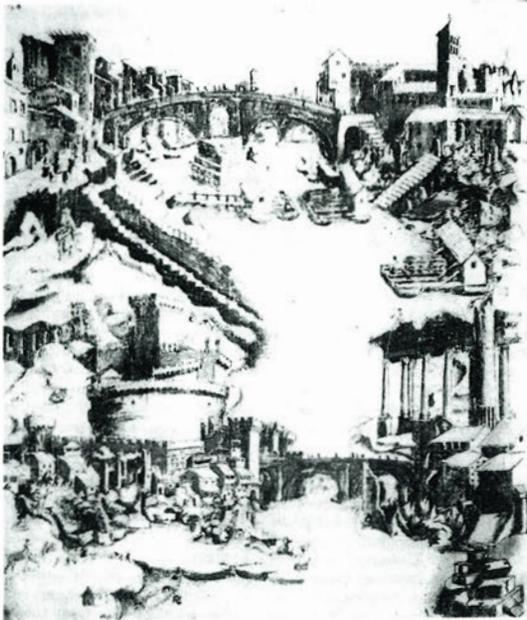
En los folios 34v (figura 1) y 35 (figura 12) del Codex Barberini 4424, hay dibujadas cuatro perspectivas urbanas de Roma. El folio 34v contiene de forma apretada tres “vedute” que en el Codex Escorialensis ocupan un folio completo cada una (27v, 20 y 26). El situado en la parte superior del Barberini 34v, corresponde al folio 27v (figura 2), aunque no se precisa que se trata del “ponte giudeo” como cuidadosamente había señalado Ghirlandaio. En medio de Barberini 34v, está sólo la mitad derecha del dibujo del folio 20 (figura 3), es decir los restos del templo de Cástor y las Columnas

del templo de Saturno (44); se ha suprimido la parte del arco Séptimo Severo así como la indicación del lugar, “lutjo settjmeo seuero”, cuya referencia estaba claro que le interesaba menos que a Ghirlandaio. El tercer pasaje urbano copiado en el Barberini 34v, corresponde al dibujo del Codex Escorialensis folio 26v (figura 4), una “veduta difiume” según la nota manuscrita por Ghirlandaio, con la mole Adriana al fondo. La cuarta y última “vedute” tomada en préstamo es la que copió Sangallo en el folio 35, del folio 30v (figura 13) del Codex Escorialensis.

Es sobre todo el dibujo del medio en el folio 34v, parcialmente reproducido en el Codex Barberini, el que señala claramente que fue Sangallo quien copió ya que la escena del Codex Escorialensis es mucho más completo al dibujar también la mitad izquierda con el arco de Septimio Severo. Sangallo al copiarlos los agrupó de la forma abigarrada que ya había hecho en otras ocasiones.

Siguiendo con el capítulo de intercambios, igualmente erróneo sería suponer que las plantas de Ghirlandaio fueron originales y no sólo por que son las únicas representaciones abstractas de arquitectura que incluye en su Cuaderno (lo que refuerza el carácter pictórico o arquitectónico que caracteriza a cada uno de ellos), sino porque hay evidencias de que fueron copiadas. Se verá con toda claridad que cuando alguien, por muy cualificado que sea, copia algo, comete errores al no saber calibrar exactamente lo que tiene delante. Y también será evidente que la intención en identificar lo dibujado aparece tanto en las “vedute” como en las plantas, lo que es como se ha indicado, una peculiaridad de Ghirlandaio.

En el folio 74 del Codex Escorialensis (figura 5) hay dos plantas dibujadas. La superior está tomada del folio 8v del Codex Barberini (figura 6); la inferior del folio 8 del mismo cuaderno (figura 7). El dibujo 74.1 es una planta octogonal, cuyo interior tiene un nicho semicircular en cada lado, excepto en el lado en que se sitúa la puerta. Ghirlandaio omite los brazos laterales y anota la escala gráfica sobre el nicho situado a la derecha de la entrada, precisión insólita en él. Pero erróneamente copia asimismo una pequeña planta octogonal inscrita en un cuadrado situada justo en el vano de la puerta, es decir obstruyendo prácticamente el acceso, siguiendo con fidelidad el dibujo Barberini. Lo que no apreció, como tan certeramente señaló Hülsen, fue que esta pequeña planta correspondía en realidad al dibu-



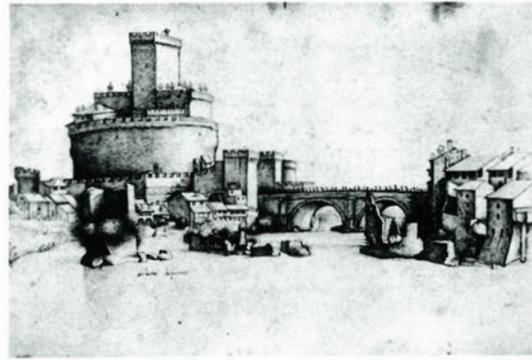
1. Codex Barberini f.34v



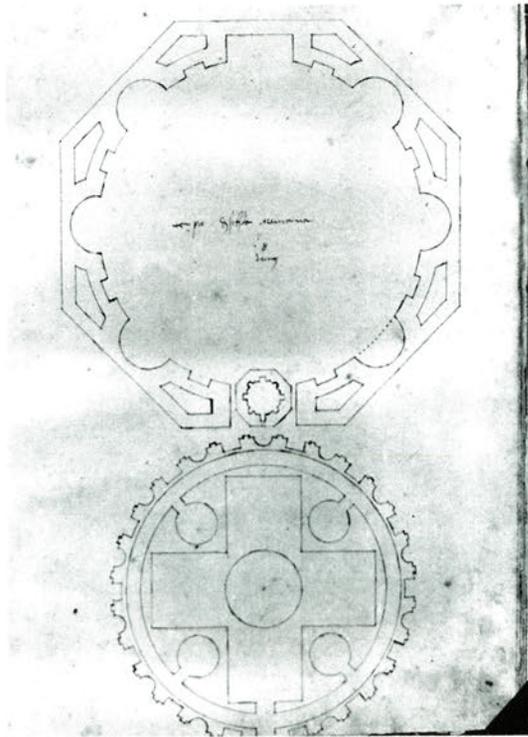
2. Codex Escorialensis f.27v



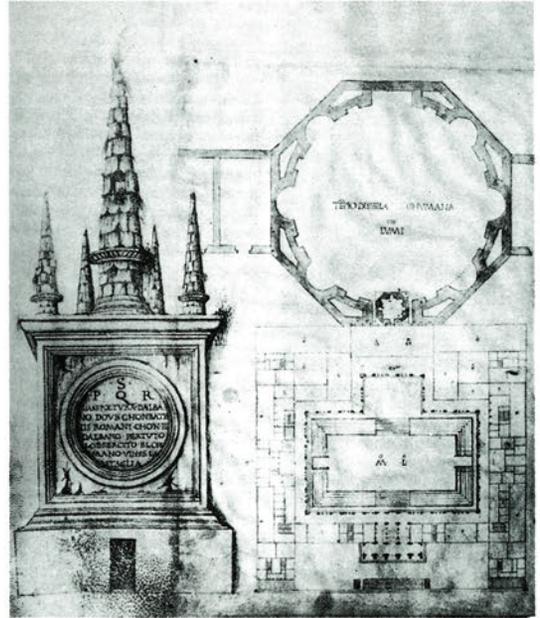
3. Codex Escorialensis f.20



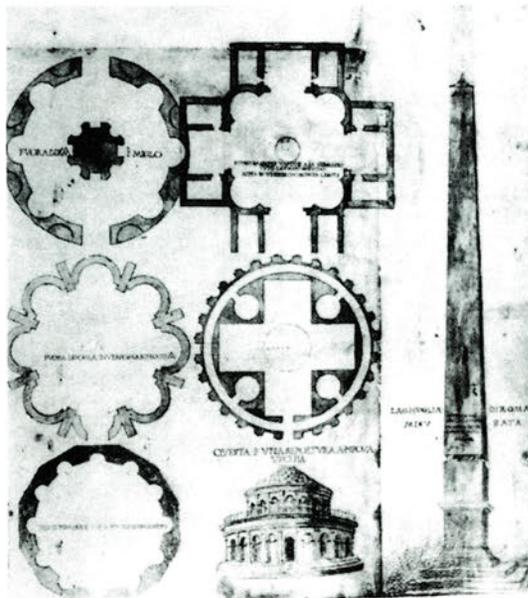
4. Codex Escorialensis f.26v



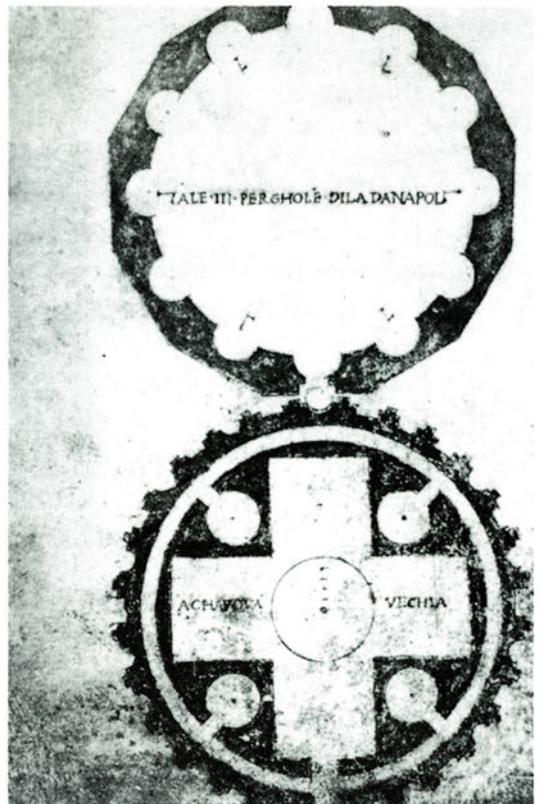
5. Codex Escorialensis f.74



6. Codex Barberini f.8v



7. Codex Barberini f.8



8. Taccuino Senes f.16v

jo situado debajo, en el mismo folio (8v), y que era la capilla del palacio que Sangallo diseñó para el rey de Nápoles. El plagio se hace así evidente.

Dado que muchas de las plantas del Barberini se encuentran repetidas en el Taccuino de Siena, también de Sangallo y dado que algunas de ellas se dibujaron en el Codex Escorialensis, cabría preguntarse por qué se supone que el Cuaderno a que tuvo acceso Ghirlandaio tuvo que ser el Codex Barberini y no el de Siena o incluso ambos. La respuesta está también en este folio 74.

Un primer argumento que lo confirma es que el Templo de la Sibila Cumana no está en el Taccuino de Siena. Pero cabría pensar que pudo estarlo y luego desapareciera de él. Aún en ese caso habría un segundo argumento. Ya se ha aludido el hábito tan arraigado en Ghirlandaio de anotar la procedencia o el lugar de cada dibujo. Este afán, loable y que tan útil ha sido posteriormente, reafirma la hipótesis de que el cuaderno que Ghirlandaio tuvo entre manos fue el Barberini. El dibujo original del folio 8v del Barberini tiene una explícita nota situada dentro del dibujo, escrita con letras mayúsculas, como era usual en Sangallo: *TEPIO DISIBILA CHUMANA VIII LVMI*", que Ghirlandaio anotó en el dibujo 74.1 como: "tenpio djsibjla cumana.8.lumj". Ahora bien, el dibujo 74.2, es decir el situado debajo del anterior, no tiene ninguna nota. ¿Acaso Sangallo no lo había identificado? Volviendo a la costumbre de Ghirlandaio de identificar lo que dibujaba, hay que pensar que en el original debía faltar esa indicación, lo que no es del todo cierto.

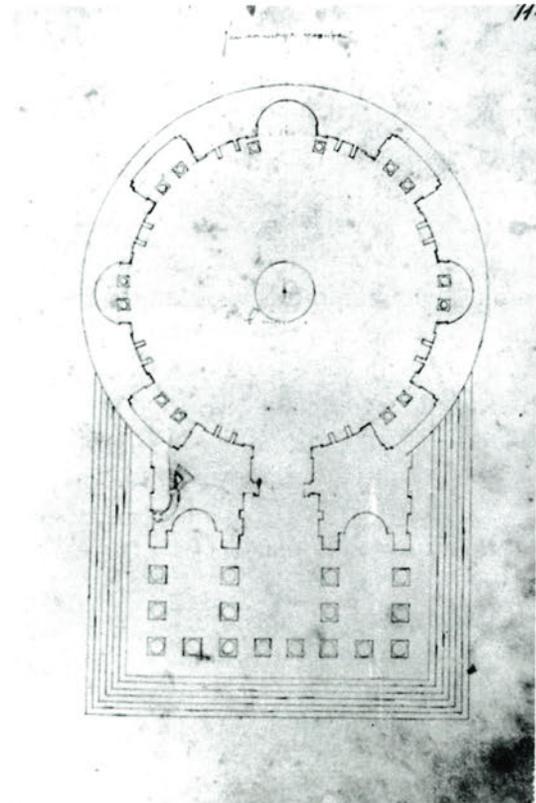
En realidad sí hay una nota, pero al no estar dentro de la misma planta, no resulta tan claro que se refiera a ese dibujo. O al menos no lo estaba entonces para un pintor. En el folio 8 del Codex Barberini hay cinco plantas y una perspectiva exterior de un edificio. La planta (8.5), es la última de las cinco y las cuatro anteriores está identificadas con notas escritas dentro del dibujo. Entre esta planta 8.5, que es la única que no tiene nada escrito, y el dibujo que hay debajo (8.6), aparece escrito: "QESTA E VNA SEPOLTVRA A CHAPOVA VECHIA", que Ghirlandaio debió pensar que correspondía a la perspectiva, cuando en realidad se refería a ambos, al 8.5 y 8.6, es decir, a la planta y perspectiva de un mismo edificio.

Si el modelo hubiera sido el dibujo de Taccuino de Siena, donde también en el folio 16v (figura 8) se encuentra esta planta, no hubiera tenido ninguna duda ya que aquí está escrito dentro del dibujo lo que es:

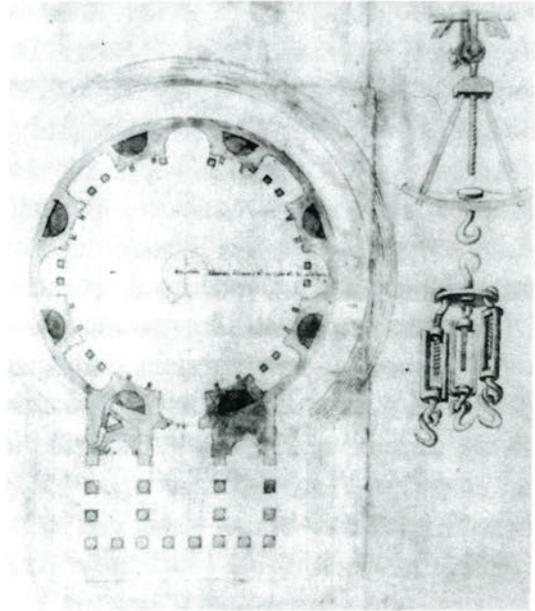
“ACHAPOVA VECHIA”. Por tanto los dibujos fueron copiados del Codex Barberini (45).

Otra de las plantas copiadas a Sangallo en el Codex Escorialensis, folio 71 (figura 9) es la del Panteón, donde aparece la nota: “santa marja rjionda”. Sin entrar a considerar si las plantas del Codex Barberini folio 8 habían sido, a su vez copiadas por Sangallo de otros dibujos (46), lo que sí interesa destacar es que en el Codex Escorialensis folio 71 se aprecia mayor conocimiento del edificio que el que demuestra Sangallo, y no sólo porque él tuviera más dibujos del Panteón, con sus correspondientes y precisas notas (47). Hay además otros aspectos. En el Codex Barberini, folio 13 (figura 10) la planta aparece rodeada perimetralmente por un graderío; las notas situadas en el centro del dibujo está escritas en letra menuda y minúscula, lo que hizo pensar a Hülsen que habían sido añadidas posteriormente por Francesco, el hijo de Sangallo, ya que el padre utilizaba siempre mayúsculas. Sin embargo, pese a que no había ninguna indicación, Ghirlandaio supo muy bien que se trataba de Santa María Ritonda, como puede apreciarse en la notas. A juicio de Hülsen, también Francisco añadió el graderío perimetral, inexistente en el Taccuino de Siena (figura 11). En cualquier caso, en el Codex Escorialensis el graderío no es perimetral, como tampoco lo es en la realidad. En el supuesto de que copiara la planta de Sangallo, en las gradas siguió el criterio de restituir lo que realmente existía (48). En ese sentido aún llegó más lejos. En el Panteón hay dos escalerillas que están situadas fuera del muro redondo a las que se accede por el exterior del atrio. En los dos dibujos sólo aparece una, la de la izquierda. Pero esto es sólo en apariencia. Con el Codex Escorialensis en la mano, se aprecia que en el folio 712 también fue dibujada la escalera de la derecha, y de ello queda la señal en el papel. Por tanto Ghirlandaio sí sabía de la existencia de esa otra escalera, aunque por razones que se ignoran la dejó sin pasar a tinta.

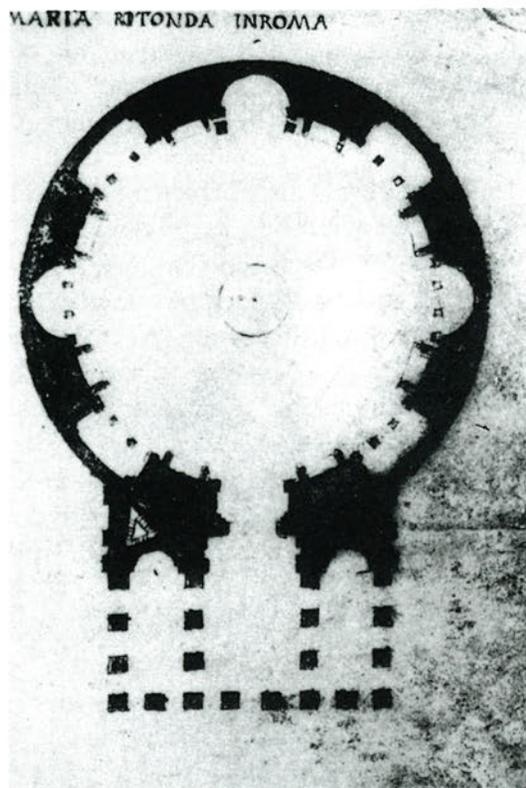
Las plantas copiadas por Ghirlandaio del Cuaderno Barberini, ocupan los folios 70, 71, 72, 73, 74 y 75, del Codex Escorialensis. Estos folios está dibujados sólo por una cara, lo que sólo ocurre, de todos los dibujos de Cuaderno, con el folio que antecede a esta serie, el folio 69, uno de cuyos dibujos parece haber sido inspirado por la cartela que hace de portada en el Barberini, por lo que cabría incorporar este folio a los anteriores, resultan-



9. Codex Escorialensis f.71



10. Codex Barberini f.13



11. Tacuino Senese f.18

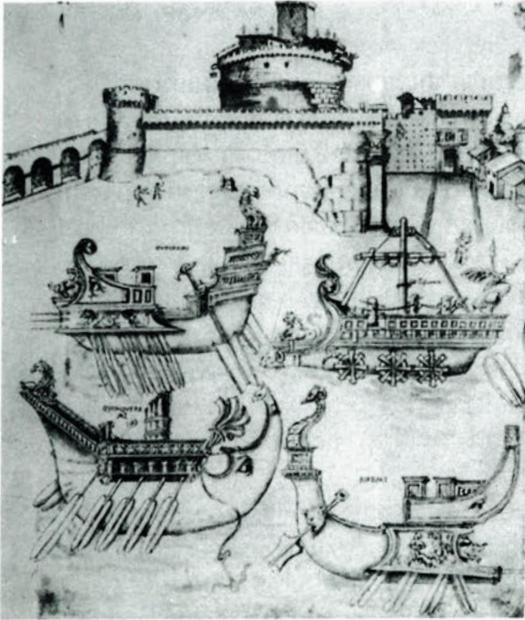
do de ello que 7 folios del Codex Escorialensis tienen dibujos que fueron copiados del Codex Barberini.

¿Cuántos fueron los dibujos copiados por el Codex Barberini del Codex Escorialensis? Ya se ha visto que Sangallo a su vez copió las “vedute” de los folios 20, 26v, 27v y 30v. ¿Acabó aquí el intercambio? Hay indicios de que posiblemente la deuda que Sangallo contrajo con Ghirlandaio fuera mayor que la que se ha comentado. En el folio 35 (figura 12) del Codice Barberini 4424, debajo de la “vedute” (figura 13) copiada a Ghirlandaio, hay, dibujados de forma abigarrada, (como las vedute del folio 34v), cuatro barcos que también se encuentran en el Codex Escorialensis en los folios 66v (figura 14), 67 (figura 15), 67 (figura 16) y 67v (figura 17), es decir que cada uno de ellos ocupa un folio. En ambos cuadernos quedan debidamente identificados; para Sangallo son “QUDIREMI”, Liburna”, QVINQVEREMI”, “BIREMI”; y para Ghirlandaio “Qudriremj”, “liburno”, “quinqveremj” y “Biremj”. De estos, apunta Hülsen que Sangallo debió copiarlos porque no parece haber entendido muy bien su significado y prueba de ello es que al quinqveremi no le asignó cinco filas de remos, mientras que Ghirlandaio sí lo hizo (48).

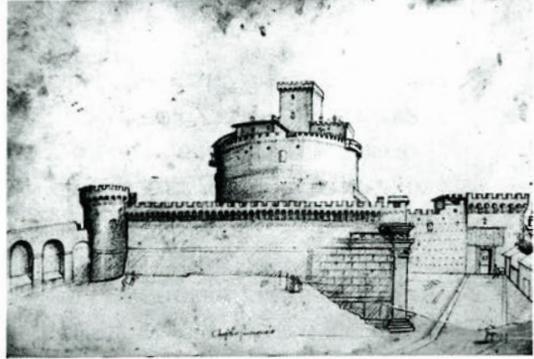
Salvando la objeción de que los dibujos de Sangallo tienen un sello diferente, lo que nos llevaría al campo de la valoración artística en el que no se pretende entrar, lo cierto es que podrían haber sido copiados, tanto por estar en el mismo folio donde ya hay una “vedute” copiada, como por estas imprecisiones que recuerdan los defectos de quienes copian sin saber muy bien su significado.

En el reverso de uno de los barcos, el “birremi” (folio 68v), que es el último de esta serie de barcos, hay un folio, 69 del Codex Escorialensis (figura 18), ocupado por cuatro vasijas, que también están en el Codex Barberini folio 9 (figura 19) y que quizá fueran copiadas por Sangallo (50).

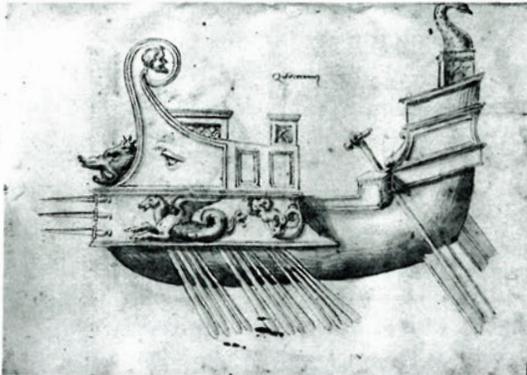
Se podría pensar, al ser dibujos comunes en ambos cuadernos, que no hay claros indicios de cual de los dos folios sirvió de modelo. Tanto Ghirlandaio como Sangallo podrían serlo. Sin embargo hay aspectos que señalan como modelo al Codex Escorialensis. Este folio 9 del Codex Barberini tiene, además de las vasijas, otros dibujos del folio de forma poco organizada, como ya se ha visto en otras ocasiones que es frecuente en las copias de Sangallo. En la parte superior de la zona central del folio 9 hay una mén-



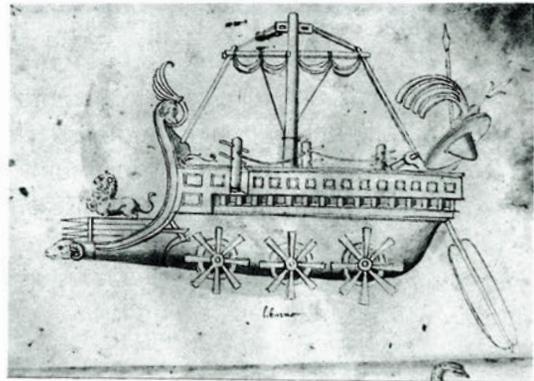
12. Codex Barberini f. 35



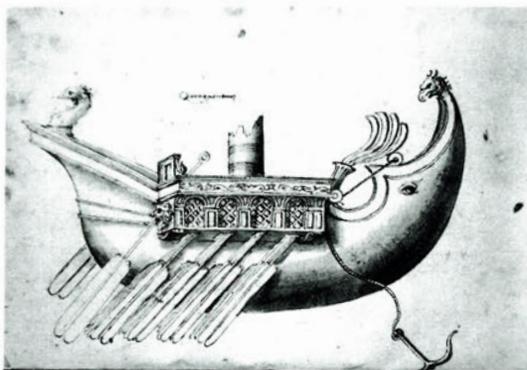
13. Codex Escorialensis f.30v



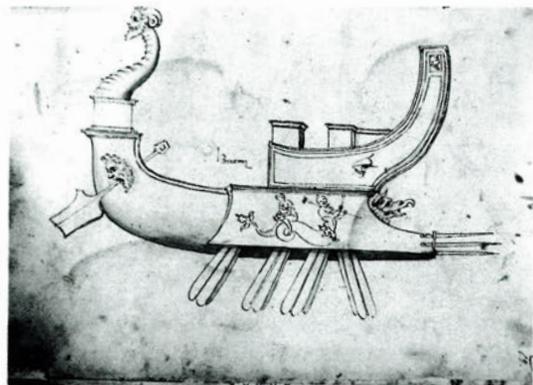
14. Codex Escorialensis f.66v



15. Codex Escorialensis f.67



16. Codex Escorialensis f.67v



17. Codex Escorialensis f.68

sula, debajo un jarrón de gran boca, y en la parte inferior, un capitel de proporción apaisada. Esto tres dibujos tienen su réplica en el Codex Escorialensis (51) en los folios 25v (figura 20) y 25 (figura 21). La ménsula aparece en el folio 25v.1 acompañada de la nota “lutjo”, y se refiere al Arco de Septimo Severo. El jarrón está en el Codex Escorialensis folio 25v.3 con la nota “asanto apostolo”, que es donde estuvo esta gran vasija de mármol hasta que en 1892 pasó al Museo delle Terme. Por último, el capitel aparece en el folio 24, pero no está sólo sino formando parte de la esquina del muro inferior de la Mole Adriana o como reza la nota: “dichastello santagnolo”, del Castillo de Sant Angelo, por tanto no pudo ser Ghirlandaio el que copió, sino Sangallo, que al hacerlo seleccionó un pequeño detalle de un dibujo más completo.

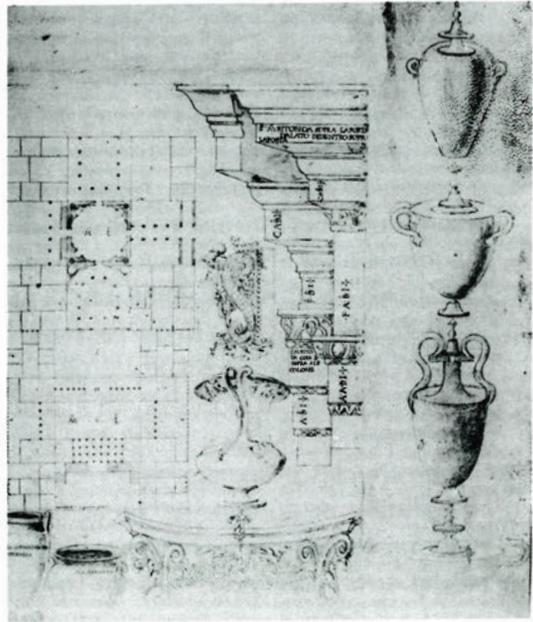
Sangallo tomó en préstamo dibujos a Ghirlandaio, Ghirlandaio correspondió. El orden de entregas es indiferente. El hecho es que este intercambio se produjo. Se podría seguir en la búsqueda hasta agotar el ámbito de la transacción, pero es suficiente exponer la evidencia de que ésta tuvo lugar. Sangallo copió y también lo hizo Ghirlandaio. No hay que considerarlo un demérito, más bien entender que estos intercambios podían ser práctica frecuente entre iguales. Por esta consideración de “igualdad”, por lo que significa que Sangallo considerara a su nivel al autor del Codex Escorialensis, es por lo que esta interrelación se considera una prueba más a favor de la atribución de este cuaderno a Doménico Ghirlandaio y no a alguien de su entorno.

Se analizará un último argumento que contribuye a evidenciar que el Codex Escorialensis no es un conjunto de dibujos copiados de Ghirlandaio, sino que es un conjunto de dibujos originales, de los que sólo algunos fueron copiados de otros dibujos. Esta verificación sólo es posible al contrastar dos dibujos semejantes. En la comparación, como se ha visto en los ejemplos precedentes, es donde se obtienen los indicios que permiten señalar al original. Para ello se verá ahora el dibujo del Codex Escorialensis, folio 30 (figura 22), que corresponde a una vista perspectiva del interior del Panteón. Y se procederá a compararlo con otro similar, el dibujo de los Uffizi de Arquitectura (U.A.) número 164 (figura 23).

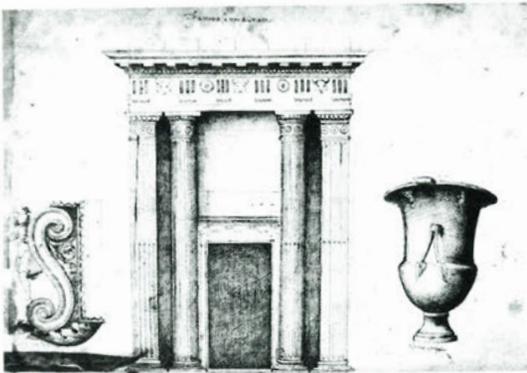
La organización en planta del Pantheon (figura 24) se estructura en una serie de nichos; los principales (cabecera y vestíbulo) se sitúan en los ex-



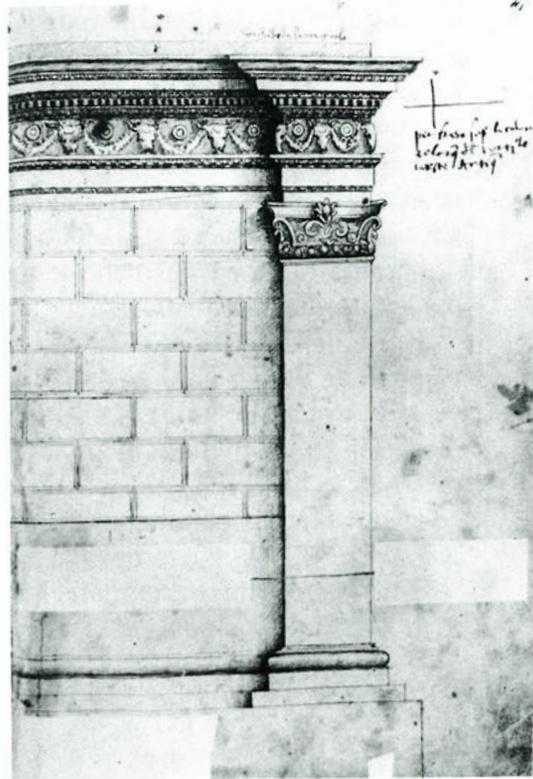
18. Codex Barberini f.9



19. Codex Escorialensis f.68v



20. Codex Escorialensis f.25v



21. Codex Escorialensis f.25

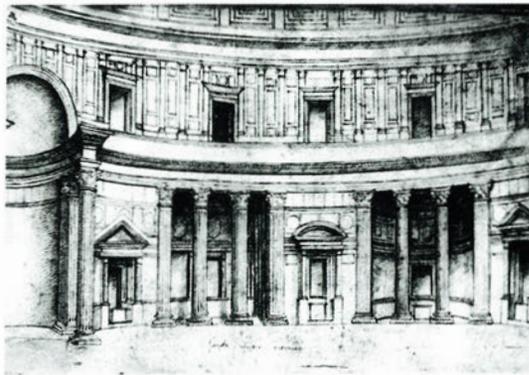
tremos de un eje; entre ellos y a ambos lados, hay tres nichos menores; los contiguos a los nichos principales tienen fondo casi recto y el situado entre éstos, en el centro, tiene fondo casi semicircular. Estos nichos también tienen un alzado diferente, mientras que los principales atraviesan con un gran arco la primera cornisa penetrando en el segundo cuerpo, los menores son adintelados y sólo ocupan el primer cuerpo.

En el Panteón, la dimensión del diámetro de la planta es igual a su altura, 43,2 metros, con lo que el espacio interior queda asimilado a una esfera, en una búsqueda de proporciones de significación cósmica (52). El tambor cilíndrico en el que se asienta la cúpula, está dividido en su interior, en dos cuerpos (53). La intención simbólica se manifiesta aquí, ya que la dimensión desde la primera cornisa a la clave de la cúpula es igual al lado del cuadrado inscrito en la planta. Con este mismo espíritu se ideó dividir la planta en ocho nichos. Pero si se observa atentamente la cúpula, se verá que aquí no se siguen las mismas relaciones que en la planta o el tambor 4, 8, 16, 32, sino que se recurre a múltiplos de 7, siendo 28 los casetones que arrancan de la base de la cúpula. Tal vez se pretendiera dar un distinto significado a cúpula y tambor y por ello se aplicó a cada una de estas partes una compartimentación diferente. La consecuencia formal es que no existe una estricta correspondencia entre los ejes de nichos y los ejes de los casetones.

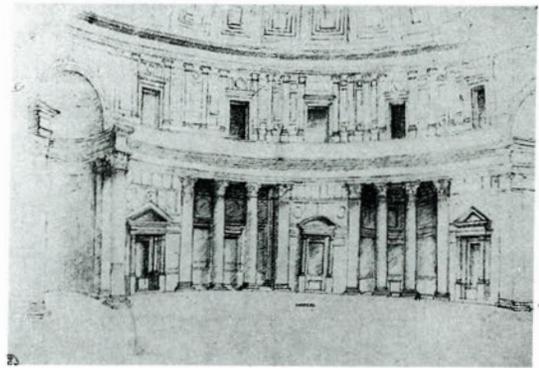
Los nichos dispuestos en los extremos de los ejes ortogonales, o sea, cecera, vestíbulo y los dos de fondo curvo, están a eje con los casetones, es decir que ambos ejes son coincidentes, el del nicho y el de los casetones ahora bien, en el caso de los nichos de fondo recto, no existe esa correspondencia, sino que el eje del nicho se corresponde con el inter-eje o calle de separación entre casetones.

El folio 30 del Codex Escorialensis ofrece una visión del interior del Panteón de proporción apaisada (330 x 230). En vertical abarca desde el suelo al arranque de los casetones de la cúpula. En horizontal empieza a la izquierda con el nicho principal de cabecera, dibuja también dos nichos, de fondo recto y curvo respectivamente y se acaba a la derecha antes de que se inicie el tercer nicho, que sería de fondo recto. En su conjunto la visión que ofrece este dibujo es de algo más de un cuarto de círculo.

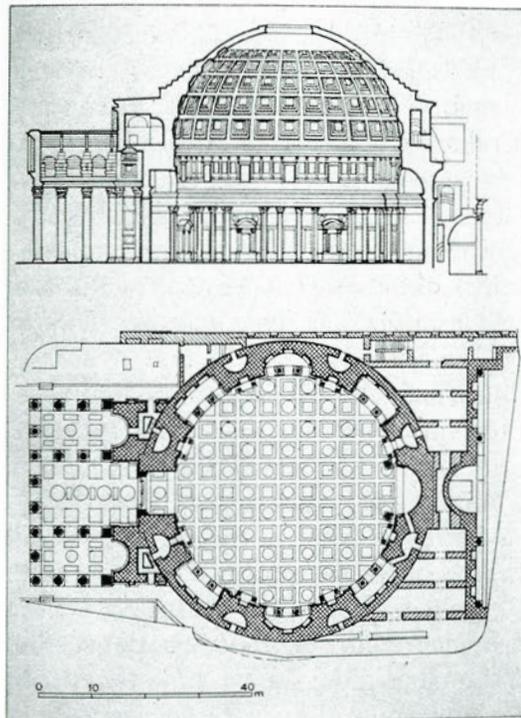
El U.A.164 ofrece importantes modificaciones. Es igualmente apaisado (278 x 406). En vertical cubre desde el suelo hasta la primera hilera de ca-



22. Codex Escorialensis f.30



23. Uffizi Arch 164



24. Planta y sección del Panteón (Aguilar)

setones de la cúpula. En horizontal, empieza a la izquierda por el nicho de cabecera, sigue por los dos, de fondo recto y circular y termina a la derecha añadiendo, no un nicho de fondo recto, como debería, sino el gran nicho de la entrada. Lo que ya presenta la primera disonancia, puesto que se salta uno de los nichos. Si su pretensión era dar una visión de semicírculo completo, que es lo que se interpreta, al presentar los dos grandes nichos opuestos diagonalmente, no se entiende cómo la curvatura de las líneas horizontales que configuran la curvatura del espacio (suelo y cornisas), no se han dibujado más forzadas, para indicar un campo de 180°. Tal como están, corresponden a un espacio de algo más de 90°, es decir, que es una réplica del Codex Escorialensis en esto, y sin embargo al incluir el nicho de la derecha pretende querer representar medio círculo completo, lo que supone una representación falsa de la realidad.

Este dibujo ha sido fuente de controversias desde el siglo pasado y de un tiempo a esta parte muchas han sido las páginas (55) que se han escrito ponderando su valía. Geymüller (56) fue, en el último cuarto del siglo XIX, el primero que lo atribuyó a Rafael. En 1906, Egger (57), se mostraba partidario de atribuirlo a Ghirlandaio. Y en 1913, Fischel (58) consideraba que tanto el U.A.164 como el Codex Escorialensis folio 30 había sido copiado de un modelo anterior. Con estos precedentes, Shearman (59) en 1977 publicó un detallado análisis del dibujo U.A.164, en el que exponía que este dibujo de Rafael no fue copia sino que era el original. Con ello intentaba demostrar, y este era su argumento principal, que Rafael había estado en Roma antes de lo que documentalmente está demostrado, es decir antes de 1508 (60) ya que suponía que el Codex Escorialensis salió de Italia entonces.

El estudio de Shearman aportaba datos muy valiosos, derivados de su minucioso y directo estudio del dibujo. Observó que en el U.A.164 aparecían dos clases de tintas bien diferenciadas. Una seguía una gama de sepías. La otra era oscura, casi negra. La tinta primera, esto es, la de matices sepia, fue la que se empleó en prácticamente todo el dibujo, incluidos los casetones así como en la nota “panteón” escrita en la parte inferior (61). La tinta oscura, se empleó en el retoque de algunas líneas y sobre todo fue la que se utilizó en el añadido incorrecto del gran nicho del vestíbulo, es decir el nicho de la derecha. La parte dibujada con tinta fue identificada por Shearman, fuera de toda duda, como obra de Rafael. No así la parte dibujada con tinta negra (62), que a su juicio correspondía a una segunda mano.

Por tanto si al U.A.164 se le quita la parte ampliada, queda un dibujo que podría haber sido copia o modelo del Codex Escorialensis folio 30, puesto que suprimida la parte que más los diferenciaba, son ambos similares.

Ya se ha insistido anteriormente en la importancia que en el Panteón tienen los casetones, y en la peculiaridad de su disposición. También se ha señalado que los casetones del U.A.164 fueron dibujados en tinta sepia, esto es, hechos por Rafael. Procede hacer una comparación entre el folio 30 del Codex Escorialensis y el U.A.164 para ver cual de ellos ha sabido captar esta peculiaridades.

El dibujo del Codex Escorialensis responde fielmente a estas exigencias. Pese al posible recorte del encuadernador, se puede apreciar que el eje del nicho curvo coincide con el eje de los casetones que recaen sobre él. Asimismo el eje del nicho de fondo recto, coincide con un inter-eje de casetones. En el U.A.164 la correspondencia nichos-casetones está mal dibujada no se tuvo en cuenta que era importante, y los casetones se dibujaron de forma arbitraria, desordenada y sobre todo errónea.

La experiencia espacial de esta cúpula y la gran fuerza de este espacio reforzada por sus casetones, se aprecia plenamente cuando se vive este recinto. Ghirlandaio, tan metódico en sus dibujos fue consciente de la diferente modulación entre cúpula y tambor y de la forma en que se resolvió la correspondencia entre casetones y nichos y lo dibujó escrupulosamente. Atento a la composición del conjunto, no dejó de señalar el correcto ajuste de los casetones, lo que prueba que el dibujo fue hecho por él, directamente y en el Panteón. En cambio el responsable de los casetones del U.A.164, es decir Rafael, muestra la característica actitud de un copista; quizá por carecer de la vivencia personal de este espacio, apenas prestó atención a algo que, en el papel, parecía inócua y poco relevante, por lo que se desentendió de copiarlo fielmente.

Hay suficientes indicios como para considerar que el dibujo del Codex Escorialensis no fue una copia, sino que fue hecho "in situ" captando plenamente el interés de estos elementos tan importantes para este espacio como son los casetones. De su verismo se desprende que no sólo no fue una copia, sino que fue el modelo que utilizó Rafael. Luego si el original fue el dibujo del Codex Escorialensis, folio 30, y tanto interés suscitó en su momento no sólo en Rafael sino en otros artistas que también lo copiaron (63), habrá que convenir que tuvo que hacerlo un buen artista, un artista capaz

de resolver en el Quattrocento, el que posiblemente sea el primer dibujo en perspectiva de un interior arquitectónico. No es éste el único dibujo del Codex Escorialensis en el que se llevó a cabo este tipo de representación espacial. En el folio 7 hay otro dibujo de similar intención. Aunque su trascendencia ha sido menor, sirve para ratificar la preocupación del autor del Codex Escorialensis por representar los espacios interiores. En el folio 7, hay un dibujo más modesto, del espacio interior del Mausoleo de Santa Constanza. La modestia del dibujo, con respecto al Pantheon del folio 30, podría obedecer a dos causas: una el ser un dibujo anterior, primer ensayo en esta clave; otra, la exigua dimensión de este espacio. Sobre el primer punto cabe pensar que este dibujo precedió al del folio 30 y en su calidad de primera experiencia resultó un dibujo menos rotundo que el que abordó más tarde. Pero, posiblemente, el principal argumento se encuentre en el segundo puesto, pues es muy importante tener en cuenta que el espacio interior de Santa Constanza es muy reducido, casi la tercera parte del Panteón (64). De haber querido captar mayor campo, hubiera tenido que forzar la visión real y esa intención ambiciosa y totalizadora no figuraba entre sus propósitos, como se ha visto en el dibujo del Panteón. Si hubiera forzado el dibujo hubiera optado por una visión como la que años más tarde hizo Francisco d'Ollanda; si hubiera querido reflejar un espacio "arquitectónico" se hubiera decantado por una solución abstracta como la de Francesco de Giorgio Martini (65).

Con todos los argumentos acumulados a lo largo de esta exposición, se considera haber establecido una base suficientemente convincente que señala que el Codex Escorialensis no fue una copia hecha por un juvenil discípulo de Ghirlandaio de un cuaderno perdido del maestro, sino que el Codex Escorialensis fue ese cuaderno que se daba por perdido, del que además se ha visto que no contenía tantas copias de otros dibujos, como se suponía. El Codex Escorialensis contiene gran número de dibujos hechos "in situ" por alguien especialmente interesado en tomar nota puntual de cuanto veía y de donde lo veía; su autor estableció estrecha relación con artistas tan reconocidos como Giuliano de Sangallo, con quien procedió a un intercambio de dibujos; contaba con una cualificación excepcional que se vió avalada por su preocupación por representar en perspectiva espacios interiores; sus dibujos fueron modelos para artistas como Rafael; si a esto se

añade que estuvo muy vinculado al círculo de Ghirlandaio y que está demostrado que Ghirlandaio hizo muchos y precisos dibujos durante su estancia en Roma, ha llegado el momento de reconocer que la atribución a un discípulo anónimo, mantenida durante noventa años, no tiene consistencia, y que lo que procede es considerar como autor del Codex Escorialensis a Doménico Ghirlandaio, recuperando para el Codex Escorialensis la consideración que le ha sido negada durante tanto tiempo , posiblemente a causa de su condición anónima.



## NOTAS

- (1) Este trabajo es parte de un estudio más extenso, en vías de publicación, sobre el “*Codex Escorialensis 28-II-1*”, el cuaderno de Dibujos de Diego Hurtado de Mendoza en la Biblioteca de El Escorial, donde se analizan los dibujos y su influencia en la arquitectura española del Renacimiento temprano.
- (2) Hermann EGGER: *Codex Escorialensis Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*. “Sonderschrift des Österreichische Archäologisches Institutes” IV, Wien, 1906. Reeditado por Davaco Publishers Soest, 1975. Herman Egger fue el autor de la Introducción (1905), y del estudio de 80 folios, incluidas las plantas. Hülsen analizó 15 “vedute” (una de las vedute es doble, folio 7v-8. Hay que excluir el folio 5, que lo estudió Egger). Michaelis se hizo cargo de 45 folios, aquellos con figuras, pinturas, esculturas o sarcófagos y barcos.
- (3) Suscribimos plenamente ese “saber comprensivo” al que se refería Enrique LAFUENTE FERRARI en su Discurso de Ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1951, *La Fundamentación y los problemas de la Historia del Arte* reeditado por Instituto de España, Madrid 1985, pp. 11 a 132.
- (4) EGGER, op. cit., p.7 nota 1, da la fecha de la edición de 1777. J. von Schlosser, en *la Literatura Artística* (1924) ed.Xarait 1976, con adiciones de Antonio Bonet Correa, p.430 da como fecha de la primera edición, en 18 volúmenes, 1772, para otras ediciones castellanas menciona las de 1774-1783, 1787-1794. La cita incluida procede de la tercera edición, de su *Viage por España*, Madrid. El comentario está en el tomo II, fechado en 1788, carta quinta, punto 10, p. 208. En el punto 9 comenta el Cuaderno de Francisco D’Ollanda.
- (5) Karl Justi estuvo en varias ocasiones en España. Sobre la fecha exacta de su visita a El Escorial ver EGGER, op. cit., p.8.
- (6) El artículo de Müntz se publicó en París 1886, con 157 folios y en 1887 en la Revue Archeologique con 175 folios.
- (7) EGGER, op. cit., p. 8.  
Las 35 fotografías de Ficker tienen un interés añadido totalmente ajeno a su contenido. Parece probable que la foliación actual del Codex Escorialensis se hiciera después de que Ficker hiciera las fotografías. Pese a que tenemos otras evidencias de que es-

- to pudo ocurrir así, hubiera sido de gran ayuda consultar las fotografías, pero no ha sido posible localizar donde han ido a parar los fondos del Real Museo de Berlín.
- (8) MÜNTZ publicó en 1878-1882, en tres volúmenes *Les arts a la cour des Papes pendant le XV-XVI siècles: recueil de documents inédits*, sin estas láminas ya que éstas no se dieron a conocer hasta 1888. Sin embargo cuando editó su segundo libro *L'art a la cour des Papes* en 1898, en un solo volumen y de mayor formato, incorporó las fotografías con técnica de fototipia de Berthand, París. Son cinco planchas de tirada aparte. Y al pie sólo se indica: "Codex Escorialensis" sin precisar número de folio. Esto unido a unas observaciones de Ficker sobre el folio 2, hace suponer que posiblemente cuando se tomaron las fotografías, el Codex Escorialensis no tenía la foliación que hoy vemos y que ésta se debió hacer entre 1888 y agosto de 1900, cuando el P. Manero hizo las fotos que luego Egger utilizó en su edición, y por el orden que se sigue, se ve que fue el mismo que hoy tiene. En el caso de que ya hubiera estado paginado cuando Ficker lo vió, aunque el fototipista hubiera suprimido la foliación, cosa que sabemos que ocurrió en las láminas de la edición de Egger, Müntz no hubiera dejado de señalarlo junto con la nota de pie de página de "Codex Escorialensis".
- (9) Las fotografías que se utilizaron en la edición de Egger, fueron tomadas por el P. Eleuterio Manero, O.S.A. Según Egger, p. 10, se hicieron 115, para completar con las 35 de Ficker. Para la edición, Viena obtuvo estas 115 y encargó al mismo P. Manero las 35 que Ficker había legado al Real Museo. Todas las fotografías de los dibujos de la edición de 1906, fueron hechas, pues, por el mismo padre agustino. Egger dice en la p.8 que "algunas hojas sueltas fueron colocadas en lugares incorrectos en 1900". De ser así tuvo que ser antes de que él lo viera en septiembre, puesto que su estudio sigue el orden actual. Además la foliación precedió a la colocación de las hojas, como claramente puede verse en el folio 11v, que aunque está foliado como "11" lo está en el reverso y puesto al revés.
- (10) Resumimos algunas de las más significativas:
- O. BONI: *Disegni de Giuliano da Sangallo tratti da due suoi libri originali*. "Memorie Romane per le Belle Arti". Roma 1786.
- R. REDTENBACHER: *Aus dem Barberinischen Codex des Giuliano da Sangallo*. "Zeitschrift für bildende Kunst". Leipzig, 1875.
- R. REDTENBACHER: *Beiträge zur Kenntnis des Lebens des florentinischen Architekten Giuliano da Sangallo*. "Foersters Allgemeine Bauzeitung". s.n. 1879.
- H. v. GEYMULLER: *Documents inédits sur les manuscrits et les oeuvres d'architecture de la familia des San Gallo*. Mémoires de la Société des Antiquaires de France" XLV, París 1884.
- E. REISCH: *Die Zeichnungen des Cyriacus von Ancon im Codex Barberini des Giuliano da Sangallo*. "Athenischen Mitteilungen" XIV 1889.
- H. v GEYMULLER: *Die Denkmäler der Renaissance in Toscana. Giuliano da Sangallo*. München, 1897.
- G. CLAUSSÉ. *Les San Gallo*. París 1900.
- (11) C. v FABRICZY. *Il progetto di Giuliano da Sangallo per un palazzo a Milano*, "Rassegna d'arte", 3. 1902.

- C. v FABRICZY. *Giuliano da Sangallo. Chronologischer Prospekt der Lebensdaten und Werke*, en "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen" XXIII, 1902.
- C. v FABRICZY. *Giuliano da Sangallo figürliche Kompositionem*, wen "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen" XXIII, 1902.
- (12) EGGER, op. cit., pp. 21 a 30. Sobre este aspecto, es muy interesante la contribución de Nicole DACOS en *Ghirlandaio et l'antique*, "Bulletin de L'Institut Historique Belgue de Rome", fascicule XXXIV, 1962, pp. 419-455.
- (13 a 18) EGGER, *Codex Escurialensis* (13) p. 5; (14) p. 12; (15) p. 13; (16) p. 13; (17) p. 13; (18) p. 47.
- (19) Los errores en las transcripciones de Sangallo se pueden apreciar en los muchos comentarios de HÜLSEN en *Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Barberiniano Latino 4424*. Lipsia, 1910; de Stefano BORSI, *Giuliano da Sangallo. I Disegni di Architettura e dell'Antico*. Roma 1985; y también de otros artistas en las muchas notas citadas en EGGER, *Codex Escurialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios*. op. cit.
- (20) EGGER op. cit., p. 13, dice que dos terceras partes fueron copiadas, pero en la tabla que aparece al final del libro, p. 164 y ss. la cantidad de las copias (72) y las que se supone que pueden serlo (6), viene a ser algo menor, pues apenas sobrepasa la mitad de los 139 dibujos (en 140 folios) que contiene el Codex Escurialensis.
- (21) Del *Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424* hay nueva edición de la Biblioteca Vaticana, en 1984.
- (22) El artículo de HÜLSEN *Escurialensis und Sangallo. Anhang: der Nereiden Sarcophag in Monte Cavallo*, fue publicado en *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts*" XIII, 1910, p. 210 a 230.
- (23 a 28) Todas estas notas están tomadas del artículo de HÜLSEN citado en nota 22, y corresponden a las siguientes páginas: (23), p. 210; (24), p. 217; (25), p. 217; (26), p. 220; (27), p.221; (28), p. 220.
- (29) HÜLSEN en *Escurialensis und Sangallo*, op. cit., p. 224 precisa que el intercambio de dibujos tuvo que ser antes del 11 de enero de 1494, día de la muerte de Doménico Ghirlandaio. Considera implícitamente que tuvo que ser entre ellos dos.
- (30) HÜLSEN en *Escurialensis und Sangallo*, op. cit., p. 223, afirma que "6 están copiados de Sangallo y 14 de Ghirlandaio".
- (31) EGGER, op. cit., p. 47 a la p. 56 hace un seguimiento de sus discípulos en busca del posible autor.
- (32) VASARI, *Le vite dei piú eccellenti Pittori Scultori ed Architettori*, Firenze 1550 y 1568; Ed. cargo de G Milanese, Firenze 1878-1885, III, 271, cfr. Egger, p. 36, nota 2. El texto que se cita ha sido tomado de la traducción castellana *Vidas de artistas ilustres* hecha por Agustín Blázquez y otros, editada por Editorial Iberia, Colección Obras Maestras, Barcelona 1957, tomo II, p. 256, hecha de la segunda edición, corregida y aumentada por Vasari en 1568.
- (33) VASARI, *Vidas de artistas ilustres*, op. cit., tomo V, p. 154; Se refiere a Ascanio Condivi y su *Vita di Michelangelo Buonarroti*, Roma 1553.
- (34) El documento lo cita VASARI, *Vidas de artistas ilustres*, op. cit., tomo V, p. 154.

- (35) VASARI, *Vidas de artistas ilustres* op. cit., tomo v, P. 155.
- (36) Los cuadernos de dibujos “anticuarios” tenían gran aceptación en el Quattrocento. El 25 de octubre de 1476, el comerciante florentino Angelo Tovaglia escribió al marqués Ludovico Gonzaga de Mantua, para solicitar el préstamo de un libro de dibujos de la Antigüedad que estaba en poder de Mantegna. cfr. Anna Cavallaro Draghi, *mostri e semidei, una rivisitazione fiabesca dell'Antico nel soffito pinturicchiesco del palazzo di Domenico della Rovere*, p. 159, nota 31 en *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI*. Electa, Milano 1989.
- (37) LEON BATTISTA ALBERTI *De re aedificatoria*, Libro II, Capítulo 1. cfr. *León Battista Alberti. Textos*, de J.M. ROVIRA. Ed. Península Barcelona 1988, p. 262.
- (38) En el Codex Escorialensis existen, además de éstas escritas en italiano, o mejor aún, en toscano, otras anotaciones de diferentes procedencias. Señalamos, como significativa las que aparecen en 11 folios, (y en algunos junto a notas de la primera mano), con trazos de tinta más oscura y de plumín más abierto, que están escritas en latín; por su texto parecen hechas con un fin utilitario, como quien selecciona detalles para un edificio.
- (39) Aunque Ghirlandaio empezó aprendiendo orfebrería con su padre, el reputado maestro que según VASARI, op. cit., tomo III, p. 147, fue el inventor de los adornos de guirnalda que dieron nuevo nombre a la familia, la actividad profesional que desarrolló principalmente fue la de pintor. Como tal, su interés por la Domus Aurea fue mucho mayor que el que se aprecia en el Codex Barberini de Sangallo, donde sólo aparece una referencia casi anecdótica, que es la pequeña lechuga del Codex Barberini folio 11v, que debió ser copiada del Codex Escorialensis que en los folios 34v y 60 tiene dos composiciones más desarrolladas con el tema de las lechuzas.
- (40) Los dibujos hechos en la Domus Aurea están en los folios 6, 10, 10v, 12v, 13, 13v, 14, 14v, 15, 32, 34v, 41, 42, 58, 60 y 65.  
NICOLE DACOS en *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques a la Renaissance*, Warburg Institute, London 1969, p. 146 transcribe este “graffiti”, que en su opinión fue de los primeros. Ghirlandaio escribe el nombre, el antiguo de la familia, “Bighordi” que repetirá en el recuadro de la izquierda como fondo del panel del “Nacimiento de la Virgen” en Santa María Novella de Florencia, enmarcado por grotescos inspirados en los de la Domus Aurea.
- (41) EGGER, op. cit., p. 42.
- (42) Sobre Vasari ver cita 32. EGGER *Codex Escorialensis*, op. cit., p. 38, también hace comentarios sobre esta figuras de “patas de araña”.
- (43) Ver comentario de Hülsen en EGGER, *Codex Escorialensis*, op. cit., p. 63.
- (44) Ver comentario de Hülsen en EGGER, *Codex Escorialensis*, op. cit., pp. 79-82.
- (45) Creemos que este argumento refuerza el expuesto por HÜLSEN en *Escorialensis und Sangallo*, op. cit., p. 214 donde consideraba que los dibujos que sirvieron de modelos procedían del Codex Barberini fijándose en que el dibujo del folio 72.1 sólo está en este Cuaderno de Sangallo. Y aún precisó más al señalar, en la tabla de *Il libro di Giuliano da Sangallo* op. cit., p. XXXII, que todos los dibujos copiados por el Codex Escorialensis pertenecen al cuaderno “picolo” del Codex Barberini folios 8, 12v, 13 y 16.

- (46) Sobre la influencia que Francisco de Giorgio Martini pudo ejercer sobre Sangallo, ver nota 49.
- (47) En el folio 29, “della ritonda”; el 43v, “ritonda”; el 44, “disanta maria ritonda”; y el 71, “santa marja rjitonda”.
- (48) Plantas inmediatamente posteriores fueron las publicadas por Serlio (1540) y Palladio (1570). La de Serlio, (ver Carlos SAMBRICIO, "Todas las obras de arquitectura y perspectiva de Sebastiano Serlio". Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias; Oviedo 1966, tomo II, p. 51) en el Libro III, capítulo IV, sitúa la escalera a la derecha. Pero ya no estamos ante dibujos sino ante xilografías y quizá la inversión del dibujo a causa de la técnica de grabado, no fue prevista por su autor. Palladio, cuyo rigor en la restituciones es superior al de Serlio, presenta la planta del Panteón en el Capítulo XX del Libro IV (ver Javier RIBERA, *Andrea Palladio. Los cuatro libros de Arquitectura*. Ed. Akal, Madrid 1988, p. 435) y dibuja las dos escaleras, igual que había dibujado Ghirlandaio inicialmente.
- (49) Sobre la relación entre Ghirlandaio, Sangallo y Francesco de Giorgio Martini hay notas elocuentes en HÜLSEN en *Il libro di Giuliano da Sangallo* op. cit. En la p. XXXIII dice que aunque las naves del Codex Escorialensis fueron ideadas por Giorgio Martini, según se puede ver en los relieves del Palacio ducal de Urbino, los dibujos “no parecen provenir directamente de sus codices”, y que por tanto fueron hechos por Ghirlandaio.

En la p. XXIX y ss, expone que la relación de Sangallo con Francisco de Giorgio fue otra. Los dibujos de máquinas de Sangallo, Codex Barberini fueron copiadas de uno de los cuadernos de Giorgio Martini. En la *Vita di Francesco di Giorgio*, de Carlo PROMIS, p. 324, refiere la queja del arquitecto e ingeniero, en el Prefacio del libro séptimo de su *Tratatto di Architettura* de que ciertos contemporáneos suyos, especialmente florentinos, se apropien de sus invenciones. Hay indicios de que Antonio de Sangallo el viejo tomó notas del Codice Magliabechiano A, ya Stroziano, que a su vez debió copiar, como indica la nota del Uffizi 4078, su sobrino Antonio de Sangallo el joven. Hay también otra fuente de la que aparecen muchos dibujos en común; es el Codice de la Biblioteca Comunale de Siena S.IV, 6 cuyas notas son de Francesco de Giorgio. Por eso, aunque los códices de Martini no contengan dibujos similares a los de éste, Hülsen supone que fue suyo y no, como pensaba, de Bartolomeo Neroni il Riccio. Más comentarios de HÜLSEN en pp. 50 y 51. y en *Escorialensis und Sangallo*, op. cit., p. 217.

También en STEFANO BORSI *Giuliano da Sangallo. I disegni di Architettura e del' Antico*. Officina edizioni, Roma 1985, p. 186.

SCHLOSSER, en la *Literatura Artística*, op. cit., p. 141 alude a la edición del *Tratatto* preparada por Cesare Saluzio, con introducción en el volumen I a la vida de Francesco de Giorgio por Promis, que fue editada en Turín en 1841, en dos volúmenes. Señala que el manuscrito original, fue posterior a 1482, fecha en que murió el duque Federico de Urbino. GUSTINA SCAGLIA en *Development of Francesco di Giorgio's Treatises in Siena*, en *Traitès d'ARchitecture de la Renaissance*, Picard, París, 1988, p. 90 considera que el tratado pudo hacerse en fecha anterior y en Siena.

JOAQUÍN GARRIGA y otros, en *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte* Tomo IV, ed. Gustavo Gili, Barcelona 1983, p. 117 y 118 consideran que de los cuatro manuscritos del Tratado que se conservan, ninguno es autógrafo y que el único, con dibujos autógrafos es el códice Magliabechiano III.I.141, de la Biblioteca Nacional de Florencia. Da fecha del Tratado 1487-1491.

Algunos de los dibujos copiados por Sangallo de Martini, (máquinas) apunta HÜLSEN *Il libro di Giuliano da Sangallo*, op. cit., XXIX, fueron hechos en los últimos años del artista sienés.

- (50) El hecho de que en la parte antigua del papel de esta hoja del cuaderno “picolo” haya dos vasijas dibujadas en la parte inferior izquierda, pudo ser la razón por la que Sangallo copiara ésta aquí aprovechando el espacio suplementario de la banda lateral.
- (51) Sobre los folios 25 y 25v ver EGGER op. cit., p. 88.
- (52) JOHN WARD PERKINS, *Arquitectura Romana*, Aguilar. Madrid, 1989 (1980), p. 88.
- (53) Consagrada como Iglesia en 608-610, conservó su estado original hasta el papado de Benedicto XIV (1740-1758) en que se destruyó el revestimiento interior del segundo cuerpo y sólo una parte, restaurada recientemente, da idea de cómo debió ser. Aguilar, op. cit., p. 89.
- (54) Las mediciones efectuadas sobre las hojas sueltas del Codex Escorialensis, actualmente en restauración, dan para el lado mayor la dimensión de 332 mm, en tanto que la menor oscila entre 230 y 235 mm.
- (55) Wolfgang LOTZ, *Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung des Renaisance*, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz VII, 1956, pp. 193-226, que ha sido traducido al castellano como *La representación del espacio interior en los dibujos de arquitectura del Renacimiento italiano*, p. 1 a 64 del libro de LOTZ *La Arquitectura del Renacimiento en Italia. Estudios* editado por Blume, Madrid 1985 (1977). HANNO-WALTER KRUF, *Concerning the date of the Codex Escorialensis*, “The Burlington Magazine”, January, 1970, p. 44-47.  
JOHN SHEARMAN, *Rafael, Rome and the Codex Escorialensis*, “Master drawings”, XV, 2, 1977, pp. 107-146.  
Suscribiendo la errónea opción de Shearman y en la línea de Lotz, ha escrito recientemente Jorge SAINZ *El levantamiento como análisis gráfico: dos concepciones de la representación espacial en el Renacimiento*, “A Distancia”, octubre de 1991, pp. 20 a 23.
- (56) El primero en atribuirlo a Rafael fue H. von Geymüller, aunque no parece haber acuerdo si fue en 1870 o 1884. Shearman señala en *Rafael, Rome and the Codex Escorialensis*, op. cit., p. 141, que el U.A.164 fue publicado por H. von GEYMULLER en su tamaño original (278 x 406) en *Trois dessins d'architecture de Raphaël*, Gazette des Beaux Arts 2º per. III, 1870, París. EGGER (op. cit. p. 37, nota 2) y LOTZ (op. cit., p. 36) señalan que fue en *Raffaello Sanzio studiato come architetto*, Milán 1884, lámina II.
- (57) EGGER *Codex Escorialensis*, op. cit., p. 37 será explícito: “Estoy inclinado a atribuir a Ghirlandaio, especialmente dos folios del Escorialensis sobre reproducciones arquitectónicas. Se trata de las dos vistas de la puerta de entrada (folio 29) y del interior (folio 30) del Pantheon”, pero no justifica su afirmación; en la página 92-93 también breve comentario.

- (58) FISCHER en *Rafael Zeichnungen*, Berlín 1913, defendía que el dibujo del Codex Escorialensis y el de Rafael habían sido copiadas de un modelo realizado antes de 1500, modelo que debió gozar de gran reputación porque en su momento se consideró un ejemplo modélico de perspectiva aplicada, cfr. Lotz op. cit., p. 23 y Shearman, op. cit., p. 141 nota 7.
- (59) SHEARMAN en *Rafael, Rome and the Codex Escorialensis*, Master drawings XV, 2, 1977, pp. 107-146, defiende que el dibujo atribuido a Rafael del interior del Panteón, Uffizi A. 164, fue el original del que se hicieron posteriores copias, entre ellas la del Codex Escorialensis folio 30.
- (60) Santiago SEBASTIÁN en *Antikisierende Motive der Dekoration des Schlosses La Calahorra bei Granada*, "Spanische Forschungen der Görresgesellschaft" XVI, 1960, pp. 185-188 expuso la influencia del Codex Escorialensis en este palacio, construido entre 1509 y 1512.
- (61) SHEARMAN op. cit., 140, nota 5. Ambas, tinta y grafismo, han sido identificadas como hechas por la misma mano de Rafael pues son idénticas a las que empleó en la carta autógrafa escrita a su tío Simone Ciarla el 21 de abril de 1508.
- (62) SHEARMAN. *Rafael, Rome and the Codex...*, op. cit., p. 112.
- (63) Según EGGER op. cit., p. 37, 92, dibujos similares al Codex Escorialensis folio 30, del interior del Pantheon son: el atribuido a Rafael, Uffizi Architettura 164 y el atribuido a Jacobo Sansovino, Uffizi Architettura 1950. Y como el Codex Escorialensis folio 29, vestíbulo del Panteón: Rafael, U.A.164v; Jacopo Sansovino U.A.1948v y 1949; Soane Museum London (Chinery fol. 6r).  
Sobre estos datos en Lotz, op. cit., p. 36, nota 64, hay confusión, y también algún error se filtra en Shearman, op. cit., p. 141, nota 7 y 15.  
Nuevos dibujos a considerar serían, respecto al interior del Panteón el de un anónimo del 500, en la Biblioteca Universitaria de Salzburgo, inv. H 193/2.  
Y respecto al vestíbulo, el mencionado por W. Lotz el U.A.681 atribuido a S. Peruzzi.  
Posiblemente el dibujo que Rafael copió fuera similar al del Codex Escorialensis, es decir, sin nicho. Los que luego se hicieron, copiaron al de Rafael con el nicho añadido. No hemos verificado el de Sansovino, pero sí se cumple en el de la Biblioteca Universitaria de Salisburg, inv. H 193/2.
- (64) La dimensión a que nos referimos, es la del espacio central, de 12 metros de diámetro. La dimensión completa, comprendida la bóveda anular que circunda este espacio es de 22,5 metros.
- (65) Ver el folio 22 del *Os desenhos das antigualhas que vio Francisco D'Ollanda, pintor português (...1539-1540...)*. Publicados con notas de estudio y preliminares por Elias TORMO. Madrid 1940. Y Francesco de Giorgio Martini, Santa Constanza, Turín Biblioteca ex-Reale, en W. LOTZ, op. cit., p. 47, lám. 8.



GUSTO Y DECORO. EL GRECO, FELIPE II Y  
EL ESCORIAL

Por

AGUSTÍN BUSTAMANTE GARCÍA



En 1605 se publicó, la *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Geronimo* de fray José de Sigüenza, donde se recogía detalladamente la fundación, construcción y ornato de San Lorenzo el Real del Escorial. Sobre este último particular, el monje jerónimo se refirió al cuadro del Greco el Martirio de San Mauricio y la legión tebana con estas palabras: “De un Dominico Greco, que ahora vive y hace cosas excelentes en Toledo, quedó aquí un cuadro de San Mauricio y sus soldados, que le hizo para el propio altar de estos santos; no le contentó a Su Majestad (no es mucho), porque contenta a pocos, aunque dicen es de mucho arte y que su autor sabe mucho, y se ve en cosas excelentes de su mano. En ésto hay muchas opiniones y gustos; a mi me parece que ésta es la diferencia que hay entre las cosas que están hechas con razón y con arte a las que no lo tienen: que aquellas contentan a todos y éstas a algunos, porque el arte no hace más de corresponder con la razón y con la naturaleza, y está en todas las almas esta impesa, y así con todas cuadra; lo mal hecho, con algún afeite o apariencia puede engañar al sentido ignorante, y así contenta a los pocos considerados e ignorantes. Y tras ésto –como decía, en su manera de hablar, nuestro Mudo– los santos se han de pintar de manera que no quiten la gana de rezar en ellos, antes pongan devoción, pues el principal efecto y fin de su pintura ha de ser ésta” (1).

Este comentario, complejo y muy rico en contenido, cristalizado en un lenguaje fecundo y denso, es una muestra depurada del estilo de fray José de Sigüenza, que admite todo menos la ligereza y la simplificación. Por ello, a partir de él podemos apreciar una serie de aspectos de gran interés para los hombres y el arte de la época de Felipe II.

Sigüenza habla del San Mauricio, en el discurso XVII de la segunda parte, cuyo título es: “De la grandeza y variedad de la pintura que hay en esta

casa, de que no se ha hecho memoria”. Lo cita sin describirlo, ni localizarlo, reseñando sólo que se hizo “para el propio altar de estos santos” en la Basílica, y que en esos días (1602) se hallaba en alguna dependencia del Convento. En verdad que el Greco no era santo de su devoción.

El Martirio de San Mauricio y la legión tebana nunca se colocó en el altar de la Basílica para el que fue pintado, correspondiente a la primera capilla del Evangelio según se entra. En vida de Felipe II este gran lienzo se puso en la Sacristía de Capas o Sacristía de Coro. Posteriormente, en la amplia empresa de culminación del Panteón, mejoras y nuevo alhajamiento del Monasterio ejecutada por Felipe IV, el San Mauricio se colgó en la Iglesia Vieja, en el lado del Evangelio, en el tramo más próximo al muro de los pies, según lo cuenta fray Francisco de los Santos en 1657 (2). Más tarde la obra se quitó de allí, y se asentó en la Capilla del Colegio, donde la describe fray Andrés Ximénez en 1764 (3). Allí seguía en 1848, según consta por fray José Quevedo (4). A partir de entonces el cuadro siguió moviéndose por el Monasterio, como un ser errante maldecido con no poder parar mucho tiempo en una misma sala. Hoy se localiza en el sector denominado Nuevos Museos. La razón de tanta inestabilidad debe buscarse en el origen y fin de la pintura, así como en su autor, lo que a la vez explica la fortuna del cuadro.

Este gran lienzo, como se ha indicado, formaba parte de la decoración de la Basílica. Se eligió tal santo y tema, porque desde el 21 de noviembre de 1571 su cuerpo era una de las reliquias del Monasterio donada por Felipe II (5). Una vez que la Basílica, no sólo estuvo definitivamente trazada, sino también contratada y repartida en diez destajos, comenzaron las labores de cantería en enero de 1576, a partir de la Epifanía. Encauzada la cantería y yendo a toda furia, el 21 de agosto de 1576, en San Lorenzo el Real, Juan Fernández de Navarrete, el Mudo, “pintor de Su Magestad”, se concertó con la Congregación “en que haya de pintar para las capillas de la iglesia principal de dicho Monasterio treinta y dos quadros, o los que más o menos se le ordenase, de historias: los veinte y siete de ellos de siete pies y medio de alto, y siete pies y cuarto de ancho, conforme al tamaño de la capilla donde se hubieren de asentar; y los otros cinco de trece pies de alto y nueve de ancho”. Es decir, había dos tipos de cuadros: uno, el más numeroso, veintisiete lienzos, era de formato casi cuadrado,  $7 \frac{1}{2} \times 7 \frac{1}{4}$  pies, es decir, 210 x 203 cms. y corresponde a las famosas parejas de santos; el otro, con solo cinco ejemplares, tenía mayor tamaño, 13 x 9 pies, es decir, 364 x 252 cms.

Del primer grupo el Mudo hizo ocho parejas, todas en su sitio hoy, a saber: San Pedro y San Pablo en el responsión del testero del Evangelio; frontero, en el pilar, el lienzo de San Felipe y Santiago el Menor. En ese mismo soporte, mirando al norte, está la pareja de San Lucas y San Marcos; enfrente, en el responsión, San Mateo y San Juan, con lo que todos los evangelistas quedan juntos. En el contrafuerte del testero de la Epístola están Santiago y San Andrés; enfrente, en el pilar, San Simón y San Judas; en dicho soporte, mirando al mediodía, San Bartolomé y Santo Tomás y frontero, en el responsión, San Bernabé y San Matías. Del grupo de cinco cuadros grandes Navarrete no pintó ninguno.

En la escritura de concierto se especificaba que “las quales pinturas ha de hacer conforme a la voluntad de su Magestad y a su contento, y satisfacción del padre prior, o de las personas que para ello fuese servido nombrar”. tiene de plazo cuatro años y se fija el precio de cada una en doscientos ducados, “demás del salario ordinario que tiene de su Magestad”. Se le autoriza para que pinte el encargo en Logroño, Madrid o el Monasterio del Escorial, “como mejor le pareciere y se acomode”, ya que es un hombre de salud quebradiza y la empresa era de mucha calidad. Estas cláusulas generales se rematan con “y es declaración que las dichas pinturas las ha de hacer el dicho Juan Fernández por su persona, sin intervenir otra persona alguna por lo que toca a las figuras y cosas que podría ser inconveniente que otra lo hiciese, porque los que le ayudaren a la dicha pintura ha de ser en cosas que no perjudique en la pintura de los dichos quadros, los quales ha de hacer a contento y satisfacción de su Magestad”.

Respecto a la manera de pintar, se dispone que “las figuras que fueren en pie tendrán de alto seis pies y un cuarto al justo”, es decir, 175 cms., una altura muy respetable en la España del Siglo XVI, y que es el tamaño natural; “y quando una figura de un santo se duplicare pintándola más veces, siempre se le hará el rostro de una manera, y asimismo las ropas sean de una misma color: y si algún santo tuviere retrato al propio se pinte conforme a él, el qual se busque donde quiera que le haya con diligencia”. Finalmente se ordena: “Y en las dichas figuras no ponga gato, ni perro, ni otra figura que sea deshonesta, sino que todos sean santos y que provoquen a devoción”. El 31 de agosto, por real cédula otorgada en el mismo San Lorenzo el Real, Felipe II aprobaba el asiento y concierto (6).

Este contrato refleja con claridad y precisión meridianas como quería el Rey, y en su nombre la Congregación de la fábrica del Escorial, formada por el Prior del Monasterio fray Julián de Tricio, el Veedor García de Bri-zuela y el Contador Gonzalo Ramírez, que fuesen las pinturas que adornarían el templo. No sólo se especificaba que fuesen lienzos y las dimensiones de los mismos, sino que al artista se le darán los temas, las “historias” del documento, que tiene que hacerlas por su mano y excusar al máximo la intervención del taller; se le impone el tamaño de las figuras, la obligación de buscar la *vera effigies*, el auténtico retrato, del santo representado, no admitiéndose variaciones, ni en la fisonomía, ni en el color del vestido si aparece dos o más veces en las historias. Todo ello refleja, tanto una idea naturalista de la representación, como un ansia de veracidad; en una palabra, que la “historia” sea verdadera Historia hasta en los detalles. Se prohíben taxativamente las superfluidades, tanto las provenientes de la línea flamen-ca, “no ponga gato, ni perro”, como las italianas, “ni otra figura que sea des-honesta”. Los cuadros que han de pintarse serán escuetos y ceñidos a su esencia, sin variaciones, menudencias, ni distracciones, y que con ellos se consiga la finalidad pretendida de despertar la devoción de quien los vea, “que todos sean santos y que provoquen a devoción”. El Arte es un instru-mento de la Religión y no se le consiente la menor independencia. Signifi-cativamente, la exigencia del 21 de agosto de 1576 a Navarrete, de que los santos “provoquen a devoción”, coincide casi literalmente con lo que escri-be Sigüenza en 1602, de que el pintor decía que “los santos se han de pin-tar de manera que no quiten la gana de rezar en ellos, antes pongan devo-ción, pues el principal efecto y fin de su pintura ha de ser ésta”.

Establecida esta perfecta sintonía entre el Rey y la Congregación en su nombre y el Mudo, que justifica el porqué de tan importante encargo, el pintor puso manos a la obra, y el 10 de abril de 1578 cobró los primeros doscientos ducados “de los quadros de ystorias y pintura que hace para la yglesia prinçipal del dicho Monasterio”. Las partidas se suceden unas a otras, reflejando el buen ritmo de trabajo, pero a comienzos de 1579 el ar-tista tuvo un serio quebranto de salud; marchó a Toledo y se hospedó en casa de su amigo el escultor y platero Nicolás de Vergara, donde falleció de opilación estomacal el 28 de marzo de 1579 (8).

La desaparición de Juan Fernández de Navarrete daba al traste con uno de los proyectos esenciales del Rey Prudente para el ornato de la Basílica,

cuando todo él ya estaba adjudicado, pues el 3 de enero de 1579 Jácome Trezo, Pompeo Leoni y Juan Bautista Comane contrataron el retablo mayor. Había que empezar de nuevo. El asunto se abordó entonces de otra manera: frente a la concentración de encargos en una persona, como ocurrió con Navarrete, se optó por el reparto entre varias; ello implicaba menos riesgo y más velocidad, pero también pérdida de unidad y, posiblemente, como ocurrió al final, de calidad. Este sistema conllevó abrir a la competencia de los artistas uno de los encargos más suculentos del siglo.

El asunto se resolvió en el mismo 1579, Luis de Carvajal, Alonso Sánchez Coello y Diego de Urbina contrataron la prosecución de las parejas iniciadas por Navarrete, es decir, los cuadros de formato más pequeño. El 7 de mayo de 1580 el primero entregó la formada por Santo Domingo de Guzmán y San Francisco, y así sucesivamente hasta completar diez lienzos con San Isidoro y San Leandro, San Gregorio Nacianceno y San Juan Crisóstomo, San Buenaventura y Santo Tomás de Aquino, San Sixto y San Blas, San Cosme y San Damián, que habían sido bosquejados por el Mudo; Santa Leocadia y Santa Engracia, Santa Cecilia y Santa Bárbara, San Martín y San Nicolás, y finalmente San Antonio de Padua y San Pedro Mártir, finiquitándose la obra el 23 de abril de 1583 (9).

El segundo en entregar fue Alonso Sánchez Coello, el cual, el 12 de junio de 1580, cobraba doscientos ducados por el lienzo de San Esteban y San Lorenzo; era el primero de una serie de ocho con las parejas de San Jerónimo y San Agustín, Santa Catalina y Santa Inés, San Basilio y San Atanasio, San Pablo ermitaño y San Antonio abad, San Vicente y San Jorge, San Benito y San Bernardo y los santos Justo y Pastor, que concluía y recibía el último cobro el 28 de abril de 1583 (10).

Diego de Urbina fue el postrero en la entrega. Ejecutó siete parejas y acabó el cuadro del Mudo San Felipe y Santiago el Menor, el cual, junto con el de Santa María Magdalena y Santa Marta, fue lo primero que hizo del encargo, cobrándolo el 23 de julio de 1580. Las restantes obras, a saber, San Eugenio y San Ildefonso, San Gregorio y San Ambrosio, San Fabián y San Sebastián, Santa Lucía y Santa Agueda, Santa Clara y Santa Escolástica y Santa Paula y Santa Mónica, las cobraba el 4 de octubre de 1584 (11).

Al final el número de lienzos con parejas fue de treinta y tres, uno más que todo el conjunto contratado por Navarrete, pero con la variante fundamental de que todos eran del tamaño menor de 7 1/2 x 7 1/4 pies, lo que im-

plicaba que el programa iconográfico había aumentado en este particular desde 1576.

Sin embargo la idea de hacer cinco historias de mayor tamaño, en el formato de 13 x 9 pies, que se amplió al de 16 x 10 3/4, seguía viva y era un tema que preocupaba al Rey, pues lo que en esos lienzos había que representar, era asuntos más complejos que las sencillas parejas de santos y santas. Había que hacer historias en el sentido albertiano de la palabra. Felipe II no consideró capacitados para esa empresa a ninguno de los tres pintores de las parejas. ¿Pero quien podía sustituir al Mudo?

La ocasión se presentó también en ese año. El 15 de junio de 1579 Dominico Theotocópuli, el Greco, concluía el cuadro del Expolio, encargo de los capitulares de la Catedral de Toledo, situado en un principio en el vestidor y, posteriormente, en la Sacristía del mentado templo, donde hoy está. La tasación no satisfizo al pintor, que protestó, realizándose una segunda el 23 de julio; el 14 de septiembre se entregó la obra y comenzó el pago de la misma, que fue lento, pues las cuentas no se saldaron hasta el 8 de diciembre de 1581. El 22 de septiembre de ese mismo año se inauguró la nueva iglesia de Santo Domingo el Antiguo, cuyos tres retablos, mayor y dos colaterales, tenían ocho lienzos del Greco. Todas eran obras importantísimas y encargos de mucha calidad, lo máximo de Toledo en esas fechas (12). Además los comitentes, Don Diego de Castilla y los capitulares de la Primada, formaban el grupo más importante e influyente de la ciudad; con respecto a estos últimos destaca García de Loáisía, que era canónigo obrero y fue quien pagó al Greco el Expolio. Así pues, el pintor se encontraba en una posición inmejorable, a pesar de su extranjería y carácter fuerte.

Felipe II tuvo la fiesta del *Corpus Christi* en Toledo, que cayó ese año de 1579 el 18 de junio; partió de la Ciudad Imperial el 20, llegando al Escorial el 23 de ese mes (13). Puede que en esos días llegaran a oídos del Rey Prudente noticias de las pinturas del Greco. De todos modos, a finales de septiembre de 1579 Theotocópuli conseguía triunfar con el conjunto de Santo Domingo el Antiguo y con el Expolio. Debió ser a partir de entonces cuando su nombre llegó a los oídos del Rey. Cauces había, tanto a través de los artistas –Juan de Herrera, Juan Bautista Monegro, Luis de Carvajal, por citar los más próximos y todos vinculados al Escorial–, como de los clientes, los capitulares toledanos.

Los contactos nos son desconocidos actualmente. Cabe la posibilidad de que tales maniobras diesen por primer fruto el cuadro conocido hoy como Alegoría de la Santa Liga, y en el Siglo XVII como La Gloria del Greco. Nada sabemos de esta obra con firmeza; estilísticamente se data entre 1577 y 1579 (14), pero ignoramos si fue propiedad de Felipe II. Consta que estaba en las colecciones reales, pues Felipe IV la envió al Escorial para ornato de la sacristía del Panteón, y allí la describe fray Francisco de los Santos en 1657 (15). Si este lienzo llegó a manos de Felipe II en esas fechas críticas de fines de 1579, debió dejarle impresionado, no sólo por la excepcional calidad técnica de su autor y el poder de su colorido, tan veneciano, sino también por la capacidad de invención, la originalidad, del artista. Era una carta de presentación excelente. El Greco, no sólo tenía tanta y más calidad que Navarrete, sino que poseía también una invención potentísima, que dejaba muy atrás a colegas cuales Carvajal, Sánchez Coello o Urbina. Era el artista que necesitaba Felipe II para las historias de los retablos de la Basílica.

Ceán Bermúdez dice, que antes de acabar el lienzo del Expolio, el Rey le encargó el Martirio de San Mauricio el año de 1579. Llaguno es menos preciso, pero también data el encargo de la obra escurialense en ese año (16). Ello implica que el encargo al Greco fue más o menos contemporáneo a los hechos a Luis de Carvajal, Alonso Sánchez coello y Diego de Urbina para las parejas. Consta documentalmente que en 1580 Theotocópuli ya aparejaba materiales para el cuadro. El 5 de marzo Felipe II dejaba Madrid camino de Portugal, y el pintor se las tenía que ver con la Congregación de la fábrica de San Lorenzo el Real, más autónoma que nunca, pues no tenía al Rey encima a causa de los asuntos de estado.

Las relaciones de Dominico Theotocópuli con fray Julián de Tricio, García de Brizuela y Gonzalo Ramírez no parece que se iniciaran con muy buen pie. Como era norma en todo lo referido a las obras del Escorial, Felipe II había dado al Greco instrucciones precisas para realizar la pintura: “Los días pasados se ordenó por mi mandado a Dominico Teotocopuli, griego, pintor, que reside en Toledo, que pintase la historia de S. Mauricio y sus compañeros para uno de los altares de esa iglesia, y se le dieron los marcos y medida para ello”. Dominico pidió dinero y colores de calidad, especialmente el carísimo azul ultramarino veneciano. La Congregación se mostró remisa a las solicitudes del pintor, el cual, sin más, paró su labor, ya que era

la otra parte quien incumplía la obligación, y a renglón seguido comunicó todo al Rey.

El percance no agradó nada a Felipe II, por lo que envió a la Congregación una real cédula desde Zorita, el 25 de abril de 1580, donde deja claro que conoce toda la disputa; “y porque a mi servicio conviene que se haga con la más brevedad que ser pueda, os encargamos y mandamos que de las colores finas que hubiere... le hagais dar algunas de las que pide y hobiere menester, especialmente azul ultramarino. Y para lo que toca al dinero que pretende, comunicarlo heis con fr. Andrés de León, para entender de él lo que se pudiere dar a buena cuenta para entretenerse el tiempo que en esta obra se ocupare, y proveerse de las cosas necesarias que para ello fueren menester, y aquello se le podrá ir dando... porque por esta causa no cese, ni se deje de proseguir la obra” (17).

El 2 de mayo de 1580, reunidos en Congregación fray Julián de Tricio, García de Brizuela y Gonzalo Ramírez, “se vio una cedula de su magd. para que se le de dineros al pintor que a de hazer el retablo de Sant Mauricio y sus compañeros” (18). El 5 de mayo escribía el Prior al Secretario Martín de Gaztelu, comunicándole haber recibido “carta de su Majestad para que se de recaudo a Dominico Griego, pintor, para que pueda pintar la historia de san Mauricio y sus compañeros, al cual se le dará como su Majestad manda, y se le ha escrito que de una fianza para lo tocante a la seguridad del dinero que se le ha de dar, a buena cuenta, y habiéndola dado se le dará el dinero que pareciere para su entretenimiento” (19). Acatada la orden por la Congregación, y cumplido lo referido a fianzas por parte del artista, los responsables de la fábrica libraron las partidas a cuenta no al Greco, que no fue a San Lorenzo, quizá como rasgo de orgullo, sino a su criado Francisco Preboste, el cual cobró la primera de doscientos ducados, en nombre del pintor, el 11 de mayo de ese mismo año; el 2 de septiembre se le libraron otros doscientos ducados más (20).

El artista pintó el cuadro en Toledo, y estuvo enfrascado en la empresa casi tres años, lo que demuestra la importancia del esfuerzo y el rigor con que la acometió, así como la exigencia del cliente y la calidad de la apuesta que estaba sobre el tapete. El 16 de noviembre de 1582 Dominico en persona entregó en San Lorenzo del Escorial “un quadro de pintura de Sant Mauriçio y sus compañeros que a hecho a tasaçion”, recibiendo a cuenta cien ducados (21). Era la primera historia que se hacía para la Basílica, y la

categoría de estas pinturas era tal, que su precio se fijaría por tasación, y a cuenta ya llevaba recibido el Greco quinientos ducados, cantidad que era más de lo que costaban dos cuadros de parejas (Lám. 1).

Mientras el San Mauricio y la legión tebana se realizaba en Toledo, el 7 de agosto de 1581 el carpintero Antón Germán concertaba el retablo a donde iría, junto con un gran destajo de puertas y ventanas, todo con condiciones del aparejador de la carpintería de la fábrica García de Quesada; de estas obras dio finiquito el 6 de abril de 1585 (22).

Cuando Dominico en persona fue, al parecer, por primera vez al Escorial, el 16 de noviembre de 1582, a entregar el Martirio de San Mauricio, en un gesto que contrasta fuertemente con el comportamiento de 1580, la Congregación había cambiado. Fray Julián de Tricio, en cuyo priorazgo se



Lám. 1. El Greco. Martirio de San Mauricio.

ganó muchos y muy poderosos enemigos, tuvo tales acusaciones y críticas en el Capítulo de la orden de 1582, que no sólo perdió el puesto, sino que fue confinado al monasterio de la Estrella, enviando una carta de descargo y despedida a Rey Prudente desde Lupiana el 3 de septiembre de 1582 (23). Su cargo lo ocupó fray Miguel de Alaejos el 15 de octubre de ese año. El Veedor García de Brizuela falleció el 31 de agosto, quedando su puesto vacante hasta el 21 de diciembre, en que fue nombrado su hermano Melchor de Brizuela (24). La única persona que quedaba de la antigua Congregación era el Contador Gonzalo Ramirez.

Pero la Congregación no hizo nada sobre este particular hasta el regreso del Rey desde Portugal. Felipe II llegó al Escorial el 24 de marzo de 1583, después de tres años y diecinueve días de ausencia. Allí estuvo tres días, visitando la obra con detenimiento, e incluso hizo de guía del Obispo de Viseo, su capellán mayor, “y aún subió a ver lo alto del cimborio o cúpula de la iglesia, que estaba ya desembarazado de los andamios y grúas. Partiose luego el domingo, a 27 de marzo, para Madrid” (25). Es muy posible que entonces viese la historia de San Mauricio del Greco, que llevaba cuatro meses en el Monasterio, y no le contentó, como dice Sigüenza. A continuación ordenó que se tasase. Así lo ejecutó la Congregación, y en los primeros días de abril Diego de Urbina, por parte del Rey, y otro pintor, cuyo nombre no conocemos, por parte de Domingo Greco, tasaron la pintura, y no hubo conformidad; llamose a un tercero, que fue Rómulo Cincinato, y en esta segunda tasación se fijó el precio del San Mauricio en ochocientos ducados, cobrando Theotocópuli los trescientos ducados que faltaban para completar la cantidad el 26 de abril de 1583; ese mismo día se liquidaban cuentas con los tasadores y el asunto se concluía (26). La pintura no había agradado al Rey Prudente, pero su calidad era reconocida al tasarse en ochocientos ducados, una cantidad altísima en España para un cuadro.

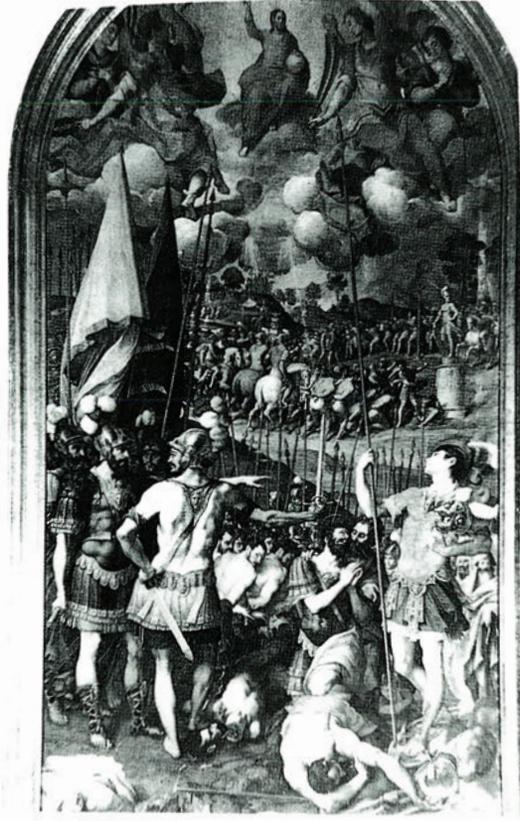
Al fracasar Domingo en su empeño con la historia de San Mauricio y la legión tebana, la parte correspondiente a las historias de la Basílica quedaba de nuevo en el aire. Para sacar adelante la empresa, Felipe II no se dirigió a los pintores de las parejas, los cuales, en 1583, tenían prácticamente concluidos los encargos de las mismas, sino que de nuevo, como hiciera con el Greco, volvió a dirigirse a los italianos, y aprovechando la estancia de Rómulo Cincinato en San Lorenzo del Escorial en abril de 1583 para tasar el San Mauricio, le encargó que hiciese de nuevo la misma historia pa-

ra la capilla correspondiente del templo. El italiano cumplió el encargo, y el 31 de agosto de 1584 se le libraron “quinientos çinquenta ducados en reales que obo de aver por un lienço y quadro de pintura de la ystoria del Martirio de Sant Mauriço y sus compañeros de diez y nueve pies y medio de alto y diez y medio de ancho que del se compro y rreçibio para la yglesia prinçipal del dicho monasterio donde le entrego oy dicho día conçertado por el dicho preçio” (27).

Esta vez la obra gustó y se colocó en su sitio, donde permanece en la actualidad, describiéndola Sigüenza con elogio: “En otro altar de esta misma grandeza y forma está el otro escuadrón de valientes soldados de Cristo debajo de la esclarecida seña del Capitán San Mauricio, pintura de Rómulo, italiano, harto alegre y bien tratada” (28). Por fin arrancaba el asunto de las historias de los altares de la Basílica (Lám. 2).

Pero el empuje definitivo al asunto vino de mano de Luca Cambiaso, llamado también Luqueto por sus contemporáneos. Este era uno de los pintores, junto con Federico Zuccaro y Pellegrino Tibaldi, que fueron tratados por los embajadores y agentes españoles para venir a España a servir a Felipe II. Luqueto remitió desde Italia un Martirio de San Lorenzo, que se pensó colocar en el altar mayor de la Basílica, pero que por ser pequeño, no se pudo asentar allí. En otoño de 1583 se desplazó a España, empezando a correr su salario desde el 1 de septiembre de ese año, recibiendo el título de pintor real el 19 de noviembre. El 28 de ese mes recibe la primera libranza en la contaduría del Escorial. De inmediato se le encargó la ejecución de las cuatro historias que faltaban para los altares por dos mil quinientos ducados en total, y el 12 de mayo de 1584 cerraba la cuenta y entregaba los lienzos: “el uno de las Honze mill Virgenes, y otro de Sant Joan Baupstista, y otro de Sancta Ana, y el otro de Sant Miguel, que a hecho y pintado para la yglesia prinçipal del dicho Monasterio, donde los entrego para el dicho efecto” (29). Se había concluído la empresa.

Años más tarde, fallecido Luca Cambiaso, acabado el retablo mayor y los relicarios de la Basílica por Federico Zuccaro, y pintado el Claustro Mayor bajo y la Biblioteca por Pellegrino Tibaldi, se ordenó a este pintor que hiciese de nuevo dos cuadros ya elaborados por Luqueto, con lo que se abría de nuevo el asunto de las historias. El 6 de junio de 1592 el artista recibía la primera paga por la empresa, percibiendo la última libranza el 1 de diciembre de ese año, en total, mil novecientos treinta ducados “de los dos



Lám. 2. R. Cincinato. Martirio de San Mauricio.

quadros que pinto al olio para los altares de la yglesia principal del dicho monasterio el uno de Sant Miguel con la cayda de Luçifer y el otro del Martirio de Sancta Ursula y las onze mill virgenes” (30). Ambos lienzos se colocaron en la Basílica, donde hoy están, describiéndolos Sigüenza, junto con el San Juan Bautista y la Santa Ana de Luqueto, que permanecen *in situ* (31). El cuadro de Santa Ursula y las once mil vírgenes lo ejecutó Juan Gómez a partir de la composición y dibujos dados por Tibaldi. Los correspondientes pintados por Luqueto se colocaron en la lucerna del Colegio, donde los describe Sigüenza (32).

La plasmación de las historias de los retablos de la Basílica tuvo un recorrido largo y tortuoso. Felipe II buscó entre los artistas italianos aquellos que realizasen el cometido, y el intento fue una secuencia de insatisfacciones y aciertos. En estas coordenadas, en las que hay que colocar también a Federi-

co Zuccaro y sus fracasos en las pinturas murales del Claustro Mayor bajo, en los retablos de los relicarios y en parte de los lienzos del mayor de la Basílica, hay que situar el tema del Greco y su cuadro del Martirio de San Mauricio y la legión tebana. El rechazo de la obra del candiota por el Monarca, no es un caso único, un acontecimiento extraordinario, sino el primero de una cadena que culmina en 1592, una vez que el Rey Prudente encontrara en Tibaldi al artífice que sabía plasmar en pintura sus deseos.

El hilo que nos guía hacia las intenciones, deseos y gustos de Felipe II en este asunto es fray José de Sigüenza, pues la documentación económica, como es lógico, nada aporta sobre ese punto. Sin embargo hay que tener presente, que el historiador jerónimo tuvo una relación parca y discontinua con el mundo escurialense durante todo este período. Acabó los estudios en Párraces en 1575, y permaneció como pasante y predicador en el Colegio, que se asentó en el Real Monasterio en dicho año, desde 1575 a 1577, en que volvió al Parral. En estas fechas es cuando pudo trabar relación con Juan Fernández de Navarrete el Mudo. Entró nuevamente en el mundo escurialense el 10 de agosto de 1586, cuando predicó, en presencia del Rey, el sermón de la primera festividad de San Lorenzo en la Basílica, inaugurada el día anterior (33); pero hasta septiembre de 1587 no se asentó definitivamente allí, tras dejar su cargo de Prior del Parral de Segovia, si bien no hizo profesión en su nueva casa hasta el 4 de mayo de 1590 (34). Así pues, Sigüenza no tuvo contacto directo con el Greco; y con Luqueto, si lo llegó a tener, hubo de ser escasísimo; por el contrario pudo relacionarse con Rómulo Cincinato y con Pellegrino Tibaldi. Pero fray José tenía fuentes de primera mano, que supo utilizar con sabiduría, y las pruebas documentales lo corroboran.

Resulta muy llamativo que la primera historia encargada para el ornato de los altares de la Basílica fuese el martirio de San Mauricio y la legión tebana. Siguiendo a Barrès, Annie Cloulas, sobre la apoyatura de la existencia de reliquias de dicho mártir en San Lorenzo el Real, considera que “en el cuadro del Escorial la escena adquiere una resonancia política y una dimensión histórica. Por una parte, San Mauricio patrocinaba la lucha contra los herejes, por otra su glorificación evoca la batalla de San Quintín que está en el origen de la fundación del monasterio, en un segundo lugar, después de San Lorenzo, cuyo martirio constituyó el cuadro central del retablo mayor” (35). Y refuerza su juicio viendo el retrato de Manuel Filiberto, Duque de Saboya, en el mi-

litar con armadura moderna que está inmediatamente detrás de San Mauricio, y el de su hijo Carlos Manuel en el que está a su lado.

Siguiendo sus pasos, J. Bury prosigue el proceso de identificación de todos aquellos personajes que se prestan a ello: mantiene la identificación de Manuel Filiberto a quien así denomina Cloulas, pero discrepa de la identificación de la cabeza que está a su lado, ya no es Carlos Manuel, hijo del anterior, sino Alejandro Farnesio, Duque de Parma; en esta ronda denominada, hasta este momento ceñida al grupo de los capitanes, se pasa a los planos de fondo, donde se produce la disolución o, como dirían en la época, reformatión de la legión tebana y ejecución de sus miembros. Y así el estudioso británico ve el retrato de Don Juan de Austria en el militar vestido a la moderna detrás de San Mauricio listo a recoger la cabeza de uno de sus soldados preparado para la degollación, y concluye la serie con dos caballeros en el fondo, que dicen son Don Fernando Alvarez de Toledo, tercer Duque de Alba y el Rey Don Sebastián de Portugal (36).

Ese tipo de interpretaciones e identificaciones suelen ser difícilmente demostrables y tierras muy resbaladizas. Se eligió el tema porque el citado santo es el patrón de la Orden del Toisón de Oro, cuya cabeza era Felipe II y todavía hoy lo siguen siendo los reyes de España (37). Iconográficamente es ajeno a lo español y una novedad en estas tierras. El Greco había recibido instrucciones precisas para la ejecución del cuadro y es patente que las siguió en gran medida.

Dentro del formato alargado representó la historia de San Mauricio y sus compañeros, como denominan el tema los hombres de la época, incluido Felipe II. Cotejando el lienzo del Greco con las condiciones dadas a Navarrete el 21 de agosto de 1576, vemos que se cumplieron, pues San Mauricio y sus compañeros son de tamaño natural; cuando estos personajes se vuelven a repetir en el momento crítico del martirio, tienen todas las mismas facciones y San Mauricio y San Exuperio la misma vestimenta. La calidad del lienzo y de los colores es incuestionable, incluso cuatrocientos años después de su ejecución, no en vano Dominico es el pintor español del Siglo XVI colorista por antonomasia. Respecto a la intervención de ayudantes, no creemos que haya, dada la unidad y altísima calidad de todos y cada uno de los elementos que conforman la escena, y que sólo la mano del artista podía alcanzar. Respecto a que “no ponga gato, ni perro” se cumplió, pues el pintor era poco dado a esas fantasías flamencas y venecianas. El úni-

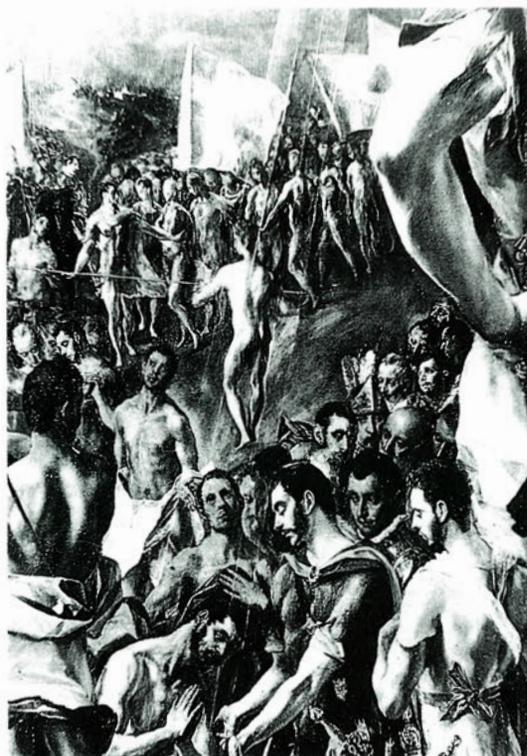
co animal que aparece es la serpiente en la roca con la cartela y el autógrafo del pintor en caracteres griegos, y cuyo significado sigue siendo hoy un arcano por lo ambiguo del símbolo empleado. Pero en lo demás el artista siguió su propia senda.

El acontecimiento se localiza en el campo, sin el menor asomo de marco arquitectónico, sólo el abrupto suelo rocoso con el tocón rodeado de flores y la pradera al fondo; es Agaune, cercano al Lago de Ginebra, conocido posteriormente como Saint Maurice-en-Valais en memoria de la matanza; el horizonte viene a estar aproximadamente en la mitad del cuadro, ocupando el cielo una porción importantísima de él. En este marco de naturaleza se mueven los protagonistas: San Mauricio, sus compañeros y la legión tebana. El Greco abordó el tema del martirio de estos santos militares de forma indirecta, pero dejando este carácter muy patente en el cuadro, no sólo porque está representado el suplicio, sino también porque el rompimiento de gloria con los rayos que alcanzan la tierra en un efecto luminoso espectacular, y el coro de ángeles músicos y portadores de palmas y coronas dan testimonio indubitalbe de ello (Lám. 3).



Lám. 3. El Greco. Martirio de San Mauricio. Detalle.

Pero el primer plano no es la escena sacrificial, todo ese fenómeno se encuentra detrás, en un proceso de grupos en lejanía de sabia perspectiva. Desde el fondo hacia el primer plano se ve claramente todo el terrible suceso. A un lado, montados a caballo y rodeados por picas y un estandarte rojo, que causan un efecto logrado de grandes masas de tropas, se encuentran los generales romanos con la caballería que cumplen la orden de Diocleciano de diezmar la legión indisciplinada, matando a sus capitanes y a seis mil seiscientos sesenta y seis soldados (38). Seguidamente, en largas hileras, formando grupos de hombres a pie, vestidos y desnudos, entre estandartes, se produce la reformatión de la legión, pues allí se agrupan quienes se negaron a sacrificar a los dioses, a los cuales se les priva de sus vestimentas militares y desnudos, primer signo de indignidad, pero que los distingue de sus restantes compañeros armados y paganos, pasan por las horcas caudinas que están delante de los generales ejecutores de la orden imperial (Lám. 4).



Lám. 4. El Greco. Martirio de San Mauricio. Detalle.

En un plano más próximo se encuentra la escena del martirio, ocurrida el 22 de septiembre del 287. El suplicio es por decapitación. Los hombres, desnudos, se arrodillan y el verdugo, semivestido, vuelto de espaldas, secciona de un tajo las cabezas. San Mauricio, acompañado por sus capitanes y una cohorte de espectadores, asiste al trágico acontecimiento. En el suelo hay varios cadáveres decapitados, y las cabezas ruedan junto a los cuerpos y pueden verse arreos militares, como una especie de loriga azul que pisa el verdugo, un yelmo y una alabarda. La ferocidad del acontecimiento se consigue por el efecto atroz del acto de la decapitación con las cabezas seccionadas y los troncos desnudos desarbolados. San Mauricio y San Exuperio asisten en primer plano a la ejecución, siendo muy fácil identificar al segundo por el estandarte carmesí que lleva en su mano derecha; el que va a ser degollado parece San Victor, que es el mismo personaje que está a la derecha de San Mauricio en la escena principal (Lám. 5).



Lám. 5. El Greco. Martirio de San Mauricio. Detalle.

El grupo más externo, de tamaño natural, es un consejo de San Mauricio con sus capitanes, acompañados por los restantes mandos, cerrándose la escena con el estandarte y las alabardas. De esta manera, desde el primer plano, con diez personajes, hasta el fondo, el cuadro consigue provocar una sensación de grandes masas, acorde con las unidades militares; y este efecto, junto con el espacio, dan unidad a todo el conjunto a pesar de los diversos acontecimientos que en él se suceden.

La identificación de los protagonistas parece bastante precisa: San Mauricio, con todos sus atributos, de frente al espectador, es una *imago toracata*, con la coraza azul, capa, tahalí y espada al cinto; un paje con loriga verde sostiene su yelmo con penacho de plumas y asiste mudo y embelesado a la conversación. También con armadura a la romana van San Cándido, de espaldas al espectador y con espada, entrecano y con postura gallarda, dialogando con San Mauricio, y San Exuperio, con loriga amarilla, espada morisca al cinto y sujetando con la izquierda el estandarte carmesí de la legión, es la figura más a la derecha del espectador, interviene en la conversación con el gesto de la mano derecha y con la mirada; frontero a él está San Victor, y es el único del grupo que no va armado y lleva sandalias en contraste con la descalcez de todos los demás, también está conversando (Lám. 6).

El carácter histórico está muy bien conseguido y parece ser que El Greco, entre otras fuentes para documentarse, se valió de la *Disciplina militar* de Guillermo du Choul (Lyon, 1555, hay edición española de 1579), del que parecía poseer un ejemplar en italiano (39). Con ello acataba el rigor histórico, la noción de veracidad, que exigía Felipe II. Sin embargo, aunque se ciñó disciplinadamente a todas las normas impuestas por el cliente, Dominico desarrolló a la vez su propia noción de la historia, que encaja con la tradición de la escuela veneciana, donde se mezcla antiguo y moderno sin empacho alguno. Y así, las armas son del Siglo XVI y características de la infantería de los tercios españoles; las banderas son también de las huestes de la época, y como prueba basta compararlas con las que aparecen en los murales del Salón de Batallas también en San Lorenzo del Escorial. Hay armaduras modernas, y el casco de San Mauricio también es contemporáneo; en cuanto a la espada morisca de San Exuperio, que identificara Ferrandis (40), demuestra de como sacrificar el rigor histórico a la belleza de los objetos. Para El Greco el cuadro de San Mauricio y sus compañeros es una obra de arte, no una reconstrucción arqueológica.



Lám. 6. El Greco. Martirio de San Mauricio. Detalle.

Este entrecruzamiento de antiguo y moderno en pintura sacra no podía ser extraño al Rey Prudente, incluso admitiendo que las figuras representadas vestidas a la moderna fuesen retratos, que tampoco hay nada que lo impida, pues en la Gloria de Tiziano, el cuadro predilecto de Carlos V, quintaesencia de la presencia del hombre ante Dios, dado que es una postimería, la mayoría de las figuras son retratos, empezando por Carlos V, la Emperatriz Isabel y el mismo Felipe II. Pero ahí empezaba uno de los inconvenientes. El entrecruzamiento del mundo histórico y trascendente de los santos con el mundo contingente de esos años del Siglo XVI, no cuadraba con las nociones de decoro que aplicaba Felipe II con rigor para el ornato de la Basílica del Escorial.

La manera de representar el martirio de San Mauricio y la legión tebana era desconcertante para la noción de rigor que pedía el Rey Prudente; al Greco se le pedía el suplicio y su plasmación heroica, y así lo hizo el pintor, pero recha-

zó el protagonismo de la brutalidad de la matanza, que se representa en un segundo plano, siendo lo esencial del cuadro una conversación espiritual entre santos momentos antes de padecer ellos mismos la decapitación. Eso no era lo pedido, había demasiada sutileza en la pintura, y lo que se quería era un mensaje explícito, sin ambages. De nuevo se atentaba contra la noción de decoro exigida por el Rey a sus pintores del Escorial.

Por último, la misma forma de representar los hechos y a sus protagonistas era inquietante. Theotocópuli puso toda su sabiduría en el cuadro, y en nuestra opinión, ninguno de su amplia producción le superó. El cuadro es un dechado de composición, de disposición perspectiva, de movimiento, de unidad narrativa, de composición figurativa, de estudio anatómico, de dibujo, de composición de grupos, de diálogos, de plasmación de la teoría de los afectos; el colorido es inenarrable, y presenta tales matices, que ni la mejor reproducción en color moderna los capta. La bizarría de las cinco figuras del grupo central, así como el soberbio gesto del verdugo, sobre los que causa un efecto espectacular la luz, son de tal virtuosismo en el todo y en sus partes, que con facilidad puede acabar por perderse la noción de piedad por el deleite de la calidad del arte. Es decir, estas figuras con su artificio y preciosismo caen en “deshonestas”, el gran pecado del arte italiano de la época. En definitiva el lienzo de San Mauricio y sus compañeros se aleja de la orden dada, de que los personajes representados “todos sean santos y provoquen a devoción”.

El Greco, como pintor filósofo, que concebía la pintura como un arte liberal y científica, supeditó el carácter religioso y la búsqueda de la devoción, a la primacía del arte y de la invención. Al optar por esta senda, cuando Felipe II pretendía lo contrario en este campo, Dominico hizo una obra de arte, pero no de devoción. Por ello el cuadro no contentó al monarca, y el pintor fracasó en la empresa.

A través del texto de Sigüenza es factible hallar los argumentos de un rechazo de la obra por motivos de decoro. El historiador jerónimo convierte a Dominico, su arte y el San Mauricio en motivo de polémica; el cuadro “no le contentó a Su Majestad”, a continuación aborda el tema del arte y su raíz esencial, para cerrar con el tema religioso, razón de ser del lienzo, contrastando precisamente con Navarrete y su idea: “Y tras ésto –como decía, en su manera de hablar, nuestro Mudo– los santos se han de pintar de manera que no quiten la gana de rezar en ellos, antes pongan devoción, pues

el principal efecto y fin de su pintura ha de ser ésta”. Forma más patente de llamar indecorosa a la obra del Greco no la hay, pues se le está acusando de haber pintado un cuadro con santos que no despiertan devoción, sino que, por el contrario, la quitan. Estamos en el polo opuesto a la coordinación entre el Rey y Navarrete en 1576.

Pero lo que no se podía ignorar en esas fechas, a pesar de todos los esfuerzos en contrario, es la independencia del arte con respecto a otros valores, como en este caso era la religión. El Greco es un batallador incansable en la defensa de este punto: planta cara al mismísimo Cabildo de la Catedral de Toledo con el asunto del Expolio en 1579, y en 1583 tiene sus roces con la Congregación de la fábrica del Escorial, que da pie a la intervención de Rómulo Cincinato en la tasación como tercero. Con esta bravura no dejaba resquicio alguno a la más remota posibilidad de obtener algún futuro encargo en el programa pictórico de San Lorenzo el Real.

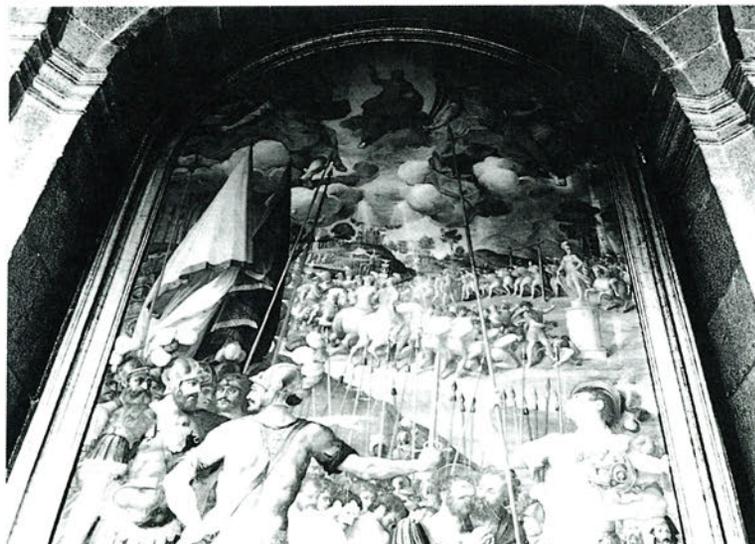
El rechazo de la obra del cretense provocó opiniones encontradas. Sigüenza, que es un hombre al que no le gusta Dominico (41), refleja la polémica. El artista “hace cosas excelentes en Toledo”, “sabe mucho, y se ve en cosas excelentes de su mano”. Que el San Mauricio no contentase a Su Majestad no es mucho, “porque contenta a pocos”, pero honradamente contrapone “aunque dicen es de mucho arte y que su autor sabe mucho”. Significativamente para un segmento de la sociedad española de la época, Dominico no sólo hacía un arte excelente, sino además sabio, algo muy poco corriente en la España de ese tiempo, donde los pintores y demás artistas eran más mecánicos que liberales, si exceptuamos una minoría que cabe en un puño.

Sigüenza, acorde con su carácter, se mete de lleno en la polémica, tanto para definir lo que él entiende por arte, como para justificar el rechazo de la obra del Greco. Reconoce que “en ésto hay muchas opiniones y gustos”, y a renglón seguido da su opinión. El arte está impreso en el alma, es algo común a todos los seres humanos, y se corresponde con la razón y la naturaleza; aquellas cosas hechas con arte “contentan a todos”, y las que no sólo “a algunos”. Y sobre esta plataforma arremete contra los defensores de Theotocópuli, llamándolos engañados e ignorantes: “lo mal hecho, con algún afeite o apariencia puede engañar al sentido ignorante, y así contenta a los pocos considerados e ignorantes”. En definitiva, el cuadro del Greco de San Mauricio y sus compañeros, no sólo carece de arte y es engañoso, sino que, para colmo, no es religioso, ni inspira devoción.

Rómulo Cincinato sabía muy bien cuales eran los puntos débiles de la obra del Greco, y los supo excusar a la perfección. El artista, que había estado a sueldo de Felipe II, supo maniobrar con habilidad y quedarse con el encargo; para Wetthey “Cincinato debió de influir algo en la real desaprobación, ya que no tardó en obtener el contrato para realizar una obra que sustituyera a la de El Greco” (42). No lo creemos, ya que apareció como tercero en discordia en lo que se refiere al San Mauricio.

Debió ser en el mismo abril de 1583 cuando recibió el encargo de pintar el San Mauricio que sustituyera al de Theotocópuli. Si es cierta la fecha, Cincinato elaboró su lienzo en dieciseis meses, ya que el 31 de agosto de 1584 cobraba quinientos cincuenta ducados por el cuadro que acababa de entregar. Lo había hecho vertiginosamente, comparado con los aproximadamente tres años que tardó el Greco en hacer el suyo (43). Además, este segundo San Mauricio era mayor que el primero pues tenía 19 x 10 1/2 pies (532 x 294 cms.). Curiosamente la historia de Cincinato, que es la mayor de todas las pintadas para los altares de la Basílica, fue la más barata, pues Luqueto cobró por las cuatro de su mano a razón de seiscientos veinticinco ducados cada una; la factura del Greco fue de ochocientos ducados y, finalmente, Tibaldi fue el más caro en su cotización, ya que el San Miguel y la Santa Ursula costaron cada uno novecientos sesenta y cinco ducados. En definitiva, después de Tibaldi, el pintor italiano que triunfó con Felipe II, fue Theotocópuli el de cotización más alta.

Rómulo se ciñó rigurosamente a lo que le pedían. El lienzo es sin la menor duda el martirio de San Mauricio y la legión tebana. El acontecimiento transcurre en pleno campo, y el paisaje ondulado ocupa los dos tercios de la superficie. En los planos de fondo se mueven masas de hombres, en el más lejano está el altar de los sacrificios con el fuego, en el más próximo una estatua de Marte en su pedestal. Al negarse a adorar y sacrificar a los dioses, la legión tebana ha sido diezmada por la caballería y reformada; los cristianos son vilipendiados desnudándoles, atándoles las manos y obligándoles a viva fuerza, primero, a adorar al ídolo y, después, a pasar por las horcas caudinas. La similitud de la narración entre Cincinato y Theotocópuli es sólo temática, pues las concepciones de composición, movimiento y manera de representar es por completo distinta en cada uno; además, prudentemente, Rómulo excusa los desnudos completos, conservando los legionarios cristianos los paños menores, en oposición al rigor histórico de la desnudez total de las figuras del candiota (Lám. 7).



Lám. 7. R. Cincinato. Martirio de San Mauricio. Detalle.

En el primer plano se localiza la escena del martirio, feroz en la presentación: en el suelo hay tres cadáveres, uno decapitado y cuya cabeza pisa el verdugo con total indiferencia; otro ha muerto de un lanzazo y el bote de la misma con parte del asta quedó clavado en el cuerpo, un tercer ejecutado falleció de una cuchillada enorme en el pecho. En el suelo se desparraman corazas, cascos y lanzas. A un lado está el general romano con sus oficiales, acompañados de las picas legionarias, los signos y los estandartes; éste ordena al verdugo, de espaldas al espectador, que decapite a San Mauricio, y el soldado va a ejecutar la orden y ya ha desenvainado la espada. San Mauricio está arrodillándose, reza, mira al cielo, ofrece su cuello y le reconforta un compañero; detrás sus compañeros cristianos, desnudos, miran esperando su suerte. Es un momento atroz. A la derecha están los sacerdotes presenciando indiferentes la matanza. Y en ese mismo sitio, cerrando toda la composición, en el plano más avanzado, sobre las armas caídas, está la enigmática figura de un

soldado paje, que porta una pica y lleva el yelmo de San Mauricio, y que mira hacia el cielo, donde está Cristo flanqueado por ángeles que portan coronas de martirio, todos sentados sobre nubes (44) (Lám. 8).

La distancia del primer plano del cuadro de Cincinato con respecto al del Greco es inmensa. Sin embargo el artista no llegó a esta composición de inmediato, como lo demuestra el desaparecido dibujo del Instituto Jovellanos de Gijón (45) (Lám. 9). Pero lo que sí se confirma es que el objetivo fundamental de la representación ha de ser el martirio, el momento del suplicio, y que eso es lo importante. Que el horror de la muerte y la valentía de ofrecerse mansamente a ella por Cristo se plasme en imágenes, y despierte sentimientos parejos en el devoto que contemple la pintura.

Desde luego el San Mauricio de Rómulo Cincinato era rigurosamente decoroso y acorde con la clausula del contrato de Navarrete el Mudo “que provoquen a devoción”. Sigüenza, que tiene este concepto como un imperativo categórico en la pintura religiosa, y que lo convierte en arma última



Lám. 8. R. Cincinato. Martirio de San Mauricio. Detalle.



Lám. 9. R. Cincinato. Dibujo para el Martirio de San Mauricio.

y definitiva para descalificar al Greco y a su San Mauricio, considera la historia de Rómulo como “harto alegre y bien tratada”. Ello implica claramente que ambos cuadros son los extremos opuestos de la concepción de una historia y la función del arte con respecto a la religión en el ámbito cortesano español de la época de Felipe II.

En este entramado conviene precisar sobre todo, que el problema se está teniendo con artistas italianos, no con españoles, pues una vez desaparecido el Mudo, a ninguno de esta nación se le encargó historia alguna para la Basílica. En el desaparecido dibujo del Instituto Jovellanos de Gijón, Cincinato concibió la escena martirial de forma grandilocuente, y los mártires más parecen luchar entre sí que ofrecerse mansos al holocausto. En la pintura final éso se corrigió en las patéticas figuras de los que van a ser inmolados. Pero en ambos testimonios es una constante que el martirio ocupa el primer plano.

Otro rasgo significativo es que todos los que conforman la historia son romanos, no hay interferencias modernas ni en hombres, ni en atuendos, ni en armas. El San Mauricio del Greco rebosa cultura, tiene citas espléndidas de conocimiento de la cultura romana, como la capa y el tahalí de San Mauricio con respecto a sus compañeros; pero es que el cuadro de Cincinato llega a extremos de puro arqueologismo, como es el caso de las insignias, de los altares, del basamento del ídolo o de la manera de representar a los sacerdotes. La obsesión por la *verdadera historia* que caracteriza a Felipe II y a los españoles contemporáneos, explica este comportamiento.

No obstante Cincinato introducía en el cuadro una figura “deshonesta” con el gallardo paje del primer plano; además, si San Mauricio estaba satisfactoriamente representado, sus compañeros no aparecían nada precisados. El cuadro se aceptó, porque se ceñía a lo pedido, pero no satisfizo aquello que el Rey quería, y el artista no recibió ningún encargo más para las historias.

En contraposición, el cuadro del Greco era por completo indecoroso (46). No inspiraba devoción y, por el contrario, las figuras eran bellísimas; el suplicio estaba en segundo plano, había desnudos en exceso, lo que incomodaba en demasía; y San Mauricio y sus compañeros estaban inmersos en una conversación, que parecía hacerles ajenos al cruento sacrificio. Era un cuadro demasiado artístico y nada devoto.

Pero antaño, como hogaño, lo que a nadie se le pasó es que la obra del Greco era un cuadro de calidad fuera de lo común. La historia representada por el toledano está llena de sutilezas, de matices, de gradaciones, de soluciones encadenadas que se descubren poco a poco, y que hacen de este gran lienzo un mundo inagotable. Dominico pudo ser contratado por Felipe II, entre otras razones, por su base veneciana, es decir, por el imperio del color en su arte, punto que tanto agradaba al Rey Prudente; y, en verdad, el Greco es un colorista excepcional, pero se aleja del mundo veneciano en cuanto que no valora las tonalidades y se vuelca sobre los colores fríos. A partir de estas gamas elabora todo el repertorio cromático del San Mauricio. La calidad del dibujo es de primera magnitud, los alardes de posturas y escorzos, la manera tan sabia de componer, la imaginación desbordante a la hora de concebir las ideas, la perfecta imbricación de antiguo y moderno, en una palabra, la sabiduría artística que el autor y la obra muestran, y que se confirma con el alto precio con que el Rey pagó su tarea, sitúan al Gre-

co y a su obra, no sólo en el ámbito del decoro, sino también en el problema del gusto de la España de aquella época.

El pintor tenía defensores y detractores, era un hombre polémico, cuyo arte no dejaba indiferente a nadie. El San Mauricio y sus compañeros da de lleno en este punto, y Sigüenza entra a polemizar en él, no sólo porque tiene su propio criterio, sino también porque el asunto del San Mauricio había despertado polémica en su época. El monje jerónimo, hombre cultísimo y de paladar refinado, no aprecia a Dominico, y como buen polemista impenitente, en la discusión dialéctica procura demostrar que ni el pintor es sabio, ni lo que produce arte. Precisamente lo que está mostrando con ello son los argumentos y razones de los defensores de la obra de Theotócopuli. Arte y sabiduría, las dos patas sobre las que se movió siempre aquel hombre de agudos dichos, que logró ser, según él mismo se definió, un pintor filósofo, y por ende, libre e independiente.



## NOTAS

- (1) J. DE SIGÜENZA.- *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Geronimo Doctor de la Iglesia*. Dirigida al Rey nuestro Señor. Don Philippe III. Por Fray Joseph de Si-guença, de la misma Orden. Madrid. En la Imprenta Real. Año MDCV. Por comodi-dad para el lector, citamos a partir del fragmento de la misma *Fundación del Monas-terio de El Escorial*. Madrid, 1963, pág. 385.
- (2) F. DE LOS SANTOS.- *Descripcion breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Es-corial. Unica Maravilla del Mundo. Fabrica del Prudentissimo Rey Philipo Segun-do. Aora nuevamente coronada por el Catholico Rey Philipo Quarto el Grande. Con la magestuosa obra de la Capilla insigne del Pantheon. Y traslacion à ella de los Cuerpos Reales*. Dedicada à quien tan ilustremente la corona, por el P.F. Francisco de los Santos. Lector de Escritura en el Colegio Real de la misma Casa. En Madrid. En la Imprenta Real. Año 1657. Ed. facsímil, Madrid, 1984. f.º 55v. “El otro, que está con-siguiente al de San Miguel, en el claro del Arco, es el Martyrio de San Mauricio, y sus Compañeros, de mano de Dominico Greco; obra admirable, de mucho Arte, y ex-celencia. El que le corresponde, a la otra parte, es el Martyrio de San Lorenzo, de ma-no de Luqueto: de lo muy bueno que él hizo, y que estuuo puesto en el Retablo de la Iglesia Principal, sobre la Custodia, y se quedára allí, à no parecer à la distancia, pe-queñas las Figuras. Estos Quadros estauan antes en la Sacristia de las Capas”.
- (3) A. XIMÉNEZ.- *Descripcion del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial: su mag-nífico Templo, Panteón y Palacio: compendiada de la descripcion antigua, y exorna-da con nuevas vistosas Láminas de su Planta y Montéa: aumentada con la Noticia de Varias Grandezas y Alhajas con que han ilustrado los Católicos Reyes aquel Mara-villoso Edificio, y coronada con un Tratado Apéndice de los Insignes Profesores de las Bellas Artes, Estatuaria, Arquitectura, y Pintura, que concurrieron á su Funda-ción, y después le han enriquecido con sus Obras*: Por el R.P.M.Fr. Andrés Ximénez, del Orden de San Gerónimo, Profesor del mismo Real Monasterio de San Lorenzo, y Cathedrático de Vesperas en su Colegio. Quien la dedica al Rey Ntro. Señor Don Car-los Tercero (que Dios guarde). En Madrid: en la Imprenta de Antonio Marín. Año de MDCCLXIV. Ed. facsímil, Madrid, 1984, pág. 157. “En los dos Testeros que se for-man en el otro Compartimiento de la Capilla, se miran de frente dos Quadros muy grandes, el uno, que está al lado del Evangelio, se representa el Martirio de San Mau-ricio, y sus Compañeros, de mano de Dominico Greco, obra de mucho arte, y destre-za; pero nada agradable por lo desmayado de los Colores: el correspondiente es la His-toria del Martirio de San Lorenzo, Original de Luqueto: fáltale también el buen gusto en el colorido; mas no la valentía en el relieve, y escorzo”, pág. 421. “Dominico Gre-

co, Griego de Nacion, fue gran Pintor, y discípulo de Ticiano: imitóle con tanta propiedad, que muchas de sus Pinturas las juzgaban todos de su Maestro, lo que fue motivo para que tomase una manera, y rumbo extraordinario, que hizo despreciables sus Obras; porque todas las Figuras las pone como descoyuntadas, y de un color desmayado, y desagradable. De este estilo es la Historia de San Mauricio, que pintó para el Altar particular que tiene el Santo en este Templo; la que desagradó al Señor Felipe Segundo, y mandó pagarsela, y que no se pusiese en el Altar: al presente está en la Capilla del Colegio; y aunque nada agradable, tiene algunas cabezas de singularísimo dibuxo”.

- (4) J. QUEVEDO.- *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado comunmente del Escorial, desde su origen y fundación hasta fin del año de 1848. Y descripción de las bellezas artísticas y literarias que contiene.* Madrid, 1849, pp. 341-342. “Capilla del Colegio... Dos cuadros grandes que se hicieron para la iglesia principal, el uno representa el martirio de San Lorenzo, por Luqueto; el otro el de San Mauricio y compañeros mártires, por el Greco”.
- (5) Archivo General del Palacio Real de Madrid (A.G.P.), San Lorenzo, Leg. 1657. *Inventario de las Sanctas Reliquias y de los Relicarios, que la Magestad del Rey Don Philippe 2º Nro. Sor. y Fundador ha dado a este su Monesterio de Sanct Lorenzo el Real Desde el año de 1571 en el que se hizo la primera entrega, hasta el año de 1598 en que murio.* Es el conocido como Libro Inventario, y en él, en la entrega primera de 21 de noviembre de 1571, aparecen las siguientes reliquias: “Item un hueso del brazo de Sant Mauricio”. “Un cuerpo de Sant Mauricio martyr capitan y caudillo de los martyres Thadeos”.
- (6) J.A. CEÁN BERMÚDEZ.- *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España.* II. pp. 98-101. Madrid, 1800. Ed. facsímil, Madrid, 1965.
- (7) J. ZARCO CUEVAS.- *Pintores españoles en San Lorenzo el Real de El Escorial (1566-1613).* pp. 41-51. Madrid, 1931.
- (8) J.A. CEÁN BERMÚDEZ.- *Diccionario.* II. pp. 102-103.
- (9) J. ZARCO CUEVAS.- *Pintores españoles,* pp. 81-87.
- (10) J. ZARCO CUEVAS.- *Pintores españoles,* pp. 157-163.
- (11) J. ZARCO CUEVAS.- *Pintores españoles,* pp. 176-178.
- (12) La información sobre estos temas del Greco es masiva, damos aquellas referencias vitales, que, a su vez, remiten a otros trabajos. A. PALOMINO de CASTRO y VELASCO.- *El Museo pictórico y escala óptica.* pp. 840-843. Ed. Aguilar, Madrid, 1947. A. PONZ.- *Viage de España.* Ed. Aguilar, Madrid, 1947. J.A. CEÁN BERMÚDEZ.- *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España.* V. pp. 3-13. Madrid, 1800. Ed. facsímil, Madrid, 1965. E. LLAGUNO Y AMIROLA.- *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración.* III. pp. 137-140. Madrid, 1829. Ed. facsímil, Madrid, 1977. M.R. ZARCO DEL VALLE.- *Documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España. Colección de documentos inéditos para la Historia de España.* LV. Madrid, 1870. F. PÉREZ SEDANO.- *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte español. I. Notas del Archivo de la Catedral de Toledo, redactadas sistemáticamente en el Siglo XVIII, por el canónigo obrero Don Francisco Pérez Sedano.* pp. 75-76. Madrid, 1914. M.R. ZARCO DEL VA-

- LLE.- *Datos documentales para la Historia del Arte español. II. Documentos de la Catedral de Toledo*. II. pp. 217-219. Madrid, 1916. M.B. COSSÍO.- *El Greco*. Madrid, 1908; hay una "edición definitiva al cuidado de Natalia Cossío de Jiménez", Barcelona, 1972. F. DE SAN ROMÁN.- *El Greco en Toledo. Vida y obra de Doménico Theotocópuli*. Toledo, 1982; es un libro formado por la recogida de todos los estudios que este sabio, el mejor conocedor del Greco, llevó a cabo a lo largo de su vida. H.E. WETHEY.- *El Greco y su escuela*. 2 vols. Madrid, 1967. *El Greco de Toledo*. Madrid, 1982. R. G. MANN.- *El Greco & His Patrons. Three Major Projects*. Cambridge, 1986.
- (13) J. DE SAN JERÓNIMO.- *Memorias*. B.S.L.E. Mss. K-I-7. Parcialmente editada en *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*. VII. pág. 267. Madrid, 1845. Ed. facsímil, Madrid, 1984.
- (14) H.E. WETHEY.- *El Greco*. I. pág. 54. II. pp. 89-91. W.B. JORDAN.- "Catálogo" en *El Greco de Toledo*. pp. 231-232.
- (15) F. DE LOS SANTOS.- *Descripcion breve*. f<sup>o</sup> 142-142v.
- (16) J.A. CEÁN BERMÚDEZ.- *Diccionario*. V. pp. 4-5. "Antes de acabar este lienzo (El Expolio), esto es, el año de 1579 le encargó Felipe II el quadro de S. Mauricio para el monasterio del Escorial, y viendo que lo dilatava por falta de colores finos y de dinero, mandó que se le diese alguno, colores y ultramar, con lo que pudo acabarle". E. LLAGUNO Y AMIROLA.- *Noticias*. III. "Una de sus primeras obras, recién avencidado en Toledo, fue el cuadro de S. Mauricio para el Escorial. Se le encargó que le pintase el año 1579; pero sabiendo el Rey que lo difería por falta de colores finos y de dinero para trabajar en esta obra mandó se le diesen colores, particularmente azul ultramarino y algun dinero". En la misma línea A. CLOULAS-BROUSSEAU.- "Le Greco à L'Escorial: Le martyre de Saint Maurice". *Studies in the History of Art. El Greco: Italy and Spain*. 13. pp. 49-54.
- (17) LLAGUNO.- *Noticias*. III. pág. 349. A.G.P. San Lorenzo. Patrimonio. Leg. 1829.
- (18) A.G.P. SAN LORENZO. Leg. 1793. *Libro de la Congregación*, f<sup>o</sup> 47.
- (19) M. MODINO DE LUCAS.- *Documentos para la historia escorialense. IX. Los Priors de la construcción del Monasterio de El Escorial*. II. pp. 266-267. Madrid, 1985.
- (20) J. ZARCO CUEVAS.- *Pintores españoles*. pág. 140. Precisamente en la partida de 2 de septiembre de 1580 se le denomina "Dominico Teotocopuli ytaliano", para tachar después esta última palabra.
- (21) J. ZARCO CUEVAS.- *Pintores españoles*. pág. 141.
- (22) Señor. Con Anton Xerman se a concertado que hara las puertas altas y bajas del portico prinzipal y las puertas del çaguan del refitorio del colesio y un quadro grande para la ystoria de St. Mauricio con su capirote, lo qual a de hazer a tasacion respetando a las semejantes que se an hecho y a sus precios y desto a de hazer escriptura en forma y hecha la dha escriptura le mandara v.m. librar dos myll reales a cuenta dello por que tiene hecha mucha parte desta obra fho a cinco de agosto de 1581 por horden del padre fray Antonio ba haziendo esta obra y se haze este concierto.
- García de Brizuela  
(Letra de Gonzalo Ramírez) hagase la escriptura. fha.  
A.B.S.L.E. VII-41.

En la villa del Scorial a syete días del mes de Agosto de myll y quinientos y ochenta y un años... parecio Anton Xerman ensamblador destagero en la fabrica del monasterio de Sant Lorencio en Real como principales y llanos pagadores todos tres juntamente de mancomun y a boz de uno... dixeron que se obligauan y obligaron e ponian e pusieron con los señores de la congregacion de la dha fabrica y con el dho señor contador della en nombre de su magd. a que el dho Anton Xerman hara a su costa de oficiales y gente las puertas altas y bajas del portico principal y las puertas del çaguan del refitorio del colegio del dho monesterio y un quadro grande para la historia de sant Mauricio con su capirote todo ello a tasacion por dos personas una nombrada por parte de su magd. otra por el dho Anton Xerman y en caso de discordia un tercero respetando las tales puertas y marcos a las semejantes que se an hecho y a sus prescios y todo ello lo ha de hazer muy bien hecho y acabado en toda perficion a contento de los dhos señores de la congregacion y del aparejador de la carpinteria desta fabrica...

Firman los otorgantes.

A.B.S.L.E. VII-35 y VII-41.

Anton Jerman carpintero. las puertas y ventanas altas y vaxas del portico principal y çaguan y refitorio del colesio. 1581.

Primera, 7 agosto 1581, 2000 rls.

12 octubre, 1000 rls.

15 diciembre, 1000 rls.

A.B.S.L.E. VII-36.

24 julio 1582, 1500 rls.

3 diciembre 1000 rls.

A.B.S.L.E. VIII-9

28 enero 1583, 1000 rls.

26 marzo, 1000 rls.

17 mayo, 1000 rls.

1 julio, 1000 rls

5 agosto, 1000 rls.

23 septiembre, 1000 rls.

21 octubre, 1000 rls.

18 noviembre, 1000 rls.

16 diciembre, 1500 rls.

A.B.S.L.E. VIII-24.

1 febrero 1585, 1000 rls.

28 febrero, 1000 rls.

30 marzo, 1000 rls.

6 abril, 2107 rls. y finiquito de todas las puertas y ventanas de madera que hizo labro y asiento a destajo y a tasacion en la galeria del patio que dizen de la Reyna y en el portico principal del dho monasterio y çaguan del refitorio del Colesio del y retablos para las pinturas de la yglesia principal del dho monasterio y otras obras que se le ordenaron.

A.B.S.L.E. XI-24.

(23) J. MODINO DE LUCAS.- *Los Priores*. II. pp. 268-270.

- (24) Estos datos se recogen en el trabajo inédito A. BUSTAMANTE GARCÍA.- *La Octava Maravilla del Mundo. Estudio histórico del Escorial de Felipe II*. pág. 497.
- (25) SIGÜENZA.- *Fundación*. pág. 104.
- (26) J. ZARCO CUEVAS.- *Pintores españoles*, pp. 141-142.
- (27) J. ZARCO CUEVAS.- *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial (1575-1613)*. pág. 182. Madrid, 1932.
- (28) SIGÜENZA.- *Fundación*. pág. 319.
- (29) R. ZARCO DEL VALLE.- *Documentos inéditos*. pp. 458-459. J. ZARCO CUEVAS.- *Pintores italianos*. pp. 16-17.
- (30) J. ZARCO CUEVAS.- *Pintores italianos*. pp. 264-265.
- (31) SIGÜENZA.- *Fundación*. pp. 318-319. "En los otros dos principales de la nave que cruza con la capilla mayor que va derecha a la puerta están, en la parte del Evangelio, la batalla de San Miguel con Lucifer, una valiente pintura de Peregrino y muy de su mano labrada, estimada en lo que es razón por los que tienen voto en el arte, donde mostró no sólo valentía en la invención y dibujo, mas aun en el colorido, porque, aunque había muchos años que no usaba pintar ni colorir al óleo, se echa de ver cuanto valiera en esta parte si lo ejercitara.  
Enfrente de éste, en el otro testero, está otro escuadrón vitorioso de las once mil virgenes, dibujo e invención del mismo, harto hermosamente considerado y lo mejor que de esta historia creo se ha hecho hasta ahora, aunque no la pintó de su mano, sino por la de Juan Gómez, y no está mal, y para el gusto de los españoles que aman dulzura y lisura en los colores, harto apacible y de mucha devoción.  
En otro que de la misma banda responde con éste está el gran Bautista predicando en el desierto, donde le salía a oír mucha gente: una historia valiente, bien tratada y del mejor ornato que aquí vimos, de mano de Luqueto. Y en ésta se echa de ver que en otras andaba muy de prisa, y parece que con gana de acabar.  
Junto a él está otro de la misma forma: es de la santa matrona Ana, y del mismo Lucas Cangiaso, que, aunque la figura principal no contentó en el rostro, lo demás todo es muy bueno".
- (32) SIGÜENZA.- *Fundación*. pp. 264-265. "Antes que entremos en el refectorio (del Colegio) que está aquí junto, será bien considerar dos cuadros que hay en el testero de la lonja o paseo, entre las tres ventanas que caen al pórtico, y otros dos que hay aquí en este mismo cimborio, porque son de grandes maestros, aunque están aquí como desterrados o, digámoslo así, como derribados de su dignidad y asientos primeros. Los que están en el cimborio son de Lucas Cangiaso, que nosotros de ordinario llamamos Luqueto; son muy grandes y rematan en vuelta o en arco, con sus guarniciones y marcos dorados: el uno, de las once mil Virgenes; el otro, la caída de Lucifer en aquella batalla grande que hubo en el Cielo entre él y San Miguel y los de cada bando.  
Pusieronse estos dos cuadros en las dos principales capillas de la iglesia, que hacen testeros en la nave principal, cruzando con la del altar mayor. Descontentáronle mucho al Rey, así por la compostura de las historias como por el poco ornato que tienen las figuras, y un colorido muerto, sin gracia... Estas dos historias parece que las hizo no más de para ganar de comer aquel día, según están de andaderas y al parecer poco más que bosquejadas. En el cuadro de San Miguel apenas quiso poner otro Angel bue-

no: todos los otros son demonios fieros, desnudos, en posturas extrañas y para altar feas, poco pías. En el de las Virgenes, aunque puso algunas, para el número que pudiera significar fueron muy pocas, y aquellas de suerte que quitan la gana de rezar en ellas, y un solo verdugo que las está descabezando (tenía bien en qué entender), que, aunque la figura es airosa, es fea, mal vestida, y el colorido de todo ello descolorido y deslavado, y, con todas estas faltas, no se le puede negar sino que descubre la valentía del maestro, lo mucho que sabía y cuan diestro era en plantar las figuras y mostrar sin dificultad todas las partes con singular proporción y movimiento”.

- (33) SIGÜENZA.- *Fundación*. pág. 113.
- (34) G. DE ANDRÉS.- *Proceso inquisitorial del Padre Sigüenza*. pp. 20-21 y 203-208. Madrid, 1975.
- (35) A. CLOULAS-BROUSSEAU.- “Le Greco à l’Escorial”. pág. 49.
- (36) J. BURY.- “A source for El Greco’s St. Maurice”. *The Burlington Magazine*, marzo, 1984, pp. 144-148. El texto se publicó con mínimas variantes como “El Martirio de San Mauricio y la Legión Tebea, obra de El Greco”. *Reales Sitios*, 91, 1987, pp. 21-36.
- (37) C VON DER OSTEN SACKEN.- *El Escorial. Estudio iconológico*. pp. 32 y 35-38. Madrid, 1984.
- (38) Verdaderamente colocar al Duque de Alba, el general que más derrotas causó a los herejes, como decían en la época, tanto en Alemania como en Flandes, y al Rey Don Sebastián de Portugal, un iluminado y desdichado cruzado que murió luchando contra los moros en Alcazalquivir, al frente de los ejecutores de los cristianos tebanos parece por completo de sentido.
- (39) F. DE B. DE SAN ROMÁN.- *El Greco en Toledo*. pág. 211. J. BURY.- “A source”. pág. 144. idem.- “El Martirio de San Mauricio”, pág. 22.
- (40) J. FERRANDIS TORRES.- “Espadas granadinas de la jineta”. *A.E.A.* XVI, 1943. pág. 146.
- (41) Compárese la opinión que le merecen tanto el San Mauricio, como el arte del Greco, que descalifica por completo, aunque reconoce que para otros es un personaje excelente y que sus obras son de primer orden, con la opinión que tiene de Luca Cambiaso, al que aprecia poco personalmente, y tiene su miedo de que no haya ido al cielo por su mucho apego a ganar dinero y a gastárselo más de prisa. Cuando habla de este pintor, reconoce que, a menudo hace obras malas, sobre todo por su obsesivo *fa presto*, pero siempre ve en sus cuadros cualidades, aunque hayan sido rechazados por el mismo Felipe II, como lo corroboran los textos recogidos en las notas 31 y 32 de este estudio.
- (42) H. E. WETHEY.- *El Greco y su escuela*. II. pág. 153.
- (43) Véanse las notas 26 y 27 de este estudio.
- (44) R. MULCAHY.- “A la mayor gloria de Dios y el Rey” : *La decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial*. pp. 72-76. Madrid, 1992.
- (45) J. MORENO VILLA.- *Dibujos del Instituto de Gijón. Catálogo*. nº 67, reproducido en lam. 15. Madrid, 1926.
- (46) R. MULCAHY.- “A la mayor gloria de Dios y el Rey”. pág. 76. Respecto a la opinión de la autora de que “la pintura fue rechazada porque iconográficamente pareció inaceptable”, pág. 69, en lo que sigue a J. BURY,- “El Martirio de San Mauricio”. pág. 25 y 27, no encontramos ninguna prueba fehaciente que lo confirme. Es más, en nuestra opinión, el lienzo del Greco es más claro iconográficamente que el de Rómulo.

ALONSO DE COVARRUBIAS, LUIS DE VEGA Y  
JUAN FRANCÉS EN EL ALCÁZAR REAL  
DE MADRID (1536-1551)

Por

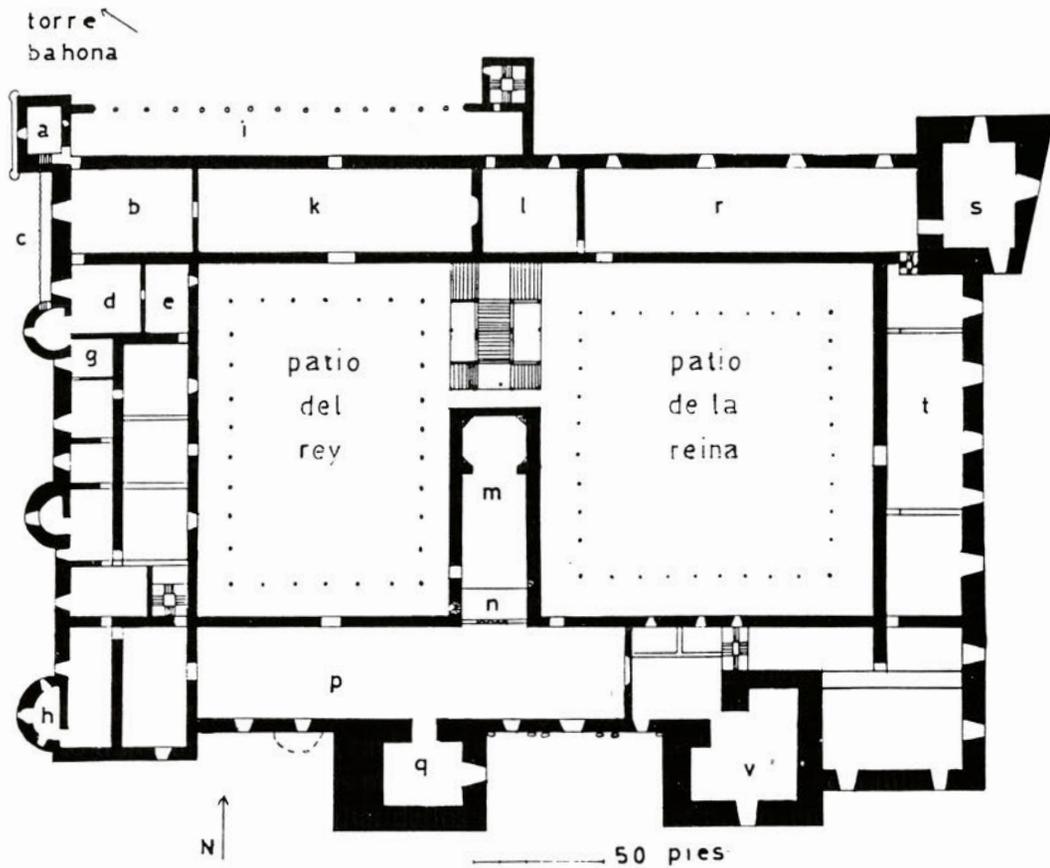
JAVIER GÓMEZ MARTÍNEZ



Aunque desaparecido en su totalidad, las vicisitudes por las que atravesó el Alcázar Real de Madrid en el transcurso del definitivo siglo XVI son hoy conocidas en gran medida merced a los sucesivos testimonios documentales, así escritos como gráficos, que han ido apareciendo (1). Carlos V heredó de los Trastámara una fortaleza torreada en torno a un patio de armas con una capilla en su flanco oriental; para aprovecharla y adaptarla a las nuevas necesidades de una corte urbana, se diseñó un doble peristilo alrededor del patio, un patio nuevo hacia el Este delimitado por la capilla y la muralla, una escalera monumental para conectar los dos niveles de ambos recintos y una galería arquitrabada sobre el jardín septentrional (Fig. 1). Con todo, las primeras obras que se emprenden por iniciativa del Emperador, a partir de 1536, tanto por lo que respecta a su organización como a su ejecución, el arranque del proceso reconstructivo, constituyen los puntos menos nítidos del mismo: intentar precisarlos con mayor exactitud será la finalidad de este estudio; los medios, la documentación aportada al litigio entablado en 1542 por el veedor y el mayordomo de las obras del Alcázar contra el maestro de cantería Juan Francés (2).

#### *Alonso de Covarrubias y la escalera principal*

Para el conocimiento de la escalera del Alcázar, fue básico el hallazgo de los planos generales levantados por Juan Gómez de Mora en 1626 (Fig. 2), publicados por Iñiguez Almech en 1952; a partir de ellos y de la descripción de Cosme de Médicis, valora este investigador sus características “imperiales”, al tiempo que las pone en relación con las de su correlato del



- |   |                     |   |                    |   |                       |
|---|---------------------|---|--------------------|---|-----------------------|
| a | camara              | h | estufa             | p | sala de la Emperatriz |
| b | antecámara          | i | galeria del cierzo | q | torre del homenaje    |
| c | paso de su Majestad | k | sala               | r | cuarto del cierzo     |
| d | camara              | l | sala del principe  | s | torre de la reina     |
| e | retrete             | m | capilla            | t | cuarto de S. Gil      |
| g | chimenea de alcobas | n | tribunas           | v | torre del bastimento  |

Fig. 1.—Planta principal del Alcázar de Madrid en 1536-1560 (V. Gerard).

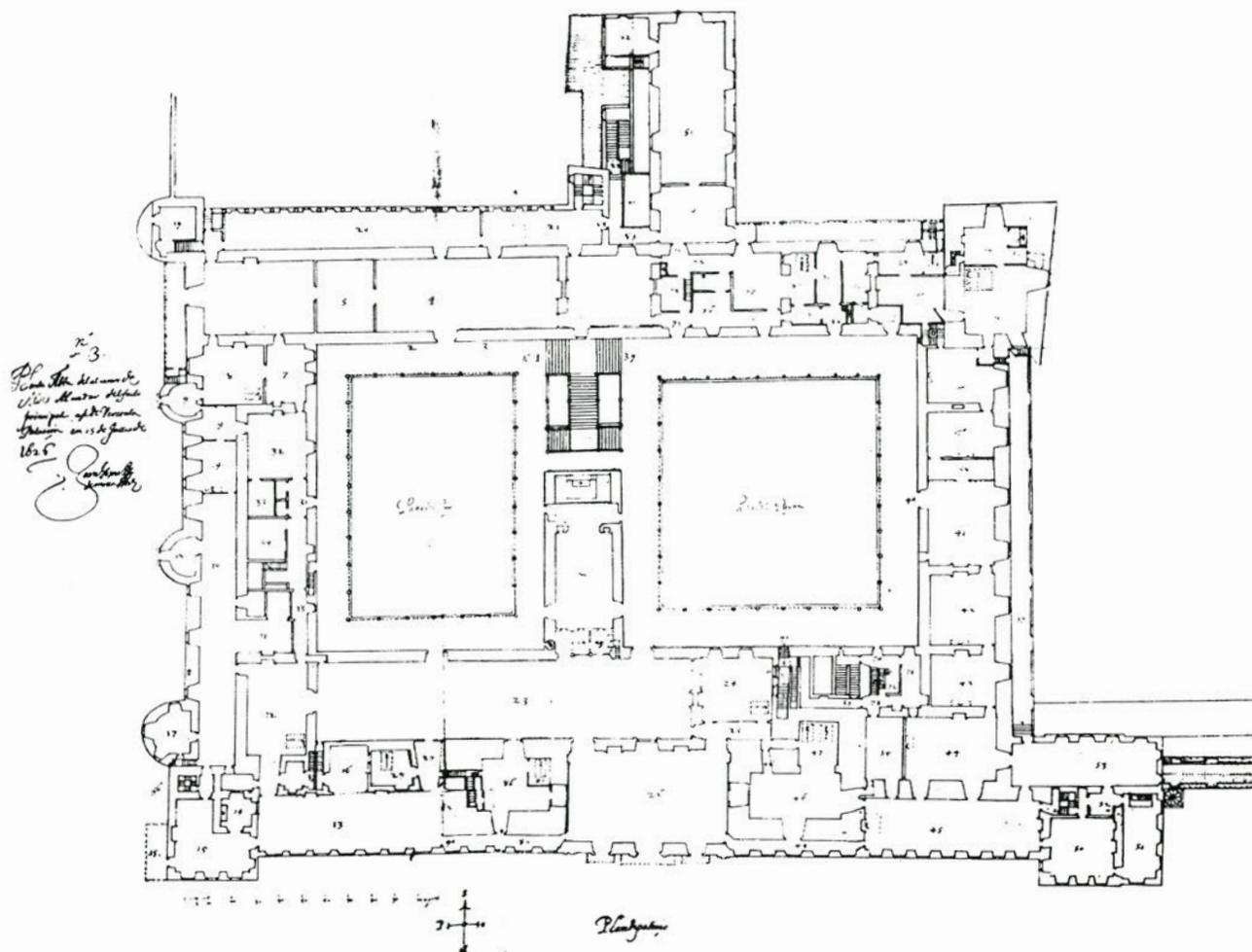


Fig. 2.—Planta principal del Alcázar de Madrid en 1626, por Juan Gómez de Mora (F. Iñiguez).

Alcázar de Toledo (3). El siguiente hito documental lo constituye el informe que realizó Francisco de Luzón en 1548, con motivo de su visita al Alcázar madrileño, dado a conocer por el profesor Martín González en 1962; puesto que Luzón presenta una escalera ya finalizada y “que sale a entrambos patios”, concluye Martín que se trata de la primera escalera del tipo “imperial” utilizada en España (4). Por último, Véronique Gerard publicó

en 1984 un plano anónimo de la planta principal del Alcázar, suponiéndolo un proyecto original trazado por Covarrubias en 1536 para la conversión global de la fortaleza en palacio, y documentó la intervención del maestro de Cantería Juan Francés en la ejecución de la escalera a partir de 1536; esta investigadora prefiere hablar de escalera “doble claustral” (fusión dorsal de dos escaleras claustrales de tres tramos en una de cinco) antes que “imperial” (5). Sobre esta base, aportamos ahora la documentación original relativa a la planificación y construcción de esta escalera, con lo que se viene a completar y confirmar de forma incontrovertible lo que hasta el momento eran suposiciones más o menos fundadas.

El 2 de mayo de 1536, se reunían en el Alcázar de la villa de Madrid micer Enrique Persoens, aposentador de palacio (otras veces apellidado Persos, Presos o Presis); Luis de Monzón, veedor de las obras de dicho Alcázar (cargo en el que inmediatamente le sucedería el citado micer Enrique, flamenco llegado a España entre el séquito de Carlos V); Alonso Hurtado, mayordomo y pagador de las mismas, “...e Alonso de Covarrubias, maestro de las obras de Su Magestad...”, juntamente con un buen número de maestros de cantería dispuestos a tomar las obras que se habían de hacer allí por mandado de Su Magestad. Concretamente, se trataba entonces de rematar la escalera, “...conforme a vna traça e condiçiones que para la escalera prinçipal que está fecha e rrepartida por el dicho Alonso de Covarrubias en vn pliego de papel de marca mayor y firmada del dicho Alonso de Covarrubias e ansymismo las condiçiones...” (6).

Por lo que se refiere a la autoría proyectual, la fe del escribano Bernardino de Rojas no deja lugar a dudas y el protagonismo de Alonso de Covarrubias queda señalado con meridiana claridad; en absoluto se cita aún a Luis de Vega. Quiere esto decir que no sólo la escalera, sino la planificación global de la campaña constructiva, tal y como aparece detallada en el plano anónimo de 1536 antes citado, se deben al maestro toledano.

Por lo que se refiere al proyecto de la escalera en sí, el detallado pliego que condiciona su construcción proporciona una descripción de primerísima mano y casi fotográfica en su minuciosidad (7).

Hay que subrayar, ante todo, el calificativo con que se define la escalera en la documentación, “...prinçipal...”, y el hecho de que se redacten unas condiciones y se celebre una subasta exclusivamente para ella. Esta importancia no era gratuita, pues se trataba del elemento que había de vertebrar

el conjunto del edificio: “...ha de servir para entranbos patios...”, especifica textualmente el primer capítulo de las condiciones; esta nota, por otra parte, está justificando la necesidad funcional –antes que ceremonial– que da lugar a la primera escalera española que se aparta del tradicional tipo claustral.

Se indica, asimismo, el pie forzado al que debe ajustarse la caja: la anchura de 35 pies (9.80 ms.) viene impuesta por el ancho de la Capilla Real, que es el de la crujía medianera entre los patios; la longitud de 48 pies (13.44 ms.) es el espacio que hay que llenar entre la cabecera de la capilla y el muro de fondo que delimita los patios por el Norte. En este rectángulo se distribuirán 50 pasos, presumiblemente 8 en cada uno de los 4 tramos laterales (los dos convergentes inferiores, de ingreso, y los dos divergentes superiores, de salida) y 18 en el tramo central, común y perpendicular a los anteriores; pese a esta prolongación del tramo central, los pasos de los tramos altos divergentes aún iban a resultar desproporcionadamente largos respecto a la longitud de 14 pies asignada a los pasos de los restantes, por lo que sería preciso ensanchar el muro testero septentrional (reducir el fondo de la caja) en aquel nivel. Las dos mesas se asentarían sobre bóvedas de “hoçinos” (plementos) (8) tabicados de un asta de ladrillo, sobre la que reparte los tramos convergentes se labraría una puerta adintelada hacia la capilla, más un modesto arco de ladrillo por debajo para aprovechar el hueco, en tanto que bajo la mesa superior se permitiría la circulación interclaustral a través de otro arco de ladrillo. La conexión de la escalera con ambos patios al nivel de los corredores altos se confiaba a dos portadas labradas hacia los zaguanes laterales y a dos pilares con sus zapatas y vigas de madera que habrían de enlazar con el segundo peristilo, adintelado, de los patios.

Había que hacer, “...de cada parte de los patios, en lo baxo, tres arcos de la dicha piedra berroqueña, con sus pilares y basas y capiteles y enbecaduras y armas por todas partes (...); en los corredores altos, quatro arcos de cada parte, de los tamaños que en la traça van rrepartidos, que salen a diez pies, poco más o menos, vno con otro, los quales han de ser de buena hordenança y con sus pilares y basas y capiteles y predestales (...) y en las enbecaduras, las armas de Su Magestad...”. Son, justamente, los tres arcos inferiores y los cuatro superiores, en la salida, señalados en los planos de Covarrubias y Gómez de Mora; de esta suerte, toda la caja de la escalera

quedaría visible. Redundaban en la idea de una caja abierta, calada y luminosa los “...óvalos y ventanyllas...” de los sobreamos y los paños de claraboyas abalaustradas que flanqueaban los tramos. Eran éstos “...seys paños de claraboyas o balavstres para las subidas de la dicha escalera con sus quatro pilastrones a las esquinas...”; se trata de los pretilos o balaustradas que protegían lateralmente las rampas y de los cuatro pilares que enlazaban los paños en sus encuentros en ángulo recto con el largo tramo central. Se sumaban “...nueve paños de claraboyas en los arcos altos y paso de los corredores...”; eran los ocho tramos horizontales intercalados entre dichos arcos, a los que se añade el correspondiente al paso de los corredores. En definitiva, la caja toda venía a ser un mirador abierto sobre sí mismo.

Los muros de carga eran de sillería por el cortezo externo y de mampostería con rafas de ladrillo en el interno y con pilares en los ángulos para regir un entablamento sobre el que se alzaría el arrocabe de la armadura dorada de la sobreescalera. Salvo los elementos señalados de ladrillo, todo lo demás era de piedra berroqueña de la mejor calidad. La decoración era escasa y esencialmente arquitectónica. Con los sillares berroqueños “...labrados llano...”, Covarrubias se apartaba de los sofisticados almohadillados precedentes. Todo se reducía a molduraciones, insistentemente descritas como romanas, para guarnecer la puerta sobre el primer rellano, las arqueñas, las balaustradas, etc.; lo más decorativo, y aun así con claras connotaciones de romanidad, serían las armas imperiales que, inscritas en tondos, se repartían en las enjutas de los arcos y sobre la puerta del testero de la capilla. Todo el programa remite expresamente al patio principal y al corredor de jardín, con la salvedad de que las basas de las columnas, las cornisas y demás elementos salientes iban a ver sensiblemente reducido su vuelo para ganar amplitud espacial en la mayor medida posible.

Un nutrido grupo de maestros de cantería asistió al pregón de las condiciones: Juan Francés, vecino de Salamanca, Diego Gutiérrez, Juan Campero, Hernán Pérez, vecino de Madrid, Juan de Perea, Juan de la Riva, habitante en Alcalá, Juan Gil, estante en Madrid, Juan Negrete, vecino de Salamanca, Juan de la Montaña, “...por sy y en nombre de Rodrigo Gil e por virtud de su poder...”, Miguel Gómez y Martín de Ibarra, vecinos de Toledo, Antonio de Cantala y García de Mera, habitantes en Alcalá, Juan Gutiérrez y otros muchos (9). A la vista de sus lugares de residencia, está claro que los edictos se colocaron al menos en tres lugares muy concretos.

Por un lado, la ciudad de Toledo, epicentro laboral de Covarrubias y foco de enorme magnitud al que Madrid se encontraba supeditada. En Alcalá de Henares, villa en la que el maestro de Torrijos también había trabajado, la cantería se concentraba en el Colegio de San Ildefonso, de cuya fábrica era aparejador el trasmerano Juan de la Riva desde 1531 (10). Quizá lo más llamativo sea la presencia del bloque cántabro compuesto por Juan Campero, Juan Gil, Juan Negrete, Juan de la Montaña y Rodrigo Gil de Hontañón, pues todos ellos se hallaban por entonces relacionados de forma más o menos directa con la Catedral de Salamanca, fábrica bien conocida por Covarrubias (11) y ciudad de la que también procedía Juan Francés.

La categoría de la empresa, ciertamente, era grande, pero quizá ella sola no baste para justificar la presencia de semejante nómina de artífices. Téngase en cuenta que en las condiciones para la obra de la escalera se toman como referencia las arquerías del patio principal (el occidental o del Rey) y del corredor del jardín (que ha de ser la Galería del Cierzo), de lo que hay que deducir que estas partes del Alcázar estaban ya en construcción, contratadas o, cuando menos, trazadas... por una mano que no podía ser otra más que la de Alonso de Covarrubias. Efectivamente, este mismo día 2 de mayo de 1536, Miguel Gómez, Martín de Ibarra y Juan Gutiérrez contrataron la cantería del patio principal (12). Por tanto, resulta que en torno a esta fecha estaba saliendo a remate no sólo la escalera principal sino gran parte de la reforma global del Alcázar ideada por Covarrubias. Esta suma de destajos (13) justifica sobradamente la afluencia de tantos canteros.

Retomando el hilo de los acontecimientos, resultó que únicamente hicieron bajas Antonio de Cantala (1.900 ds.), Martín de Ibarra y Miguel Gómez (1.800 ds.) y Juan Francés (1.300 ds.), que la contrató al día siguiente y dio como fiadores a Beatriz de Medrano, viuda de Hernán Pérez de Grado, vecinos de Salamanca, y al hijo de ambos, el doctor y catedrático de Vísperas en la Universidad de Salamanca Alvaro Pérez de Grado (14).

La escalera fue tasada por Covarrubias y Luis de Vega el 6 de marzo de 1540. La tasación se repitió –junto con la de todas las demás obras realizadas por Francés en el Alcázar– el 19 de octubre de 1546, después de incoados los autos, esta vez en las personas de Juan Campero, vecindado en Avila (por Francés), Juan de Perea (por los administradores) y Gómez Garibón (tercero en discordia nombrado por el juez). Una tercera tasación, la

definitiva, tuvo lugar el 28 de abril de 1547, ahora a la vista de todos los contratos y condiciones originales, con la sola sustitución de Juan de Perea por Alonso de Covarrubias. Al final hallaron, en lo referente a la escalera, ciertas demasías, mayormente por cuestiones de talla: había ejecutado labores de talla adicionales en los balaustres (el contrato le obliga a hacerlos como los del patio, esto era, "...llanos...") y lo mismo en los pilastrones ("...porque abían de ser llanos y el dicho Juan Francés los ordenó sus molduras y talla..."), también en los arcos altos y bajos, en los capiteles, en los escudos y en los pilares; además, había hecho los pasos más largos de lo ajustado y había labrado en arco las dos portadas de los zaguanes altos, si bien éstas habían resultado de la misma costa que las adinteladas que tenía concertadas (15).

A la hora de valorar la escalera trazada por Alonso de Covarrubias y construída por Juan Francés, es preciso contemplarla dentro de la serie de novedosas soluciones que el maestro toledano ideó en este campo (16). Se ha querido ver la escalera del Alcázar madrileño como un ensayo, todavía irregular, del propio Covarrubias previo a la repetición del modelo, de forma ya completamente regularizada al poder disponer libremente la planta, por el mismo arquitecto en el Hospital de San Juan Bautista de Toledo (17). Efectivamente, lo es, pero esa irregularidad en la medida de los tramos en ningún caso puede restar importancia al ejemplo madrileño; lejos de ello, ha de ser apreciada como el reflejo del pie forzado con el que se encontró Covarrubias, constreñimiento que no hace sino aumentar, si cabe, el mérito de una solución de suyo ingeniosa.

Cuestión diferente es qué calificativo se quiera dar a esta solución: "imperial", "preimperial", "doble claustral". La clasificación tipológica de este elemento arquitectónico es un tema suficientemente tratado (18) y que nos llevaría fuera de los límites de este trabajo. Baste decir, en este punto, que la del Alcazar de Madrid, merced a su duplicidad de entradas y de salidas contenidas en una misma caja, es la primera escalera del Renacimiento español que supera el tradicional modelo unidireccional.

### *Luis de Vega y la maestría compartida*

Este arquitecto no aparece en el Alcázar madrileño hasta el 21 de diciembre de 1537. Es la fecha en que Carlos V emite la cédula por la que nom-

bra a Alonso de Covarrubias y a Luis de Vega maestros mayores de sus obras (19); la finalidad era *aggiornare* todos los Reales Sitios, con intención de fijar al primero en Toledo y al segundo en Madrid. Para Covarrubias era la confirmación de una maestría que le había sido conferida a raíz de otra real cédula expedida el 3 de abril de 1536, por la que se ordenaba específicamente la transformación del Alcázar madrileño (20). Para Vega, en cambio, supuso casi el primer contacto con las obras del César, gracias, sin duda, a los importantes comitentes para los que había venido trabajando hasta entonces.

Nacido en 1496 (21), el *curriculum* de Luis de Vega está compuesto por una producción exclusivamente civil y realizada para una clientela siempre próxima al entorno aúlico (22). En ese ambiente, la interpretación que hace de la romanidad vitruviana parece más cercana a la visión de Sagredo que a la de Villalpando, si bien no tanto como cabría esperar en un arquitecto formado en el primer tercio del siglo XVI. De todos modos, el grado de modernidad que le cabe a su estilo depende, en buena medida, de las actuaciones que se impongan a su intervención en algunas de las obras por las que pasó, aspecto éste historiográficamente polémico y fuente de opiniones encontradas (23). Por lo que a nosotros respecta, nos ceñiremos a precisar las atribuciones de Luis de Vega en la ejecución de las reformas del Alcázar madrileño, hasta ahora difusas a causa de la maestría bicéfala sancionada en 1537.

El nombramiento de 1537 implicaba, en un plazo más o menos breve, la estabilización de Luis de Vega en Madrid y la de Alonso de Covarrubias en Toledo. Resulta sintomático, por lo demás, que la separación efectiva —y con ella la activación de las obras del Alcázar de Toledo— no tuviera lugar hasta el primero de enero de 1543, cuando las obras madrileñas estaban completamente encarriladas (24), a falta únicamente de levantar las tres últimas pandas del patio nuevo, oriental o de la Reina, para completar el plan principal establecido en 1536 (25) (Fig. 3).

Otro detalle conviene tener presente a la hora de delimitar competencias a este respecto. En 1536, cuando se remató la obra de la escalera principal, existía una división de índole administrativa entre las figuras del “...apostador del palacio (el *palatium*, término amplio que engloba todos los Reales Sitios) de Su Magestad...”, encarnada por Enrique Persoens; del “...veedor de las obras de la dicha Alcázar...”, que era Luis

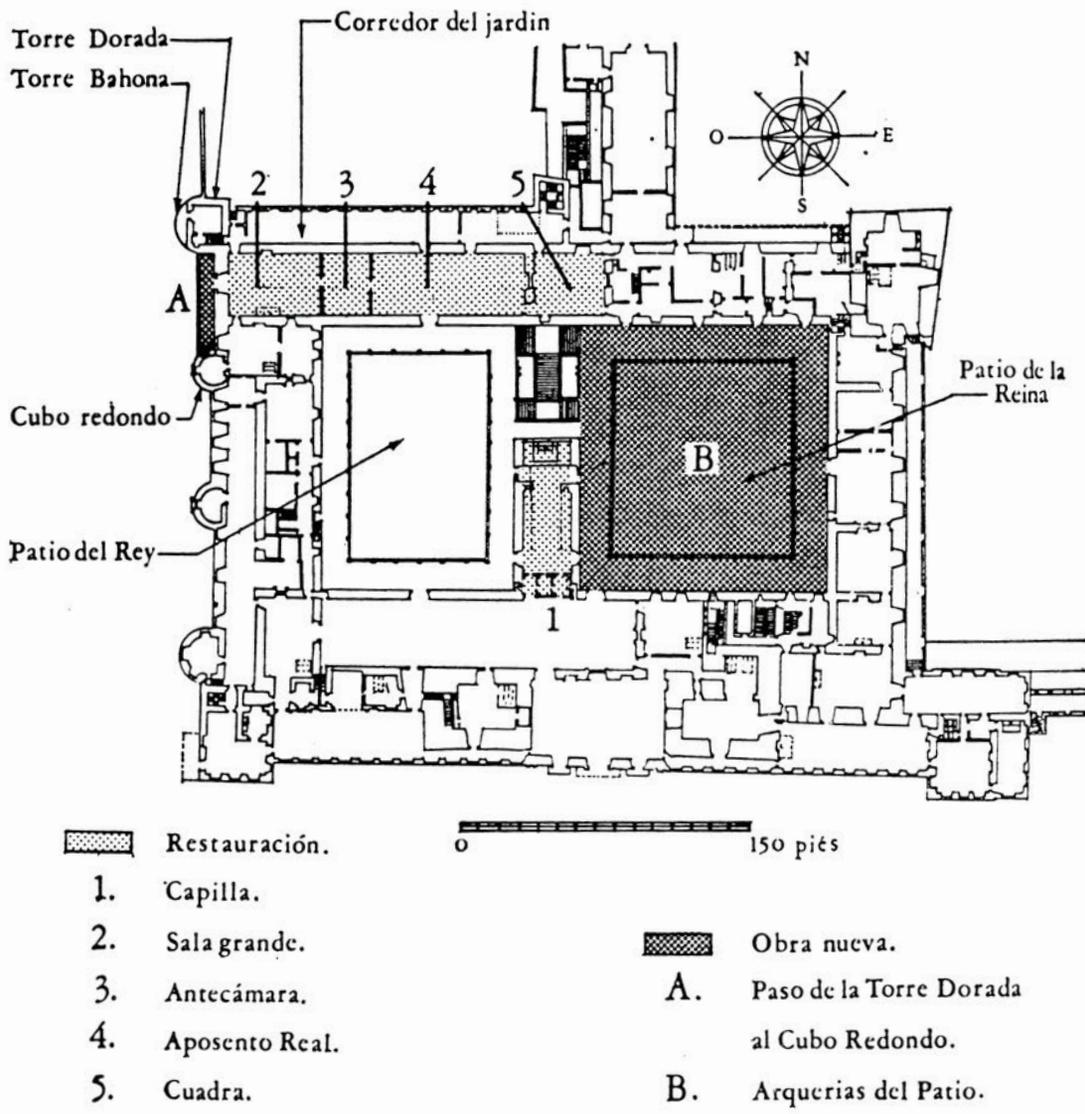


Fig. 3.—Planta principal del Alcázar de Madrid con las obras de 1540 (L. Cervera).

de Monzón; y del "...mayordomo e pagador de las dichas obras...", Alonso Hurtado, aparte de Alonso de Covarrubias como "...maestro de las obras de Su Magestad..." (26). A partir de 1537, Alonso Hurtado mantiene su título, pero Luis de Monzón desaparece y Enrique Persoens pasa a denominarse insistentemente veedor de las obras de Alcázar de Madrid; el cargo de aposentador quedaría, pues, vacante a partir de esa fecha (27). Ahora bien, es probable que el nombramiento paralelo de Luis de Vega como maestro de las obras reales en compañía de Alonso de Covarrubias implicase para el primero la asunción de competencias más genéricas, propias del aposentador (28), solapadas en su papel de arquitecto. Así se explicaría el hecho de que, mientras al maestro toledano el nombramiento no le impidió emprender otras obras fuera del dominio real, para Vega supuso un corte radical con su trayectoria anterior y una dedicación prácticamente exclusiva a la Corona (29).

Durante su permanencia en las obras del Alcázar de Madrid, Alonso de Covarrubias, maestro "...jumétrico..." (30), hacía y deshacía a su antojo. Por expresarlo en palabras de Juan Francés, "...es el que mandó hazer las dichas obras, y muchas de ellas, después de hechas, las tornó a mudar y mandar hazer de otra manera..." (31). Incluso cuando tasaban al alimón los diferentes destajos, la firma la estampaban ambos pero la redacción era manuscrita por Covarrubias (32), si bien ante este detalle se puede aducir la pésima caligrafía de Luis de Vega, por él mismo reconocida (33).

Las obras realizadas por Juan Francés después de la escalera, hasta el inicio del pleito en 1542, fueron variadas y de tono menor en general, todas trazadas y condicionadas conjuntamente por Vega y Covarrubias salvo la que de yuso se dirá.

Obra de suyo simple fue la de losar el patio principal y los corredores bajos de berroqueño procedente de las canteras de Becerril (cerca de El Real de Manzanares). La contrató Juan Francés, en compañía con el cantero toledano Miguel Gómez, el 27 de noviembre de 1539, después de superar las bajas hechas por los maestros Pedro de la Haya y Pedro de Urza. Las condiciones detallan el despiezo de las losas a fin de que resulten homogéneas y de unas dimensiones mínimamente grandes; las del patio han de estar ordenadas por cuatro limas en pendiente que confluyen en una losa central ochavada y perforada por un buzón por el que se alimenta el aljibe que hay debajo. Miguel Gómez murió al poco tiempo sin apenas haber puesto

mano en las losas, de lo que derivó en 1542 un pleito entre Juan Francés y los herederos de su compañero difunto. Pero el destajo tampoco satisfizo a los maestros mayores, ya que algunas piezas no estaban asentadas a corriente y cordel y quedaban ciertos tropezaderos; por añadidura, las partes tasadoras diferían en la interpretación del precio ajustado por unidad de medida, pues el cantero lo refería a media vara cuadrada y la otra parte a una vara cuadrada. A raíz de aquí se desencadenó el proceso contra Juan Francés (34).

Mayor empaque debió tener la reconstrucción del “...mirador de dentro de los Alcázares...” o “...mirador que sale al Aposento de las Damas...”, contratada el 21 de febrero de 1541 con la fianza del yesero Diego del Rincón. “...La traça de la obra que an de fazer, que estava figurada de tinta, quedó en poder del dicho Enrique Persoens...”, no así las condiciones. Estas describen un saledizo con paños rectos y curvos (llanos y redondos), desarrollado en dos alturas (una con acceso al piso noble y otra al abuhardillado donde se encontraban los Aposentos de las Damas) de estructura, barroqueña, semejante: por encima de un entablamento al romano, perforado a ras de suelo por vierteaguas en forma de cabezas leoninas, y de una hilada de sillares perpiañados, sobresale una balaustrada intercalada entre un orden de diez columnas, cuatro pilastras y dos pilares de casi dos metros de alto; los soportes reciben zapatas y dinteles de piedra, como en el patio, y el entablamento basamental que corresponde ya a la repetición del segundo nivel. No se llegó a terminar: Luis de Vega y Alonso de Covarrubias, con Juan de Perea y Pedro de Alviz, tasaron lo realizado el primero de octubre de 1543 –cuando Francés ya había sido declarado prófugo– antes de derrocarlo porque “...en el mismo lugar se a de hazer vna estufa y terrado...” por mandado de Su Magestad (35). La ubicación de este mirador fue el ángulo SW, donde se hizo la estufa grande (36).

El 23 de julio de ese mismo año 1541 contrató Francés “...el mirador de la Quadra Dorada de Su Magestad...” (en la Torre Dorada I, la del ángulo NW., diferente de la torre homónima que luego haría Felipe II en el ángulo SW.). En éste, que salía a los Aposentos del Rey, sólo tuvo que “...baxarle e tornarle a poner los canes que se tenía e toda la cantería de balaustres e pilares...” y Vega y Covarrubias pudieron tasarlo antes de finalizar el año, el 19 de diciembre (37).

En una fecha imprecisa, contrató Juan Francés el chapado de sillares berroqueños "...de la muralla de hazia la Vega..." (flanco de poniente). El momento del contrato debe de ser posterior al del primero de los miradores, en torno a 1541-1542, pues las condiciones especifican que el chapado ha de correr "...dende la Torre Dorada asta la puerta falsa que es debaxo del terado que agora se haze...", es decir desde el ángulo NW. hasta el terrado de la estufa que vino a reemplazar al mirador del Aposento de las Damas, en el ángulo SW. Este modesto reparo es la única obra de entre todas las aquí estudiadas que Luis de Vega traza y condiciona por sí mismo, sin colaboración de Alonso de Covarrubias. Se trataba de fortalecer la base mural del ala de la Vega desde la Torre Dorada hacia el Sur, sacando los sillares erosionados para sustituirlos por otros de medidas prefijadas y respetando las convexidades originadas por los cubos. A juzgar por la tasación efectuada por Covarrubias y Vega el 20 de septiembre de 1540, Juan Francés colocó 584 varas de sillares, pero algunos con menor lecho y tizón de lo acordado, por lo que penalizaron al cantero con una reducción pecuniaria (38).

La traza original de Luis de Vega para este chapado (Fig. 4) se conserva al dorso del papel de doble folio que contiene sus condiciones autógrafas. Su interés reside, ya que no en la entidad de la obra, en su rareza, pues únicamente se conocía otro testimonio de la labor gráfica de este arquitecto, que era el escueto replanteo para una ampliación del palacio de Francisco de los Cobos en Ubeda, hecho en 1531-1532 (39). La del Alcázar es una monteada, un corte transversal de la muralla, para mostrar la cimentación, la sucesión de hiladas, la inclinación del talud, los diferentes tizones de los sillares y el ripio intersticial. En cuanto al diseño, ha usado la escuadra con precisión, prescindiendo de los trazos rectos a mano alzada que estaban presentes en el ejemplo anterior; en cambio, ha recurrido a la mano alzada, prescindiendo de compás, para trazar el talón que corona el talud (40).

Intercaladas con las obras reseñadas hasta ahora, menudearon otras labores ejecutadas por Juan Francés, todas recogidas en las tasaciones globales y algunas, además, en el memorial que el propio cantero elaboró para enumerar las obras en las que no había mediado contrato ni obligación escritos (41). Habida cuenta de las fechas, no es de extrañar que todas se ubiquen en la mitad occidental del edificio, en torno al primer patio. Tuvieron cabida en este apartado un total de 17 portadas, la mayoría para las bóvedas (entresuelos), salvo "...la que está junto al chapado de la Bega, a la baxada de la Torre Dorada pa-

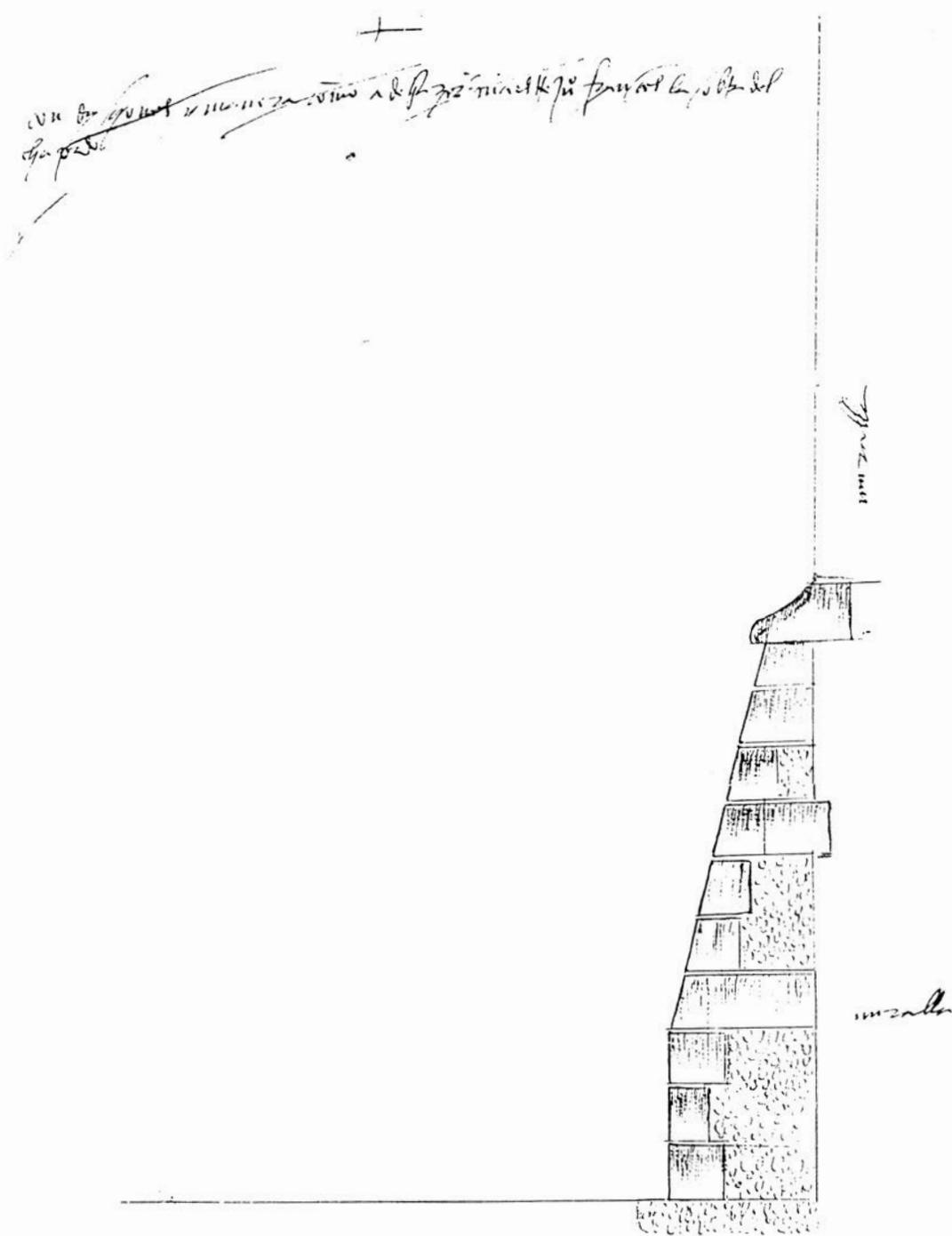


Fig. 4.— Trazo de Luis de Vega para hacer el chapado de la muralla del Alcázar de Madrid.  
c. 1541-1542

Tinta negra sobre papel  
280 x 196 mms.

Texto autógrafa: "Condiçiones y manera cómo a de hazer maestre Juan Françes la obra del chapado". "Muralla". "Muralla".

A.R.Ch.V. "Pleitos Civiles, Fernando Alonso (F)". Caja 47-1- Pieza 8. fol. 82 v<sup>o</sup>.

ra salir a la Vega...”, la “...que sale a la estufa donde estaba el mirador que se desvarató...”, la del mirador de la Torre Dorada, la de entrada al jardín, la del paso del rincón del patio al jardín y la de la Sala del Consejo, estas dos últimas con especiales labores de talla. También, 14 ventanas, 10 escaleras de a 8 pasos cada una y 3 chimeneas para los entresuelos, además de la colocación de 126 varas de sillares bajo esas mismas ventanas –en las cuatro paredes del patio principal y la única definida del patio aún por hacer, al otro lado de la capilla– y los brocales de los aljibes.

### *Juan Francés y los artífices del Alcázar de Madrid*

La figura de Juan Francés destaca dentro del contexto en el que nos venimos moviendo como cabeza visible de la dilatada nómina de mano de obra que se dio cita en esta real fábrica. Contemplado desde este punto de vista, cobra especial relevancia el hecho de que todas las sentencias, desde la primera, dictada en Madrid en 1542 por el Ldo. Egas, hasta la definitiva, emanada de la Real Audiencia de Valladolid el 12 de mayo de 1551, fueran favorables a este cantero.

En 1546, suplicaba Juan Francés al juez que no permitiera “...que, porque yo soy extranjero y pobre, los dichos partes contrarias me molesten más de lo que me han molestado en catorze meses y más que me han tenido preso...” (42). Queda claro, por tanto, que Juan Francés era extranjero, concretamente galo, como delata su apellido, en verdad un gentilicio adoptado por otros sus compatriotas activos en España (v.g. los entalladores Esteban Francés y Nicolás Francés, en Alcalá en 1542). Se declara vecino de Salamanca cuando acude al remate de la escalera principal y en esa ciudad obtiene los fiadores para la citada obra; también son las Justicias de Salamanca las que primero reciben la requisitoria dictada contra su persona el 21 de agosto de 1542 y el propio reo, ante la amenaza, había comunicado a uno de sus colegas la intención de regresar a la ciudad de Salamanca. Ningún documento, empero, descubre todavía a este maestro entre las abundantes obras de talla susceptibles de haberlo empleado en la ciudad del Tormes. De su precaria y provisional residencia en Madrid dan testimonio algunos otros canteros, como Juan de Vergara, “...que conosco muy bien al dicho Juan Françes e sabe que está pobre e que no tiene en esta villa otros bienes sino vna casa en San Gil e que no es muy buena e tiene de censo so-

bre ella catorze mil maravedís e paga çierto çenso por ella...” (43). No sabía escribir y todas las cartas de pago se las firmaban sus hijos Gabriel Martín y Francisco de Bona, de 24 y 23 años de edad, respectivamente, en 1548.

Por su testamento, otorgado el 23 de noviembre de 1550, consta que esos dos hijos y un tercero, Antonio de Bona, los tuvo con Francisca Martín, a los que hay que añadir otros tres habidos en segundas nupcias con Catalina Medrano; en parte por ese mismo documento, se conocen algunas obras que Francés había intercalado junto a las del Alcázar en el convento de Santo Domingo el Real de Madrid, en las parroquiales de Villamanta, Navalgamella y Getafe y en las casas arzobispales de Toledo, a las órdenes de Covarrubias en los dos últimos casos (44). La colaboración con Covarrubias una vez iniciado el pleito, demuestra que las relaciones personales entre ambos maestros no habían sufrido un gran deterioro; los enemigos legales del cantero eran Enrique Persoens y Alonso Hurtado.

A la vista de las obras realizadas por Juan Francés en el Alcázar y de las demasías “de talla” que añadió en algunas de ellas, cabría definir su perfil profesional como el de un maestro cantero especializado en labores de talla decorativa, pero debe de ser justamente lo contrario: un entallador en origen que se ha visto obligado a diversificar su actividad. Pertenecería a ese gran grupo de entalladores, nórdicos en general y franceses en particular, extendidos por la Península en el siglo XV, refugiados ahora en la carga decorativa del primer Renacimiento hispano, pero convertidos, a fin de cuentas, en una “especie en vías de extinción” frente al efectivo monopolio ejercido por los maestros de cantería vascos y cántabros (formados inicialmente como colaboradores de aquéllos y especializados, precisamente, en la faceta más sólida y constructiva de la arquitectura). En la misma situación de rémora del pasado respecto al presente se encuentran otros artífices del Alcázar: Juanin Dest y Juan de Edin, éstos reseñados como ensambladores en 1542. No quiere esto decir que no hubiera artistas locales dedicados a estos menesteres: se constata a Juan Rollo (entallador avecindado en Madrid, de 26 años de edad en 1548), Luis Hernando (entallador que cobra en 1541 por 220 florones hechos para la armadura de la Capilla Real) y Diego Honrado (ensamblador citado en una nómina de 1542) (45).

Los canteros son vascos en su mayoría, aunque aparezcan avecindados o estantes en Madrid; los cántabros y los que pueden ser considerados oriundos del entorno Madrid-Toledo son minoría. Enumerados sucintamente, aparte de

los citados hasta ahora, son: Alonso de Arteaga (30 años en 1547), Domingo de Legorreta (25 años en 1547), Pedro de Azoco, Juan Díez Blanco (vecino de Madrid, de 33 años), Pedro de Urquiza (vecino de Ermua, andante en Corte, de 31 años en 1542), Martín de Ciarra (estante en Madrid, de 38 años en 1548), Diego Cano (estante en Madrid, de 55 años en 1548), Juan de Vergara (vecino de Madrid, de 27 años en 1548), Pedro de Terliquez (residente en El Real de Manzanares, de 32 años en 1548), Pedro de Cimbaga (residente en El Real de Manzanares, de 40 años en 1548, hizo postura en el remate del enlosado del patio junto con Terliquez y Pedro de Urza), Martín de Oyanguren (vecino de Madrid, de 36 años en 1549), Juan de Gibaja (46), Pedro de Gonechea (habitante en Madrid, de 33-34 años en 1548), Esteban de Arrascue, estante en Madrid y de 38 años de edad en 1548, Juan Ochoa (vecino de Santiago de Cortazu y estante en Madrid, de 30 años en 1548), Pedro González (vecino de Cereceda, en Trasmiera, de 27-28 años en 1548), Juan de Celaya (vecino de Toledo, de 42 años en 1542), Rodrigo de Gareza (vecino de Madrid), Francisco de Atienza (cobra en 1542 por empedrar el zaguán de la Torre Dorada que sale al campo), Pedro de Albiz (de 34 años en 1542, antes de esa fecha había labrado varias chimeneas de piedra blanca en el Alcázar con Martín de Ibarra, Juan de Perea, Miguel Gómez y Pedro de Urquiza) y Juan de Perea (57 años en 1548) (47).

Los artífices madrileños trabajan preferentemente el ladrillo, el yeso y la madera en las tradicionales ocupaciones de albañilería y carpintería: Juan de Villafuerte (alarife de la villa), Gonzalo de Vega (carp. y alb. de 40 años en 1548), Martín Ramírez (carp. y alb. de 35 años en 1548), Juan Obrero (carp. de 30 años en 1548), Pedro Izquierdo (ladrillero de 40 años en 1548), Juan de los Ríos (carp. de 40 años en 1548), Francisco Gutiérrez (carp. de 33 años en 1548), Yuste de Vega (carp. de 34 años en 1548), Cristóbal de Nieva (carp. de 36 años en 1548), Juan de Medina (carp. de 33-34 años en 1549), Cebrián de la Cruz (alb. y carp. de 50 años en 1549), Miguel Sánchez (alb. y carpintero de 30 años en 1549), Maestre Antonio (“...alvañil e carpintero, maestro de los Alcázares de esta villa de Madrid...”, de 32-33 años en 1548), Esteban de Valencia (alb. y yesero de 26-27 años en 1549), Juan Luis (carp. de 27-28 años en 1549), Cristóbal de Saavedra (carp. y alb. de 30 años en 1549), Rodrigo de Medina (carp. y alb. de 26 años en 1549), Sebastián de Hita (carp. y alb. de 47-48 años en 1548), Tomás de Hita (carp. y alb. que trabajó en el “...Quarto de las Damas...”), Benito Sánchez y Mar-

tín de Matías (carps. y albs. en nómina en 1542), Matías Ramírez (carp. y alb. que cobra en 1542 “...por vn atajo que hizo en la Botillería del Príncipe...”), Francisco Gutiérrez (carp. y alb. que cobra en 1542 “...por poner tres alaceñas y dos atajos en las bóvedas y dos postigos en la Guardarropa del Príncipe...”) y Hernán Sánchez (carp. y alb. que cobra en 1542 “...por blanquear y poner la puerta en la Sala Grande de Su Magestad...”) y, aparte, “...los soladores (ladrilleros) de Toledo...”.

Aparecen igualmente documentados el vidriero Francisco Sánchez y los pintores madrileños Bartolomé de Robles (de 48 años en 1548), Alonso de Salamanca (de 38 años en 1549) y Francisco de Ampuero, al que se le paga en 1542 “...por dar color de piedra berroqueña a los arcos del paso de la escalera del vn patio al otro” (48).

Esta larga nómina no es más que una parte de la mano de obra movilizada por las obras del Alcázar de Madrid; éste se manifiesta, pues, como un polarizador artístico de primer orden. La mayor parte de estos artífices aparecen relacionados en otras obras del entorno y para algunos, especialmente los canteros, significó el punto de concentración desde el cual irradiar su actividad a otros puntos de Madrid y Toledo; el mismo caso de Juan Francés es suficientemente ilustrativo en este aspecto.

### *Conclusión*

La primera mitad del siglo XVI es un momento históricamente crítico y todavía desconocido en su total densidad; este desconocimiento es mayor, lógicamente, en los momentos iniciales de la centuria y afecta incluso a las empresas regias emprendidas con anterioridad a la magna de El Escorial, entre ellas la del Alcázar de Madrid, así en lo referido a las obras como a sus autores. En semejante contexto, el punto más importante del presente estudio es el aporte de la documentación original que definió la primera solución “imperial” para una escalera renacentista. Las obras que la acompañan pierden buena parte de su valor intrínseco por comparación con ella, pero ganan interés por la luz que aportan al ámbito de las personalidades artísticas. La lectura sesgada que le cabe al chapado de la muralla occidental del Alcázar, por ejemplo, puede contribuir a matizar la capacidad creativa de un arquitecto como Luis de Vega, especialmente desconocido aún y, por lo mismo, sujeto a debate.

## NOTAS

Como miembro adscrito al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, deseo expresar mi agradecimiento a los profesores Doña María José Redondo Cantera y Don Juan José Martín González por sus oportunas observaciones. También al Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Cantabria, sin cuya financiación no hubiera sido posible este trabajo.

- (1) Básicamente en IÑIGUEZ ALMECH, Francisco: *Casas reales y jardines de Felipe II*. Madrid, C.S.I.C., 1952. pp. 62-96; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: "El Alcázar de Madrid en el siglo XVI (nuevos datos)". *A.E.A.*, XXXV, (1962). pp. 1-19; CERVERA VERA, Luis: "Francisco de Mora remata en 1598 la Torre de la Tapicería del Alcázar madrileño". *A.I.E.M.*, XXIII (1963). pp. 15-25; ID.: "Carlos V mejora el Alcázar madrileño en 1540". *R.B.A.M.*, 5 (1979). pp. 59-150; RIVERA BLANCO, Javier: *Juan Bautista de Toledo y Felipe II*. Valladolid, Universidad, 1984. pp. 193-243; GERARD, Véronique: *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*. Madrid, Xarait, 1984; sobre la sustitución del Alcázar por el Palacio borbónico tras el incendio de 1734, Vid. PLAZA SANTIAGO, Francisco Javier de la: *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid, Universidad, 1975. pp. 87-90.
- (2) Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (en adelante, A.R.Ch.V.). "Pleitos Civiles, Fernando Alonso (F)". C. 47-1. Desarrollado en 8 "piezas" o cuadernos cosidos independientemente.
- (3) IÑIGUEZ ALMECH, Francisco: *Op. cit.* pp. 67 y 103.
- (4) MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *Op. cit.* p. 5.
- (5) GERARD, Véronique: *Op. cit.* pp. 21-26. Un nuevo plano del Alcázar, realizado a principios del siglo XVIII por Teodoro Ardemans, ha sido dado a conocer recientemente (HELLWIG KONNERTH, Karin: "Un plano del siglo XVIII del Alcázar de Madrid". *A.E.A.*, 245 (1989). pp. 35-46).
- (6) A.R.Ch.V. "Pleitos Civiles, Fernando Alonso (F)". Pieza 8. fol. 58.
- (7) Id. ff. 58 vº-61 (Doc. 1).
- (8) No hemos encontrado la voz "hocino" en ningún diccionario de arquitectura ni de albañilería. Sí recoge el término, derivado de "hoz", el *Diccionario de Autoridades*, pero referido al instrumento cortante de filo cóncavo; por el contexto y por extensión de esa curvatura a la concavidad del plemento, lo hemos interpretado como tal.

- (9) A.R.Ch.V. "Pleitos Civiles, Fernando Alonso (F)". C. 47-1. Pieza 8. fol. 61 vº.
- (10) NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: "Rodrigo Gil y los entalladores de la fachada de la Universidad de Alcalá". *A.E.A., VLX (1972)*. pp. 103-117.
- (11) CHUECA GOITIA, Fernando: *La Catedral Nueva de Salamanca. Historia documental de su construcción*. Salamanca, Universidad, 1951.
- (12) GERARD, Véronique: *De castillo a palacio...* p. 26. Carlos V había ordenado la transformación de la fortaleza por cédula del 3 de abril de 1536 (*Id.* p. 9).
- (13) En 1548 decía Luis de Vega que "...muchas veces a dado a destajos obras de Su Magstad en la dicha Alcázar, e los destajeros las toman a la tasación que este testigo y Alonso de Cobarrubias hizieron. E así, después de hechas, las tasan e quedan contentas las partes y todo el día ruegan maestros se les encargue obras de esta condición..." (A.R.Ch.V. "Pleitos Civiles, Alonso Rodríguez (F)". C. 47-1. Pieza 2. fol. xix). Al mismo tiempo, un cantero implicado en las obras decía "...que a visto que en el dicho Alcázar se an dado muchas obras a maestros diferentes, muchas de ellas a remates e otras a tasación e otras por asientos e pregones..." (*Id.* fol. xx vº.). Se comprueba cómo en la práctica el sistema de organización de las obras por medio de destajos adjudicados en pública subasta implicaba dentro de sí los otros sistemas de maestría y tasación: la maestría se mantiene para salvaguardar la homogeneidad de la empresa por encima de los contratos parciales; la tasación, para garantizar a cada parte el cumplimiento de las condiciones por la contraria. Con Juan Francés se dio el caso de que, familiarizado con los maestros mayores después de ciertas obras contratadas a pregón, éstos le asignaron otras de forma directa, con y sin contrato, sólo a tasación final, de lo que, en parte, se derivó el pleito.
- (14) *Id.* Pieza 8. ff. 62-65.
- (15) *Id.* ff. 70-72; *Id.* Pieza 1. ff. 33-35 y 147-156 vº. La vecindad de Juan Campero en Ávila obedece a que estaba construyendo allí la gran cabecera gótica de la capilla de Mosén Rubí de Bracamonte (PARRADO DEL OLMO, Jesús María: "La capilla de Mosén Rubí de Bracamonte". *B.S.A.A., XLVII (1981)*. pp. 285-306).
- (16) Covarrubias marcó los hitos esenciales en la evolución de la escalera renacentista española. Vid. MARÍAS, Fernando: "La escalera imperial en España". En AA.VV.: *L'escalier dans l'architecture de la Renaissance*. París, Picard, 1985. pp. 165-170; SÁNCHEZ-ROBLES BELTRÁN, Cecilio: "Las escaleras postmedievales: Alonso de Covarrubias y la escalera imperial". *Príncipe de Viana*, anejo 10-1991 (Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español). pp. 287-292.
- (17) GERARD, Véronique: "L'escalier de l'Alcázar de Madrid". En AA.VV.: *L'escalier dans l'architecture de la Renaissance*. París, Picard, 1985. pp. 161-164.
- (18) La bibliografía fundamental aparece recogida en las obras citadas en las dos notas precedentes.
- (19) LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio: *Noticias de arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Madrid, Turner, 1977. T. II. p. 3.
- (20) GERARD, Véronique: *De castillo a palacio...* p. 9.
- (21) Declara, el 7 de enero 1548, ser de edad de 52 años (A.R.Ch.V. "Pleitos Civiles, Alonso Rodríguez (F)". C. 47-1- Pieza 2. fol. xvii); para el 23 de octubre de ese mismo año, ya había cumplido los 53 años de edad, frente a los 60 y 50 años que declaran te-

- ner Alonso de Covarrubias y Enrique Persoens respectivamente (Id. Pieza 7. s/f.). Cfr. URREA FERNÁNDEZ, Jesús: "El arquitecto Luis de Vega (h. 1495-1562)". En AA.VV.: *A introdução da arte da Renascença na Península Ibérica* (Actas del simposio). Coimbra, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981. pp. 147-168; sitúa este investigador el nacimiento de Luis de Vega hacia 1495 a la luz de otros datos biográficos, como los de sus matrimonios y su testamento, contenidos en CERVERA VERA, Luis: "El testamento de Luis de Vega y los de sus mujeres". B.S.A.A., XLIV (1978). pp. 143-176.
- (22) Las noticias sobre la actividad de Luis de Vega fuera del Alcázar de Madrid se hallan dispersas en la siguiente bibliografía: LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio: *Op. cit.* pp. 3-8, 21, 153-160 y 180; GARCÍA CHICO, Esteban: "El palacio de los Dueñas de Medina del Campo". B.S.A.A., XVI (1949-1950). pp. 87-110; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: "El Palacio de El Pardo en el siglo XVI". B.S.A.A., XXXVI (1970). pp. 5-41; URREA FERNÁNDEZ, Jesús: "El Palacio Real de Valladolid". B.S.A.A., XL-XLI (1975). pp. 241-258; ID.: "El arquitecto Luis de Vega...". *Op. cit.*: SENDÍN CALABUIG, Manuel: *El Colegio Mayor del Arzobispo Fonseca en Salamanca*. Salamanca, Universidad, 1977. p. 192; CASTILLO OREJA, Miguel Angel: *Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares. Génesis y desarrollo de su construcción (siglos XV-XVIII)*. Alcalá de Henares, Algar, 1980. p. 43; MARÍAS, Fernando: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. Madrid, C.S.I.C. T. II. (1985) pp. 1-2; ID.: "Orden arquitectónico y autonomía universitaria: la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares y Luis de Vega". *Goya*, 217-218 (1990). pp. 28-40; ROSENTHAL, Earl E.: *El Palacio de Carlos V en Granada*. Madrid, Alianza, 1988. pp. 19-23; CHECA CREMADES, Fernando: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. Madrid, Taurus, 1987. pp. 59-60; MORALES, Alfredo J.: "La nueva imagen del poder, las obras reales". En AA.VV.: *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*. Madrid, Cátedra, 1989. pp. 111-113.
- (23) Así ocurre, por ejemplo, respecto a su participación en la elaboración de la traza para el palacio granadino de Carlos V, efectiva según un punto de vista (RUSENTHAL, Earl E.: *Op. cit.*) e improbable según otro (CHECA CREMADES, Fernando: *Op. cit.*) Por otra parte, uno de los argumentos por los que Fernando MARÍAS ("Orden arquitectónico..." *Op. cit.*) atribuye a Luis de Vega el diseño de la fachada del Colegio de Alcalá lo constituyen precisamente la articulación de los órdenes y el uso de ciertos elementos decorativos que nuestro arquitecto habría asimilado a partir del Palacio de la Alhambra y la Catedral de Granada respectivamente.
- (24) MARÍAS, Fernando: *La arquitectura del Renacimiento...* T. I (1983). pp. 221-223.
- (25) GERARD, Véronique: *De castillo a palacio...* p. 29.
- (26) Vid. nota 6.
- (27) Veedor de las obras circunscritas a la fortaleza madrileña se intitula Persoens a lo largo de todo el proceso judicial, nunca como aposentador; Luis de Monzón estará presente todavía junto a Enrique Persoens en el remate del losado del patio principal, en 1539, pero sin que se le consigne título; en 1548 se refiere un testigo a Enrique Persoens como sucesor de Luis de Monzón en el papel de veedor de las obras del Alcázar (A.R.Ch.V. "Pleitos Civiles, Alonso Rodríguez (F)". C. 47-1- Pieza 2. fol. xxviii). Cfr. GERARD, Véronique: *De castillo a palacio...* p. 9, que considera el cargo de apo-

- sentador detentado por Persoens hasta la muerte de Carlos V en 1554, momento en que desaparece para reaparecer, pujante, en el siglo XVII.
- (28) V. g. su visita a Yuste en 1555 para dar el visto bueno al palacio construido con trazas de Gaspar de Vega para retiro del Emperador (CHECA CREMADES, Fernando: *Op. cit.* pp. 59-60).
- (29) Salvo la traza que dio para la casa de Diego de Vargas en Toledo, no seguida (MARIAS, Fernando: *La Arquitectura del Renacimiento...* T. II (1985). pp. 1-2-) y la controvertida maestría permanente en el Colegio de San Ildefonso de Alcalá de Henares (ID.: "Orden arquitectónico...". *Op. cit.*).
- (30) A.R.Ch.V. "Pleitos Civiles, Fernando Alonso (F)". C. 47-1. Pieza 2. fol. viii vº.
- (31) Id. Pieza 1. fol. 41; 24-X-1546.
- (32) Id. Pieza 8. ff. 70-72 y 87.
- (33) En la carta que Luis de Vega dirige a Francisco de los Cobos el 26 de octubre de 1526, se excusa diciendo: "...muchas vezes pyenso que es desabryda mi mala letra..." (URREA FERNÁNDEZ, Jesús: "El Palacio Real de Valladolid". *Op. cit.* p. 245).
- (34) A.R.Ch.V. "Pleitos Civiles, Fernando Alonso (F)". C. 47-1. Pieza 8. ff. 83-99. (Doc. 2); el 27 de marzo de 1541 se pagaba a Isidro Izquierdo en concepto de "...dos pozos que hizo para el algíber, que tuvieron diez estadozos de hondo, y por dos minas que van de los dichos pozos a los algibes, que tovieron de largo çient pies y de alto más de vn estado y de ancho quatro pies" (Id. fol. 137 vº). Cfr. GERARD, Véronique: *De castillo a palacio...* p. 26.
- (35) A.R.Ch.V. "Pleitos Civiles, Fernando Alonso (F)". C. 47-1. Pieza 8. ff. 100-101 vº. (Condiciones -Doc. 3-, contrato y tasación).
- (36) GERARD, Véronique: *De castillo a palacio...* p. 58, describe este mirador por medio del protocolo notarial pasado ante G. Fernández y duda entre ubicarlo al Oeste de la Torre del Homenaje o en el cubo que había adosado al ángulo SW. del Alcázar. A la luz del reparo que se comentará a continuación, podemos asegurar que su ubicación era el ángulo SW, donde se hizo la estufa y, más tarde, la Torre Dorada II.
- (37) Id. Pieza 8. fol. 80; Id. Pieza 1. fol. 153; Cfr. GERARD, Véronique: *De castillo a palacio...* p. 55.
- (38) A.R.Ch.V. "Pleitos Civiles, Fernando Alonso (F)". C. 47-1- Pieza 8. ff. 81-82 (Condiciones -Doc. 4-) y fol. 82 vº. (Traza -Fig- 2-); Id. Pieza 1. ff. 153 vº. 154 (Tasación). En 1548 se estaba enchapando también la muralla occidental, pero hacia el Norte, de la Torre Dorada a la Torre Bahona (MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: "El Alcázar de Madrid en el siglo XVI". *Op. cit.* p. 3).
- (39) URREA FERNÁNDEZ, Jesús: "El arquitecto Luis de Vega...". *Op. cit.* pp. 164-165.
- (40) Cuenta el maestro de cantería Juan de Gibaja en 1549 que "...estando el dicho Juan Francés labrando en la obra del dicho Alcázar, platicando sobre la dicha obra, el dicho Luis de Vega y el dicho Juan Francés obieron amos a dos palabras en que el dicho Luis Vega hechó mano a vna daga o puñal que thenía en la çinta contra el dicho Juan Francés, y el dicho Juan Francés echó mano a vn conpás e le quiso dar o le dio con él, que no tiene memoria si le dio con él..." (A.R.Ch.V. "Pleitos Civiles, Fernando Alonso (F)". C. 47-1. Pieza 4. s/f). Más allá de la anécdota, no deja de resultar paradójico este trastocamiento de papeles en el uso de las "armas".

- (41) A.R.Ch.V. "Pleitos Civiles, Fernando Alonso (F)". C. 47-1. Pieza 1. ff. 4 v<sup>o</sup>.-5 (Doc. 5) y ff. 147-156 v<sup>o</sup>.
- (42) Id. fol. 41.
- (43) Id. Pieza 8. fol. 106.
- (44) ESTELLA, Margarita: "El testamento de Juan Francés, maestro de cantería". *A.E.A.*, LIX (1986). pp. 96-106.
- (45) A.R.Ch.V. "Pleitos Civiles, Fernando Alonso (F)". C. 47-1. Pieza 2. fol. xix v<sup>o</sup>.; Id. Pieza 8. ff. 135-138.
- (46) Juan de Gibaja responde a un detallado cuestionario en Toledo el 10 de abril de 1549: "El señor teniente le preguntó, so cargo del dicho juramento, dónde es natural; dixo que de La Montaña, de vn lugar que se dize Ojévore, en la Merindad de Gibaja. (...) Dixo que su padre se llamava Fernando de la Casa, vezino que fue de Ojébare. Preguntado si era casado en esta çibdad, dixo que sy e que su muger se llama Marina López. Preguntado cuántos hijos tiene, dixo que vna hija que se llama María de la Cruz, e no tiene más hijos...". Tenía a la sazón 60 años de edad y vivía en la colación de San Miguel, "...al Corral de Vacas..." (Id. Pieza 3. s/f).
- (47) Comentaba Gómez Garibón cómo, en el momento de realizar las tasaciones globales, el propio Juan de Perea le había confesado "...que no entendía aquellas obras porque estaua çiego..."; es el mismo argumento que empleó Francés para intentar impedir su tasación (Ib). Por su parte, Persoens recusaba el papel de Gómez Garibón como tasador por haber sido criado y fiador de Juan Francés y aparejador de Juan Campero y por ser "...persona que no saue más de sacar piedra..." (Id. Pieza 1. fol. 46).
- (48) Id. Pieza 8. fol. 136 v<sup>o</sup>.

## DOCUMENTOS

## 1) 2-V-1536

**Condiciones de Alonso de Covarrubias para construir la escalera principal del Alcázar Real de Madrid.**

(A.R.Ch.V. "Pleitos Civiles, Fernando Alonso (F)". C. 47-1- Pieza 8. ff. 58 v<sup>o</sup>. 61)

"Las condiciones cómo se ha de hazer la obra de cantería y albañería de la escalera principal en el Alcázar de Madrid son las siguientes:

Primeramente, que la dicha escalera se ha de hazer en el sytio que agora ay desde la capilla a la pared del testero del patio por la horden y rrepartimiento que está traçada por Alonso de Covarrubias, que ha de servir para entranbos patios, tomando para la caja del largo quarenta e ocho pies y de ancho treynta e çinco que tiene el quarto de la capilla, con el gordo de las paredes, derrocando para hazella todo lo que fuere menester del tejado y maderas y paredes hasta el suelo, poniendo (a) rrecabdo la madera y teja y clavazón donde el mayordomo de la obra mandare, y esconbrar y echar la tierra en el patio del jardín y en el pozo de la tierra (*sic*) Bahona.

Yten se ha de hazer de nuevo vna pared y atajo del ancho de la dicha capilla, y paredes labradas de cal y canto, desde lo firme de la tierra, que tenga de grueso hasta el suelo del patio dos pies e medio y de allí arriba rrelexe vn pie y medio de grueso, haziendo de cada parte medio pie de rrelexe. Y las bueltas que juntan con las paredes de la capilla son de quatro pies de grueso. Y en las esquinas se han de hazer sus rrafas de ladrilo con sus caxas para los pilares de piedra. Y, llegada la pared del pie y medio a la mesa de la escalera, se ha de elegir vna puerta de quatro pies de ancho, labrada con sus janbas y lintel de berroqueño, labrada con sus molduras rromanas; y, ençima, vna cornisa de poco alto y salida como la grandeza y alto de la puerta lo rrequiere; y, ençíma, vn tondo de molduras con las armas de Su Magestad y vnas mínsolas a los lados y su rremate en lo alto con la menos salida que pudiere. Y en este dicho atajo se han de poner dos pilares de berroqueño, labrados toscos, de pie y medio de grueso, hasta el alto donde ha de cargar el entablamento que ha de andar por la caja de la escalera.

Yten que a la puerta de los rrincones de los dos patios ha de dexar por derrocar, desde el suelo del corredor alto hasta lo baxo, quinze pies, hazien-

do en las esquinas sus dos rrafas de ladrillo con sus caxas para los pilares de piedra y sus rresponsiones de tres pies de grueso para las paredes de los çaguanes. La qual pared ha de ser de cal y canto, para rreçibir los hoçinos, por la parte de dentro; y, por la parte de fuera, guarneçida de su buena sillaría. Y ansimesmo ha de pasar por debaxo del hoçino de en medio labrada la dicha pared, porque ha de ser paso del vn patio al otro en lo alto, que empieze debaxo de los pasos de la escalera haziendo vna puerta en medio del dicho paso, labrada de sus pilares y arco de ladrillo, para entrar a la pieça de los hoçinos más altos. Y ansimesmo han de ser guarneçidas de los dichos sillares las otras paredes de los dos çaguanes, hasta el entablamento de las claraboyas, que ha de ser del dicho berroqueño, labrados llano, de sus buenas molduras rromanas, que hagan basa y caxa para las claraboyas.

Yten se han de hazer de cada parte de los patios, en lo baxo, tres arcos de la dicha piedra berroqueña, con sus pilares y basas y capiteles y enbecaduras y armas por todas partes, de los gruesos y altos y costa de los del patio prinçipal, avnque se mande en çierta manera la lavor de ellos.

Yten se ha de hazer vn entablamento que ande a la rredonda de los dichos arcos y pared, del alto que agora nuevamente se haze, labrado de la dicha piedra y de buenas molduras del rromano, con óvalos y ventanyllas, del alto que lo dispone el suelo del corredor. Este entablamento ha de tener poca salida y con su talús por lo alto.

Yten se an de hazer en los corredores altos quatro arcos de cada parte, de los tamaños que en la traça van rrepartidos, que salen a diez pies, poco más o menos, vno con otro. Los quales han de ser de buena hordenança y con sus pilares y basas y capiteles y predestales, con poca bolada porque no ocupen el paso alto, y de buenas molduras, conforme al corredor del jardín. Y en las enbecaduras, las armas de Su Magestad. Y en las salidas altas de los corredores de los dos patios, sus portadas de piedra con sus janbas e linteles e cornisa e mísolas, todo bien labrado de buenas molduras, con sus sobrearcos ençima del ladrillo, que rreçiban el gordo de las paredes.

Yten se han de hazer dos pilares del dicho berroqueño, asentados en el paso del vn patio al otro, como en la traça van señalados, del mesmo grueso y alto que los otros. Y ençima, sus çapatas y vigas de madera del marco que se les darán labradas. Y ençima de las dichas vigas ha de subir su çerramento de ladrillo y yeso de vn pie de grueso. Y ansimesmo se an de hazer las otras dos paredes sobre los arcos, de dos pies de grueso, labradas de

alvañería de ladrillo y cal. Las cuales dichas paredes de toda la caja de la escalera han de quedar y equaladas y puestas en nivel syete pies en alto ençima de las coronas y enbecaduras de los arcos, porque de allí arriba se subirá lo demás con los arrocabes y obra de la armadura de la sobreescalera.

Yten se han de hazer nueve paños de claraboyas en los arcos altos y paso de los corredores, labrados del dicho berroqueño con sus basas y balavstres o claraboyas, y los pasamanos de pieças enteras, de la lavor y obra de los del patio y del mesmo alto que las del patio.

Yten se han de hazer los hoçinos de las bóvedas de la escalera labrados de ladrillo y yeso, de vna asta de grueso, con su guarnición de paredes de cal y canto y maçizo en las entradas de la escalera. Y, en el atajo del paso, formada vna puerta de ladrillo y arco que se puedan servir del hueco del hoçino grande de la primera mesa. Y ansimesmo, engrosar la pared frontera de la mesa alta lo que fuere menester para que los pasos de piedra no sean tan largos y la salida sea en medio de los corredores.

Yten se han de hazer y asentar çinquenta pasos de la dicha piedra berroqueña, que tengan a catorze pies de largo y de pie y medio de ancho bien otorgado, labrados muy bien, con su moldura por la frente, y que tengan de alto vna quarta escasa.

Yten se han de hazer los seys paños de claraboyas o balavstres para las subidas de la dicha escalera con sus quatro pilastrones a las esquinas de quarta e media en quadrado o rredondos, como le fuere pedido, labrados con sus basas y capiteles. Y el pilar, valavstrado, con sus ventanas llanas y vazías. Y, ençima de los capiteles, sus rremates bien labrados al romano, bien fuertes, que no se puedan quebrar. Y tenga cada rremate de alto tres pies. Y los dichos rremates y los pilares han de ser de vna pieça entera y engrapados con las claraboyas y los pasamanos, con sus buenas molduras y obra, conforme a los del patio, con su boçel y medias cañas por los lados.

Lo qual todo ha de ser muy bien hecho y acabado conforme a la traça y condiçiones susodichas, a contento de Alonso de Covarruvias, maestro de las obras de Su Magestad, o del maestro o maestros que Su Magestad mandare, o del veedor o mayordomo de la obra en su nonbre, juntamente con el maestro que nonbrare el que hiziere la dicha escalera y obra. El qual maestro que la ha de hazer a de ser a su costa sacar y traer y labrar y asentar toda la cantería de piedra beroqueña hasta la dexar acabada, y hazer los hoçinos y paredes y atajos ansimismo a su costa, sin le dar otra cosa algu-

na salvo los maravedís en que la dicha obra se aviniere e rrematare y la piedra tosca e ladrillo y cal y yeso y agua y arena y madera para los andamios y çinbrias puesto en la dicha Alcaçar ansi para las dichas paredes como para los çimientos, que los ha de sacar desde lo firme de la tierra hasta çinco pies de hondo; y, si más toviere, se le pague lo que fuere justo, la costa de los maravedís y sacar la tierra. Alonso de Covarrubias”.

## 2) 12-X-1539

### Condiciones de Luis de Vega y Alonso de Covarrubias para enlosar el patio y los corredores bajos.

(Id. ff. 82-83)

“Las condiciones con que se a de hazer el losado del patio y corredores baxos de los Alcáçares de Madrid son las siguientes:

Primeramente, que los adoquines de entremedias de las basas de pilar a pilar an de ser de piezas enteras, del mesmo largo e ancho que lo tuviere cada claro, al ancho de las basas y del grueso vna quarta. Y estos adoquines no an de llevar frente ninguna, sino sus esquinas muy buenas y bien labradas y asentadas, al nivel de los corredores y patio. Y an de ser de muy buena piedra berroqueña, de buen color y grano menuda y fuerte y dura, en tal manera que no se rresçibirá avnque esté asentada si no fuere la piedra conforme a lo susodicho.

Yten que, asentados los dichos adoquines al nivel que se les diere, se a de hazer el losado de los corredores de losas del mesmo berroqueño, rrepartido por sus hila (*subrayado: das (entre renglones: de tres) galças*, la mayor de dos pies de ancho y la menor de media bara, de manera que venga el rrepartimiento al ancho del corredor y que en el largo no aya ninguna pieza de menos largo de vna uara y degen eso de a medio pie y) de muy buena piedra escogida con las condiciones susodichas. Y a de ser asentado por sus hiladas cada corredor con muy buenas justas (*sic*) e con el corriente que le pidieren, muy bien enrejadas y asentadas y rrebocadas con su cal y enlechadas, de manera que las juntas queden muy bien llanas.

Yten se a de hazer el losado del patio de la misma manera, por sus hiladas como los corredores, salvo que se an de echar sus limas desde los rincones hasta el ochovo de enmedio, que a de ser de vna pieza grande, ente-

ra, que tome las juntas y ancho de las justas de las limas. Y en la dicha losa de enmedio se a de hazer su agujero y caja con su buzón asentado al nivel y corriente que se les diere, siendo todas las dichas losas muy bien asentadas con cal y enrrexadas y rrebocadas y con sus lechadas.

El qual dicho losado, todo de adoquines y corredores y patio, a de ser de muy buena piedra berroqueño de las canteras de Bezerril y su comarca, dura y de buen color y granimenuda y muy bien labrada a boca de escoda y atravesada, que quede muy bien, lisa y a rregla; y las esquinas, sanas y muy bien açendradas, con muy buenas juntas que se topen vnas con otras, sin ninguna fealdad; y las hiladas, muy bien asentadas, derechas, a cordel.

La qual dicha obra el maestro que la tomare a hazer (la dé) muy bien hecha y acabada y puesta en perfición, a toda costa de sacar y traer y labrar y asentar por los maravedís en que se aviniere cada vno de los dichos adoquines, (*subrayado*: y cada vara de los corredores y patio media en quadrado) después de asentado el dicho suelo. Y lo a (*subrayado*: de començar desde luego y no alçar mano de ella hasta dalla acabada de aquí al día de San)ta María de agosto del año venidero de quarenta. A de dar fianças a contento del mayordomo y veedor de las obras del dicho Alcáçar, dándole los petrechos de cal y agua y arena adonde estuviere en el Alcáçar; y el agua, sacada en la pila del cubo de los poços”.

### 3) 21-11-1541

#### **Condiciones para la remodelación del mirador que sale al Aposento de las Damas.**

(Id. ff. 100-101 vº.)

“Las condiciones cómo se ha de hazer la obra del mirador de dentro de los Alcáçares de esta villa de Madrid, que a de ser de piedra berroqueña e buena e de grano menudo e buen color, es lo siguiente:

Primeramente, que las paredes viejas del mirador se abaxen todo lo que sea menester para que el entablamento, que es de piedra berroqueña, se asiente en el lecho de arriba (y) venga algo más baso que el batiente de la puerta que agora está asentada, para el corriente del agua. El qual dicho entablamento a de ser labrado de buena piedra berroqueña, con las molduras y de la manera que en la traça va señalado, andando por todo el mirador a

la rredonda, y tenga vn pie de alto y con buenos lechos, faziendo sus cabeças de leones en derecho de los pedestales, con sus caños para poder poner los caños de yerro que se darán fechos.

Yten que en todo el terrado se rrepartan diez pedestales por la horden que lo rreparte los paños y (*tachado*: que) en los rredondos. Los quales pedestales an de ser de vna pieça entera cada vno, que tenga la coluna rredonda algo más de vn pie y dos dedos de grueso y de alto todo siete pies bien otorgados y labrados por todas partes y rrepartidos en cada cosa como mejor convenga.

Yten que entre los dichos pedestales aya vna hilada de sillares perpiañados que tengan vna quarta escasa de grueso e vna terçia escasa de alto, asentados sobre sus basas; y, ençima, su entablamento delgado. Y estas molduras an de ser a dos haçes.

Yten se an de hazer todos los balavstres por la forden y manera que van señalados, los que en cada paño fueren menester; y, ençima, sus pasamanos de vna treçia de ancho por lo alto y vna quarta escasa de grueso, bien encaxados con los capiteles de los pilastrones.

Yten que en los quatro pilastros de junto a la pared de la puerta donde lleva los rremates se pongan sus basas y pilares de vn pie bueno de grueso y dos dedos, y con sus capiteles, todo al alto que tiene, midiéndolo, que el entablamento y intel y çapata tuvieren de alto.

Yten que en lo llano del dicho mirador se rrepartan otros dos pilares con sus pedestales y vasas y capiteles al alto que los otros.

Yten que sobre estos pilares se pongan sus çapatatas de piedra berroqueña y sus linteles, de buena piedra, rrezia, y que tenga pie y medio y dos dedos de tabla y vna buena treçia en canto, y bien labrados, conforme a los del patio de la dicha Alcáçar.

Yten que ençima de estos linteles se faga vn entablamento de la dicha piedra berroqueña de vna pulgada de grueso y vna moldura rromana por de fuera, y que las molduras del primer suelo se encaxen en el dicho entablamento.

(*Añadido al margen*: que los pilares altos se midan, que a de aver tres gradas que abaxen al huello. Y que en lo alto, sus balavstres de piedra como los del jardín). Yten que sobre este entablamento se a de asentar y hazer otros tantos pilares que tengan vn pie de grueso y con basas y capiteles del alto que son menester para llegar al huello del Corredor de las Damas,

y puniendo sus çapatras y linteles como en lo baxo, y su entablamento para el ala del tejado, todo esto muy bien asentado y rretundido y engrapado en todos los lugares que sea menester.

Y el maeso que lo tomare lo a de dar muy bien fecho y acabado, a contento de los maestros de Su Magestad y a toda costa, dándole cal y arena y agua y madera para andamios, adonde estuvieren en el Alcáçar, y labrada y asentada toda la madera de los suelos.

Yten que el maestro que esta obra tomare la a de dar acabada y puesta en perfección, a contento de los maestros de Su Magestad, para el día de Santiago primero que viene de este año de quinientos y quarenta e un años.

(*Añadido:* En este margen va escripto en vna parte tres rrengloçitos y medio y en otra parte tres rreglonçitos porque así estava en las condiçiones. Vala.)

Otrosi con condiçión que el maestro que la dicha obra tomare, sy no die-re acabada la dicha obra para el dicho día y se le desquente del preçio principal por que la tomare dende en adelante por cada vn día medio ducado fasta que la acabe la dicha obra, y que todavía sea obligado de hazer la dicha obra de la forma susodicha”.

#### 4) Sin fecha (c. 1541-1542)

**Condiciones autógrafas de Luis de Vega para que Juan Francés realice el enchapado de la muralla del Alcázar de Madrid en el lienzo occidental.**

(Id. ff. 81-82)

“Condiçiones y manera cómo maestre Juan Francés ha de hazer la obra del chapado dende la Torre Dorada asta la puerta falsa que es debaxo del terado que agora se haze:

Primeramente, que conforme como está en este papel señalado [ha de] hazer la dicha chapa por la mysama or[den y man]era que está señalado. A de despeçar los syllares [y] tener de lecho por lo menos pie y medio y de alto otro pie y medio. A las quatro hiladas adonde enpieça el talús, a de echar los taluses de tres pies y medio de largo, porque ally haga trabazón. Y (*tachado:* dende) a otras tres hiladas en dos (*tachado:* hiladas) pieças haga travazón asta que lleguen a la muralla. Y a la postrera, que es el talús, a

de ser de dos pies y medio de lecho. Y a de rronper en la muralla y que entre todo lo que sobrare demás de la salida. Y, en rrozando la muralla, para meter vno lo aprieten muy bien antes que rronpan para otro porque no haga (*tachado*: n) sentymyento la muralla. Todo, como dicho es, a cada hila da de syllares, lo an de yr rrypiando de buena cal y piedra, bien apretado contra la muralla, de manera que vaya todo conforme y de la manera y por la orden que está en este papel señalado, que es como en este capítulo lo rrelata. A de andar este chapado por los cubos rredondos, aguardando los rredondos. A de ser todo de las canteras que se tray a esta Alcáz[ar], de piedra beroqueña, dura, de buen grano; y, sy vi[ere] alguna piedra que no sea tal, que el maestro de Su M[agestad] la pueda quebrar; y, si la tuviere asentada, la p[ueda] quitar.

Alo de dar hecho y acabado y puesto en perfycción, bien labrado y bien asentado y de buenas juntas, a contento de los maestros de Su Magestad. Anle de dar para todo cal y piedra tosca para de dentro. Anle de dar sacados los çimientos de todo para que él pueda asentar syllares. Y de ay adelante lo a de hazer todo como dicho es, syn faltar nada. La cal y arena la darán adonde (*roto*) [...] y carretas lo descargan, y el agua en el piló[n que] se saca de los pozos; y la piedra tosca que a de gastar, adonde más çerca la hallare. Alo de enpeçar luego, syn alçar la mano de ello, asta ser todo acabado. Alo de dar hecho y acabado como dicho es en fyn de novienbre de este presente año. Las pagas de todo lo dicho serán que asy como vaya haçiendo le vaya pagando, que acabado de hazer sea acabado de pagar.

(*Rubricado*: Luys de Vega)

Esto conçertamos Alonso de Covaruvias y yo, quando se conçertó el myrador, a seys rreales cada vara con los henchymientos detrás, conforme a estas condiçiones.

(*Rubricado*: Luys de Vega)

Entyéndese (*tachado*: que mien) que toda la piedra tosca para la rrypiación se la an de poner al pie de la obra; y lo demás, como está dicho. Y ansymismo se a de entender que el talús de la hilada postrera se a de medyr por los dos pies y medio que an de tener de lecho. Y los syllares que van entrando dentro de la pared se le a de pagar lo que más [entra]re del (*tachado*: os) pie y medio, y que se le desquiten los que menos hechare (*roto*) [...] de a pie y medio de lecho en que está dicho del talús de la postrera hilada. Se entiende que a de ser pagado medio pie que es que en el prymer conçier-

to avía de ser de dos pies; y este medio pie que aga se le puso por condición que fuese de dos pies y medio, se le a de pagar el medio pie de más de a seis rreales por vara.

(Rubricado: Luys de Vega. Por testigo por Juan Françés, Pedro d'Alviz)".

### 5) 14-VII-1546

#### **Memorial presentado por Juan Francés con las obras por él ejecutadas fuera de contrato en el Alcázar de Madrid.**

(Id. Pieza 1. ff. 4 v<sup>o</sup>.-5)

“Lo que mandaron hazer Luys de Vega y Cobarrubias y los mayordomos del Alcázar de esta villa es lo siguiente, y esto es todo fuera de obligaciones y contrabtos:

Primeramente, diez escaleras de piedra berroqueña, más tengo hechas catorze bentanas por su mandado, más diez puertas de molduras, más çinco puertas de talla e más dos espejos. Más me mandaron hazer vna hilada de sillares a la rredonda de los dos patios, más me mandaron hazer tres chimeneas de nueuo, más me mandaron enlosar otras tres chimeneas, más me mandaron hazer dos pasos que están al entrar del jardín y enlosado entremedias, más tomaron çinco losas para los algibes debaxo de la tierra, más me mandaron hazer vn mirador en la Torre de la Rreyna, más me mandaron hazer vna puerta que sale al dicho mirador, más (*añadido entre renglones*: mandaron hazer otra puerta que sale al mirador grande, más) me mandaron hazer dos brocales e puertas de los algibes, más me mandaron hazer vna puerta viaje a la parte del río. Y esto es todo a mi costa, sacar e desbastar y traer y labrar y asentar e poner en perfiçión como agora está. E, si algo ay quebrado, ellos lo an quebrado o sus peones. Y en esto todo no ay contrabto ni obligación, ni me an dado sino lo que ellos an querido, por quanto no está tasado de mi parte. Más ay que hize más de quinientos ducados de demasías en la escalera, más que no está en la obligación e contrabto. Y todo esto es de piedra berroqueña. Más dos piedras que se asentaron en la boca de los algibes. Más vna losa a la entrada de los entresuelos de la mesa de la escalera”.

# FELIPE IV, VELÁZQUEZ Y LAS ANTIGÜEDADES

Por

MIGUEL MORAN TURINA



“El año 1657 quiso Diego Velázquez volver a Italia y el rey no lo permitió por la dilación de la vez pasada”(1). Desde que Velázquez abandonara la corte un día de noviembre de 1648 hasta que el 23 de junio de 1651 Felipe IV diera cuenta a su embajador en Roma del regreso del pintor a Madrid, apenas habían transcurrido dos años y medio. Un tiempo excesivo para la impaciencia de un rey que se veía privado no sólo de los servicios de su pintor, sino también de los del veedor de las obras de su Alcázar –y quizá esto fuera más importante para él en una época de cambios en la decoración de su palacio madrileño–. Y un tiempo excesivo para un coleccionista apasionado que, como el Salastano de Gracián, esperaba impaciente entrar en posesión de una piezas largamente deseadas.

Transcurrido poco más de un año de la partida de Velázquez, el rey consideró que éste ya había tenido tiempo más que cumplido para concluir su misión y empezó a solicitar, con premura creciente, su retorno. En febrero de 1650 el rey escribía al Duque del Infantado, su embajador en Roma, que “he visto Vra. carta de 6 de noviembre del año pasado en que me dais cuenta de lo que iba obrando Velázquez en lo que tiene á su cuidado, y pues conocéis su flema, es bien que procuréis no la execute en la detención en esa corte, sino que adelante la conclusión de la obra y su partencia cuanto fuera posible”(2). Y a lo largo de todo el año de 1650 y parte del de 1651 siguió enviándole nuevas cartas periódicamente en las que se urgía tanto la partida de Velázquez de Italia como la terminación de la obra que allí había dejado emprendida(3).

Que Velázquez era un hombre flemático es algo que nadie duda; que no debía tener ninguna prisa por abandonar Italia, tampoco. Pero también es cierto que, en este caso concreto, el rey probablemente fue injusto con su pintor, pues, aunque retrasara su regreso algunas semanas más de los preciso, realizó su tarea con una celeridad encomiable.

Si damos crédito –un crédito relativo, pues en otros aspectos contiene algunos errores(4)– al *Suplemento a la Historia de España* del padre Mariana, cuando el conde de Oñate deja el gobierno de Nápoles y regresa a España lo hace con “300 estatuas de Mármol, Bronce y otros Metales, para los jardines del Rey” que, obviamente, hay que poner en relación con los encargos efectuados por Velázquez. Quizá este número podría considerarse exagerado, sobre todo si tenemos en cuenta que el pintor ya había traído con él una parte de su adquisiciones, pero en cualquier caso –y los inventarios de 1666 y 1686(5) lo confirman– se trata de un número muy elevado de vaciados y moldes, conseguidos en un tiempo inferior a cuatro años(6). Y esto era una tarea verdaderamente difícil, cuyas complicaciones no debía ignorar por completo Felipe IV, dado que pocos años antes Carlos I de Inglaterra había solicitado a la corte de Madrid permiso para una operación semejante, aunque a una escala infinitamente menor: en enero de 1638 su embajador en España recibía las órdenes oportunas para obtener vaciados de tres bustos de emperadores –*Julio César, Marcelo y Aníbal*– que se hallaban en los jardines de Aranjuez: unos vaciados que no se pudieron terminar hasta junio del año siguiente y que no fueron remitidos a Londres hasta noviembre de 1639(7).

Si los casi dos años que se precisaron para realizar el modesto encargo de Carlos I minimizan los meses empleados por Velázquez para realizar el suyo, la comparación con el resultado de la misión semejante realizada por Poussin para la corona francesa(8) da la medida exacta de la eficacia y el éxito del español. Siguiendo los dictados de Luis XIII y de Richelieu, que querían contar con los servicios de Poussin, el Surintendant des Bâtiments, Sublet de Noyers, envió a Roland Fréart y Jean de Chantelou a Roma en 1640 para tratar de llegar a un acuerdo con el pintor y, de paso, “para conseguir hacer y recoger todo lo que la ocasión y oportunidad de nuestro viaje pudieran proporcionarnos de las antigüedades más excelentes, tanto en arquitectura como en escultura(9)”, trayendo de regreso los moldes de setenta bajorrelieves de la *Columna Trajana*, de dos medallones del *Arco de Constantino*, más algún otro de algunos relieves existentes en la Villa Médicis y en la colección Borghese. Animado por el éxito, y queriendo contribuir a la magnificencia de la nueva decoración del Louvre, en 1643 Sublet de Noyers aprovechó la ocasión de un nuevo viaje de Chantelou a Roma para encargarle más vaciados del *Arco de Constantino*, de la *Flora* y el

*Hércules Farnese* y de los famosísimos *Colosos de Montecavallo* que él quería instalar ante las puertas del palacio parisino.

Ese mismo año moría Luis XIII y era sustituido en su cargo el señor de Noyers, pero Poussin siguió intentando llevar a cabo la empresa para Chantelou en medio de todo tipo de dificultades, tanto para conseguir el permiso de exportación para una colección de bustos, como para poder obtener las copias deseadas<sup>10</sup>. Dificultades tales que, doce años después de iniciadas las gestiones llevan a Poussin a proponerle la posibilidad de que “si, en cas que je n’en puisse avoir d’antiques, vous voudriez que je vous fasse une douzaine de belles têtes avec un peu de buste toute d’une pièce; elles ne seraient pas moins belles que ces vieilles têtes et toutes rapiécées, et vous les auriez à bon marché”(11).

Exportar antigüedades fuera de Roma no siempre resultaba fácil –y si no que se lo dijeran al conde de Arundel, obligado a dejar tras sí la colección de antigüedades reunida en Roma durante su viaje de 1606(12)–, pero tampoco lo era conseguir permiso para realizar moldes de ellas. Los propietarios de las estatuas famosas solían mostrarse reticentes a la hora de autorizar vaciados, a causa de las manchas que, frecuentemente, dejaba sobre su superficie el líquido con que se bañaban antes de colocar la escayola. En este caso Velázquez no debió constituir una excepción: en mayo de 1649 el Cardenal de la Cueva escribía desde Roma al marqués de Bedmar diciéndole que ya andaba por allí “un tal Velázquez... viendo estatuas y pinturas y procurar aver las mejores(13)”, sin embargo, casi un año después, cuando ya debía andar alarmado por las cartas del rey solicitando su inmediato regreso, todavía no había conseguido adelantar nada en su pretensión de obtener calcos de las estatuas del Belvedere, por lo que a principios de marzo de 1650 el conde de Oñate intercede en su favor ante el entonces todopoderoso secretario de estado, cardenal Panziroli. Intercesión inútil, pues se ve obligado a repetirla exactamente un mes después, con un tono menos oficial y más de ruego –“Supp<sup>co</sup> a Vem<sup>a</sup> que en nombre de S Mg<sup>d</sup> y mío se sirva de suplicar a S B<sup>d</sup> mande dar licencia a Diego Belázquez para que vaya a formar las figuras y no dudo que su Sant<sup>d</sup> lo tendrá así por bien sabiendo que es gusto de S Mg<sup>d</sup> y yo recibiré en esto tan particular favor de Vem<sup>a</sup> como el que acostumbra a hacer siempre(14)”–, antes de conseguir la deseada autorización.

Y es que sin aquellas estatuas difícilmente podría considerarse plenamente realizada su misión. La mayor parte de los originales de las piezas más importantes traídas por Velázquez —el *Laoconte*, el *Nilo*, la *Cleopatra*, el *Antinoo*...— se encontraban en el patio de Belvedere y, el mero hecho de su pertenencia a aquella colección, mítica desde su mismo nacimiento, las colocaba entre las antigüedades más famosas y codiciadas de Roma.

Desde mediados del siglo XVI y a lo largo del XVII se imprimieron numerosas guías y descripciones de las maravillas de Roma y se multiplicaron obras, como las de Lafreri, Cavallieri o Perrier —y ésta a un precio realmente asequible— en las que se reproducían sus más bellas esculturas, cuya descripción, o al menos su enumeración, se convirtió en obligación inexcusable para los tratadistas de arte. Guías, grabados y enumeraciones que, rápidamente difundidas por la imprenta, llegaron a todos los lugares de Europa, crearon una imagen tópica, y mítica, de las antigüedades de Roma entre todos aquellos que nunca pisaron la Ciudad Eterna y condicionaron las apreciaciones de los que sí llegaron a hacerlo, poniendo a la cabeza de todos aquellos vestigios de la sacrosanta antigüedad el *Laoconte* y las esculturas que le rodeaban en el patio del Belvedere. Una actitud hacia la escultura clásica que podemos ver muy bien ejemplificada en la España previa a la misión de Velázquez, pues si a finales del siglo XVI las antigüedades del Belvedere reciben un lugar de honor en el *Tratado de las Antigüedades de la Memorable Peña de Martos*, de Diego de Villalta(15), en 1633 continúan ocupando el mismo lugar en los *Diálogos de la pintura*(16), donde Vicencio Carducho sigue casi al pie de la letra las enumeraciones hechas por Vasari y Zuccaro.

A diferencia de Carducho, el conocimiento que tenía Velázquez de las antigüedades romanas era de primera mano. Antes de su viaje a Roma, en Sevilla, y a través de su suegro, debió de tener acceso necesariamente a las colecciones del duque de Alcalá; en Madrid gozó de la protección de don Juan de Fonseca y Figueroa, un erudito en arte clásico y autor de un desaparecido tratado de pintura entre los antiguos; durante su primer viaje residió en la villa Medici por “haber allí excelentísimas estatuas, de que contrahacer(17)”, y a su regreso gozó en la corte de reputación como hombre experto en aquella materia(18). Por ello no debe extrañarnos en absoluto que Velázquez demostrara una cierta independencia de juicio al incluir en su selección piezas que, como el *Germánico*, el *Discóbolo* y el *Fauno Gius-*

*tiniani*, ni estaban entre las reproducidas por Perrier(19), ni gozaban de especial renombre; pero, sin embargo, fue exactamente aquel mismo tópico del museo imaginario de la escultura clásica –las estatuas del Belvedere, las piezas capitales de la colección Borghese, el *Hércules Farnese*, el *Ares Ludovisi*, la *Niobe*, el *Galo moribundo*, legendario por la restauración efectuada por Miguel Angel en su brazo(20) ... –el que Velázquez quiso trasladar a España, y el que, por otra parte, incorporó a su pintura(21).

Al calificar las compras de Velázquez como museo imaginario, lo hago con toda intención. A Velázquez, o lo que es lo mismo, a Felipe IV, no le interesaban tanto las antigüedades en sí mismas como insertarse plenamente dentro de un doble tópico: el tópico de la escultura romana y el tópico del coleccionismo principesco. Si el rey lo que realmente buscaba eran antigüedades nunca hubiera encaminado a su pintor hacia Roma: allí era inútil buscarlas por más que la ciudad rebosara de ellas.

A mediados del siglo XVI, los romanos eran conscientes de que el tiempo de los grandes descubrimientos se había cerrado para siempre –hacia años que no se producía ningún hallazgo parangonable a los que se habían sucedido pocas décadas antes– y ponían todo tipo de trabas a la exportación de antigüedades fuera de la ciudad(22). He hablado ya del fracaso de Arundel y de los problemas de Poussin algunos años antes(23), y podría hablar también de las dificultades que tuvo poco después Cristina de Suecia para reunir una colección tan importante como ella hubiera deseado. Una situación ésta que difícilmente podía ignorar Felipe IV, que llevaba más de veinte años comprando en Italia. Si el rey de España hubiera tenido verdadero interés por adquirir antigüedades habría buscado soluciones alternativas, y no las buscó, aunque las tenía muy a mano.

En primer lugar, Roma no era el único mercado posible de antigüedades, y entre 1649 y 1651, exactamente en el mismo lapso de tiempo en que transcurría la misión de Velázquez, el Parlamento de Londres liquidaba las colecciones de Carlos I, donde podían encontrarse más de trescientas esculturas clásicas. Y no las compró; ni siquiera se informó sobre ellas(24). Como no las había comprado tampoco diez años antes en la venta de Rubens(25), ni, a finales de los años veinte, en la de los duques de Mantua donde Carlos I había conseguido el grueso de su colección de mármoles(26). Y, en segundo lugar, si Felipe IV hubiera sentido el mismo interés por las antigüedades que sentían los papas, las principales familias roma-

nas o los grandes coleccionistas ingleses de su momento –dispuestos, incluso, a desmontar los relieves de la *Puerta Dorada* de Constantinopla para trasladarlos a Londres–, hubiera podido propiciar sus propias excavaciones en los yacimientos romanos de la península o aprovecharse de los hallazgos fortuitos, como había hecho en menor escala, por poner sólo un ejemplo, el duque de Villahermosa(27). Y esto tampoco lo hizo nunca.

Para valorar exactamente el alcance del encargo hecho por Felipe IV a Velázquez habría que tener muy en cuenta cuáles eran los verdaderos intereses del rey en materia artística y cuál era la tradición coleccionista de la monarquía española en la que él se insertaba.

El rey era un hombre esencialmente moderno; un hombre de gustos muy bien definidos –lo que explica su presencia o su ausencia en las grandes ventas de arte producidas en Europa durante su reinado– y al que, como coleccionista, interesaba sobre manera, además de los grandes artistas del alto renacimiento, la obra de sus contemporáneos: Rubens, Ribera, Velázquez. Un hombre, en definitiva al que quizá interesaba más el presente que el pasado –Tiziano, Tintoretto, Rafael pertenecían a un pasado muy cercano–; pero en este sentido su actitud como coleccionista no resultaba en absoluto distinta a la de Felipe II, su abuelo y modelo, como rey y como coleccionista. Felipe II también era un hombre moderno, rabiosamente moderno, y, ni uno ni otro, tuvieron nunca interés excesivo por ese pasado, quizá excesivamente remoto, de la antigüedad. Como coleccionistas, naturalmente; pues en otros terrenos la antigüedad despertó un enorme interés en ambos Felipes.

Esto es algo que parece claro respecto a Felipe IV –había leído con aprovechamiento a los historiadores romanos(28) y su encargo de pinturas con tema romano, algunas de ellas inspiradas directamente en los grabados de Justo Lipsio, parece ir más allá del deseo de establecer un simple paralelo entre la monarquía hispana y el imperio de los césares(29)– y que resulta incuestionable respecto a Felipe II, un hombre que, camino de Portugal, había dado un rodeo para visitar las ruinas de Mérida(30) y que se encontraba en relación estrecha con aquellos hombres que, como Chacón, Velasco, Morales o Páez de Castro, se encontraban entre los fundadores de la arqueología española.

Son muchos los testimonios que podríamos señalar del interés que suscitaba la antigüedad en el entorno real, desde las colecciones numismáticas

del Escorial hasta el cuestionario de las *Relaciones topográficas*(31), sin olvidar, claro está, el papel que se concedían a las antigüedades en los proyectos de biblioteca real confeccionados por Páez de Castro y el doctor Cardona y en la propia biblioteca del monasterio de San Lorenzo, donde se habían integrado las pertenecientes a Antonio Agustín(32). Y sin embargo, al repasar el inventario de los bienes que pertenecieron a Felipe II(33), nos encontramos con que casi el total de las antigüedades de su colección –originales o copias modernas– proviene de la colección de don Diego de Mendoza(34), de los regalos del cardenal Ricci(35) y de los de Pio V, procedentes del Belvedere(36), y que, salvo una copia en mármol del *Espinario*(37), ninguno de los vaciados y copias sacados para María de Hungría(38) entran a formar parte de las colecciones reales españolas(39). Ninguna de sus antigüedades, por lo que se desprende al menos de la documentación que ha llegado a nosotros, se debe a una compra o encargo personal del monarca(40). Y de todas estas esculturas, tan sólo la serie de los césares, cerrada con el busto de Carlos V –y ésta por su valor dinástico, probablemente, más que por otro motivo–, tenían un destino claro en la mente del rey; ubicarse en nichos en el jardín del Cierzo, un jardín cerrado en el ala norte del Alcázar(41). Alguna otra, convertida en fuente había sido instalada en los jardines de Aranjuez(42), pero hacia 1590, los mármoles de Mendoza aún no habían encontrado acomodo(43), como no lo habían hallado tampoco todavía a la muerte del rey, a juzgar por el inventario, la mayor parte de aquellas piezas, algunas de las cuales pasaron a Aranjuez en 1607(44).

Una actitud parecida es la que podemos encontrar en Felipe IV, un hombre cuya única antigüedad importante, la *Apoteosis de Claudio*, fue un regalo del Cardenal Colonna(45). Es cierto que, en 1634 y 1635, para completar la decoración del palacio del Buen Retiro, mandó sacar de Aranjuez y del Alcázar un importante número de esculturas, entre las que se encontraban el *Espinario* de María de Hungría, un *Laoconte* de bronce y algunas otras esculturas de origen clásico(46), pero se trataba únicamente de una reorganización de las colecciones, nada más. Durante tres décadas el rey había actuado como coleccionista ávido, adquiriendo ingentes cantidades de obras de arte a lo largo y lo ancho de Europa, y nunca, hasta que envía a Velázquez a Italia, había pasado por su mente la posibilidad de adquirir antigüedades, a pesar de que se le presentaron ocasiones inmejorables para ello. Tras el regreso de Velázquez, siguió comprando arte durante quin-

ce años más, y tampoco adquirió ninguna otra antigüedad, si exceptuamos la *Apoteosis de Claudio*, a pesar de que en 1657 el Duque de Terranova informara a don Luis de Haro sobre la posibilidad de comprar en Roma un conjunto “de estatuas y vasos de toda curiosidad que se pueden haver aquí para su Mgd. si gusta dello”, sin que, al menos que se sepa, llegara a haber siquiera una respuesta por parte del rey(47). Y sin embargo, en 1648 envía a Italia a su pintor para adquirir “estatuas antiguas y vaciar algunas de las más celebradas, que en diversos lugares de Roma se hallan”(48).

Indudablemente la situación tiene algo de extraña. ¿A qué se debió ese repentino, intenso y fugaz interés por las antigüedades, que no volvería a repetirse? Más aún, realmente, ¿fue un auténtico interés por las antigüedades el motivo del encargo o, por el contrario, fue otro muy distinto el verdadero móvil de la empresa? Dos preguntas –en realidad una sola– de cuya respuesta depende la exacta valoración de la actitud del rey en este terreno.

Sabemos que la misión de Velázquez se produjo en un momento muy concreto, en medio de los trabajos de redecoración del Alcázar. Ni antes ni después, y vinculada claramente a estas tareas(49). En este sentido tenemos el testimonio contemporáneo de Jusepe Martínez: “Propúsole S.M. que deseaba hacer una galería adornada de pinturas y para esto que buscasse maestros pintores para escoger de ellos los mejores, a lo cual respondió: ‘vuestra magestad no ha de tener cuadros que cada hombre los pueda tener’. Replicó S.M. ‘cómo ha de ser esto?’ y respondió Velázquez: ‘yo me atrevo señor (si V.M. me da licencia) ir a Roma y a Venecia a buscar y feriar los mejores cuadros que se hallen de Ticiano, Pablo Veronés, Basán, de Rafael de Urbino, del parmesano y de otros semejantes, que de estas tales pinturas hay muy pocos príncipes que las tengan, y en tanta cantidad como V.M. tendrá con la diligencia que yo haré, y más que será necesario adornar las piezas bajas con estatuas antiguas y las que no se pudieran haber se vaciarán, y traerán las hembras a España para vaciarlas aquí con todo cumplimiento’”(50).

El texto de Martínez es importante, pues en un momento en que el coleccionismo privado español alcanza cotas difícilmente imaginables, en cantidad y calidad(51), Velázquez está planteando los resultados de su misión italiana como un hecho netamente diferenciador con respecto a cualquier otra colección: una colección principesca, con obras tales “que hay muy pocos príncipes que las tengan”.

La colección real, mimada a lo largo de un siglo por tres monarcas distintos, difícilmente podía tener parangón con el resto de las grandes colecciones nobiliarias creadas en tiempos de Felipe IV. Pero era una diferencia, quizá más cuantitativa que cualitativa: el rey tenía más cuadros de Tiziano que nadie, y de Rubens, y de Ribera, y de Velázquez. Pero muchos de los tizianos, rubens y velázquez que poseían personajes como el marqués de Leganés o el marqués de Heliche, por poner sólo dos ejemplos, podían rivalizar individualmente –y si no ahí está la *Venus del Espejo*, en poder del segundo– con las obras de los mismos maestros existentes en el Alcázar; e incluso en número, pues algunas de estas colecciones alcanzaban proporciones regias. Y en este sentido la posesión por parte del rey de una colección de vaciados en bronce de estatuas antiguas sí que introducía un elemento netamente diferenciador entre el coleccionismo real y el coleccionismo privado.

Una colección de vaciados, mejor incluso que una colección de verdaderas antigüedades(52). Y es que, aunque el coleccionismo de esculturas nunca tuvo un arraigo excesivo entre nosotros en los siglos XVI y XVII(53), en tiempos de Felipe IV el duque de Medinaceli tenía en la corte una espléndida colección de esculturas clásicas, cuyo origen estaba en la enviada a Sevilla por el primer duque de Alcalá(54). Pero sobre todo, y esto es lo verdaderamente definitivo, porque, además, al enviar a Velázquez a Italia para vaciar las estatuas míticas de la antigüedad, Felipe IV se insertaba plenamente en una tradición de coleccionismo real que arrancaba de Francisco I.

En 1540, el rey francés que, desde que solicitara del papa el *Laoconte* en 1517, empezaba a volver sus ojos con interés creciente hacia el arte de la antigüedad(55), enviaba a Italia al Primaticcio, con el encargo de remitirle dibujos de antigüedades que él pudiera comprar(56). Aunque Cellini refiere que emprendió su viaje bien provisto de “cartas de recomendación por las cuales pudiesen sacar moldes de las principales y bellas antigüedades”(57), es probable que ésta fuera una decisión tomada sobre la marcha en la que Francisco I y Primaticcio hicieron virtud de la necesidad. Según Vasari, a su regreso, Primaticcio volvía con 125 piezas, pero ante la imposibilidad de conseguir ninguna verdaderamente importante optó por sacar vaciados de aquellas que se consideraban irrenunciables: *Cleopatra*, *Apolo*, *Laoconte*, *Venus*, *Tiber*, *Cómodo como Hércules* –todas ellas en los jardines del Belvedere–, los dos Sátiros de los Farnese y algunos fragmentos

de la *Columna Trajana*, a los que se añadirían pocos años después las adquiridas en un segundo viaje a Roma.

Fuera cual fuera el origen del encargo, sus resultados fueron impresionantes, y sus consecuencias no tardaron en dejarse sentir. Si Primaticcio hubiera enviado únicamente originales, la colección de Francisco I hubiera sido una más –y, desde luego, no la mejor– entre las muchas que podían verse en Europa, pero al trasladar los vaciados de las más famosas antigüedades romanas convirtió, en palabras de Vasari, a Fontainebleau en “quasi una nuova Roma”, algo que produjo un impacto muy fuerte entre sus contemporáneos. Y algo que, sumado también a las dificultades y el alto costo que comportaba, convirtió durante más de un siglo a aquel encargo en paradigma del coleccionismo principesco. Paradigma, también para Felipe IV que, con toda certeza, iba tras sus pasos al enviar a Velázquez rumbo a Italia.

Igual que él, ni María de Hungría, ni Enrique VIII(58) ni Luis XIII, como hemos visto ya, supieron resistirse antes al reto que supuso la hazaña de Francisco I. Y tampoco supo hacerlo Carlos I, quien encontró en su ejemplo el medio para entrar en posesión, aunque indirectamente, de aquellas piezas célebres imposibles de conseguir “for money”(59): a fines de la década de 1620 adquirió un molde del *Gladiador Borghese* y en 1631 envió a Roma a Hubert Le Sueur para obtener calcos del *Antinoo*, el *Cómo como Hércules*, el *Espinario*, la *Venus de Medici*, una *Diana cazadora* y una *Cleopatra* –no la del Belvedere–, cuyos vaciados se habían fundido ya en 1634.

“Cela couterait un État”, escribía Leoni a Ferrante Gonzaga en 1549(60) refiriéndose al gasto que supondría una empresa semejante. Un costo que, por su magnitud, restringía este tipo de encargos a la realeza, dejando fuera a aquellos coleccionistas privados que, incluso, podían ser capaces de adquirir auténticas antigüedades. Ni en Francia, ni en Inglaterra, ni España, fuera de las colecciones reales, existieron otros conjuntos completos de vaciados a tamaño natural, no ya de bronce, sino ni siquiera de escayola(61).

No sabemos exactamente cuanto dinero le costaron a Felipe IV los bronces y los yesos de Velázquez –Malvasia habla de 30.000 escudos(62)–, pero sí que fue una cantidad lo suficientemente elevada como para generar protestas en determinados sectores de la corte que veían en esta empresa un gasto tan elevado como inoportuno e inútil: “que no es a propósito del tiempo que corre de tantas pérdidas y calamidades de todas maneras, el ocupar el tiempo y dinero en cosa de tan poca sustancia y propia de personas que

no tienen a que mirar ni de que cuydar ni en que gastar y que por las misma razón devrían tener poco lugar en Príncipes muy prósperos y los que se hallasen apretados de tantas maneras mostrarían poco o ningún conocimiento de su estado trabajoso y peligroso y menos atención a restaurar lo perdido aumentarse que es la mira principal de los de aquel grado supremo en el cual deve ser muy accesorio todo lo demás y si como se entiende anduviese este hombre pidiendo estatuas y pinturas sin pagamento y particularmente a Papas se hablaría en ello de manera que fuere para taparse los oydos”(63).

Míticas, raras y caras —o míticas y raras porque caras—, no debe extrañarnos que estas piezas gozaran de una altísima estimación en su momento. En Inglaterra, Cronwell, que dispersó la colección de los Estuardos, retiró varias de ellas de la venta y volvió a comprar el vaciado del *Antinoo*; las demás se encontraron entre los objetos más caros de cuantos pertenecieron al infortunado Carlos I. Y en España, cuando se inventarió y tasó la colección real en 1666, la pieza más cara resultó ser el *Hermafrodita* traído por Velázquez valorado en 6.000 ducados, muy por encima de los 4.000 en que se estimaron algunos lienzos de Tiziano y de los 1.500 en que se tasaron *Las Meninas*(64).

Aunque en fechas muy próximas al segundo viaje del sevillano a Roma, Diego de Niseno defendiera el valor de los originales afirmando que “el imitar, el trasladar y el copiar no es mucho de estimar ni agradecer”(65), lo cierto es que, en aquellos tiempos esta opinión distaba mucho aún de ser la habitual. Francisco I, Carlos Estuardo, Felipe IV, exquisitos coleccionistas todos ellos, no pestañearon a la hora de gastar ingentes cantidades de dinero en obras que no dejaban de ser meras réplicas de originales antiguos. Vaciados y copias, como las enviadas por el duque de Mantua al duque de Lerma, se estimaron como regalos principescos. Los grandes coleccionistas, desde Felipe II a Carlos I, no desdeñaron ordenar a sus pintores que reprodujeran para ellos cuadros que nunca podrían conseguir, fueran estos tablas de los flamencos o tizianos inasequibles, encerrados tras los muros de Alcázar de Madrid; y, más aún, coleccionistas que, como Felipe IV, no dudaron a la hora de incluir alguna de estas copias en aquella pieza donde se reunían las maravillas de su colección(66).

A nuestros ojos actuales no dejan de parecer excesivas estimaciones tan altas para este tipo de objetos. Pero quizá también lo hubieran parecido en-

tonces dentro de determinados círculos. En el *Discurso de las medallas* uno de los supuestos interlocutores plantea que “sabiendo cierto que se hallan las mismas medallas antiguas, el tener otras de su mismo talle modernas no me daría mucha pena, siendo estas más limpias y que más gusto nos dan a los que poco sabemos, hallándose las otras en pocas partes y consumidas de antigüedad”, a lo que Antonio Agustín replica que “pocas vezes se hallan medallas tan bien sacadas que sean las mismas en todas las cosas, como también los pintores y otras personas que han publicado retratos de medallas de moldes en muchos casos nos engañan con sus pulidos dibuxos... y en otras muchas cosas se engañan no entendiendo lo que hai en las medallas antiguas o imaginando y tomando unas cosas por otras”(67).

En la reproducción de vaciados, la autenticidad de las piezas quedaba descartada de entrada. Pero también la exactitud. Las esculturas obtenidas a partir de los moldes encargados por Velázquez, cambiaron, respecto a sus originales, de material, vieron sus cuerpos cubiertos con ropajes, varios de sus detalles alterados e, incluso algunos, el *Antinoo* por ejemplo, dejaron de ser figuras de cuerpo entero para convertirse en bustos. Conservaban, sí, la “apariencia de antigüedad”, algo que podía resultar satisfactorio para el artista, “que trata de reproducir lo antiguo y, si es posible, a través de su imitación, llegar a la propia obra”, pero nunca para el erudito arqueólogo, “interesado por lo antiguo en tanto que antiguo y que, a través de su conservación, pretende llegar a un conocimiento de los tiempos pasados, en cuanto diferentes del suyo y base para entender este último”(68). Por usar las palabras de Maravall, para el erudito “no es el aspecto de belleza o de perfección de la obra en sí lo que cuenta, es una cuestión de autenticidad”(69).

Se trata, pues, de dos posiciones distintas frente a la antigüedad, la del artista y la del erudito, –la del coleccionista bascula hacia una o hacia otra según los casos– que será adoptadas también por unos coleccionistas que se inclinarán hacia una u otra en virtud de cuáles sean sus intereses. El coleccionista arqueólogo –el duque de Villahermosa, por ejemplo–, atento a la autenticidad de una pieza que quizá él mismo convierta en historia, adoptará la posición del erudito; el coleccionista diletante –en este caso Felipe IV–, satisfecho por la contemplación de obras hermosas o valiosas en sí mismas, adoptará la del artista, y considerará sus vaciados entre los adornos más preciados de su casa, como habían hecho antes que él aquellos otros príncipes coleccionistas que quisieron hacer de sus palacios otra nueva Roma.



382

Fig. 1. Ariadna.



Fig. 2. J.B. Martínez de Mazo: *Retrato de la Reina Mariana de Austria* (detalle en que se puede observar la Pieza ochavada)



Fig. 3. F. Holanda: *Laocönte*. de "*Os desenhos das antigualhas...*"



Fig. 4. F. Perrier: *El Nilo*, de "*Segmenta nobilium signorum et statuarum que temporis dentem invidivm evase*", Roma 1638.



Fig. 5. *Fabricación de un molde de escayola*, de F. Carradori: "*Istruções elementare per gli studiosi della scultura*", Florencia, 1802.

## NOTAS

- (1) PALOMINO, A.: *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1947, p. 922.
- (2) Esta carta fue publicada por primera vez por CRUZADA VILLAAMIL, G.: *Anales de la vida y de las obras de Diego Velázquez de Silva*, Madrid, 1885, p. 176, y fue incluida nuevamente, junto con el resto de la correspondencia, por HARRIS, E. "La misión de Velázquez en Italia", *Archivo Español de Arte*, 1960.
- (3) "escrívole de nuevo encargándole mucho el efecto y que se corresponda con vos en orden a la asistencia y perfección de la obra y del escultor que la tiene a su cargo..." 16 de enero de 1651): "he querido deciros quan de mi satisfacción y agrado será el que deis la priessa posible a que se acave y perficione la obra que ay dejó Velázquez, y que la embiéis con la mayor brebedad que fuere posible correspondiendo con el Conde de Oñate para su asistencia y remisión, a quien he mandado de nuevo dándole a entender será de mi servicio el que acuda con todo lo que fuere menester para uno y otro, y espero que por falta de medios no dejaréis de lograr la diligencia... en que ganado horas llegue a Madrid esta obra con toda satisfacción" (16 de marzo de 1651): "Llegó Velázquez a Madrid, y a las costas de Hespaña en los navíos de Nápoles algunos caxones de parte de la obra que trahe consigo, y he mandado que se conduzga luego, por el desseo con que estoy de veerla y que se vaya ajustando a la parte donde a de servir... de nuevo ordeno al Conde de Oñate que (os) asista puntualmente con todo el dinero que fuere necessario para concluir lo restante de esta obra hasta que perfectamente se consiga y me la embiéis que en ello recibiré particular gusto" (23 de junio de 1651) "Su Magestad me ha mandado dezir a V.F. que apressure quanto fuere posible las obras que dejó empeçadas en Roma Diego de Velázquez por el gusto que tendrá que lleguen aquí con brebedad" (24 de julio de 1651). La llegada de estas piezas al puerto de Alicante está documentada en AHN, Consejos libro 2423, fol. 314 y libro 2424 fol. 2r-v, AGS, Cámara de Castilla, libro 369 fol. 1290v y ARV, Real libro 597 fol. 206r.
- (4) El regreso de Oñate tuvo lugar en 1653 y no en 1651.
- (5) BOTTINEAU, Y: "L'Alcázar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVIIe siecle", *Bulletin Hispanique*, 1956 y 1058.
- (6) Para conseguir los doce vaciados por Primaticcio para Francisco I se necesitaron tres años, y otros tantos fueron precisos para realizar las seis copias de bronce encargadas

por Carlos I en 1631. HASKELL, F. Y PENNY, N.: *El gusto y el arte de la antigüedad*. Madrid, 1991, pp. 20 y 49-49.

- (7) DU GU TRAPIER, E. "Sir Arthur Hopton and the interchange of paintings between Spain and England in the Seventeenth century: part 2", *Connoisseur*, 1967, n. 165, p. 62; HARRIS, E.: "Velázquez and Charles I. Antique Busts and Modern painting from Spain for the Royal Collection", *Journal of Warburg and Courtauld Institute*, XXX, 1967, pp. 414-420.

En ocasiones anteriores Carlos I había dirigido ya su mirada hacia España para completar su colección de antigüedades: en 1623 había comprado dos cabezas de *Marco Aurelio* y *Apolo* y un busto de *Faustina* y en 1630 había colocado a través de Cottington dos excelentes cabezas de mármol de Bruto y Casio que se habían encontrado en Sevilla. HARRIS E.: *op. cit.*, p. 415.

- (8) Sobre este tema véase HASKELL, F. Y N. PENNY: *op. cit.*, p.49, y, sobre todo, la correspondencia de Poussin con Chantelou entre 1643 y 1655 en POUSSIN, N.: *Lettres et propos sur l'art*, ed. A. Blunt, París, 1964.
- (9) FRÉART R.: *Parallèle de l'architecture antique et moderne*, París, 1650, cit. por HASKELL, F. y PENNY, N.: *op. cit.*, p. 49.
- (10) El 26 de junio de 1644 escribe que "sur le fait des modèles qu'il fait ici (Thiaut Poissant) je le procurerai la licence de modeler un faune qui dort, statue en verité de la plus belle maniere, qui se trouve entre la reste des oeuvres grecques antiques, et comme la dite figure est en un lieu particulier chez messieurs les Barberins, il pourtrait être quil y eût un peu de difficulté, mais quand le Cardinal saura que c'est vous, je crois que l'on impétera ce que l'on dèsiere", *op. cit.*, pp. 95-96. Un año después, en mayo de 1645, vuelve a escribirle que "le sieur Thibaut n'avant su avoir licence de modeler commodement l'*Hercule de Farnèse*, s'est résolu de se servir de la forme que vous fîtes faire et en tirer un jet que l'on conservera. Lui et moi nous sommes d'autant plutôt résolu de faire cela, comme nous craignons qu'il n'arrivant de cette forme comme des autres, qui, toutes ont été rompues et jetées avec les vidanges de la cour du Palais Mazarin" (p. 103).

- (11) Carta de 15 de noviembre de 1655, *op. cit.*, p. 155

- (12) TAYLOR, F.H.: *Artistas, príncipes y mercaderes*, Barcelona, 1960, pp. 236-7.

- (13) PITA J.M.: "Noticias en torno a Velázquez en el archivo de la Casa de Alba". *Varia Velazqueña*, Madrid, 1960, t. I, p. 403.

- (14) MARTÍNEZ de la PEÑA y GONZÁLEZ, D.: "El segundo viaje de Velázquez a Italia: dos cartas inéditas en los archivos vaticanos", *Archivo Español de Arte*, 1971, n. 173, pp. 1-7.

Las peticiones no siguieron el conducto lógico, a través del embajador español en Roma, sino que, quizá conscientes de las dificultades que podían entrañar, se formularon a través del virrey de Nápoles que se encontraba en excelentes relaciones con Panzioli. Por otra parte, dadas las fechas del segundo escrito, la realización de los moldes debió coincidir en el tiempo con la realización del retrato del papa Inocencio X.

- (15) SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: *Fuentes literarias para la historia del Arte Español*, v. I, Madrid, 1923, pp. 291

- (16) CARDUCHO, V.: *Diálogos de la pintura*, ed. F. CALVO SERRALLER, Madrid, 1979, pp. 37-42.
- (17) PALOMINO, A.: *op. cit.*, p. 902. También MARTÍNEZ, J.: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid, 1988, p. 195. En el inventario de sus bienes figuran una figura pequeña, en barro, del *Nilo*, junto a “un haomedón, de yeso blanco” y un “cabeça, de yeso, de muger, antigua”. *Varia Velazqueña*, Madrid, 1960, t. II, p. 395.
- (18) Como tal lo presenta el testimonio de Hopton cuando, apoyándose en su autoridad, justifica la exactitud de su envío ante las críticas suscitadas en Londres por los moldes recibidos, HARRIS, E.: “Velázquez and Charles I...”, *op. cit.*, p. 420. Sin embargo, el conocimiento de la escultura clásica era mucho más profundo en la corte de Carlos I que en la de Felipe IV y las dudas despertadas allí podrían hacernos pensar que quizá Velázquez pudiera haberse equivocado. De hecho, su biblioteca, tan amplia en los temas que verdaderamente le interesaban, era sumamente parca en los de la antigüedad—sólo las *Antigüedades y principado de Sevilla*, de Caro, el *Discorso della Religione antica d’Romani*, de Choul, y *Le imagini... degli imperatori tratte dalle medaglie*, de Zantani—faltando en ella los repertorios clásicos sobre las estatuas de Roma, a los que ya hemos aludido y que hubiera podido adquirir muy fácilmente durante sus estancias en la ciudad.
- (19) PERRIER, F.: *Segmenta nobilium signorum et statuarum que temporis dente individuum evase*, Roma, 1638 y PERRIER, F.: *Icones et segmenta illustrium e marmore tabularum que Romae adhuc exstant*, Roma, 1645. El *Germánico* empieza a ser valorado únicamente a partir de la segunda mitad del siglo por hombres como Philip Skippon, que lo menciona en el relato de su viaje de 1663, pero no alcanzó auténtica fama hasta su exportación a Francia a finales del siglo XVII. Su inclusión dentro de la colección formada por Velázquez podría estar relacionada con la circunstancia de pertenecer a dos familias proespañolas, los Peretti y los Giustiniani. HASKELL, F. y PENNY, N.: *op. cit.*, pp. 51 y 242.
- (20) Por ejemplo, al *Gladiator Borghese* se le dedicaban 4 láminas en el libro de Perrier, donde se reproducen también prácticamente la totalidad de los vaciados encargados por Velázquez. Quizá la única ausencia significativa sea la de la *Venus de Medici*, una de las estatuas más célebres de Roma a mediados del siglo XVII y a la que Perier había dedicado nada menos que tres láminas. HASKELL, N.: *op. cit.*, p. 71.
- (21) Sobre las huellas de la estatuaria clásica sobre la pintura de Velázquez véase SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: *Velázquez y lo clásico*. Cuadernos de la Fundación Pastor n. 5, Madrid, 1961 y HARRIS, E.: *Velázquez*, Oxford, 1982, pp. 132 y ss. Sobre el tema de la representación de esculturas en la pintura de Velázquez véanse también las reflexiones de MARAVALL, J.A.: *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Madrid, 1960, pp. 154-157.
- (22) Aunque éstas no fueran completamente eficaces, y hubiera épocas de cierta laxitud, las prohibiciones de exportación de antigüedades se suceden en los distintos pontificados. A la de agosto de 1471 siguen las de Pablo III en 1534, Clemente VIII en 1599 e Inocencio XI en 1671 y 1678. Sobre este tema JESTAZ, M.R.: “L’exportation des

- marbres de Rome de 1535 á 1571”, *Melanges d’archeologie et d’histoire*, LXXV, 1963, pp. 451-66.
- (23) El 4 de febrero de 1647, Poussin escribe a Chantelou animándole a que deje de buscar antigüedades en Romay las busque en otros lugares, incluso en la propia Francia, animado por el ejemplo del escultor Thibaut que acababa de adquirir en Lyon una colección de cincuenta y dos bustos romanos a un precio casi ridículo. POUSSIN, N.: *op. cit.*, pp. 114.5.
- (24) La correspondencia con Cárdenas sólo se refiere a pinturas. Sobre este tema véase HOWARTH, D.: “Charles I, Sculpture and Sculptors”, en MacGregor, A. (ed.): *The late Kings’ Goods, Collections, Possessions and Patronage of Charles I in the light of the Commonwealth Sale Inventories*, Londres-Oxford, 1989, pp. 71-113; Millar, O. (ed.): “The Inventories and Valuations of the King’s Goods. 1649-1651”, *The Forty-Third Volume of the Walpole Society*, 1970-1972
- (25) Sobre este tema véase MULLER, J.M.: *Rubens: The Artist as collector*, Princeton, 1989.
- (26) Luzio, A.: *La Galleria dei Gonzaga venduta all’Inghilterra*, Milán, 1913; SCOTT ALLIOT, A.: “The statues from Mantua in the collection of King Charles I”, *Burlington Magazine*, 1959, 101, pp. 218-227. HOWARTH, D.: “Charles I and the Gonzaga”, en CHAMBERS, D. y MARTINEAU, J. (eds.): *Splendours of the Gonzaga*, Londres, 1982, y sobre el interés de otros coleccionistas en esta venta véase también SAINSBURY, W.N. (ed.): *Original Unpublished Papers Illustrative of the life of Sir Peter Paul Rubens*, Londres, 1859, pp. 320-340.
- (27) MÉLIDA, J.R.: *Discurso de medallas y antigüedades de Don Martín Gurrea y Aragón, duque de Villahermosa*, Madrid, 1902. Sobre este tema véase también MORÁN, M. Y CHECA, F.: *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pintura*, Madrid, 1985, pp. 140 y ss. Sobre el estado de conocimiento de las antigüedades en España, MENÉNDEZ y PELAYO, M.: *La ciencia española*, Santader, 1954, III, p. 194.
- (28) Él mismo confiesa haberlos leído con detenimiento en el prólogo a su traducción de Guicciardini, cit. en STRADLING, R.A.: *Felipe IV y el gobierno de España. 1621-1665*, Madrid, 1989, p. 438.
- (29) Las circunstancias en que se produjo este encargo no han quedado aún completamente esclarecidas, pareciendo posible que Monterrey trasladase a los pintores italianos unas peticiones concretas, emandas directamente de Madrid. Sobre este tema véase PÉREZ SÁNCHEZ, A.E.: *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, 1965; BROWN J. y ELLIOT, J.H.: *Un palacio para el Rey*, Madrid, 1981; *Pintura napolitana de Caravaggio a Giordano*, Madrid, 1985.
- (30) “Otro día a Mérida. Otro día a las antiguallas”. A.G.S. Casa y Sitios Reales. Memoria de las jornadas año 1580. En cambio no parece que visitara las de Sagunto cuando pasó por Murviedro, pues según el relato de Cock –que sí se había apartado días antes de la comitiva real para verlas– llegó al lugar después de comer, pasó la tarde en una recepción y partió temprano a la mañana siguiente. GARCÍA MERCADAL, J.: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, 1951, I, pp. 1391-6 y 1398. Sobre las relaciones existentes entre Felipe II y la Antigüedad vease MORAN, M.: “Ar-

- queología y coleccionismo de antigüedades en la corte de Felipe II”, en *Adán y Eva en Aranjuez. Investigaciones sobre la escultura en la Casa de Austria*, Madrid 1992, pp. 37-47.
- (31) En la pregunta 36 del interrogatorio de 1575 y la de 31 de 1578 se pedían noticias de los “rastros de edificios antiguos, epitafios y letreros, y antiguallas de de que hubiese noticia”, y en varias ocasiones a las informaciones acompañan dibujos de antigüedades. *Relaciones histórico-geográfico-estadísticas de los pueblos de España hechas por iniciativa de Felipe II, Reino de Toledo*, ed. C. Viñas y R. PAZ, Madrid, 1951, pp. XVI y XXII.
- (32) MORÁN, M. y CHECA, F.: *El coleccionismo en España*, Madrid, 1985, pp. 95 y ss.; ZARCO CUEVAS, J.: “Inventario de las alhajas, cuadros... donadas por Felipe II a... El Escorial”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1930, pp. 122-129.
- (33) SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: *Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, Madrid, 2 vols., 1956-1959, II, pp. 179-187.
- (34) De los tres únicos grandes coleccionistas de escultura clásica citados por Diego de Villalta “el primero de todos fue don Diego de Mendoça hermano del marqués de Mondejar q siendo embajador en Roma recogió casi cincuenta statuas antiguas de las más excelentes que pudo aver en el mundo”. SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: *Fuentes...* I, p. 291.
- (35) En principio debían formar parte de un regalo más amplio preparado por el papa Pio IV con donaciones de diferentes cardenales y recogido en el *Aviso* de Roma de 12 de octubre de 1560, donde se señala que “il Cardinale Carpi ha portado a N.S. una testa antiqua d’Alessandro magno et il cardinale di Montipulciano tre altre una d’Hannibale, di Socrate et di Cesare, le quali si dice S.S<sup>ta</sup> mande al Re Ph<sup>o</sup>”. Cit. por DESWARTE-ROSA, S.: “Le cardinal Ricci et Philippe II: cadeaux d’oeuvres d’art et envoi d’artistes”, *La Revue de l’art*, 1990, p. 60. Pero Giovanni Ricci de Montepulciano acaba efectuando otro envío por su cuenta con una colección de copias modernas de los bustos de doce emperadores romanos culminando en otro del *César Carlos* y un vaciado en bronce del *Espinario*.
- (36) Sobre el desmembramiento de las colecciones Vaticanas en tiempos de Pio V y sus regalos a diferentes coleccionistas, véase MICHAELIS, A.: “Geschichte de Statuenhofes im Vaticanischen Belvedere”, *Jarbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts*, V, 1890, pp. 5-72, HASKELL, F. y PENNY, N.: *op. cit.*, p. 242 y DESWARTE-ROSA, S.: *op. cit.*, p. 54. RICARD, R.: *Marbres antiques du Musée du Prado*, París, 1923, pp. 13-17, piensa equivocadamente que estos bustos fueron enviados por Pio IV en 1565. Entre los coleccionistas que se beneficiaron de los regalos de Pio se incluye tradicionalmente a Per Afán de Ribera, posibilidad que es negada por LLEÓ CAÑAL, V.: “El jardín arqueológico del primer duque de Alcalá”, *Fragmentos*, 1987, n. 11, p. 24.
- (37) El *Espinario* del que llegó a haber tres copias diferentes, en la colección real española, se encontraba entre las esculturas más apreciadas de la antigüedad romana y se pensaba era el recuerdo del célebre adulterio entre una matrona romana, Paulina y su sirviente: “En los antiguos palacios senatorios, cerca del templo laterano, que hoy se llama Sanct Joan lateranense, sobre los jardines de la puerta, está esta Paulina de una

parte, y Rodriguillo de la otra; ambos de acofar sobredorado, de estatua natural de hombres. Dicen los vulgares que, sacándose él una espina del pie, ella le vió su miembro tan desmarcado, y se encendió tan braua, que por fuerça cometió con él adulterio. Era un criado suyo. Venido el marido en barrunto, y espiándolos vió un día que le demandaua: ¿Cuyas las tetas? –de Rodriguillo. –¿Cuyas las piernas? –de Rodriguillo. –¿Cuya la boca, los ojos cuyos, el forno y el fuego? –de Rodriguillo. –¿Cuya la rera? Respondió: –La rera y lo que della salle, de mi marido. Era senador; mas no de tan clara gente como esta oscura e impúdica Paulina, indigna de ser romana; y por ende él no la osó matar, por miedo de los parientes. Era pero una grand fiesta muy cerca; fizole fazer y vestirse una muy turpe saya de paño rústico, y la rera, porque era su sola suerte, bordada de ricas joyas, y con ella la forço deuertoñadamente sallir en público en compañía de las matronas. Marauillado el pueblo, indignados los parientes d'entrambos de tanta ignonimia, les nunció la cosa, y por ende sólo aquello ornó de joyas porque era sólo suyo”. LUCENA, J. de: “De vida Beata”, en *Opúsculos literarios de los siglos XIV a XVI*, Bibliófilos españoles XXIX, Madrid, 1892, p. 147.

- (38) Sobre estos vaciados PLON, E.: *Les Maîtres Italiens au service de la Maison d'Autriche: Leone Leoni sculpteur de Charles Quint et Pompeu Leoni sculpteur de Philippe II*, París, 187, p. 48-49; Ferrarino, L. (ed.): *Lettere di artisti italiani ad Antonio de Granvelle*, Madrid, 1977, pp. 57-62, BOUCHER, B.: op. cit., HASKELL, F y PENNY, N.: op. cit., p. 23.
- (39) A estas esculturas habría que añadir también la serie de emperadores encargada por el príncipe don Carlos y sus cuatro bustos antiguos de *César, Escipión, Pompeyo y Bruto*. DESWARTE-ROSA, S.: op. cit., pp. 54-55.
- (40) Cuando en 1573 Bonanone reclama el pago de los 24 bustos de emperadores que había traído de Roma para la Casa de Campo, se le responde que “no se truxeron ni hizieron por su mandado (de Felipe II) ni los ha menester, porque tiene otros como éstos doblados, y que assí podrá disponer dellos y venderlos a quien quisiere”. DESWARTE-ROSA, S.: op. cit., p. 54. MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: “Noticias varias sobre artistas en la corte en el siglo XVI”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XXXVII, 1971.
- Entre las licencias de exportación de antigüedades concedidas por el Vaticano entre 1535 y 1571, tan sólo hay seis referentes a España y ninguna de ellas con destino al rey, aunque abundan las expedidas a favor del rey de Francia, el Emperador, el duque de Baviera... JESTAZ, M.B.: op. cit. También BERTOLOTTI, a.: “Esportazione di ogetti di belle arti da Roma”, *Archivio storico, letterario e artistico di Roma*, III, 1879, pp. 281-286.
- (41) Sin embargo, hay aún serias dudas sobre si se llegaron a colocar allí en tiempos de Felipe II e, incluso, sobre si estaban destinadas a este jardín o al del lado del sur. Sobre este punto véanse las opinionnes encontradas de GRARD, V.: *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*, Madrid, 1984, p. 103, RIVERA, J.: *Juan Bautista de Toledo y Felipe II. La implatación del clasicismo en España*, Valladolid, 1984, pp. 227-228, y DESWARTE-ROSA, S.: op. cit., p. 61. También se especuló con la posibilidad de que esta serie, u otra similar, adornara la galería proyectada por Caxés para unir el Alcázar a la Casa de Campo.

- (42) En una carta de 1586, Federico Zuccaro escribe que “perche non li manchi cosa alguna a questo loco (el jardín de la Isla) vi sono anco due statue di bronzo antiche molte bone”, cit. por DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: “Federico Zuccaro en España”, *Archivo Español de Arte*, 1927, p. 86, y DESWARTE-ROSA, op. cit., p. 58. Estella, M.: “Sobre las esculturas del jardín de la isla”, en *Velázquez y el arte de su tiempo. V jornadas de arte*, Madrid, 1991, pp. 336 y 339 las identifica con el *Antinoo* y la *Venus* descritos por Ponz en 1772. Sobre este tema vease el catálogo de la exposición *Adán y Eva en Aranjuez. Investigaciones sobre la escultura en la Casa de Austria*, Madrid, 1991.
- (43) “Están agora todas estatuas en poder del Rey don Philippe nro. señor que aun no creo a ordenando donde se an de poner”, VILLALTA, D., en SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: *Fuentes...*, I, p. 291.
- (44) CARDUCHO, V.: op. cit., p. 437
- (45) La estatua apareció en 1654 en unos terrenos de su propiedad, siendo enviada a España poco después. JUSTI, C.: *Velázquez y su siglo*, Madrid, 1953, p. 594. BLANCO, A.: *Museo del Prado. Catálogo de la escultura*, Madrid, 1957, p. 116.
- (46) BROWN, J. y ELLIOT, J.H.: *Un palacio para el Rey*, Madrid, 1981, pp. 117-118.
- (47) PITA, J.M.: op. cit., p. 405.
- (48) PALOMINO, A.: op. cit., p. 910. Y Jusepe Martínez se expresa igual: “que será necesario adornar las piezas bajas con estatuas antiguas, y las que no se pudieran haber, se vaciarán y traerán las hembras a España”, MARTÍNEZ, J.: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid, 1988, p. 196.
- (49) Sobre este tema ORSO, S.: *Philip IV and the decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton, 1986.
- (50) MARTÍNEZ, J.: op. cit., p. 196.
- (51) Sobre este tema véase MORÁN, M. y CHECA, F.: op. cit.,
- (52) De hecho, Bellori, que trata tangencialmente este asunto en la bibliografía de Algardi, no se refiere en absoluto a compras de antigüedades, sino que simplemente señala que en el año 1650 “Fece formare, e gettare di bronzo alcune statue antiche, & altre di gesso, con le quali e con celebri pitture si adornó la Galería del Ré”, BELLORI, G.P.: *Le vite de pittori, scultori et architetti moderni*, Roma, 1672, p. 401. Y tampoco lo hace Passeri en su *Vite de pittori, scultori et architetti che anno lavorato in Roma morti dal 1641 fino al 1673*, Roma, 1679, p. 267.
- Los originales traídos por Velázquez, a tenor de lo que se ha conservado o se ha podido identificar, eran bustos en su práctica totalidad. HUBNER, E.: *Die Antiken Bildwerke in Madrid*, Berlín, 1862; RICARD, R.: op. cit.; BLANCO, A.: op. cit.,
- (53) Refiriéndose a la situación en el siglo XVII, Brown señala que “el importante hecho de que se coleccionaran pinturas y no esculturas debe atribuirse a la influencia personal del monarca”, BROWN, J.: “Felipe IV, el rey de coleccionistas”, *Fragmentos*, 1987, n. 11, p. 9.
- (54) LLEÓ CAÑAL, V.: op. cit., PONZ, A.: *Viaje de España*, Madrid, 1988, t. 2, pp. 160-162. Algunos años más tarde, durante su embajada en Roma, el marqués de Heliche consiguió reunir en la almoneda del cardenal Camilo Massimi una relativamente importante colección de antigüedades, cuyas piezas mandó dibujar para publicarlas después como objetos de su colección, según consta en la tapa del cuaderno en que están reu-

- nidas. HARRIS, E.: "El marqués del Carpio y sus cuadros de Velázquez", *Archivo español de arte*, 1957, p. 138; LÓPEZ TORRIJOS, R.: *La mitología en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, 1985, p. 81 y LÓPEZ TORRIJOS, R.: "Coleccionismo en la época de Velázquez: el marqués de Heliche", en *Velázquez y el arte de su tiempo. V jornadas de arte*, Madrid, 1991, p. 33.
- (55) JESTAZ, M.B.: *op. cit.*; *Les collections de François I<sup>er</sup>*, París, 1972; FAVIER, S.: Les collections de marbres antiques sous François I<sup>er</sup>, *Revue du Louvre*, 1974. pp. 153-6.
- (56) El 13 de febrero se ordena librar al pintor 675 libras "tant pour un voyage qu'il fait par ses journées de ceste notre ville de Doullens á Rome où nous l'envoyons afin de pourtraire plusieurs médailles, tableaux, arcs triomphaux et autre anticailles exquisas y estans que nous désireons veoir, aussi choisir et adviser celles que nous y pourrons recouvrer et achepter". JESTAZ, M.B.: *op. cit.*, p. 439.
- (57) CELLINI, B.: *Memorias y otros escritos*, Barcelona, t. II, 1959, p. 95, véase también pp. 101-104. Sobre la misión de Primaticcio VASARI, G.: *Le vite de piú eccelenti pittori scultori e architettori*, ed. Club del libro, Milán, 1965, t. VII, pp. 68-69 y 286; DIMIER, L.: *Le Primatice peintre, sculpteur et architecte des rois de France*, París, 1900; JESTAZ, M.B.: *op. cit.*, pp. 439-442; PRESSOUYRE, S.: Les Fontes du Primatice à Fontainebleau", *Bulletin Monumental*, 1969, pp. 223-239; HASKELL, F. y PENNY, N.: *op. cit.*, pp. 19-23.
- (58) Al menos por lo que se deduce del relato del viaje a Inglaterra de Paul Hentzer en 1598: "An excess of magnificence and elegance, even to ostentation; one would imagine that everything that architecture can perform to have been employed in this one work; there are everywhere so many statues that seem to breathe, so many miracles of consummate art, so many casts that rival even the perfection of Roman antiquity, that it may well claim and justify its name of Nonesuch". Cit. por HOWARTH, D.: *op. cit.*, p. 85.
- (59) "The King's majesty having ordered certaine moulds to be made at Rome, of such statues and other things as he desireth to have since originalls are not to be got for money". Carta de Iñigo Jones a sir Henry Garway en noviembre de 1631, cit. por HOWARTH, D.: *op. cit.*, p. 83.
- (60) PLON, E.: *Las Maîtres Italiens au service de la maison d'Autrich: Leone Leoni sculpteur de Charles Quint et Pompeo Leoni sculpteur de Philippe II*, París, 1887, p. 48.
- (61) En aquellos casos en que algún coleccionista privado posee alguno, se debe, normalmente a un favor especial de su soberano, como es el caso del cuarto Conde Pembroke a quien Carlos I permitió que sacara un segundo vaciado del *Gladiator*. En los Países Bajos, en cambio, si parece que los hubo, y desde luego existieron en las colecciones que tenía el príncipe Fredrick Hendrick en sus palacios de La Haya, Ryswick y Honselaarsdijk, HASKELL, F. y PENNY, N.: *op. cit.*, pp. 51-53.
- (62) MALVASIA, C.: *Felsina Pittrice*, Bolonia, 1678, II, p. 409. HARRIS 1960, P. 114.
- (63) Carta del Cardenal de la Cueva al Marqués de Bedmar, cit. por PITA, J.M.: *op. cit.*, p. 403. En nuevas cartas a su hermano el cardenal repite sus críticas, al señalar que "muy vergoçosamente se habla en la comisión de estafa de pintura y estatuas que se dio al ayuda de cámara Velázquez y ay quien diga que se podía hazer la diligencia con Medina de las Torres y Leganés que se llevaron todo lo que dello avia; pero que siendo

privilegiados ha sido mejor asir de los que no nacieron de la gallina blanca...". No es ésta la única observación semejante que, en aquellos tiempos, se hizo respecto a la forma en que Leganés reunió sus colecciones. "En Lombardía... ponían tacha en el valor, en el Camino, que no era soldado, sino enviado allí para amontonar tesoros y remitirlos a España, para aumentarse en estados y riquezas, en lugares, posesiones deliciosas y ornatos labrados en Madrid y sus contornos, y otras piezas preciosas traídas de Flandes, de Alemania y de Italia, y aun de todo el Orbe, cuales no se vieron en el más opulento Palacio, ni en el más estirado valido" *Historia de Felipe IV, Rey de España*, CODDIN, t. 78, Madrid, 1881, p. 328.

- (64) Los tres bronce de la sala ochavada y el *Espinario* se tasan en 800 ducados cada uno, alcanzando valoraciones también muy altas los vaciados en yeso, estimándose los de la *Flora* y el *Hércules Farnese* en 400 ducados cada uno frente a los 300 de *Los Borrachos* y el doble que los retratos de Velázquez. BOTTINEAU, Y.: *op. cit.*,
- (65) "El Salomón católico, Felipe II, no quiso admitir en aquella su octava maravilla del mundo un cuadro como para el gusto de tal rey, tal fábrica; porque preguntando si era original, y respondiéndole que no, replicó el prudente monarca: ¿Pues para qué lo han traído? Y pagando el trabajo del pintor se le hizo volver a su casa, juzgando, como tan avisado y discreto que el imitar, el traladar y el copiar no es mucho de estimar ni agradecer", NISSENO, D.: *El Fénix de la Grecia*, Madrid, 1643, p. 83.
- (66) En este sentido pueden servir como ejemplo no sólo los vaciados de Velázquez existentes en la Pieza Ochavada, sino también el cuadro de *Diana y las ninfas cazando*, copia de Mazo sobre un original de Rubens y Snyders. ORSO, S.: *op. cit.*, p. 157. Aunque ésta fuera la actitud habitual, pueden encontrarse ejemplos de la contraria, como el caso del duque Vincenzo I de Mantua rechazando la oferta de una colección de copias, como "no deseables por su Alteza, que más bien desea originales de buenas manos". LUZIO, A.: *op. cit.*, p. 38.
- (67) AGUSTÍN, A.: *Discurso de las medallas*, Tarragona, 1587, p. 16.
- (68) MARAVALL, J.A.: *op. cit.*, pp. 417-418.
- (69) MARAVALL, J.A.: *Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de un sociedad*, Madrid, 1966, p. 420.



LOS JADES DE LA DONACIÓN FAURE EN EL MUSEO  
DE LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO

Por

SILVIA ARBAIZA BLANCO-SOLER  
M<sup>a</sup> PILAR GARCÍA SEPÚLVEDA  
CARMEN HERAS CASAS



Desde sus comienzos, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ha visto incrementados sus fondos con diferentes donaciones y legados; el que nos ocupa ingresó en esta Corporación el día 23 de julio de 1987. Se trata de una importante colección de antigüedades orientales propiedad de doña Gloria Marcela Faure y Yesta quien, por virtud de su testamento fechado el 16 de octubre de 1981, legaba dicha colección al Museo.

La donación Faure contiene un total de 103 obras persas, chinas y egipcias todas ellas realizadas en técnicas y materiales diversos. Integran el conjunto 36 bronce egipcios, 15 terracotas chinas, 15 piezas de cerámica vidriada oriental, 9 esmaltes orientales y 28 figuras de jade chinas, de las que se hará un estudio en el presente trabajo.

Desde tiempos remotos el jade ha tenido para la cultura china un origen sobrenatural, asociado al principio místico del “tang”, elemento esencial del cosmos. Se pensaba que si un hombre sujetaba un jade entre sus dedos y escuchaba sus notas resonantes, adquiriría las cualidades propias de esta piedra: nobleza, pureza, serenidad y felicidad. Los objetos pasaron, con el tiempo, de tener un uso ritual y sagrado a ser decorativos y coleccionables.

Las piezas realizadas con este material han ido sufriendo una evolución fácilmente constatable, siendo los más antiguos de época neolítica. Se encuentran fundamentalmente hachas de formas redondeadas y fragmentos de anillos sin decoración, elementos defensivos y objetos mitológicos o rituales. Son de pequeño tamaño, destacando entre ellos las llamadas “placas animales” que representan principalmente al tigre, dragón y la liebre como personificación del símbolo lunar; igualmente se encuentran comedores de peces cuyo significado ritual se desconoce (1).

Otro grupo está formado por los objetos destinados exclusivamente a usos funerarios. Sin duda se ha utilizado este material por su incorruptibilidad y por las virtudes mágicas que se le atribuyen para presevar a los cadáveres de la descomposición. Son objetos destinados a tapar los siete orificios del cuerpo del difunto siguiendo un complejo ritual, la representación más conocida es la cigarra, símbolo de la resurrección, que se colocaba en la lengua del muerto encarnando así una nueva vida del alma en el más allá. Además se le colocaba un disco sobre el pecho, un cetro a la derecha, un semicírculo a los pies y un rectángulo en la cabeza, todo ello en jade.

Posteriormente este material fue utilizado como emblema de rango y autoridad pasando a ser la materia prima de los objetos de la casa imperial, siendo igualmente usado para amuletos contra los malos espíritus y para emblemas rituales. Los grandes dignatarios llevaban trozos de jade unidos a la seda o al cuero de los cinturones así como rosarios de plaquitas, de la misma materia, que colgaban hasta el suelo. El emperador se adornaba con diferentes placas de jade según el carácter de las ceremonias que presidía. Existía además una leyenda según la cual el emperador comía machacado el jade con objeto de purificarse antes de hablar con el espíritu de sus antepasados. Con el paso del tiempo, el empleo de este material se irá socializando al perder su carácter reservado a las clases altas.

El jade, tan utilizado por el pueblo chino y tan unido a sus creencias y forma de vida proviene de las regiones del Khotan, de Yarkand en el Turkestán y de la zona de Birmania desde donde se empezó a exportar hacia China a partir del siglo XVIII. En Europa este material no fue conocido hasta el siglo XVI, cuando los españoles lo trajeron de Méjico, siendo utilizado como talismán contra ciertas enfermedades principalmente renales. En el siglo XIX va a desaparecer su carácter curativo y va a empezar a ser muy apreciado como objeto coleccionable.

Existen dos obras datadas en los siglos IV y III antes de nuestra era que sirven para explicarnos el papel que el jade tuvo en la vida china. La primera es el "Ritual de los Theou" en donde se señalan los ritos y usos de esta dinastía y la segunda obra es la teoría del filósofo taoísta Pao-Pu-Tzu, el cual alegaba que de las montañas donde se producía el jade fluía un líquido que quedaba coagulado en una sustancia como el cristal, diez mil años después de que saliese de la roca. Si esta sustancia se hervía, volvía a ser líquida y una pócima confeccionada con este líquido podría hacer vivir a una

persona miles de años, por tanto en el lenguaje alquimista el nombre “jade” se daba a un elixir de la inmortalidad (2).

En Oriente, la palabra para el jade es “Yu” que simboliza las cinco virtudes cardinales: caridad, modestia, coraje, justicia y sabiduría, aunque no sólo se ha aplicado este término a dicha piedra sino también a otras que ofrecen una dureza característica y son susceptibles de tomar un bello pulimento como el ágata, el cuarzo...

En Occidente, la palabra jade designa dos materiales diferentes: la nefrita y la jadeita. La primera es silicato de calcio y magnesio fundamentalmente aunque a veces contiene varias cantidades de hierro y otros óxidos que le dan su variedad de colores. Su tacto es aceitoso, su dureza es de 6,5 y aunque no puede rallarse con un cuchillo, se puede romper en pedazos si se tira violentamente al suelo. La jadeita, por su parte, es silicato de sodio y aluminio con un índice de dureza 7; su estructura es cristalina y más translúcida. La diferencia entre ambas es muy difícil de precisar ya que poseen muchos colores comunes.

El jade puede presentar diversidad de pigmentos como el blanco más o menos puro, gris, bistre, amarillo, marrón, rosa y todas las variedades de verde que toman una intensidad más o menos profunda según la proporción de hierro que contenga la piedra. En la mayoría de los casos es translúcido aunque existe una variedad opaca de color marfil que se califica como “jade muerto” o “quemado”. No lleva ningún tipo de decoración pintada, sin embargo algunas piezas estaban revestidas de una capa de ocre rojo, sustancia que según las creencias orientales poseía virtudes mágicas de vida y curación.

La técnica que se ha utilizado para trabajar este material ha sido la misma desde hace siglos. En un principio nos encontramos con un material tosco y áspero que se va puliendo con un rodete preparándolo así para su talla, siendo utilizados los abrasivos durante todo el proceso. Los artistas debían pulirlos minuciosamente para buscar el juego de luz en la sustancia opaca.

El valor de la pieza viene dado por su tamaño, color y marcas, siendo esencial que no tenga ningún ángulo cortante. Por la dificultad que presenta al ser tallado y el tiempo que se tarda en realizar un pieza, sólo se utiliza este material para crear fundamentalmente figuras de pequeño tamaño.

Existen multitud de problemas al datar cualquier figura de este tipo. En primer lugar, antes de la dinastía Ch'ing (1644-1911), las inscripciones en los objetos realizados con jade eran poco comunes a excepción de los que se hacían para enterramientos de la familia imperial o del propio emperador. En segundo lugar, al ser un material duro, ha conservado a través de los años su aspecto primitivo. Hay que señalar igualmente que la técnica de trabajo no ha cambiado con el paso del tiempo así como su temática que, aunque variada, se perpetúa a lo largo de las dinastías utilizándose a menudo el lenguaje artístico de épocas anteriores.

Otro problema que impide su exacta datación es la procedencia de estas piezas, ya que la mayor parte de ellas no provienen de excavaciones científicas sino que han sido obtenidas de manera clandestina en campos de excavación o tumbas. Al presentar las piezas sin contexto, es muy difícil fecharlas o determinar su empleo. Puede ayudarnos en la datación de estos objetos el estudio de los bronceos ya que muchas veces los artesanos utilizaron como ejemplo los objetos hechos de este material y copiaron las tipologías pasándolas a elementos en jade.

Las piezas que se exponen en el Museo de la Real Academia, procedentes de la donación Faure, pertenecen en su práctica totalidad a la dinastía Ch'ing (1644-1911) a excepción de una figura de Buda que pensamos pertenece a la dinastía Ming (1368-1644).

Todas las piezas están realizadas en un mismo material aunque de tonalidades diferentes que abarcan desde el verde oscuro y opaco hasta otras más claras y transparentes. Esta diferenciación de colores se debe a la proporción de hierro contenido en la piedra, siendo el verde manzana el color favorito por excelencia. Sólo una de ellas conserva restos de pintura dorada careciendo las demás de todo vestigio de policromía por lo que suponemos que nunca lo tuvieron.

Son objetos de temática variada siendo la pieza más antigua, como ya hemos indicado, de la dinastía Ming. Es una representación de Buda sentado (Lám. 1) realizado en un jade muy cristalino. Las formas son redondeadas presentando la pieza profunda incisiones que sirven para mostrarnos los rasgos físicos del representado y los pliegues que realzan la anatomía de la figura.

Son muy numerosas las muestras de Buda en este material ya que se convirtió en costumbre regalar a los templos imágenes suyas que eran colocadas en los interiores de hornacinas. Posteriormente estas figuras fueron lle-

vadas a las casas donde eran situadas en pequeños altarcitos para su veneración.

La penetración en China del budismo de la India en el siglo V después de Cristo, fundamentalmente por la ruta de la seda, y la influencia de los grandes santuarios de buda del Asia central, tuvieron un papel decisivo en la evolución del arte chino. Los monjes budistas fueron creadores de los modelos en los que habrían de inspirarse los escultores chinos, aunque esto no supuso que fueran descartados los temas tradicionales del taoísmo o el tema del dragón, muy importante en la cultura china al representar al genio del bien y el espíritu del cambio y de la vida, en contraposición a la figura negativa que puede representar dicho animal en la cultura occidental, como símbolo del mal y el pecado.

Por ser el jade, según la filosofía oriental, el material que mejor transcribe la realidad de la representación humana y animal, no es de extrañar que esta última tome un papel preponderante en la colección. Los objetos pueden dividirse en tres grupos fundamentales: animales, representaciones humanas y objetos (sobre todo cajas y vasos). Todos ellos presentan formas redondeadas y suaves mostrando incisiones más o menos profundas en algunas piezas que sirven para decorar o mostrar los rasgos anatómicos y físicos de las figuras.

El animal más representado es el caballo del que hay 11 ejemplares. Es considerado por el budismo como el séptimo tesoro y aparece como la séptima de las doce ramas territoriales (3). Se clasifica bajo el elemento fuego y es tenido como la representación de la velocidad y la perseverancia. En esta donación aparecen dos grupos bien diferenciados tanto por el color como por la técnica. Los más oscuros (Lám. 2), han sido trabajados de manera más esquemática y angulosa que el resto de los ejemplares, de un color más claro y formas más suaves (Lám. 3).

La grulla (Lám. 4) es otro de los animales que figuran en esta colección. Es el pájaro más célebre de las leyendas chinas y está dotado de innumerables atributos míticos. Es uno de los emblemas más comunes de la longevidad y su figura, representada sin plumaje en las dos alas y con una pata levantada, se colocaba en el centro del féretro en las procesiones funerarias como símbolo de la inmortalidad. Son figuras muy estilizadas en las que se marca el plumaje del ave por medio de hendiduras. Están rodeadas por elementos vegetales, llevando dicho animal a veces una rama con flores en el pico.



Lám. 1.



Lám. 2.



Lám. 3.



Lám. 4.

Perteneciente también a la familia de las aves, encontramos un pequeño ejemplar realizado en un jade muy claro y translúcido, posiblemente un ruiseñor (Lám. 5) y dos pájaros exóticos, en este caso identificables como Aves del paraíso, con largas plumas en la cola (Lám. 6).

Tan solo figura en la colección una talla con la representación de dos peces, carpas muy estilizadas, que aparecen enlazadas por cintas que salen de su boca y caen sobre ellas (Lám. 7). Las escamas están representadas por incisiones que cubren todo el cuerpo. En la parte inferior hay una alusión a un río o el mar con el agua en movimiento. Es la única pieza que presenta incrustaciones de otro material de diferente color para resaltar el ojo y que conserva restos de pintura dorada señalando las escamas.

Dentro del grupo de las representaciones humanas, cabe destacar la figura del Buda que ya comentamos así como dos imágenes de pescadores. Son representaciones realistas en las que se intenta por medio de la talla, diferenciar las calidades de los objetos: ropa, cestos, cuerdas..., presentando colores diferentes así como distintos estilos. Uno de ellos, el más translúcido (Lám. 8), tiene en sus manos los aparejos de pesca mientras apoya su pie derecho sobre un pez. Presenta unas formas más redondeadas y globulares que su compañero (Lám. 9) representado con un pez en su mano derecha que parece sacado del cesto que tiene a sus pies.

Muy característico dentro de las representaciones en jade son las llamadas “Montañas de longevidad” (Lám. 10) que empezaron a realizarse en la época Ming, continuando hasta nuestros días. Son bloques irregulares trabajados como una montaña sobre la que se esculpen detalles como pinos, pabellones, animales, personajes, así como el hongo sagrado de la longevidad, implicando un deseo de larga vida. Ejecutados con gran naturalismo expresivo, muestran una destacada armonía entre el hombre y la naturaleza. No son bloques compactos ya que las figuras aparecen casi de bulto redondo, oradando incluso la materia en algunos puntos.

Respecto al tercer grupo, hemos de señalar la aparición de un cuenco (Lám. 11) y una caja alargada (Lám. 12) que tiene sobre sus paredes animales fantásticos, de cuerpos felinos y largas colas, que trepan y se enroscan por la pieza; una caja de forma oval sobre la que aparece representada una mantis muy estilizada (Lám. 13) y una pequeña jarra con una franja de decoración vegetal y un dragón que sube por la pieza y resulta ser el asa. En el otro lado de la pieza, bajo el pico de la jarra, se nos muestra la cabeza



Lám. 5.



Lám. 6.



Lám. 7.



Lám. 8.



Lám. 9.



Lám. 10.



Lám. 11.



Lám. 12.



Lám. 14.



Lám. 15.



Lám. 13.

de un animal fantástico que recuerda al águila, con una argolla (Lám. 14). Este vaso es el ejemplo típico de la copia que los artífices hacen de los vasos de bronce.

Característico de la dinastía Ch'ing son los cubiletes que presentan talla muy acusada y paredes muy delgadas, del que hay un ejemplo en esta colección (Lám. 15). Es un cajita exagonal de pequeño tamaño, con decoración vegetal que llena las paredes y la tapa y ahuecada hasta el punto de parecer casi translúcida.

La importancia de dicha donación radica en la escasez y falta de muestras de este arte en nuestro país. Es el Museo de Artes Decorativas de Madrid donde mejor se pueden observar las obras más representativas e importantes. Con la colección Faure, la Real Academia de San Fernando aporta una reducida aunque valiosísima exhibición de este arte peculiar y característico, tan escaso, poco estudiado y valorado en nuestro país.



## NOTAS

- (1) GOLDSCHMIDT, D.L.; MOREAU-GOBARD, J.C.: *Arts de la Chine*. París, 1980.
- (2) WILLIAMS, C.A.S.: *Outlines of chinese Symbolism and art motives*. Tokyo, 1978. Pág. 235.
- (3) WILLIAMS, C.A.S.: Ob. cit., pág. 222

## BIBLIOGRAFÍA

- DAVIS, F.: *Chinese Jade*, London 1944.
- GOLDSCHMIDT, D.L. y MOREAU-GOBARD, J.C.: *Arts de la Chine*. París, 1980.
- HANSFORD, S.H.: *Chinese Carved jades*, London, 1968.
- HOBSON, R.L.: *Arte chino*. Barcelona, 1928.
- RIVIERE, J.R.: *Summa Artis*, Historia general del arte, tomo XX. Madrid, 1966
- SPEISER, W.: *El arte de los pueblos; China*. Barcelona, 1965.
- WILLETTS, W.: *Chinese Art*. London, 1958.
- WILLIAMS, C.A.S.: *Outlines of chinese symbolism and art motives*, Tokyo, 1978.



MANUSCRITOS RELOJEROS

Por

JOSÉ LUIS BASANTA CAMPOS



Cuando en nuestras pequeñas obras “Relojeros de España” y “Bibliografía Relojera” citamos la presencia de algún manuscrito de tema relojero, casi siempre inéditos, lo hacíamos como una simple indicación de que en ese tema, de lo no impreso, existían ejemplos conocidos y era de suponer que otros desconocidos, que bien merecían el dedicarles un tiempo para investigar más a fondo su contenido.

Hoy intentamos colocar una primera piedra en esta investigación, que como es lógico pensar, dista mucho de ser completa, un estudio exhaustivo; lo que para una persona sería labor imposible. Queda este inicio como principio en que apoyarse los futuros investigadores, que más capacitados que este autor, podrán avanzar y quizás alcanzar el deseado fin de un Catálogo total de manuscritos relojeros conservados en Biblioteca y Archivos, oficiales o particulares de España, y reseñar importantes piezas que se encuentren fuera de nuestras fronteras.

En este trabajo se reseñan 44 manuscritos, en 36 de ellos se reproduce alguna página, orientativa de la calidad del escrito, acompañando también una ficha de cada uno, indicando el número correlativo de los descritos, título, descripción, autor, localización y bibliografía.

Entre los manuscritos que no tienen reproducción de alguna página, se encuentran simples referencias tomadas de otros autores y que pueden llevar a otros estudiosos a tener la dicha de encontrarlos realmente.

Incluimos también un índice alfabético, que remite al número de orden del manuscrito y que pensamos será de gran utilidad al manejar este trabajo.

De este índice se deduce que la mayor parte de los manuscritos estudiados son de autor anónimo (16 unidades), siguiéndole en importancia los escritos por Jesuitas (9 unidades), lo que confirma que las ciencias y su enseñanza durante el XVII y XVIII estaban en manos de Jesuitas. La

mayor parte de los escritos están fechados en el XVIII, o puede deducirse que fueron escritos en este siglo.

Desde aquí queremos dar las gracias a las distintas direcciones de los Archivos y Bibliotecas que han tenido la atención de enviarnos las fotocopias solicitadas, y de forma muy especial al P. José Martínez de la Escalera, S.J., sin cuyas numerosas ayudas resultaría totalmente imposible la publicación de este trabajo.

Esperamos que la lectura de estas fichas aclare alguna duda a los aficionados relojeros y anime a otros más capacitados para continuar y completar este estudio.

MANUSCRITO N<sup>o</sup> 1

TÍTULO.— Libro de relojes de sol que hizo Andrés García de Cespedes. Cosmógrafo mayor del Rey nro. Señor...

La portada dice: Librería del Noviciado de la Comp<sup>a</sup> de Jhs de Madrid. Al final: Fr. Melchor González.

DESCRIPCIÓN.— Libro formado por 160 hojas en folio, con numerosos dibujos.

AUTOR.— Andrés García de Cespedes, fallece en Madrid en 1611. Fue Piloto Mayor de la Casa de Contratación, Cosmógrafo del Consejo de Indias y publicó “Regimiento de Navegación”, 1606 y “Libro de instrumentos nuevos de geometría...”

LOCALIZACIÓN.— Biblioteca de la Real Academia de la Historia (Madrid), manuscritos 9/2711.

BIBLIOGRAFÍA.— José M. Piñero y otros.— *Diccionario de la ciencia moderna en España*, 1983.— José A. Sánchez Pérez.

— “La matemática”, artículo en la obra *Estudios sobre la Ciencia española del siglo XVII*, 1935.

IHS

# LIBRO DE RELOJES DE SOL QUE

*hizo Andrés García de Cespedes. Cosmógrafo mayor del Rey  
nro. señor y natural del Valle de Bualina. montaña de*

*burgos. en el qual se enseña como se des criuiran. Relo*

*jes en qualquiera. superficie q. sea que.*

*e l'estremo. de la sombra. de l'estilo.*

*muestra. Varios. círculos del*

*primer. mobil. sintras.*

*muchas. Curios.*

*da de s.*



*Librería del Noviciado de la  
Comp<sup>a</sup> de Jhs de Madrid.*

TÍTULO.— Segunda parte.— Aplicación de la trigonometría a la Horologigraphía o descripción de relojes solares por trigonometría.

DESCRIPCIÓN.— En un tomo de papeles de jesuitas este estudio corresponde a las páginas 65, 66 y 67, en folio. Hacia 1663.

AUTOR.— P. José Zaragoza (1627-1679). Jesuita, matemático y astrónomo, autor de numerosas obras impresas y otras que se conservan manuscritas.

LOCALIZACIÓN.— Biblioteca de la Real Academia de la Historia (Madrid). Papeles de Jesuitas, Tomo 187, págs. 65, 66 y 67.

BIBLIOGRAFÍA.— Armando Cotarelo Valledor.— “El P. José de Zaragoza y la Astronomía de su tiempo”, artículo en la obra *Estudios sobre la ciencia española del siglo XVII*, 1935.

— José López Piñero y otros.— *Diccionario Histórico de la Ciencia Moderna en España*, 1983.

65 5

SEGUNDA PARTE.  
 Aplicación de la Trigonometria  
 a la Horologigraphia.  
 Descripción de Relojes Solares  
 por Trigonometria.

Una de las partes mas comunes de la Mathematica es la Horologigraphia, o descripción de relojes Solares; y es para que se vea la utilidad de la Trigonometria para explicar y representar de dichos relojes por Trigonometria, que es el modo mas seguro, y facil de explicar cosas que de otra manera son muy difíciles, y aun casi necesarias para los trabajos de matemáticas con que viene la multitud de cosas que hacen casi de todo impracticable, y confusa sin la geometria. Si embargo el libro por donde se ha de tratar de este arte, es de Trigonometria aplicada, o la Aplicacion de la Trigonometria a todas las partes de la Mathematica, donde se vea la misma utilidad, y necesidad de la Trigonometria para todo lo que profesa la Mathematica, principalmente para lo que pertenece a la Astronomia Cosmographica, y Navegacion.

Jesuitas T. 187

MANUSCRITO N<sup>o</sup> 3

TÍTULO.— Trigonometría aplicada.

DESCRIPCIÓN.— En este manuscrito se tratan los relojes de sol en los capítulos.

3<sup>o</sup>.— De los problemas necesarios para la descripción de los relojes. 10 pgs. + 1 lám.

4<sup>o</sup>.— Methodo para describir los relojes solares. 11 pgs. + 3 láms.

Ihs. M. J.  
Capítulo tercero.

De los Problemas necesarios para la descripción  
de los relojes.

Proposición 1<sup>a</sup>  
Dado un día del año la altura de el Polo, y  
la del Sol sobre el Horizonte hallar la hora del  
día.

Sea el Horizonte C. D. el meridiano A. E. B. los *fig. 1<sup>a</sup>*  
Polo del mundo A. B. y Z. O. N. el primer  
Vertical A. G. la Equinocial. Z. el Zenit, ó  
punto mas alto del mundo en esta esfera obliqua, y  
esté el Sol en E. y su altura hallada sea E. M.  
Describase por los Polo del mundo A. B. y por E. lugar  
del sol el círculo A. E. B. sera E. F. la declina-  
cion austral del Sol, y E. A. arco compuesto de el  
quadrante A. F. y la declinacion del Sol F. E. Descri-  
van tambien por el Zenit, y Nadir el círculo Z. E. N.  
y porque M. Z. es quadrante; sera E. Z. com-  
plemento de la altura del Sol para hallar que

Los otros capitulos son

1º.- De la longimetría.

2º.- De la esfera celeste.

5º.- De la Astronomía.

6º.- De las observaciones de los cometas. Toda la obra en 4º.

AUTOR.- P. José Zaragoza (1627-1679). Jesuita, matemático y astrónomo, autor de numerosas obras, unas impresas y otras que se conservan manuscritas.

LOCALIZACIÓN.- Real Academia de la Historia (Madrid). Papeles de Jesuitas, 9/2706.

BIBLIOGRAFÍA.- Armando Cotarelo Valledor.- "El P. José Zaragoza y la Astronomía de su tiempo", artículo en la obra *Estudios sobre la ciencia española del siglo XVII*, 1935.

- José M. López Piñero y otros.- *Diccionario Histórico de la Ciencia Moderna en España*, 1983.

#### MANUSCRITO N° 4

TÍTULO.- Regla horográfica universal para qualquier elevación de Polo, y género de relojes photosciathéricos.

DESCRIPCIÓN.- En este libro manuscrito con trabajos varios, con este título y la indicación del P. Juº. Fr.º [Petrey] aparecen escritos, en castellano, en latín y en francés, que a falta de mejor información suponemos sean del mismo autor. Constan principalmente de:

-Regla horográfica, 22 pgs. + figuras.

-Horologium horizontale describere, 11 pgs. + figuras.

-Pour tracer les angles, 12 pgs.

-Tabula... horizontalis inter..., 11 pgs. + figuras.

-Cap. 2º. De los relojes verticales con declinación, 26 pgs. + figuras.

-Del visu (comenta el telescopio), 2 pgs. + figura.

AUTOR.- Juan Francisco Petrey [S.J.]. Nació en Besançon o Dole (Franco Condado) en 1641; ingresó en la Compañía en Lyon en 1656; fue profesor de erudicción y matemáticas en el Colegio Imperial; fallece en Madrid en 1695.

LOCALIZACIÓN.- Biblioteca de la Real Academia de la Historia (Madrid). Papeles de Jesuitas 9/2710.

BIBLIOGRAFÍA.- Sin localizar.

1. Regla horográfica universal. Del P. Ju. Fr.  
para qualquiera elevacion de Polo, y  
genero de relojes photointeriores  
Tomada de...



Los mas instrumentos que se trabajan para  
las construcciones geomonicas. Estas son algunas  
de ellas particulares para algunas elevaciones  
de Polo, y especies de relojes, y casi todas  
mas de lo acostumbrado de hacer en otros de  
ordinario. Mas para evitar las operaciones,  
y quando menos para confusion, y embrollo.

Esta regla que es universal, y una como  
se dice en el titulo, no solo tiene mucha  
facilidad en su uso, como en la descripcion:  
mas que las operaciones para que sirve son  
simplificadas, y sin peligro de confusion.

Se describe en esta conformidad. Se el  
punto B de la recta indefinida A B se  
levanta la perpendicular B C de qualquiera  
magnitud, y amovase lo mejor hacia la parte  
de medio pie por la razon que se tira adelante.  
Se describe de B como centro, y con qualquiera  
abertura de compas el cuadrante de circulo A D.  
Después levante el compas con la misma  
apertura de la el punto D hasta donde cortare  
el arco A D, v. g. en E, y de E se tirara  
con la misma abertura hasta F: describese el  
arco A F dividido en tres partes iguales A E,

## MANUSCRITO Nº 5

TÍTULO.— En cualquier proieto se an de tomar tres cosas...

DESCRIPCIÓN.— Este escrito, que forma parte del libro en donde se encuentra el manuscrito Nº 4 y que está a continuación, comienza con el nombre del autor “Del P. Juº Carlos de la Faille” y sigue:

—En cualquier proieto... Comienza con un rápido tratado de la esfera y continúa con relojes solares. 17 pgs. + figuras.

—Tratados de horologiis scioterics. 13 pgs.

(Sciothericon: Reloj de Sol – Sciotherum: varilla que señala la hora en los relojes de sol).

AUTOR.— Juan Carlos de la Faille (1597-1652). Nace en Amberes y fallece en Barcelona, jesuita y famoso matemático que estudió profundamente el cálculo matemático del centro de gravedad de superficies y cuerpos (por la misma época que el también jesuita Pablo Guldín -1577-1643-). Publicó “Themata de centro gravitatis partium circuli et ellipsis”, 1632 y “Theses Mechanicae”, 1625. Fue preceptor de Don Juan de Austria y falleció en Barcelona acompañándolo en una de sus expediciones, el asedio de esta ciudad (4-Noviembre-1652). En el Museo de Arte de Bruselas existe un cuadro de Van Dyke retrato de este jesuita.

LOCALIZACIÓN.— Biblioteca de la Real Academia de la Historia (Madrid). Papeles de Jesuitas 9/2710.

BIBLIGRAFÍA.— Montucla.— *Histoire des Mathematiques*, 1798.

— Gino Loria.— *Storia delle matematiche*, 1950 (reedición).

— Joseph Mcdonnell, S.J.— *Jesuit Geometers*, 1989.

Del P. Juº. Carlos de la Faille.  
 En cualquier proieto se an de tomar tres cosas, que son, punto primario, distancias y subiecte en que se puegan ser con líneas que representas circulo.  
 Siempre que vos saber que proieto sea un circulo menor en la esfera se desidia lo circulo opost seu del altro parte de la equinocial y cent ellos hazes se fan dos conos casant las líneas per Co centro del mismo con se veu en la figura





## MANUSCRITO Nº 7

TÍTULO.— Horología

DESCRIPCIÓN.— Escrito en latín comprende los folios 67 al 77 r de un libro manuscrito, en 4ª, presenta varias páginas en blanco, no contiene figuras.

AUTOR.— Desconocido.

LOCALIZACIÓN.— Academia de la Historia. Colección Salazar y Castro; L-47=9/780.

BIBLIOGRAFÍA.— Sin localizar.



Horologia si dicitur quatuor horarum ratio, est in primis, quae horae  
designant, et designantur. Cum id autem multiplex fieri  
contingat, ut ad duos in genere horologia esse consideremus  
possunt, ita ut alia unius rotarum tantum horae ostendant, horae de  
quibus dicitur hic primo. alia vero ad indicendum inordinis  
numeri, sicut, quatuor autem luna, vel unius rotarum tantum, et de  
his agimus, quae quae de illis quae quae  
sunt, quae quae plana dicitur, et sic et cetera. Hoc alia sunt  
originalia, dicitur descripta in plano, quae sunt parallela  
verticali, alia verticalia, dicitur descripta in plano pa-  
rallela lineae, incidentis ad centrum, et hoc alia sunt de  
clivata, alia non declinata. Originalia sunt

MANUSCRITO N<sup>o</sup> 8

TÍTULO.— Manual de Varios Reloxes y sus reglas más fáciles y seguras para su formación...

DESCRIPCIÓN.— Formado por 35 páginas en 4<sup>o</sup>, actualmente falto de las láminas colocadas al fin del escrito. Se nota claramente que han sido cortadas con cuchilla.

AUTOR.— Fray Gabriel Palmer, Mercedario, lector de Teología en el Real Convento de Palma.

LOCALIZACIÓN.— Biblioteca Nacional (Madrid), Ms. 18576, n<sup>o</sup> 17 (antes Ms. Gayangos, 1119).

BIBLIOGRAFÍA.— Bover.— Biblioteca de escritores mallorquines (dice que hay otro ejemplar en la Biblioteca del Sr. Capdebou).

*Manual de Varios Reloxes y sus reglas  
mas fáciles y seguras para su formación.*

*En que se trata de los mas usuales y pro-  
uechosos como son Horizontales, verticales  
Laterales, declinantes, inclinantes  
babilonicos, esphericos, portati-  
les, solares, Nocturnos, con los  
quales se pueden formar  
de otros muchos.*

*Sacado de Varios Astronomicos por el P.  
Fr. Gabriel Palmer Mercedario L.  
de Theologia en el real Conv<sup>to</sup> de Palma.*

*Prólogo*

*Son varias las inclinaciones de los hombres, co-  
mo lo son tambien los genios de cada uno: por lo qual  
unos se inclinaron a una cosa, o arte, o estudio, y  
como no es facil ni aun posible, q<sup>e</sup> el humano enten-  
dimiento este siempre aplicado a una cosa; y sea tam-  
bien virtud empleare algunos ratos en exercicios in-  
diferentes, para huir de la ociosidad, madre de todos los  
vicios; me ha parecido no sea fuerza de razon, el ofrecer  
aloy ingenio, curiosos, este breve tractado de Reloxes,  
para que algunos ratos, puedan emplear su talento en  
materia tan querosa, como parauechosas, no presbi diendo  
se gaste mas tiempo en esta, q<sup>e</sup> el necesario para una ho-  
nesta, decente, y uiliterosa diversion. Solo qual sio trata:  
se de los Reloxes mas usuales y comunes q<sup>e</sup> en nuestro Cli-  
ma, se suelen y pueden usar, desaxando los Equiuivotos i exp:*

## MANUSCRITO Nº 9

TÍTULO.— De Horologiographía.

DESCRIPCIÓN.— Forma parte de un lote con otros manuscritos, contiene, en 4º, texto en latín y figuras del folio 107 a 114.

AUTOR.— P. José Zaragoza (1627-1679). Jesuita, matemático y astrónomo, autor de numerosas obras, unas impresas y otras que se conservan manuscritas.

LOCALIZACIÓN.— Biblioteca Nacional (Madrid). Ms. 8932, folios 107 al 114.

BIBLIOGRAFÍA.— Armando Cotarelo Valledor.— “El P. José Zaragoza y la Astronomía de su tiempo”, artículo en la obra *Estudios sobre la ciencia española del siglo XVII*, 1935.

— José M. López Piñero y otros.— *Diccionario Histórico de la Ciencia moderna en España*, 1983.

De Horologio graphia

307

Propositio 1<sup>a</sup>

Dato, die, anni, et data al-  
titudine solis supra horizon-  
talem, invenire horam  
diei

sit horizon. CD. et meridians  
AEB. poli mundi. AB. et  
ZON. verticalis primarius. E  
equinoctialis. Z. semit. sur-  
venter mundi. in hac sphaera ob-  
liqua, et existat sol. in. E. et  
sua altitudo observata sit  
EM. ducatur ergo per polos  
mundi. AB. et per E. locus  
solis. circulus AEB. est EF.  
declinatio australis solis, et  
EA. erit arcus compositus ex  
2. dyante. AF. et ex declinatione  
solis. FE. ducatur etiam per  
zonit. et, nactus circulus. ZEN.  
et quia. ME. est quadrans. erit  
EZ. complementum altitudinis  
soli. et orso invenietur hora --

## MANUSCRITO Nº 10

TÍTULO.— Jhs. María. Libro de relojes diferentes.

DESCRIPCIÓN.— Lo forman un libro con otros escritos de 293 folios, en 4º, S. XVIII; con abundantes figuras, unas de geometría y otras de relojes solares, con varias tablas y láminas. Al final tiene un “Abecedario de las cosas notables contenidas en este libro” y “Tabla de las cosas notables de este libro”.

AUTOR.— D. N. Aguado (?).

LOCALIZACIÓN.— Biblioteca Nacional. Mns. 5856.

BIBLIOGRAFÍA.— Sin localizar.

Jhs. María

Libro de relojes diferentes

Capítulo Primero

En el qual se declaran algunos nombres de las partes necesarias como Principios para entender y poner en efecto el reloj que en este tratado se contiene

El buen orden y concierto de los Mathematicos en que muchos se aventajan a lo que notaron. Pide que declaramos luego al principio los nombres de los instrumentos de que nos auemos de servir en el curso de este tratado. Y aun quiere que que algunos Proposiciones mostramos como se han de hacer ciertos aparatos sin los que les ni se entienda la fabrica de Relojes ni el uso de ellos por que teniendo bien en la memoria lo primero se han de hacer los otros de que muy faltos de lo demas que de estos fundam. deponer. Pero por que mi intento es solo en enseñar

Aguado

## MANUSCRITO Nº 11

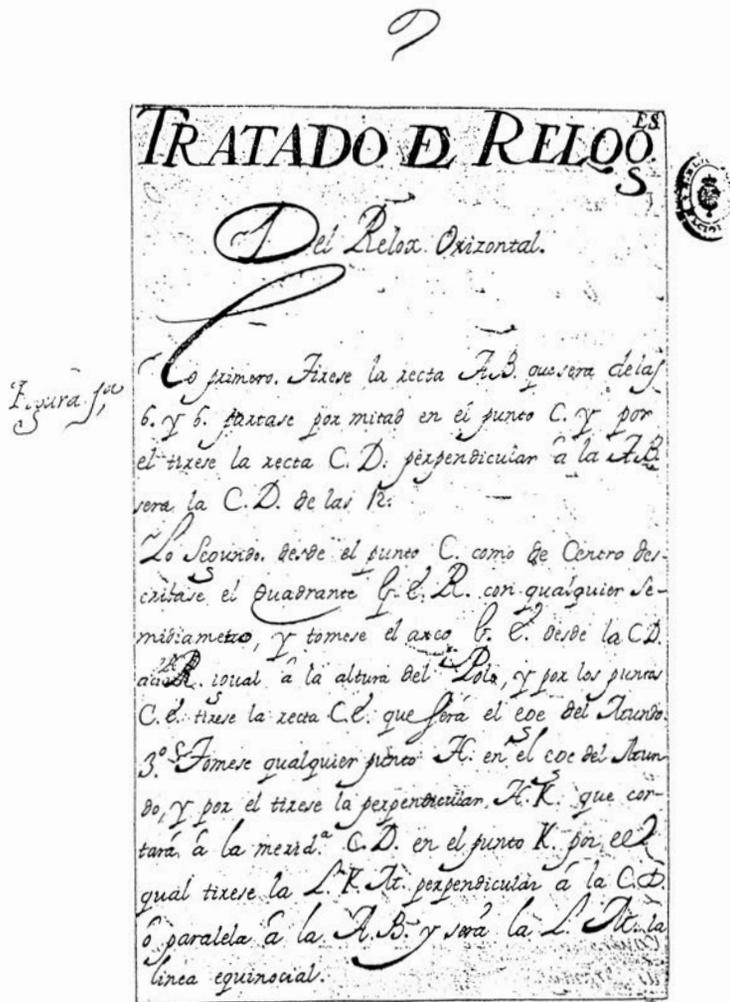
TÍTULO.— Tratado de Relojos — Del Relox Horizontal.

DESCRIPCIÓN.— Formado por 83 hojas tamaño folio, con láminas plegadas. En el folio 37 empieza “Diferentes usos del globo de la esfera celeste”; en el 69 “Noticias del nuevo mundo”, en el 809 una Tabla de multiplicar y 81, 82, 83 láminas de relojes solares.

AUTOR.— Desconocido.

LOCALIZACIÓN.— Biblioteca Nacional. Mns. 9431.

BIBLIOGRAFÍA.— Sin localizar.



## MANUSCRITO N° 12

TÍTULO.— Tabla de este tratado de Reloxes.

DESCRIPCIÓN.— Compuesto por 73 hojas en 4º, con figuras en el texto.

Primera parte:

Fundamentos de los relojes de sol.

División de los planos.

De el estilo.

De las líneas horarias.

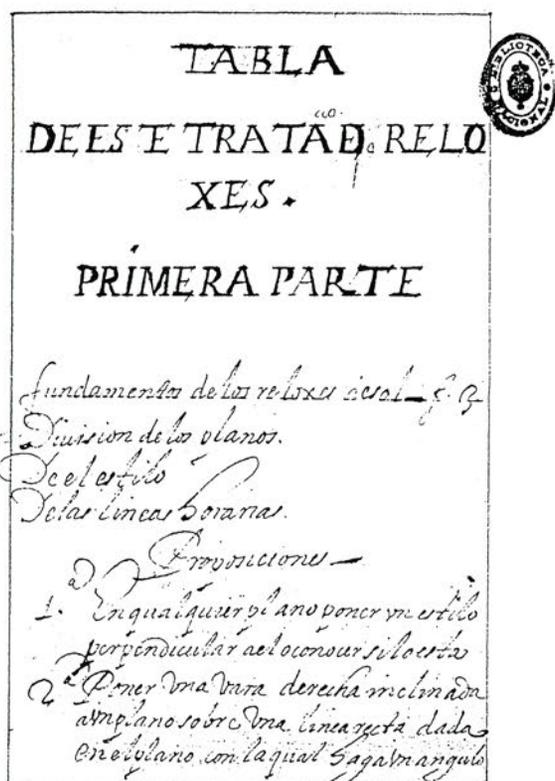
Segunda parte:

De los relojes portátiles, así universales como particulares.

AUTOR.— Desconocido.

LOCALIZACIÓN.— Biblioteca Nacional. Mns. 9293.

BIBLIOGRAFÍA.— Sin localizar.



MANUSCRITO N<sup>o</sup> 13

TÍTULO.— Cálculo de las horas según los egipcios.

DESCRIPCIÓN.— Manuscrito árabe, en 8<sup>o</sup>, dentro de un libro con otros escritos, comprende desde el folio 13v al 16v, en XXI capítulos; fechado hacia 1461.

AUTOR.— Ahmed Abenrachab Abentaibocha el Machdí (Abulabas) (1358-1446). Astrónomo árabe, autor de veintidós obras de Astronomía, citadas por Brokelmann.

LOCALIZACIÓN.— Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial. Manuscritos árabes, Casiri N<sup>o</sup> 961.

BIBLIOGRAFÍA.— José A. Sánchez Pérez.— *Las Matemáticas en la Biblioteca de El Escorial*, pg. 15, 1929.

— C. Brokelmann.— *Geschichte der Arabischen Litteratur*. 2 Tomos, 1898-1902.

فالق مطالع الغزوات من مطالعها ما لائق هو لما حق من الليل  
عند توسطه وإن العتمة مطالع من مطالع السروق حصل  
الباقى من الليل ولذا تفعل مطالع طلوعه ومطالع غروبه والله  
على اعلم بنت الرسالة والله الجهد والمهنة وصل الله على سيدنا محمد وآله  
معدومه جمعها لمن كراج فيها  
لسرارة الرحمن الرحيم هو معدمه يستعمل على مقدمه واحد وتقول  
بابا فالعدمه في اسما السهور المتطيه واسمها فاول ذلك  
توت كبا به كوهوورك كهمك عد طوبه به بد امشوربد  
رمهات بدو موده كسسيه بونه را اعينه مسويط  
واخرها ح و بعد ذلك النبي ايام في السنة و ايام في الشعب  
فاخر ايام السني حح اليها اس اخر مسرى فتكون اس نور الله علم  
الباب الاولة معرفة درجه الشمس رة علي امام السهر المتطيه  
اسه فان اجمع اقل من له فالسني ذلك البرج الموافق للشهد  
المتطيه وان اجمع البر من ل فالرا بدعي له هو في البرح الذي  
بعده واعلم ان توت له برح السنبله وهذا اعلى الولا الى اخره  
والله اعلم الغائب العاني في معرفه الليل اعمل المسال العلوم من اول  
المعلل او الميول الى درجه الشمس فان اجمع اقل من له فهو المسال



AUTOR.— Abuabdala Mohamed el Hasib (el Aritmético).

LOCALIZACIÓN.— Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial. Manuscritos árabes N<sup>o</sup> 918 (Cariri 9137).

BIBLIOGRAFÍA.— José A. Sánchez Pérez.— *Las Matemáticas en la Biblioteca de El Escorial*, pg. 199, 1929.

— Idem.— *Biografías de matemáticos árabes que florecieron en España*, N<sup>o</sup> 86, 1921.

— Idem.— *La ciencia árabe en la Edad Media*, pg. 33, 1954.

— Michaelis Casiri.— *Bibliotheca arabigo-hispana escorialensis*. 2 Tomos. Madrid, 1760.

— Joan Carandel-Risála fi 'ilm al-zilâl. Universidad de Barcelona. 1988 (Edición, traducción y comentario. Llega al verdadero nombre del autor "Muhammad Ibn al-Raqqam al-Andalusi").

#### MANUSCRITO N<sup>o</sup> 15

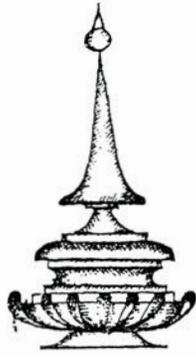
TÍTULO.— Tablas para formar relojes de Sol.

DESCRIPCIÓN.— Manuscrito en 4<sup>o</sup> formado por 96 hojas con tablas, sin fecha, lugar, ni explicación teórica. Parece del siglo XVII. En la portada figura y dibujo de un "Relox Lateral Preciso al Poniente en 40<sup>o</sup>"

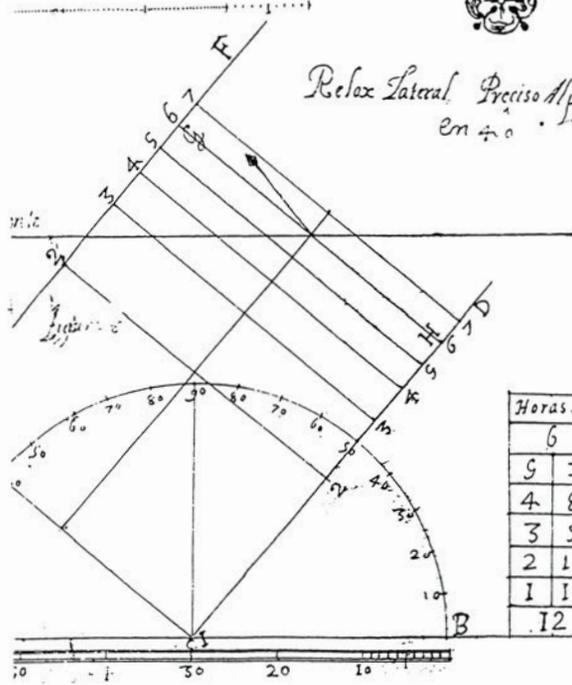
AUTOR.— Juan de Mora Palomeque.

LOCALIZACIÓN.— Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial. Manuscritos J-III-18.

BIBLIOGRAFÍA.— José A. Sánchez Pérez.— *Las Matemáticas en la Biblioteca del Escorial*, 1929.



Relox Lateral Preciso Aponiente: ~~em 40~~  
em 40



Horas.	Partes	Minutos
6	0	0
9	7	31
4	8	06
3	9	12
2	10	20
1	11	44
12	Sonbrayntimib	

## MANUSCRITO N° 16

TÍTULO.— Compositio Horology Annularis.

DESCRIPCIÓN.— Lo forman 58 folios, en 4º. con capítulos como:

- Tractatus annuli mobilis.
- De usu annuli horari digitalis tractatus.
- Tractatus de directionibus.

Con los relojes mezcla partes astronómicas. Siglo XVI.

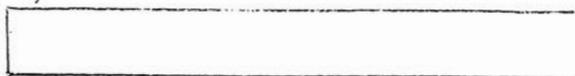
AUTOR.— Matías Haci. Médico y matemático de origen alemán

LOCALIZACIÓN.— Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial. Manuscritos S-III-15.

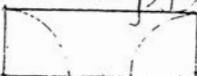
BIBLIOGRAFÍA.— José A. Sánchez Pérez. *Las Matemáticas en la Biblioteca de Escorial*, 1929.

Compositio Horology  
Annularis.

Duc duas lineas Parallelas a h<sub>o</sub>u  
gitudinem eam quam cupis, eas  
clauda ab utraq<sub>z</sub> parte in formam  
quadrangularem hoc modo:



Fac iam duos Quadrantes ad  
Latitudinem Annuli in utroq<sub>z</sub> fi  
ne figure hoc modo



Demde diuide hos Quadrantes  
in tres partes equales, et super  
diuisiones pone Regulam ducent<sub>z</sub>  
do duas lineas unam propinqua  
suprema, alteram infra medium

MANUSCRITO N<sup>o</sup> 17

TÍTULO.— Invención de los cronómetros. Memoria traducida del inglés de autor anónimo, a que se ha agregado una introducción y varias notas para mayor inteligencia del asunto de que trata. Por Don José González Ortiz, pensionado por el Rey, quien la dedica a S.M. Madrid MDCCCXXV.

DESCRIPCIÓN.— 3 pgs. de dedicatoria + 126 pgs. + 3 lámimas, folio.

AUTOR.— Desconocido

LOCALIZACIÓN.— Patrimonio Nacional. Biblioteca de Palacio. Madrid. Ms. 2064.

BIBLIOGRAFÍA.— Sin localizar.

*Invencion de los Cronómetros.*

*Memoria traducida del ingles  
de autor anonimo.*

*a que se ha agregado una introduccion  
y varias notas para mayor inteligencia  
del asunto de que trata.*

*Por D.<sup>o</sup> José González Ortiz, pensionado por  
el Rey,*

*quien la dedica a S.M.*

*Madrid. MDCCCXXV.*

---

## MANUSCRITO Nº 18

TÍTULO.— Disertación — sobre las dificultades y estorbos que se hallan en cualquier empeño de llevar a mayor perfección la Reloxería o modo de hacer Reloxes.

Se previene que se usa el término Reloxes para significar Relox grande de pendula Real y el término Muestra para significar Relox de faltriquera.

Señor

Para satisfacer al fin sobre las preguntas que se siéve hacerme para saber qualis son las mayores dificultades que se encuentran para perfeccionar el movimiento regular de las Muestras, y para qué estorbos deven estar prevenidos los Artífices que lo emprendieren, es preciso investigar y determinar si es posible qual es el ultimo grado de perfección a que pueden llegar estas curiosas Maquinas, y quanto gravos les falta para llegar a este termino.

Un Relox mantenido en movimiento por sus pesos, y cuyo movimiento este regulado por una Pendula que vibra segundos, es la Maquina mas preciosa que hasta agora se ha inventado para medir el tiempo, y con las ultimas curiosas invenciones para emendar las irregularidades a que esta sujeto por la impresion que haze el calor y el frio en la Vara de la Pendula; si no me engaño ha llegado muy cerca de la mayor perfección a que puede llegar su mecanismo. Sin embargo estan todavia los Reloxes sujetos a algunas irregularidades, y en mi juicio las mejores no pueden andar con certidumbre sino se los quita la mano corrigiendo en el espacio de 24 horas. Conviene que un Relox bien regulado pueda andar con mayor exactitud, y despues de estar andando por un tiempo considerable como dos o tres meses pueda volver que se altera cerca del tiempo verdadero; que si huviera y avanzara un segundo cada dia durante dicho tiempo, serque como el

DESCRIPCIÓN.— Comienza el escrito así: “señor. Para satisfacer a Vmd sobre las preguntas que se sirve hacerme para saver quales son las mayores dificultades que se encuentran para perfeccionar el movimiento regular de las Muestras...”

Y termona: “Señor. Su más obediente Rendido Servidor Juan Ellicott”.

El escrito está formado por 18 páginas en cuarto, con letra clara y sin fecha; desconocemos a quien va dirigido, aunque parece es al Rey, Carlos III. No tiene figuras.

AUTOR.— Juan Ellicott (1706-1772). Este famoso relojero tuvo gran contacto con la casa real española y en esta colección se conservan dos relojes de su firma, uno caja alta y un péndulo corto.

LOCALIZACIÓN.— Patrimonio Nacional. Biblioteca de palacio (Madrid). Ms. II 3111 fol 13-22. Está encuadernado con otros varios manuscritos.

BIBLIOGRAFÍA.— Ernest L. Edwardes.— *The Grandfather clock*. 1952. Paulina Junquera publica todo el manuscrito en Cuadernos de Relojería nº 11, 1957.

#### MANUSCRITO Nº 19

TÍTULO.— Declaración en vulgar castellano de las reglas e canones del quadrado geométrico, por otro nombre llamado scala altímetra, y la declaración de la rueda del instrumento del águila y el uso del gnomon o regla de las sombras, y diversidad de paralelos, así de latitud como de horas, y diversidad de las mismas en toda región de la tierra.

DESCRIPCIÓN.— El manuscrito formado por nueve folios, se encuentra encuadernado con otros, de varios temas, formando un libro en 4º. También en el mismo volumen está el manuscrito Nº 20.

No tiene figuras, aunque por el texto parece debió tenerla. en el último folio, al fin dice.— “a.d. 1545 Kal Februarias”.

AUTOR.— Desconocido.

LOCALIZACIÓN.— Patrimonio Nacional. Biblioteca de Palacio (Madrid).

Ms. II 2807, fols. 30-39.

BIBLIOGRAFÍA.— Sin localizar.

+

N.º 2.  
30

Declaración en vulgar castellano de las reglas  
 Eranoñes del quadrado geometrico; por  
 otro nombre llamado scala altimetrica,  
 y la de claracion de la rueda del  
 instrumento del apuila y  
 el uso del pnomon, o regla  
 de las sombras, y de iter-  
 sidad de paralelos, assi  
 de latitud, como de  
 horas; y diuer-  
 sidad de limas,  
 en toda region  
 de la tierra.

Aunque me conosa ser muy magñifica señor  
 su minimo criado; no por esso am parecer  
 dexa de ser seruido: en mandarme cosa por  
 y esta muy escusada: pues dello no se sigue  
 otro fruto am miicio sino trabajo en vano:  
 lleuando agua al mar como dice, el pro uer-  
 bio: obedeciendo abra. md. en este negocio.  
 en el qual bra. md. esta sin comparacion  
 muy mas adelante y a proberbado mas que  
 no yo: ni otra persona alguna por doctra  
 que sea, en esta fuerçad, ni en otra alguna.  
 Pero por no dexar de obedecy el mandamiento  
 de bra. md. ayudo a parte todo otro mandamiento  
 principal que en esta forma.

MANUSCRITO N<sup>o</sup> 20

TÍTULO.— Comienza “porque para asentar qualquiera de los relojes de sol, es menester savido el meridiano...”

DESCRIPCIÓN.— El manuscrito, formado por cinco folios en 4<sup>o</sup>, está encuadernado con otros varios, entre los que está el N<sup>o</sup> 19, corresponde éste a los folios 89 a 94, describe la construcción de relojes solares, no tiene figuras.

AUTOR.— Desconocido.

LOCALIZACIÓN.— Patrimonio Nacional. Biblioteca de Palacio (Madrid).

Ms. II 2807 fols. 89-94.

BIBLIOGRAFÍA.— Sin localizar.

89 N<sup>o</sup> 20

por que para asentar qualquiera de los relojes de sol es menester  
 tener sabido el meridiano del lugar donde se han de poner para aver  
 el tal meridiano. o linea del medio dia sea de hazer un filo de lo que  
 huvier tu. pones en esta manera.

tomara qualquiera cosa plana sobre el plano del huésped no firmada apa  
 recia base de poner de arte. que del tal es el hilo des pines sobre la  
 tal cosa plana. tomara por un punto que sea. A. hazer sea un ar  
 culo con una compas de la tal cantidad que quisieremos que sea. B. C. D. E. en  
 cuyo centro A. se ponga un es filo por para avlar que ha un doble del tal  
 linea. anulos de este el qual es filo de ser de tanta cantidad que  
 largo quando lo fuere. la quinta parte del diametro del tal círculo de  
 tal manera que la sombra del tal es filo al medio dia que la sombra de  
 todas las partes del tal círculo. se vea en una ferreta. he hecho  
 mirese en la linea del sol. la sombra del tal es filo antes de medio dia quada  
 Justamente sobre la. o en una ferreta del mismo círculo: la qual en  
 llegando. señala se el punto. A. donde tocare la tal sombra con una  
 señal. que sea. B. des pines des tomarse. des pines de medio dia quan  
 do la sombra del tal es filo tomare Justamente. A. en una ferreta  
 del tal círculo el qual no marcado. se señala con esta linea. C.  
 des pines desto. el arco del tal círculo que se vea entre los dos puntos  
 del tal círculo del tal punto. que sea. B. C. de donde se por medio del  
 punto. D. del qual punto. al punto A. se ha que es. A. se ha  
 una linea recta que sera linea. D. A. E. quan largo que quisieremos.  
 la qual linea sera. la del medio dia sobre la qual linea. se asen  
 tara. las lineas del medio dia de los relojes. que se hicieren.

## MANUSCRITO Nº 21

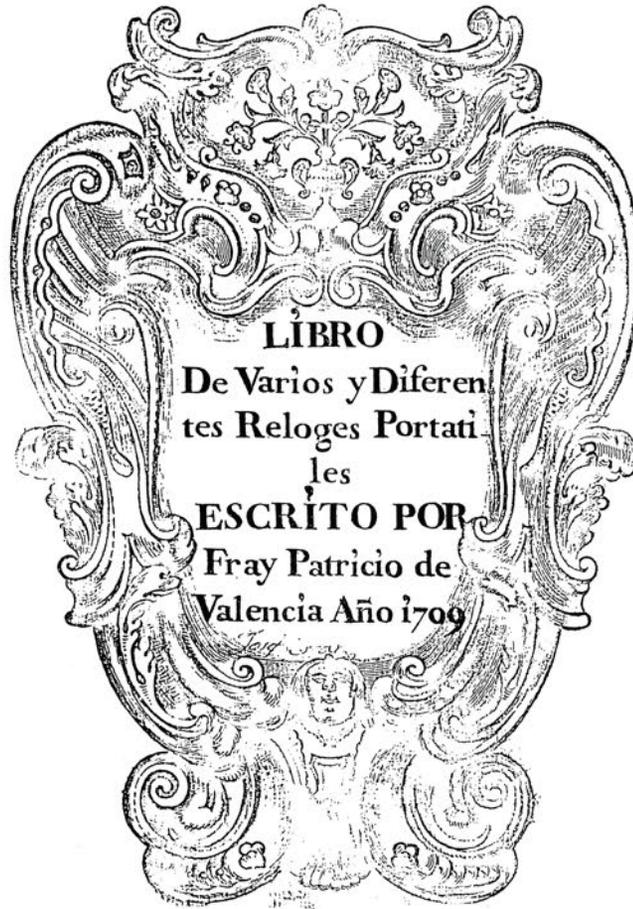
**TÍTULO.**– Libro de Varios y Diferentes Reloges Portátiles Escrito por Fray Patricio de Valencia. Año 1709.

**DESCRIPCIÓN.**– Libro en 4º de 74 páginas, buena caligrafía con abundantes figuras en el texto, consta de 18 capítulos, alguno curioso como el 15 “Para hacer un reloj portátil universal en un paloma”.

**AUTOR.**– Fray Patricio de Valencia.

**LOCALIZACIÓN.**– Desconocida.

**BIBLIOGRAFÍA.**– Sin localizar.



MANUSCRITO N<sup>o</sup> 22

TÍTULO.— Dos memorias sobre la manufactura de relojes en España, una dedicada al Marqués de la Ensenada.

DESCRIPCIÓN.— La primera memoria en cuatro páginas, folio, en francés. La segunda memoria en tres páginas, folio, en francés. La fecha, posiblemente, entre 1741-1754.

AUTOR.— Desconocido.

LOCALIZACIÓN.— Archivo Histórico Nacional (Madrid). Leg. 2932, n<sup>o</sup> 28.

BIBLIOGRAFÍA.— Sin localizar.

1  
49

D'Amour & Veuve

Monseigneur le Marquis de la Ensenada  
Commissaire

La Protection que vous m'avez fait honorer de m'accorder, par votre Excellence, pourrais-je mieux lui en témoigner ma respectueuse gratitude, qu'en lui faisant connaître une vérité que j'ai acquise par quarante années d'expérience.

Il est certain, Monseigneur, qu'on ne peut trop louer les sages intentions de votre Excellence, en ce qui concerne la Manufacture d'Horlogerie à l'Étranger. Mais, Monseigneur, je supplie, en toute humbleté, votre Excellence de recevoir comme une marque de mon respectueux attachement à vos sages dispositions, naïve des difficultés qui se rencontrent dans la fin que Elle se propose à cet égard, soit dans le moyen de parvenir à cet objet. Sur les moyens.

Il n'est rien qui peut être moins d'inconvénient à l'égard de votre Excellence de Genève, que d'ailleurs, on ne peut seule fois s'obliger à eux, qu'ils ne se réservent, comme juste, de le communiquer aux personnes de qui ils dépendent, ou aux quelles ils se confient. M. D. J. M. n'ayant sollicité d'obtenir un ou deux brevets de votre Excellence avec moi, je me, m'adresser dans les cas de besoin que je ne manquerais pas de voir à faire; je forme le dessein de ne contenter d'un seul, pour cela, je m'adresse à un jeune Maître aux horloges, qui bien sûr, au lieu de...



MANUSCRITO N<sup>o</sup> 24

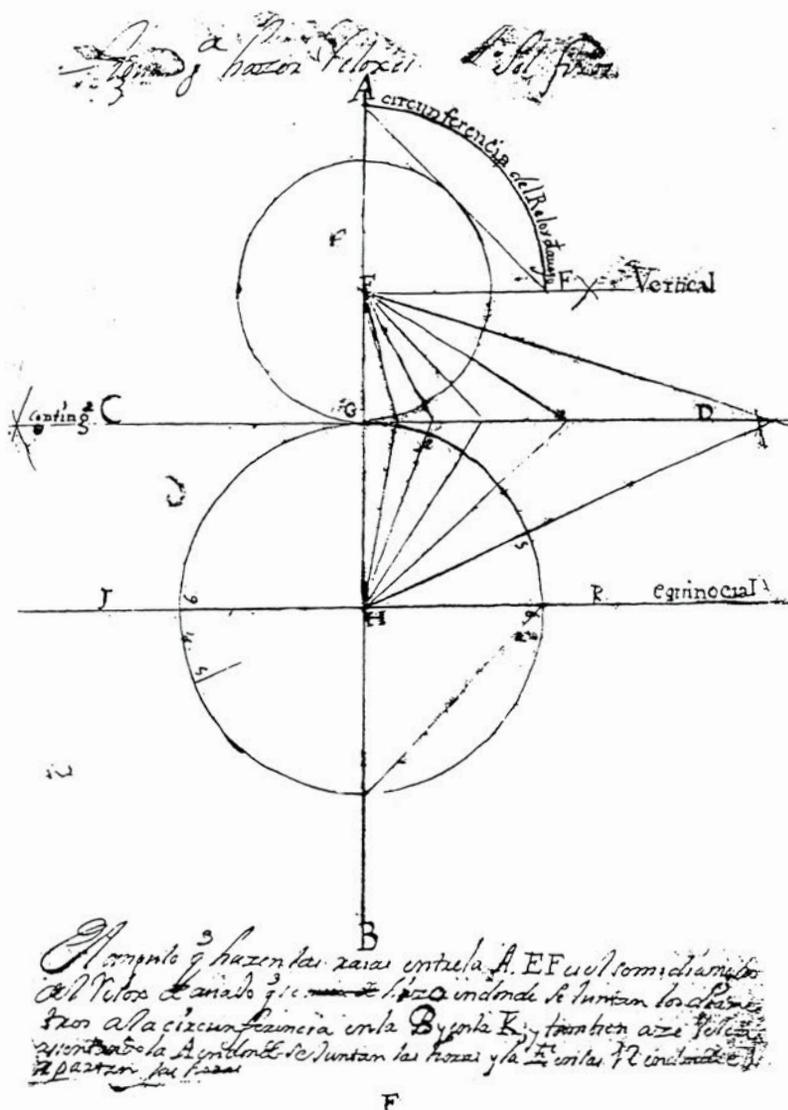
TÍTULO.— Figura para hazer Reloxes de Sol fixos.

DESCRIPCIÓN.— En un libro manuscrito que trata de temas acerca de la historia de Correjanos, en el Valle de Valdeorras, las 39 primeras páginas, en 4<sup>o</sup>, las dedica a la construcción de relojes de sol, con abundantes figuras y Tablas.

AUTOR.— Toribio Trincado y Prada, sacerdote, Vicario de Correjanos, que se ordenó en 1707.

LOCALIZACIÓN.— Archivo Diocesano, Astorga (León).

BIBLIOGRAFÍA.— Augusto Quintana Prieto.— “Valdeorras, el Barco y el Nazareno”. 1969.



## MANUSCRITO Nº 25

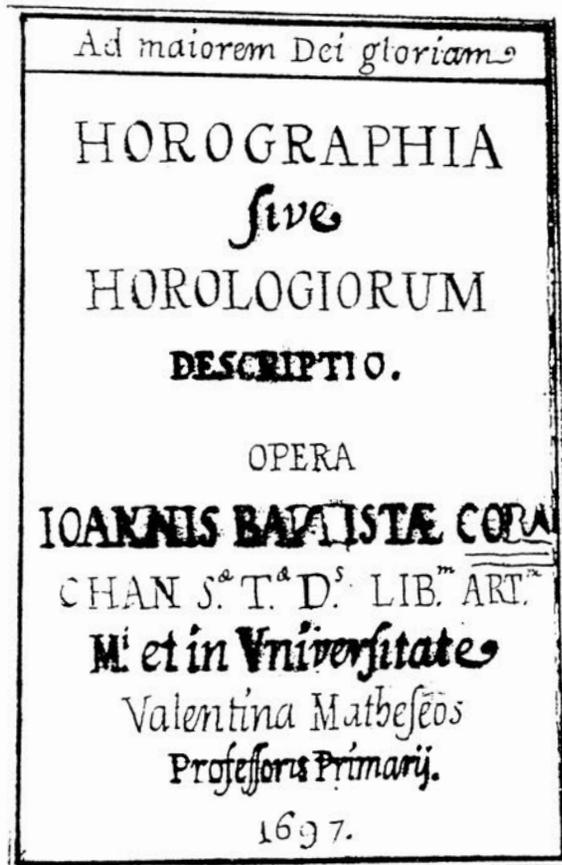
TÍTULO.— Horographa sive Horologiorum descriptio...

DESCRIPCIÓN.— Libro manuscrito de 200 folios en latín, con abundantes figuras, fechado en 1697.

AUTOR.— Juan Bautista Corachan. Nace y fallece en Valencia (1661-1741), matemático, catedrático de esa universidad hasta su jubilación y Doctor en Teología. Escribió varias obras de matemáticas, cometas (estudió el Halley de 1682), etc.

LOCALIZACIÓN.— Propiedad del Dr. Dimas de Melo Pimenta, director de la revista "Brasil Relojeiro e Joalheiro", en Río de Janeiro.

BIBLIOGRAFÍA.— José M. López Piñero y otros.— *Diccionario histórico de la Ciencia moderna en España*, 1983.



## MANUSCRITO Nº 26

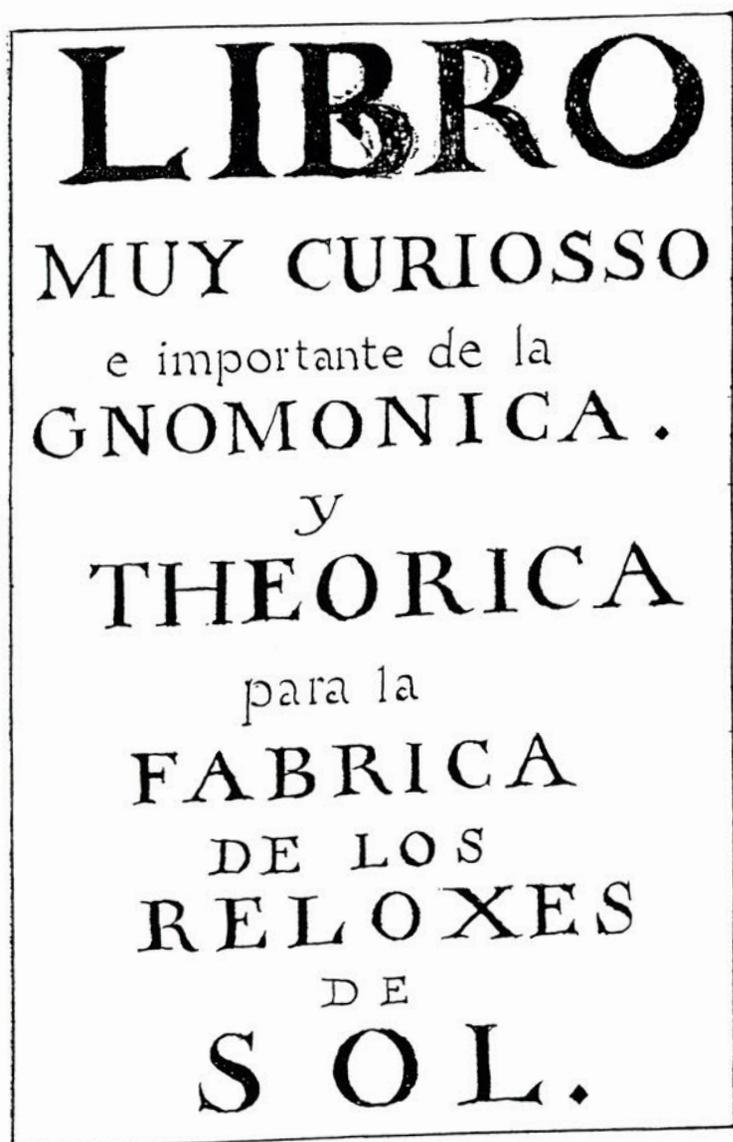
TÍTULO.— Libro muy curiosos e importante de la gnomónica y theorica para la fábrica de los Reloxes de Sol.

DESCRIPCIÓN.— Libro de 199 hojas en 4º, letra del XVIII y numerosos dibujos en rojo y negro.

AUTOR.— Desconocido.

LOCALIZACIÓN.— Biblioteca de la Universidad Pontificia Comillas, Madrid.

BIBLIOGRAFÍA.— Sin localizar.



MANUSCRITO N<sup>o</sup> 27

TÍTULO.— Horologigrafía Suma de Reloges solares.

DESCRIPCIÓN.— Libro con 246 páginas en 4<sup>o</sup> y numerosas figuras.

En la página 237 el autor hace profesión de fe católica y se declara religioso carmelita. Concluye: “Se dió fin a esta obra el 22 de Enero día de San Vicente mártir, patrón de la ciudad de Valencia del año 1706”.

Al final índices, 1) de las tablas, 2) de los relojes y analemas, 3) de todos los tratados.

AUTOR.— El copista y autor de las adiciones que cita en la portada, fue el P. Vicente Durán y García de Padilla, el 1 de septiembre de 1735.

LOCALIZACIÓN.— Biblioteca de la Universidad Pontificia Comillas, Madrid.

BIBLIOGRAFÍA.— Sin localizar.

## Horologigrafía Suma de Re- lojes Solares,

Así Generales como Particulares, en donde con  
la Regla, y Compas, veran maravillas, que la su-  
berta del ingenio a obrado, delineando Relo-  
jes, midiendo los pasos, al mas su-  
perior, Aluminoso Planeta  
El Padre de las Letras  
Y el hijo de Je-  
su Christo.

Compueto por un aficionado a esta Ciencia de la  
Horologigrafía Solar, natural de la Villa de Cuel-  
va y copiado en Valencia, Corregido, y Emendado  
de muchos errores, por otro aficionado de la misma  
Ciencia, y del finitimo para provecho del lector.  
Ya añadido en mas de diez Pliegos.

Dedicado  
Al Curioso que quiere, y al que con deseo de  
aprehender esta Arte de la Horologigrafía  
Estudiar, y se aprovechar.

Escrito en la Ciudad de Valencia  
Año M. DCCXXXV

## MANUSCRITO N° 28

TÍTULO.— [Tratado de los relojes de Sol]. El libro carece de portada, se inicia en la 1ª páginas encabezada así: “Capítulo 1º del Tiempo”.

DESCRIPCIÓN.— Libro, tamaño folio, de 610 páginas, las dos últimas de índice, con abundantes dibujos. Una espléndida obra. Por la letra y las filigranas del papel (italiano) se puede fechar en la segunda mitad del XVIII.

AUTOR.— Desconocido.

LOCALIZACIÓN.— Biblioteca de D. Bartolomé March (Madrid). Referencia 26/7/5.

BIBLIOGRAFIA.— Sin localizar.



MANUSCRITO N<sup>o</sup> 29

TÍTULO.— Tractatus De Solaribus Horologys.

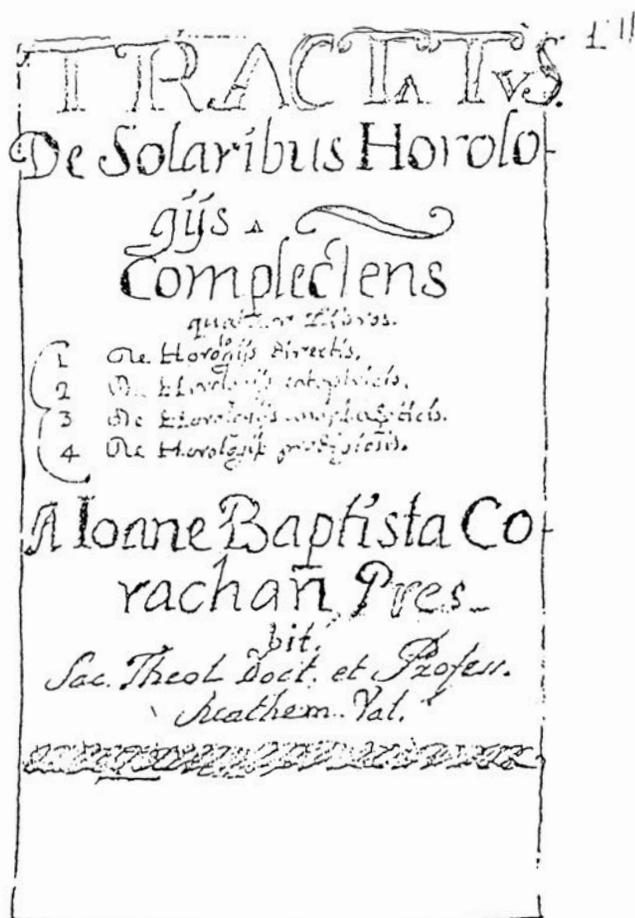
DESCRIPCIÓN.— Libro en 4<sup>o</sup> de 56 páginas con numerosas figuras. Comprende la primera parte de las cuatro que indica en la portada.

— I.— De horologiis directis.

AUTOR.— Juan Bautista Corachan. Nace y fallece en Valencia (1661-1741), matemático, catedrático de esa Universidad hasta su jubilación y Doctor en Teología. Escribió varias obras de matemáticas, cometas (estudió el Halley de 1682), etc.

LOCALIZACIÓN.— Biblioteca de la Universidad de Valencia.

BIBLIOGRAFÍA.— José M<sup>o</sup> López Piñero y otros.— *Diccionario Histórico de la Ciencia moderna en España*, 1983.





MANUSCRITO N<sup>o</sup> 31

TÍTULO.— Traducción de un discurso acerca de las muestras o reloj de flactiguera y otros con el modo de arreglarlas y conservarlas.

DESCRIPCIÓN.— El manuscrito está formado por 13 páginas en 4<sup>o</sup> y por el tipo de letra parece del XVIII o principios del XIX. Trata del cuidado y conservación de los relojes de bolsillo.

AUTOR.— Desconocido, tanto el del trabajo original como el traductor.

*Traducción de un discurso acerca de las Muestras o Reloj de flactiguera y otros con el modo de arreglarlos y conservarlos*

*No es necesario exigir de una muestra mas precision que su naturaleza no enueca por por feta que sea se destruya bien por so y su camina no sea tan regular como el de una buena pen dula: Esta se halla siempre en una situacion fija y en un tiempo se atre que no muda sino por grados: En lugar que se saca una muestra repentinamente del bolsillo, como estaba agitada en un lugar caliente para colgarla a un clavo donde esta muchas veces expuesta al frio que aumenta la elasticidad del resorte y coagula el aceite. Ademas esta de esta pequeña Maquina*

LOCALIZACIÓN.— En la biblioteca de la Real Academia Gallega (La Coruña). Se encuentra en el volumen 2º, número de catálogo 9585, bajo el título “Colección de impresos y manuscritos”.

BIBLIOGRAFÍA.— José Luis Basanta Campos.— “Un curioso manuscrito relojero de la Real Academia Gallega, en el *Museo de Pontevedra*, tomo XXXII, 1978.

### MANUSCRITO N° 32

TÍTULO.— Breve compendio de Reloxes solares horizontales, verticales, equinociales y todos los pertenecientes a las cuatro Partes del Mundo, con declinación y sin ella: pendientes de Celindros, Tablilla, annulares, y otros instrumentos para hallar la altura del sol y para que hora es por la luna en la noche.

DESCRIPCIÓN.— Dentro del manuscrito 336, que contiene varios temas como indica en el índice que aparece en la primera página, se encuentra este “compendio de relojes”. Las páginas, numeradas, son de la 1 a la 49, más dos sin número, de la 95 a la 134, faltando las 101 y 102; a pesar de estas faltas el texto parece que mantiene ilación. Contiene figuras. Siglo XVIII.

AUTOR.— Desconocido.

LOCALIZACIÓN.— Biblioteca Universitaria de Zaragoza, Ms. 336.

BIBLIOGRAFÍA.— Sin localizar.

Breve Compendio de Reloxes  
solares horizontales, verticales, equi-  
nocziales, y todos los pertenecientes  
à las quatro Partes del Mundo,  
con declinacion, y sin ella: perpen-  
dientes de Celindaxoi, e abilla, annu-  
laxos, y otros instrumentos para  
hallar la altura de el Sol, y para  
saber que hora es por la Luna,  
en la noche.

Cap. I.

Diferencias de Reloxes solares.

De los Reloxes, que dicen solares, unos son  
horizontales, y otros verticales; horizontal se  
llama aquel, que se hace sobre alguna  
superficie plana, como en tierra, o en el  
llano de una ventana: el vertical, es el  
que se hace en una pared, o cosa alta  
de tal manera, que como si estuviera

MANUSCRITO N° 33

TÍTULO.— Tratado para describir Reloxes de Sol de Todas las Horas iguales Astronómicas veinte y quatro, y también para describir los paralelos del Sol en los principios de los 12sig de la elip. en qualquier plano horizontal y vertical o perpendicular plano horizontal.

DESCRIPCIÓN.— Ocupa los folios 1 a 93 de un libro manuscrito. Parece proceder del Colegio Imperial hacia 1652. Contiene varias tablas, pero carece de las figuras que debió de tener.

AUTOR.— En una nota previa a las páginas numeradas dice estar tomado el trabajo de la obra de P. Pierre Bobyne S.J. —L'horographie curieuse... 1644 (1688, 1690). Este autor tiene otras varias obras de Gnomónica.

LOCALIZACIÓN.— Instituto de Valencia de D. Juan, Ms. 97.

BIBLIOGRAFÍA.— Tardy.— Bibliographie Generale de la mesure du Temps. 1980.

PRÓLOGO Para Describir  
Reloxes de Sol de todas las Hojas  
y gnomónicas veinte y qu-  
atro, y tambien para determinar  
los paralelos del Sol en los paises  
de los 12. sig. de la elip-  
tica en qualquiera plano Oriz-  
tal, y vertical por un  
dicular plano Oriz-  
tal.

Dividiremos este tratado en dos partes la  
primera contendrá la materia de describir  
las horas de las Hojas Orizontales, y  
en primer lugar en un plano Orizontale  
de una elevacion mediana del Polo del  
mundo sea por exemplo de 40. gr. y en  
de mismo plano Orizontale los paralelos del  
Sol en los principios de los 12. sig. de la elip-  
tica y las horas de gnomónicas desde el Ori-  
ente al Occidente.

En 2.º lugar en un plano Orizontale de una  
elevacion de uno de los polos del mundo  
por exemplo de 5. gr.

En 3.º lugar de un plano Orizontale de una  
elevacion de uno de los polos por exem-  
plo de 40. gr.

En 4.º lugar en el Plano Orizontale de la

## MANUSCRITO Nº 34

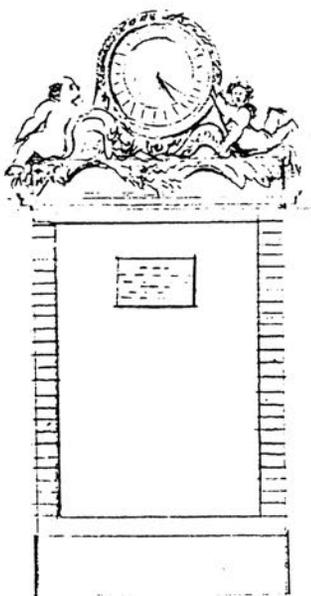
TÍTULO.— Trazas para un reloj de sol.

DESCRIPCIÓN.— Dibujo a lápiz, papel 225 mm. x 165 mm., hacia 1843.

AUTOR.— Desconocido, con él contrata el Ayuntamiento de Castellón, en 28 y 31 de Enero de 1843, pintar un reloj de sol según traza del dibujo por una retribución de 320 reales.

LOCALIZACIÓN.— Ayuntamiento de Castellón. Archivo.

BIBLIOGRAFÍA.— *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXV, pág. 121. 1989.



## MANUSCRITO Nº 35

TÍTULO.— Arte de hacer relojes Horizontales y Verticales por Arithmética.

DESCRIPCIÓN.— Libro, encuadernado en pergamino, en 4º de 322 páginas (falta de la primera hoja, se supone contenía la dedicatoria, y de dos hojas) con clarísima caligrafía, abundantes figuras, varias movibles, a dos tintas, negra y roja. El mejor manuscrito de los

que conocemos, entendemos que no es una obra para presentar a la imprenta, sino algo realizado como obsequio a persona relevante. Fechado en la portada 1620. Dice esta basado en los cálculos realizados por Pedro Manrique de Castilla.

**AUTOR.**— Desconocido. Suponemos sea un Jesuita de Toledo. Los ejemplos se refieren a Toledo, 40º de latitud, Ubeda y Baeza con casas de Jesuitas, vinculado a Pedro Manrique de Castilla y a su hermana Estefanía, que a principios del XVII cedieron solar y caudales para la fundación de iglesia y convento de los Jesuitas en Toledo.

**LOCALIZACIÓN.**— Propiedad particular.

**BIBLIOGRAFÍA.**— Joaquín Gil Calvo, S.J.— La Compañía de Jesús en la Historia de Toledo. 1979.

— En el Archivo Histórico Nacional (Madrid) se conservan documentos de Pedro Manrique y su hermana Estefanía, entre ellos el Testamento.





AUTOR.— Diego Pérez de Mesa, nace en Ronda y se le conocen obras en la segunda mitad del siglo XVI. Profesor de matemáticas en Alcalá de Henares y Sevilla, escribe multitud de obras, que permanecen manuscritas, la más famosa es “Comentarios de Sphera” (manuscrito en la Biblioteca Nacional).

LOCALIZACIÓN.— Colección particular.

BIBLIOGRAFÍA.— Nicolás Antonio. *Biblioteca Hispana Nova*. I, pg. 306, 1788.

— José M<sup>a</sup> López Piñero y otros.— *Diccionario histórico de la Ciencia moderna en España*, (II, pg. 161), 1983.

#### MANUSCRITO N<sup>o</sup> 37

TÍTULO.— [Arte de hacer Reloxes y medición de tiempo].

DESCRIPCIÓN.— Folio 1.— J.[esús] M.[aría] J.[osé]. En que se ponen algunas proposiciones nezesarias para el Arte de hazer Reloxes...

Folio 58 vto... Y con eso siendo exactamente tiradas de punto a punto sacará el relox perfecto.

A continuación, con nueva numeración, comienza un tratado del Astrolabio.

2h. bl. + 59 fol.. — sigue 1h. bl. + 28 fol. + 4 h. — 210 x Letra del XVII con láminas y figuras.

AUTOR.— Desconocido.

LOCALIZACIÓN.— Biblioteca Pública de Toledo. Manuscrito de la Colección Borbón-Lorenzana. N<sup>o</sup> 330.

BIBLIOGRAFÍA.— Francisco Esteve Barba.— Catálogo de la colección de manuscritos Borbón-Lorenzana. 1942.

MANUSCRITO N<sup>o</sup> 38

TÍTULO.— Tratado breve, fácil y comprensible para enseñar la construcción práctica de los relojes de Sol, así horizontales como verticales.

DESCRIPCIÓN.— Consta de 37 hojas y 9 láminas. S. XVIII.

AUTOR.— Desconocido.

LOCALIZACIÓN.— Biblioteca Municipal, Castellón de la Plana.

BIBLIOGRAFÍA.— Eduardo Codina Armengol.— “Libros de Gnomónica que posee la Biblioteca Municipal de Castellón”, en *Almanaque Valenciano*, 1947.

MANUSCRITO N<sup>o</sup> 39

TÍTULO.— Tratado del modo de fabricar relojes horizontales, verticales, etc. Con declinación, inclinación o sin ella, por senos rectos, tangentes, etc..., para por vía de números fabricarlos con facilidad.

DESCRIPCIÓN.— El libro manuscrito consta de 145 folios, divididos en once secciones. Las cuatro primeras tratan de generalidades gnomónicas, de quinta a novena forman las técnicas constructivas y las dos últimas contienen el cálculo de los eclipses de 1638 y 1641.

AUTOR.— Diego Rodríguez. Religioso mercedario, nace en Antitalaquia, México, en 1596 y fallece en la capital en 1668. Fue catedrático de matemáticas y astrología en la Universidad de México. Técnicamente intervino en las obras de desagüe del Valle de México. De las obras que escribió solamente pudo editar “Discurso etheorológico del nuevo comenta. 1652”, quedando las demás manuscritas.

LOCALIZACIÓN.— Biblioteca Nacional de México, Sección de Manuscritos, Signatura MS-1521.

BIBLIOGRAFÍA.— José M<sup>a</sup> López Piñero y otros.— *Diccionario histórico de la Ciencia moderna en España*, 1983.

— Elías Trabulse.— *La ciencia perdida (Fray Diego Rodríguez, un sabio del siglo XVII)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.

Tratado  
 del modo  
 de fabricar Relojes  
 Horizontales, Verticales, Orient.<sup>tes</sup>.  
 con declinación, inclinación, ó sin  
 ella: por senos rectos, tangentes.  
 &c. para por vía de Numeros, fa-  
 bricarlos con facilidad.

Por

009955  
 INV. 83

el P. F. Diego Rodríguez  
 Mendez de la Cruz de la Religión

MANUSCRITO N<sup>o</sup> 40

TÍTULO.— Desconocido.

DESCRIPCIÓN.— Desconocida.

AUTOR.— Mariano Lázaro, ex-jesuita y residente, a lo que parece, en Gé-  
 nova, “compuso una obra de Reloxería con alguna aceptación”,  
 por ello solicita doble pensión, en 23 de enero de 1796.

LOCALIZACIÓN.— Desconocida.

BIBLIOGRAFÍA.— Archivo Histórico Nacional. Estado, Legajo 3021.

MANUSCRITO N<sup>o</sup> 41

TÍTULO.— [Tratado sobre relojería].

DESCRIPCIÓN.— El catálogo de la subasta de manuscritos de Libri (1859)  
 dice:

59.— Risàla fi 'ilm-al Hissàb wa al-Hayat, por Shaikh Muhammad  
 Sunnàr-al-Muwakkít (en árabe).

4<sup>o</sup> Mss. sobre papel; letra del siglo XVIII.

Tratado sobre relojería del cual dice su autor que ha sido tomado

de las obras de ‘Ullama-al-Andalusì (el español).  
Nº 98. Upham. 0-1-0.

AUTOR.— Saikh Muhammad Sunnàr-al-Muwakkít.

LOCALIZACIÓN.— Desconocida.

BIBLIOGRAFÍA.— A. Rodríguez Moñino.— “Los manuscritos españoles del bibliopirata Libri, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, T. CXXXDVIII, pág. 247.

#### MANUSCRITO Nº 42

TÍTULO.— De Horologio hemispherico-concavo.

DESCRIPCIÓN. Parece que dejó escrito este trabajo.

AUTOR.— Fernando Paterno S.J.— Nace y muere en Catania (1540-1604), Jesuita desde 1559. Rector del Colegio y Casa Profesa de Palermo. Súbdito español, colabora con Felipe II en una política italiana

LOCALIZACIÓN.— Desconocida.

BIBLIOGRAFÍA.— José Simón Díaz.— *Jesuitas de los siglos XVI y XVII: Escritos localizados*. 1975.

#### MANUSCRITO Nº 43

TÍTULO.— Tratado vulgar sobre la construcción de cuadrantes y relojes de sol.

DESCRIPCIÓN.— Se supone lo dejó escrito.

AUTOR.— Juan Francisco Suárez Parada. Nace en Xinzo de Limia (Ourense) en 1772 y fallece en Ourense en 1868. Franciscano, sacerdote desde 1807, pasa por los conventos de Pontevedra, Santiago, Monterrei y Ribadavía. Gran orador llamado “Pico de oro”

LOCALIZACIÓN.— Desconocida.

BIBLIOGRAFÍA.— Benito Fernández Alonso.— *Orensanos ilustres*. 1916.

MANUSCRITO N<sup>o</sup> 44

TÍTULO.— Curso solar matemáticamente calculado para uso de los cuadrantes y de toda clase de relojes solares con el modo práctico de formarlos.

DESCRIPCIÓN.—

AUTOR.— Victoriano Cuenca. Nace en Lima el 12 de febrero de 1712, entra en el noviciado de los Jesuitas y profesa en 1767, fue misionero entre los Moxos de Bolivia (Dibujó un mapa geográfico de las Misiones de los Moxos). Deportado a Italia, tras la expulsión de los Jesuitas, fallece en Roma el 9 de octubre de 1777.

LOCALIZACIÓN.— Este manuscrito, con otros suyos, se conservó en la Biblioteca de Lima.

BIBLIOGRAFÍA.— Carlos Sommervogel S.J.— *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*. 1909. (II – 1724 – G).

MANUSCRITO N<sup>o</sup> 45

TÍTULO.— Descriptiones geometriae et guomices. Autore Fr. Joannes de Toledo

DESCRIPCIÓN.— Manuscrito de 122 folios en 4<sup>a</sup>, portada a dos tintas, napa y roja, (como las figuras) con un cuadrante solar. Trata de diversas materias.

- Principios de geometría
- Explicación de la esfera
- Construcción de toda clase de relojes solares
- Esfera celeste, crepuscular, declinaciones
- Curso del cometa de 7 de Noviembre de 1577
- Capta de marear, mapamundi
- Mapa diócesis de Toledo
- Propiedades y cualidades de la mano

AUTOR.— Fray Juande Toledo.

LOCALIZACIÓN.— Biblioteca Nacional (Madrid), Ms. 9041.

BIBLIOGRAFÍA.— Felipe Picatoste y Rodríguez.— *Apuntes para una biblioteca científica española del siglo XVI*. 1891.

## INDICE

Abuabdala Mohamed el Hasib .....	14
Abulabas .....	13
Aguado, D.N. ....	10
Anonimos .....	7, 11, 12, 17, 19, 20, 22, 23, 26, 28, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 38
Archivo Diocesano, Astorga .....	24
Archivo Histórico Nacional .....	22, 40
Ayuntamiento de Castellón, Archivo .....	34
Basanta Campos, José Luis .....	31
Biblioteca de D. Bartolomé March .....	28
Biblioteca Municipal, Castellón .....	38
Biblioteca Nacional .....	8, 9, 10, 11, 12, 45
Biblioteca Nacional, México .....	39
Biblioteca del Palacio de Oriente .....	17, 18, 19, 20
Biblioteca Pública, Toledo .....	37
Biblioteca de la Real Academia Gallega, A Coruña .....	31
Biblioteca de la Real Academia de la Historia .....	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9
Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial .....	13, 14, 15, 16
Biblioteca de la Universidad Central, Barcelona .....	30
Biblioteca de la Universidad Pontificia de Comillas .....	26, 27
Biblioteca Universitaria de Salamanca .....	23
Biblioteca de la Universidad de Valencia .....	29
Biblioteca Universitaria, Zaragoza .....	32
Bobyne, Pierre .....	33
Borbón-Lorenzana .....	37
Bover .....	8
Brasil Relojeiro e Joalheiro .....	25
Brokelmann, C. ....	13
Carandel, Joan .....	14

Casiri, Michaelis .....	14
Codina Armengol, Eduardo .....	38
Corachan, Juan Bautista .....	25, 29
Cotarelo Valledor, Armando .....	2, 3, 9
Cuenca, Victoriano .....	44
Durán y García de Padilla, Vicente .....	27
Edwardes, Ernest L. ....	18
Ellicott, Juan .....	18
Esteve Barba, Francisco .....	37
Faille, Juan Carlos de la .....	5
Fernández Alonso, Benito .....	43
García de Cespedes, Andrés .....	1
Gil Calvo, Joaquín .....	35
González Ortiz, José .....	17
Haci, Matias .....	16
Instituto de Valencia de D. Juan .....	33
Jesuitas .....	2, 3, 5, 6, 33, 35, 40, 42, 44
Lázaro, Mariano .....	40
López Piñero, José M. ....	1, 2, 3, 9, 25, 29, 30, 36, 39
Loria, Gino .....	5
Mac Donell, Joseph .....	5
Manrique de Castilla, Pedro .....	35
Martínez de la Puente, Joseph .....	6
Memorial Histórico Español .....	6
Montucla .....	5
Mora Palomeque, Juan de .....	15
Muhammad Ibn al-Raqqam al-Andalusi .....	14
Nicolás Antonio .....	30, 36
Palmer, Gabriel .....	8
Paterno, Fernando .....	42
Patricio de Valencia, Fr. ....	21
Pérez de Mesa, Diego .....	30, 36
Petrey, Juan Francisco .....	4
Picatoste y Rodríguez, Felipe .....	45

Quintana Prieto, Augusto .....	24
Rodríguez Moñino, A. ....	41
Sánchez Pérez, José .....	1, 13, 14, 15, 16
Simón Díaz, José* .....	42
Sommervogel, Carlos .....	44
Suárez Parada, Juan Francisco .....	43
Tardy .....	33
Toledo, Fr. Juan de .....	45
Trabulse, Elías .....	39
Trincado y Prada, Toribio .....	24
Ullamà-al-Andalusì .....	41
Zaragoza, José .....	2, 3, 9

# NOTICIAS SOBRE UN DIBUJO DE PABLO PICASSO

Por

VICTORIA DURÁ OJEA Y ELENA RIVERA NAVARRO



En los fondos del Museo de ésta Academia se conserva un dibujo de Picasso que en la actualidad está recogido en el *Inventario de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (V)* con el título “Muchacho con perro”.

Las primeras noticias que se tienen de él se remontan a la sesión ordinaria del día 15 de octubre de 1962, y se refieren a la donación que en dicha fecha realizó M<sup>a</sup> Dolores Elizondo, viuda de José González de la Peña, barón de Forná, en nombre de su marido fallecido en 1961 siendo pintor y Académico Correspondiente de esta corporación en Francia. La baronesa entregó al Sr. López Otero, Director entonces de la Academia, “un dibujo original de Delacroix y otro hecho por Picasso en la primera época de su carrera artística”. A este respecto se conserva un papel mecanografiado donde se habla de la cesión de dichas obras, (el cual apareció entre varios dibujos y papeles guardados en un armario de este Museo) escrito que parece ir dirigido a algún miembro de la Junta de la Academia. No está firmado aunque se sabe que el remitente es un Académico Correspondiente de Bellas Artes, tal y como el mismo autor apunta al finalizar el texto:

*“Barón de Forná. Este señor llamado en vida Pepe González de la Peña y que era Correspondiente de Bellas Artes y muy amigo del bueno de López Otero, regaló entre otras cosas, dos dibujitos pequeños. Uno de ellos adquirido por él hace mil años en la subasta de obras efectuada en el propio taller de Delacroix, y el otro un dibujo o pintura (no lo sé con exactitud) de Picasso. Que es un Picasso no cabe duda, pues lo regaló este mismo en una tómbola en Bayona, y le tocó (como consta en la prensa de la época) a la que luego casó con Pepe G. de la Peña. Te digo esto porque anteayer almorcé con esa señora y me dijo que tenía noticias de que se dudaba de la autenticidad de tales regalos y que en vista de ello, retardaba “por ahora” otros donativos...”*

Posteriormente la baronesa realizó un importante legado a esta Academia.

“El muchacho con perro”, inventariado con el nº 2501, está firmado en el ángulo inferior derecho pero no refleja más datos o fecha alguna relativos a su ejecución. Alfonso Pérez Sánchez lo recoge ya en su “Catálogo de los Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando” que realizó en 1967, con el título “Muchacho manchego”.

El dibujo, realizado a acuarela, representa a un joven descalzo, vestido con una amplia chaqueta y pantalones cortos. Con la mano derecha sostiene un saco que carga sobre su espalda, mientras sujeta por el collar a un perro que camina a su lado. Su aspecto descuidado recuerda a un vagabundo. La actitud pasiva y tranquila del muchacho contrasta con la figura del perro que gira la cabeza hacia la izquierda y transmite cierta inquietud, como si algo hubiera llamado su atención. El fondo lo constituyen dos grandes zonas de color tratadas con una sencillez casi esquemática, que representan el cielo y la tierra. La primera a base de una pincelada larga y lineal, de un azul que varía de intensidad y sugiere la luz mediterránea. La segunda es una mancha más compacta de tonos ocres aplicados con trazos curvos.

Iconográficamente, da lugar a pensar en una obra de en torno a 1905, cuando a los dramas representados en la “época azul” suceden composiciones más serenas donde las figuras no reflejan sentimientos patéticos, sino que se muestran ante el espectador “liberadas de sus historias personales” de una manera objetiva y casi inexpresiva; aunque el tipo de personajes que escoge nos sensibiliza forzosamente al tratarse de gentes humildes que muestran abiertamente su manera de vivir.

Existen numerosos ejemplos de esta época en los que Picasso trata modelos de personajes muy similares a los que nos ocupan, y en algunos casos sorprende su enorme parecido. Se trata de “Niño y perro” dibujo de 1905 (Museo del Ermitage de Leningrado), que pertenece a la serie de estudios para “los Volatineros”; el pastel “Niña y perro” que representa una niña que acaricia la cabeza del animal, el cual tiene una postura idéntica a la del perro del dibujo que analizamos. Se trata también, de un estudio para “los Volatineros”. Otras obras similares son: “Joven arlequín y niño con perro” (Colección Burden de Nueva York), “Joven acróbata y niño” (Colección Tannhauser de Nueva York), y “Muchachos pobres” (Colección Tannhauser de Nueva York), todos ellos dibujos, y fechados entre 1903 y 1905.

No obstante, la factura con que Picasso ha realizado este dibujo, se aleja de aquellas primeras obras, acercándose en gran medida a la forma de hacer que el artista desarrolló en el periodo de 1917 a 1923, cuando ya empiezan a vislumbrarse los rasgos que caracterizan su periodo del clasicismo.

Efectivamente, se observa una figura pesada, opuesta al alargamiento casi espiritual de las figuras de sus primeras etapas. El muchacho muestra un cuerpo desproporcionado, casi deforme; sus grandes pies y manos contrastan con la cortedad de las piernas y los largos brazos casi protagonizan la escena. El rostro, de una belleza serena marcada por sus facciones clásicas, produce esa sensación de calma tan característica de este momento.

Por otro lado, el tratamiento técnico es también diferente al de las obras de sus primeros momentos. Las líneas que dibujan las figuras, antes continuas y firmes y encaminadas a delimitar los contornos, se convierten ahora en trazos cortos, nerviosos, que rompen, y se quiebran en formas curvas, en rápidos vaivenes que en algunos fragmentos del dibujo apenas definen sino que incluso desdibujan. Es lo que le aporta la expresividad y el movimiento que lo diferencia de las obras puramente clásicas, en las que el dibujo le servirá de nuevo para marcar los contornos esenciales, que separarán muy bien cada elemento del contiguo. La horizontalidad de las líneas del fondo son también características de obras de este periodo, y no se encuentran tampoco en anteriores ocasiones.

La gama cromática es muy amplia, a base de azul, ocre, pardo, gris, verde y rosa. Ha aumentado la viveza y brillantez de los colores, diferenciándose de las composiciones de 1905 en las que, aunque se había ampliado también la gama con respecto a la época azul, siempre se tendió hacia tonos pasteles y los colores no tuvieron la viveza de los que aquí aparecen.

Ejemplos en los que se puede apreciar efectos similares en cuanto a técnica y tratamiento de forma y color son "El arlequín" de 1917 (Museo Picasso, Barcelona), en el que aparece una pincelada irregular y un tratamiento de luz y color similar; el dibujo "Pulcinella" de 1920 (Musée Picasso, París); "Campesinos durmiendo" de 1919 (M.O.M.A.), en el que se observa en el montón de paja sobre el que descansan, el mismo trazo corto y curvo con el que se ha realizado el perro de nuestro dibujo; "Tete de Femme" de 1920, en el que trazos, formas, modelado y pincelada son similares; "Los Amantes" de 1923 por la alegría colorista y el tratamiento de los rostros; el dibujo "Arlequín tocando la guitarra" del cuaderno de 1916, etc.

Se trata pues de la conjunción de una de sus temáticas más tempranas con una factura posterior, y en cualquier caso no es absolutamente definible dentro de un periodo concreto ya que se acerca al clasicismo pero no está inmerso en él.

Quizá la mejor explicación de este hecho se encuentre en el libro que Boudaille dedicó a los dibujos de Picasso, en el que dice: “...*Picasso se niega a dejarse encasillar por razones de estilo, él los domina todos, se olvida de ellos y los utiliza sin siquiera pensar...*” (pág. 99); y más adelante apunta: “*No se trata de agrupar figuras viejas de acuerdo con un orden nuevo en función del espacio, sino de crear, de recuperar el poder de innovación de su juventud*” (pág. 108).

El paso de Pablo Ruiz Picasso por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid fue fugaz. Apenas duró el curso académico de 1897-1898, desvinculándose a partir de entonces de esta institución para volver a ella en 1971, dos años antes de su fallecimiento, y esta vez a instancias de la Academia por su nombramiento como Académico de Honor. La propuesta, con fecha 20 de octubre, firmada por Enrique Lafuente Ferrari y los arquitectos Pascual Bravo y Luis Moya, fue votada por unanimidad. De esta manera, según palabras del propio Lafuente Ferrari, “esta Academia pudo tener la satisfacción de que el nombre de Picasso haya figurado en nuestro anuario de los años 72 y 73 entre los Académicos de Honor”.



PICASSO. "Muchacho con perro" (335 x 255 mm.)

## BIBLIOGRAFÍA

- *Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Tercera Epoca. 1972-1973.* Madrid, 1973.
- AA.VV. *Picasso 1881-1973.* Barcelona, 1974.
- BOUDAILLE, G. *Picasso. Dibujos.* Barcelona, 1986.
- DAIX, P. *Picasso.* Barcelona, 1972.
- DAIX, P. /BOUDAILLE, G. / ROSSELET, J. *Picasso 1900-1906. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint.* Neuchatel, 1988.
- DURÁ, V. / RIVERA, E. *Inventario de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (V).* Boletín de la R.A.B.A.S.F. Primer semestre de 1990. Nº 70.
- LECALDANO, P. / MORAVIA, A. *La obra pictórica completa de Picasso azul y rosa.* Barcelona, 1969.
- *Libro de Actas de las sesiones ordinarias. 1962-1964.* Archivo de la R.A.B.A.S.F. (3/547).
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. *Catálogo de los dibujos.* R.A.B.A.S.F. Madrid, 1967.
- *Je suis le cahier.* The Pace Gallery. Nueva York, 1986.
- *Picasso. Dibujos-Gouaches-Acuarelas.* Sala Gaspar. Barcelona, 1961.
- *Pablo Picasso. A Retrospective.* M.O.M.A. Nueva York, 1980.
- *Picasso bei Thomas.* Galerie Thomas. Munich, 1986.
- *Picasso: The Clasical Years 1917-25.* The Arkansas Arts Center, 1988.
- *Picasso. Dibujos 1898-1917.* I.V.A.M. Valencia, 1989.
- *Picasso in Italia.* Mazzotta, 1990.

NUEVA VISIÓN ICONOLÓGICA DEL PADRE  
SARMIENTO SOBRE EL REY DE ESPAÑA FELIPE V.  
(UN PROGRAMA RENOVADO PARA EL PALACIO  
REAL DE MADRID)

Por

BEATRIZ TEJERO VILLARREAL



Exmo. Sr.

*Remito a V<sup>a</sup> Ex<sup>a</sup> los diez pliegos adjuntos que contienen todo lo que he podido discurrir en orden a la distribución de las Acciones del Rey Padre, en los 51 tapices, que han de adornar las 19 salas del nuevo Rl. Palacio.*

*En la dicha distribución he seguido el Orden Chronológico desde el 19 de Diciembre de 1683, en que nació el Rey, hasta el 9 de Julio de 1746, en que murió.*

*Si llegase a lograr, que algo de lo que propongo sea del agrado de su Magd, y de el V<sup>a</sup> Ex<sup>a</sup> no tengo mas que desear y apetecer.*

*Quedo a la obediencia de V<sup>a</sup> Ex<sup>a</sup> cuya vida ruego a Dios guarde muchos años. San Martín y Septiembre 25 de 1752.*

*Ex<sup>o</sup>. Sr.*

*Bl. M de V<sup>a</sup> Ex<sup>a</sup>*

*su humilde siervo y capellán*

*Fr. Martín Sarmiento.*

Con esta carta dirigida a don José de Carvajal el padre Martín Sarmiento da noticia de lo que se considera el último esfuerzo por finalizar un sistema de ornamentación destinado al nuevo Real Palacio y comenzado en 1743 (1).

El *Sistema de Adornos* ideado por Sarmiento constituye un variado conjunto de propuestas ornamentales, al mismo tiempo que se configura como uno de los programas iconográficos más completos que se conocen en Es-

paña. Este documento ha sido objeto de diferentes estudios incidiendo siempre en sus aspectos epigráfico y escultórico. La obra de Sarmiento fue desvelada de manera fragmentaria hasta que el profesor Sánchez Cantón publicó la transcripción del cuerpo fundamental del *Sistema de Adornos*, haciendo, a su vez, referencia a una serie de pliegos añadidos por el autor con posterioridad a 1747 (2).

Sánchez Cantón se lamentaba de la publicación tan tardía de un manuscrito de relevante importancia para la comprensión de las decoraciones de palacio. Todavía hoy hay que significar la falta de un análisis profundo de los escritos de Sarmiento que incida en otro aspecto que no sea exclusivamente el formal. A este respecto conviene destacar la importante aportación del profesor Plaza Santiago quien recopila, amplía y comenta ciertos fragmentos de la obra de Sarmiento. En *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo* se desarrollan los pliegos añadidos en 1748 por fray Martín y que no habían sido transcritos por Sánchez Cantón por su aparente falta de interés, esto es: *Los adornos de escultura para las escaleras principales del Nuevo Real Palacio*. La importancia de este texto es doble, pues por una parte, incorpora al interior del Palacio un sistema decorativo que hasta ahora tan sólo hacía referencia a lienzos y fachadas; y por otra, se abandonan las propuestas simbólico-alegóricas que predominan en el exterior concretando el programa en la iconografía de los primeros borbones, sus acciones y hazañas.

El documento que damos a conocer en el siguiente estudio nos revela interesantes noticias sobre los proyectos ornamentales que la voluntad real, a través del padre Sarmiento, sugirió para el nuevo palacio; y al mismo tiempo se constatan de manera definitiva los dos aspectos ya apuntados por Plaza Santiago: el sentido apologético de ensalzamiento de la nueva dinastía y, sobre todo, la constatación de la coherencia y globalidad con que fue concebido el programa iconográfico en la mente creadora del confesor del rey.

La biblioteca del Museo Británico de Londres guarda el manuscrito original e inédito de fray Martín Sarmiento denominado *Distribución de las más famosas acciones del Rey Padre para que se puedan representar en tapicerías* (3). Este texto es el documento más importante que conservamos en lo que se refiere a la apariencia que debiera haber tenido en un principio el interior del palacio. Una rica y suntuosa serie de cincuenta y un tapices realizados en la recientemente fundada Real Fábrica de Madrid, habría si-

do colgada de las piezas del Cuarto de S.M. El elevado coste de tal proyecto, la prolongación de las obras de palacio y el definitivo cambio de gusto impuesto por Carlos III y el nuevo equipo italiano, originaron la demora y posterior abandono de un magno proyecto en el que se habían conjugado los cartones y bocetos de los *artífices más diestros de pintura*, los maestros tapiceros de la Real Fábrica fundada por el propio Felipe V, el apoyo y aprobación de su hijo Fernando VI y la gran erudición de fray Martín, sin faltar la colaboración exigida al arquitecto Saccheti (4).

La carta de Sarmiento y los diez pliegos que la acompañan son respuesta a la confirmación por parte de Fernando VI de llevar a cabo un proyecto pensado por su padre y ejecutar *una o más tapicerías en que se representasen las acciones más gloriosas y lo sucesos más notables* de la vida y reinado de Felipe V, hecho que éste ya tenía *resuelto y mandado*. Por consiguiente D. José de Carvajal y Lancaster transmite la orden real y encarga a Sarmiento la *elección y ordenación* de los asuntos a representar, donde haya *propiedad, método y discrección*, tres cualidades que, sin duda, fray Martín había demostrado observar en anteriores escritos que habían gozado del agrado del rey.

A través de la orden real sabemos que sobre este proyecto de tapicerías *trabajaron en tiempos del Rey Padre los pintores D. Antonio González y D. Domingo María Sani*. La actividad pictórica de ambos estuvo ligada en algunos momentos a los trabajos de la Real Fábrica. Existe una detallada relación de pinturas de Antonio González dentro del inventario de cartones realizado por Cornelio Vandergotern en 1782. Sin embargo en ninguno de los inventarios elaborados entre 1775 y 1782, ni siquiera en el de 1786 tras el fallecimiento de Vandergoten (5) figura relación alguna de obras de Sani, cuya actividad en la Real Fábrica o aparece casi siempre vinculada a la figura de Procaccini o nos consta por encargos puntuales y poco importantes (6). Por tanto, si quizá no llegaron a realizar ningún dibujo para la serie de tapices sí tenemos certeza de la consulta a la que fueron sometidos por Felipe V a propósito de la elección de asuntos, siendo remitidos al padre Sarmiento los papeles que elaboraron con el fin de facilitarle los progresos de sus ideas (7).

Además de la importancia de la elección de los asuntos a representar, la distribución y colocación de los mismos son, asimismo, objeto de detenido estudio por parte del benedictino.

Por orden del rey se solicitan para él medidas *de los lienzos y paredes donde pudiere haber tapices*. Para ello se recurre a la autoridad de Sacchetti como arquitecto de palacio, quien se muestra repetidamente reticente a colaborar con Sarmiento. Serán las medidas efectadas por D. Luis Vanló las que serán remitidas por Carvajal, a pesar de lo cual Sarmiento realizará por sí mismo las *medidas de altura, largo y ancho de cada pieza en particular*, observando, a su vez, el respectivo viento de cada una (8).

Además de solicitar su colaboración tanto a Sacchetti como a Vanloo, el rey pone al corriente de sus órdenes a D. Baltasar de Egueta y Vigil para que, como Intendente de la Fábrica de Palacio, se ponga al servicio de las necesidades de Sarmiento.

### UN PROYECTO NO EJECUTADO

Sarmiento concede al proyecto una importancia de primer orden: *la Tapicería que se intenta hacer del Rey Padre debe exceder en todo a las demás que hoy se conservan en Madrid*; para ello insiste en la habilidad y destreza de los artífices y en la inteligencia y conocimientos del director de la obra. Así mismo propone la elaboración de numerosos borradores sobre los que recaerá un cuidadoso sistema de selección elevando, sin duda, el coste del proyecto (9). Pero dejando aparte la valoración del propio Sarmiento, resulta evidente que sería empresa muy gravosa para las arcas reales. Ya hemos señalado varias de las posibles razones que condujeron a la no realización de la serie y, quizá su elevado coste fuese otro factor más añadir.

Si examinamos la trayectoria de esta serie y el extremo interés de los monarcas en su realización, nos resulta difícil comprender por qué no se llegó a tejer.

La primera tentativa de proyectar la serie llevada a cabo por Felipe V se quedó tan sólo reducida a una mera consulta hecha a determinados pintores, siendo además determinante el relativo abandono que sufrió la Fábrica de Tapices bajo el reinado del primer borbón, abandono que Tormo atañe a las enfermedades del rey y a la debilidad de su voluntad en los últimos años (10). Sin embargo, tras la muerte de Felipe V y a pesar de la escasa documentación existente entre 1746 y 1759, sabemos que la

Real Fábrica goza de un cierto apogeo que se prolonga hasta los primeros años del reinado de Carlos III.

Es precisamente Fernando VI quien impulsa las obras en la Fábrica de Tapices y quien, retomando el viejo proyecto de su padre, encarga a Sarmiento la elaboración de la serie. Tres años más tarde fray Martín remite su *Distribución de las más famosas acciones del Rey Padre...*

Llegado a este punto resulta interesante recordar la producción de la Real Fábrica durante este periodo.

Hacia 1753 se finalizan las *Historias de Telémaco y Ciro*; se realizan tapicerías “teniers” según copias de Luis Miguel Vanló, así como Andrés de la Calleja y Antonio González Ruiz realizan otras para El Escorial y el Buen Retiro. También se elaboran las últimas repeticiones de la serie *Historia del Quijote* sobre dibujos de Procaccini y Sani. Pudiese haber parecido lógico e incluso justo, si tenemos en cuenta la opinión de Sarmiento (11), haber considerado propicio este momento para iniciar la serie *Acciones del Rey Padre*, sin embargo se comienza a trabajar en la *Historia de Salomón* sobre diseños de Corrado Giaquinto, primer pintor de Cámara de su Majestad entre 1753 y 1761. La fecha del recibo de los cartones de esta serie se prolonga hasta el reinado de Carlos III (12). Si, además, tenemos en cuenta gracias al Memorial que, en 1760, los hermanos Vandergoen dirigen a Carlos III, que tal serie *ha de servir en el nuevo Real Palacio*, podemos afirmar que esta serie se impone a la proyectada por Martín Sarmiento y ocupa el espacio de años en el que la *Distribución...* debiera haber sido elaborada.

Quizá fué más del agrado real la obra de Giaquinto –la que para Tormo y Sánchez Cantón constituye la obra maestra de la Fábrica en este periodo– o quizá se pospusiese la realización de las *Acciones...* una vez finalizara la *Historia de Salomón*, sobreviniendo la repentina muerte de Fernando VI. De cualquier modo, se malogra un ambicioso proyecto que gozó de la preocupación real y para el que se pusieron todo tipo de medios. La tapicería propuesta por Fray Martín fue quedando sucesivamente relegada y definitivamente abandonada en el momento en el que Carlos III, sin mantener el deseo del Rey Padre y de su hermano, decora el “Dormitorio del Rey” realizándose un espléndida serie de setenta y siete tapices tejidos en oro, seda y lana con modelos de Anglois y bajo dirección de A.R. Mengs.

*DIVISION DE LOS 51 TAPICES EN TRES CLASES OMITIENDO LOS QUEBRADOS*

Hay tapices, de largo – 7 pies — 2  
 de largo – 13 pies — 17 – *Menores 19*  
 de largo – 14 — 7                    *Medianos 17*  
 de largo – 15 — 8  
 de largo – 17 — 1  
 de largo – 18 — 1  
 de largo – 22 — 2  
 de largo – 23 — 2  
 de largo – 25 — 4  
 de largo – 26 — 1  
 de largo – 27 — 1  
 de largo – 29 — 1                    *Mayores 15*  
 de largo – 32 — 1  
 de largo – 33 — 1  
 de largo – 34 — 1  
 de largo – 37 — 1

*en todos 51 tapices.*

Y todos con 16 pies de alto, o de caída.

De este modo quedan divididos los 51 tapices, en tres clases, como se me ha mandado.

1<sup>a</sup> *Mayores* — 15  
 2<sup>a</sup> *Medianos* — 17  
 3<sup>a</sup> *Menores* — 19  
 51

CONTENIDO DE LA SERIE

El contenido de la serie del texto de Sarmiento se presenta articulado de la forma siguiente: advertencias, descripción de los asuntos, conclusión y resumen.

Todo ello está precedido por un informe personal sobre las circunstancias de los principales salones. Poco después de tener el honor de recibir el encargo real y preocupado por conocer la ubicación arquitectónica para la serie, Sarmiento procede a realizar las *medidas definitivas de las salas y la desigualdad de sus espacios* (13). Este esquema minucioso, previamente solicitado al arquitecto Sacchetti pero sin respuesta aparente, viene acompañado por el plan de las piezas, su numeración y destino de uso. El plano resulta fundamental en cuanto que proporciona la originaria distribución de los Cuartos Reales (14) (Fig. 1).

Entre los folios 13 y 29, *Advertencia y Resolución*, se desarrollan dos capítulos de primordial importancia, pues en ellos se exponen una serie de cuestiones previas al texto definitivo.

Las dos premisas que, en el encargo recibido, no han quedado suficientemente claras para Sarmiento son, por una parte, los salones objeto de decoración; y, por otra, el orden en la distribución de las acciones. Fray Martín pide aclaraciones acerca de si son solamente las salas del rey el destino de los tapices o, por el contrario, debe incluir asimismo las de la reina. La segunda cuestión estriba en saber se *han de colgar por el orden cronológico, caiga donde cayere el suceso, más o menos famosos; o si los famosos y grandes se han de colocar en las más grandes salas; y en las menores los sucesos menos notables*. Antes estas dudas ofrecidas a fray Martín no hay respuesta por parte del Rey, quien deja libre arbitrio al benedictino. En su Resolución establece la decoración de ambos *Quartos Reales* y la preponderancia del orden cronológico comenzando por la sala 1ª.

Ahora bien, después de realizar numerosas indicaciones a propósito de la búsqueda de realismo y deseo de veracidad en la representación, la fácil lectura de los temas y la necesidad de concisión, la principal cuestión que preocupa a Sarmiento se relaciona con la elección temática. Llegamos así a uno de los pasajes culminantes del documento donde se constata una vez más la globalidad del sistema de adornos ideado por Sarmiento para el palacio. Antes de proceder a detallar el contenido de los tapices plantea toda la problemática con *no repetir escenas en mármol, tela o pintura* (15) y plasmar en variedad y diversidad de sucesos todo el arsenal temático que se desprende de la vida de Felipe V.

Todo el discurso de Sarmiento se centra entorno a la coincidencia de los temas propuestos para las escaleras y para los *Quartos Reales*. Tres son las

PLAN

MEDIODIA

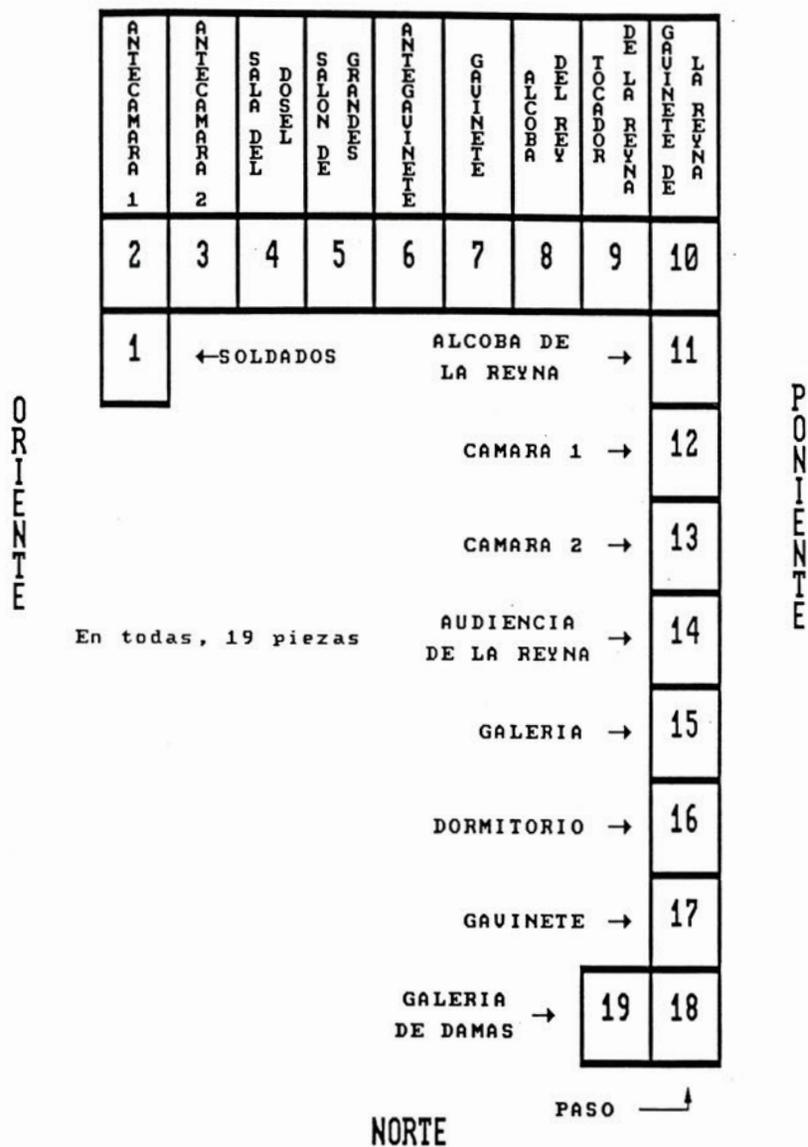


Fig. 1 Distribución del piso principal del palacio Real, según croquis del manuscrito de Sarmiento de la biblioteca Británica.

líneas en las que se han de canalizar ambas decoraciones: *éxito militar, exaltación y reedificación y obras*, y el problema se agudiza cuando, además, es la escalera del lado oriental, más próxima a las habitaciones reales, la que se ha de adornar con episodios relacionados con rey padre. Por todo ello, Fray Martín se remite a sus tres pliegos enviados en 1748 acerca de la iconografía propuesta para adorno de las escaleras (16). En ellos se recogían una serie de temas en parte señalados por el propio rey y otros añadidos por fray Martín (Fig. 2).

Tenidos en cuenta los asuntos ya seleccionados para esta zona del palacio, la designación de acciones para los tapices debía realizarse en función de no caer en repeticiones y no *desbaratar el Sistema de Adornos para las Escaleras*.

Ahora bien, Sarmiento considera que, con temática tan fundamental, podría realizarse otra serie de doce tapices o pinturas de medidas uniformes para adorno extraordinario en *ocasión de servir en determinadas funciones reales y en sitios públicos, que todos vean y admiren*. Si, además, se hacía otro tanto con los doce asuntos seleccionados en la escalera dedicada Fernando VI, habría un *juego selectísimo de 24 tapices proporcionados entre sí y bastantes para entapizar a todo el claustro alto o todo el claustro bajo, en los días de mayor fiesta, de Besamanos, o procesión*. No cabe duda que la magnitud de esta propuesta completaría el panorama de las decoraciones de palacio de forma espectacular, entrando en el interesante campo del ornato festivo de carácter público.

Una vez resueltas las dudas anteriores, fray Martín acomete la tarea de designar y describir las acciones por él seleccionadas. Pero previo a este análisis resulta necesario advertir que, al seguirse un estricto orden cronológico, no existe en principio una dependencia entre el destino de las salas y los tapices propuestos para ellas. No obstante, mientras que en las salas pertenecientes al rey hay un predominio de asuntos bélicos sobre los propiamente biográficos, en las habitaciones de la reina sucede a la inversa. También es conveniente incidir en la circunstancia por la que cinco salas no debían contemplar tapiz alguno. Siguiendo indicaciones de Carvajal, Sarmiento deja sin atender cuatro salas de las habitaciones de la reina y el Salón de Grandes. Ignoramos si la orden de Carvajal responde a un problema de uso y destino de las salas o, quizá, a un problema estructural. Ahora bien, como está fuera de lugar reflejar aquí el contenido de cada uno de los cincuen-

ta y un tapices propuestos, nos detendremos en aquellos calificados como *muy primorosos* y sobre los que recae mayor complejidad y detenimiento: *el Tapiz de la Verdad triunfante*, *el Nacimiento y Bautismo de Felipe V*, y *el Nacimiento y Bautismo de Fernando VI*.

En la Antesala de los Soldados (Sala 1<sup>a</sup>) tiene lugar una de las propuestas más eruditas. Se prevee representar en sus cuatro paredes las cuatro principales aficiones de los soldados: *vino*, *rey*, *mujer* y *verdad*. Esta última, la “verdad triunfante”, se situaría en la pared donde está la puerta de acceso a las habitaciones del rey, en una clara alusión a la virtud del monarca. La escena consta de una serie de figuras simbólicas en referencia a las condiciones necesarias para entrar a hablar con los reyes: *justicia*, *verdad* y *secreto*. Así, en el lugar preeminente se coloca una alegoría de la “verdad saphirina” y a ambos lados Harpócrates y Anagerona (17) (Fig. 3).

Con el “*Nacimiento del Rey Padre*” se inicia la serie de cuatro tapices propuestos para la primera antesala. En sus indicaciones, Sarmiento hace uso de sus profundos conocimientos tanto históricos como literarios. De este modo alude a la coincidencia en las fechas del nacimiento del monarca y la celebración pagana de los antiguos romanos de las fiestas Opalias y Saturnalias, ensalzadas en la famosa Egloga 4<sup>a</sup> de Virgilio (18). Fray Martín establece un parangón entre los tiempos en que reinó Saturno con la nueva sucesión a la corona de España y el inicio de una época igualmente próspera.

Pero, mientras estas circunstancias se reservan para la decoración de cenefas, la representación central del Nacimiento del Rey Padre hace alusión al estado del cielo el día del feliz acontecimiento. Recurriendo a las tablas astronómicas, Sarmiento sitúa a cada planeta en su ubicación zodiacal. De manera minuciosa fray Martín establece las medidas en grados y segundos así como el orden de comienzo para su colocación dentro del marco celeste. Todo ello se complementa con *personas o dioses ofreciendo cada uno algún atributo al recién nacido* (19). En la parte inferior, los personajes presentes en el acontecimiento: el recién nacido sobre trono púrpura, y Luis el Grande y el Delfín a cada lado. A lo lejos, Versalles. Sin duda sería virtuosísima una escena donde se nos ofrece tal culto a la mitología pagana, siendo sus dioses los que propician al nuevo rey y los astros del firmamento los que auguran su éxito.

ESTATUA DEL REY		
ESTATUA DE LA REINA		
4 ACCIONES FAROSAS (Señalados)	EVALUACION TRONO	ACADEMIA SEMINARIO
	BATALLA LUZARA	QUARTALES C. BARCELONA
	VICTORIA VILANCIOSA	ALANSA ORAN
	REEDIFICACION PALACIO	LA RENUNCIA S. ILDEFONSO
4 ACCIONES MENOS FAROSAS (Conocidos)		
CUATRO VIRTUDES		
DOS DIOSSES		
DOS DIOSAS		

EN TOTAL: 22 REPRESENTACIONES, 6 ESTATUAS Y 16 RELIEVES.

Fig. 2 Iconografía propuesta por Sarmiento para adorno de las escaleras.

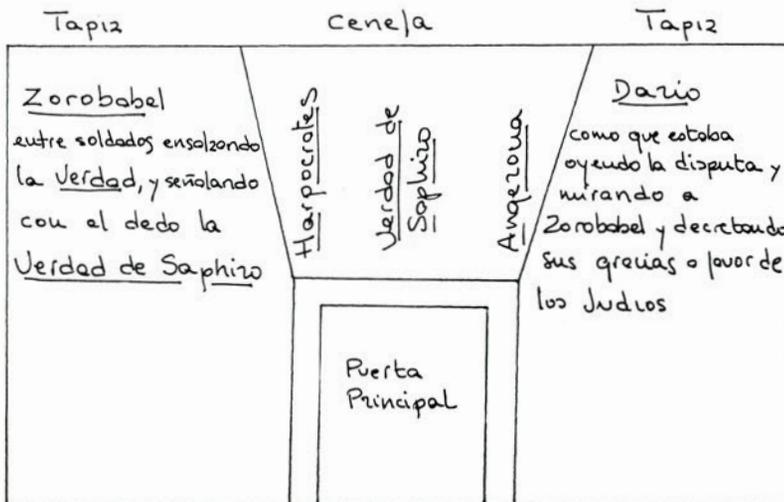


Fig. 3 Colocación de los tapices de la alegoría de la "verdad saphirina" en la Antesala de los Soldados, según croquis de la Biblioteca Británica.

Esta impresionante visión pagana tiene su contrapartida en el “tapiz del Bautismo”: *El segundo tapiz se podrá disponer de modo que haga simetría con el primero. Así como para el Nacimiento han asistido los 7 Planetas, respectivamente al cuerpo y a su compleción; del mismo modo deben asistir en el Bautismo, las 7 Virtudes, respectivamente al Alma, y a sus prendas; como que todas concurren después de la Gracia que el Rey Padre recibió en el Bautismo, se halla adornado de las dichas Virtudes, en todo el curso de su vida* (20) (Fig. 4).

A imitación del firmamento mitológico, el cielo cristiano aparece en un plano superior a modo de rompimiento de gloria, situándose en él las figuras alegóricas de las virtudes (teologales y cardinales). En la parte inferior, los protagonistas del suceso.

En el Gabinete del Rey el cuerpo del tapiz ha de representar el nacimiento de *Nro. Rey a imitación del nacimiento del Rey Padre* representando así mismo el *Coro de los 7 Planetas en una faja estrellada del Zodiaco* y colocando el texto de Virgilio: *NOVA PROGENIES CAELO DEMITTITUR ALTO*. Como ya había sido expuesto en los papeles del Sistema de Adornos de Escultura, la suma de las letras numerales del pasaje de Virgilio es igual al año del nacimiento de Fernando VI: *Esta feliz concurrencia de las letras numera-*

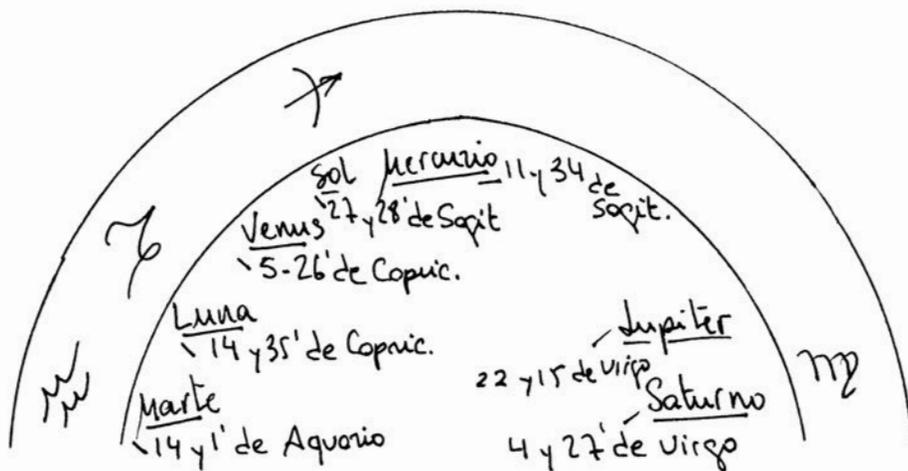


Fig. 4 Estado del Cielo el día del Nacimiento del rey Felipe V con situación de cada planeta en su ubicación zodiacal, según croquis de la Biblioteca Británica. Parte del tapiz 1º en la Sala 2ª.

*les de un texto tan propio para el tapiz, y para el preciso año de 1713 si se cojea con el mote o texto que se suele leer en las pinturas del Nacimiento de nro. Sr Jesucristo, Gloria in excelsis deo, se hace más notable (21).*

Por una parte se realiza una justificación histórica mediante el parangón entre el emperador Octavio Augusto y Fernando VI debido a la concurrencia de sus nacimientos en el mismo día, 23 de septiembre (22). Además, vemos como este carácter aúlico se respalda y potencia con el vaticinio del poeta Virgilio. Por otra parte, el nacimiento de Fernando VI es elevado a la categoría de envío divino, llegando a cotas de sacralización en la comparación entre la pacificación llevada a cabo por nuevo rey en España y el mensaje de paz repartido por Cristo al mundo.

Para concluir este apartado, un breve apunte a propósito de la consideración y imagen que, de los diferentes Sitios Reales, recoge Sarmiento para su serie de tapices. Tan sólo en seis de ellos se hace referencia a algún real Sitio, siendo en general escasa la información ofrecida. En la mayor parte de los casos se presentan con mayor interés la zona de jardines que el edificio en sí: *Representa a lo vivo todo el Sitio y Jardines de Sn Ildefonso; y para significar que ya los reyes no reinaban sino que vivían retirados en aquella soledad haciendo vida privada; se pintarán paseándose por los Jardines (23).*

Mientras que algunos edificios de fundación real aparecen tan sólo citados como escenario de acontecimientos, véase la Real Basílica de Atocha, la Iglesia de los Gerónimos Reales o El Escorial, en lo que se refiere al Palacio Viejo y al Nuevo, Sarmiento se muestra más descriptivo. Es evidente que demuestra un gran interés y admiración por la fachada del antiguo Alcázar: *A lo lejos se debe pintar como ardiendo en llamas el Palacio Viejo, pero de modo que se vea su antigua fachada principal con sus dos torres y todas sus dimensiones; siquiera para que se conserve su dibujo, pues a la verdad era una fachada con mucha simetría (24).*

En la Galería de Damas, última sala, se recoge en uno de sus dos tapices una interesante representación del Palacio Nuevo en el estado en que se encontraba el 9 de Julio de 1746. Hubieran sido esto interesantes documentos gráficos de notable trascendencia para la historia de la arquitectura. Igualmente que hubiese sido impresionante la sobrecogedora imagen de Felipe V propuesta para el último tapiz de la serie. En el debían recogerse los ocho objetos simbólicos alusivos a cada una de las instituciones creadas por el

rey: *Biblioteca, Academia de la Lengua, Sociedad de Sevilla, Academia de Guardamarinas, Seminario, Academia de pintura Academia Medico matritense, Academia de la Historia.*

Sarmiento diseña la gran apoteosis del monarca, quien sobre alto trono y solio ocupa el lugar central alrededor del cual se ciernen las complicadas y eruditas alegorías de cada objeto literario. No se trata sólo de una escena de marcada carácter aúlico sino que podríamos decir que emana cierto misticismo.

#### ANTESALA DE LOS SOLDADOS

1. VINO
2. REY
3. MUJERES
4. VERDAD

#### SALA 2ª

- Año 1683 – 1. *Nacimiento del Rey Padre en Versalles*  
 2. *Bautismo*  
 Año 1700 – 3. *Muerte y Testamento de Carlos 2º leído en París*  
 1700 – 4. *Aclamación de Phelipe V en Versalles*

#### SALA 3ª

- 1701 – 5. *Entrada del Rey en España y Atocha*  
 1701 – 6. *Juramento del Rey en Sn. Gerónimo*  
 1701 – 7. *Entrada pública del Rey en Madrid*  
 1701 – 8. *Recibe el Rey a la Reina en Figueras*  
 1701 – 9. *Entrada de los dos Reyes en Barcelona*  
 Año 1702 – 10. *Embarco del Rey para Italia*

#### SALA 4ª

- 1702 – 11. *Entrada pública del Rey en Nápoles*  
 1702 – 12. *Pasa el Rey con sus tropas el Rio Po*  
 1702 – 13. *Batalla y victoria del Rey en Luzara*  
 1702 – 14. *Sitio y Toma de Guastala*

#### SALA 5ª

No tiene tapices.

*SALA 6ª*

- 1703 – 15. Entrada pública de los Reyes en *Madrid*
- 1704 – 16. Sitio y Toma de *Puerto Alegre*
- 1706 – 17. Asalto al Castillo de *Monjui*
- 1710 – 19. Entrada del Rey en *Madrid*
- 1710 – 20. Asalto de *Brihuega* y *Batalla de Villaviciosa*

*SALA 7ª*

- Año 1713 – 21. Cortes Generales en *Madrid*
- 1713 – 22. Nacimiento de nro. Rey Dn. *Fernando 6º*
- 1713 – 23. Congreso y *Paces de Utrecht*
- 1714 – 24. Asalto y Toma de *Barcelona*

*SALA 8ª*

- 1714 – 25. Vistas del Rey con la reina Dª *Isabel en Guadalajara*
- 1715 – 26. Desembarco en *Mallorca* y su entrega
- 1716 – 27. Nacimiento del Rey en Nápoles *Dn carlos*
- 1717 – 28. Embarco de las Tropas en *Barcelona*

*SALA 9ª*

No tiene tapices

*SALA 10ª*

Tampoco ha de tener tapices

*SALA 11ª*

- Año 1719 – 29. Jornadas de los Reyes a *Navarra*
- 1720 – 30. Levantóse el Sitio de *Ceuta*
- 1720 – 30. Acción de Gracia de los Reyes, en *Atocha*
- 1723 – 32. Dedicación de la Iglesia de *Sn Ildefonso*

*SALA 12ª*

- 1724 – 33. Renuncia del Rey, leída en *El Escorial*
- 1724 34. La Granja de *Sn Ildefonso*, y allí retirados los Reyes.
- 1724 – 35. Reversión de los Reyes a la Corona, y a *Madrid*

*SALA 13ª*

- Año 1729 – 36. Jornada de los Reyes a *Badajoz*  
 1729 – 37. Vista de los Reyes, con los de Portugal; y el *Casamiento* de nros. Reyes.  
 1729 – 38. Jornada de los Reyes a *Sevilla* y *Cadiz*

*SALA 14ª*

- 1732 – 39. Embarco en *Alicante*, para *Orán*  
 1732 – 40. Desembarco en *Mozalkerbir* y Toma de *Orán*  
 1733 – 41. Jornada de los Reyes, desde *Granada*, de *Aranjuez*  
 1733 – 42. Jornada desde *Aranjuez*, al *Retiro*

*SALA 15ª*

- 1734 – 43. Coronación de *Dn Carlos en Nápoles*  
 1734 – 44. Batalla y Victoria de *Bitondo*  
 1735 – 45. Sitio y Toma de *Siracusa*  
 1738 – 46. Colocación de la primera piedra en los cimientos del *nuevo Palacio*

*SALA 16ª*

- Año 1741 – 47. Defensa de *Cartagena de Indias*  
 1744 – 48. Toma de *Villafranca de Niza*  
 174. – 49. La función de *Veletri*

*SALA 17ª*

No tiene tapices

*SALA 18ª*

No tiene tapices

*SALA 19 y última*

- Año 17.. – 50. Fundaciones *Literarias* del Rey Padre  
 1746 – 51. Estado de la fábrica del *RI Palacio* según estaba a 9 *de julio de 1746*

## EL TEATRO DE LA REPRESENTACIÓN

En la *Conclusión* encontramos uno de los más interesantes apartados del documento pues, además de facilitarnos las fuentes utilizadas para fundamentar la temática representada, en él Sarmiento se permite realizar una serie de reflexiones a propósito de la verosimilitud de las representaciones pictóricas, el aspecto narrativo que deben tener las mismas, y el carácter docente que debe prevalecer en el pintor. Así, la *fantasía* y *habilidad* del artífice aparecen vinculadas a la representación mimética de la realidad pues, para Sarmiento, la habilidad del Arte no reside en vulnerar o trastocar los objetos al antojo y fantasía del pintor. Toda esta manifiesta teoría sobre la representación artística, a la que por supuesto también está sometida la obra de tapicería, viene a concretarse en una defensa a ultranza del realismo pictórico pues las *pinturas* –añade– *son unos libros patentes a todos; y por lo mismo que son libros para doctos, y aún cuando más, para ignorantes, se debía poner más cuidado en arreglar, en las pinturas, la imagen con el objeto y la representación con el suceso histórico, que en los libros* (25). En este parangón entre pintura y literatura fray Martín llegará a requerir los controles de licencias y censuras literarios para cuadros y tapices.

Un aspecto decisivo de esta disertación sobre la *pintura instructiva* lo constituye la idea de la trascendencia futura de la obra, aún más determinante cuando se trata de la obra apologética de un monarca considerado emblemático de la nueva dinastía. De esta manera, por encima de cualquier consideración de carácter decorativo o formal, la serie de la *distribución de las más famosas acciones de el Rey Padre...* debe ser entendida y analizada como un homenaje a la memoria de un tan *gran monarca para que ésta quede dentro de su propia casa, para que sirva a sus augustos descendientes de objeto digno de perpetua veneración y imitación* (26).

Anteponiéndose al factor estético se valoran el rigor y la verosimilitud. Ante todo debe quedar claro el *teatro de la representación* para lo cual el encuadre local y temporal hacen aconsejable el empleo de fórmulas a *lo antiguo* como la colocación de fechas, nombres o planos topográficos, en el caso de batallas. Ese *teatro de la representación* es, para Sarmiento, el alma de la Historia, y la Geografía y la Cronología los ojos de la misma. Por ello la estética o la técnica de la obra, ya sea el dibujo, el colorido o el tejido, deberán vincularse y supeditarse a los valores supermos de la representación: historia, verdad y propiedad. El deseo de claridad y concisión es lle-

vado por el benedictino hasta sus últimas consecuencias. Se propugnará la utilización del uso *bizantino* de anotar los nombres de personajes, las fechas de los sucesos, el lugar del acontecimiento e incluso tejer medallas conmemorativas representando tanto haz como reverso. Se exige, asimismo, que los protagonistas se retraten *al natural, todos los que tuvieren retrato o verdadera esfigie*. Y en el caso del Rey Padre *es indispensable que los dibujantes se arreglen para dibujar el rostro al retrato correspondiente al año del suceso que se ha de representar en el tapiz* (27).

Con todas estas exigencias y consignas, no cabe duda de que la ejecución de la serie se planteaba dificultosa. La escasa viabilidad de tal proyecto es evidente si imaginamos el resultado final: una serie de técnica anacrónica donde los elementos añadidos restarían, paradójicamente, verosimilitud a la representación en aras de una pretendida claridad. Probablemente tales propuestas hubieran provocado el rechazo de pintores, una vez colocados ante la obligación de dibujar representaciones basadas en la yuxtaposición de escenas, personajes y letreros y sin ninguna evidente preocupación por observar la perspectiva o la relación de proporciones.

Pero, a pesar de todo ello, la serie proyectada por Sarmiento, de haberse llevado a cabo, hubiera sido una primera e interesante etapa en el desarrollo de la iconografía borbónica pues, como apunta Morán Turina, nos muestra uno de los cuadros más completos que de Felipe V tuvieron sus contemporáneos.

Fray Martín, siempre atento por observar un estricto rigor histórico, se muestra particularmente obsesivo en lo que concierne a la imagen de Felipe V. De ahí que para fundamentar los asuntos elegidos recurra a los historiadores, biógrafos y panegiristas del monarca. No obstante, no renunciará a la inclusión de escenas de carácter simbólico o alegórico siendo consultadas las más diversas fuentes como por ejemplo, el Zodiaco, calendarios, efemérides, tablas astronómicas o fuentes literarias antiguas.

Las fuentes históricas consultadas por Sarmiento son básicamente dos. Para los datos referentes a la geografía de los sucesos bélicos, especialmente mapas topográficos de ciudades y campos de batalla, utiliza la obra de Don Antonio Ubilla: *Sucesión de el Rey D Phelipe V Nuestro Señor en la Corona de España...* (28) (lám. 2-8). Son constantes las referencias de Sarmiento al texto de Ubilla y, más concretamente, a sus estampas. Éstas son consideradas como la fuente gráfica más certera a la hora de la representa-

ción de cierto tipo de asuntos, principalmente aquellos en los que la geografía es protagonista. Fray Martín remite a los pintores al empleo de las estampas y mapas pues éstos *ayuden a idear una buena representación*, aunque advierte de la necesidad de *atemperar la larga narrativa de Ubilla*.

Por otra parte, en lo concerniente al aspecto cronológico, la fuente utilizada son los *Comentarios* del marqués de San Phelipe que, según reza su título, se ocupan del espacio comprendido entre el principio del reinado y la Paz General del año 1725. Mientras que el texto de Antonio Ubilla no aparece siquiera citado en los recientes trabajos publicados sobre la iconografía de Felipe V, las referencias a la obra del Marqués de San Felipe son constantes, siendo considerado éste como el biógrafo por excelencia del primer borbón.

Sarmiento, consciente de la limitación que supone no contar con fuente escrita para la consulta del periodo comprendido entre 1725 y 1746, se disculpa por *haber sido preciso recurrir a la memoria* para señalar las fechas de los sucesos, instando a una posterior verificación, por parte de los pintores, tanto en las Gazetas como en los papeles de las Secretarías. Además propone la lectura de los tres tomos del Padre Belando *Historia del reinado del Rey Padre* publicado entre 1740 y 1744 con el verdadero título de *Historia civil de España...* (Lám. 1). El carecer de licencia para leer libros prohibidos imposibilita a Sarmiento la consulta de tan interesante obra que probablemente hubierqa evitado la falta de rigor de que adolece en algunos momentos a pesar de la búsqueda vehemente del mismo (29).

## EPÍLOGO

Finalmente y una vez analizados los diferentes aspectos que conforman el proyecto de Sarmiento, es el momento de extraer la significación que esta obra hubiera tenido en sí misma como elemento ornamental del palacio, pero sobre todo como ejemplo de la potenciación de una imagen monárquica en relación directa con la implantación de una nueva dinastía.

Llegados a este punto cabe preguntarse cuáles son las principales aportaciones que el documento de Sarmiento nos ofrece.

Una valoración primera nos llevó a considerar esta serie como una aportación sumamente interesante al desarrollo de la iconografía de Felipe V. En segundo lugar resulta evidente que la serie de cincuenta y un tapices es

HISTORIA  
CIVIL  
DE ESPAÑA,  
SUCESSOS DE LA GUERRA,  
Y  
TRATADOS DE PAZ,  
DESDE EL AÑO DE MIL SETECIENTOS,  
HASTA EL DE MIL SETECIENTOS Y TREINTA Y TRES,  
PARTE PRIMERA.



ESCRITA

POR EL PADRE FRAY NICOLAS DE JESUS BELANDO,  
*Religioso Franciscano Descalzo, y Predicador en su Provincia  
de San Juan Bautista.*

CON PRIVILEGIO.

---

EN MADRID. En la Imprenta, y Librería de MANUEL FERNANDEZ,  
frente de la Cruz de Puerta Cerrada. Año M. DCC. XL.

Lám. 1 Padre Belando: historia Civil de España. Madrid 1740.

*Lib. de tam. Calz. de Madrid 2603.*

**SUCCESION  
DE EL REY  
D. PHELIPE V.**

**NUESTRO SEÑOR  
EN LA CORONA DE ESPAÑA;**

**DIARIO DE SVS VIAGES  
DESDE VERSALLES A MADRID;  
EL QUE EXECVTÓ <sup>E.R.</sup>  
PARA SV FELIZ CASAMIENTO; <sup>2902</sup>**

**JORNADA A NAPOLES, A MILAN, Y A SV EXERCITO;  
SVCCESOS DE LA CAMPAÑA.  
Y SV BVELTA A MADRID.**

LO ESCRIBIÓ DE SV REAL ORDEN DON ANTONIO  
de Vbilla y Medina, Marqués de Ribas, Cavallero del Orden de Sant-Iago,  
Comendador de Quintana, y el Peso Real de Valencia en la Orden de Al-  
cantara, Diputado actual de aquel Reyno, del Consejo de su Magestad en  
el Real de las Indias, y Junta de Guerra, su Secretario de Estado de la Ne-  
gociacion de Italia, del Despacho Vniversal, y de la Reyna Nuestra

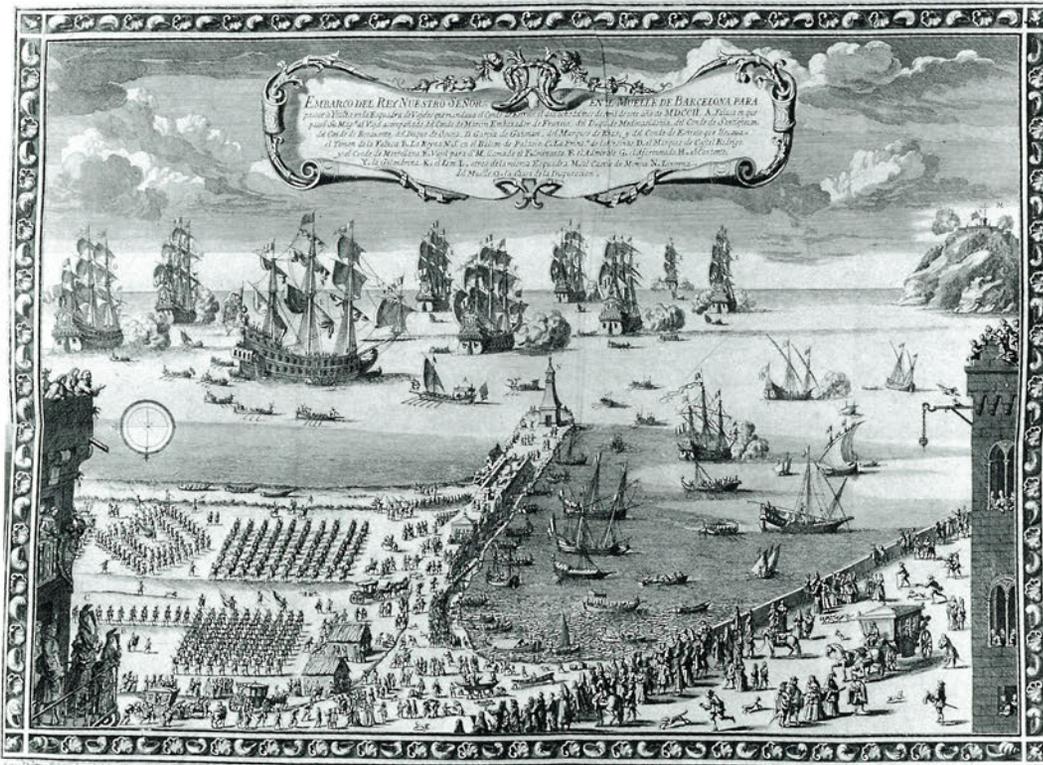
Señora, à cuyos pies dedica, y confagra

*esta Relacion.*  
*Esta Relacion es Com. de la Calz. de Madrid.*  
**CON LICENCIA, Y PRIVILEGIO DEL REY  
Nuestro Señor.**

**En MADRID: POR IVAN GARCIA INFANZON, Impressor de su  
Magestad en la Santa Cruzada. Año 1704.**

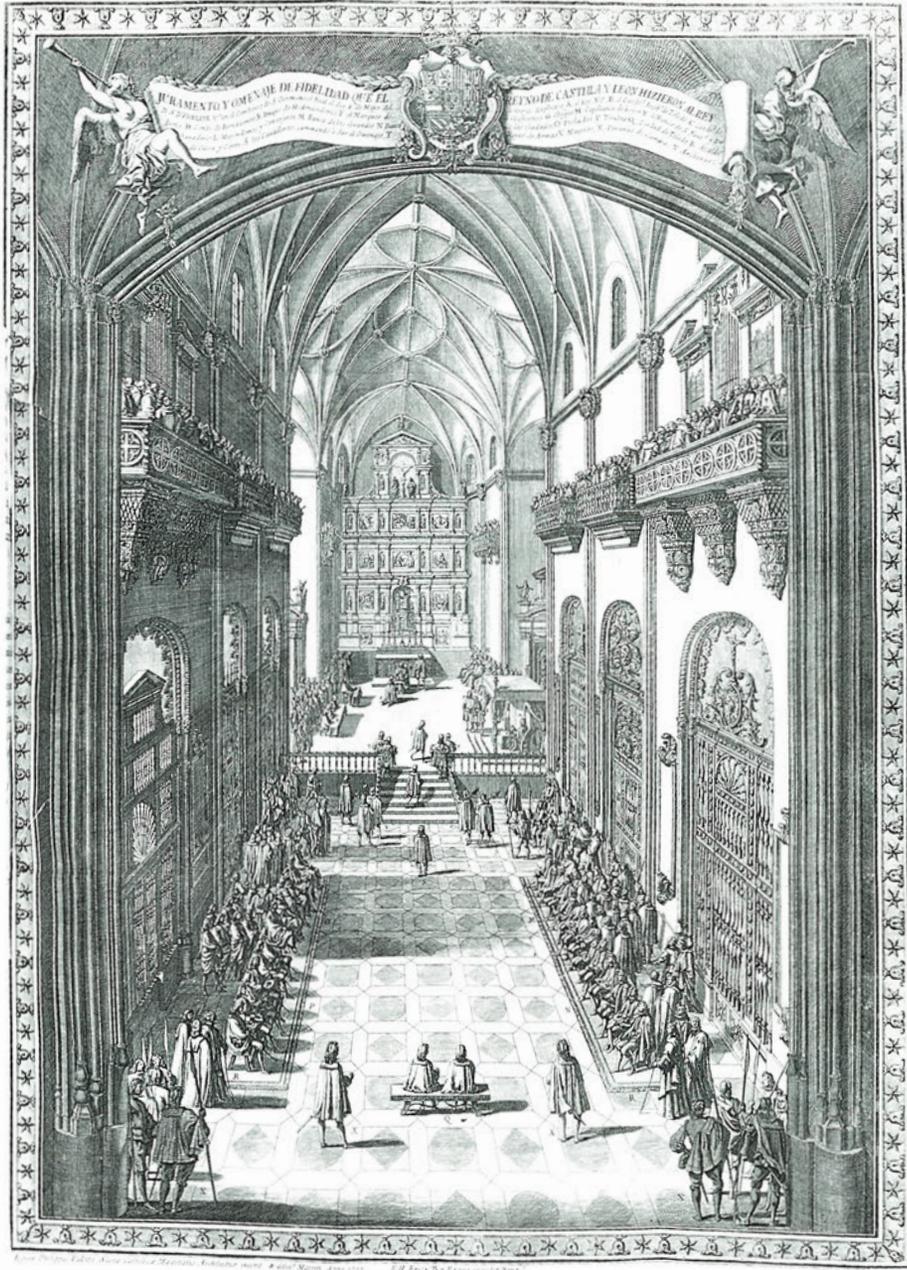
Lám. 2 Don Antonio de Ubilla: Sucesión de el Rey D. Phelipe V. Madrid 1704.





Lám. 4 “Embarco de las tropas en Barcelona”. Grabado propuesto por Ubilla como parte del tapiz 28 en la sala 8ª.

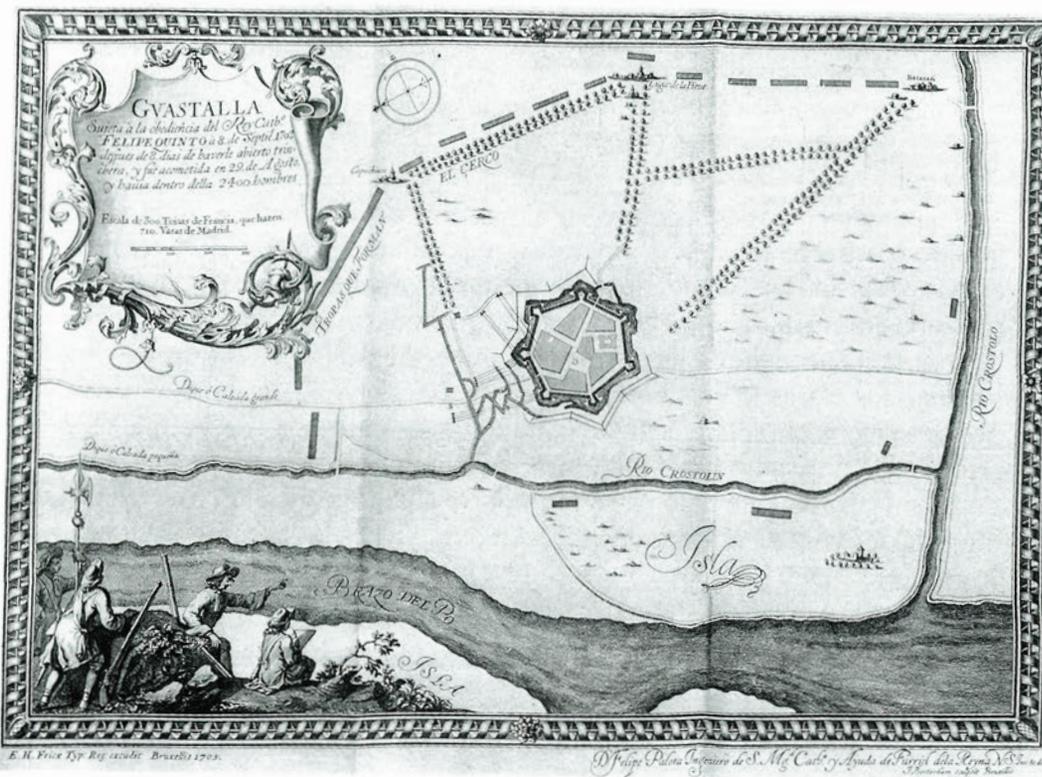
pieza fundamental dentro del engranaje decorativo del Palacio, dependiendo todo ello de una magno y globalizador programa encaminado a ensalzar por medio de las artes, la imagen del fundador de la dinastía borbónica en España (30). Finalmente, esta obra viene a demostrar de qué manera el programa iconográfico ideado por Sarmiento fué un sistema de carácter global, plasmado tanto en el exterior como en el interior del Palacio, y multidisciplinial, implicando no sólo a la escultura y el relieve sino también a la pintura y el arte del tapiz.



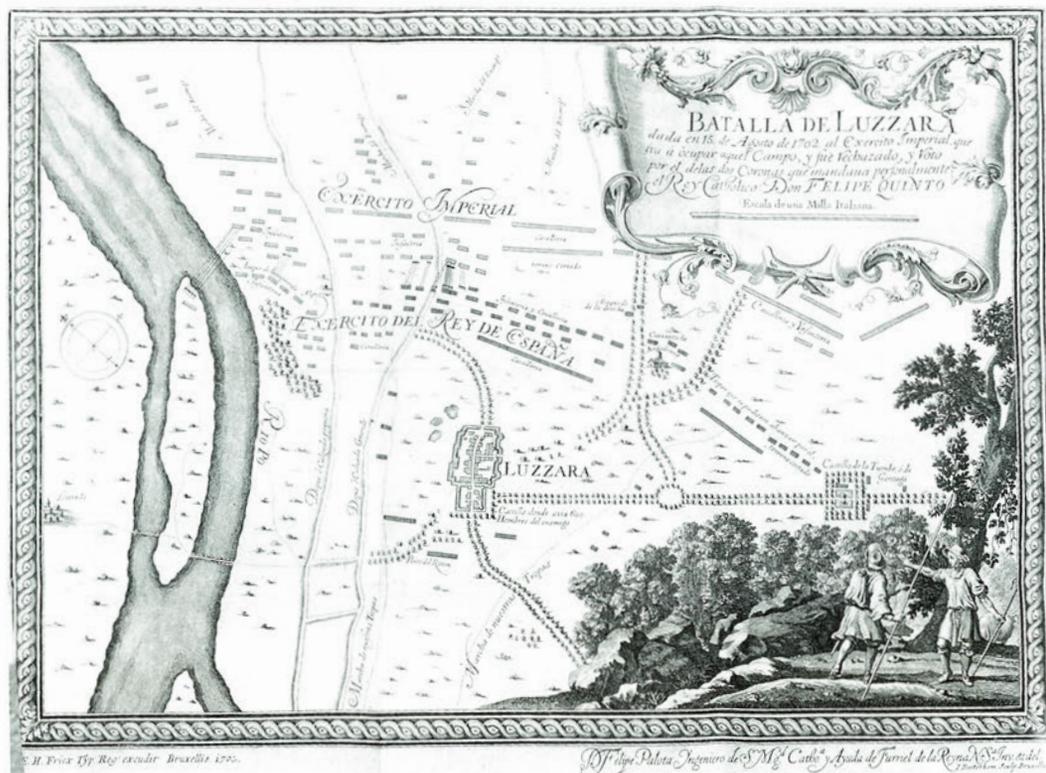
Lám. 5 "Juramento del Rey en San Gerónimo". Grabado propuesto por Ubilla como inspiración del tapiz 9 en la Sala 3ª.



Lám. 6 “Geografía de la parte de Italia donde se ha hecho la guerra”. Antonio de Ubilla, Sucesión de el Rey D. Phelipe V.



Lám. 7 “Sitio y toma de Guastala”. Grabado propuesto por Ubilla como parte del tapiz 14 en la Sala 4ª.



Lám. 8 “Batalla y victoria del Rey en Luzara”. Grabado propuesto por Ubilla como parte del tapiz 13 en la Sala 4ª.

Como hemos podido comprobar al analizar su contenido, a lo largo de la serie se ofrece la visión iconográfica más completa de la vida y reinado de Felipe V. Según reza el encabezamiento del documento, se trata de distribuir las más *famosas acciones del Rey Padre para ser representadas en tapices*. Así Sarmiento selecciona cincuenta y un asuntos en los que se distinguen dos claras líneas temáticas: una parte, mayoría en número, en la cual prevalece el motivo bélico centrado en las campañas de Felipe V; y otro bloque de asuntos en donde se mantiene una temática de carácter biográfico. Dejando a un lado éstos últimos, resulta, interesante observar cómo más de la mitad de los asuntos hacen referencia a las hazañas militares. Y es que la figura de Felipe V, tanto histórica como artísticamente, aparece vinculada a episodios bélicos, siendo éste el rasgo que ha permanecido,

incluso en su propio apodo: “*el Animoso*”. Esta constancia iconográfica en la representación de Felipe V es un aspecto ampliamente tratado por el profesor Morán Turina, quien expone de qué forma la Guerra de Sucesión pasó a ser un conflicto dinástico para ser transformada en vehículo de propaganda borbónica, fijándose un esquema iconográfico que respondía a tales fines (31).

De esta manera llegamos a la segunda cuestión planteada: ¿En qué consiste este esquema iconográfico?

El Nuevo Palacio, asentado sobre los cimientos del antiguo alcázar de los Austrias, se manifiesta como un inmenso complejo artístico en torno a la figura de Felipe V. Y, así como su construcción literalmente se superpone a la de dinastía anterior, la iconografía plasmada en sus paredes debía establecer un claro y nítido alejamiento de lo que había significado lo “austria”.

En un principio se atiende a la decoración externa donde el magistral *sistema de adornos* ideado por Sarmiento prevee alegorías de virtudes, planetas, dioses mitológicos y sus combinaciones religiosa, geográfica e histórica, personajes de la Historia Sagrada, apóstoles, evangelistas; representaciones del Antiguo Testamento, el Zodiaco y su simbología, las Partes del Mundo, Diosas y Musas, y una completa serie de estatuas de los reyes de España siguiendo un claro discurso apologético de la monarquía hispánica. Este complejo *Sistema* tenía como fundamento una idea muy simple según Bottineau, ensalzar a Felipe V y a su mujer, Isabel de Farnesio. Así pues, los lienzos exteriores del Palacio, parte pública por excelencia del mismo, se llenan de ornatos y decoraciones simbólico-alegóricas que tienden a crear un modelo ideal de la imagen del monarca.

Si atendemos a lo proyectado por Sarmiento para la decoración interna del Palacio, observamos como se prescinde de la simbología y se tiende a personalizar los asuntos centrándolos en la vida y hazañas del monarca. Así en la iconografía propuesta para las escaleras remitida por Sarmiento en 1748 se enumeran una serie de acciones famosas del Rey Padre y su hijo clasificadas en mayores y menores. De este modo se va configurando un retrato emblemático del monarca, caracterizado por sus grandes éxitos en las campañas militares y por algún episodio referido a su acción reformadora, posteriormente llamada “reformismo borbónico” (32).

Si se hubiesen seguido los dictados de Sarmiento, la decoración interna del Palacio hubiese constituido un discurso apologético a la figura de Feli-

pe V: *Que el difunto Rey Padre, el Sr Dn Phelipe V<sup>o</sup> que este en el Cielo, aya sido otro rey David perseguido, aunque siempre victorioso* (33). Un discurso que se hace más evidente cuanto más privada es la zona que se decora. Recordemos que la serie de tapices estaba destinada a ser colgada en las piezas del Quarto de S.M. por expreso deseo suyo. Un deseo más tarde continuado por quien comprendió que la imagen del Rey Padre estaba en la base de su herencia dinástica: *Para que la memoria de tan grande monarca quede dentro de su propia casa para que sirva a sus augustos descendientes de objeto digno de perpetua veneración y imitación* (34).

Estamos, pues, ante la imagen de una rey animoso y guerrero, victorioso en numerosas campañas, vencedor de la Guerra de Sucesión a los reinos de España y pacificador de los mismos y, además, fundador de la dinastía borbónica en España. Frente a él, está la figura de su hijo Fernando VI *reconciliador, pacífico y pontificante*. Esta contraposición iconográfica paterno-filial está basada en un paralelismo histórico explicado por el propio Sarmiento y vinculado a una gran empresa constructiva, el Templo y Palacio de Salomón: *que el Sistema que aquí propusiere, para los Adornos de un tan magnífico Edificio Español, y que ha de ser domicilio de Catholicos Monarcas, se funde en algún hecho histórico, notorio, real, sagrado y literal de la Sagrada Escritura. El que me ha ocurrido es el que acaso se avrá ofrecido ya notoriamente a todos, y el que, por lo mismo, le juzgo el mas oportuno y conveniente para fundamento. Es el hecho circunstanciado de la fábrica del Templo, y Palacio de Salomón, que intentó su Padre el Rey David, y que por averse muerto, fabricó su hijo* (35).

La idea del príncipe constructor no resulta nueva. Esta identificación de la monarquía con los personajes del Antiguo Testamento ya había sido establecida siglos atrás en el momento en el que se asentaba en la corona de España la dinastía Habsburgo. Carlos V era el nuevo David y Felipe II el renovado Salomón constructor del templo: El Escorial (36). En ambos casos estamos ante reyes padres, instauradores de una nueva dinastía, implicados en sucesivas guerras y motines que hacen que, cansados del esfuerzo de gobierno, opten por abdicar y se retiren en lugares por ellos renovados o construidos. Sus sucesores serán ejemplo de continuidad dinástica, siendo resaltados sus valores de sabiduría, en el caso de Felipe II; y de seguridad, en el de Fernando VI. Martín Sarmiento, gran erudito y poseedor de profundos conocimientos históricos, no pasó por alto un paralelismo que

había sido ampliamente difundido por la iconografía anterior y, percatado de la coincidencia histórica, reclama para el nuevo palacio el apelativo de Templo y Palacio de Salomón, comenzado por David y concluido por su hijo. Asimismo coloca como fundamento y base de todo su sistema de adornos la *Historia Sagrada de Dios, Salomón, Hiram y la Reina de Saba...*(37).

Según ha expuesto el prof. Checa, en el caso de los Habsburgo la figura de Carlos V y su imagen militar es utilizada para ensalzar la política imperialista de Felipe II. La erección de El Escorial es, siguiendo esta línea, un acto de antiprottestantismo y de “propaganda de la fe”, el Templo de Salomón: “*David mi padre tuvo en su corazón edificar una casa al nombre de Yavé, Dios de Israel: Tu tenías en tu corazón el deseo de edificar una casa en mi nombre; has hecho bien en tener esa voluntad, pero no edificarás tu la casa; tu hijo edificará casa en mi nombre* (38). Por el contrario, el levantamiento del nuevo Real Palacio de Madrid y todo su recubrimiento ornamental también es un claro exponente de propaganda, en este caso dinástica.

Y así, una vez realizadas estas conclusiones, llegamos a la tercera valoración de este proyecto sobre tapices, esto es, la de considerarlo como una muestra de primer orden que verifica la homogeneidad de las decoraciones de palacio quedando por ello englobadas en un único sistema que da cauce a todas las manifestaciones artísticas. Este hecho, ya apuntado por Plaza Santiago, se constata con el documento que aquí ha sido presentado. Pero, además, debemos tener en cuenta que es el propio Sarmiento quien alude a la globalidad de sus sistema en un pasaje sobradamente clarificador: *No es lo más difícil idear uno u otro adorno separado y que guste a muchos, pero sí que el complejo de todos juntos, como un sistema agrade a todos, cuando, o no todos miran las cosas sino por partes, o no tuvo presentes todas sus partes el que imaginó el sistema...* (39).

Sin duda alguna al acercarse a los textos de Sarmiento es preciso tener en cuenta ese factor de cohesión de la obra en su conjunto, en la que existe una estrecha relación entre todas y cada una de sus partes. Fray Martín nos irá remitiendo en repetidas ocasiones entre los textos más recientes y detalles ya apuntados en anteriores escritos. De ahí que se nos ofrezca inseparable la lectura del conjunto de su obra sobre decoraciones de palacio comenzando por el *Systema*, continuando por los papeles adicionales escritos entre los años 1747 y 1749, y concluyendo con la *Distribución de las más notables acciones...* remitida en 1750.

Ahora bien, es necesario tener en cuenta que esta apariencia homogénea que tiene la ornamentación del edificio procede en gran medida de la voluntad de los monarcas Felipe V y Fernando VI. En el caso de la serie de tapices, en lugar de recurrir a diferentes manos que hubiesen elaborado obras independientes, se solicita la intervención del benedictino para realizar una serie que obedecía a un programa preconcebido a la vez que mantenía una uniformidad temática y de fundamento con el resto de las decoraciones de palacio (40).

La designación de Sarmiento resuelve el problema ornamental planteado una vez que se van asentando las reformas introducidas por Sacchetti en el original proyecto de Filippo Iuvara. Ante el inesperado fallecimiento de éste, Felipe V había debido elegir entre dos maestros que encarnaban ideas contrapuestas; de una parte el español Pedro de Ribera y su magnífico proyecto en incierto modo cercano al de Iuvara; de otra, Sacchetti que toma la cuarta parte de la traza original y plantea el simbólico acto de trasladar el emplazamiento desde lo altos de Leganitos a los restos del antiguo alcázar. Ribera fue considerado como representante de lo local e hispanista, y su proyecto reflejo de lo nacional y de la tradición ligada a la casa de Austria. El arte extranjero es considerado más culto e internacional y la elección de Sacchetti por parte de Felipe V evidencia de nuevo la ruptura de las barreras locales y la búsqueda de una aire europeizante.

Pero mientras en el terreno arquitectónico hay una hipervaloración de lo extranjero frente a lo hispánico, en el campo ornamental y, más concretamente en el iconológico, se procede a la búsqueda de *símbolos específicos adecuados a la monarquía española, la nueva dinastía y los soberanos*. Para ello se recurre a un español que, en palabras de Bottineau, encarna lo más válido del movimiento intelectual de su tiempo: erudición y sentido crítico (41). Frente a la ya gastada *Iconología* del Padre Ripa, se impone la creación de Fray Martín Sarmiento quien conjuga de manera magistral la *agilidad de pensamiento, la precisión de símbolos y la amplitud de conocimientos históricos* (42).

## NOTAS

- (1) Carta original y autógrafa. Biblioteca Británica. Londres. *Colección Egerton*. Tomo 440, pág. 144.
- (2) SÁNCHEZ CANTÓN, "Opúsculos gallegos sobre Bellas Artes de los siglos XVII y XVIII" en *Colección de Bibliófilos gallegos III*. Págs. 150-215. Compostela 1956, transcripción realizada sobre el ejemplar de la Real Academia de Madrid se hallan en el Archivo Histórico Nacional. Estado, leg. 2604; Archivo General de Palacio. *Obras de Palacio*, leg. 350; Biblioteca Nacional. Ms. 20374-96. Tomo VIII.
- (3) Biblioteca Británica. Londres. *Colección Egerton*. Tomo 440 Págs. 104-144. En el mismo tomo se hallan otros textos de Sarmiento como papeles de su Sistema de Adornos de Escultura y la Iconografía propuesta para las Escaleras. Asimismo encontramos *Obras manuscritas del Padre Sarmiento* en el tomo 907-VI de la Colección Egerton. PLAZA SANTIAGO en *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid* hace referencia a este texto de Sarmiento aunque no lo recoge en su obra por quedar fuera de sus límites. A pesar de ello indica la dificultad de averiguar el camino seguido por tales papeles hasta llegar a Londres. El único dato conocido es que fueron comprados en 1841 a Bopange & C<sup>a</sup>, según consta en el encabezamiento.
- (4) A.G.P. *Obras de Palacio*, leg. 350. Don José de Carvajal y Lancaster envía a Sarmiento una carta fechada en Madrid el 26 de Agosto de 1749 por la cual le trasmite el encargo del rey de realizar el proyecto para la serie de tapices. A su vez envía, con misma fecha, copias de la carta anterior junto con órdenes de ponerse al servicio de Sarmiento a Don Juan Bautista Saqueti y Don Baltasar de Egueta.
- (5) A.G.P. Sección Administrativa, leg. 681. Fábrica de Tapices. *Imventario de pinturas que existen en la Rl Fabrica de Tapices... 1775 al 1782* por Cornelio Vandergoten. *Imventario de las pinturas que existen en esta Rl Fabrica de mi cargo; pintados por Dn Antonio González*. Madrid, 17 enero de 1782 por Cornelio Vandergoten. *Imventario que existe en la Real Fábrica de tapices y pintores que hicieron los diseños que sirven en dicha Real Fabrica*, 25 de Marzo 1786. Hecho por fallecimiento de Vandergoten por Livinio Stuyck y Vandergoten.
- (6) Tanto Tormo como Sánchez Cantón (*Pintores de Cámara...*pág. 119) califican a Domingo Sani como ayudante de Procaccini y, en ocasiones, su sustituto. El único dato que hemos encontrado en la documentación de la Real Fábrica en el A.G.P. que haga

- referencia a encargos directos a Sani es una carta fechada el 17 de Diciembre de 1736 por la que el pintor pide las medidas de una alfombra cuyo dibujo le ha sido encargado por el rey A.G.P. *Secc. Adm. leg. 680*.
- (7) No consta la existencia de tales papeles ni Sarmiento se refiere a ella en ningún pasaje de su texto.
  - (8) Ni el informe de Sacchetti ni las mediciones de Vanloo aparecen citados por Sarmiento, pero mientras parece segura la existencia de los papeles de éste último, el informe varias veces requerido Sacchetti es muy probable que nunca fuese realizado. Conocidas son las malas relaciones entre el arquitecto y el benedictino comentadas por Plaza Santiago y recogidas en diferentes documentos.
  - (9) SARMIENTO, MARTÍN. Distribución..., fol. 79. *Que se hagan dos o tres dibujos, en borrón de cada tapiz, antes de que se haga el dibujo principal que ha de servir para el tejido; y finalmente que esos primeros borrones y dibujos pasen por muchos ojos de inteligentes, antes de comenzar tan costosa obra.*
  - (10) TORMO, Elías y SÁNCHEZ CANTÓN, FJ. *Los tapices de la Casa del Rey N.S.*. Madrid, 1929. Estos autores califican de "claudicante razón" la demostrada por Felipe V los últimos años de su vida, lo cual provoca el estado de algunas de sus fundaciones como la Real Fábrica de Tapices. Recordemos que ésta había sido fundada por el propio rey en 1721 como consecuencia del elevado número de importaciones de tejidos. Es el momento en el que se fundan la Real Fábrica de Paños en Guadalajara, la de Segovia así como productos de lujo como espejos en San Ildefonso, sedas en Talavera y porcelana en el Buen Retiro. IPARAGUIRRE, Enrique y DÁVILA Carlos. *Real Fábrica de Tapices 1721-1971*. Madrid, 1971.
  - (11) SARMIENTO, Martín. *Sistema de Adornos de Escultura Interiores y Exteriores para el Nuevo Real Palacio de Madrid*. Madrid, 1743-47. *Adornos fuera del Systema*, fol. 72: *No es razón que las fabulosas hazañas o fantásticas aventuras de Don Quixote hayan logrado que, con tanto trabajo, coste y primor se dibujasen y tejiesen en muchos y ricos tapices seguidas, y que las hazañas seguidas y verdaderas de nuestros monarcas ni en mármoles ni en piedra, ni aún en tapices, se hayan representado.*
  - (12) TORMO, E y SÁNCHEZ CANTÓN, J. *Tapices*, pág. 151.
  - (13) El concepto de simetría se concibe como una de los más importantes valores de cualquier obra. Así Sarmiento realizará diferentes consideraciones a lo largo del texto en relación a este concepto, o a la falta de él. Un ejemplo lo constituye su preocupación por tener que cubrir unos espacios irregulares que obligarán a tejer una serie de tamaño no uniforme y falta de simetría.
  - (14) El plano de Sarmiento resulta un interesante documento gráfico que contribuye al estudio de las etapas de construcción del palacio. Sabemos que en 1745 se van cerrando las bóvedas que forman el suelo del piso principal y en 1750, año de la presentación del documento, se había cubierto casi la mitad del edificio hacia la parte Oeste. Ver PLAZA SANTIAGO, FJ. *Investigaciones*. Valladolid, 1975.
  - (15) Sarmiento no considera conveniente la repetición de un mismo asunto en ambas zonas palaciegas, la escalera y en la serie de tapices. Se muestra siempre preocupado por la armonía de las decoraciones y, se considera partidario del mármol en el caso de una elección de materiales para sus representaciones: *Y es constante, que, a no deberse*

- representar las dichas en Piedra, Pintura y Tapices, juntamente, sino en una materia, debe ser preferido el mármol o piedra a todo lienzo y lana, por lo que a todos se ofrece de la fija y eterna duración del mármol respecto de la inconstante y caduca duración de Tapices y Pinturas.* SARMIENTO, Martín. *Distribución*, fol. 19-20.
- (16) SARMIENTO, MARTÍN, *Iconografía propuesta para las escaleras del Palacio Real*. Madrid, 1748. Sobre el tema de los adornos, distribución y simetría de las decoraciones de las dos escaleras, ha sido consultado el ejemplar de la Biblioteca Británica (Eg-440). Sarmiento trabaja sobre la disposición original del Palacio que contemplaba dos huecos de escaleras con decoraciones de Felipe V y Fernando VI, respectivamente.
- (17) SARMIENTO, M. *Distribución*, fol. 29. *Dice Eliano que entre los Egipcios, el que era juez era al mismo tiempo sacerdote. Y que solo el mayor de edad era el principal para el empleo. Que ese debía traer al cuello una piedra preciosa y que fuese Saphiro, de la cual se formase o en la cual se esculpiese una imagen de la Verdad... Bien trivial es que para persuadir al silencio y secreto en las cosas misteriosas y grandes pintaban los Egipcios a Harpócrates a la entrada de los Templos;: y que los Romanos pintaban a la Diosa Angerona...*
- (18) SARMIENTO, N. *Distribución*, fol. 31: *El asunto de Virgilio en la Dicha Egloga ha sido felicitar a Asinio Pollión por el nacimiento de su hijo Salonino y el ecno. poeta le vaticina que con tan feliz nacimiento se restituirá el Siglo de Oro que volverá al mundo la Virgen Astrea y se gozará de un gobierno como el de Saturno.*
- (19) SARMIENTO, M. *Distribución*, fol. 36; *Saturno, un cetro; Jupiter, el rayo; Mercurio, el Caduceo; Sol, la lira; Venus, la flor de lis en un pomo; Luna, Arco, flechas y Aljaba; Marte, una Espada.*
- (20) SARMIENTO, M. *Distribución*, fol. 37-38.
- (21) SARMIENTO, M. *Distribución*, fol. 53-54.
- (22) También se hace coincidir el año del casamiento de Fernando VI (1729) con la fundación de Roma y la de una ciudad española bajo el nombre de Paz Augusta (Badajoz) en memoria de la pacificación de España y de la general, Paz Otaviana, cuando se cerró el Templo de Jano. Este pasaje pertenece a lo descrito para el tapiz 37 en la Sala 13ª Cámara 2ª SARMIENTO, M. *Distribución*, fol. 58-59.
- (23) SARMIENTO, M. *Distribución*, fol 58. Tapiz 34. Sala 12ª.
- (24) SARMIENTO, M. *Distribución*, fol. 62. Tapiz 46. Sala 15ª.
- (25) SARMIENTO, MARTÍN. *Distribución de las más famosas acciones del Rey Padre para que puedan ser representadas en tapices*. Conclusión. Fol. 72.
- (26) A.G.P. *Obras de palacio*, leg. 350. Fragmento procedente de la carta enviada por Don José de Carvajal y Lancaster a fray Martín de Sarmiento el 26 de Agosto de 1749. Por medio de ella Carvajal transmite el encargo de idear la serie de tapices y de remitir los papeles de esta grande obra para aprovacion del rey.
- (27) SARMIENTO, MARTÍN. *Distribución... Advertencias* fol. 14. Podría destacarse el reiterado consejo de utilizar como fuente iconográfica las monedas o medallones conmemorativos conservados en las *Casas de la Moneda* o en los *Gavinetes de Curiosos*, haciendo una interesante alusión al coleccionismo.
- (28) Véase bibliografía. Para la representación de la grandiosa batalla de Bitondo prevista para el tapiz 44 de la serie Sarmiento hace alusión al original plano de la batalla que

José Carrillo de Albornoz Conde de Montemar habría enviado junto con una carta a la ciudad de Sevilla. Del mapa, en posesión de Francisco Sameles, no tenemos noticia. La carta se conserva en la Biblioteca Nacional, constituyendo un apasionado relato detallado de la batalla acontecida en 1734.

- (29) MORÁN TURINA, J.M. *Felipe V y la guerra*, pág. 195. Morán recoge en su artículo la manera en que Sarmiento incurre en errores de cronología no por falta de fuentes al parecer, sino por un intento de hacer coincidir determinadas fechas. Para ello falsea el dato del término de las guerras en España el año 1713 haciéndolo coincidir con el nacimiento del futuro rey pacificador Fernando VI. Pero a pesar de ciertas imprecisiones posiblemente voluntarias la cronología establecida por Sarmiento es utilizada con posterioridad como base para la de otros autores: *Cronología de los Reyes de España, desde el año 417 que entró a reinar en ella Ataulfo, su primer Rey, hasta el 1759 que fue exaltado al trono Carlos III, nuestro Catholico (que Dios guarde) sacada de los historiadores de estos reinos y de la que hizo para Palacio el Rm Pe. Mro. Fr. Martín Sarmiento del Orden de San Benito*. por Bartolomé Ulloa. Año de 1774.
- (30) Sobre esta ponderación del soberano tenemos interesantes muestras literarias: "O! feliz siempre venturoso día / Phelipe excelso, que en Madrid triunfante / El Mundo Entero de esta Monarquía / Te logra fino, y te recibe amante: / Y o! tambien fausto aquel en que combida / Que qual el Santo Luis con fe constante / de Jerusalem en tus pendones / Con él su Lyses, tu nuestros Leones."
- (31) MORÁN TURINA. *Felipe V*, véase del mismo autor *La imagen del rey...*
- (32) Ya hemos indicado de que manera el rey se constituye en prototipo heroico dando lugar a representaciones de carácter áulico. En contraposición a éstas aparecen salpicadas en el texto una serie de escenas anecdóticas que tratan de resaltar el aspecto humano y "terrenal" de Felipe V. Así lo encontramos comiendo sobre un tambor o durmiendo en un coche descubierto.
- (33) SARMIENTO, MARTÍN. *Distribución...* Fol. 8
- (34) Fragmento de la carta escrita por Don José de Carvajal el 26 de agosto de 1749. La consideración del Rey Padre como modelo a imitar es también recogida por los cronistas. Tenemos el ejemplo del Marqués de San Phelipe: "*Mejores plumas escriviran los heroycos hechos de V.Mag. en las Chronicas de España, o en su particular historia. Entretanto verá el Príncipe nuestro Señor, en estos comentarios, quanto tiene que imitar en su glorioso Progenitor, que es otra obligación, no inferior, ni menos difícil, a la que trae consigo reynar.*"
- (35) SARMIENTO, M. *Sistema de Adornos...* Fol. 7.
- (36) CHECA CREMADES, F. "La imagen de Carlos V..." . Págs. 55-80.
- (37) Biblioteca Británica. Londre. Egerton -440. *Inscripción para todo el friso del Real Palacio*.
- (38) Antiguo Testamento. 1-Reyes. Cap. 8. v,17 al 20. Véase también 1-Reyes. Cap. 5 v,5 al 19: "*Tu hijo, el que pondré yo en tu lugar sobre tu trono, edificará casa en mi nombre*".
- (39) SÁNCHEZ CANTÓN. "Opusculos Gallegos..." *Sistema de Adornos*. Pág. 119.
- (40) A propósito de la intervención de Sarmiento en lo concerniente a la pintura véase TEJERO BEATRIZ. "El Sistema de Adornos de la Pintura..."

- (41) BOTTINEAU, IVES. *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1986. Págs. 593-597.
- (42) Veamos la opinión de Sarmiento a propósito de la obra de Ripa: *Cesar Ripa en su iconología, en italiano, pone infinitos dibujos y pinturas de deidades, virtudes, provincias, acciones, vicios... y por el alfabeto. Supongo tendrá presente el escultor este libro; pero porque Ripa pone allí muchísimas pinturas difíciles por muy compuestas, o equívocas por muy voluntariosas...* SÁNCHEZ CANTÓN. "Opúsculos gallegos...". *Sistema de Adornos*. Pág. 173.



## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR PIÑAL, FRANCISCO. "Catálogo de Manuscritos Madrileños que se conservan en el British Museum". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. Tomo I. Madrid, 1966.
- BACALLAR y SANNA, VICENTE (Marqués de San Felipe). *Comentarios a la Guerra de España de su rey Phelipe V el Animoso. Desde el Principio de su reinado hasta la Paz General del año de 1725*. 2 vols. Génova.
- BOTTINEAU, IVES *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1986.
- CHECA CREMADES, FERNANDO. "La imagen de Carlos V en el reinado de Felipe II". *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Madrid, 1988.
- GAYANGOS, PASCUAL DE. *Catalogue of the Manuscripts in the Spanish Language in the British Museum*. 4 vols. Londres, 1885, 1877, 1881, 1893.
- GESTA Y LECETA, M. "Índice de la colección manuscrita de obras del reverendísimo padre M. Sarmiento, seguido de varias noticias bibliográficas". *Boletín Histórico*. Madrid, 1888. Págs. 105-113.
- IPARAGUIRRE, E. y DAVILA C. *Real Fábrica de Tapices 1721-1971*. Madrid, 1971.
- MORÁN TURINA, JOSÉ MIGUEL. "El padre Sarmiento y su Sistema de Adornos de escultura interiores y exteriores para el Nuevo Real Palacio de Madrid". *Revista de Ideas Estéticas*. Nº 147. Madrid, 1979.
- MORÁN TURINA, JM. "Felipe V y la guerra. La iconografía del primer borbón". *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Madrid, 1988.
- MORÁN TURINA, JM. *La imagen del rey. Felipe V y el arte*. Madrid, 1990.
- MORTERERO, C. "Documentos del Padre Sarmiento para el adorno exterior del Pº Real de Madrid". *Reales Sitios*. Nº 31. Madrid, 1972.

- PLAZA SANTIAGO, FRANCISCO JAVIER. *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Publicaciones del departamento de Historia del Arte de Valladolid. Valladolid, 1975.
- SÁNCHEZ CANTÓN, FJ. "Opúsculos gallegos sobre Bellas Artes de los siglos XVII y XVIII". *Colección de Bibliófilos gallegos III*. Compostela, 1956.
- TEJERO VILLARREAL, BEATRIZ. "El sistema de Adornos de Pintura del padre Martín Sarmiento: nuevos datos sobre una iconología supuesta". *Actas del VII congreso C.E.H.A.* Cáceres, 1990.
- TORMO, ELIAS y SÁNCHEZ CANTÓN, FJ. *Los tapices de la Casa del Rey N.S.* Madrid, 1929.
- UBILLA Y MEDINA, ANTONIO. "Sucesión de el Rey D. Phelipe V Nuestro Señor en la Corona de España. Diario de sus viajes desde Versalles a Madrid el que executo para su feliz casamiento. Jornada de Nápoles. Sucesos de la Campaña y su buelta a Madrid". Madrid, Juan García Infanzón, 1704.
- ULLOA, BARTOLOMÉ. *Cronología de los Reyes de España, desde el año 417 que entro a reinar en ella Ataulfo, su primer Rey, hasta el 1759 que fue exaltado al trono Carlos III, nuestro Catholico (que Dios guarde) sacada de lo historiadores de estos reinos y de la que hizo para Palacio el Rm. Pe. Mro. Fr. Martín Sarmiento del Orden de San Benito*. Año de 1774.
- VARON VALLEJO, E. "Los proyectos del padre Sarmiento sobre la decoración escultórica del Real Palacio Nuevo de Madrid y estatuas de la balaustrada exterior". *R.A.B.M.*. Tomo III, Madrid, 1931.

EL ARQUITECTO JOSÉ MARTÍN DE ALDEHUELA Y LA  
IGLESIA PARROQUIAL DE TERZAGA  
(GUADALAJARA)

Por

JOSÉ MIGUEL MUÑOZ JIMÉNEZ



“...Utilizan, de forma casi delirante, ángulos y líneas partidas y retorcidas, y dividen en dos basas, capiteles y columnas por medio de una recargada decoración de estuco y de triviales ornamentos, y con proporciones erróneas, pese al hecho de que Vitruvio condenara tales originalidades...”

(Giovanni Pietro Bellori, *Idea del pittore, dello scultore, e dell'architetto*, Roma, 1672)

## I. INTRODUCCIÓN: EL “BORROMINI HISPANO”

Quienes se hayan aproximado a la obra del arquitecto turolense José Martín de Aldehuela (Manzaneda, 1719 - Málaga, 1802), entenderán fácilmente que encabecemos nuestro trabajo con las airadas palabras dirigidas por el clasicista Bellori a los arquitectos borrominescos y en especial, aunque sin nombrarlo, al mismo Francesco Castello, tildado por su rival Bernini de “extravagante” y de “bárbaro ignorante” (1).

Y ello porque si hubo en España algún artífice merecedor del epíteto de “Borromini hispano” ese fue Martín de Aldehuela, el mejor intérprete del Barroco expresivo y a la vez delicado del luganés. Ciertamente es que en la formación de Aldehuela y en su obra se detectan rasgos estilísticos procedentes de otros modelos y maestros, fruto de su aprendizaje valenciano junto a Corbinos y Moyo (2), madrileño a través de su contacto con Ventura Rodríguez (que le acercaría a la experiencia guarinesca y de los demás arquitectos del Barroco romano) y aún local, en la provinciana Cuenca, con cuyo Barroco castizo y popular conecta en algunas ocasiones.

Aldehuela es, en su larga y fecunda vida, uno de los mejores arquitectos de nuestro Rococó –de curiosas raíces borrominescas–, simultaneando aspectos de este refinado estilo con un depurado Neoclasicismo especialmente en su última etapa andaluza (3).

No obstante, por su calidad y estrecha semejanza con obras del citado Borromini, entendemos que el conocimiento que Aldehuela manifiesta de la arquitectura de este último no se explica únicamente por el estilo de sus maestros, si no que parece imponerse la posibilidad de un viaje a Roma.

Por todas estas razones, unidas a la infrecuente movilidad de la actuación del arquitecto, se explica el extraordinario interés que la figura de José Martín de Aldehuela ha de despertar entre los aficionados a la “bella arquitectura”.

De ahí la satisfacción que nos supone el tratar en este artículo de la muy probable autoría de Aldehuela en las trazas de una singular iglesia parroquial localizada en un remoto lugar de la más profunda Celtiberia, en el auténtico corazón de España. En efecto, el templo de Terzaga, en el partido judicial de Molina de Aragón (Guadalajara), es una de esas magníficas piezas hasta hoy olvidadas de nuestro patrimonio arquitectónico que conforma lo que puede ser llamado como “el otro Barroco”, el constituido por un sinnúmero de obras debidas a autores locales o anónimos, siempre secundarios, y que por obvias razones no han merecido el estudio de los especialistas. Por su amplitud y dispersión estamos todavía muy lejos de poder realizar estudios generales y de síntesis sobre tan rico repertorio de edificaciones.

Sea lo que fuere, si en el futuro la documentación confirma que Martín de Aldehuela diseñó la iglesia de Terzaga, este templo pasará definitivamente a engrosar una nómina arquitectónica de excepcional calidad, abandonando su adscripción al mencionado y minusvalorado Barroco provincial.

Al mismo tiempo con nuestra atribución contribuiríamos al mejor conocimiento de la figura de Aldehuela, cuya valoración aumenta con ese edificio de gran calidad y que corresponde al momento de madurez del artífice justo antes de su traslado a Málaga en 1778.

## II. *EL COMITENTE: EL ARZOBISPO FABIÁN Y FUERO*

Partiendo de Molina de Aragón por el camino que busca entre bellos paisajes los orígenes del Tajo, tras recorrer una veintena de kilómetros del antiguo sexmo de La Sierra, se llega al lugar de Terzaga, a 1.079 m. de altitud y en la actualidad sólo poblado por ochenta y tres habitantes. En este pueblo serrano que exhibe cuidadas casas con floridas ventanas y numerosos enrejados artísticos de gran tradición se encuentra la joya arquitectónica de la iglesia parroquial de la Virgen del Amor Hermoso, cuyo fastuoso interior rococó trasladada al visitante a más refinados y cortesanos ambientes propios de ciudades tan cultivadas como Roma, Turín, Praga, Viena o Lisboa.

Esta agradable sorpresa sólo se explica en razón del alto rango e ilustrado espíritu del más importante hijo del pueblo, que como patrono o comitente costeó de su peculio (y según la tradición local a muy alto precio) (4) la obra del templo, bendecido para el año de 1781. En efecto, se trató del Arzobispo de Valencia don Francisco Fabián y Fuero (Terzaga, 1719- Torrehermosa, Teruel, 1801), interesante personaje que como otros prelados del semblante del leonés Francisco Antonio de Lorenzana es uno de los más típicos representantes del episcopado español en el período de la Ilustración, en aquel increíble siglo XVIII. Por cierto que Fabián y Fuero tuvo una biografía curiosamente paralela a la del célebre Cardenal primado, con el que le unió una estrecha y larga amistad (5).

Para mejor entender las circunstancias artísticas que rodearon a la iglesia de Terzaga, justificándose su sofisticado estilo y la calidad de su arquitecto, conviene que repasemos algunos rasgos de la personalidad de su promotor, Fabián y Fuero, auténtico reformista ilustrado.

Canónigo de Sigüenza en 1748 y de Toledo en 1755, tras su prelación americana como Obispo de Puebla de los Angeles entre 1764 y 1771, este culto molinés fue Arzobispo de Valencia más de veinte años, entre 1772 y 1794, año en que sufrió la confabulación, arresto y destierro por la animosidad del Capitán General de la ciudad motivada por simples cuestiones personales, aunque escudada en la supuesta connivencia del arzobispo con los presuntos subversivos franceses enmascarados entre los más de setecientos sacerdotes de esa nacionalidad, acogidos en Valencia de los tres mil que se refugiaron en España huyendo de la barbarie revolucionaria.

Lo cierto es que Fabián y Fuero cayó en 1794 víctima de un regalismo que siempre había defendido, en un suceso político (la persecución a un

obispo del Antiguo Régimen) comparable y tan incomprensible como la expulsión de los jesuitas (6).

Pues está demostrado que el credo de nuestro personaje, siempre ortodoxo, fue intachable por su respeto a la razón y a una religión virtuosa que se ha de poner en práctica. Verdadero cristianismo interior, basado en la caridad y el amor, fue practicado por obispos españoles que como el citado Lorenzana, Climent, Bertrán, Díaz de la Guerra, etc., más que jansenistas deben ser llamados “católicos ilustrados”.

Como filántropo y promotor de obras artísticas la labor de Fabián y Fue-ro en Valencia compone una larga relación: fundó el Seminario de la ciudad y contribuyó a las interesantes reformas del interior de la Catedral costeando las capillas de Santo Tomás de Villanueva y de la Purísima Concepción. Introdujo en España el cultivo del cacahuete o maní traído de América, así como el telar francés de Vaucanson. Promocionó las fábricas de cerámica de Manises. Apoyó a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos y a la Universidad de Valencia. Ayudó al Hospital General. Promovió la creación de escuelas en Valencia y en muchos pueblos de la diócesis.

En su pueblo natal, además de la obra de la nueva iglesia, dotó una maestra para la enseñanza de las niñas, compró casa-habitación para el maestro, compuso un camino, hizo una fuente, levantó la torre de la Casa Consistorial y colocó en ella un reloj atendiendo no sólo a la utilidad pública, sino también al socorro de los menesterosos. E igual labor desarrolló en Torreherrera, lugar donde le llevó su mucha devoción por San Pascual Bailón, natural de este pueblo aragonés, a pasar los últimos años de su vida tras ser defenestrado, muriendo cuando iba a cumplir los ochenta y dos años el 3 de agosto de 1801.

En lo que respecta a la iglesia de Terzaga, nos interesa por el momento señalar los justos términos de la elección estilística efectuada por su comitente cuando entre 1772 (año en que Fabián y Fue-ro toma posesión del arzobispado levantino y que coincide con el comienzo de la obra de la iglesia de San Millán de Orihuela del Tremedal de traza del mismo Aldehuela) y 1778 (fecha de la segura terminación del templo según una inscripción de su exterior), solicitara al ya célebre arquitecto el diseño de la nueva iglesia.

Por las circunstancias que rodearon esta empresa, pocas veces resultó más decisivo el gusto artístico del patrono a la hora de optar por un estilo constructivo determinado —el rococó borrominesco de Martín de Aldehue-

la en su momento más cenital— cuando por entonces Fabián y Fuero tenía que conocer en Valencia, Madrid y otros lugares la mucho más novedosa propuesta del Neoclasicismo.

Es verdad que salvo en el caso de Juan de Villanueva que puede considerarse estrictamente neoclásico, resultando su extensa obra un oasis de claridad arquitectónica, el resto de los arquitectos españoles del siglo XVIII no pudieron o no quisieron en ningún momento desprenderse de la persistente tendencia española hacia lo barroco. A pesar de la fundación de las Reales Academias la arquitectura de los reinados de Fernando VI y Carlos III se basa en la estructura racional francesa y el talento artístico italiano, fundidos en nuestro país para producir un elevado número de obras maestras. El ejemplo más expresivo de ello sería el de Ventura Rodríguez, cuyas fuertes raíces italianas y su conocimiento de la arquitectura romana del Barroco clasicista ya han sido bien destacados por Chueca Goitia o Tovar Martín (7).

Sin negar la influencia de este muy competente arquitecto en los diseños rococós de Aldehuela ha de reconocerse sin embargo que el monumentalismo clásico de que Ventura Rodríguez hace gala en tantos de sus edificios suponía en aquellos años una tercera vía entre la sensualidad decorativa de los interiores de su discípulo (que acentúa su tardobarroco aprendido en Juvara y Sachetti) y las primeras manifestaciones de un Neoclasicismo cada vez más arqueológicamente fundamentado y presente en la obra madrileña de Francisco de Sabatini desde 1769 o del valenciano Antonio Gilabert desde 1767, año en que tomó la finalización de la iglesia de las Escuelas Pías que años atrás había diseñado José Puchol a partir de una clara influencia de la iglesia borrominesca de San Ivo de Roma (8).

En definitiva a la hora de elegir el lenguaje constructivo de su nuevo templo Fabián y Fuero podía optar por tres estilos bien diferenciados: el neoclasicismo racionalista, el barroco clasicista y el más refinado rococó. Al contrario de lo que su ideario y formación podrían hacernos suponer, se decidió por la solución más ostentosa y aristocrática: la deleitosa fantasía de Aldehuela.

Luego volveremos sobre la significación de esta elección, aunque por el momento ello nos mueve a pensar que tal vez a los ojos de un comitente ilustrado de la segunda mitad del siglo XVIII rococó, neoclasicismo y barroco clasicista eran modos difícilmente diferenciables, tres caras de un pre-

romanticismo latente y propio de una sociedad crepuscular que no encontraba caminos nuevos en lo artístico.

### III. HISTORIA DE LAS OBRAS DE LA IGLESIA DE TERZAGA

Lamentablemente, a pesar de nuestros esfuerzos, apenas hemos podido obtener algunos datos referentes al proceso constructivo de la bella iglesia de la Virgen del Amor Hermoso de Terzaga. Incluso aún habiéndose conservado en el Archivo Parroquial el correspondiente *Libro de Fábrica* (9), excesivamente parco sobre la cuestión, aparece huérfano de las necesarias “Cuentas de la obra” costeada por el Arzobispo de Valencia hacia 1772-1778.

El hecho de que tal cargo se realizara al margen de las finanzas parroquiales y por iniciativa de un mecenas particular explica que el citado registro no recoja la más mínima referencia al desarrollo constructivo. Es fácil suponer que tales cuentas se encuentren en algún archivo notarial o particular de la ciudad de Valencia o de la de Cuenca, lugar de residencia del arquitecto Aldehuela, a quien consideramos autor de la traza del templo.

Respecto a la iglesia vieja (que según tradición local se encontraba algo apartada de la actual, en la parte alta de la población), únicamente podemos recoger que en los años de 1737 y 1738 el maestro Felipe del Molino hizo en ella algunas obras, entre las que destacaría una portada que costó 8.400 reales, y que por las razones que luego se verán podría haberse trasladado al nuevo templo, apareciendo hoy medio cubierta por un desmañado pórtico. También se documentan algunos reparos en el campanario efectuados en el año de 1752.

De las obras de la iglesia nueva nada sabemos, fuera de la citada inscripción del exterior de la misma que con la fecha de 1778 debe referirse al año de terminación del templo. Sí se documenta en el citado *Libro de Fábrica* que el 11 de junio de 1781 un tal don Pedro Zuria bendijo la iglesia “...que ha construido el Arzobispo de Valencia”, según acta firmada por el entonces párroco don Manuel García Claros.

Una vez inaugurada la iglesia muy pronto la media naranja de la misma amenazó ruina, cosa que no dice mucho en favor de Martín de Aldehuela si fuera su arquitecto, reuniéndose en las cuentas parroquiales el gasto del maestro que hizo el reconocimiento de la cúpula en cuestión.

En cuanto a su estado actual conviene señalar el pésimo estado de su cubierta, que provoca abundantes filtraciones en las ligeras bóvedas de yeso y ladrillo, así como el deplorable aspecto del interior repintado con muy poco acierto en todos sus elementos. Además de la ineludible reparación de los tejados, con poco costo podría acometerse la necesaria y adecuada restauración de su delicada arquitectura siendo preciso recuperar la decoración pintada de sus elementos que debido a su baratura se cubrieron indudablemente con escayolas, estucos y enlucidos de varios tonos que ayudarían a un mejor realce de las diferentes partes de su composición.

Antes de pasar al análisis estilístico del edificio, podemos concluir a modo de resumen en que la iglesia de Terzaga es coetánea de la parroquial de San Millán de Orihuela del Tremedal y de las otras iglesias trazadas por Aldehuela en pequeñas localidades de la provincia de Cuenca como San Miguel de Priego (1773), el retablo de la Merced de Huete (1774) o la iglesia de San Bartolomé de Cölliga (1777), justo en el año anterior a su marcha a Andalucía y que ya manifiesta un neoclasicismo incipiente que luego desarrollará en Málaga (10).

Obras todas de un período de madurez, sucedieron a la larga nómina de las iglesias diseñadas por Aldehuela en la misma ciudad de Cuenca (San Felipe, Angustias, San Pablo, San Pedro, San Antón, Santiago, Concepción Francisca) todas entre 1750 y 1764, año en que inició sus intervenciones en la catedral de dicha ciudad que llegarán hasta 1772. Antes de 1750 se produjo la fase de formación del arquitecto en Valencia y Teruel y su única obra documentada en esta última ciudad: la terminación de la capilla del Colegio de la Compañía de Jesús. Nótese la fácil sistematización de la actividad de este artista.

#### IV. ANÁLISIS Y DESCRIPCIÓN DEL TEMPLO

##### *Descripción*

La iglesia parroquial de Terzaga es uno de los mejores ejemplares del poco abundante Rococó español. Por pertenecer a esta fase ornamental tardía del Barroco contiene en buena medida aquella voluntad formal de este estilo que desde Bernini somete a una ley única el mayor y el menor espacio. Al mismo tiempo acusa características formales propias del Ultrabarro-

co como son la interpenetración de las artes o la alta valoración e importancia del estuco.

Como en el Rococó francés encontraremos la pura decoración organoide llena de oscilaciones y arabescos de la rocalla, pero en este templo molinés ello se mezcla, al modo del Rococó alemán, con la búsqueda de los inquietos movimientos espaciales procedentes de Borromini y Guarini.

Su exterior cerrado y macizo manifiesta tanta sencillez que no despierta interés artístico alguno, no dejando entrever en absoluto la riqueza estética de su interior. Es más, frente al dinamismo y sentido curvilíneo y orgánico (casi cueviforme) de su pulsante espacio interior, por fuera todo es línea recta y volúmenes prismáticos regulares. En la desnudez de los muros de mampostería (que reclaman un correcto enlucido) apenas las formas circulares de los escasísimos huecos animan un conjunto de gran monotonía. Solamente en un esquinazo de los pies de la iglesia un elegante campanario coronado con chapitel de hierro fundido (11), pone una nota de ligereza y elegancia con su mixtilíneo perfil (Foto nº 1).

La portada de acceso, semioculta por obra posterior, manifiesta a pesar de su mal estado su pertenencia a un Barroco local de lejanas reminiscencias serlianas, si bien la habitual sobriedad de Martín de Alhuela en los elementos externos de sus edificios podría permitir que a él se debiera su diseño. Este vano, con algunos detalles de cierto refinamiento, podría haber sido trazado en 1737 por el citado maestro del Molino para la iglesia vieja y luego aprovechado aquí. Sea lo que fuere su estilo arcaizante no guarda ninguna relación con el delicado interior (Foto nº 2).

En éste, como bien reflejan las ilustraciones que acompañan nuestro texto, el visitante recibe una agradable impresión de riqueza y complejidad acentuada por la citada pobreza del exterior y la simplicidad, casi ridícula, del hueco de acceso. Esta circunstancia se explica en primer lugar por un innegable afán de sorpresa conscientemente buscado por el arquitecto de Terzaga. También debe responder a un planteamiento que concibe el espacio interior al modo borrominesco en su totalidad, hermetismo y aún autosuficiencia.

Desde la zona de los pies lo primero que destaca es la fuerza de la columnata que a modo de cuerpo inferior va señalando hitos o puntos perspectivísticos como en las bambalinas de un escenario teatral. Los curvilíneos espacios laterales (hornacinas menores y exedras del crucero) multi-



Foto 1. Vista exterior desde los pies de la parroquia de Terzaga.



Foto 2. Portada de ingreso de la parroquia de Terzaga.

plican la tensión con focalidades laterales que luchan con la axialidad longitudinal del profundo presbiterio (Foto nº 3).

La aparente fortaleza del orden de soportes, con una cornisa muy destacada que nerviosamente remata un entablamento bien realzado, parece sostener con facilidad el “cuerpo” alto de las bóvedas, cúpula y semicúpulas. En ellas las labores de estuco fingen nervaduras que acaban por producir prácticamente la conjunción sincopada que Norberg-Schulz definió en las iglesias construidas por la dinastía de los artífices Dietzenhofer en Franconia y Bohemia (12) (Foto nº 4).

Volviendo la mirada desde la cabecera hacia los pies del templo se aprecia como si el arquitecto de Terzaga hubiera ensamblado dos espacios o edificios muy diferentes. En efecto, como bien se observa en el croquis de la planta de la iglesia, por un lado tendríamos una cabecera triabsidal de filiación centralizada y simétrica, con la gran cúpula como principal protagonista y una distribución espacial hacia las exedras laterales de evidentes raíces renacentistas (Plano) (5 bis).

Pero tal centralidad se rompe con el añadido hacia los pies de un cuerpo o nave de no muy profundas dimensiones aunque de composición y movimiento de sus muros perimetrales tan cuidados que acaba por atraer toda la atención del amante de las bellas formas. En esta zona del templo todo es variedad, curva y contracurva, compartimentación y asimetría bilateral (Foto nº 6). Llamam la atención la cuidada composición de los encuadramientos de las hornacinas, la invención de los adornos de las bóvedas (a medio camino entre la bóveda baída, el medio cañón o la semicúpula de cascarón), o la presencia graciosa y aún secularizante de las mínimas tribunas (Foto nº 7).

En general la iglesia de Terzaga sorprende por la variedad y calidad de los motivos ornamentales en escayola, y por la multiplicidad y fantasía de los efectos lumínicos conseguidos por medio de los óculos, los lunetos y otros ventanales hoy cerrados pero que posiblemente en su día estuvieran despejados (Foto nº 8).

### *Rasgos estilísticos de la iglesia propios del modo de Aldehuela*

Al carecer de documentos que puedan confirmar o demostrar nuestra atribución a José Martín de Aldehuela de la autoría de este templo, es llegado el momento de señalar cuáles son aquellos elementos arquitectónicos que por analogía nos llevan a tal suposición. Según Barrio Moya, máximo



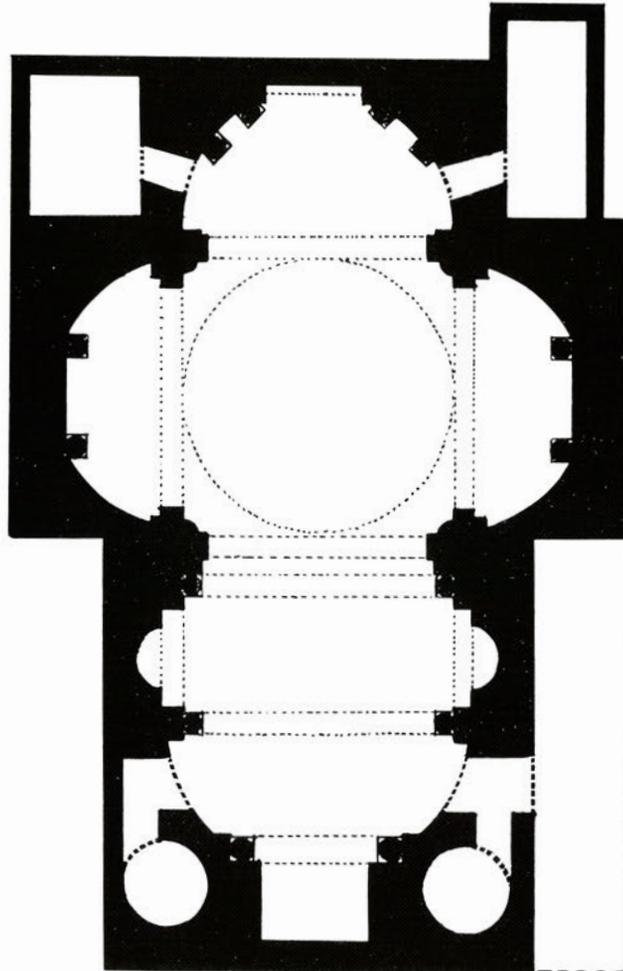
Foto 3. Interior de la parroquia de Terzaga desde la nave.



Foto 4. Cúpula sobre el crucero de la parroquia de Terzaga.



Foto 5. Interior de la parroquia de Terzaga desde el crucero hacia los pies.



Plano de la iglesia parroquia de Terzaga (Guadalajara).



Foto 6. Coro a los pies de la iglesia parroquial de Terzaga.



Foto 7. Detalle de la tribunilla, hornacina y entablamento del interior.



Foto 8. Exedra del crucero en el lado del Evangelio.

conocedor de la obra del artífice en su etapa conquense, son cinco las características formales que más destacan en las iglesias por él trazadas: un exterior anodino y sin pretensiones (Foto nº 9); un interior donde se derrocha una sorprendente decoración; la originalidad de las plantas; una sabia articulación de los espacios, combinando con maestría los distintos ámbitos de nave, cúpula y presbiterio, y finalmente el recurso a una decoración profusa, equilibrada y fastuosa, ejemplo señero de imaginación y fantasía (13).



Foto 9. Vista exterior desde la cabecera de la parroquial de Terzaga.



Foto 10. Cúpula y capilla mayor de la parroquial de Terzaga.

En la parroquial de Terzaga encontramos que se cumplen a la perfección estas modalidades, pudiéndose reconocer elementos singulares utilizados por Aldehuela en otros edificios. Por ello nos atrevemos a asignarle la paternidad de su diseño. Pero si existe un rasgo típico de Aldehuela que sobresalga en el templo molinés sería aquel de la complejidad de su composición espacial: sobre todo en su planta observamos la perfecta conjunción de la pequeña nave, el crucero oval y el presbiterio, semejante a otros logros del arquitecto, siempre magistral en la disposición de espacios pequeños.

En ello se parece a su maestro o inspirador primigenio, Borromini, del que toma directamente elementos ornamentales que sólo un conocimiento profundo puede lograr. Así las cabezas de querubines que adornan arcos, cúpulas y molduras, o el atrevimiento en la disposición de óculos elípticos que rompen entablamentos o interrumpen el desarrollo de las cúpulas. Pero al tiempo los juegos compositivos de los paños de los muros o de los distintos tramos espaciales (como la ruptura del frontón que corona las hornacinas laterales) y aún el vigor de la columnata que aparentemente sostiene el templo, todo ello nos remite al barroco borrominesco (Foto nº 10).

Se podrá decir que estos estilemas han llegado a Aldehuela a través de sus maestros hispanos, en especial de Ventura Rodríguez. Mas tan directo es el enlace y correcta la interpretación del espíritu del arquitecto italiano que más que por medio de Rodríguez, Guarini o Bonavía el turolense debió estudiar sin intermediarios a Francesco Borromini.

A continuación intentaremos profundizar un poco más en estos aspectos, al tiempo que analizamos la significación del estilo Rococó de la parroquial de Terzaga, perfecto ejemplo de síntesis de toda una tradición arquitectónica anterior.

#### *Antecedentes y paralelos. Significación de la iglesia de Terzaga*

La iglesia es en el Barroco el escenario del milagro, y en Terzaga como en tantos otros templos del estilo vigente a lo largo de los siglos XVII y XVIII, se buscó por todos los medios expresivos alcanzar un marco estético que contribuyera a aquel fin de conmover y persuadir al creyente sobre la magnificencia de Dios.

Espacial y planimétricamente se sabe que ya desde las primeras basílicas bizantinas los arquitectos confrontaron los edificios centralizados, al modo de los templos clásicos, y los longitudinales, considerados como más adecuados para los fines propiamente cristianos.

Mas también es conocido que en ocasiones las necesidades del culto acababan por imponer soluciones de compromiso entre ambos tipos de planos. De hecho, desde la experiencia bramantesca de combinar en las Gracias de Milán dos diseños centralizados, homogéneos pero de diferente tamaño, la utilización de unidades centralizadas combinadas ofrecía grandes posibilidades escenográficas, siendo muy frecuente su empleo en toda Italia a lo largo del Manierismo y el Barroco.

Desde la insistencia de Francesco María Riccino en la interdependencia de ambos espacios en San Giuseppe de Milán hasta la maestría escenográfica de las bambalinas de columnas que introduce Carlo Rainaldi en Santa María in Campitelli de Roma, pasando por el sistema abierto y flexible a base de combinar orgánicamente planos en grupos y cadenas de Guarino Guarini en San Felipe Neri de Turín o en la Divina Providencia de Lisboa, los arquitectos del siglo XVII prepararon estos modelos de compromiso entre la estática centralidad y la tensión ejercida axialmente por un altar mayor realzado y situado al fondo de una perspectiva.

Así encontramos planimetrías ultrabarrocas y rococós en el siglo en que nuestro arquitecto desarrolló su actividad que fácilmente se pueden relacionar y comparar con el plano de Terzaga. Quizás lo más próximo al templo que nos ocupa sea la solución de Ventura Rodríguez para San Marcos de Madrid, original planta basada en la combinación de elipses y con la característica ambigüedad entre su anchura y su longitud. Los ejemplos de San Miguel de Madrid o San Pascual de Aranjuez debidos a Giacomo Bonavía, aunque próximos en el diseño del alzado, en su planta son decididamente longitudinales.

Es por ello por lo que, alejándonos de España, hemos de referirnos a algunos excelentes arquitectos del Rococó centroeuropeo que como Johann Michael Fischer (1692-1766) en la iglesia de peregrinación de Aufhausen, cerca de Straubing, o J.S. Aichel en la iglesia del castillo de Smirschitz, logran semejantes resultados arquitectónicos que en Terzaga, en los que el variado efecto de la imagen espacial se basa esencialmente en las perspectivas que cambian con los ejes en profundidad y anchura.

Respecto al alzado los antecedentes a la vigorosa articulación de los muros que logra Aldehuela en esta iglesia son numerosos y fáciles de ordenar cronológicamente: el sistema escenográfico conseguido por medio de la superposición de columnas en profundidad arrancarían del Redentor de Palladio, se seguiría en Santa María in Campitelli de Rainaldi y se continuaría en algunos interiores de Borromini tales como San Giovanni dei Fiorentini o Sant' Agnese in Piazza Navona, todavía algo respetuosos con el Clasicismo y el predominio de la línea recta, y en especial con la iglesia de Santa María dei Sette Dolori o, salvando las distancias, en la fantástica de San Carlo alle Quattro Fontane, todas en Roma (14).

Semejante importancia de la columna en la composición del muro se encuentra en los citados templos madrileños de San Marcos (donde Ventura Rodríguez emplea las mismas tribunillas laterales que aparecen en Terzaga) o San Miguel, donde si bien los soportes son pilastras planas el diseño de alguno de los altares laterales o el atrevimiento de los hermosos lunetos trilobulados recuerdan mucho a algunos elementos utilizados por Aldehuela en sus iglesias conquenses.

Llegados a este punto podría parecer que hemos ido demasiado lejos en la búsqueda de los antecedentes y paralelos de la iglesia de un perdido pueblo castellano. Sin embargo la realidad de sus formas y espacios y la probabilidad de que hayan sido trazados por Martín de Aldehuela manifiestan que su parentesco con obras de arquitectos ultrabarrocos y rococós de la categoría de Rodríguez y Bonavía, o de los refinados alemanes antes citados, se fundamenta con absoluta solidez en la fuente común a todas estas arquitecturas dieciochescas, resumida en dos nombres excelsos: Guarini y Borromini. Especialmente en este último.

En efecto, este templo, auténtica obra maestra de Martín de Aldehuela que debe acompañar desde ahora a sus magníficas iglesias de San Antón y Santiago de Cuenca, es una verdadera síntesis del complejo sistema cerrado del espacio pulsante de Borromini con el principio orgánico del espacio a base de dilataciones y contracciones rítmicas a lo largo del eje longitudinal, acompañado de la tensión visual entre dos o más polos, de Guarino Guarini.

Lo mismo que en Europa central coinciden en el siglo XVIII todas las tendencias del Barroco europeo, también tenemos en Aldehuela a un artífice capaz de sintetizar estímulos y enseñanzas muy diversas. Pero síntesis

no significa estilo escolástico, sino en este caso el pleno dominio de todas las formas expresivas que acaban por producir imágenes espaciales individuales.

De ahí la singularidad e importancia de la iglesia parroquial de Terzaga, y la ineludible obligación de su restauración.

Por último, retomando un aspecto planteado al principio de este artículo, resulta evidente que cuando el Arzobispo Fabián y Fuero eligió el aristocrático Rococó de Aldehuela para la construcción de su iglesia parroquial se situaba a medio camino entre el Barroco popular y castizo que sus paisanos rústicos demandarían y la frialdad intelectual de un Neoclasicismo que hubiera respondido mejor a su concepción ilustrada de una religión racionalizada. A la elemental solicitud de los creyentes milagreros ofrecía el ultrabarroco dorado del mediocre retablo mayor (Foto nº 11). Su afán de diferenciación quedaría satisfecho con la delicadeza del Rococó culto de su arquitecto. Contradicción o ambigüedad titubeante característica del Despotismo Ilustrado.





## NOTAS

- (1) Vid. BLUNT, A.: *Borromini*, Madrid, 1982, p. 226.
- (2) BARRIO MOYA, J.L.: "El arquitecto aragonés José Martín de Aldehuela y sus obras en Cuenca", *Goya*, Madrid, nºs 217-218, 1990, pp. 50-56.
- (3) Sobre Aldehuela vid. CHUECA GOITIA, F.: "José Martín de Aldehuela. Datos para el estudio de un arquitecto del siglo XVIII", *Arte Español*, 1944, pp. 9-28; CHUECA GOITIA, F. y TEMBOURY, J.: "José Martín de Aldehuela y sus obras en Málaga. Segunda aportación de datos para el estudio de un arquitecto del siglo XVIII", *Arte Español*, 1945, pp. 37-57; CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "Un arquitecto turolense en Málaga: José Martín de Aldehuela (Siglo XVIII)", *Actas del I Coloquio de Arte Aragonés*, Tuel, 1978, pp. 81-93, y *Málaga barroca*, Málaga, 1981; BARRIO MOYA, J.L.: "José Martín de Aldehuela en Cuenca: la capilla del Pilar en la Catedral", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, Zaragoza, XXIX, 1987, pp. 123-130, etc.
- (4) Según cuentan en el pueblo de Terzaga, habiendo sido preguntado el arzobispo sobre la naturaleza del material con que se labró el templo, si era mármol o escayola, respondió que "... oro debía de ser... por lo que me ha costado...".
- (5) *Francisco Antonio de Lorenzana* (León, 1722 - Roma, 1804) fue nombrado en 1751 Canónigo Magistral de la catedral de Sigüenza, donde coincidió e intimó con Fabián y Fuero. En 1754 pasó con el mismo cargo a Toledo, adonde se trasladó Fabián en 1755. En 1766 Lorenzana fue nombrado Arzobispo de México, siéndolo Fabián de Puebla desde 1764. Finalmente ambos regresaron a la Metrópoli en 1772, uno a Valencia y el otro a la sede primada de Toledo. Nótese además la larga y casi coetánea vida de ambos, que por cierto también coincide con la del arquitecto Martín de Aldehuela (Vid. SIERRA NAVA-LISA, L.: *El Cardenal Lorenzana y la Ilustración*, Madrid, 1975; OLAECHEA, R.: *El Cardenal Lorenzana en Italia*, Madrid, 1980; PALENCIA, C.: *Lorenzana, protector de la cultura en el siglo XVIII*, Toledo, 1946, y LÓPEZ NOMBELA, M.A.: "Lorenzana, Vicario General en Toledo", *Actas del I Congreso de Historia de Castilla-La Mancha*, Ciudad Real, vol. VIII, 1988, pp. 439-441).
- (6) Vid. ESTEBAN LORENTE, J.C.: "Un obispo regalista del siglo XVIII natural de Terzaga: Don Francisco Fabián y Fuero, arzobispo de Valencia", *Wad-al-hayara*, 13, Guadalajara, 1986, pp. 323-338.
- (7) CHUECA GOITIA, F.: "Ventura Rodríguez y la Escuela Barroca Romana", *Archivo Español de Arte*, nº 52, año 1942, p. 185, y "Ventura Rodríguez, Juan de Villanueva y el Marqués de Cubas: tres grandes arquitectos y personajes del urbanismo madrileño", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXVII, 1989, pp. 149-159; TOVAR MARTÍN, V.: "Diseños para un palacio madrileño del siglo XVIII", *ibidem*, XXI,

1984, pp. 53-67, y especialmente “La arquitectura doméstica madrileña de la segunda mitad del siglo XVIII”, *ibídem*, XXII, 1985, pp. 117-127.

También vid. REESE, T.: *The Architecture of Ventura Rodríguez*, Nueva York, 1976, y el *Catálogo de la Exposición “El arquitecto D. Ventura Rodríguez”*, Museo Municipal de Madrid, 1983.

- (8) Incluso conviene tener presente que el mismo Antonio Gilabert había trazado en 1758 la fábrica de la Aduana de Valencia, así como el revestimiento neoclásico de los altares y cúpulas de ocho capillas laterales de la Catedral, así como el coro central y el primer cuerpo del cimborrio, todo en el obispado del propio Fabián y Fuero, entre 1774 y 1776 (Vid. ALDANA FERNÁNDEZ, *Antonio Gilabert, arquitecto neoclásico*, Valencia, 1955).

Además conviene recordar que por los mismos años el Neoclasicismo arquitectónico de Luis Bernasconi, discípulo de Sabatini, ya se había asentado en las sedes episcopales de Burgo de Osma desde 1779, y Sigüenza desde 1781 con el obispado de Díaz de la Guerra. Así, en la cercana Molina de Aragón el convento de San Francisco se dotó de una excelente portada y una airosa torre cuyo estilo parece responder al citado Bernasconi (Vid. CHUECA GOITIA, F.: “La arquitectura religiosa en el siglo XVIII y las obras de Burgo de Osma”, *Archivo Español de Arte*, XXII, 1949, pp. 287-315). El citado obispo seguntino Díaz de la Guerra había encargado al arquitecto neoclásico Pedro Arnal, discípulo de Ventura Rodríguez, el trazado de las bellas puertas de su explotación agrícola llamada “Huerta del Obispo”, muy elogiada por Antonio Ponz (Vid. SÁNCHEZ DONCEL, G.: “Don Juan Díaz de la Guerra, Obispo de Sigüenza (1777-1800)”, *Wad-al-hayara*, 6, 1979, pp. 219-221, y MARTÍNEZ GÓMEZ-GORDO, J.A.: “Estudio psicopatológico de Don Juan Díaz de la Guerra, un obispo seguntino de la Ilustración”, *Anales Seguntinos*, II, 5, Sigüenza, 1988, pp. 115-127).

- (9) *Archivo Parroquial de Terzaga, Libro Segundo de Fábrica*, empieza en 1729.  
 (10) MARASSA PABLOS, C.D.: “El retablo de la Merced de Huete, obra de José Martín de Aldehuela”, *Cuenca*, nº 28, 1986, pp. 91-94; BARRIO MOYA, J.L.: “El arquitecto turolense José Martín de Aldehuela y la iglesia de San Bartolomé de Cölliga (Cuenca)”, *Teruel*, nº 72, 1984, pp. 279-289.

Sobre la obra de la parroquial de Orihuela vid. SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: “El arquitecto turolense José Martín de Aldehuela”, *Teruel*, 27, 1962, p. 137; *Guía artística de Orihuela y su comarca*, Orihuela del Tremedal, 1979; *Inventario artístico de Teruel y su provincia*, Madrid, 1974, y “El programa iconográfico de San Millán de la Cogolla en Orihuela del Tremedal (Teruel)”, *Traza y Baza*, 3, 1973, pp. 103-106, obras todas del mismo autor.

- (11) El actual chapitel fue colocado en la primera mitad de nuestro siglo, habiendo sido fundido en Molina de Aragón, según testigos presenciales. Pero es probable que sustituya a otro remate de latón u hojalata dieciochesco.  
 (12) NORBERG-SCHULZ: *Arquitectura barroca tardía y rococó*, Madrid, 1973.  
 (13) BARRIO MOYA, “El arquitecto aragonés...”, *art. cit.*, p. 54.  
 (14) BLUNT, *Borromini, op. cit.*; ARGAN, G.C.: *La arquitectura barroca en Italia*, Buenos Aires, 1979, etc.

LA PORTADA MONUMENTAL DEL ARQUITECTO  
PEDRO CERDÁN MARTÍNEZ: MEMORIA Y  
PLANOS ORIGINALES DEL PROYECTO  
PARA EL CEMENTERIO DE MURCIA

Por

DORA NICOLÁS GÓMEZ



Los trabajos para la terminación del Cementerio de Nuestro Padre Jesús en Murcia, comenzados hacía veinte años, debían concluir con la construcción definitiva de su monumental entrada en la década de los noventa del siglo XIX. Era una obra municipal y en este caso también, perteneciente al Ayuntamiento iba a ser su arquitecto: Pedro Cerdán Martínez.

Al dejar el cargo de arquitecto titular Rodolfo Ibañez cesando en él a finales de noviembre de 1887 (1), la Corporación ofreció dicho cargo interinamente al arquitecto José Marín Baldo, hasta que éste obtuvo la plaza el 30 de enero de 1888. Marín Baldo, murió apenas dos años después de esta fecha y durante ese tiempo, no interviene en el lado sur de Cementerio –el que faltaba por terminar– sino para modificar técnicamente la cubierta diseñada por el ayudante, Pedro Belando, el 10 de enero de 1888, poco antes de su toma de posesión, destinada al pabellón del Depósito de cadáveres y Sala de autopsias, todavía sin construir (2).

Pedro Cerdán Martínez, accedió al cargo de Arquitecto municipal en marzo de 1891, apenas un par de años después de haber obtenido su título de Arquitecto en Madrid (1889) (3). De manera que, cuando Pedro Cerdán firma el 3 de agosto de 1894 el proyecto de Portada, cuyo original con planos he encontrado recientemente, para el Cementerio de Murcia, es todavía un arquitecto muy joven, prácticamente recién llegado de la Corte, con muchas ilusiones de hacer proyectos arquitectónicos de envergadura. La Portada, era una gran oportunidad para ello y con su proyecto intenta no desaprovecharla.

Probablemente por ello, en la Memoria descriptiva, no duda en calificar su proyecto de “esencialmente artístico” y en justificar por esta única razón

el hecho de que se vaya a elevar “algo” su coste, pero –como él mismo dice– “tanto este proyecto como el de la construcción de la Capilla, *deben ser páginas de piedra en que las generaciones venideras estudien el gusto de la época* en que estas construcciones se realizan”. De forma que se siente completamente consciente de que puede pasar a la Historia, con el proyecto que presenta. Es difícil encontrar palabras, frases o pensamientos de esta índole en las Memorias descriptivas de los arquitectos murcianos y de los arquitectos en general, las cuales, de costumbre, son mucho más escuetas y sobrias en sus meditaciones personales. Es interesante, pues, subrayar que mencione literalmente el “gusto de la época” intentando que se considere su obra, testimonio del mismo, consciente de su importancia. También lo es, la decidida vocación de monumentalismo que impregna todo el proyecto, consciente de la propia magnitud de una obra como la del Cementerio general de la ciudad de Murcia.

El proyecto de Cerdán, consta, esencialmente, de un cuerpo arquitectónico central y dos laterales, con dos puertas en estos, respectivamente, para usos ordinarios del servicio y una puerta central de grandes proporciones para las grandes solemnidades. A ambos lados de la puerta central, avanzan dos temples, cada uno con “dos columnas jónicas modernas” (sic), que sostienen sobre un entablamento las aras y flameros que “tanto carácter dan a esta clase de construcciones”, dice Cerdán en la Memoria.

Sobre la puerta principal y en la clave del arco, se ostenta el escudo de la ciudad “puesto que se trata de un edificio municipal” y, finalmente, sobre el entablamento que recorre todo el cuerpo central, se alza, sobre diversos cuerpos de sillería escalonados, “con cierto carácter fúnebre”, una cruz de hierro, “símbolo de la Redención”. A continuación, a través de sus palabras, intuimos el fondo de su pensamiento estilístico: “el estilo *elegido* es, como se ve, el Renacimiento moderno por considerarlo el más adecuado a esta clase de construcciones”. ¿Cabe mayor actitud ecléctica? No “reproduce” ningún estilo concreto y menos el del Renacimiento, sino que habla de un “Renacimiento *moderno*”, es decir, algo realmente inventado, como si de un nuevo estilo se tratara. Sus palabras son, como una especie de manifiesto del eclecticismo arquitectónico, propiamente dicho, porque utiliza la palabra clave del mismo: *elegir*. Sin ambages, Cerdán habla del estilo que ha “elegido”, no solo como si hubiera escogido de entre un muestrario de estilos, sino como queriendo dar a entender casi, que lo ha compuesto él

mismo para su obra, aunque haya sido, dice, su fuente de inspiración el Renacimiento.

Inmediatamente a continuación, describe los materiales que piensa utilizar y las razones que le han empujado a elegir sillería blanca de Novelda –concretamente de Bateig– en vez de la de Abanilla, por ser aquella de mejor calidad para los trabajos de talla que “es preciso hacer”, resultando, puesta en obra, al mismo precio que la sillería local mencionada. Es decir, aquilatando los precios, siempre que puede elige los mejores materiales para sus obras. Eso, es una constante, durante toda su vida. Respecto a los detalles de los motivos escultóricos o iconográficos, no añade ningún dibujo ni ninguna descripción, dejando entrever que lo hará posteriormente en el transcurso de la ejecución de la obra, si esta se lleva a cabo, bajo su directa supervisión.

Este magnífico proyecto de Portada, tuvo enormes vicisitudes que vivir y dificultades que salvar hasta su terminación, las cuales comenzaron ya en las condiciones de la subasta, que anunciada para el 7 de enero de 1895, hubo de suspenderse al atender el Ayuntamiento a la solicitud de suspensión dirigida a él por el contratista Juan Zapata Andújar, quien puso enormes defectos de forma al proyecto de Cerdán. Este, se defiende por escrito, diciendo que ha observado “que no son sinceramente dudas las que tiene el Sr. Zapata, sino que se trata realmente de hacer una crítica al proyecto de Portada” y se reafirma en que no considerando a dicho señor con suficiente competencia para dicha crítica, le sigue pareciendo el proyecto tal y como fue presentado suficiente como para que todo contratista pueda formarse un juicio exacto del mismo. Sin embargo, Pedro Cerdán, para facilitar las cosas, aunque no lo estima necesario, ofrece la construcción de un modelo en yeso del proyecto de la referida Portada “y así entrará más por lo ojos la forma y manera de cómo se ha de ejecutar” (no consta si se hizo o no y, en caso afirmativo, dónde pudiera estar). Ahora bien, ofendido, Cerdán, hace constar en el escrito su deseo de que “al anunciar nuevamente la subasta y a fin de no dar lugar a falsas interpretaciones que puedan perjudicar mi honra profesional, se haga constar en el anuncio, que ningún defecto tenía el proyecto como suponía el Sr. Zapata y lo espero así de la rectitud de V.I. por ser de justicia”.

Por fin, se subastan las obras el 20 de enero de 1895 y el único licitador fué Francisco Jara García, a quien se adjudicó la construcción de la Porta-

da. El permiso para comenzarla se concede el 5 de marzo del mismo año y en octubre, dos meses después del plazo estipulado para la finalización de toda ella, no está hecha más que hasta el zócalo. Surgen numerosos problemas con el contratista, cuyas discusiones se duran hasta mediados del mes de noviembre, en que se llega a un acuerdo y se continúan, prolongándose la ejecución durante todo el año 1896, hasta que el 22 de diciembre de dicho año, el contratista las da por finalizadas. En enero de 1897, el Ayuntamiento las recibe provisionalmente y el 19 de mayo del mismo son aceptadas definitivamente con el Informe del Arquitecto Municipal. Cerdán, hace la valoración de las obras comenzando el escrito en estos términos: ... “Tratándose de una obra esencialmente artística como ésta y en donde es tan natural que al ejecutarse los diferentes detalles de decoración que entran en su traza, se alteren, si no en todo en parte de su composición arquitectónica; alteraciones que forzosamente nacen del estudio detenido de la forma artística cuando ésta ha de elevarse inmediatamente a la práctica, no ha de extrañar que hayan sido apreciadas estas variaciones por el Arquitecto que suscribe, tenida en cuenta el exceso de trabajo que ellas representan con relación a los detalles del proyecto a que se refieren”. (Viniendo aquí las frases que tomadas al pie de la letra por el contratista, serán esgrimidas por él durante años contra el propio Cerdán y su supuesta buena intención a escribirlas). “Bien se alcanza al que suscribe que en obra de tal naturaleza, entran por mucho *los gastos de inteligencia que presta el artista a su trabajo*, el tiempo por ello invertido y multitud de circunstancias y detalles que tendiendo al perfeccionamiento de la obra artística alargan su ejecución y se traducen finalmente en gastos positivos para el contratista”. Tal vez creía Cerdán que estos argumentos así expresados, serían suficientes para insinuar que una obra de la envergadura de la realizada, conllevaba unos costes extrapresupuestarios, difíciles de especificar en cantidades concretas pero que habían supuesto de hecho un gran esfuerzo para el contratista e incluso para él. Cómo gratificar esto, lo dejaba Cerdán a la consideración de la Corporación que evidentemente, no comprendió el fondo de la cuestión, encerrada en sus sutilezas dialécticas. Al contratista, se le liquidaron las cantidades especificadas en la valoración hecha por el arquitecto, exclusivamente.

El caso es que, a pesar de haber detallado Cerdán en su Informe, los gastos ocasionados por trabajos ejecutados fuera del primitivo presupuesto, in-

cluyendo cifras destinadas también al tallista, el herrero y el cantero, el contratista no se muestra conforme e inicia un largo rosario de reclamaciones dirigidas al Ayuntamiento. Francisco Jara García, reclama por escrito una justipreciación del valor de la “inteligencia artística” y el mayor tiempo invertido en el refinamiento de toda la obra, además del 14% del importe de la misma por intereses de demora. La Comisión le contesta negativamente a sus demandas, justificándolo. Pero, en tono cada vez más injurioso hacia el arquitecto, sigue enviando escritos de reclamación, enumerando una a una todas las variaciones realizadas respecto al plano-base del proyecto y los perjuicios económicos que le han causado los cambios ejecutados. Incluso adjunta actas notariales, consignando detalladamente dichos cambios, suscritas por los maestros tallistas, el cerrajero y el cantero, mediante las cuales conocemos las vicisitudes concretas del desarrollo de las obras y los nombres de los artesanos que intervinieron en ellas.

El maestro tallista dice que “achicó dimensiones del escudo para dar más desarrollo al decorado de las enjutas del arco. Talló más fuertemente el motivo que decora las caras de los capiteles., por parecerle (al arquitecto) que así proyectaría más sombra y sería de mejor efecto”, todo ello una vez colocadas en su sitio. El maestro cerrajero y sus ayudantes, firman el acta notarial, afirmando que las verjas, después de hechas y llevadas al sitio, el Arquitecto las modificó con rasgos diferentes a los del plano, dos veces. A su vez, el maestro cantero, asevera en correspondiente acta notarial, haber labrado dos veces también, la sillería del zócalo y haber reemplazado algunos sillares después de colocados; así como adornar el fajón y la cornisa que ya estaban terminados y reducir los flameros de las aras, cuando ya estaban terminados, por parecerle el arquitecto demasiado grandes.

Pedro Cerdán, contesta a través de un detallado informe dirigido al alcalde, encabezado por unas dolidas palabras: “... y aunque me produce cierta amargura el injusto proceder del contratista para quien le ha tratado con un amplio espíritu de justicia y aún con benevolencia, he de pasar por alto los ataques personales que me hace...” y, a continuación, hace mención expresa de todo cuanto exigió a sus colaboradores. Al tallista: “al estarse ejecutando el escudo, dispuse recoger sólo las palmas que le decoran, por hallarse muy abiertas y desproporcionadas”.... respecto a los capiteles, “manifesté mi deseo de que acusara más fuertemente las pequeñas escamas o plumas de las alas del motivo central que decora cada cara del capitel (se

refiere a unas antorchas encendidas, con alas a los lados, todo, entre las volutas del capitel), (...) “era mi perfecto derecho y una insignificancia como trabajo material” y se hizo “in situ” porque así lo rogó el tallista –dice Cerdán– por ir tan juntas las caras laterales de los dos capiteles que apenas si se verían y menos las posteriores. Respecto a las quejas del herrero, Cerdán dice que le hizo ir al sitio para que allí midiera “con su metro” y diera a las puertas las dimensiones adecuadas, pero, una vez hechas y colocadas se vió que no tenían suficiente clareo, no se podían abrir completamente y hubo que reformarlas, hasta que quedaron bien. “De todo esto resulta una defensa muy extraña de los intereses del contratista –dice Cerdán– porque todas las variaciones que figuran en el cuerpo de su escrito, todas, están consignadas y valoradas en la liquidación de las obras”. Esto es lo expuesto por Pedro Cerdán el 4 de diciembre de 1897.

Sin embargo, todavía dos años después, el 24 de marzo de 1899, Jara García sigue aún reclamando “el valor del trabajo de inteligencia artística y el mayor tiempo invertido en el refinamiento de la obra, por causas no imputables a mí”. Por fin, la cuestión se soluciona, abonando a dicho contratista, el 15% de aumento en los precios desde que se aprobó el presupuesto inicial, hasta que se liquidaron las obras. En el informe correspondiente, firmado por Pedro Cerdán, se admite un “error involuntario de procedimiento, perjudicial para los intereses del contratista”, a éste se le paga la cantidad adeudada, elevada en un 1% respecto a la reclamada inicialmente. Quizás se considere ése el valor del “trabajo de inteligencia artística y mayor tiempo invertido en el refinamiento de la obra” conforme a los deseos de su arquitecto. El caso es que, para todos los efectos, la Portada ya está construída, completamente, según los específicos deseos de su diseñador Pedro Cerdán, es decir, exactamente como él quiso.

Es posible que sean suficientes datos los expuestos, como para deducir que Pedro Cerdán, quien se había encargado del proyecto de Portada con tanto entusiasmo al principio, perdiera bastante de su ilusión inicial –cifrada en hacer una obra de arte– al ir tropezándose con tántas dificultades y quejas por parte de sus colaboradores. Incluso todo el conflicto, parece fruto más bien de su propia juventud y su lógica inexperiencia en cargos oficiales que, desde luego, de alguna duda sobre su profesionalidad o conocimientos arquitectónicos en las que tánto destacó siempre. Quizás debido a su adquisición de experiencia, el contraste entre sus primeros informes,

prolijos, casi coloquiales, muy personalizados y lo escueto y frío del último, ni siquiera escrito por él como lo eran los otros, cuando tiene que firmar lo del “error involuntario” para acallar la tenacidad en su queja, por parte del contratista.

Como sabemos, Pedro Cerdán, no era hombre de andar con rodeos, para conseguir que se cumplieran sus deseos en lo arquitectónico y ello le atrajo enemistades. Era muy exigente en el trabajo, permanecía a pie de obra – también Gaudí lo hacía– y pedía rendimiento máximo a sus colaboradores, supervisando continuamente sus trabajos, a veces corrigiéndoselos no de muy buenas maneras, como si la causa del Arte, pudiera justificar todo, para todos. Era de carácter fuerte, impulsivo, impaciente, muy emotivo... –el cual, por otra parte, no es raro de encontrar en Murcia– pero una vez pasado el arrebato, una vez desahogada la insatisfacción producida por un trabajo realizado sin la perfección que él quisiera, se armaba de paciencia y hacía cuanto estuviera en su mano, sin escatimar esfuerzo personal, para ayudar a que dicho trabajo se pudiera perfeccionar. Pero, claro, no todos aquellos con quienes trabajaba, recibían con igual humor sus críticas, ni comprendían el fondo y la buena intención de sus arrebatos y exigencias. Sobre todo, si se trataba de artesanos por contrata mediante subasta y, desde luego, no elegidos de la forma que se hace, por ejemplo, para una obra particular, cuando el arquitecto sabe a quién escoger para que se lleven a cabo correctamente sus diseños y cuando éste se propone hacer una obra artística, priman sobre todo sus deseos. El contratista de la Portada del Cementerio, al parecer, sólo entendía de razones económicas y no satisfecho sólo con el resultado monumental a que había llegado su trabajo –dirigido por Cerdán– y con el prestigio que le pudiera dar, se empeñaba en que se tasara el valor de la “inteligencia artística” empleada –si es que a eso se le puede poner precio justo– considerándola, además, algo suyo exclusivamente. Hasta tal punto estaba convencido de ello, y le guardaba rencor a Cerdán que estuvo, como se ha visto, varios años pidiendo satisfacción y sólo consideró que la había obtenido cuando vió firmado por Cerdán el escrito en que hablaba del “error involuntario de procedimiento” y cuando cobró su 15%, aunque no se volviera a hacer mención de la “inteligencia artística” que con tan buena intención había mencionado Cerdán (4).

En resumen, Cerdán, quería ver realizada una obra “artística”, sin escatimar tiempo ni trabajo, satisfaciéndose con la propia obra bien realizada,

mientras que a sus colaboradores, al parecer, no les compensaba tanto dicha satisfacción si no era económicamente. Ellos, se quejaban de haber trabajado más de lo convenido y Cerdán explicaba que, a fin de cuentas, el exceso de trabajo se había reducido a la inclusión de matices en las piezas ejecutadas. Estos, según él, no se podían hacer hasta que no se viera si el efecto que producían era el pretendido o no, una vez hechas. Además, la obra se prolongó bastante más de los cinco meses previstos, dando lugar a muchos paréntesis en ella, pérdida de tiempo y ocasión de hablar, bueno y malo.

Y es que, el Ayuntamiento pretendía cubrir una necesidad imperiosa: cerrar el Cementerio y dar por terminadas las obras en él aunque faltara aún la Capilla; prácticamente era eso sólo, aunque de manera digna desde luego. Dicha necesidad la cubría ya una Portada como la que se diseñó en 1885 (5), aunque nunca se comenzara a construir, pero que fue aceptada con sus sencillas características por la Corporación. Mientras que para Pedro Cerdán, el encargo de una Portada para el Cementerio, era una gran ocasión como arquitecto, de hacer una obra de Arte, de ir consolidando su prestigio y de probarse a sí mismo, por tanto para él todo esfuerzo era poco. Y, parece como si se hubiera propuesto, con el presupuesto municipal, que nunca puede ser excesivamente generoso en estos tiempos, lograr hacer –a pesar de todo– la obra que soñaba. Es decir, intentó hacer compatible una obra monumental con un presupuesto municipal; mantener ese equilibrio resultaba harto difícil y quizás por eso, además de otras causas, abandonó el cargo de arquitecto municipal, al año siguiente (1900). Había proyectado también, el Matadero Municipal (1896) y la ampliación y fachada del Casino de Murcia (1899-1900), entre sus grandes obras por encargo público. El Matadero, no se construyó hasta 1907 y no le llamaron para dirigir las obras, aunque se utilizaron sus planos.

Comparando el plano firmado por Cerdán para la Portada del Cementerio con la obra ya hecha, notamos algunos cambios de detalle. Efectivamente, las dos largas antorchas –símbolo funerario por excelencia– tan elegantes, dibujadas entre las columnas en el plano, no fueron ejecutadas, sin que por ello se quejase el contratista. Tampoco se hicieron, las hendiduras verticales en el muro, en los lados de las puertas laterales, las cuales daban cierto juego de luz y sombra, así como cierta sensación de movimiento en el paño, y hacían distinguir ese cuerpo, del inmediatamente superior, el cual

era liso premeditadamente y así quedó: véanse, plano (fig. 1), Fachada anterior (fig. 2) y Fachada posterior (fig. 3).

Los pebeteros o aras, de petrificadas llamas, pierden ligereza y originalidad en la obra realizada, al abombarse, careciendo aquellos perfiles –casi de vaso metálico– que tenían en el dibujo en el plano. Aunque también es cierto que, con el aumento de volumen, el conjunto de la Portada gana en solidez y monumentalidad general.

Las columnas, en el diseño del plano, parecen más proporcionadas, al menos visualmente, con esa apariencia de leve éntasis. En la realización, por el contrario, dan la impresión de ser excesivamente cilíndricas, quizás por el “seco” modelado de los velos y sudarios del tercio inferior de su fuste. Aunque, por otro lado, su delgadez final contribuya a dar al conjunto ese aire de “modernidad”, dentro de lo clásico, de que habla Pedro Cerdán en la Memoria descriptiva. Es decir, estas columnas y otros detalles, quizás contribuyan con el aspecto final conseguido, a configurar ese “estilo nuevo” para una época nueva, que todos los arquitectos del momento parecían quere encontrar denodadamente y Cerdán entre ellos, a su nivel, como arquitecto local.

Los paños o sudarios de piedra mencionados, nos llevan a establecer su comparación con los que se encuentran en el interior del Panteón Guirao-Almansa, una de las obras arquitectónicas más sobresalientes, si no la mejor, del Cementerio de Murcia. Dicho Panteón, al parecer, fue diseñado por el también joven, arquitecto Francisco Ródenas, con cuya firma hay un alzado en el Museo de Murcia, con fecha de 1887 (6). En él, vemos que no coinciden exactamente todos los rasgos diseñados con los que definitivamente tuvo el Panteón ejecutado. Además, sabemos que Francisco Ródenas murió a los cuatro años de haber obtenido el título de arquitecto –es decir, en 1892– y que encontramos datos sobre acopio de materiales de construcción para la parcela en el Cementerio de los Almansa (después fueron Guirao-Almansa) en 1891, bajo la dirección de Pedro Cerdán (7).

Luego, cabe pensar, que aún respetando parte de la idea expresada en el primitivo dibujo, Cerdán, lo “corrigiera” y “aumentara”, añadiendo sus propias ideas –bastantes–, algunas de las cuales vemos repetirse, como variaciones sobre un mismo tema, en la Portada del Cementerio. Es el caso de los sudarios, además de otros detalles, con la diferencia –definitiva– establecida por la mano del artesano que trabajó en ellos y en todo el Panteón, porque en ella se no-

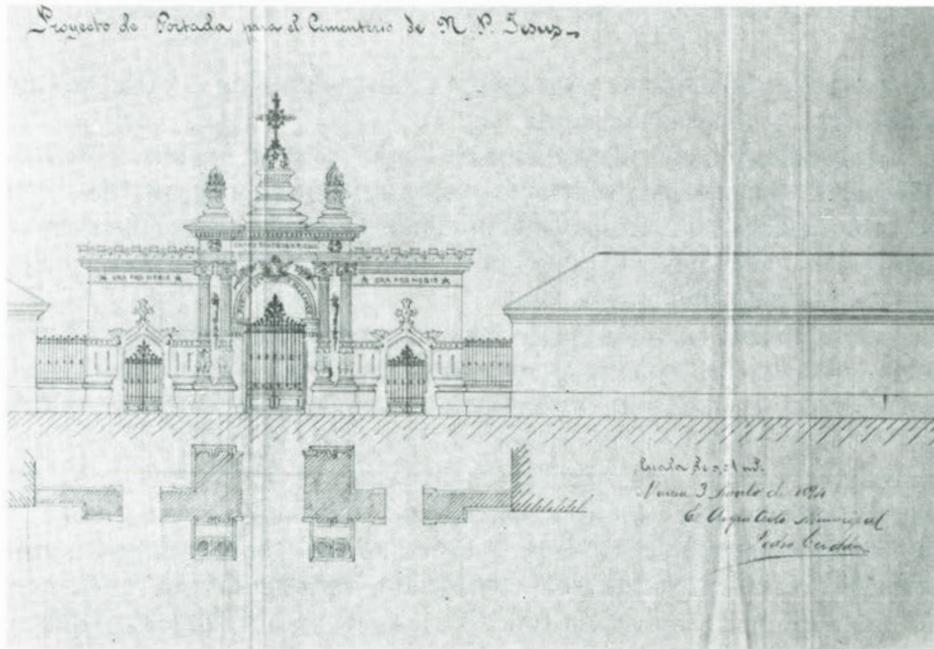


Fig. 1. Planos originales.



Fig. 2. Fachada anterior.



Fig. 3. Fachada posterior.

ta mucha más pericia, soltura y buen hacer, que en la que trabajó en la Portada, más dura, seca, con menos gracia y, probablemente, causa de la desesperación del arquitecto Cerdán, quien veía imposible realizar en el “escaparate” del Cementerio que es su Portada, lo mismo –tan bien hecho– que quedaba realizado en el Panteón Guirao-Almansa. El cual, además, ni era del todo suyo, ni contribuía por ello a consolidar su prestigio profesional y, ni siquiera, estaba situado en la vía principal del Cementerio, siendo, incluso, hasta un poco dificultoso llegar luego, no se podía contemplar tanto como se podía hacer con la Portada. Quizás de ahí viniera parte del empeño en instar a sus colaboradores para “refinar” la ejecución de la obra y ahora sabemos, documentadamente, las dificultades que éstos le pusieron para ello. Ahora podemos comprender un poco más que al trabajar por contrata en subasta pública, el arquitecto, no puede elegir a sus colaboradores, aquellos que le parezcan más adecuados a los fines artístico-arquitectónicos que pretenda, sino que debe amoldarse –sobre todo– a que se acepten o no, unas condiciones económicas

por parte de un contratista, que lleva su propio equipo de artesanos, en cuya pericia no puede entrar a juzgar de antemano el arquitecto. Además, con la dificultad añadida de tener que ajustarse a un presupuesto oficial municipal, los cuales no suelen ser muy grandes y cuyos excesos, si los hay, siempre tienen que seguir trámites burocráticos que les convierten en difíciles y lentos de cobrar en efectivo. Quizás por eso, e intentando “curarse en salud”, Cerdán, al firmar el “enterado” de las condiciones económicas de la subasta de la Portada, dijera “que durante la ejecución de las obras, podrán hacerse toda clase de economías que sean compatibles con el carácter arquitectónico de la Portada; y este es el fin que se propondrá realmente el arquitecto que suscribe en la práctica ejecución del proyecto; no siendo esto un obstáculo para que las obras se subasten tal cual están proyectadas, puesto que al contratista habrá de abonársele la obra que realmente ejecute, según la dirección e instrucciones que reciba del Arquitecto municipal”. Como siempre, sobre todo al principio de su carrera como arquitecto y de su andadura en el Ayuntamiento, Cerdán, da más explicaciones de las que parecen necesarias, en este tipo de escritos: luego, algunas veces, esas aclaraciones tan bien intencionadas, se vuelven o las utilizan contra él. Se trata de “lecciones” que va aprendiendo con el tiempo, aunque como son signo y síntoma de su personal manera de ser, siempre encontramos la prolijidad, en consideraciones generales y detalles, en todas sus memorias para proyectos y escritos en general (8).

Y, es que él es, de los que piensan que su profesión, la Arquitectura, es Arte, concibiendo éste fundamentalmente como monumento, y quiere desempeñarla como artista. En esta su primera época, dentro del arco de su vida profesional, todavía están cercanos los ecos recibidos en la Escuela de Arquitectura de Madrid donde obtuvo su título y su formación clasicista y académica, aunque como joven que es, quiera salir de ella y renovarse, pues también allí captó la presencia de una profunda fisura en el corazón de su profesión, producida por la crisis de los estilos y la honda preocupación por encontrar uno nuevo y el hallazgo fue, lo que ahora llamamos nosotros: eclecticismo. Pedro Cerdán, ajeno a clasificaciones ni teorías, acertó, sin embargo, a llamar al estilo “elegido”: “Renacimiento moderno” y denominó al orden empleado: “columnas jónicas modernas”, de lo que parece deducirse, bien a las claras, su intención de novedad e, incluso, de modernidad, en el sentido actual, a su manera (9).

## NOTAS

- (1) Cifr. Nicolás Gómez, D. "Noticia sobre el autor y los planos de Cementerio de Murcia, en el último cuarto del S. XIX" en la Revista Archivo Español de Arte. 1991 (En imprenta).
- (2) Archivo Municipal de Murcia. Leg. 10, Exp. 13.
- (3) Para más datos sobre este arquitecto, véanse mis publicaciones monográficas: *Pedro Cerdán Martínez. 125 Aniversario*. Murcia. Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia. 1987. *Pedro Cerdán Martínez, arquitecto*. Madrid. MOPU 1988. Además, Pérez Rojas, J. *Casinos de la región de Murcia. Un estudio preliminar (1850-1920)*. Valencia. Ed. Fernando Torres. 1980. García Antón, I. y otros. *Casa Museo Modernista*. Novelda. Caja de ahorros del Mediterráneo. 1980. Nicolás Gómez, D. *El arquitecto de la casa Museo Modernista de Novelda*. Conferencia pública (11-1-1990). Caja de Ahorros del Mediterráneo. Novelda. (En imprenta).
- (4) A. M. Murcia. Leg. 4 Exp. 15.
- (5) Cifr. Op. Cit. en Archivo Español de Arte 1991.
- (6) Según datos obtenidos en el A.G.A., su título de arquitecto fue expedido en 1888. También allí he averiguado, viendo la copia de su partida de Bautismo, que nació en 1865 y no en 1863 como publicó A. Baquero Almansa.
- (7) A.M.MU. Leg. 1. Exp. s/n, 1891.
- (8) La Corporación municipal, ya advirtió alguna vez a Pedro Cerdán para que no se extralimitara en sus apreciaciones personales, contenidas en sus informes. Cifr. Dora Nicolás Gómez. Op. Cit. M.O.P.U. 1988 (pág. 19) donde se menciona el hecho, contenido en las Actas capitulares de 1894. A.M.MU.
- (9) Todos estos datos adquieren mayor desarrollo en mi tesis doctoral, defendida el 14-XII-1991, cuyo título es: *Arquitectura y arquitectos del s. XIX en Murcia*.



HISTORIA DEL RETABLO MAYOR DE  
LA CATEDRAL DE OVIEDO

Por

FRANCISCO DE CASO



## 1. INTRODUCCIÓN

Poca presentación es necesaria cuando de lo que se trata es de una obra tan de primera fila como el retablo mayor de la catedral del Oviedo (Fig. 1). Adaptado al muro poligonal del ábside, mide doce metros de altura y otros tantos de ancho, espacio organizado en torno a cinco calles y poblado por una mul-

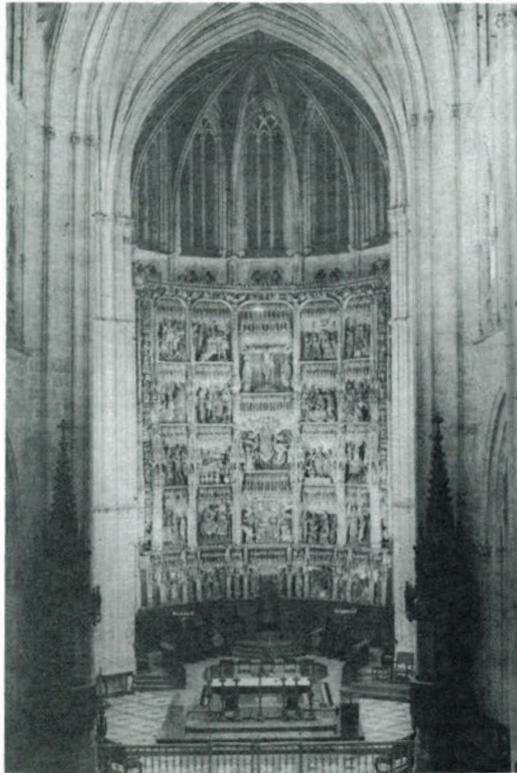


Fig. 1. Retablo Mayor de la Catedral de Oviedo.

titud de figuras, agrupadas unas en cuadros de iconografía cristológica y mariana, aisladas otras, y amparadas todas bajo afiligranados doseletes.

En su momento tuvimos la oportunidad de señalar que, para un adecuado conocimiento de la obra, era necesaria la profundización en determinados aspectos (1). Consecuencia de aquella observación son estas páginas, destinadas a clarificar su historia.

Desde la ya lejana publicación, por J. Cuesta y F. Arribas, de una conocida serie de documentos, la aportación de datos procedentes de fuentes manuscritas pareció quedar zanjada (2). La contribución había sido sin duda importante, pero sus textos iluminaban sólo parcialmente la historia del objeto de nuestro estudio. Faltaban una serie de eslabones que permitieran establecer los oportunos enlaces hasta componer una secuencia única. Sabiendo de la riqueza del Archivo Capitular del Salvador, pensamos que una obra de la categoría de la que nos ocupa bien podría haber dejado un rastro más amplio que el señalado. De hecho, en su *Guía de la Catedral de Oviedo*, J. Cuesta facilitaba ya algunos datos que tendían a confirmar la sospecha, aunque lo hiciese, quizás por la misma naturaleza del libro, de manera muy breve, no siempre clara, algo dispersa y omitiendo las oportunas referencias.

La búsqueda en el Archivo resultó doblemente efectiva. Apareció primero el libro de actas capitulares de 1510 a 1513, extraviado durante mucho tiempo, y en el que, por el trabajo al que al principio hacíamos referencia, sabíamos que se hallaba el contrato con Giralte de Bruselas. Localizamos también otros documentos incluidos en la misma publicación, gracias a lo cual pudimos, no sólo hacer la corroboración oportuna, sino precisar la extensión exacta de cada texto, ya que en las transcripciones de J. Cuesta y F. Arribas existe cierta confusión, debida a que los testimonios se enlazan unos a otros sin la separación y datación oportunas (3).

Pero además, y junto a ese primer bloque, nuestra búsqueda nos permitió reunir un segundo grupo de documentos. Eran éstos inéditos, y aunque analizados aisladamente o comparados con los anteriores, quizás pudieran ser calificados en algunos casos de menores, pronto se verá que insertos en un contexto específico tal vez no lo sean tanto. Todo investigador ha tenido oportunidad de comprobar alguna vez cómo testimonios en apariencia secundarios, que incluso hacen de otro tema su motivo central, pueden resultar en extremo útiles.

Con el concurso de ambos tipos de textos y el conocimiento profundo que hoy se tiene de la historia catedralicia de la época, trataremos de trenzar la del propio retablo mayor, una de las grandes obras de la *Sancta Ovetensis*, pero quizás no la mejor conocida.

## 2. UN RETABLO ANTERIOR

Es Alonso Marañón de Espinosa, en su *Historia eclesiástica de Asturias*, escrita a finales del siglo XVI y principios del XVII, quien facilita la noticia de que el obispo don Diego Ramírez de Guzmán (1412–1441) “dio principio al retablo” (4), lo que suscribe el cronista de Felipe IV Gil González Dávila (5); y a fines del siglo XVII el padre Carvallo añade incluso que “en tiempo de este mismo prelado se acabó el Retablo”, afirmación según él avalada “por papeles que tiene la misma Iglesia” (6). Sin entrar en más averiguaciones, autores del XVIII como Jovellanos (7) o Risco (8) dan por buena la atribución, y Llaguno se atreve a afirmar, como prueba de la calidad artística del objeto, “que en 1440 era estimado por uno de los mejores de España” (9). En la centuria siguiente, nombres de todos conocidos, como Quadrado (10), Canella (11), Ceruelo (12) o Vigil (13), por citar algunos, hacen arrancar la obra, invariablemente, del mandato del obispo don Diego.

Con alguna excepción (14), los autores que desde comienzos de este siglo trataron el tema, antes incluso de que se publicase cualquier documento, tendieron a apartarse de la opinión habitual. De hecho, en 1908, Selgas, en su trabajo sobre *La Basílica del Salvador de Oviedo*, al referirse a Ramírez de Guzmán, ya no lo relaciona con el retablo actual, sino con uno anterior cuya existencia fundamenta “en documentos del Archivo catedral”. Dice el autor recibir su información del entonces arzobispo de Valladolid y antiguo magistral de Oviedo, Sr. Cos, y aunque la exposición de aquélla resulte algo confusa, por no ser de primera mano, lo importante es que le sirve, en primer lugar, para romper con la cronología tradicional, e inmediatamente, para hablar de dos retablos distintos. Añade Selgas que el antiguo, junto con el altar, estaban “cobijados ... bajo magnífico ciborio de madera tallada, cuajada de imaginería y de afiligranada crestería” (15), extremos estos últimos más fáciles de suponer que de probar, pero lo que sí acreditan los documentos, aunque sea del modo brevísimo que veremos, es la existencia de ambas piezas, retablo y ciborio, hoy perdidos.

El testimonio más antiguo relativo al primero es un mandamiento de 25 de agosto de 1497 en el que los capitulares “mandaron dar al señor Fernando de Llanes el camafeo que estaba en el retablo para enbilar al señor obispo, dexando un conocimiento firmado en su nombre que lo bolberá” (16). Sólo cinco días después, “traxieron al cabildo, por mandado de los dicho señores, un camafeo en cornalina e engastado en plata”, del que se aclara “que se quitó del retablo que se desfizo del altar mayor” (17). Eran éstos, sin duda, tiempos de cambio en el interior de la catedral. A punto de cerrarse las naves, la última década del siglo es también la de la sillería, se trabaja, como veremos, en el ciborio, se prepara la instalación de las rejas que se han de poner entre el coro y el altar, etc.

Es difícil precisar en qué momento fue realizado el primitivo retablo. La insistencia de los autores antiguos en relacionar al obispo Ramírez de Guzmán (1412–1441) con la obra actual, pese a ser claramente errónea, quizás podría reinterpretarse en el sentido de que aquéllos se equivocan de pieza, pero no de comitente, lo que tendría al menos ciertos visos de verosimilitud. Recordemos la encomiable labor personal del prelado, bajo cuyo mandato, y con prioridad respecto al resto de la Corona, prendieron en la catedral las formas flamígeras. Pero, sobre todo, fue en su tiempo cuando comenzó a utilizarse la recién construida capilla mayor gótica, espacio cuya dimensión religiosa es inmensurable sin la existencia de un retablo. Sea pintado a esculpido, lo irrenunciable de su presencia queda bien expresado en palabras de Cristóbal Belda cuando dice que “tutela y da sentido a los contenidos de la liturgia, define y acota el carácter sagrado del espacio, enfatizando su jerarquía”, e incluso llega a considerarlo como “el elemento fundamental del templo religioso (18). Así pues, que el obispo que se preocupó de traer artistas foráneos para acabar el claustro decidiese vestir adecuadamente el corazón del nuevo edificio resulta, al menos, lógico y posible.

Sin embargo, existe otra posibilidad de datación menos especulativa, que no excluye necesariamente a la anterior, y que además introduce el tema de la naturaleza misma de la obra desaparecida. Un documento de noviembre de 1487 relata cómo “Pedro de Mayorga, pintor, vesino de la ciudad de León” había trabajado para la catedral, citándose en concreto que su labor se había centrado “especialmente en el altar mayor” (19). Sin duda estas palabras son sugerentes, y lo son más aún gracias a las que las siguen en el mismo texto. Por una parte se ensalza la labor del artista (“él la avía

fecho mucho bien”...“el gran trabajo que avía rescebido”), expresiones que jamás se utilizarían en una labor común o rutinaria; y por otra, se consigna como pago la no despreciable suma de 20.000 maravedíes (“e más le diessen goçosos por rasón de lo que fas...”), cantidad superior al salario de tres años de un oficial cualificado de los que se ocupaban en San Salvador.

A la luz de estos datos se nos ocurren dos hipótesis factibles: o Pedro de Mayorga policromó las esculturas de un retablo anterior, quizás de época de Ramírez de Guzmán, o bien se encargó de pintar unas determinadas tablas para componer uno nuevo o para completar lo que allí existiese. Personalmente nos inclinamos por esta segunda opción; además, si admitimos el carácter pictórico de la obra entenderemos mejor que tuviese incrustado “un camafeo en cornalina engastado en plata”, y, sobre todo, se comprende que no exista la menor alusión a un reaprovechamiento de piezas para el nuevo retablo, a diferencia de lo que, como inmediatamente veremos, sucede con el baldaquino.

Respecto a éste, las noticias que poseemos proceden de dos documentos en los que el “çiborio” es aludido de manera indirecta. Uno de ellos es conocido: en el contrato con Giralte de Bruselas se especifica “que las maderas e imaginerías que oy están en el çiborio, el dicho Giralte aproveche todo lo que podiere dello para el retablo” (20). El otro es inédito y de gran interés, porque nos permite precisar una fecha en la que se trabajaba en él, fecha en algún momento apuntada pero no confirmada ni documentada (21). En una sesión del cabildo se discute sobre la oportunidad de que fuese o no cerrada una determinada puerta, a lo que “el dicho sennor provisor dixo que fasta agora toviere neçesidad la fábrica de aquella puerta por cabsa de los maestros que labraban el çiborio” (22). Corría el mes de mayo de 1497. Los documentos alusivos al retablo, que hemos visto, lo presentan como deshecho en agosto de ese mismo año, lo que significa que ambas piezas apenas pudieron estar juntas.

Respecto a lo que queda de la obra, es decir, a lo que Giralte de Bruselas pudo aprovechar para el nuevo retablo, como constaba en su contrato, se ha sugerido que “pudieron haber sido las (imágenes) de los cuatro Doctores Latinos, de la parte inferior del banco, la de San Roque y, sobre todo, las de San Pedro y San Pablo”, hipótesis no fácil de confirmar (23). De lo que no hay duda es de la corta vida del “çiborio”, en el que, como hemos

dicho, aún se trabajaba en 1497, y que deja de existir cuando el de Bruselas emprende su trabajo en 1512.

### 3. EL MAESTRO DEL RETABLO MAYOR

El siglo XVI se abre para la catedral de Oviedo con un gran proyecto: el de la construcción del pórtico. Para llevarlo a cabo se contratará a Juan de Badajoz, cuyo maestrazgo estudiamos en su momento de manera pormenorizada. El arquitecto se mantuvo en su puesto hasta 1511, y durante sus largas ausencias, motivo al fin de su cese, quien asumió todas las funciones fue el aparejador Pedro de Buyer, que también sería su sucesor.

Es a éste, que gozaría de toda la confianza del cabildo, a quien en el verano de 1510 se concede permiso “para que por este mes de agosto pueda yr e bolver a Burgos”, ciudad en la que se contrataría a Giralte de Bruselas (24). No sabemos cuál sería su misión, pero es claro que atañía a la fábrica, porque de otro modo, conociendo los hábitos del cabildo, no se hubiera ordenado que fuese “en su salario avido por presente por el dicho tiempo”, y entra dentro de lo posible que emprendiese alguna gestión relacionada con lo que por esas fechas sería aún el proyecto del retablo. También a Burgos había vuelto, pocos meses atrás, un hombre que conecta a esa ciudad con nuestra catedral, y que figura como testigo en la contratación de Giralte: el maestro de vidrieras Diego de Santillana. Y, sobre todo, la capital castellana era la residencia habitual de quien entre 1508 y 1512 es titular de la sede ovetense, don Valeriano Ordóñez de Villaquirán, que a su condición de obispo unía la de miembro “del consejo de la reyna nuestra senhora”.

Es en esa ciudad donde el 30 de agosto de 1511 se suscribe el acuerdo con el artista. Siendo este un documento publicado, no es necesario extenderse en él (25). Nos interesa, sin embargo, hacer alguna observación. Por ejemplo, no hay en el contrato aproximación alguna al plan de la obra, ni descripción de ningún género; sólo se dice que se “ha de facer de la muestra que el dicho maestro ha dado a su señoría”. Tampoco se concreta el delicado capítulo de emolumentos ni, como es habitual, se habla de plazos de ejecución, conformándose con decir que “como fuere andando la obra, asy dé dineros al dicho Giralte para sy e los ofiçiales que anduvieren en la obra”. Estos vacíos invitan a pensar en la existencia de un texto que sirviese de complemento al contrato, idea que parecen confirmar breves pero sig-

nificativas alusiones que se hacen en otros documentos. Lo que sí queda claro es que el cabildo controlaría estrechamente los materiales empleados y el número de oficiales, especificándose también que los trabajos se iniciarían “del día de Pascua de Flores primero que viene en delante”, es decir, que se fija el comienzo para la primavera de 1512.

Pero existió un cierto retraso sobre lo en principio previsto, porque hasta finales de julio de ese año no se constata que “el maestro que ha de faser e labrar el dicho retablo hera venido”, aunque éste se apresura a manifestar que “quería comenzar la obra” (26). Así debió de ser, puesto que en septiembre se habla ya de “el retablo que se fase e labra de presente” (27).

Se pensó comenzar los trabajos con un generoso donativo del obispo, y los capitulares recuerdan “cómmo su sennoría avía mandado dar para el retablo que se manda faser en la capilla mayor trescientos ducados de oro” (28), a cambio de lo cual, y como muestra de gratitud, se había acordado “se posiese su vulta pontificalmente en el retablo”, como de hecho sucedió (29). Pero el prelado jamás llegó a verlo, porque falleció el mismo mes de agosto de 1512. Se complicó entonces la entrega del donativo, que el cabildo urgió por todos los medios (30). De cualquier manera el retraso no comprometía en exceso la empresa, que como queda dicho se puso en marcha aquél mismo verano, gracias a los buenos vientos que por esas fechas corren para las finanzas catedralicias (31).

Tradicionalmente se venía aceptando la argumentación de J. Cuesta de que los trabajos habían dado comienzo “en Pascua de 1512, pues el 18 de Mayo de dicho año, siendo Obispo ya Don Diego de Muros (1512–25), aparece un requerimiento del Maestro Giralte al cabildo, para que se le abonen sus honorarios, si no lo hacen así abandonará la obra” (32). Después de cuanto hemos dicho, es claro que la fecha no es exacta. Además en mayo de 1512 era aún obispo de Oviedo Ordóñez de Villaquirán; Diego de Muros no tomó posesión hasta el 1 de octubre. Y, en cuanto al requerimiento invocado por el autor, sí existe, y enseguida hemos de referirnos a él, pero no es de 1512, sino de 1515.

Entre estos dos años la actividad desarrollada por Giralte de Bruselas y sus oficiales debió de ser notable, podríamos decir que central en la realización de la obra que, a juzgar por el mutismo de las actas capitulares, no se vio interrumpida o dilatada en su ejecución por las tan habituales fricciones entre clientes y artista, aunque éstas no tardarían en llegar. Por una de-

terminada consignación hecha en las cuentas de fábrica, podemos saber el lugar en el que el maestro Giralte tenía ubicado su taller. En ese documento se habla del pago efectuado a la abadesa de la Vega en concepto “del alquiler de las casas suyas ... donde labró el retablo”, casas que se especifica, “están contra la Puerta Nueva” (33), la cual se alzaba al final de la actual calle de la Magdalena (34).

Como habíamos adelantado, es en 1515 cuando el escultor presenta ante el cabildo un requerimiento “para que le pagase”, amenazando que, de lo contrario, “dexaría la obra” (35). En su alegato hace constar el incumplimiento del cabildo en “lo que heran obligados cerca de la madera e dinero en la dicha obra del dicho retablo”, a consecuencia de lo cual “non se ha dado tanta prisa e diligencia quanta se requería para que la obra se acabe”. Los capitulares aceptan “que sea verdad lo que el dicho Giralte dize”, pero argumentan, opinamos que exagerando, que “la fábrica de la dicha Iglesia, que es obligada al dicho complimiento, non tiene de qué pagar sy no de ciertos maravedía de los casos ... que se predicaron en este obispado para la dicha fábrica” (36). Pero como ese dinero está en poder del obispo, sugieren “que requiera el dicho Giralte que haga e yntente el dicho requerimiento e protestaçon al dicho señor obispo” (37).

No debió ir el problema mucho más allá. Diego de Muros fue un prelado generoso y entusiasta de las empresas artísticas del Salvador. Prueba de la eventualidad de la situación es la inmediata prosecución de los trabajos, en los que por estas fechas la documentación desvela la presencia del escultor Juan de Balmaseda.

Su nombre se ha unido siempre, de manera casi mecánica y demasiado indeterminada, al de Giralte, lo que ayuda poco a clarificar el difícil problema de la actuación de cada cual. Por eso preferimos tratar de él en un apartado independiente, pese a la parcial simultaneidad del trabajo de ambos, dando a nuestras conclusiones sólo el alcance que la documentación nos permita.

Ya en diciembre de 1516, el cabildo encarga a “Bernardo de Ferreres y a Juan Alvares, entalladores vecinos de León”, que lleven a cabo “la vista del retablo”, pagando la catedral la mitad de los gastos y “la mitad a cuenta del maestro Giralte” (38). Bien poco tardaron los peritos en dar su opinión, que no debió ser del todo grata al maestro, ya que sólo dos días después “mandaron a Antonio Guillén, canónigo administrador de la fábrica,

que no acuda con ningunos maravedís al maestro Giralte hasta que dé acabado el retablo en toda perfección” (39).

De todos modos parece que la mayor parte de la obra, a falta de cosas de menor cuantía, estaba acabada. Así lo confirma un documento de las mismas fechas en el que, al aludir a ciertos señores que “avían fyado al maestro Giralte, entallador, para que faría el retablo desta iglesia”, se señala que “agora lo avía fecho”, aunque no se olvide la alusión a “ciertas cosas que ha de faser, según lo declararon los entalladores de León” (40). De hecho, sin que acabase el año, ya se consigna un pago a Giralte (41), seguido de otro más del que detraen “quarentamill maravedís para las faltas del retablo” (42), que en las cuentas de fábrica de 1517 figuran ya como entregados (43). Precisamente en mayo de ese año, en sesión muy concurrida, “pareció presente Giralte de Bruxeles, maestro que fizo el retablo desta santa yglesia, e dio carta de pago a la fábrica desta dicha yglesia de todos los maravedís y otras cosas que obo de aver por la fechura de todo el dicho retablo”, reconociendo de manera explícita los capitulares “que el dicho Giralte hizo en toda perfección el dicho retablo” (44). El mismo 8 de mayo se da la orden para hacerle efectiva una cierta cantidad, y “para calçar sus criados dos ducados” (45).

Así pues, es claro que en diciembre de 1516 el grueso de la labor escultórica podía darse por terminada, aunque quedasen pendientes “çiertas cosas”. Debían de ser de poca importancia, porque los “mill y ochocientos y sesenta y siete maravedís” consignados en las cuentas de fábrica por “aver comprado y pagado madera para dicho retablo” en 1517 no podían dar para mucho. En cualquier caso, el proceso no puede llevarse más allá de la primavera de este último año, restando, por supuesto, las labores de pintura y dorado. En consecuencia, desde el verano de 1512, en el que Giralte puso manos a la obra, habían transcurrido algo más de cuatro años y medio.

Lo que por desgracia no nos permite la documentación es hacer atribuciones de cuadros o figuras concretas. El único recurso es detenerse ante el documento más importante, la propia obra de arte, acudir al análisis de estilo y aplicar el método comparativo; pero esta es una labor que cae fuera de las pretensiones de estas páginas. Como se sabe, Gómez Moreno piensa que pueden ser de Giralte las escenas de las Bodas de Caná y de la Huída a Egipto (Fig. 2), así como la Virgen de la Asunción, el San José de la Presentación (Fig. 3) y el San Roque de la predela (46).



Fig. 2. La Huida a Egipto, atribuida a Giralte de Bruselas.



Fig. 3. La Presentación. Gómez Moreno ve la mano de Giralte de Bruselas en la imagen de San José.

Concluída su labor, el de Bruselas abandonó Oviedo, recibiendo 750 maravedís “para ayuda de su camino” (47), aunque algún tiempo después volvería a la ciudad “por los dineros que le debía la fábrica”, compensándole el cabildo con “cinco ducados ... por la costa que hizo en venir” (48).

#### 4. LOS COLABORADORES

Dado el volumen de la obra y el tiempo invertido en ella, es obvio que Giralte contó con un nutrido grupo de colaboradores, de los que el más importante fue, sin duda, Juan de Balmaseda. El nombre de este escultor no figura en los documentos capitulares hasta 1516, fecha terminal en la realización de la obra. Sin embargo, existen testimonios de los que se deduce que, lógicamente, su actividad debió comenzar antes, aunque creemos que con posterioridad a la de Giralte. También es claro que este último mantuvo siempre su condición de máximo responsable, de “maestro del retablo”, mientras que a Balmaseda, colaborador sin duda distinguido, se le cita siempre como “entallador”, “imaginero”, e incluso se le sitúa junto “a otros oficiales” (49).

Curiosamente, la primera mención que de él se hace no tiene que ver con el retablo. Se trata del encargo hecho a ciertos capitulares, en la sesión del 8 de octubre de 1516, para que hablen “con Malvaseda (*sic*), entallador, sobre las tres sillas que se han de fazer cabe el altar para el preste, dyácono e subdiácono, e de lo que se fablare e concertare se trayga la respuesta al primer cabildo” (50). Pero el asunto no volvió a ser tratado, acaso porque el escultor se negó a cualquier encargo mientras no se le abonase lo que se le

debía. De hecho, lo que se trató en el cabildo celebrado sólo nueve días después fue de la deuda que con él existía, de modo que “por evitar el pleyto que entre el dicho cabildo e el dicho Malvaseda (*sic*) se podría recrecer por non pagalle, determinaron le prestar los dichos mil reales para que cumpla la fábrica lo que deve” (51).

Los términos de este conflicto indican claramente una relación contractual anterior a 1516. Es más, en esta fecha Balmaseda ya había concluido el trabajo a él encomendado. Cuando en diciembre de ese año se llama a los entalladores leoneses para la “vista del retablo” (52), señalan que a Giralte le quedan algunas cosas por hacer, pero nada objetan al trabajo de su segundo, por lo que se decide “dar y pagar al honrrado Iohan de Balmaseda, vecino de Burgos, por las ymágenes que fizo para el retablo del altar mayor desta yglesia, çient ducados de oro” (53).

En el mismo documento se consignan otras dos cuestiones interesantes. La primera de ellas es la especificación de que la cantidad citada es parte del pago “de los ochenta mill maravedís que ovo de aver por las ymágenes e obra que en dicho retablo hizo”, es decir, que esta suma parece ser la presupuestada por toda su labor. Qué imágenes se pagaron en concreto es algo que, como en el caso de Giralte, la documentación de la que hoy disponemos no aclara. Pero Quadrado afirma que el 25 de junio de 1518 se le entregaron 52.500 maravedís “por las tres imágenes de la historia de Santo Tomás y por otras cosas que renovó en el retablo” (54), y puesto que hemos podido comprobar que este autor conoció y manejó las cuentas de fábrica de aquellos años (55), no hay motivo, en este caso, para cuestionar su testimonio (56). La Duda de Santo Tomás (Fig. 4) sería, por tanto, la única



Fig. 4. La Duda de Santo Tomás, escena en la que está documentada la intervención de Juan de Balmaseda.

escena que podría atribuirse con fundamento documental a Juan de Balmaseda, pero también se ha apuntado la posibilidad de que sean suyas las del Ecce Homo (Fig. 5) y la Flagelación (Fig. 6), así como la Virgen y San Juan de la Crucifixión.



Fig. 5. La Flagelación, atribuida a Juan de Balmaseda.



Fig. 6. Coronación de Espinas, atribuido a Juan de Balmaseda.

La segunda noticia a considerar en el aludido documento de pago es la de que los cien ducados que se habla de entregarle han de ser “puestos en la çibdad de Burgos, desde día de hoy (19–XII–1516), fasta primero día del mes de junio primero venidero a salvo de todas costas”, lo que parece indicar que el artista ya había partido para la ciudad castellana. Desde ella, un año después de que expirase dicho plazo, envió Balmaseda a su criado Cristobal de Forcia con un poder para cobrar los “dichos cien ducados (que) me deben e me abían de aver dado e pagado” (57). El cabildo reconoció la deuda, y satisfizo al menos el noventa por ciento de ella, según consta en las cuentas de 1518, en las que, primero, se dice “aver pagado a un criado de Malvaseda (*sic*) çinquenta ducados que le debía de fábrica” (58), y luego “aver pagado a Balmaseda quinze mill maravedís para en pago de los çien ducados” (59). Así pues, los datos relativos a este escultor conducen también hacia diciembre de 1516 como fecha clave en la conclusión de lo que debemos considerar como primera etapa de la realización de la obra.

Pero Balmaseda no fue, obviamente, el único colaborador con que contó el maestro Giralte, por más que la presencia de ambos sea hasta ahora la única desvelada.

Aunque del año 1516 disponemos de una amplia relación nominal de trabajadores catedralicios, todos los incluidos en ella están vinculados, con exclusividad, a la construcción del templo (60). Nada podemos saber a través de esa fuente acerca de quiénes o cuántos se ocupaban en el retablo, ya que los ayudantes del maestro dependían económicamente de éste, por lo que no había lugar a que se consignasen sus emolumentos y nombres en las cuentas de fábrica, en las que, como se ha visto, sí figura Juan de Balmaseda, lo que acredita su especial condición.

No obstante, hay que señalar que de un modo indirecto, a través de uno de los documentos de la reclamación presentada en 1515 por Giralte, nunca transcrito, hemos logrado averiguar los nombres de dos artistas que intervinieron también en el retablo. Se trata de “Guillén de Gelande” y de “Esteban de Anver, ymaginario”, cuyos apellidos denotan un área de procedencia noreuropea compartida con el maestro, lo mismo que su trabajo en la obra, aunque fuese a un nivel inferior al de éste y al de Balmaseda (61).

## 5. EL CASO DE ALONSO DE BERRUGUETE

Desde que Giralte de Bruselas abandona Oviedo hasta que se contrata un nuevo maestro para que se ocupe de la obra, transcurren cinco años. Es la época en que, siempre bajo la dirección de Pedro de Buyerés, se trabaja en el pórtico de la catedral, y un complejo andamiaje envuelve la construcción del segundo piso de la torre.

Fué el siempre activo don Diego de Muros, “obispo de Oviedo, del Consejo de la Cesarea Majestad”, quien convino con Alonso de Berruguete, “pintor de Su Majestad”, que se encargase “de dorar e pintar el retablo de la Capilla Mayor de la dicha Iglesia” (62). Este es uno de los documentos ya conocidos, pero merece la pena subrayar la relación que en él se hace de la labor a ejecutar por Berruguete, que debería quedar terminada “dentro de año y medio después de la dada de este contrato”. También interesa destacar el importante desembolso que aquélla suponía, nada menos que “dos mill e dozientos ducados”, es decir, 825.000 maravedís. Para hacernos una idea de lo que significaba esta suma baste decir que los gastos de jornales de toda la plantilla ocupada en la edificación del templo no llegó a los 128.000 maravedís en 1521 (63). El contrato fue suscrito en Vitoria en julio de 1522.

Pero el compromiso nunca se hizo efectivo, y es sabido que Berruguete jamás puso sus manos en el retablo mayor (64). Las razones de este brusco cambio no han sido aclaradas, o bien se ha sacado a colación un pleito surgido entre el cabildo y el artista, que en todo caso sería efecto y no desencadenante de la ruptura.

En nuestra opinión, y gracias a las abundantísimas referencias al contexto inmediato de que hoy se dispone, la explicación al hecho hay que buscarla en las circunstancias particularmente difíciles en las que en esos momentos se ve envuelta la catedral. El año 1522, en concreto, inaugura un lustro de dificultades del que había sido preludio el incendio de Oviedo. La cuestión no es que el templo resultase gravemente dañado, sino que “el cabildo empleó a partir de ese momento sus recursos financieros en las labores de reconstrucción de los edificios siniestrados que poseía en la ciudad ... Hemos de tener presente que los ingresos derivados de los arrendamientos de fincas urbanas suponían no poco para la economía capitular ... Quedaba así la puerta abierta a una desviación de recursos hacia otros fines, lo cual resultaba realmente lesivo para los trabajos de la catedral” (65). Estos llegaron a suspenderse por completo, y el retablo, labor complementaria al fin y al cabo, no podía constituir una excepción (66). Para colmo, muere el obispo Diego de Muros, cuyo personal interés había resultado decisivo en el caso que nos ocupa (67).

Así pues, Alonso de Berruguete se quedaba sin un importante encargo, pero disponía de un contrato, legalmente válido y formalmente perfecto, en el que no faltaba una cláusula penal previsor de este tipo de situaciones. En ella se hablaba de “mill ducados de oro que pague por pena la parte que no cunpliere lo que de lo susodicho conplir le cabe” (68). El paso inmediato del artista era la reclamación, y la táctica de los interpelados no podía ser otra que la demora. En el único documento conocido que alude a este conflicto se menciona “el pleito que la fábrica trata con Berruguete”, lo que ha dado pie a que se especule con la existencia de un proceso judicial en toda regla. Nuestra opinión, por el modo en que la frase se formula y su comparación con otros textos similares, es que no hubo tal, sino más bien una negociación, aunque quizás lo suficientemente cargada de tensiones como para que, cuando se retome la obra, se piense en otro maestro para hacerse cargo de ella.

En cualquier caso, la razón y la ley estaban de parte del escultor, de modo que, aunque tarde, el cabildo no se vió libre de afrontar sus responsabilidades, y en octubre de 1529 los capitulares ordenaron “que el bachiller Ortega, administrador, le pague de la fábrica muy bien” (69). Por esas fechas otro artista ocupaba ya el puesto en el que Diego de Muros había deseado ver a Alonso de Berruguete.

## 6. LA LABOR DE DORADO Y PINTURA: LEÓN PICARDO

En enero de 1526 se da posesión al obispo don Francisco de Mendoza (70). Durante su brevísimo mandato recupera la empresa catedralicia su pulso habitual, y otra vez, tras mucho tiempo de silencio, vuelve a hablarse de terminar la obra del retablo. Es el propio obispo quien, en carta enviada el mes de julio de aquel año, señala que “es preciso que se predicasen nuestros casos en este nuestro obispado antes de venir cruzada, y la limosna que de allí se oviese, non se gaste en otra cosa sino en la pintura del retablo” (71). Precisamente para puntualizar este asunto, “acordaron de faser mensajero a su sennoría sobre lo de los casos para el retablo” (72), quedando patente la gratitud de los capitulares en la orden de colocar en él las armas del obispo Mendoza junto a las de los otros prelados benefactores de la obra (73).

Ya en tiempos de Diego de Acuña (1527–1532), se habla de acudir a la corte para resolver ciertos asuntos económicos, pero también para tratar “sobre el retablo” (74). Con destino a la persona encargada de la gestión, acuerdan “hazer la ynstrucción de lo que ha de procurar sobre lo del retablo” (75), decidiéndose que sea el bachiller Laura quien parta “a procurar maestro para dorar el retablo” (76). Era el mes de marzo de 1529.

El artista con el que se puso en contacto Laura fue León Picardo, que había concluído muy poco antes un encomiable trabajo en la burgalesa capilla del Condestable (77). Su llegada a Oviedo se recoge en un acuerdo de fecha 18 de mayo de 1529, en el que se indica que “avía venido con el bachiller Laura para entender en el dicho retablo”, encargándose a un grupo de capitulares “hablar con el dicho León Picardo, maestro de pintar, e dar asyento con él” (78). La negociación fue rápida, y en sólo cuatro días quedó firmado el contrato (79).

Este texto, publicado desde hace años, es de una enorme riqueza descriptiva, precisión especialmente valiosa en cuanto que nos permite acercarnos a lo que fue el trabajo original, antes de ser alterado por desacertadas res-

tauraciones. El presupuesto de la obra, que debía quedar terminada “en espacio de dos años primeros siguientes”, era superior al dado por Berruguette, y quedó fijado en “dos mill e quinientos ducados de oro e de peso sy la perfición de la obra la meresciese”. Con este gasto por delante, no es de extrañar que el cabildo tomase sus medidas para que “se cumpliese lo asentado con León Picardo, maestro del retablo” (80).

Éste, en una de las cláusulas contractuales, había puntualizado que “para hazer la dicha obra como está dicho en las capitulaciones háseme dar por parte de la Iglesia casas suficientes para dorar y pintar el dicho retablo”. Así se hizo. Sin embargo, “los que han de entender en el retablo” no encontraron satisfactorios los locales asignados y “se quexan”, de modo que hubo que buscar un lugar más aceptable, una casa del canónigo Juan de Siero cuya ubicación no se especifica, y en la que, a petición de aquéllos, se ordena “faser un corredor a la entrada” (81). Algunos días después, viendo que “es neçesaria para los que vienen a pintar el retablo o algunos dellos”, se pone también a su disposición “la casa tyenda que está agora por acabar que está al rincón de la plaça de ante la iglesia” (82).

En cuanto a los colaboradores de Picardo, la única referencia documental que poseemos es que, poco después de la firma del contrato, “heran venidos dos ombres de los pintores que avían de venir a entender en reparar el retablo” (83); sin embargo, nada se dice de sus nombres ni de otros oficiales. Algunos autores han situado junto al maestro a Miguel Bingeles (84), pero ignoramos qué fundamente tienen para ello (85).

Consta que el cabildo realizó la provisión inicial de materiales a que estaba obligado (86), y también hizo efectivo el primer pago acordado con León Picardo, que era de seiscientos ducados, aunque fuese en varias veces, “en muchos pagarés”, como precisa el interesado, por lo cual —señala— “yo reçebí danno”. De ahí que, próxima la cuaresma de 1530, fecha en la que habían de entregarle otro tanto, envió una carta a sus patronos recordándoles lo imperioso que resulta que cumplan con rigor lo pactado (87). Al mismo tiempo, comienza a dudar de que la cantidad total presupuestada pueda resultar suficiente, exponiéndose en cabildo que “León Picardo que quexó que está engañoso el capítulo que habla de la obra que hesiere que aunque exçeda el balance de tres mill ducados que non se le pagase, lo cual era darle poco ánimo para haser la obra en perfeçión como convenía” (88). La respuesta, previa consulta con el obispo, no pudo ser más favorable, y “prometyeron de dar e pagar al dicho

León Picardo todo lo que más fuese tasado aunque exceda la suma de los dichos tres mill ducados” (89).

No hay duda de que en 1530 los trabajos llevaron buen ritmo, sostenido por una constante provisión de fondos. En octubre el maestro solicitó “que la paga que se le avía de haser adelante en la cuaresma” —es decir, en la primavera de 1531— “se le paga agora porque será mucho socorro para acabar la obra más brevemente” (90), a lo que se accede siempre y cuando el obispo esté de acuerdo, como parece que sucedió a juzgar por las inmediatas y sucesivas entregas que se hacen al artista (91).

De todos modos, al final del año surgieron algunas dificultades, en buena parte “a causa del tiempo de peste que ha corrido y corre” (92) y, en una carta del propio León Picardo, recuerda éste que “al principio de la pestilencia se me fueron todos los oficiales, ansí batidores de oro como pintores, por lo qual tube mucha neçesidad muchas bezes de ynbiar mensajeros a Benabente y a Burgos y a Valladolid a traer oro e a buscar doradores para que biniesen ayudar” (93).

Sin duda en 1531 se iniciaba una etapa no exenta de problemas para las finanzas catedralicias, viéndose afectadas, en especial, las obras del templo (94). En ese momento el trabajo de León Picardo estaba muy avanzado, porque se planea ya “abaxar la capilla mayor para que esté llana para poner e asentar el retablo más baxo, porque quedara la capilla más clara e mejor ordenada e más onrrosa” (95). Pero faltaba dinero, imprescindible entre otras cosas “para madera que es muy neçesaria para haser los andamios para asentar el retablo”, y que se coneguirá después de “tomar plata de esta santa yglesia e enpeñarla” (96). Sorteado el problema, encargan la adecuación del recinto al arquitecto Pedro de la Tijera (97), urgiéndole a que “tome los oficiales de cantería e carpintería que le pareçieren ser neçesarios e ponga diligencia en acabar e adereçar la capilla mayor en perfeçion para se asentar el retablo” (98).

Llegado el mes de abril de 1531, la labor de León Picardo tocaba a su fin. Lo prueba el hecho de que se decida “contratar e igualar con cualquier maestro en el arte de estofar e dorar e pintar para que venga a ver e taxar el retablo desta santa yglesia el dorado e pintura de lo que a fecho León Picardo” (99). Y en mayo “mandaron sus merçedes a León Picardo, maestro del retablo, que ponga en el retablo, en los lugares convenientes, las armas reales e las armas de los señores don Valeriano Ordóñez de Villaquirán e las

de don Diego de Muros e las de don Francisco de Mendoça, obispos que fueron desta santa yglesia de Oviedo uno en pos del otro” (100). Resulta extraño que no se haya incluido el escudo del obispo Diego de Acuña, bajo cuyo mandato se había llevado a cabo esa segunda fase de ejecución de la obra que ahora concluía. En la actualidad tampoco están las armas reales, sustituidas el pasado siglo por las del obispo restaurador Sanz y Forés.

Según el contrato con León Picardo, concluido su trabajo, debía ser “sentenciado por dos maestros pintores juramentados, tomados uno por parte de los dichos señores Obispo, Deán y Cabildo, y otro por parte del dicho León Picardo”. Así fue, en efecto. Los tasadores llegaron a fines de junio, permaneciendo en la ciudad doce días, al menos Andrés de Espinosa, llamado por el cabildo, mientras que en nombre del maestro actuaba Andrés de Nájera (101). En principio no hubo acuerdo entre ellos o, como señala el propio Picardo en carta enviada al cabildo, “páreceme que los maestros que juzgan esta obra no se conçiertan”. Él mismo indica que “la causa es porque Espinosa dize que él no tiene facultad ni poder para juzgar sy no es aquello que be y hecho en el retablo”, mientras que el artista y el perito que le representa pretenden que se tengan en cuenta también gastos como los derivados de ir a contratar operarios, desmontar y montar el retablo, etc. (102).

Por fin, el día 3 de julio fue presentado al cabildo el fallo de los tasadores, según los cuales “bale todo el dicho retablo, de dorar y estofar e pyntar como agora está, nobesientos y beynte y seys mill y quynientos maravedís, y asy mismo declaramos y juzgamos que está echo y acabado conforme al dicho contrato y quapytulos” (103). La suma indicada equivalía a 2.470 ducados, y se recordará que el precio fijado en el contrato había sido de “dos mill e quinientos ducados”. Contra lo habitual en la época, el plazo de ejecución, que concluía el 1 de agosto de 1531, se había cumplido escrupulosamente. Y en cuanto a las reclamaciones del maestro relativas “al asentar y quitar del dicho retablo y otros casos ... lo remitymos a verdad y concyencya de los señores deán y cabildo” (104).

Deseaban los capitulares hacer cuanto antes las liquidaciones que quedaban, por más que “la dicha fábrica tyene de presente otras muchas neçesidades e non ay dineros de que poder pagar”; de modo que “mirando que el crucefijo grande con las ymágenes de reja de plata no ay lugar donde syrva a esta santa yglesia ... acordaron que se desfiziesen e dello se pague e

cumpla lo que se debe”, citándose en concreto que “se deben muchas quantías de maravedís al maestro León Picardo” (105).

Éste, por su parte, “allende de lo que fue tasado por los maestros”, no dejaba de reclamar “lo demás de gratyfycación e peticiones de cosas que pedía ser pagado e gratificado” (106). Así que, una vez que remató lo indicado por los tasadores, le entregaron “sesenta mill e ochoçientos maravedís en que está lo que fizo en el retablo después de la tasa dél”, y además “treynta e nueve mill çiento e sesenta maravedís... por la remuneración e gratyfycación e cargos que pedyá el dicho León Picardo, así del asyento del retablo como de otras pérdidas y gastos que se le avyan seguido”, aunque se precisa que “por lo susodicho el dicho León Picardo a su costa pinte e dore la imagen de San Sebastyán con San Antón e San Lorenço a los lados de pincel e con su espada”, todo lo cual aceptó y selló con su firma (107).

El 21 de agosto de 1531 “dieron carta de pago e por libre e quito al dicho León Picardo” (108). Poco después, “el señor Pedro de Avia, administrador, entregó la carta de pago sygnada de Diego de Carreño, escribano, que es la carta de pago que dio León Picardo. Entregáronla al señor vicario Francisco de Santullano para que la guarde e la ponga con las otras escripturas” (109). Se cerraba así un trabajo iniciado allá por el verano de 1512, aunque en realidad, descontando el tiempo que aquél estuvo interrumpido, su duración fue de algo menos de siete años: casi cinco emplearon los Giralte de Bruselas, Juan de Balmaseda, Guillermo de Holanda, Esteban de Amberes... y dos León Picardo y sus ayudantes.

## 7. CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

Como en toda obra de arte, concluir el capítulo de la realización significa dar paso a uno nuevo, el de la conservación. En mayo de 1721, se habla de que “se hallaban en esta ciudad Antonio y Juan Finarte, quienes dicen ser maestros de limpiar retablos, quadros y otras pinturas, y que traen certificaciones de el señor obispo y cabildo de Mondoñedo y de otras partes de haber limpiado retablos y otras cosas”, siendo su pretensión la de “limpiar el retablo mayor, que dicen se obligan a que no padezca ruyna” (110). Llegaron, sin embargo, noticias de que los solicitantes no eran gente diestra, lo que naturalmente ellos rechazaron, “y para recuperar su crédito”, se ofrecieron a realizar el tra-

bajo “sin más ynterés que servir a su señoría”. Lo que al fin se dicitó fué permitirles “hacer experiencia en alguno de los retablos menores y que los señores deán y prior vean el modo que tienen de limpiar y si se podrá seguir perjuicio al retablo grande de limpiarlo” (111).

Si la preocupación era justificada simplemente para proceder a la limpieza de la obra, con mucha más cautela debió de actuarse en el siglo XIX, cuando se afrontó una completa restauración. El diez de marzo de 1878 “fue leída una atenta comunicación del Ilmo. Sr. Obispo fechada el día anterior participando que si el Ilmo. Cabildo no encontraba dificultad en ello propone hacer en la Santa Iglesia algunas obras de restauración y mejora, comenzando por la restauración y dorado del retablo de la Capilla Mayor” (112). Se acometía así una empresa cargada de la mejor voluntad a la que, sin embargo, no acompañó el acierto.

La iniciativa del prelado, Benito Sanz y Forés, tuvo entre los capitulares la acogida que cabía esperar, “aplaudiendo su proyecto de restauración del retablo de la Capilla Mayor y manifestándole el reconocimiento y gratitud del cabildo por la generosidad que se ofrece a invertir en estas obras los atrasos que le debe el Estado” (113). Fue el propio obispo quien decidió encargarse el trabajo al valenciano Antonio Gasch, al que había llamado para encomendarle en Covadonga la decoración del nuevo camarín de la Virgen, “y ya entonces le hizo ver el retablo que nos ocupa” (114).

Las labores se iniciaron en abril de 1878 en una doble dirección: la reparación de las tallas e, inmediatamente, su pintura y dorado. La primera, cuya supervisión corría a cargo del Arcipreste y Provisor José Sarri, fue encomendada a artesanos ovetenses, “entre los que destacaba el conocido por el Rucón, hombre muy modesto, de gran inteligencia y habilidad, que ejecutaba los primores más delicados” (115). Los talleres estaban instalados en el piso alto del claustro, en el ala meridional. Respecto a la segunda, dirigida por Gasch, la llevaron a cabo doradores que él mismo había traído de Valencia.

Su trabajo, según una descripción ilustrativa al máximo, “comienza por borrar los vestigios de las pálidas y desgastadas pinturas, siguiendo por bañar silenciosamente con capas de diferentes preparaciones las estatuas; bruñe lo que ha de reflejar la luz combinándolo con el mate y dispone lo que ha de encarnarse robando a la naturaleza sus colores vitales para expresar en la madera la salud o la enfermedad, la robustez o la debilidad, la ale-

gría o la tristeza...” (116), todo ello según las orientaciones del maestro y “siguiendo las inspiraciones del Ilmo. Sr. Obispo y del Sr. Frasinelli” (117). Las obras se prolongaron a lo largo de año y medio, sin recibir, por lo que sabemos, nada más que elogios (118).

Por fin, el 29 de octubre de 1879 el obispo propone al cabildo realizar la presentación pública de la obra restaurada (119). Se efectuó ésta el día 1 de noviembre con gran ceremonia y solemne acompañamiento musical (120). Las actas capitulares hacen un puntual relato del acontecimiento que, al menos en su momento cumbre, merece la pena recordar aquí: “...concluída la tercia, la procesión de todas las capas, presidida por el Ilustrísimo Prelado de Pontifical, se dirigió no sin grande dificultad por entre la apiñada muchedumbre hacia el Altar Mayor, donde una gran cortina blanca que pendía de lo más alto de las dos pilastras del crucero ocultaba el retablo a los ojos del público. En el espacio que media entre las pilastras y el Altar, a los lados del presbiterio, ardían detrás de la cortina diez hileras de arañas, cinco a cada lado. Sobre la mesa del altar estaban colocados seis candelabros góticos de colosales dimensiones con sus correspondientes cirios, y a los lados, sobre pedestales de madera, los cuatro candelabros de bronce dorado que usa esta Santa Iglesia. Cuando los salmistas comenzaron el canto del Introito, la cortina se corrió de repente y quedó al descubierto el magnífico retablo a la vista del pueblo, que le saludó con una admiración de sorpresa y asombro...” (121).

Es claro que el proceso al que se daba tan espectacular cierre, y que comenzó por “borrar los vestigios de las pálidas y desgastadas pinturas” para seguir otras “inspiraciones”, había supuesto una ruptura con el trabajo original, “perdiéndose así todo vestigio de la primitiva policromía” (122). En estas circunstancias, la más reciente restauración, concluída en 1989, tenía un punto de partida muy cercano y limitado, y después de lo acontecido, difícilmente podría haber rescatado la labor que, siglos atrás, realizara León Picardo.



## NOTAS

- (1) F. DE CASO, "Arte gótico: estado de la cuestión y nuevas vías de investigación", *Primeras jornadas sobre el patrimonio histórico-artístico y etnográfico asturiano*, Oviedo (En prensa).
- (2) J. CUESTA Y F. ARRIBAS, "La documentación del Retablo", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XXV, Madrid 1933, págs. 7-20.
- (3) Todos estos documentos están reunidos hoy en el Archivo Capitular de Oviedo, en una *Carpeta de documentos del Retablo*, en la que se han incluido también otros hasta ahora inéditos y que no formaban parte de los libros de Actas, como una carta de León Picardo o folios sueltos de Cuentas de Fábrica.
- (4) A. MARAÑÓN DE ESPINOSA, *Historia eclesiástica de Asturias*, vol. III de *Monumenta Histórica Asturiensia*, Gijón 1977, pág. 137.
- (5) G. GONZÁLEZ DÁVILA, *Teatro eclesiástico de la Santa Iglesia de Oviedo. Vida de sus obispos y cosas memorables de su obispado*, Ed. Gran Biblioteca Histórico-Asturiana, Oviedo 1866, pág. 127.
- (6) L. A. DE CARVALLO, *Antigüedades y cosas memorables del Principado de Asturias*, Madrid 1695, pág. 440.
- (7) JOVELLANOS, Carta IV a Ponz, en J. A. BONET, *Asturias en el pensamiento de Jovellanos*, Oviedo 1947, pág. 52.
- (8) M. RISCO, *España Sagrada*, t. XXXVIII, Madrid 1795, pág. 50.
- (9) E. LLAGUNO Y AMIROLA, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, t. I, Madrid 1829, pág. 73.
- (10) J. M. QUADRADO, *Recuerdos y bellezas de España. Asturias y León*, Madrid 1855, pág. 124.
- (11) F. CANELLA Y SECADES, *El libro de Oviedo. Guía de la ciudad y su concejo*, Oviedo 1887, pág. 184.
- (12) J. CERUELO DE VELASCO, *Revista histórico-iconográfica de la Santa Iglesia Basílica de Oviedo*, Oviedo 1881, pág. 7.
- (13) C. MIGUEL VIGIL, *Asturias monumental, epigráfica y diplomática*, t. I, Oviedo 1887, pág. 4.
- (14) E. RODRÍGUEZ BUSTELO, *Comentarios y notas sobre Arquitectura y arquitectos del Renacimiento en Asturias*, Oviedo 1951, pág. 22.

- (15) F. DE SELGAS, "La Basílica del Salvador de Oviedo", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. XVI, Madrid 1908, pág. 178.
- (16) A. C. O. Actas Capitulares de 1497 a 1499, fol. XL r. Los documentos que citemos en adelante, y mientras no se indique lo contrario, ha de entenderse que son inéditos.
- (17) *Ibid.* fol. XLI r. A este documento alude J. CUESTA, *Guía de la Catedral de Oviedo*, Oviedo 1957, pág. 76.
- (18) C. BELDA NAVARRO, "El retablo español: estado de la cuestión", *Imafronte*, 3-4-5, Universidad de Murcia, 1987-88-89, pág. VII.
- (19) F. DE CASO, *Colección documental sobre la catedral de Oviedo I (1300-1520)*, vol. XIII de *Monumenta Histórica Asturiensia*, Gijón 1982, doc. 69, págs. 55-56.
- (20) J. CUESTA Y F. ARRIBAS, *op. cit.* pág. 8. *Vid. infra* nota 25.
- (21) F. DE SELGAS, *op. cit.* pág. 178.
- (22) A.C.O. Actas Capitulares de 1497. fol. XCIV v.
- (23) J. CUESTA, *Guía...* pág. 76. Este autor se contradice poco después (pág. 78) y afirma que es posible que estas imágenes "estuvieran ya en el retablo que se deshizo para colocar el actual".
- (24) F. DE CASO, *Colección documental...* doc. 150, pág. 107.
- (25) J. CUESTA Y F. ARRIBAS, *op. cit.*, págs. 7 y 8. En esta transcripción faltan las líneas siguientes, relativas a la inserción del traslado: "... para que se tenga, guarde e cumpla segund en el mismo contrato se contiene etc. Testigos los señores don Fernando de Hevia, chantre, e don Pedro de Grado, arçediano de Ribadeo, e Lavandera e Areçes, canónigos". A.C.O. Actas Capitulares de 1510 a 1513 (Libro II), ff. 132 v.
- (26) A.C.O. Actas Capitulares de 1510 a 1513 (Libro II) fol. CCXII v.
- (27) *Ibid.* fol. CCXXV r.
- (28) *Ibid.* fol. CCXII v.
- (29) *Ibid.* fol. CCXXV r.
- (30) *Ibid.* fol. CCXXV v.
- (31) *Cf.* F. DE CASO, *La construcción de la catedral de Oviedo*, Oviedo 1981, pág. 370.
- (32) J. CUESTA, *Guía...* pág. 74. Tampoco acierta este autor cuando escribe: "No creemos pues que haya ninguna duda. Se comenzó (el retablo) en el 1511" (pág. 73). Además de contradictoria con la anterior, la afirmación es equivocada, porque identifica fecha de contrato y comienzo de los trabajos.
- (33) A.C.O. Cuentas de Fábrica de 1517, fol. 22 r.
- (34) J. TOLIVAR FAES, *Nombres y cosas de las calles de Oviedo*, Oviedo 1985, pág. 339.
- (35) J. CUESTA Y F. ARRIBAS, *op. cit.* pág. 8.
- (36) A.G.S. Consejo Real, Leg. 9, fol. 23 v. Este documento es aludido por J. CUESTA Y F. ARRIBAS (*op. cit.* pág. 9) pero no había sido transcrito.
- (37) *Ibid.* fol. 24 r.
- (38) A.C.O. Actas Capitulares de 1515 a 1520 (Libro III), fol. CVII v.
- (39) *Ibid.* fol. CVIII r.
- (40) *Ibid.* fol. CIX v.
- (41) *Ibid.* fol. CX r.
- (42) *Ibid.* fol. CX r. (distinto del anterior).

- (43) A.C.O. Cuentas de Fábrica de 1517, fol. 16 v. A esta suma alude QUADRADO, *op. cit.* pág. 125, nota 1.
- (44) A.C.O. Actas Capitulares de 1515 a 1520 (Libro III), fol. CXX v. J. CUESTA (*op. cit.* pág. 73) alude a esta carta de pago, pero debe referirse a un documento distinto al manejado por nosotros, puesto que dice que va firmado por Giralte, mientras que en el nuestro sólo consta el nombre de los testigos.
- (45) *Ibid.* fol. CXXI r.
- (46) Cf. M. GÓMEZ MORENO, "El Retablo Mayor de la catedral de Oviedo", *A.E.A.A.*, XXV, Madrid 1933, págs. 1–6. Anterior y casi puramente descriptivo es el artículo de E. SERRANO FATIGATI "El retablo de la catedral de Oviedo", *B.S.E.E.*, t. X, Madrid 1902, págs. 176–178. El más reciente trabajo, en el que se efectúa una reflexión global sobre la obra, es el de J. BARROSO VILLAR "En torno al retablo mayor de la catedral de Oviedo". *Imafronte*, 3–4–5–. Universidad de Murcia 1987–88–89, págs. 1–15.
- (47) A.C.O. Cuentas de Fábrica de 1517, fol. 16 v. También QUADRADO (*op. cit.* pág. 125, nota 1) da esa noticia.
- (48) A.C.O. Cuentas de Fábrica de 1518, fol. 35 v.
- (49) A.C.O. Actas Capitulares de 1515 a 1520 (Libro III), fol. CII r.
- (50) *Ibid.* fol. C v.
- (51) *Ibid.* fol. CII r.
- (52) *Ibid.* fol. CVII v.
- (53) *Ibid.* fol. CIX r.
- (54) J.M. QUADRADO, *op. cit.* pág. 125, nota 1.
- (55) *Vid. supra*, notas 43 y 47.
- (56) J. CUESTA, (*Guía...* pág. 73) afirma que en una escritura de junio de 1518 se hacía constar la entrega al artista de 50 ducados de oro "por la imaginería que hizo en el retablo, esto es las imágenes de la historia de Santo Tomás y otras". Hemos podido comprobar la entrega de esa suma (*Vid. infra*, nota 58), pero sin ninguna otra especificación.
- (57) J. CUESTA Y F. ARRIBAS, *op. cit.* pág. 10, A.C.O. Carpeta de documentos del Retablo.
- (58) A.C.O. Cuentas de Fábrica de 1518, fol. 35 v. Este documento corrobora otro transcrito por J. CUESTA Y F. ARRIBAS (*op. cit.* pág. 11) en el mismo sentido.
- (59) *Ibid.* fol. 36 r.
- (60) F. DE CASO, *La construcción de la catedral...* pág. 363.
- (61) A.G.S. Consejo Real, Leg. 9, fol. 23 v.
- (62) J. CUESTA Y F. ARRIBAS, *op. cit.* págs. 11 a 13. J. CUESTA, *Guía...* págs. 171 a 173 y A.C.O. Carpeta de documentos del Retablo.
- (63) F. DE CASO, *Colección documental sobre la catedral de Oviedo II (1520–1599)*, vol. XIV de *M.H.A.*, Gijón 1983, doc. 190, págs. 18 a 23.
- (64) J. M. DE AZCÁRATE, *Escultura del siglo XVI*, t. XIII de *Ars Hispaniae*, Madrid 1958, pág. 145.
- (65) F. DE CASO, *La construcción de la Catedral...* pág. 372.
- (66) *Id. Colección documental ... II*, doc. 196, pág. 28.
- (67) A.C.O. Actas Capitulares de 1521 a 1528 (Libro IV), fol. CLXVI r.

- (68) *Vid. supra*, nota 62.
- (69) A.C.O. Actas Capitulares de 1529 a 1531 (Libro V). fol. XXXII r. A esta noticia alude J. CUESTA, *Guía ...* págs. 73 y 75.
- (70) A.C.O. Actas Capitulares de 1521 a 1528 (Libro IV), fol. CLXXXVII r.
- (71) *Ibid.* fol. CCXII v.
- (72) *Ibid.* fol. CCXIII v.
- (73) A.C.O. Actas Capitulares de 1529 a 1531 (Libro V), fol. CXLIII v.
- (74) *Ibid.* fol. V v.
- (75) *Ibid.* fol. VI r.
- (76) *Ibid.* fol. VII r.
- (77) M. GÓMEZ MORENO, *Las Águilas del Renacimiento español*, Madrid 1941, pág. 46.
- (78) A.C.O. Actas Capitulares de 1529 a 1531 (Libro V) fol. X r.
- (79) J. CUESTA Y F. ARRIBAS, *op. cit.* págs. 13 a 18. A.C.O. Carpeta de documentos del Retablo.
- (80) A.C.O. Actas Capitulares de 1529 a 1531 (Libro V). fol. XVI v.
- (81) *Ibid.* fol. XXVII r.
- (82) *Ibid.* fol. XXXI v.
- (83) *Ibid.* fol. XXVI v.
- (84) J. CERUELO DE VELASCO, *op. cit.* pág. 22. R. BECERRO DE BENGEOA, *De Palencia a Oviedo y Gijón*, Palencia 1884, pág. 218; J. CUESTA, *Guía...* pág. 73.
- (85) En la sesión capitular de nueve de diciembre de 1529 (A.C.O. Actas Capitulares de 1529 a 1531, Libro V, fol. XL r.) se encarga a dos canónigos que “vean sy será bien tomar por ofiçial al entallador o a Juan de Ciencia”, pero nada se sabe de la resolución adoptada.
- (86) A.C.O. Actas Capitulares de 1529 a 1531 (Libro V), fol. XL r.
- (87) J. CUESTA Y F. ARRIBAS, *op. cit.* pág. 19.
- (88) A.C.O. Actas Capitulares de 1529 a 1531 (Libro V), fol. LI v.
- (89) J. CUESTA Y F. ARRIBAS, *op. cit.* pág. 19.
- (90) A.C.O. Actas Capitulares de 1529 a 1531 (Libro V) fol. XCIV r.
- (91) *Ibid.* ff. CII v., CIV v., CV v. y J. CUESTA Y F. ARRIBAS, *op. cit.* pág. 20.
- (92) *Ibid.* fol. CIV v.
- (93) *Vid. infra*, nota 102.
- (94) Cf. F. DE CASO, *La construcción de la catedral...* págs. 282 y ss.
- (95) *Id. Colección documental ... II*, doc. 241, pág. 118.
- (96) A.C.O. Actas Capitulares de 1529 a 1531 (Libro V) fol. CXXVIII r.
- (97) *Ibid.* fol. CXXVIII r.
- (98) *Ibid.* fol. CXXXI r.
- (99) *Ibid.* fol. CXXXI v.
- (100) *Ibid.* fol. CXLIII v. A este documento alude J. CUESTA, *Guía...* pág. 73.
- (101) *Ibid.* fol. CLII v.
- (102) A.C.O. Carta de León Picardo, Carpeta de documentos del Retablo. Este documento, inédito y sin fecha, puede datarse entre el 20 de junio y el 1 de julio de 1531.
- (103) J. CUESTA Y F. ARRIBAS, *op. cit.* pág. 20.

- (104) *Ibid.* Consta que el tasador Andrés de Espinosa recibió “quarenta e dos ducados de oro que ubo de aver por su trabajo de la venida e estada e buelta a su casa de la tasa del retablo” (A.C.O. Actas Capitulares de 1529 a 1531, Libro V. fol. CLI r.), cantidad que se le entregó “en dineros contados en presencia de mí, el notario e testigos, e lo fymó”. Sigue el autógrafo de Andrés de Espinosa (*Ibid.* fol. CLI v).
- (105) A.C.O. Actas Capitulares de 1529 a 1531 (Libro V) fol. CLV r y v.
- (106) *Ibid.* fol. CLXIII r.
- (107) *Ibid.* fol. CLXIII r. (distinto del anterior).
- (108) *Ibid.* fol. CLXIII v.
- (109) *Ibid.* fol. CLXXII v.
- (110) A.C.O. Actas Capitulares de 1719 a 1723, fol. 175 r.
- (111) *Ibid.* fol. 177 r.
- (112) A.C.O. Actas Capitulares, Libro 77 (s.f.), ángulo del 10 de marzo de 1878
- (113) *Ibid.* Cabildo del 12 de marzo de 1878
- (114) *Boletín eclesiástico del Obispo de Oviedo*, 24, 12–XI–1879, pág. 353.
- (115) P. MENÉNDEZ MORI, *El Exmmo. Sr. Cardenal Benito y Sanz y Forés*, Oviedo 1928. pág. 316.
- (116) *Boletín eclesiástico...* pág. 354.
- (117) P. MENÉNDEZ MORI, *op. cit.* pág. 316.
- (118) Cf. R. DE LABRA, “La Catedral de Oviedo” *La Ilustración gallega y asturiana*, Madrid, 10 y 20 de enero de 1879, págs. 5 y 16 respectivamente.
- (119) A.C.O. Actas Capitulares, Libro 77 (s.f.), ángulo del 29 de octubre de 1879.
- (120) Cf. R. ARIAS DEL VALLE, *La orquesta de la S.I. Catedral de Oviedo (1572–1933)*, Oviedo 1990, pág. 402.
- (121) A.C.O. Actas Capitulares, Libro 77 (s.f.), insertado tras el ángulo del 29 de octubre de 1879.
- (122) L. MENÉNDEZ PIDAL, *Los monumentos de Asturias: Su aprecio y restauración desde el pasado siglo*, Madrid 1952, pág. 33.



LA OBRA ARQUITECTÓNICA DE  
JUAN BAUTISTA LÁZARO

Por

JAVIER GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO



Fig. 1. Juan Bautista Lázaro de Diego.

Nos interesa destacar en el panorama de la arquitectura española de finales del XIX el nombre de Juan Bautista Lázaro de Diego, figura marcadamente representativa del momento, cuya obra ha sido, no obstante, insuficientemente reconocida (1). Convergen en él, de manera elocuente, los condicionantes formales del siglo y una clara vocación de racionalidad y progreso de los usos constructivos, cuyos epígonos se han podido cosechar incluso bien entrada esta centuria.

Se nos aparece así este arquitecto, dentro de las complejidades –y también contradicciones– de la época, como nexo entre un pasado recreado por el historicismo y una probada voluntad de experimentación no ajena, por cierto, a la cultura arquitectónica europea del momento.

Autor de varia y extensa obra, en su mayor parte de carácter religioso, construye predominantemente en Madrid, ciudad en la que lleva la arquitectura del ladrillo, tras las experiencias de Madrazo y Ayuso, a su postrer extremo y en la que, por otra parte, implanta procedimientos que revolucionarán por completo la práctica constructiva. Ligado a las ideas medievalistas del momento, y buen conocedor, a través de su maestro Madrazo, de las teorías de Viollet-le-Duc, no debe su arquitectura considerarse como un rígido –por más que erudito– ejercicio historicista, sino más bien, y como se intentará exponer a lo largo de este escrito, como una arquitectura de rica complejión, vertebrada por el método racional, en la que se compatibilizan formas deudoras del Medioevo con procedimientos y técnicas de última hora.

Como restaurador de arquitecturas medievales, cerca de la corriente violetiana, su importancia resulta indiscutible. Si es la terminación de las obras de la Catedral de León lo que le llevó a la celebridad no es de olvidar

que otros muchos e importantes monumentos conocieron de sus trabajos, y aun algunos han llegado a nuestros días gracias a su decidido empeño.

Su quehacer como teórico, fundamentalmente en lo que a las artes aplicadas respecta –enlazando con corrientes europeas como las *Arts and Crafts*–, fue constante a lo largo de su carrera, dejando reflejada en numerosos escritos y conferencias su confiada persecución del ideal medievalista de “una verdadera integración de las artes en torno a la arquitectura” (2).

Como enseñante de la arquitectura y de los oficios a ella aplicados desarrolló también una vasta labor, manifestando su voluntad pedagógica desde los primeros momentos de su carrera profesional hasta los últimos años, en que a su lado formaba a jóvenes arquitectos que poco después serían determinantes del desenlace de la arquitectura madrileña (3), sin olvidar la extraordinaria experiencia docente que supuso su taller a pie de obra en la Catedral de León, que bien exige un estudio en profundidad.

Su actividad, en fin, en instituciones como la Sociedad Central de Arquitectos, la Real Academia de Bellas Artes o, ya fuera del terreno profesional, el Congreso de los Diputados da idea también del peso de Lázaro en el ambiente socio-cultural del momento.

#### NOTA BIOGRÁFICA

Nace Juan Bautista en 1849 en la ciudad de León, en el seno de una importante familia leonesa. Su padre, el prestigioso jurista don José Benito Lázaro, natural de La Bañeza, fue el primer decano del Colegio de Abogados de León. Su madre, doña María de Diego Pinillos, era natural de Astorga. Casó Juan Bautista con doña Agueda de Mora Becerra, hija de una conocida familia navarra residente también en León (4).

Ya en su primera juventud se muestra interesado por los monumentos de su ciudad natal, particularmente por la restauración de la Catedral entonces emprendida por Laviña (5). Su estudio detenido parece encauzarle, como señala Repullés (6), hacia los estudios de arquitectura.

Estudia la carrera en Madrid, siendo discípulo de un medievalista tan comprometido como Aparici y de Juan de Madrazo, quien entonces preparaba el proyecto para la Catedral de León y de quien con mayor autoridad aprendería las teorías violetianas (7). Se titula en 1874, siendo compañero de promoción de Domenech i Montaner, José Urioste y Enrique Fort.

Consigue, recién titulado, el puesto de arquitecto municipal de Avila (1875-1879), donde “además de preocuparse en realizar alineaciones y seguir obras municipales, va a manifestar su inclinación hacia la restauración monumental” (8). Establecido en esta ciudad, hace compatible el cargo con el de arquitecto diocesano de la misma (1876-1882).

En 1879 gana por oposición una plaza de profesor en la Escuela Central de Artes y Oficios. La inclinación de Lázaro hacia la enseñanza del dibujo, ya manifestada con anterioridad (9), se ve ahora encauzada a lo que será continuo objeto de sus intereses: las artes aplicadas (10).

Deja en consecuencia el cargo de Avila y se establece en Madrid, desempeñando este magisterio por espacio de diez años y simultaneándolo con el cargo de arquitecto de la Archidiócesis de Toledo (1884-1888) y con el ejercicio libre de la profesión (11).

En 1883 obtiene una medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes por su proyecto de Casa Consistorial para Valladolid, premiado también por ese ayuntamiento.

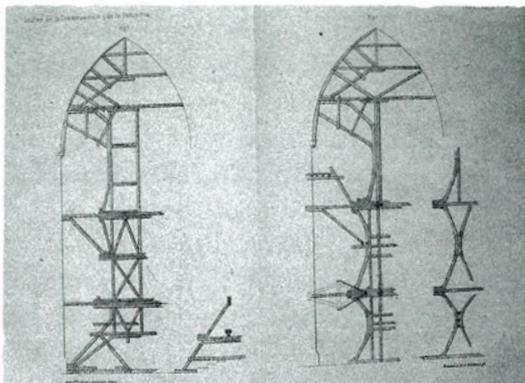


Fig. 2. Trasdós de las bóvedas tabicadas de la iglesia de las Salesas de Burgos.

Fig. 3. Dibujos de Lázaro sobre aspectos constructivos de la Catedral de León, publicados en 1885.

Con motivo de las obras para la Exposición Universal de Barcelona de 1888, en las que participa su amigo y compañero Doménech i Montaner (12), realiza un viaje a esta ciudad que será decisivo para su carrera profesional, así como para la posterior evolución de los usos constructivos en Madrid, ciudad en la que introduce los métodos catalanes y desarrolla el sistema de bóvedas tabicadas (13).

A raíz de una serie de conferencias que pronuncia sobre los trabajos de restauración de la catedral de León, conferencias de las que nos ocuparemos más tarde, es nombrado en 1887 miembro de la comisión de seguimiento de dichas obras.

En 1892 es nombrado, a propuesta de la Junta de Construcciones Civiles, arquitecto director de las obras de la Catedral de León, siendo su trabajo definitivo para el rápido desenlace de las mismas.

De ideas políticas conservadoras, se presenta a Cortes por esa agrupación en 1896, resultando elegido diputado por León (14).

En 1897 obtiene una medalla de oro en la Exposición Nacional de Bellas Artes por sus trabajos acerca de las vidrieras de León. Es premiado también por la Real Academia de la Historia por su *Monografía acerca de la pintura del vidrio*. Publica en ese mismo año su estudio “El Arte de la Vidriería en España”, en el que reivindica la figura del arquitecto como integrador de los distintos oficios en torno a la construcción (15).

En 1898 se encarga de la Comisión de Conferencias de la Sociedad Central de Arquitectos, inaugurando la serie con su importante disertación “Adelantos de la construcción en Madrid” (16), en la que hace un estudio general de las distintas etapas de la construcción madrileña del XIX para concluir con la implantación del sistema *a la catalana*, que él mismo había importado de Barcelona. En esta misma institución ocupará más tarde el cargo de presidente de su Sección Artística, contando como secretario con su discípulo Saldaña, y aun el de vicepresidente, desde el que llegó a desempeñar las labores de la presidencia tras la muerte, en 1901, de Álvarez Capra (17).

En este año de 1901, debido a la terminación de las obras de la Catedral de León, le es concedida la Gran Cruz de Isabel la Católica.

En 1906 ingresa en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ocupando el puesto que antes fuera –sucesivamente– de Mélida y Adaro. Su discurso de ingreso, que versa sobre las artes decorativas, es contestado por Repullés. En él, junto a una viva defensa de las artes aplicadas y de la

necesidad de su enseñanza, confiesa –ya en los últimos momentos de su carrera profesional– su ya citada predisposición hacia lo constructivo:

“(…) mi particular vocación, la cual me ha impulsado siempre a cultivar con preferencia la parte que se refiera a la estructura de las obras arquitectónicas, (...)” (18).

La gran actividad de este arquitecto –aventurando que a sus muchas preocupaciones se añadiera su temperamento fácilmente proclive a depresiones estacionales (19)– se vio tristemente cercenada por una dolencia mental que le malogró los diez últimos años de su vida. Ingresó en 1908 en el sanatorio psiquiátrico de San José de Ciempozuelos (20), en el que, con escasas salidas, permanecerá hasta su muerte, acaecida en el año de 1919.

## LA RESTAURACIÓN DE MONUMENTOS

Podemos conjeturar que la formación de Lázaro junto a Aparici y Madrazo, así como sus primeros trabajos profesionales en ciudades tan significativas al caso como Ávila y Toledo –cuya huella no es difícil de percibir a lo largo de su obra–, condicionaron su afición al medievalismo.

Muchas son sus intervenciones, por otra parte, en monumentos de la Edad Media. En su ciudad natal, además de las obras de la catedral, se encarga de las restauraciones de distintas iglesias entre las que merecen citarse San Isidoro (21) y Ntra. Sra. del Mercado (22). En esa misma provincia se ocupa de la consolidación de la iglesia de Santa Marina la Real, y de la oportuna restauración de San Miguel de Escalada que, declarada en 1886 Monumento Nacional, se hallaba próxima a la ruina (23).

Durante su período de arquitecto municipal en Ávila trabajará en la restauración de dos importantes monumentos: el convento de Santo Tomás, sobre cuyos trabajos publicará un artículo en 1876 (24), y las murallas de la ciudad, que en buena parte se conservan gracias a su decidida labor (25).

Otras intervenciones en distintas provincias serán las de consolidación del claustro de la Colegiata de Santillana del Mar, en las que trabaja en 1899, sucediendo –como en León– a Demetrio de los Ríos, acometiendo “solamente las obras absolutamente precisas” (26), así como la mayor parte de la restau-

ración de la ermita de Sta. Cristina de Lena, encargada por el Ministerio de Fomento en 1893, tras la intervención de Velázquez Bosco (27).

De esta última obra publica más tarde una interesante reseña, en la que justifica su substitución de la techumbre de madera por bóveda de piedra, según el estado que consideró inicial, apoyándose en los estudios de Jerónimo de la Gándara, cuyos dibujos –según Lázaro– “eran un verdadero proyecto de restauración, tal y como la entendía aquel acreditado maestro” (28).

### *Las obras de la Catedral de León*

Su intervención más importante, y la que le dio mayor y merecida fama, llegando incluso a aparecer como personaje en la curiosa historia novelada *Pulchra Leonina* (29), fue la de terminación de las obras de la Catedral de León.

Interesado desde su primera juventud, como queda dicho, por las obras del templo legionense, siguió de cerca sus trabajos por ser discípulo de Madrazo mientras se ocupaba éste del proyecto de restauración. Considerando a este monumento como “uno de los ejemplares más puros de su época, y por tanto más digno de observación y estudio” (30), continuaría atento a su desarrollo, ya bajo la dirección de Demetrio de los Ríos, pronunciando en torno a 1884 una serie de conferencias sobre el tema en la Sociedad Central de Arquitectos, que fueron poco más tarde publicadas (31). Es de notar, subrayando la vocación de Lázaro por lo constructivo, cómo procura en éstas un enfoque claramente estructural:

“(…) separándome un tanto del general proceder y constante método seguido por tantos y tan ilustres escritores como de este monumento han tratado, pretendo dar a estas modestas tareas una tendencia técnica, que en general falta a cuanto acerca del mismo he leído” (32).

Pero no todo en ellas es estrictamente tectónico, también se pronuncia firmemente, basándose en su conocimiento histórico de la Catedral, frente a “los que sueñan en verla aislada y como puesta en bandeja”, llegando a considerarse respecto a esta cuestión “(…) de los que piensan en dejar las cosas como están, no sólo por razones de prudencia, sino porque no todo lo

añadido es caprichoso y absurdo” (33), y ello es importante por cuanto nos muestra claramente cuál fuera su concepto de la restauración (34).

En 1892, muerto Demetrio de los Ríos y “tras un rapidísimo paso por León del arquitecto D. Ramiro Amador de los Ríos” (35), es nombrado director de las obras. Las primeras tareas de que se ocupa serán el acabado de la fachada principal y el comprometido descimbrado de las bóvedas, acometiendo más tarde la terminación de las cubiertas; pero “su principal labor –según él mismo declara– y la de más responsabilidad artística” (36), aquélla por la que su nombre ha quedado inseparablemente unido al de la *Pulchra Leonina*, es sin lugar a dudas la restauración de las vidrieras.



Fig. 4. El taller de la Catedral de León. En el centro, Juan Bautista Lázaro acompañado de su ayudante Juan C. Torbado.

Buena parte de ellas se encontraban desmontadas y reducidas a multitud de vidrios, sin ordenar, en cajones de los fondos de la catedral, custodiadas “como preciada reliquia” (37). A la vista de lo costoso que resultaba su res-

tauración por especialistas franceses y alemanes, y teniendo al respecto que “alterar por completo el pensamiento” de su antecesor de los Ríos (38), decidió Lázaro montar a pie de obra su propio taller, insólita experiencia de acercamiento a los métodos medievales, para la que tuvo que formar a buen número de artesanos, entre maestros vidrieros, pintores y ajustadores, pasando por “el fuego de aquel horno (...) cerca de dos mil metros superficiales de vidrieras entre reparadas y nuevas” (39).

Otros muchos oficios tuvo Lázaro que realizar –y enseñar– en el taller de la catedral: cerrajería, carpintería..., llegando incluso a restaurar “exquisitas pinturas ojivales de las que componían el primitivo retablo mayor” (40). Pero lo que constituyó un hito fue el trabajo de las vidrieras, que le supuso la precitada medalla en la Exposición de Bellas Artes de 1897 (41), y cuyas enseñanzas recogió en su “Monografía acerca de la pintura del vidrio”, premiada por la Real Academia de la Historia.

Terminada la restauración de la Catedral en 1901, aquella espléndida experiencia de formación artesanal parecía abocada a su fin; pero los operarios en ella educados no quisieron dispersar tan oportuna obra y reclamaron el apoyo de Lázaro. No los abandonó el arquitecto y quedó establecido el grupo en León, dejándose sentir su labor por muchos años (42):

## LAS GRANDES FUNDACIONES MADRILEÑAS

Hemos visto hasta aquí la actuación de Lázaro en la restauración de monumentos medievales y –como se decía al principio– es interesante referirla, contrapuntísticamente, a su decidido afán de progreso en la construcción, materializado preclaramente en su propia obra (43). Para abordar el estudio de la misma distinguiremos la arquitectura religiosa de la civil; empero, participando de ambos caracteres, con personalidad propia –bien representativa del quehacer de Lázaro y del ambiente social de la Restauración– la arquitectura fundacional constituye capítulo a destacar. Tuvo la oportunidad de proyectar y construir en el ensanche madrileño –confiriéndole una imagen urbana característica y revalorizadora de la arquitectura civil del XIX– grandes conjuntos para fundaciones de carácter benéfico o social, en los que se pudo aplicar con gran libertad en estas investigaciones de tipo constructivo, así como en las de carácter formal e higiénico-funcional.

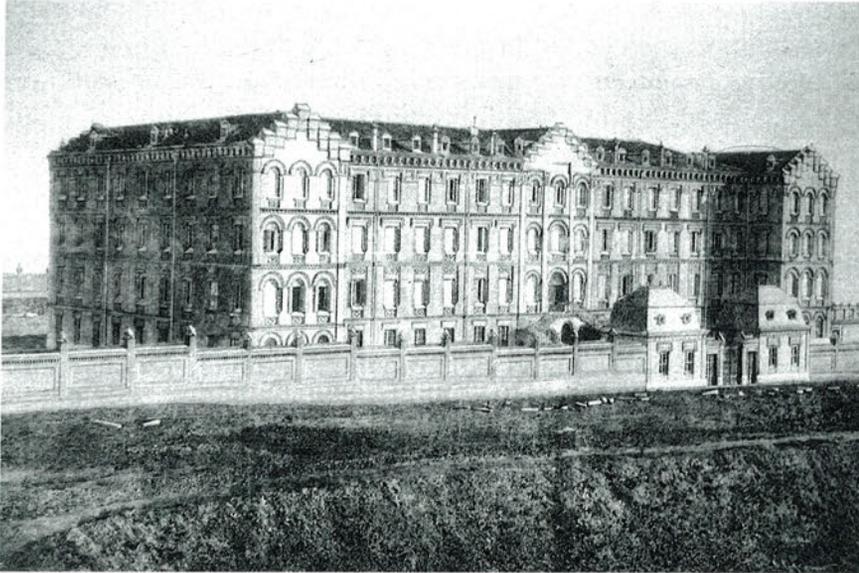
*El colegio de las Ursulinas*

Fig. 5. Vista del colegio de las Ursulinas en el año de su inauguración.

De 1889 es el proyecto del colegio de Ntra. Sra. de Loreto –las Ursulinas–, en la calle del Príncipe de Vergara. Se resuelve con una afortunada tipología más tarde tratada de nuevo por Lázaro y sus discípulos: una actuación de manzana completa, definida en su perímetro por una estudiada cerca, dejando en su interior un amplio espacio libre en el que se sitúa de manera exenta y con comodidad el edificio, todo él de ladrillo visto.

Las obras, iniciadas con la construcción de la cerca y sus edificaciones anexas (los curiosos pabellones amansardados de la portada principal y el edificio del ángulo noroeste) (44), se realizaron en distintas fases que se desarrollaron durante casi diez años, no terminándose la capilla hasta 1898.

El volumen corresponde a un original esquema de *peine*: del amplio frente de fachada, en cuatro alturas, parten hacia el interior de la parcela tres cuerpos de edificación de los cuales el central está ocupado por la capilla.

Ésta, de una sola nave, constituye el primer ejemplo de lo que van a ser otras muchas y memorables iglesias de Lázaro: una audaz estructura góti-

ca en fábrica de ladrillo, según el procedimiento *a la catalana*, con el interior revocado y el exterior en ladrillo visto de muy estudiado tratamiento mudéjar (45). Vemos en este tratamiento del ladrillo una buena muestra de la continua experimentación de Lázaro entre lo formal y lo constructivo, como queda patente en el desarrollo de la cornisa, “simbiosis –según Adell– entre el aparejo mural y el voladizo estructural” (46).

### *El asilo de la Sociedad Protectora de los Niños*

De 1896 es el proyecto del Asilo de la Sociedad Protectora de los Niños, encargado a Lázaro por el presidente de la misma –el Duque de Veragua– y financiado por la fundación Charro (47). El conjunto, que había de incorporarse a otros pequeños pabellones existentes, se situaba en un amplio solar limitado por las calles de Bravo Murillo, Ríos Rosas y Santa Engracia. Hoy derribado, fue terminado de construir en 1898.

Debido al pronunciado desmonte entre el solar y la calle de Ríos Rosas –entonces en proyecto– se concibió el edificio de manera impostada y desde una marcada intención higienista “tan favorecida por la excelente situación del Asilo” (48). El edificio, de dos alturas, se estructuraba mediante dos alas ortogonales entre sí, cortadas excéntricamente: paralelamente a Ríos Rosas, y troncándose en su extremo norte con la edificación existente, se disponía un cuerpo de gran longitud, del que merece destacarse la galería de columnas de fundición, en la planta baja; perpendicularmente se trazaba el eje de la capilla y las escaleras de acceso, que salvaban el desnivel de la calle.

El edificio, en el que “puede decirse que no hay muros de carga interiores” (49), es representativo de la voluntad de renovación constructiva de Lázaro, como se ve en el ágil uso del hierro o en las apuntadas innovaciones en zinc estampado.

Construido en ladrillo visto de esmerada ejecución, sin guarniciones de piedra, destaca en él la capilla, una de las más singulares del arquitecto y buena muestra de su rica complejidad espacial. Cubierta –como caso excepcional en Lázaro– con artesonado, se remite a las arquitecturas prerrománicas en las que por entonces había trabajado (50): constituida por una sola nave rectangular, se flanquea al exterior por sendas *naves* abiertas a los patios, naves que en la planta superior se transforman en galerías conectada al interior de la iglesia.

*El asilo de San Diego y San Nicolás*

De 1903 es el proyecto del Asilo de Niños de San Diego y San Nicolás, obra paradigmática del arquitecto y compendio de sus anteriores investigaciones (51). Situado en el Paseo del Cisne –hoy Eduardo Dato–, fue fundación de los marqueses de Vallejo. Se terminó la construcción en 1907, habiendo llevado la administración de la obra el propio Lázaro, circunstancia ésta que se da –conviene remarcarlo– en la gran mayoría de sus trabajos (52).

Si bien se trata de una intervención análoga a la del colegio de las Ursulinas dos son las variantes que vienen a determinar el nuevo proyecto: de un lado, la circunstancia de que el solar no ocupara originalmente la manzana completa (53), que fuerza la posición excéntrica del edificio; y de otro, la existencia de un cuerpo bajo de edificación, correspondiente al semisótano del inacabado Seminario Conciliar de Madrid-Alcalá (54), sobre el que se elevará la nueva fábrica.

Aprovechando este cuerpo de granito, y con algunas variaciones, levanta Lázaro dos plantas más, con un claro esquema funcional: un pabellón central –perpendicular al Paseo del Cisne– en el que se dispone la capilla, y tres pabellones perimetrales dando frente a las tres calles que limitaban el solar, alineándose con el lindero el pabellón intermedio y retranqueándose los otros dos mediante una cerca de interesante portada. En la primera planta se disponen las dependencias; en la segunda, los dormitorios –con clara intención higienista– en pabellones abiertos bien iluminados y ventilados.

El edificio, de ladrillo visto con un interesantísimo trabajo, deja patente en lo compositivo la huella del 98, “inspirándose –según palabras del arquitecto– en antiguos y apreciados monumentos nacionales de los que singularmente en el siglo XV se elevaron con fines, si no iguales, semejantes (...)” (55).

Si para Flores y Amann “es éste un edificio innovador, dentro de su época, en lo que al aspecto funcional se refiere (...) por más que todo ello aparezca envuelto por una forma convencional” (56), donde viene a ser un hito –dentro de la trayectoria de Lázaro– es, precisamente, en el acuerdo final conseguido entre lo formal y lo constructivo. En efecto: en la capilla, donde se pronuncia la última palabra en la arquitectura madrileña de ladrillo, las bóvedas y estructuras no son ya revestidas interiormente, y llegan a exhibir los procedimientos constructivos que a lo largo de su ejercicio profe-

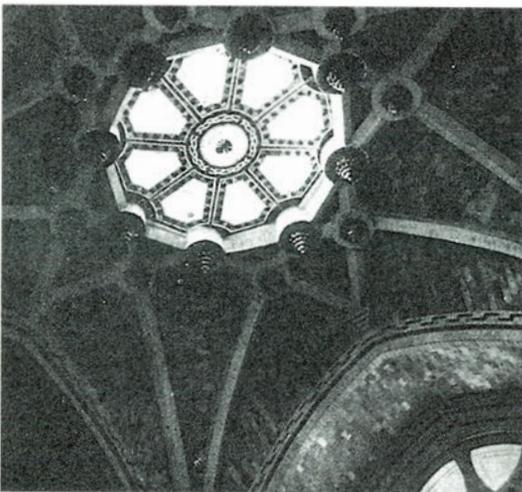
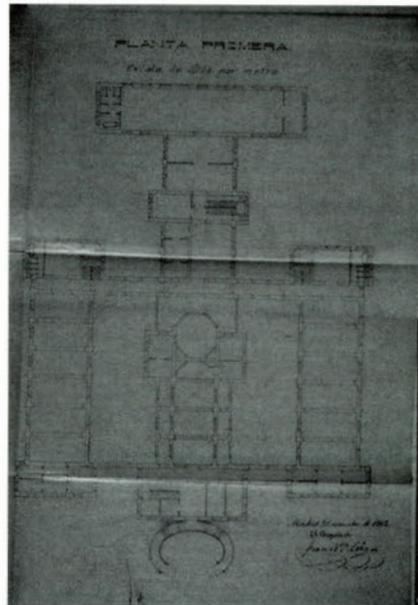
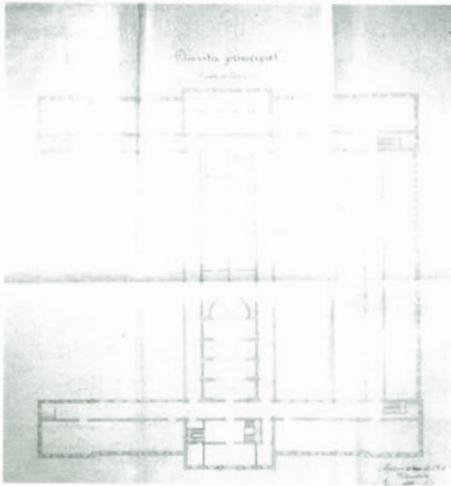
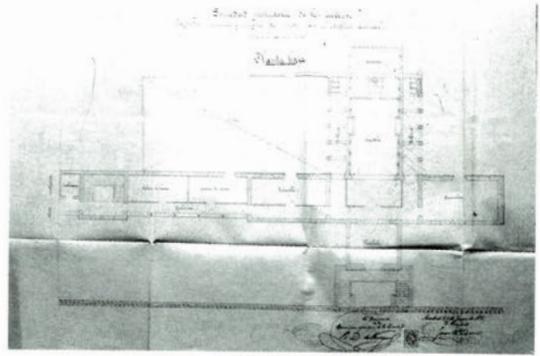


Fig. 6. Capilla de las Ursulinas. Fig. 7. Planta baja del asilo de la Sociedad Protectora de los Niños. Fig. 8. Planta superior del asilo de San Diego y San Nicolás. Fig. 9. Bóveda de la capilla de San Diego y San Nicolás. Fig. 10. Planta primera del Hospital de Caridad.

sional había venido desarrollando el arquitecto, dejando por primera vez que la construcción, desnudada, fuera elocuente (57).

### *El Hospital de Caridad*

De 1907 data el proyecto del Hospital de Caridad, fundación benéfica para obreros. El proyecto de Lázaro, redactado para la media manzana entre las calles de Jorge Juan y Duque de Sesto, con frente a la de la Fuente del Berro (58), no fue finalmente construido por haber adquirido la propiedad, en 1908, la totalidad de la manzana con el subsiguiente cambio de planes.

Se trataba de un proyecto en la línea de los anteriormente expuestos, en esencia, un gran pabellón central dispuesto perpendicularmente a la calle de la Fuente del Berro, y dos pabellones laterales ligados al central por grandes patios.

En el eje, entre otras dependencias, se disponía la capilla –con una curiosa falsa volumetría al exterior– y los aposentos de los Hermanos de San Juan de Dios, a cuyo cargo había de estar el hospital; en los laterales, las salas de enfermos; y en un pequeño pabellón transversal al final del central, con uso independiente, las habitaciones para convalecientes.

Considerando el carácter de la fundación procura Lázaro una sobria composición en ladrillo visto, al estilo de las anteriores, con cuidadosos tratamientos mudéjares “(...) que, dentro de la mayor sencillez y modestia, quiten ese aspecto de monotonía y vulgaridad (...)” (59).

## LA ARQUITECTURA RELIGIOSA

### *LOS CONVENTOS*

Dentro ya de la arquitectura específicamente religiosa estudiaremos por separado la tipología conventual, la de los templos y, por último, la funeraria. Respecto a la primera construye de nueva planta en Madrid el convento de las agustinas del Beato Orozco, el de las Concepcionistas de Caballero de Gracia y el de la Latina; en Burgos, el de las Salesas; termina en Valladolid el convento de los agustinos; y reconstruye, en fin, en su ciudad natal el Seminario de San Froilán.

### *El convento del Beato Orozco*

De 1885 data el proyecto de la iglesia y Casa Religiosa del Beato Alonso de Orozco, para la congregación de las agustinas descalzas, en la calle de Goya con vuelta a la del General Díaz Porlier. La construcción fue terminada en 1887.

El edificio, hoy derribado, era de indudable importancia por cuanto constituyó la primera obra madrileña (60) que utilizaba el hierro en los *aristones* de las bóvedas. Pero aun pionero en este edificio de la construcción metálica no da Lázaro todavía el salto definitivo, acomodándose a los tradicionales usos de la construcción madrileña, a saber: muros “de menor importancia” con entramados de madera, forjados constituídos por botes de barro, armaduras de madera en par y picadero –menos en la cubrición de la iglesia–, viguetas del mismo material en pisos superiores.

Ilustra esta temprana obra del arquitecto aquello que –como hemos señalado– va a significar toda su carrera: la conjunción perfecta entre una regeneración constructiva, racional e innovadora, y un lenguaje –formal y simbólicamente– medievalista. En este sentido, no ajeno al goticismo católico de Pugin, válganos la propia memoria del proyecto como elucidario:

“La índole del edificio que se proyecta y las circunstancias de los materiales que han de emplearse imponen desde luego las líneas generales de composición que resulta informada por el estilo cristiano de la Edad Media, cuyos fecundos principios marcarán por mucho tiempo su huella en todas las obras de esta clase sin que la introducción de algunos materiales de moderno uso, como el hierro, tengan aún influencia bastante para alterar las disposiciones generales de forma y proporción” (61).

El edificio tiene una curiosa organización compositiva, muy de Lázaro, en la que se diferencian expresivamente los distintos volúmenes elementales. Así dispone: perpendicularmente a General Díaz Porlier –y en el centro de la fachada a esta calle– el eje de la iglesia, cuyo volumen sobresale limpio del conjunto; dando frente a Goya, la fachada en dos alturas del convento, adosada en su extremo izquierdo a un cuerpo expresamente diferenciado (recurso que veremos empleado más veces por el arquitecto) que constituye el testero del coro de la iglesia; por último, en la esquina, enla-

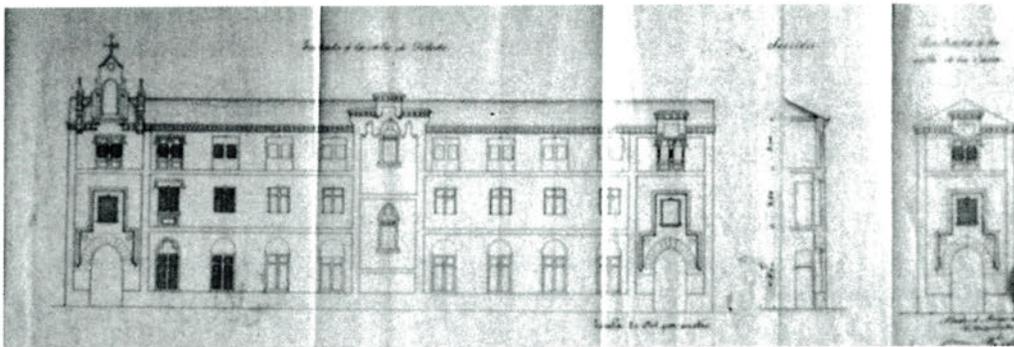
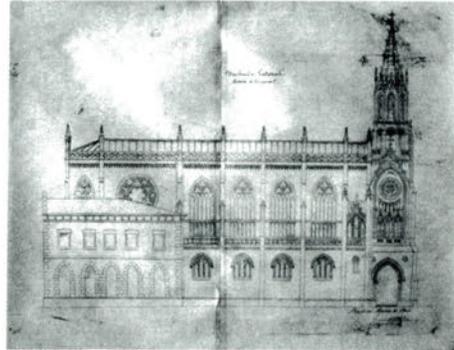
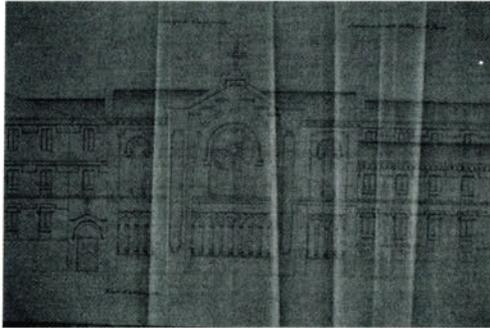
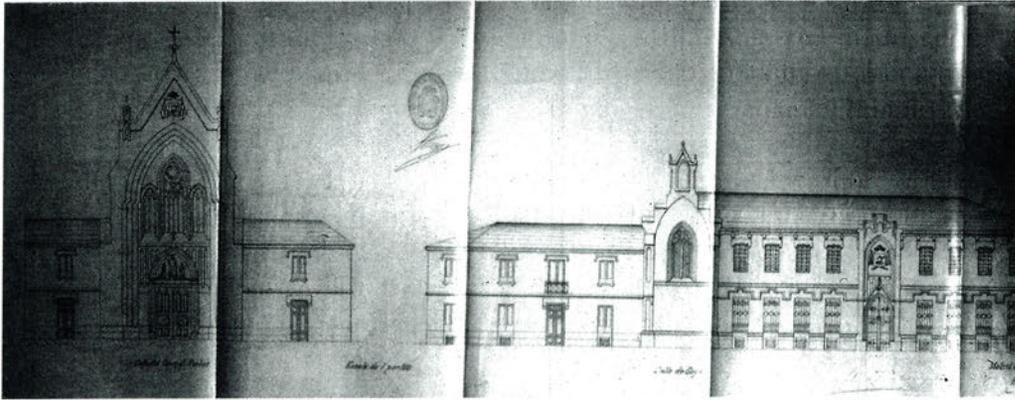


Fig. 11. Alzados del convento del Beato Orozco. Fig. 12. Fachada de la iglesia del convento concepcionista en Blasco de Garay. Fig. 13. Alzados del convento de la Latina. Fig. 14. Alzado lateral de la iglesia del monasterio de las Salesas de Burgos.

zando ambas fachadas, un cuerpo más bajo “que en su forma se acomoda a las construcciones urbanas ordinarias” (62), destinado a residencia de capellanes.

*El convento concepcionista de Blasco de Garay*

El convento para las religiosas Concepcionistas Descalzas –vulgo Caballero de Gracia– en la calle de Blasco de Garay, cuyo proyecto es de 1890, presenta muy distinta organización.

El edificio, también de esquina –con vuelta a Donoso Cortés–, y ajustándose a las alineaciones del ensanche, deja un amplio espacio libre al interior de la parcela, afectando la forma de L. Dando a la calle de Blasco de Garay, y paralelamente a ella, se traza la iglesia; junto a la esquina se sitúa el claustro.

La corriente de renovación constructiva iniciada por Lázaro con el convento del Beato Orozco –en lo que a la estructura metálica se refiere– se mantiene en este caso; pero ahora, tras su viaje a Barcelona, importando ya los métodos catalanes que revolucionarán por entero la construcción madrileña:

“(...) los muros de carga, tanto exteriores como interiores, también de fábrica y sin entramado alguno. Los pisos y techos se formarán con viguetas de hierro y bovedillas tabicadas y la armadura del tejado en forma análoga (...)” (63).

Entre ambos conventos el criterio compositivo es bien distinto: en éste la fachada es mucho más sobria, en un tratamiento del ladrillo heredero de Rodríguez Ayuso, “(...) sin otra adición decorativa que la correspondiente a los muros de la capilla, reduciéndose a distraer sus paramentos con arquerías combinadas en la misma fábrica de ladrillo” (64). Estas arquerías ciegas y entrelazadas que, en la composición neorrománica del lienzo latericio de la iglesia, interrumpen el discurrir de la fachada –como cuerpo diferenciado análogo al de Goya–, conferirían a este alzado un particular interés urbano, a nivel de calle, que no llegó a verse materializado según el proyecto original, pero que sí veremos aplicado en las iglesias de los Redentoristas y en la de las Hijas de la Caridad.

### *El convento de la Latina*

En 1903 recibe Lázaro, de la misma congregación concepcionista, el encargo del proyecto del nuevo convento de la Latina, para sustituir al primitivo que ese mismo año se había demolido con el antiguo hospital (65).

El proyecto –de 1904– presenta a la calle de Toledo una larga fachada de ladrillo visto, en tres alturas, que remite en su composición al muy anterior de la Casa Religiosa del Beato Orozco: análogamente acentúa –y separa– el cuerpo de la iglesia, a la izquierda; pero equilibrándolo esta vez con la entrada del convento en el otro extremo, y diseñando en el centro un paño ornamental que divide la fachada –igual que en el de Goya– en dos cuerpos de cuatro líneas de vanos. Otra estrecha fachada se dispone –al otro lado del convento– en la Cava Alta. Las portadas de una y otra son variaciones de la portada original del Hospital que fundara Beatriz Galindo (66). El decidido afán de Lázaro en una experimentación que comprometa lo formal con lo constructivo queda reflejado en el magnífico tratamiento del ladrillo en la cornisa, a base de un motivo rombaleado, “que –según Adell– resume toda la corriente cultural de la época” (67).

Dando a la calle de Toledo, se constituye una primera crujía para los ingresos –completamente independiente del convento y de la iglesia– y otros servicios. “Hasta pasada ésta –según la memoria del proyecto– y en el sentido del fondo no comienzan las demás dependencias claustrales y eclesiásticas, de sólo dos plantas, que se agrupan alrededor de un extenso patio (...)” (68).

La obra termina en 1907. Algunos remates posteriores, con Lázaro ya enfermo, parece que los llevara a cabo Plácido Francés y Mexía (69).

### *El monasterio de las Salesas en Burgos*

En 1895 proyecta Lázaro el monasterio de las Salesas de Burgos, no terminándose las obras, por dificultades económicas, hasta 1906.

Cómodamente en el amplio solar, y con muy acertado criterio de implantación en el ensanche urbano, se dispone el conjunto en torno al claustro, posibilitando –por un lado– un adecuado aislamiento entre las huertas de clausura y el jardín de entrada a la iglesia, y –por otro– una larga y *urbana* fachada a la calle de Barrantes. Nótese al respecto cómo, si en el proyecto original dispone Lázaro la fachada de la iglesia según la alineación de esta

calle, en el definitivo –de 1901– gira decididamente, con clara intención, el eje de la iglesia con relación al convento, y sitúa la entrada de la misma en el jardín del ángulo de la parcela que *mira* a la ciudad, entrada que queda acertadamente significada por una torre (70).

Todo el conjunto, en piedra de muy estudiada estereotomía, es de un lenguaje neogótico muy sobrio. De él sobresale el volumen de la iglesia, cuya nave central –de un modo muy característico en Lázaro– se destaca de las laterales. Esta iglesia, una de las más interesantes del arquitecto, consigue, con una ajustada economía de medios, una notable calidad constructiva y recreación de la arquitectura gótica. Las bóvedas son tabicadas y aparecen al interior revestidas con simulación del despiece de la piedra. En el estudio de este espacio interior –como en otros del arquitecto– es obligado referirse a la sabia utilización de la luz natural, tamizada por los vanos estrechos del andito, y que se colorea en las espléndidas vidrieras que el propio arquitecto donara a la obra.



Fig. 15. Vista general del Monasterio de las Salesas de Burgos.

## *LAS IGLESIAS*

Dentro de la amplia obra religiosa de Lázaro ocupa un lugar principal la arquitectura de los templos, no sólo por el gran número que de ellos hace, y su diversidad, sino por constituir campo apropiado para sus experiencias constructivas, particularmente en cuanto a la aplicación del sistema de bóvedas tabicadas, en el que llega a soluciones muy audaces, de finísimos espesores, sorprendentes en aquel momento.

En un estudio más profundo sobre las iglesias de Juan Bautista Lázaro habría de abordarse así mismo el análisis del mobiliario y artes a ellas aplicadas, debidos cuando no a la propia mano del arquitecto sí a su intervención directa (71); estudio que vendría a glosar oportunamente su permanente interés por la idea de la integración de las artes en torno a la arquitectura.

Además de las capillas de las fundaciones y conventos ya comentados construye en Madrid la iglesia del Pilar, la de los Redentoristas, la de las Reparadoras, la de la Milagrosa y la de las Hijas de la Caridad; en Cedillo (Cáceres), la iglesia parroquial; en Sabucedo (Orense), el templo de Jesús y María; y en San Sebastián, la iglesia jesuita de San Ignacio.

### *La iglesia del Pilar*

De sus primeras obras madrileñas, hoy desaparecida, es la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Pilar, en la calle del mismo nombre del barrio de "La Guindalera".

Se proyectó en 1879 y se terminó la obra en 1883. Era una sencilla construcción en ladrillo con un nítido juego de volúmenes. La planta, de cruz latina, disponía a sus pies un cuerpo de campanario, centrado y flanqueado en el mismo imafrente por dos volúmenes más bajos. Pese a la sencillez de trazado ya se preludian en este temprano proyecto determinados criterios compositivos, próximos a intenciones medievalistas, que más tarde veremos desarrollados.

### *La iglesia de los Redentoristas*

La iglesia del Perpetuo Socorro, de los padres Redentoristas, en la calle de Manuel Silvela, es una de las más importantes obras del arquitecto. Fue

proyectada en 1892, año en el que comenzó la obra, terminándose cinco años después.

Si ya en la capilla de las Ursulinas –que por esos años estaba Lázaro construyendo– habíamos visto cómo un interior neogótico se revestía exteriormente de un elaborado lenguaje mudéjar, y esto mismo lo seguiremos viendo en otras no menos significativas obras, estamos aquí ante un caso ciertamente singular. En efecto: si su interior, de bóvedas tabicadas y revestidas, es para Loredó (72) lo más importante del edificio, es en su exterior donde encontramos una notabilísima arquitectura, muy *francesa*, de ladrillo prensado y piedra, fiel heredera de la de su maestro Madrazo, que llevará a Moya a considerarla como uno de los pocos edificios representativos en Madrid del “estilo gótico racionalista de Viollet-le-Duc” (73).

La planta, de cruz latina con tres naves y triforio, dispone su eje de forma paralela a la calle. Ofrece a ésta una cuidadísima pared, ciega en su parte baja, en la que materializa el efecto perseguido en Blasco de Garay. Dos torres, de estudiada evolución de volúmenes, flanquean el imafrente, abierto a un patio de ingreso que posibilita una atractiva visión urbana.

### *La iglesia de las Reparadoras*

En 1897 recibe Lázaro el encargo de construir una iglesia para el convento de las Reparadoras, en la calle de Fomento. Esta congregación se acababa de instalar en el viejo edificio, obra de Ventura Rodríguez, que hasta este momento había albergado al Ministerio que da nombre a la calle. El proyecto lo realiza en colaboración con Joaquín María Fernández y Menéndez Valdés, quien se encargó también de la dirección de la obra (74), la cual se termina en 1901.

Es de notar cómo Lázaro no recurre en esta ocasión a su habitual goticismo y se aferra, en lo formal y en lo constructivo, a un rígido modelo románico, cercano al para él tan familiar de San Vicente de Ávila:

“Procurando acomodarse a los mejores modelos de la Arquitectura correspondiente al siglo XII, o sea al segundo período del estilo románico, se ha realizado la composición del templo proyectado en su conjunto y detalles y sin introducción de novedades que desfiguren o contradigan la pureza del estilo; así que, hasta en la adopción de bó-

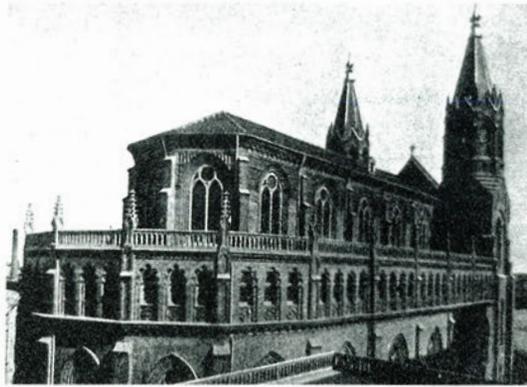


Fig. 16. Iglesia del Pilar. Fig. 17. Iglesia de los Redentoristas. Fig. 18. Ábside de la Milagrosa en su estado original. Fig. 19. La iglesia de la Milagrosa junto a la antigua Casa-Misión.

vedas, y a pesar de las ventajas que reportan las de crucería, se ha prescindido de ellas conservando las de cañón seguido para las naves mayor y crucero y empleando las de arista en las más bajas (...) siguiendo el mismo procedimiento adoptado por los constructores de la época tomada por modelo” (75).

La planta es de cruz latina con tres naves y triforio. Cada una de las naves es rematada en ábside semicircular a la cabecera, en cuyo espacio posterior se establece la conexión del nuevo edificio con el convento existente.

Salvo la portada, que es de piedra caliza con un muy elaborado trabajo de cantería, toda la construcción es de fábrica de ladrillo. Las bóvedas, como venía siendo usual en Lázaro, son tabicadas *a la catalana*, llegándose a un aprovechamiento total de la estructura, que consigue unos espesores mínimos. El hecho de que esta estructura de vanguardia se diseñara para ser posteriormente *ocultada* provocó un comentario de Lampérez, aparecido — antes de que se terminara la obra— en la revista de la Sociedad Central de Arquitectos, en el que animaba a Lázaro a exhibir sus innovadoras estructuras descarnadamente, sin añadidos (76). Estas intenciones se verían cumplidas más tarde, como ya hemos visto, en la capilla del Asilo de San Diego y San Nicolás.

### *La basílica de la Milagrosa*

La iglesia-basílica de la Milagrosa, en la calle de García de Paredes, es proyectada en 1900 y se termina de construir en 1904, habiendo colaborado en la obra el arquitecto don Narciso Clavería y Palacios, conde de Manila. El edificio se conectaba con la hoy desaparecida Casa-Misión de San Vicente de Paúl (77).

Es obra característica de la yuxtaposición afortunada de un ropaje exterior mudéjar a un espacio gótico y —quizá por posterior al 98— desde un marcado carácter nacional (78). Consta su planta de una nave central y dos laterales que la rodean formando girola, “trazada con arreglo a la escuela genuinamente española, de la que es modelo principal la de la Catedral de Toledo” (79), y de tal manera que el volumen exterior de la central destaca de las otras dos, de forma muy habitual en Lázaro.

Todo el edificio, ajustándose a la Casa-Misión existente, es de “fábrica de ladrillo combinada con piedra artificial en su decoración” (80). Destaca el imafronte, con sus dos esbeltas torres de base cuadrada y remate octogonal, cuya transición reproduce el volumen ya empleado por Lázaro en el Panteón de Casares, que más adelante se estudiará. Pero si en el tratamiento de la nave es marcadamente española, en el imafronte resulta mucho más europea, con claras reminiscencias del norte de Europa.

En esta iglesia podemos observar (81), una vez más, el interés de Lázaro por la aplicación de las artes decorativas a la arquitectura, destacándose en este sentido las magníficas vidrieras, la cerrajería y el desaparecido mosaico de Daniel Zuloaga en el ingreso.

### *Iglesia de las Hijas de la Caridad*

Para esta misma congregación de San Vicente de Paúl, en su rama femenina –las Hijas de la Caridad–, proyecta en 1906 la iglesia de la Inmaculada en la calle de Lope de Vega, por haber quedado insuficiente la capilla de que ya disponía su noviciado (82). El convento resulta seriamente afectado durante la Guerra Civil y todo el conjunto es poco más tarde demolido (83).

La iglesia, que debe encajarse en un solar de forma trapezoidal lindante con el convento, se hace de tres naves, orientando su eje principal paralelo a la calle, a la que abre una sola fachada. Es interesante notar cómo esta fachada, de volúmenes escalonados, propone a nivel de calle un cuerpo a modo de *cerca* que retranquea el conjunto, y que combinando ladrillo con piedra caliza, sobre zócalo de granito, parece paliar –al ser la fachada de norte– la ausencia de juegos de luz.

Las bóvedas, tabicadas, son de crucería y rematan al exterior formando azoteas. El crucero se proyecta con una alta cúpula –revestida de zinc– sobre tambor con gabletes, asentado sobre perfiles laminados; en su interior queda comprendida una curiosa linterna que apoya sobre una bóveda vaída y nervada, análoga en todo a la que veremos construída en la iglesia jesuíta de San Sebastián.

En cuanto al criterio compositivo es interesante notar, una vez más, cómo Lázaro conjuga las formas del Medioevo con las condiciones constructivas del momento, señalando en el proyecto que “la nueva iglesia se adap-

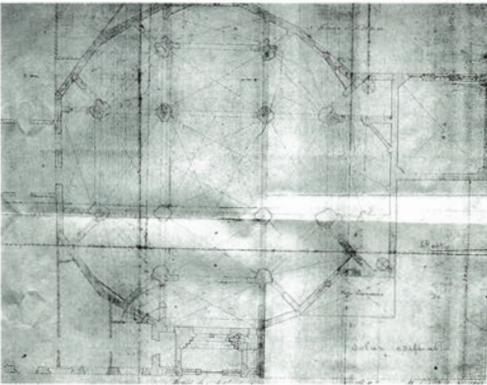
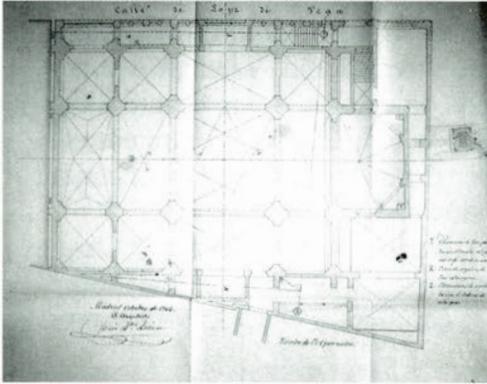


Fig. 20. Planta de la iglesia de las Hijas de la Caridad. Fig. 21. Fachada de la iglesia de las Hijas de la Caridad. Fig. 22. Iglesia de Cedillo. Fig. 23. Interior de la iglesia de Sabucedo. Fig. 24. Planta de la iglesia de San Ignacio en San Sebastián.

tará al estilo ojival primario, sin otras novedades que las que imponen los materiales de fábricas mixtas que han de emplearse” (84).

Por un problema de ordenanzas, en cuanto a las alturas máximas de edificación, la obra no puede ser realizada según el proyecto original, teniendo que ser éste ampliamente reformado por Lázaro, suprimiéndose el crucero y la cúpula (85). Es terminada la obra en 1910, con el arquitecto ya aquejado de su enfermedad, siendo Narciso Clavería –su colaborador en la Milagrosa–, quien firme el certificado final de la misma.

### *La iglesia de Cedillo*

En 1894 construye Lázaro la iglesia parroquial de Cedillo, pequeña localidad cacereña limítrofe con Portugal. Fue hecho el encargo por doña Bárbara Bustamante, viuda de Casares (86).

El oficio de Lázaro, en esta obra menor, queda patente al conjugar la racionalidad y esquematismo de su planteamiento con un brillante ejercicio compositivo en el que, con muy pocos elementos, consigue un sorprendente efecto de escala que ennoblece lo modesto de la edificación, efecto de escala también ensayado en el panteón que para esta misma familia ya había construido en Madrid y del que más tarde nos ocuparemos.

Opta el arquitecto por una planta de sencilla geometría, en forma de cruz griega de brazos cuadrados, cubiertos por bóvedas de arista. También el crucero se cubre con esta bóveda, de igual proyección en planta que las anteriores, pero elevada sobre éstas, repercutiendo al exterior en un cuerpo central más alto.

Se observa lo limitado del presupuesto en el ajustado empleo de los materiales y técnicas constructivas, que son los propios del lugar, adecuándose a su función según un método racional próximo a las teorías de Viollet-le-Duc (87). Emplea así en los muros la mampostería de pizarra según la tradición de la zona pero, innovadoramente, dejándola sin revestir, con lo que consigue un sorprendente efecto al combinarse con el ladrillo de los contrafuertes de esquina, impostas, arquillos ciegos y recercado de vanos. Adopta el conjunto un inequívoco aire rural, sin menoscabo de su noble porte que –salvando la escala– nos refiere a la iglesia de los Redentoristas en esos mismos años en construcción.

### *El templo de los Sagrados Corazones en Sabucedo*

El proyecto del templo de los Sagrados Corazones de Jesús y María, en la pequeña localidad orensana de Sabucedo de Montes, es redactado por Lázaro en 1898. Comienza su construcción en 1900, no rematándose en sus últimos detalles hasta 1916, cuando ya la enfermedad había apartado al arquitecto del ejercicio profesional.

Fue autor del encargo don Juan Bautista Casas, presbítero y gobernador eclesiástico en La Habana, donde hizo fortuna y quiso con ella construir un magnífico templo para su pueblo natal, templo también en el que recibiera sepultura (88). Desde esta voluntad fundacional se entiende la magnitud del proyecto con relación a una aldea que no alcanza los doscientos habitantes. Es de señalar, a este respecto, la acertada disposición de la iglesia en la ladera del monte, como remate del breve caserío.

La iglesia, de limpia composición neogótica, es enteramente –y por razón del lugar– de piedra granítica. Esto es así incluso en las bóvedas de crucería, donde habitualmente empleara Lázaro su sistema de bóvedas tabicadas. La planta, de cruz latina, es de una sola y amplia nave que modela al exterior una volumetría de particular interés: del cuerpo nítidamente recortado de la nave surgen con poderosa geometría los brazos del crucero, rematados en un plano desnudo que en su parte baja se prolonga, ochavándose, en torno a la cabecera, formando el cuerpo de la sacristía, cual si de un deambulatorio se tratara (solución ésta que nos remite a la iglesia de Burgos y a la de la Milagrosa). A los pies del templo sitúa Lázaro la torre, con un curioso ejercicio compositivo.

### *La iglesia de San Ignacio en San Sebastián*

Poco posterior, de 1902, es el proyecto de la iglesia jesuíta de San Ignacio en San Sebastián. La original solución de Lázaro se debe, en este caso, a las condiciones impuestas por el solar: se trataba de ocupar el espacio circular, interior a una manzana, que ocupara antes el teatro-circo donostiarra.

Adopta en consecuencia el arquitecto una planta poligonal, sensiblemente ajustada al círculo, en la que inscribe una cruz griega, de la que el brazo de la epístola se prolonga hasta alcanzar la calle de Garibay, en la que proyecta la única fachada del edificio. Fachada de composición neorrománica, que evoca

—otra vez— el frontis de San Vicente de Ávila: toda ella en piedra, abre un amplio arco de medio punto en el que se retranquea la portada (89).

El sistema de cubrición es interesante. Las bóvedas de crucería, tabicadas y revestidas una vez más, y de sorprendente ligereza, se apoyan en el perímetro y en los doce esbeltos pilares que se yerguen en los vértices de la cruz, adoptando distintos trazados para adaptarse a lo irregular de la planta. El crucero presenta una curiosa bóveda vaída con nervaduras entrecruzadas, formando un octógono irregular estrellado, en cuyo centro se abre la linterna. Materializa esta cúpula la que poco después proyectara y no llegara a construir en la iglesia madrileña de las Hijas de la Caridad.

El volumen así determinado, de un marcado carácter expansivo e isótropo, se reviste de un lenguaje ecléctico en el que se conjugan elementos románicos y góticos con otros más orientales, ofreciendo una sorprendente impresión espacial.

### *LA ARQUITECTURA FUNERARIA*

Tuvo Lázaro en este terreno oportunidad de trabajar en todas las escalas (90): proyectó dos cementerios, el de Ávila y el de La Bañeza; construyó cuatro panteones familiares en Madrid, dos en León y uno en Ávila; y levantó la capilla y panteón de los Duques de Alba en la localidad madrileña de Loeches. En el Monasterio de Caleruega (Burgos), edificó un monumento a Santo Domingo de Guzmán que, si no de carácter funerario, participa, como veremos, de esa tipología.

#### *La ampliación del cementerio de Ávila*

La ampliación del cementerio de Santa María de la Cabeza, en Ávila, es uno de los primeros encargos profesionales de Lázaro. Lo redacta como arquitecto municipal de esa ciudad en 1876, no llegando a ser construído. Quedan en él bien reflejadas —al igual que en el posterior de La Bañeza— las intenciones de orden legal, higienista y social que en torno a la muerte se proponían en la sociedad de finales de siglo.

Dos son los criterios que el arquitecto establece: el de ordenación social de los enterramientos y el higienista.

En cuanto al primero plantea un expresivo trazado –que asemeja al de un ensanche urbano– basado en un pentágono regular, en el que destaca el centro definido y monumental frente a la zona indiferenciada y continua de la periferia. Valgan a este respecto las significativas palabras del arquitecto:

“Teniendo en cuenta la clasificación de sepulturas, me pareció indispensable aceptar un trazado radial que permitiera por su propia índole ir aumentando el número de enterramientos a medida que se alejan del centro, ya que ésta es la proporción natural con arreglo a los precios que por cada clase de sepulturas han de satisfacerse y que a las más costosas se debía cierta preferencia en la colocación” (91).

En cuanto al segundo es de destacar el rechazo de plano que hace Lázaro del sistema de nichos exteriores, por cuanto poco duraderos, aceptando sin embargo su construcción en criptas enterradas. Este último sistema es el que adopta en un original esquema que reproduce subterráneamente, mediante galerías interconectadas, el pentágono central. Es de señalar que los respiraderos de estas galerías, así como el del osario central, están constituidos al exterior por los monumentos funerarios de las glorietas y del centro, respectivamente.

#### *El cementerio de La Bañeza*

De 1885 data el proyecto del cementerio de La Bañeza, éste sí construído, pero no bajo la dirección de Lázaro. Participa de las mismas intenciones que el de Ávila: las higienistas, en cuanto a eliminación del sistema de nichos, y las de clasificación social de sepulturas, según el propio arquitecto sintetiza: “(...) pues aunque todos ellos (los enterramientos) han de hacerse en la tierra y no en nichos, ha de haber entre ellos la diferencia que resulta del tiempo por que se adquiere el enterramiento” (92).

A diferencia del orden radial de Ávila, en este caso el esquema adoptado es el de dos ejes que dividen al solar en cuarteles, en cada uno de los cuales se ordenan segregadamente los distintos tipos de sepulturas, y en cuya intersección se sitúa la capilla. Ésta, al no llevar Lázaro la dirección de las obras, no se ajustó en su ejecución al proyecto.

### *El panteón de Casares*

En el patio de la Concepción de la Sacramental madrileña de San Isidro, y muy próximos entre sí, construye tres panteones: el de Casares, el de Zaldo y el de Angulo. El primero de ellos, obra primeriza del arquitecto y el más interesante de los tres, es proyectado en 1879 para la familia Casares-Bustamante (que más tarde le encargará la iglesia de Cedillo) y se construye en 1881. Es una pequeña construcción en ladrillo, con tratamiento mudéjar que “justificó –según Loredó– por considerar a este estilo como uno de los más castizos de la arquitectura española medieval” (93); presenta en sus proporciones un sorprendente juego de escala, forzando las dimensiones de los elementos constructivos (94).

La composición geométrica de volúmenes elementales, ya citada como característica de la arquitectura de Lázaro, adquiere aquí particular interés: la cripta, semienterrada, es de planta rectangular y se manifiesta al exterior mediante zócalo de granito; la pequeña capilla superior es de planta cuadrada inscrita en el rectángulo de base, resolviéndose el enlace entre ambas formas por las vertientes inclinadas de los respiraderos; la cubierta, en fin, es de cúpula afacetada que soluciona el tránsito del octógono al cuadrado mediante escalonamientos limpiamente recortados en los planos de fachada, recurso este último que más tarde transportará el arquitecto a las torres de la Milagrosa (95).

### *El panteón de Zaldo*

El panteón de Bruno Zaldo (96), proyectado en 1890, es colindante con el anterior y bien distinto a él: obedece a una tipología en cripta subterránea, cubierta por bóveda tabicada de ladrillo hueco. “La parte artística y decorativa del panteón –según explica la memoria del proyecto– está limitada (...) a la representación de cuatro tumbas y de una cruz sin inscripción alguna (...) (97). Esta cruz sirve, análogamente al caso de Ávila, de respiradero de la cripta. Tras algunos destrozos ocurridos en la guerra civil se levantó un cuerpo de acceso que ha venido a desvirtuar la elementalidad del conjunto.

### *El panteón de los Marqueses de Angulo*

El panteón de los Marqueses de Angulo, cuyo proyecto es de 1896, es tipológicamente también distinto de ambos: todo él es de superficie, sin

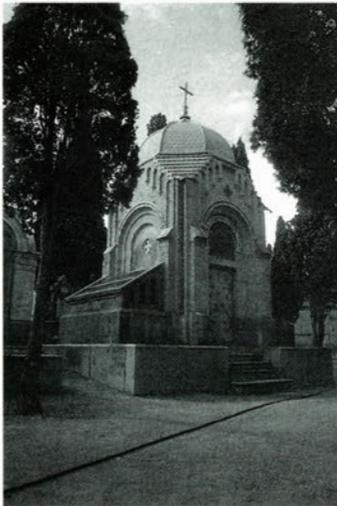
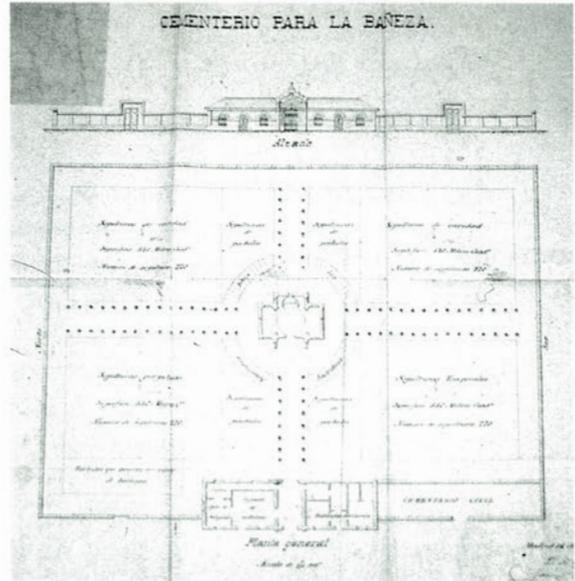
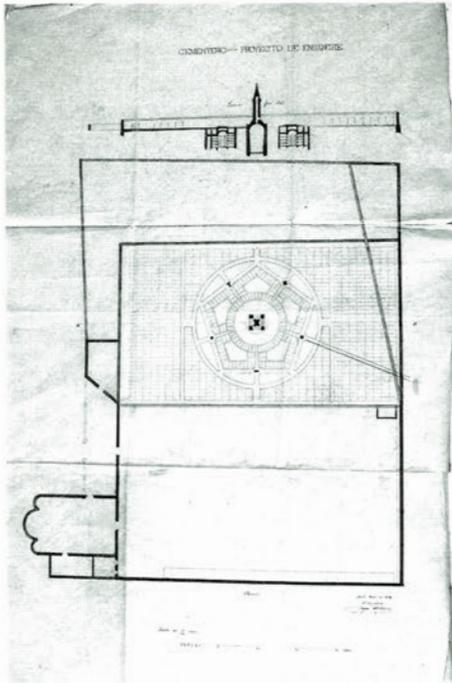


Fig. 25. Planta de la ampliación del cementerio de Ávila. Fig. 26. Planta del cementerio de La Bañeza. Fig. 27. Panteón de la familia Casares. Fig. 28. Panteón de los Duques de Alba. Fig. 29. Monumento a Santo Domingo de Guzmán.

cripta subterránea (98). Está constituido por un claro y proporcionado volumen, en piedra caliza, de planta rectangular y cubierta a dos aguas. El exterior presenta cierto aire ecléctico entre lo clásico y lo románico. Se caracteriza por un tratamiento plano de las paredes, de muy estudiado despiece, en las que se recortan limpiamente los motivos ornamentales.

#### *El panteón de los Condes de Villapadierna*

En el madrileño Cementerio de Epidemias, inaugurado en 1884, levanta Lázaro el Panteón de los Condes de Villapadierna. Es un interesante ejercicio constructivo, íntegramente en granito. Dispone de amplia capilla y cripta inferior: el techo de ésta se constituye, según describe Repullés, “con crucerías de dicho material para sostener, no la plementería de las bóvedas, sino grandes losas constitutivas del pavimento de la capilla” (99).

#### *La capilla y panteón de los Duques de Alba*

Construcción funeraria de muy distinto tipo es el Panteón de los Duques de Alba en la localidad madrileña de Loeches, inaugurado en 1909. El encargo, hecho por el XVII Duque de Alba, consistía en el levantamiento de una capilla funeraria adosada a la iglesia del Monasterio de las Dominicas.

Resuelve aquí el arquitecto un interesante ejercicio de integración en el conjunto monacal, optando por una planta trilobulada que conecta con la iglesia mediante uno de los arcos de la nave, y con las dependencias de clausura anejas al coro, por uno de sus absidiolos. Así mismo, en su aspecto exterior, compone adecuadamente la cúpula del Panteón con el volumen dominante del chapitel, tratando los paramentos con el mismo aparejo toledano del resto del conjunto.

En el interior, la relación inmediata con la iglesia barroca, obra de Carbonell, determina a Lázaro a utilizar, no sin soltura, el –para él tan inusual– lenguaje clásico. Teniendo en cuenta la percepción desde la nave de la iglesia la composición se proyecta, recortada por el arco de ingreso a modo de diafragma, con clara intención escenográfica, que *ensancha* los brazos y provoca una indefinida sensación de alejamiento,

abonada así mismo por la muy cuidada iluminación cenital proveniente de las bóvedas.

Bajo el panteón, y ajustándose a su perímetro, sitúa una cripta para anteriores enterramientos en la que significativamente, al no haber ya continuidad formal con la iglesia, se hace el lenguaje más “medievalista”.

### *El monumento a Santo Domingo de Guzmán*

También para las Madres Dominicas había construido años atrás, en la iglesia del monasterio burgalés de Caleruega, el monumento a Santo Domingo de Guzmán. Situamos esta arquitectura en este capítulo pues, aunque no se trate estrictamente de un monumento funerario, su origen formal y tipológico ha de buscarse en los baldaquinos elevados sobre las criptas de los mártires en las basílicas romanas (100).

Hoy derribado, fue proyectado en 1883 y construido al año siguiente. Se trataba de un templete situado en el crucero de la iglesia, sobre un pozo preexistente que, según la tradición, indicaba el lugar de nacimiento del santo.

Como muestra de las ideas medievalistas de Lázaro, que en este caso – análogamente al anterior de Loeches– no puede materializar como quisiera por la presencia de la iglesia, merece la pena transcribir el siguiente texto extraído de la memoria del proyecto:

“(…) las condiciones generales del templo, su estilo y época ofrecen la mayor y más desventajosa limitación al que suscribe, porque si sería ciertamente absurdo componer en un estilo tan censurable como el reinante en el siglo pasado a que pertenece el templo y sus altares, no lo sería menos el adoptar otro que por completo desdijese del sitio y lugar en que la composición ha de colocarse.

Ante tales consideraciones, e inclinándose siempre el que suscribe a sacrificar su propio gusto y deseo a lo que resulta razonado y lógico, ha desistido, bien a su pesar, de adoptar en la composición el estilo gótico en cualquiera de sus periodos, único verdadera y genuinamente propio de la arquitectura cristiana (...)” (101)

Hace pues “la composición de arte latino y tratada en sus detalles según el estilo románico español” (102), más acorde, en el uso del arco de medio

punto, con el del templo existente. Consiste la planta, en su interesante articulación de geometrías elementales, en un exágono regular en tres de cuyos lados se levantan altares sobre columnillas, y a cuyo encuentro se alza el templete, también exagonal y cubierto por cúpula.

Es de notar que el templete fue una obra completamente prefabricada en el extranjero por una firma angloalemana, pues no encontró Lázaro – quien una vez más llevaba la administración de la obra– ningún tallista en España que fuera capaz de hacerlo “por menos de una exorbitante cantidad” (103).

## LA ARQUITECTURA CIVIL

Habiendo visto hasta aquí la arquitectura fundacional y religiosa de Lázaro, predominante en su quehacer, merecen destacarse –separadamente a su arquitectura doméstica, de la que se tratará más tarde– algunas incursiones en el campo de la arquitectura civil.

Así, proyecta en Madrid la escuela de niñas de la calle de García de Paredes y dos interesantes talleres industriales: uno en la calle de Ayala (104) y otro en la antigua Avenida de la Plaza de Toros (105); en su ciudad natal realiza la espléndida decoración neogótica del salón de plenos de la Diputación (Palacio de los Guzmanes), y se encarga, así mismo, de la ampliación del Hospital de León; en Astorga construye un severo edificio de ladrillo para ampliación del asilo; para Valladolid redacta el proyecto, ya citado, de Casa Consistorial; en Gijón se ocupa de las obras de terminación del Instituto Jovellanos; y en Pradoluengo (Burgos), el Hospital de la Fundación Zaldo.

### *El Hospital de Pradoluengo*

Esta última obra, fundación de la familia Zaldo (106), terminada en 1901, es de especial interés, quizá por –aun manteniendo ciertos invariantes de su arquitectura religiosa– proponer un lenguaje claramente *civil*.

Obedece su planta a un esquema en T de clara modernidad: al cuerpo alargado posterior, correspondiente a los dormitorios y dependencias, se opone perpendicularmente el volumen a doble altura de la capilla. La articulación exterior de volúmenes se ve enriquecida por los resaltes del vestíbulo y del comedor en los ángulos interiores, y por el casetón de la escale-



Fig. 30. Hospital de Pradoluengo.

ra que sobresale en la cubierta, constituyendo una muy adecuada implantación en la ciudad.

La construcción, toda ella en piedra, es de muy ajustada traza, conjugando el sencillo lenguaje neogótico del frontis de la capilla, que se adelanta en el eje principal, con la composición racional del conjunto, de clara inspiración schinkeliana.

La ampliación del edificio con un nuevo pabellón, por la parte posterior, ha roto la limpia composición de la fachada trasera que vertía sobre una amplia terraza (107).

### *LOS EDIFICIOS DE VIVIENDAS*

Dentro de la arquitectura civil de Lázaro ocupa un lugar a destacar el muy desconocido capítulo de su arquitectura doméstica, sin duda empañado por su vasta labor en otros campos. Pero no fue escaso su trabajo en este terreno y así, además de distintos edificios de viviendas construidos en su ciudad natal y en la de Ávila, tenemos constancia de que en Madrid realizó veintiséis casas de nueva planta (108).

Independientemente de los palacetes, que trataremos aparte, de entre los edificios de viviendas madrileños merecen citarse los siguientes de esquina: los dos de Ortega y Gasset con vuelta a Claudio Coello (1883 y 1886) (109); el de la calle de la Cabeza con vuelta a Lavapiés (1886) (110); el de

Juan de Mena con vuelta a Alfonso XI (1889); el de Montserrat con vuelta a la calle del Acuerdo (1891) (111); así como el derribado de Ventura Rodríguez con vuelta a Tutor (1899).

Todos estos edificios, en los que el arquitecto aprovecha hábilmente su condición de ángulo de manzana, ofrecen una muy cuidada presencia urbana, particularmente en los esquinzos curvos del de Juan de Mena, encargo también de Bruno Zaldo, y del primero de Ortega y Gasset, encargo de Busto y Argüelles (112). Siendo este capítulo de relevante importancia por cuanto en él la huella de Lázaro, como introductor de los nuevos procedimientos constructivos, se dejará más tarde sentir en una profunda transformación de la construcción privada madrileña, válganos precisamente estos dos últimos edificios para glosar la evolución reseñada. Hay entre ambos un cambio importante en lo constructivo: en los seis años que median entre sus proyectos entra Lázaro en contacto con los constructores catalanes.

Así si en el de Busto no hace el arquitecto sino ajustarse a los métodos tradicionales madrileños: “La construcción será de (...), fábrica de ladrillo recocho en sus muros de carga, entramados los interiores, suelos de maderos forjados con botes de barro, armadura de par y picadero, (...)” (113); en el de Zaldo ya importa Lázaro las prácticas aprendidas en Barcelona, suprimiendo los entramados y haciendo una temprana utilización de los perfiles laminados, alcanzando una calidad ciertamente desconocida en el Madrid de aquel entonces: “(...) tanto las traviesas interiores de carga como los tabiques divisorios serán de fábrica sin entramar y en los pisos y armaduras se emplearán viguetas de hierro laminado forjando con bovedillas tabicadas” (114).

### *LOS PALACETES MADRILEÑOS*

Otra tipología doméstica trabajada por Lázaro, en la que se puede apreciar el peso que el arquitecto tenía en la sociedad madrileña –y hasta qué punto su clientela no estaba restringida a la de procedencia religiosa– es la de los palacetes para la aristocracia madrileña de finales de siglo (115).

Trabaja, precisamente, en tres de los más significativos, por cuanto fueron introductores del “estilo francés” en Madrid (116): el del Conde de Estradas, el del duque de Santo Mauro y el palacio de Montellano, juzgado como “el más soberbio ejemplar del decadentismo en Madrid” (117).

### *El palacete del Conde de Estradas*

De 1892 data el proyecto del palacete del Conde de Estradas (118), en la calle de Almagro. Se trata de una construcción de ladrillo y cubierta amansardada, en la que una vez más observamos la hábil compatibilización de un determinado lenguaje arquitectónico con las modernas exigencias constructivas, “procurando –según el propio arquitecto declara– encerrar las exigencias del (estilo) seudo-clásico francés, a que pertenece, con la clase de materiales y disposiciones corrientes en nuestra localidad” (119).

### *El palacete del Duque de Santo Mauro*

El palacio del Duque de Santo Mauro, levantado anejo al anterior y dando frente a tres calles (120), es ya una característica arquitectura de importación, posiblemente sobre trazas francesas, que firma Lázaro en 1899, y cuyas obras dirige, llevándolas a término en 1902. El breve lapsus entre estos dos edificios es indicativo del rápido cambio de gusto de la aristocracia madrileña en torno al 98 (121).

El proyecto, ejecutado con pulcritud en un estilo tan poco habitual en Lázaro, consiste en un interesante ejercicio tipológico en el que el juego de volúmenes del cuerpo principal y del cuerpo de servicio posibilitan muy distintos tratamientos: ya en torno al *gran patio* (122) que los separa, ya de cara al jardín, ya en el frente a la calle de Zurbano, en la que, enlazándose entrambos por un arco, definen una prolongada fachada urbana.

### *El palacio del Duque de Montellano*

El palacio del Duque de Motnellano vino a ocupar el magnífico solar del Paseo de la Castellana en que se erguía antes el derribado palacete de Indo (123). Atribuído el proyecto a un célebre arquitecto francés (124), es firmado por Lázaro en 1900 encargándose de la dirección de las obras (125), que se prolongan hasta 1903.

La calidad de construcción habitualmente empleada por Lázaro en sus edificaciones tiene oportunidad aquí, dada la magnitud de la obra, de combinarse con materiales y procedimientos fuera de lo normal, consiguiendo un producto de mangífica factura.

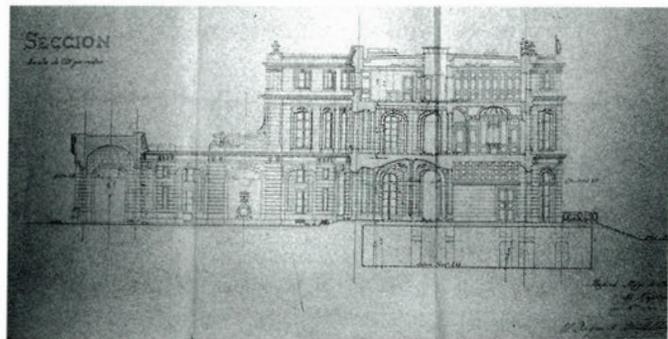
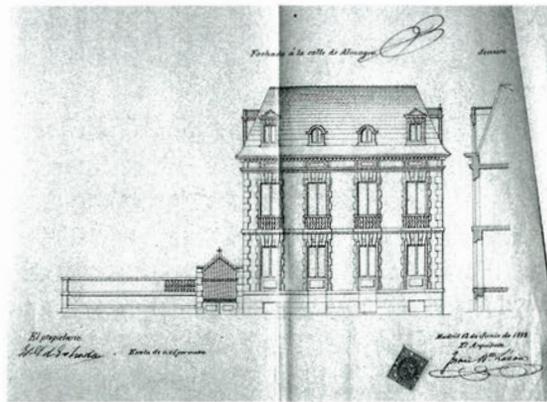
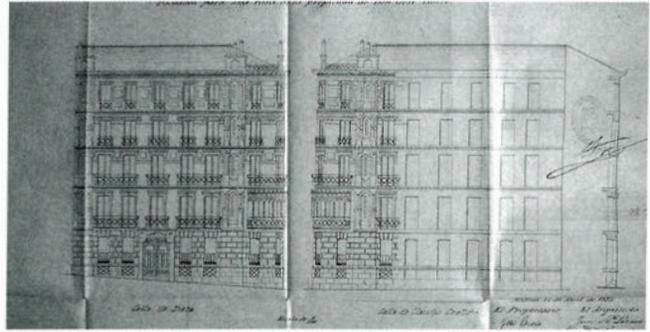
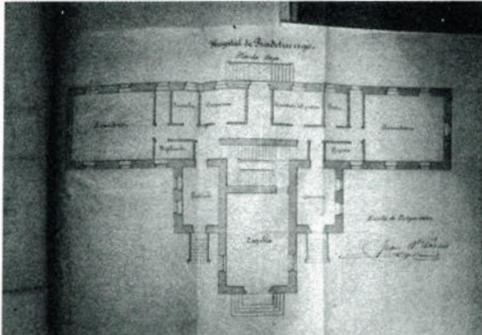


Fig. 31. Planta baja del Hospital de Pradoluengo. Fig. 32. Alzados del edificio de viviendas de Busto, en Ortega y Gasset. Fig. 33. Edificio de viviendas de Zaldo, en Juan de Mena. Fig. 34. Alzado del palacete del Conde de Estradas. Fig. 35. Sección del palacio del Duque de Montellano.

Por otra parte el lenguaje arquitectónico del proyecto, tan indicativo del momento cultural, era por completo ajeno a la práctica de Lázaro, quien en estos términos redacta la memoria explicativa del mismo.

“(...) el Arquitecto que suscribe debe manifestar que su propósito ha sido acomodarse al gusto neo-clásico dominante en los Palacios que aún subsisten en esta Capital pertenecientes a la pasada centuria y en que dejaron principalmente marcadas su personalidad artística arquitectos eminentes y con especialidad en los de Liria y Altamira aún existentes” (126).

## CONCLUSIÓN

Reunida toda la producción del arquitecto y aportando –en la medida de lo posible– las intenciones del propio autor sobre su obra, se ha procurado explorar en las arquitecturas de Lázaro, considerándole, dentro de su singularidad –en la que se entrecruzan buena parte de las tendencias de la pasada centuria–, como figura que bien pueda elucidar parte del complejo panorama de finales del XIX.

Si, para concluir, la arquitectura de Lázaro supuso en muchos casos una indiscutida investigación tipológica y funcional (las Ursulinas, San Diego y San Nicolás, Pradoluengo...) y, dentro de lo formal, una última fase en la evolución de la arquitectura de ladrillo madrileña (los Redentoristas, la Latina, el frontis de la Milagrosa, la capilla de San Diego y San Nicolás...), es en el terreno de la *firmitas* –terreno en el que el propio arquitecto radicara su *particular vocación* (127)– en el que llegara a ser más reconocido por sus propios contemporáneos, conscientes de aquella “verdadera revolución en el arte de construir madrileño” (128), y en el que imprimiera más perdurable –aunque velada– huella (129).

Entendemos así lo que interesa el estudio de Lázaro desde esta bien trabada complejidad de su método arquitectónico, remitiéndonos de manera muy particular, dentro del debate de finales de siglo, a la correspondencia entre *construcción* y *forma*, correspondencia que evoluciona definitivamente la técnica del ladrillo: desde la contradicción cierta entre ambas, que podemos ejemplificar en el interior *revocado* de la capilla de las Ursulinas,

hasta la conjunción perfecta entre una y otra, conseguida en la capilla muy otra de San Diego y San Nicolás, ya entre sus postreras obras.

En este sentido, y abundando en la doctrina vitruviana, el propio Juan Bautista Lázaro, en su discurso de ingreso a la Academia, ya sintetizó palmariamente cuál ha de ser el método del arquitecto, método que –por todo lo arriba expuesto– entendemos justamente aplicado a lo largo de su obra:

“Si dejándose llevar del puro razonamiento y cálculo pretende que su obra sea rigurosamente científica, abandona su campo y pasa al de la ingeniería, y si, por el contrario, deja volar su fantasía y le parece nimio y secundario y despreciable, por no debir enojoso y antipático, cuanto hay que libar en las ciencias exactas y experimentales, también quedará fuera de su lugar propio, y no será arquitecto, como no sea de castillos en el aire” (130).

*Origen de las ilustraciones:*

- 1 Fototipia de Hauser y Menet, en *Resumen de Arquitectura*, 1901.
- 3 *Anales de la Construcción y de la Industria*, 1885.
- 4 Fotot. de Hauser y Menet, en *Res. de Arquit.*, 1901.
- 5 Fotografía de Caldevilla, en la *La Ilustración Española y Americana*.
- 9 En E. LAREDO, “Asilo de San Diego...”, p. 16.
- 15 *Ara de Holocausto*, lám. 3.
- 16 Dibujo de Nao, en *La Ilustr. E. y A.*, núm. XLI, nov. 1883, p. 272.
- 18 *Album conmemorativo de las fiestas celebradas...*, p. 25.
- 19 *Centenario de los Padres Paúles en Madrid*, p. 121.
- 21 *Anales de la Congregación de la Misión*, p. 567.
- 25 Arch. Histórico Provincial de Ávila.
- 29 En E. MARTÍNEZ, *Colección Diplomática...*

Las fotografías en que no se indica procedencia son del autor.

## NOTAS

- (1) Para González Amezqueta es Lázaro “indudablemente una de las figuras de la arquitectura del ochocientos injustamente olvidadas”. Véase de este autor “Medievalismo en ladrillo”, p. 33; y en este mismo número, monográfico de la arquitectura neomudéjar madrileña, el capítulo dedicado a Lázaro (pp. 40-43).
- (2) P. NAVASCÚES, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, p. 224.
- (3) Merecen destacarse, a este respecto, Joaquín Saldaña y Rafael Martínez Zapatero.
- (4) J.M. VILLANUEVA, *La ciudad de León. El gótico*, p. 258.
- (5) Comienza Laviña los trabajos en 1859.
- (6) Véase E.M. REPULLÉS, “Necrología de Juan Bautista Lázaro”, p. 257 y ss.
- (7) R. LOREDO, “El arte español desde principios del s. XIX hasta el momento actual. La arquitectura”, p. 637.
- (8) J.L. GUTIÉRREZ ROBLEDO: “Sobre los arquitectos municipales abulenses en la segunda mitad del XIX”, p. 122.
- (9) Ya recién titulado, en 1875, había sido propuesto para una plaza de profesor ayudante de Dibujo en la Escuela de Arquitectura.
- (10) Entiende Lázaro que es el dibujo la herramienta fundamental para la deseada renovación de las artes aplicadas cuando reconoce: “(...) lo que sí confirma la experiencia y patentizan los resultados es que nada en ellas (en las artes aplicadas) se puede obtener sin una base indispensable y fija: el dibujo”. (“Discurso del Excmo. Sr. D. Juan Bautista Lázaro”, p. 9).
- (11) En este período, y dada su estrecha relación con el clero, recibe en Madrid los primeros encargos de iglesias y conventos.
- (12) Doménech i Montaner construía entonces el edificio para el restaurante de la Exposición. Un cierto paralelismo entre ambos arquitectos, subrayado en su común interés por las artes industriales, es apuntado por J. HERNANDO, *Arquitectura en España. 1770-1900*, p. 261.
- (13) Valga al respecto el comentario que en 1907 hace Cabello y Lapiedra: “Lázaro, como constructor, ha sido el que de una manera más franca y decidida rompió con las rutinarias prácticas arraigadas entre nosotros, aboliendo los entramados e introducién-

- do la fábrica de ladrillo en las construcciones como estructura principal combinada con el hierro, dando entrada a las fábricas de ladrillo y adoptando como sistema el aparejo llamado catalán, que él implantó en la corte, auxiliado de operarios catalanes venidos de la capital del Principado, empleando en sus obras nuevos productos constructivos de la industria nacional, y creando nuevas formas aplicadas al Arte". (L.M. CABELLO Y LAPIEDRA, "Recepción pública del Excmo. Sr. D. Juan Bautista Lázaro de Diego...", p. 8). A este respecto véase también, del mismo autor, "Madrid y sus arquitectos en el siglo XIX", p. 44. Por otra parte, Lampérez consideraba a Lázaro no sólo implantador en Madrid del sistema *a la catalana* sino *propagandista* del mismo (V. Lampérez, "Crónica", 1898, p. 107).
- (14) Parece que su candidatura fue propuesta por el Obispo de León, a la sazón don Francisco Gómez de Salazar. Véase al respecto J.M. VILLANUEVA, *La ciudad de León. Del gótico mudéjar a nuestros días*, p. 206.
- (15) Señala que en el campo de la vidriería se había llegado a tal atraso en España "por abdicar, en suma, en manos del pintor lo que al Arquitecto corresponde". ("El Arte de la Vidriería en España", I, p. 74). En la segunda parte de este estudio publica Lázaro interesantes dibujos de las vidrieras de León.
- (16) Conferencia pronunciada por Lázaro en la Sociedad Central de Arquitectos el 10 de Mayo de 1898. Véase L.M. CABELLO Y LAPIEDRA: "Las conferencias de la Sociedad Central en el presente curso", p. 69.
- (17) Acta de la Junta extraordinaria de gobierno de la Sociedad Central de Arquitectos celebrada el 11 de Marzo de 1901.
- (18) J.B. LÁZARO, "Discurso del Excmo. Sr. D. Juan Bautista Lázaro", p. 7.
- (19) Véase carta de Lázaro al capellán del monasterio de Caleruega, de 12-V-1882, Arch. Monast. Caleruega, carp. 46, nº 1.
- (20) E.M. REPULLÉS, *ob. cit.*, p. 263.
- (21) J.M. VILLANUEVA LÁZARO, *La ciudad de León. De romana a románica*, p. 281.
- (22) *Ibid.* p. 297.
- (23) Sucede en esta restauración, como lo hará en otras, a Demetrio de los Ríos (Arch. Catedr. de León, caja "Restauración/s. Miguel de Escalada/año 1887-1890". Publica sobre estos trabajos en 1903 "San Miguel de Escalada".
- (24) "Convento de Sto. Tomás de Ávila de los Caballeros".
- (25) Según señala Gutiérrez Robledo: "Si Lázaro no restauró la totalidad de la muralla, supo con su actuación crear en la ciudad un clima propicio para ello. Enseñó a los abulenses el valor del monumento y puso las bases de un "movimiento ciudadano" que las valorará debidamente y que impulsará la declaración de Monumento Histórico-Artístico". ("Reparaciones, fortificaciones y primeras restauraciones de la muralla de Ávila en el siglo XIX", p. 227).
- (26) Memoria del proyecto, Arch. Catedr. de León, caja "Restauración/Colegiata de Santillana y otros". Las obras más perentorias a acometer fueron el apeo de las cubiertas del claustro y la contención del desplome de las arcadas del mismo.
- (27) Descubre Lázaro, en el curso de las obras de restauración de este edificio, algunos restos arqueológicos de consideración. Véase al respecto V. LAMPÉREZ: *Historia de la Arquitectura...*, p. 302.

- (28) J.B. LÁZARO, *Ermita de Santa Cristina en Lena...*, p. 11.
- (29) J. GONZÁLEZ, *Pulchra Leonina*, León, 1913. Esta obra, aun “de restringido alcance literario –como señala Navascúes–, tiene en cambio el interés de narrar toda una serie de vivencias en torno a la catedral de León, en los mismos días de su restauración, que ayudan a comprender mejor lo que para la ciudad supuso aquella preciosa herencia medieval” (P. NAVASCÚES, “La catedral de León: de la Verdad histórica al espejismo erudito”, p. 18). Véase comentario de Julio Puyol sobre esta obra en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, julio 1915, pp. 5-77.
- (30) J.B. LÁZARO, “La Catedral de León”, p. 281.
- (31) Se publican junto a interesantes dibujos del propio Lázaro sobre los apeos de las bóvedas y otros aspectos constructivos, en *Anales de la Construcción*, durante los años 1885 y 1886.
- (32) J.B. LÁZARO, *ob. cit.*, p. 279.
- (33) *Ibíd.*, p. 280.
- (34) Para más detalles sobre la polémica en torno al *aislamiento* de la catedral véase P. NAVASCÚES, “Arquitectura del siglo XIX: las fachadas de la catedral de León”, p. 58.
- (35) V. LAMPÉREZ: “La catedral de León y su restauración”, p. 339.
- (36) J.B. LÁZARO, Epílogo de *La catedral de León*, p. 244.
- (37) J. TORBADO Y FLÓREZ, *Catedral de León*, p. 10.
- (38) J.B. LÁZARO, *ob. cit.*, p. 244.
- (39) J.B. LÁZARO: “Discurso del Excmo. Sr. D. Juan Bautista Lázaro”, p. 22.
- (40) R. BECERRO DE BENGOA, “Arquitectos contemporáneos de la catedral de León”, p. 335.
- (41) J. FERNÁNDEZ ARENAS, *Las vidrieras de la catedral de León*, p. 44.
- (42) J.B. LÁZARO, *ob. cit.*, p. 22. A partir de entonces Lázaro utilizaría frecuentemente vidrieras en sus obras.
- (43) En este sentido Repullés (*ob. cit.*) señalaba: “(...) precisamente a la vez que realizaba estas difíciles restauraciones de lo viejo, empleando en ellas las prácticas y procedimientos de la época correspondiente a cada edificio, era uno de los paladines y más constantes mantenedores de los modernos procedimientos constructivos, siendo de los primeros que los llevara a la práctica en Madrid, con verdadera fortuna, obteniendo valiosos resultados estáticos y económicos, a la vez que notables efectos artísticos”.
- (44) Memoria del proyecto, Archivo de Villa (A.S.A.) 7-364-36.
- (45) El lenguaje mudéjar del exterior de las naves nos remite, en este caso, a las arquitecturas toledanas tan estudiadas por el arquitecto.
- (46) J.M. ADELL, *Arquitectura de ladrillos del siglo XIX...*, p. 6.
- (47) M. TOLOSA LATOUR, *Memoria leída ante el Consejo de Patronos de la Sociedad Protectora de los Niños...*, p. 5.
- (48) Memoria del proyecto, A.S.A. 11-431-20.
- (49) *Ibíd.*
- (50) Ya había Lázaro realizado las restauraciones de San Miguel de Escalada y Santa Cristina de Lena. Véase V. LAMPÉREZ, “Crónica”, 1898, p. 107.
- (51) E. LAREDO, “Asilo de San Diego (...)”, p. 6.

- (52) *Hoja de Servicios del Arquitecto Excmo. Sr. D. Juan Bautista Lázaro de Diego*, Arch. Acad. BBAA, Leg. 44-5/1.
- (53) El solar no llegaba a lindar con la calle de Zurbano por interposición de una propiedad privada que más tarde llegaría a incorporarse al conjunto.
- (54) Memoria del proyecto, A.S.A. 16-1-18.
- (55) *Ibíd.*
- (56) C. FLORES Y E. AMANN, *Guía de la arquitectura de Madrid*, p. 42.
- (57) Para Repullés esta capilla “atiende al mejoramiento racional de la Construcción, sin perder de vista al Arte, antes bien favoreciéndole”. (“Contestación al discurso de Juan Bautista Lázaro”, p. 49).
- (58) Se situaba la edificación prevista en la trasera de la Plaza de Toros de Ayuso.
- (59) Memoria del proyecto, A.S.A. 16-412-8.
- (60) P. NAVASCÚES, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, p. 225.
- (61) Memoria del proyecto, A.S.A. 6-406-24.
- (62) *Ibíd.*
- (63) Memoria del proyecto, A.S.A. 8-4-28.
- (64) *Ibíd.*
- (65) M. AGULLÓ Y COBO, “El hospital y convento de la Concepción...”, p. 24.
- (66) El alfiz, utilizado como elemento compositivo a partir de la portada original, es así mismo empleado con decisión por Lázaro, en esos mismos años, en el trazado de la fachada principal de San Diego y San Nicolás.
- (67) J.M. ADELL, *ob. cit.*, p. 57.
- (68) Memoria del proyecto, A.S.A. 16-50-2.
- (69) M. AGULLÓ Y COBO, *ob. cit.*, p. 25.
- (70) Nótese que el remate de esta torre no es obra de Lázaro.
- (71) Recuérdese que Lázaro se ocupó, en la mayor parte de los casos, de la administración de la obra.
- (72) R. LOREDO, *ob. cit.*, p. 637. Este interior, del que merecen señalarse las vidrieras —realizadas al tiempo que las de León—, ha sido recientemente desvirtuado por un desatinado pintado general de las naves.
- (73) L. MOYA, “La arquitectura madrileña en el primer tercio del siglo XX”, p. 137.
- (74) Con este arquitecto colaborará también Lázaro en varios de sus edificios de viviendas en Madrid.
- (75) Memoria del proyecto, A.S.A. 16-16-4.
- (76) “Si el sistema *á la catalana* lleva en su estructura la razón de su solidez; si las *alfas* son monolitos en los que el material no actúa por su forma mecánica, sino por la cohesión; si las *cadena*s de los muros son las que coadyuvan á el equilibrio, estableciendo igualdad de asientos; si todo esto y otras cosas más son la base y el fundamento de la construcción, ¿por qué ocultar la estructura con estucos y postizos? ¿Qué papel van á desempeñar esos capiteles *agregados*, y esas *dovelas fingidas*, imitación de otro sistema opuesto al moderno? ¿Por qué no acometer resueltamente la revolución, (...)?” (V. LAMPEREZ, “Crónica”, 1899, p. 31).
- (77) Este edificio en ladrillo, del que sólo queda el lienzo de fachada que mira al templo, fue construido por Ruiz de Salces en 1883.

- (78) Véase “Iglesia de S. Vicente de Paul - Madrid”, *Arquitectura y Construcción*, núm. 162, enero 1906, p. 7.
- (79) *Ibid.*, p. 6.
- (80) Memoria del proyecto, A.S.A. 11-484-32.
- (81) Aún a pesar de los daños sufridos en la Guerra Civil, en que fue convertida en sala de cine. Véase F. ESPIAGO, *100 Años de Historia. Historia de la Casa Central de la Congregación de la Misión (...)*, p. 38.
- (82) El convento, situado entre las calles de Lope de Vega, Jesús y Huertas, no comprendía la totalidad de la manzana, ocupada en su lindero al Salón del Prado por el palacio de Xifré. Con objeto de hacer una iglesia mayor y con frente al Prado se establecieron contactos para adquirir dicho palacio; no siendo esta operación posible, la iglesia quedó limitada a una sola fachada a Lope de Vega. (*Anales de la Congregación de la Misión*, p. 566). Véase también P. NIETO, *Historia de las Hijas de la Caridad...*, p. 327.
- (83) El estado adquiere el solar para ser levantada la casa de Sindicatos; a cambio, proporciona a la congregación el edificio del Hospital de Convalecientes, fundación –como el de San Diego y San Nicolás– de los marqueses de Vallejo y construido, según el prototipo de Lázaro, por su discípulo Martínez Zapatero.
- (84) Memoria del proyecto, A.S.A. 17-39-5.
- (85) Entre las dos soluciones propuestas por el arquitecto municipal –su compañero de promoción Urioste–, o bajar la altura del edificio o retranquear la nave central del mismo, opta Lázaro por la segunda, no sin defender su proyecto original aduciendo, en pro de una flexibilidad de la ordenanza, la singularidad y monumentalidad del edificio.
- (86) J. ROSA ROQUE, *Antecedentes históricos de Cedillo (Cáceres)*, p. 80.
- (87) F.J. PIZARRO, “La iglesia parroquial de Cedillo y el historicismo medieval de Juan Bautista Lázaro”, p. 340.
- (88) Carta manuscrita de Juan Bautista Casas al Obispo de Orense, 11-1-1896, Arch. Hist. Dioces. de Orense, F.E. 9/8-36.
- (89) Una posterior ampliación en altura vino a desvirtuar la cuidada composición del arquitecto.
- (90) Véase J. GARCÍA – G. MOSTEIRO, “La arquitectura funeraria de Juan Bautista Lázaro”.
- (91) Memoria del proyecto, Arch. Hist. Prov. de Ávila, caja “Ayuntamiento”, 126-48-42.
- (92) Memoria del proyecto, Arch. Munic. de La Bañeza, caja 150/“Obras municipales”.
- (93) R. LOREDO, *ob. cit.*, p. 638.
- (94) Es de señalar cómo las dimensiones *forzadas* del ladrillo, con nueve centímetros de testa, condiciona la modulación toda del edificio, incluso el diámetro reducidísimo de gárgolas y bajantes.
- (95) Esta composición volumétrica del edificio, el tránsito escalonado del cuadrado al octógono, la cúpula afacetada, el tratamiento limpio de los planos, nos remiten a ciertas tipologías funerarias islámicas, particularmente a los mausoleos mamelucos de El Cairo.
- (96) De la familia Zaldo recibe Lázaro otros encargos que más tarde veremos.
- (97) Memoria del proyecto, Arch. Sacram. S. Isidro, Patio de la Concepción/manz. u-10.
- (98) Memoria del proyecto, Arch. Sacram. S. Isidro, Patio de la Concepción/manz. t.

- (99) E.M. REPULLÉS, *ob. cit.*, p. 49.
- (100) Así lo indica el propio arquitecto en la memoria del proyecto: “De parecida manera se ha procedido en el caso presente, mas no siendo el sitio que se quiere marcar de tan gran importancia como el sepulcro de un mártir, (...)”. Arch. del Monasterio de Caleruega.
- (101) Memoria del proyecto, Arch. del Monasterio de Caleruega.
- (102) *Ibíd.*
- (103) Carta manuscrita de Lázaro al capellán del Monasterio de Caleruega, 12-V-1882, Arch. del Monast. de Caleruega, carp. 46, nº 1.
- (104) A.S.A. 7-364-16.
- (105) A.S.A. 9-176-26.
- (106) Fue el autor del encargo don Dionisio Zaldo, que así empleó, en beneficio de su ciudad natal, la fortuna conseguida en América; muriendo antes de ver terminada la obra, fue su hermano Bruno (que ya había hecho otros encargos a Lázaro) quien llevara a cabo la empresa.
- (107) Así mismo el interior de la capilla, de notable interés, ha sido recientemente desvirtuado por una reforma.
- (108) “Hoja de Servicios del Arquitecto Excmo. Sr. D. Juan Bautista Lázaro de Diego”, Arch. Acad. BBAA., Leg. 44-5/1.
- (109) A.S.A. 6-166-82 y 7-75-35, respectivamente.
- (110) A.S.A. 7-244-46.
- (111) A.S.A. 9-339-18. De todas las citadas es ésta la única de fachada revocada.
- (112) Con relación a este último edificio es de señalar que el hecho de que Lázaro tratara la esquina con un enfático cuerpo cilíndrico (cuya segregación de las fachadas era subrayada por balconadas curvas y un interesante mirador de inspiración neogótica –hoy completamente desvirtuado–) ocasionó que al construir más tarde el propio arquitecto el edificio de los Condes de Reparaz, justo enfrente, propusiera el Ayuntamiento adoptar análoga solución “a fin de contribuir al mejor ornato público”; solución ésta que no fue aceptada por la propiedad, adoptándose finalmente la solución en chaflán. (A.S.A. 7-75-35).
- (113) Memoria del proyecto, A.S.A. 6-166-82.
- (114) Memoria del proyecto. A.S.A. 8-14-25.
- (115) Sería su discípulo Joaquín Saldaña, a la sazón ayudante de Lázaro en estas obras, quien más tarde heredara esta clientela y llegara a construir la mayor parte de los palacetes *al modo francés* de la Belle Époque madrileña.
- (116) Entre otros trabajos de menor importancia puede citarse la ampliación en 1887 del hotel del Conde de Alpuente en Princesa 3, hoy derribado (A.S.A. 7-245-15).
- (117) J.R. ALONSO PEREIRA, *Madrid 1898-1931, de corte a metrópoli*, p. 58.
- (118) Don Mariano Fernández de Henestrosa, Conde de Estradas y Primer Duque de Santo Mauro, llegaría a ser poco más tarde –en 1900– Alcalde de Madrid.
- (119) Memoria del proyecto, A.S.A. 9-176-34.
- (120) El Duque de Santo Mauro, hijo del Conde de Estradas, ocupa el mismo solar de éste, entre las calles de Almagro, Caracas y Zurbano.
- (121) J.R. ALONSO PEREIRA, *ob. cit.*, p. 58.

- (122) Memoria del proyecto, A.S.A. 13-401-9.
- (123) Ocupaba éste la manzana completa entre el Paseo de la Castellana, Paseo del Cisne, Fortuny y General Arrando.
- (124) Según Alonso Pereira el proyecto sería del arquitecto de la aristocracia francesa M. Samson. (*ob. cit.*, p. 58).
- (125) Compartió la dirección con Joaquín María Fernández y Menéndez Valdés.
- (126) Memoria del proyecto, A.S.A. 14-109-31.
- (127) Véase nota 18.
- (128) E. LAREDO, *ob. cit.*, p. 2.
- (129) Si bien tras su desaparición pareció olvidarse su magisterio, el oficio por él desarrollado permaneció latente hasta que, en los años de escasez de hierro de la Postguerra, “Luis Moya lo retoma con nuevos contratistas catalanes”. (Josep M. ADELL, “El ladrillo: una seña de identidad”, p. 25). Véase también nota 1.
- (130) J.B. LÁZARO: “Discurso del Excmo. Sr. D. Juan Bautista Lázaro”, p. 11.



## BIBLIOGRAFÍA

- ADELL ARGILÉS, Josep M<sup>º</sup>.: *Arquitectura de ladrillos del siglo XIX. Técnica y forma*, Madrid, Fundación Universidad-Empresa, 1985.
- ADELL ARGILÉS, Josep M<sup>º</sup>.: "El ladrillo: una seña de identidad", *A & V Monografías de arquitectura y vivienda*, Madrid, núm. 5, 1986, pp. 19-26.
- AGULLÓ Y COBO, Mercedes: "El hospital y convento de la Concepción de Nuestra Señora (La Latina)", *Villa de Madrid*, Madrid, núm. 53, 1976, pp. 19-26.
- ALONSO PEREIRA, José Ramón: *Madrid 1898-1931, de corte a metrópoli*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1985.
- ANÓNIMO: "Iglesia de S. Vicente de Paul - Madrid", *Arquitectura y Construcción*, Barcelona, núm. 162, enero 1906, pp. 5-14.
- ANÓNIMO: *Anales de la Congregación de la Misión*, Madrid, 1910.
- ANÓNIMO: *Album conmemorativo de las fiestas celebradas en la Iglesia Basílica de la Virgen Milagrosa y San Vicente de Paúl*, Madrid, 1926.
- ANÓNIMO: *Centenario de los Padres Paúles en Madrid*, Madrid, 1928.
- ANÓNIMO: *Ara de holocausto*, Burgos, 1964.
- BECERRO DE BENGOA, Ricardo: "Arquitectos contemporáneos de la catedral de León", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, núm. XX, 1901, pp. 334-335.
- CABELLO Y LAPIEDRA, Luis María: "Las conferencias de la Sociedad Central en el presente curso", *Resumen de Arquitectura*, Madrid, julio 1898, pp. 69-72.
- CABELLO Y LAPIEDRA, Luis María: "Madrid y sus arquitectos en el siglo XIX", *Resumen de Arquitectura*, Madrid, núm. 3, marzo 1901, pp. 35-44.
- CABELLO Y LAPIEDRA, Luis María: "Recepción pública del Excmo. Sr. D. Juan Bautista Lázaro de Diego, Arquitecto, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Arquitectura y Construcción*, Barcelona, núm. 174, enero 1907, pp. 8-23.
- ESPIAGO, Fernando: *100 Años de Historia. Historia de la Casa Central de la Congregación de la Misión (PP. Paúles) de la Provincia de Madrid*, Madrid, 1976.
- FERNÁNDEZ ARENAS, José: *Las vidrieras de la catedral de León*, León Ediciones Leonesas, 1982.

- FLOREZ, Carlos y AMANN, Eduardo: *Guía de la arquitectura de Madrid*, Madrid, 1967.
- GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, Javier: "La arquitectura funeraria de Juan Bautista Lázaro", en *Actas del Congreso "Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española. La arquitectura y la muerte"*, en edición.
- GONZÁLEZ AMEZQUETA, Adolfo: "Medievalismo en ladrillo", *Arquitectura*, Madrid, núm. 125, mayo 1969, pp. 32-50.
- GONZÁLEZ, José: *Pulchra Leonina*, León, 1913.
- GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis: "Sobre los arquitectos municipales abulenses en la segunda mitad del XIX", *Cuadernos abulenses*, Ávila, núm. 3, 1985.
- GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis: "Reparaciones, fortificaciones y primeras restauraciones de la muralla de Ávila en el siglo XIX", en *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española. Aspectos generales*, Actas del 1<sup>er</sup>. Congreso, Ávila, septiembre 1987, pp. 217-232.
- HERNANDO, Javier: *Arquitectura en España. 1770-1900*, Madrid, Cátedra, 1989.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente: "Crónica", *Resumen de Arquitectura*, Madrid, diciembre 1898, pp. 107-108.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente: "Crónica", *Resumen de Arquitectura*, Madrid, núm. 3, marzo 1899, pp. 30-33.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente: "La catedral de León y su restauración", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, núm. XXI, 1901, pp. 339-342.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente: *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media*, Madrid, 1908.
- LÁZARO DE DIEGO, Juan Bautista: "Convento de Sto. Tomás de Ávila de los Caballeros", *Anales de la Construcción y de la Industria*, Madrid, 25-VIII-1876, pp. 148-152.
- LÁZARO DE DIEGO, Juan Bautista: "La Catedral de León", *Anales de la Construcción y de la Industria*, Madrid, núm. 18, septiembre 1885, pp. 279-282, y núm. 20, octubre 1885, pp. 305-307.
- LÁZARO DE DIEGO, Juan Bautista: *Ermida de Santa Cristina en Lena (Oviedo). Reseña de las obras hechas para su restauración*, Madrid, 1894.
- LÁZARO DE DIEGO, Juan Bautista: Epílogo en RÍOS Y SERRANO, Demetrio de los: *La catedral de León*, Madrid, 1895, tomo II, pp. 243-244.
- LÁZARO DE DIEGO, Juan Bautista: "El Arte de la Vidriería en España", *Resumen de Arquitectura*, Madrid, octubre 1897, pp. 73-79, y abril 1898, pp. 37-40.
- LÁZARO DE DIEGO, Juan Bautista: "Proyecto de restauración de las vidrieras de la Catedral de León", en *La Exposición Nacional de Bellas Artes*, Madrid, 1897.

- LÁZARO DE DIEGO, Juan Bautista: "San Miguel de Escalada", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, núms. 119-122, 1903, pp. 8-11, 36-39, 59-62 y 74-76.
- LÁZARO DE DIEGO, Juan Bautista: "Discurso del Excmo. Sr. D. Juan Bautista Lázaro", en *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Señor D. Juan Bautista Lázaro el día 16 de Diciembre de 1906*, Madrid, 1906, pp. 3-30.
- LAREDO Y CARRANZA, Eladio: "Asilo de San Diego; paseo del Cisne, Madrid", *Pequeñas Monografías de Arte. Arquitectura*, Madrid, 1908, pp. 1-16.
- LOREDO, Román: "Arte español desde principios del s. XIX hasta el momento actual. La arquitectura", en WOERMANN, K.: *Historia del Arte en todos los tiempos y pueblos. Arte contemporáneo*, Madrid, Saturnino Calleja, 1924, tomo VI, pp. 591-665.
- MARTÍNEZ, Eduardo: *Colección Diplomática del Real Convento de Sto. Domingo de Caleruega*, Vergara, 1931.
- MOYA BLANCO, Luis: "La arquitectura madrileña en el primer tercio del siglo XX", *Atlántida*, Madrid, núm. 2, pp. 20-36.
- NAVASCÚES PALACIO, Pedro: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973.
- NAVASCÚES, Pedro: "Arquitectura del siglo XIX: Las fachadas de la catedral de León", *Estudios Pro Arte*, Barcelona, núm. 9, enero-marzo 1977, pp. 51-59.
- NAVASCÚES, Pedro: "La catedral de León: de la Verdad histórica al espejismo erudito", en *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española. Aspectos generales*, Actas del 1<sup>er</sup> Congreso, Ávila, septiembre 1987, p. 17-66.
- NIETO, Ponciano: *Historia de las Hijas de la Caridad, desde sus orígenes hasta el siglo XX*, Madrid, 1932, tomo I.
- PIZARRO GÓMEZ, Fco. Javier: "La iglesia parroquial de Cedillo y el historicismo medieval de Juan Bautista Lázaro", *Norba-Arte*, Cáceres, núm. V, 1984, pp. 339-344.
- REPULLÉS Y VARGAS, Enrique María: "Contestación al discurso de Juan Bautista Lázaro", en *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Excmo. Señor D. Juan Bautista Lázaro el día 16 de Diciembre de 1906*, Madrid, 1906, pp. 39-54.
- REPULLÉS Y VARGAS, Enrique María: "Necrología de Juan Bautista Lázaro", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, núm. 52, 1919, pp. 257-263.
- ROSA ROQUE, J.: *Antecedentes históricos de Cedillo (Cáceres)*, Cáceres, 1968, p. 80.
- TOLOSA LATOUR, Manuel de: *Memoria leída ante el Consejo de Patronos de la Sociedad Protectora de los Niños en sesión del 17 de Junio de 1907*, Madrid, 1907.
- TORBADO Y FLÓREZ, Juan: *Catedral de León*, Barcelona, Thomas, s/f.

VILLANUEVA LÁZARO, José María: *La ciudad de León. Del gótico mudéjar a nuestros días. Siglos XIV-XX*, León, 1980.

VILLANUEVA LÁZARO, José María: *La ciudad de León. De romana a románica*, León, 1982.

VILLANUEVA LÁZARO, José María: *La ciudad de León. El gótico*, León, 1985.

*Obras madrileñas de Lázaro que se citan en el texto, situadas en el plano de Núñez Granés (1910)*

1. *Asilo de la Sociedad Protectora de los Niños*
2. *Convento Concepcionista en Blasco de Garay*
3. *Iglesia de la Milagrosa*
4. *Iglesia del Pilar*
5. *Vivienda de Tutor c/v Ventura Rodríguez*
6. *Ampliación del hotel del Conde de Alpuente*
7. *Viviendas en la calle de Montserrat c/v Acuerdo*
8. *Iglesia de los Redentoristas*
9. *Asilo de San Diego y San Nicolás*
10. *Palacete del Duque de Santo Mauro*
11. *Palacete del Conde de Estradas*
12. *Palacio del Duque de Montellano*
13. *Viviendas en Lista c/v Claudio Coello*
14. *Viviendas en Lista c/v Claudio Coello*
15. *Colegio de las Ursulinas*
16. *Taller industrial en la calle de Ayala*
17. *Convento del Beato Orozco*
18. *Taller industrial en la antigua avenida de la Plaza de Toros*
19. *Hospital de Caridad*
20. *Iglesia de las Reparadoras*
21. *Convento de la Latina*
22. *Viviendas en la calle de la Cabeza c/v Lavapiés*
23. *Iglesia de las Hijas de la Caridad*
24. *Viviendas en Juan de Mena c/v Alfonso XI*
25. *Panteón de los Marqueses de Angulo*
26. *Panteón de Zaldo*
27. *Panteón de Casares*
28. *Panteón de los Condes de Villapadierna*

DOS RELIEVES DE SAN SEBASTIÁN EN LA REAL  
ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Por

JOSÉ LUIS BERNAL



Cuenta la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con una nutrida representación de obras dedicadas al santo mártir Sebastián y entre ellas vamos a dedicar este trabajo a los dos relieves que, con este tema, en ella se guardan.

En el "*Inventario de las colecciones de escultura*" de la citada institución aparecen catalogadas las siguientes obras:

E-241 – "San Sebastián. Relieve en barro con pátina dorada 0,73 x 0,35 x 0,23. En el centro inferior izquierdo, a tinta, 24 José Arias de 1783".

E-33 – "San Sebastián curado por Santa Irene y Santa Lucía. Relieve en alabastro 0,52 x 0,53. Luis Bonifás Massó. 1763".

Ambos son el objetivo de estas páginas en las que trataremos de dar noticia de sus autores, situándolos en su época y en su contexto artístico, así como de las peculiaridades iconográficas del asunto tratado.

En su "*Historia de la Escultura de España*" (1885) Don Fernando Araujo Gómez considera la primera mitad del siglo como una época de absoluta esterilidad para el arte del cincel, y recoge las opiniones de varios autores al respecto. Así, Ceán Bermúdez al hablar de la muerte de Mora nos dirá que fue enterrado en la iglesia del Albaycín y con él lo fue también la escultura. Passavant afirma: "Después de estos grandes maestros (Montañés y Roldán) vino la escultura en España a profunda decadencia", mientras que para Luis Viandot "con Alonso (Cano) se extinguió en España el arte de la estatuaria"... "y pronto no se encontró ya nadie en estado de levantar solamente un retablo de iglesia". Por su parte Ponz, desesperado de esta época nos dice "... No es posible llevar con paciencia el ver un buen cua-

dro de altar con un mamarracho de talla delante, que suele a veces cubrirle la mitad, y de ello se encuentra mucho en las más de las iglesias”.

Ante esta situación la fundación de la Real Academia vino a ser el revulsivo necesario. Fernando VI había dotado a la institución con 12.500 pesos anuales para satisfacer las necesidades de los alumnos, pero más tarde hizo repartir por oposición nueve medallas de oro y nueve de plata para estimular la asistencia y aplicación de los alumnos. Dicho premio fue anual desde 1752 a 1757 año en que definitivamente aprobados los estatutos pasó a ser trienal. Por otro lado seguía existiendo el pensionado en Roma, pudiendo alcanzarse también entre otros honores la concesión del título de Académico de Mérito, al que se optaba por el aprovechamiento de los cursos, por el conjunto de la obra y por la presentación de un trabajo a la Academia. Todo ello implicaba además dignidades que más adelante veremos.

Es en este contexto en el que se situán las dos obras que ahora vamos a analizar, y empezaremos por la más antigua que es también la más documentada.

En las listas de los Académicos de Mérito de la Real Academia aparece el nombramiento de

“Don Luis Bonifat y Masot. Escultor. En 5 de junio de 1763” (1).

Señalemos como curiosidad que aparece nombrado en la misma página y fecha que el pintor de Zaragoza Francisco Bayeu.

Don Juan Agustín Ceán Bermúdez cita al escultor Bonifaz y Masó (2), señalando la fecha en que fue nombrado Académico de Mérito y valorando como su mejor obra el San Miguel del altar mayor de la parroquia de este santo en Barcelona. Recoge también la fecha de su muerte el 6 de noviembre de 1786 a los 56 años de edad.

Pero es sin duda Cessar Martinell en su espléndida biografía “*El escultor Luis Bonifás y Massó*” (Barcelona 1948) quien aporta la documentación más detallada y el trabajo más exhaustivo.

El autor del relieve que ahora nos ocupa pertenecía a una familia de larga tradición de escultores. Desde 1676 en que aparece la partida de matrimonio de un Luis Bonifaci escultor hasta la muerte de Francisco Bonifás en 1806 se suceden cinco escultores, de los que el primero Luis Bonifaci, hijo de un rastrillador de lino y ambos de nacionalidad francesa, es el bisabuelo de nuestro Luis Bonifás y Massó. Este primer Bonifás, o Bonifaci, establecido en Barcelona y más tarde en Valls, hizo el San Pablo colocado

sobre la cisterna del Patio de Convalecencia del antiguo Hospital de la Santa Cruz, muriendo en 1697.

Su hijo Luis Bonifaci y Sastre nace en Barcelona en 1683 viviendo igualmente en Barcelona y Valls, contratando en 1717 el retablo de San Marcos en Valls. Muere en 1765, dejando otro hijo escultor Baltasar Bonifaci y Angles nacido en 1709 y cuya obra no nos es conocida; muere en 1747 dejando inacabado el frontal en perspectiva para la iglesia de Santa María de Lledó.

El 5 de mayo de 1730 nace en Valls, Luis Bonifás y Massó, que cambiará el apellido de su familia Bonifaci por el de Bonifás que tras sus investigaciones considera el correcto. A estas alturas los Bonifás constituyen una familia de la burguesía de Valls, proveedores de los más ilustres apellidos de la población como los Baldrich que en 1772 encargan a Luis el retablo de su oratorio.

Hombre de gran religiosidad, ponía bajo la protección divina cada obra que se le encomendaba, siendo muy devoto de los santos escultores, llamando a su hijo Sinfioriano en honor de uno de los patronos de su profesión, y preparándole a los dieciseis años para el sacerdocio. Incluso se conserva una nota autógrafa en la que proclamaba haber asistido a un milagro de la Virgen de Lledó de los Capuchinos de Valls de cuya cabeza al intentar repararla emanó un dulce aroma de flores.

La familia había constituido un prestigioso taller al que venían incluso aprendices de Barcelona, como el hijo del carpintero Ramón Esplugas, y este taller fué junto a su capacidad de observación del natural la base de su formación. Pero además como señala Martinell en su obra ya citada, debían contar con una biblioteca bien dotada de libros de álgebra, de dibujo y de arquitectura como demuestran los que se sabe con seguridad que poseían “*Arquitectura de Vitruvio*. Alcala, 1582”, el “*Sebastiani Serlii De Architectura, libri quinque*. Venecia, 1589, Vol. 4”, “*L’Architettura civile de Ferdinando Galli. Bibiena*. Bolonia, 1711”, o “*L’Art de dessigner de maistre Jean Coussin, revu, corrigé et augmenté par François Jollain Graveur à París*”, sabiéndose por otra parte que poseía libros de iconografía de asuntos religiosos.

Muchas y de mérito fueron las obras, especialmente retablos, realizadas por este escultor obras que en su mayoría ardieron en los tumultuosos días de 1936 y entre las que se podían citar su primera obra, de 1752, el retablo de San Jerónimo para la iglesia de San Miguel del Plá de Tarragona, el re-

tablo de la Sta. Espina de Tárrega de 1759, el retablo mayor de Borjas Blancas de 1766, la espléndida Capilla de San Alejo en Valls de 1769, o lo que tal vez fue su mejor obra, el coro de la catedral de Lérida de 1774 también desaparecido, o... así hasta 177 que son las obras que señala Martinell.

Sin embargo no son sus retablos de lo que vamos a hablar ahora sino de su San Sebastián del que existe mucha e interesante documentación. Veíamos que en fecha de 5 de junio de 1763, era nombrado Académico de Mérito y es hora ya de que digamos que ésta fue precisamente la obra que presentó a la Academia para su reconocimiento. Fue su abuelo Luis Bonifaci y Sastre quien enviaría a la de San Fernando el memorial en el que hacía notar que a su nieto desde tierna edad le faltaron el Padre y el Maestro que le pudiesen enseñar... “Se ha aplicado de ingenio propio al Dibujo en los pocos ratos que se lo han permitido sus tareas en las varias Obras de Escultura, Architectura y Talla, que se le ofrecen y es preciso executar”. Además del memorial el abuelo envió, junto a la lista de obras realizadas y transcripción del acta bautismal, el bajorrelieve de San Sebastián, dos dibujos de figuras del natural y la serpiente de metal levantada por Moises, realizada sin sombras como estudio para obra escultórica. Y lo que es aún más y hace de esta obra una de las más fehacientemente comprobadas; adjuntó acta notarial de 9 de marzo del mismo año en Valls por el notario Rafael Voltas y legalizada por los notarios Juan Andreu y José Ortega, en la que José Gassol y José Antonio Nin, concejales, declaran haber visto a Bonifás trabajando en su medallón de San Sebastián, estando presentes en ese momento Juan Bautista Dalmau mancebo arquitecto y Mariano Novellas mancebo escultor. Dicha acta notarial que se encuentra en los archivos de la Real Academia es recogida en un apéndice de la obra de Martinell y en ella se describe la escena del medallón de la siguiente forma:

“A saber es, que es cierto, y mui verdadero (sic), que el susodicho Luis Bonifaz y Massó Escultor de la misma villa ha construido un tablón o medalla de piedra blanca, la dimensión de la que conciste, en dos palmos y medio de altitud, y dos palmos y tres cuartas de ancho, poco más o menos, en el qual tablón se halla ingeniosamente labrada una figura de San Sebastián sentado encima una capa, descansando su cuerpo en un árbol, que tiene inmediato; de un ramo del qual baxa una

cuerda, que tiene atada, de dha figura, la muñeca del brazo derecho, que tiene elevado; y el brazo izquierdo está assimismo descansando puesta la mano, de el entreparte de dha capa, y de un brassilete de arnés; se ven también en aquella, las figuras de aquellas dos matronas romanas nombradas, la una Lucina, y la otra Irene, la primera de estas manifiesta la acción de sacar una flecha de la pierna izquierda de la expresa figura de San Sebastián; la segunda levanta con su mano izquierda el manto de su compañera Lucina; no menos se halla, en dicho tablón, una nube entre la qual ay dos figuras de Serafines; y al suelo algo distante de la figura de dicho Santo está labrado un murrión; Assimismo e igualmente el mismo tablón o Medalla, está circuido de una guarnición de entretalle de madera, con dos estandartes militares, uno a la parte derecha, en la punta del qual se halla una cruz; otro en la izquierda, en cuya punta se descubre una lanza, y en la parte superior ay una corona de martyr guarnecida de flores; a la parte empero inferior se dexa ver una caxita de flechas...”



Fig. 1. "San Sebastián curado por Santa Irene y Santa Lucía". Relieve en alabastro. Luis Bonifás Massó (1763).

La concesión del honor requerido le fue comunicada por carta por su amigo Joan Pau Canals, y en ella le anunciaba que la Medalla sería situada en un lugar de los más vistosos de las salas, así como la remisión del Título para que pudiera gozar de los privilegios y beneficios que el nombramiento implicaba.

Pues como recogía el artículo 34 de los Estatutos, y es ello muy importante para comprender como había cambiado la situación social de los artistas desde la época de Velázquez:

“A todos los Académicos Profesores que por otro Título no lo tengan, concedo el especial Privilegio de Nobleza personal, con todas las inmunidades, prerrogativas y exenciones que la gozan los Hijos.dalgo de Sangre de mis Reynos...”

Como anécdota curiosa recogida por el propio Bonifás e incluida por Martinell en la recopilación de notas “*Libre de Bonifás*” (Valls 1917) cuenta como la espada a que tenía derecho por su nombramiento le fue regalada por el abad de Poblet, monasterio en el que a la sazón se encontraba trabajando.

Volviendo al medallón de alabastro señalemos que en la actualidad casi ha desaparecido la guarnición de entretalle en madera que lo ceñía. No obstante con el número de inventario E-295 hay otro relieve de “Sta. Irene y Sta. Lucía curando a Sn. Sebastián”, relieve en escayola patinada en dorado 0,70 x 0,49, donde figura con signo de interrogación ¿L. Bonifás Mas-só?. Es una copia del original de alabastro y está ceñido por una cenefa que podría corresponder a la descripción del acta notarial.

En cualquier caso mucho más interesante es la escena interior que ya hemos visto descrita. Como dice Louis Réau en su “*Iconographie de l’Art Chrétien*” lo que aquí se representa es un tema tardío que no aparece sino muy a finales de la Edad Media, o más bien en el Renacimiento, pero que no se popularizaría hasta el siglo XVII ya en pleno barroco (3). “*La Leyenda dorada*” cuenta como San Sebastián oriundo de Narbona y educado en Milán había sido desde el principio un fidelísimo cristiano amigo personal de Diocleciano y Maximiano hasta el punto de mantenerle como caballero al mando de la primera cohorte, circunstancia que aprovecharía éste para favorecer a sus amigos cristianos lo que al final acabaría por hacerle caer en desgracia ante Diocleciano que mandó atarlo a un árbol y matarlo a flechazos. A pesar del gravísimo tormento de las flechas no murió y cuando

la viuda Irene (5) quiso recoger su cuerpo para enterrarlo, al ver que aún respiraba curó sus llagas y le salvó la vida. Posteriormente Sebastián se presentaría de nuevo a Maximiano y Diocleciano para recriminarles su actitud anticristiana lo que les irritó sobremanera mandando apalearle hasta morir y luego arrojar su cuerpo a una cloaca para que no pudiera ser enterrado. Pero a la noche siguiente el santo se apareció a Santa Lucía y le indicó el lugar donde estaba su cadáver y le dio instrucciones para que lo sacaran de allí y lo sepultaran al lado de los apóstoles.

Siendo su símbolo parlante las flechas que ulceraban el cuerpo como la peste, o tal vez como transposición de Apolo el arquero, divinidad protectora de las enfermedades, durante la Edad Media se le tributó culto por su poder de detener las epidemias de peste que diezaban la población, apareciendo entonces como un viejo vestido y barbudo con un arco y sus flechas. Sin embargo el nuevo orden establecido por las poderosas



Fig. 2. "San Sebastián curado por Santa Irene y Santa Lucía".  
Detalle Luis Bonifás Massó.

familias del norte de Italia, propició la vuelta a la antigüedad clásica y San Sebastián se convirtió en un perfecto pretexto para tratar el cuerpo desnudo (6).

Una vez olvidadas las epidemias y el conflicto entre Iglesia y Clasicismo, Trento busca nuevas iconografías piadosas, y el nuevo arte barroco busca composiciones más complicadas que permitan los ritmos más movidos y las armonías espaciales exigidas por la nueva estética. Y surge entonces este nuevo tratamiento del antiguo drama religioso, en el que además si San Sebastián en su árbol recordaba a Cristo flagelado en la columna o incluso sometido al martirio de la cruz, ahora remitirá a Cristo colocado en el sepulcro o a la Piedad, ambivalencia que conviene a este santo capaz de vencer la muerte en el martirio. No obstante los guardianes de la Fe y las buenas costumbres velaban por la pudicia de las escenas representadas y así el español Juan Interian de Ayala en su "*Pictor christianus eruditus*" recomendaba no pintar a San Sebastián sobre las rodillas de Irene sino extendido sobre un lecho. Esto es lo que haría Pacheco en su cuadro de Alcalá de Guadaíra y esto es lo que haría también José de Ribera en su "San Sebastián curado por las Santas Mujeres" del Museo de Bilbao, pintado en 1631 y espléndido ejemplo de la nueva sensibilidad, con la que se alinea la obra de Bonifás. Y para que no falte nada incluso los dos angelitos del ángulo izquierdo superior del cuadro de Ribera aparecen también con la misma localización en el tondo del catalán fundiendo en una sola tipología lo que Réau separa en dos, una la de Irene y Lucila socorriendo al santo y otra la de "Sebastián socorrido por dos ángeles" que Reau considera un tema bastante raro "Esta forma de solemnizar una escena de martirio, haciéndola pasar del plano humano al plano divino, caracteriza las tendencias de la Contrareforma".

Pero si la iconografía se repite casi sin diferencias, el estilo es completamente distinto y a los duros contrastes de luces y sombras con fondos neutros del cuadro de Ribera se contraponen en el medallón de Bonifás y Masó un sentido de la plástica y de la gracia, una relación rítmica de las partes, una elegancia exquisita del cuerpo de San Sebastián, una idealización de los modelos y en definitiva una búsqueda del decorativismo que es típica del siglo XVIII.

Mención aparte merece el paisaje, que expresa un amor por la Naturaleza nada frecuente en nuestra tierra hasta la aparición de la escuela de Car-

los Haes en el siglo XIX. Tal vez exagerando un poco Martinell cree que el paisaje reproduce “la típica silueta vallense del pico de Miramar y la montaña de la Villa...”.

Mucho menos documentado aparece no solo el San Sebastián de José Arias, sino el resto de su obra e incluso la mayor parte de su biografía.

También aparece Arias en el Archivo de la Academia:

“Don Joseph Arias. Natural de Madrid, Escultor, creado en 3 de Agosto de 1783. Murió en México” (7).

En la misma página aparece el nombramiento de otras dos celebridades, don Luis Paret, en 7 de Mayo de 1780 por la presentación del cuadro “La circunspección de Diógenes” y don Francisco de Goya en igual fecha, presentando su famoso “Cristo en la Cruz”.

Más datos nos aporta la relación de “Premios de la Academia de San Fernando” en la convocatoria del tema a desarrollar para la Escultura en 1766. Dicha convocatoria se hacía para tres clases, y en la 2ª el tema sería el siguiente:

“El Emperador Trajano hizo construir por su insigne Arquitecto Cayo Julio Lacer sobre el Tajo el famoso Puente que llamamos hoy de Alcántara. Concluido el Puente, Cayo Julio Lacer con el favor de su amigo Curio Lacon edificó a su entrada una Capilla dedicada a Trajano, y en ella sacrificó a los Dioses.

En un plano de barro de dos tercios de ancho y tres cuartos de alto”.

Más adelante se recoge la publicación del Edicto. “Acordados estos asuntos se imprimieron en un Edicto con fecha 6 de Enero del presente año, se fixaron en los sitios públicos de esta Corte y Sitios Reales, en las Capitales y Principales Pueblos del Reyno: y se expresó que el término perentorio para trabajar los referidos asuntos y entregar las obras concluidas, en la forma prevenida en los anteriores Concursos, era el día 15 de Julio de este año”.

A este premio de Escultura se presentaron Bernardo Colmenar y Joseph Arias, siendo el resultado del concurso el siguiente:

“Vistas las pruebas de los dos únicos opositores de esta clase y comparadas con las obras de pensado, se declaró por los Profesores de todas las Artes, a pluralidad de veinte y un votos contra tres, que no había mérito para más que el primer premio: en cuya consecuencia quedó vacante el segundo. Votóse el primero, y por todos once votos se adjudicó a Joseph Arias” (8).

He querido reproducir el proceso seguido para la oposición porque aunque un poco prolijo da una idea del funcionamiento de estos concursos en la época.

Ese mismo año de 1766 se había presentado Goya a la primera clase de Pintura cuyo asunto era la Emperatriz de Constantinopla presentándose en Burgos a Alfonso X a pedirle la tercera parte de la suma que el Soldan de Egipto exigía por el rescate del Emperador “Valduino”. Naturalmente Goya no obtuvo ningún voto y el premio recayó en Ramón Bayeu.

Volviendo a Arias digamos que el premio alcanzado lo consiguió con la obra hoy catalogada con el número E-153.

En 1769 volverá a presentarse esta vez al premio de 1ª Clase con el tema de Fernando I cerca de Sn. Isidoro de León despojándose de sus ornamentos reales y otra vez volverá a conseguir ser premiado si bien de esta obra no queda rastro en la Academia.

En su ya citado “*Diccionario Histórico...*” Ceán Bermúdez nos habla del escultor D. Josef Arias, nacido en Madrid el año de 1743. Aparte del éxito en los concursos de 1766 y 1769 los únicos nuevos datos que aporta es el aprendizaje con D. Juan Pascual de Mena del que fue discípulo y su paso después a México como teniente director de la Academia de Sn. Carlos que se acababa de establecer y donde murió en 1788, habiendo un error en la fecha de nombramiento como Académico de Mérito que no es 1782 como él cita sino 1783 como ya hemos visto.

También Araujo señala como discípulo de Juan Pascual de Mena a José Arias junto a Juan Antonio Pérez de Castro, Cristobal Salesa, Pedro Estrada, y don José Pujol.

Serrano Fatigati cita los datos aportados por Ceán así como que en las dos solicitudes que dirigió a la Academia en 4 de mayo de 1783 y 2 de agosto del mismo año, Arias declara haber seguido sus cursos, refiriéndose a un

trabajo en el que imita a Berruguete en la Catedral de Toledo, así como otras obras públicas y un bajo relieve por dirección del Sr. don Ventura Rodríguez con el tema “la Virgen mostrando a Santiago el lugar donde debía erigir un templo”, que no se ha podido encontrar en la Academia.

A la vista de la obra “La construcción del puente de Alcántara por Trajano” que ya hemos citado, apunta que parecería discípulo de Verdiguier, pero en ningún caso alcanza a descubrir la influencia del Mena de la fuente de Neptuno del Prado madrileño; en todo caso si realmente fue discípulo debieron llegar a él las inspiraciones de los primeros momentos de su vida (9).

Por otro lado es curioso que S. Fatigati considere como única obra auténtica de Joseph Arias la ya descrita del Puente de Alcántara, y aún más curioso es que Sánchez Cantón (10) incluya una reproducción de nuestro San Sebastián con el pie “L. Bonifás: San Sebastián (Academia de San Fernando)” si bien más adelante añade “Otro San Sebastián, muy bello posee la Real Academia digno de Bonifás, aunque no haya certeza para atribuirselo”.

Si a todo ello añadimos el hecho de que no hayan aparecido ni la obra que presentó en 1763 al concurso de la Academia, no merecedora de premio, ni la obra premiada en 1769, ni aquella de la Virgen del Pilar de que nos habla en sus solicitudes a la Academia, deberemos convenir cuando menos en la rareza y la peculiaridad del entorno de este escultor Académico de Mérito.

Ciñiéndonos al San Sebastián de Arias, buscamos en él las posibles influencias citadas por Ceán y por Araujo del maestro Juan Pascual de Mena, el escultor de Villaseca de la Sagra, muerto en Madrid en 1784. Pero de acuerdo con Serrano Fatigati, ni en su Neptuno, ni en sus estatuas de Sn. Isidro el Real (Sta. M<sup>a</sup> de la Cabeza de la fachada, y Sn. Isidro del altar mayor) ni en ninguna otra obra de Pascual de Mena es posible constatar la influencia sobre la escultura de José Arias.

Habida cuenta de la opinión de Serrano de que si esta inspiración existió, debía remontarse a los primeros momentos de su vida, y conociendo la relación que existió entre Mena y los escultores de la Granja, especialmente Antoine Dumandre, buscamos el rastro de esta inspiración en los Pitué, Hubert y Antoine Dumandre, en sus esculturas de San Ildefonso, pero tampoco allí encontramos una estética común.

Una última posibilidad se plantea a partir de la lectura detenida de las dos cartas enviadas por Joseph Arias a la Academia solicitando ser nom-

brado Académico de Mérito que se encuentran en el Archivo de la de San Fernando "*Escultores 1779-1819*". En la de 4 de Mayo de 1783 leemos

"... y habiendo echo (sic) algunas obras públicas, y una de ellas, en la Cathedral de Toledo, imitando a Berruguete, la que los Señores de... Academia la han visto y he tenido el honor de que la hayan Celebrado..."

En la de 2 de Agosto de 1783 (aunque en el ángulo superior izquierdo figura 3 de Agosto de 1783), justo el día anterior a ser reconocido Académico de Mérito, dice:



Fig. 3. "San Sebastián". Relieve en barro con pátina dorada. José Arias (1783).

“... como hasi mismo haver echo (sic) Obras Publicas una en la Cathedral de Toledo imitando ha Verrugete y Ademas otras Obras particulares y en ellas haver merecido los Aplausos Correspondientes y aun de los mismos Señores Directores de la R. Academia...”

Así pues consta documentalmente que en algún momento, nuestro escultor había presentado a los Directores de la Academia una obra realizada en la Catedral de Toledo imitando a Berrugete. Y esa obra es probablemente el San Sebastián que ahora nos ocupa.

Efectivamente el 1 de enero de 1539, a los cincuenta años de edad, se encarga a Berrugete la mitad de la sillería de la Catedral de Toledo, correspondiendo la otra mitad a Felipe Vigarny (11); Consta la obra de una

... como hasi mismo haver echo (sic) Obras Publicas una en la Cathedral de Toledo imitando ha Verrugete y Ademas otras Obras particulares y en ellas haver merecido los Aplausos Correspondientes y aun de los mismos Señores Directores de la R. Academia...”

Fig. 4. Fragmento de carta enviada por D. José Arias a la Real Academia de San Fernando. 2 de agosto de 1783.

sillería alta con treinta y seis tableros de nogal, enmarcados por arquerías semicirculares apoyadas en columnas y sobre ellas un guardapolvo con treinta y cuatro relieves de alabastro con figuras simbólicas de la genealogía de Cristo. Lo que a nosotros nos interesa es la serie de tableros de nogal que se reparten en veintisiete a lo largo del muro de la Epístola, ocho en el muro occidental y uno haciendo chaflán en la conjunción de ambos. Representan santos, apóstoles y personajes del Antiguo Testamento y en ellos encontramos el dramatismo manierista, el movimiento, la fogosidad y la inestable emoción del escultor castellano.

Es aquí donde seguramente encontró su inspiración el maestro Arias y de hecho el tablero que ocupa la posición número veintiseis de la Epístola es un San Sebastián. No es esta figura lo mejor del conjunto y ni siquiera podemos decir que el relieve del santo mártir de la Academia sea una copia de éste; pero es que tampoco en sus cartas lo dice José Arias, sino que se trata de una obra imitando a Berruguete. Y entonces si que ya no queda ninguna duda.

Del San Sebastián de Berruguete ha tomado la estructura general, el brazo izquierdo levantado y apoyado en una rama del árbol al que se encuentra atado, el brazo derecho que cae hacia atrás, la cabeza erguida lanzando su mirada dolorida pero llena de fé hacia el cielo, los someros ropajes en torno a la cadera, el cabello agitado, movido por el viento, los dedos de los pies en los que se marcan dramáticamente los huesos. Sin embargo no se puede ir mucho más lejos en las semejanzas; la figura de Berruguete es más robusta, los músculos más poderosos, más miguelangelescos, los pies se asientan con más rotundidad, más pesantes sobre el suelo, hay menos arrebatado y menos movilidad, pero hay más humanidad, más virilidad. Hay más monumentalidad.

En cambio la figura de Arias presenta muchos aspectos que son más característicos de Berruguete que el propio San Sebastián de la Catedral de Toledo. Así por ejemplo ese movimiento arrebatado, lleno de fogosidad, que lanza dramáticamente el brazo hacia delante ocupando el espacio del espectador, o que curva el cuerpo en un escorzo inverosímil; o esa estructura de nervios y tendones que se superponen a los músculos y que da tanta sensación de austeridad a las imágenes; o en fin ese expresionismo de las formas que da a la escultura de Alonso de Berruguete, como a la pintura del Greco, uno de sus rasgos más originales.



Fig. 5. "San Sebastián". Relieve del coro de la catedral de Toledo. Berruguete (1539).



Fig. 6. "San Juan Bautista". Relieve del coro de la catedral de Toledo. Berruguete (1539).

En realidad lo que hizo el escultor madrileño fue sintetizar en una obra el espíritu de Berruguete captando, de las diferentes representaciones del coro de la Catedral de Toledo, los caracteres más representativos y las formas más adecuadas teniendo además en cuenta que el desnudo recibe un amplio tratamiento en este ciclo.

De la figura de Job podría haber tomado el sentido dramático de la composición así como esa estructura de nervios y tendones que dan la sensación de un cuerpo enjuto, austero y místico; del Moisés y del San Juan Bautista, los escorzos y el movimiento general de brazos y piernas así como la idea del brazo escapando del relieve; y del mismo Bautista la configuración del rostro y la estructura de los largos cabellos.

Dos últimas consideraciones para terminar.

En primer lugar el sentido de la Naturaleza. Si al hablar del relieve de Bonifás destacábamos el gusto por el paisaje y la dulzura clasicista de los fondos, no tiene aquí menos importancia ese sentimiento que parece unir a la Naturaleza con el destino del hombre de tal forma que éste parece más surgir del árbol que estar atado a él fundiendo a ambos en un atormentado torbellino que parece estar anunciando la estética del romanticismo.

Finalmente destaquemos la bella elipsis formal que José Arias, conociendo sin duda la función iconográfica de San Sebastián en el Renacimiento, va a realizar en este relieve. Si ya Berruguete en su representación del mártir reduce al mínimo el número de flechas que atraviesan su cuerpo dejándolo tan solo en dos una de las cuales apenas se ve, el madrileño siguiendo las huellas de los artistas del Alto Renacimiento eliminará las flechas del cuerpo del santo mártir, pero sustituirá este símbolo parlante por otro no menos elocuente pero más sutil.

Como formando parte del árbol aparece a la derecha del espectador un arco cuyo simbolismo es reforzado por una rama que surgiendo del tronco a la izquierda toma igualmente el aspecto del arma de Apolo. Hombre, símbolo y Naturaleza quedan así armoniosamente fundidos en un conjunto que a su belleza formal añade aspectos iconográficos de gran riqueza.

A partir de 1783 perdemos el rastro de Arias, destinado entonces a la Academia de San Carlos en Méjico; tal vez algunas de esas esculturas que hoy no encontramos fueron a parar allí. En cualquier caso no dejaría de ser un hermoso trabajo completar la biografía y el catálogo de la obra de este interesante y poco conocido escultor madrileño.

## NOTAS

- (1) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando “*Académicos de Mérito*” Vol. VII p. 47.  
En adelante citaremos siempre nombres y ortografía tal como aparecen en el documento original.
- (2) *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España* Tomo I Madrid 1800; p. 259.
- (3) RÉAU, L. *Iconographie de L'Art Chrétien*. Presses Universitaires de France. París 1983; p. 1.197.
- (4) VORÁGINE, Santiago de la *La Leyenda Dorada* Alianza Forma. Madrid 1989. Tomo I p.p. 111 a 116.
- (5) RÉAU, L. Op. cit. p. 1.197. Esta tradición de la viuda Irene (Santa Irene), recogida por Réau, no aparece en *La Leyenda Dorada* de VoráGINE.
- (6) Ibid p. 1.193.
- (7) Op. cit. en la nota (1) Vol. VII p. 64
- (8) Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.  
*Premios de la Academia de San Fernando* Tomo II pp. 31 a 41.
- (9) FATIGATI, Serrano. *Escultura en Madrid* Madrid 1912. p. 246.
- (10) En *Ars Hispaniae*. Tomo XVII. *Escultura y Pintura del siglo XVIII*. Plus Ultra. Madrid 1965; p.p. 289 y 293.
- (11) Ver: AZCÁRATE, J.M. *Ars Hispaniae* Tomo XIII *Escultura del siglo XVI*. p. 149.



PRESENTACIÓN DEL LIBRO  
“JUAN LUIS VASSALLO”

EL DÍA 4 DE JUNIO DE 1992



*El día 4 de junio se celebró, en la Sala de Columnas, la presentación del libro Juan Luis Vassallo. Bajo la presidencia del Sr. Director, se inició la sesión a las ocho de la tarde, ocupando asientos a su derecha D. Juan Luis Vassallo Rubio y el Secretario General y, a su izquierda, D. Juan de Avalos.*

*En lugares distinguidos, tomaron asiento el Marqués de Mondéjar; D. Sabino Fernández Campo, Conde de Latorres y Jefe de la Casa Real; D. Joel Casino Gimeno, Secretario General de la misma y D. Antonio de la Banda y Vargas, Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla.*

*En lugar destacado se había colocado la escultura que D. Juan Luis Vassallo Parodi entregó a la Academia con motivo de su ingreso en la Corporación.*

*Con brillante concurrencia de asistentes, –figurando entre ellos numerosos académicos–, D. Isidoro Alvarez, Presidente de la Fundación Areces y D<sup>a</sup> Carmen Oruesta de Salas, dió comienzo el acto interviniendo D. Juan Luis Vassallo Rubio que en nombre de los familiares y editores, dió cuenta de la gestación y realización del espléndido libro que acababa de publicarse en estos términos:*

“Quiero agradecer en primer lugar su presencia en este acto. Un acto emotivo para mi y para mis hermanos, hijos del artista cuya obra queda reflejada en el libro que estamos presentando esta tarde.

Como hijo mayor del escultor Juan Luis Vassallo, y en representación de mis hermanos, gracias por estar aquí, superando distancias y calendarios de trabajo.

Gracias también a quienes han hecho posible de una forma u otra –y siempre de modo desinteresado– la edición de este libro. Su colaboración,

hemos podido apreciarlo, es un homenaje de amistad especialmente entrañable para nosotros.

Gracias a José Antonio Merino que sentó las primeras bases de este libro con su tesis de licenciatura. Aquel estudio inicial –hecho en vida del artista– despertó inquietudes sobre su obra.

El trabajo de investigación se presenta aquí notablemente mejorado por el autor. Su calidad técnica está impregnada del calor y la autenticidad que emanan de las numerosas entrevistas que Merino mantuvo con Juan Luis Vassallo, en su casa y en su estudio.

Gracias a Don Enrique Pardo Canalís, secretario de esta docta corporación, que en todo momento y desde sus comienzos ha sabido estar presente de alguna manera en esta tarea, prestando de forma incondicional su inestimable apoyo, y siempre con su habitual maestría.

Las páginas tan deliciosamente entrañables que Don Enrique Pardo Canalís dedica a Juan Luis Vassallo reflejan un conocimiento profundo de la personalidad del artista y de su obra, y tienen el aroma de la amistad larga y sincera que existió entre ellos.

Nuestro agradecimiento debe hacer también referencia explícita al director general de la Unesco, Excmo. Sr. Don Federico Mayor Zaragoza.

Desde el primer momento, el profesor Mayor Zaragoza quiso estar presente en este acto, forzando su agenda al máximo. Esta misma mañana tenía previstas distintas reuniones en Londres, y mañana debía acudir a Santiago de Compostela, donde iba a ser investido Doctor Honoris Causa.

Entre tanto, hubiera pasado unas horas en Madrid para acompañarnos esta tarde en la academia.

Pero motivos de salud han impedido su viaje. Confiamos en su pronta recuperación, para que continúe desarrollando como hasta ahora el papel relevante y la responsabilidad que ha asumido en el concierto internacional.

En nombre de mis hermanos y en el mío propio quiero agradecer al profesor Mayor Zaragoza que –desde su forzada inactividad– haya encontrado tiempo para unirse a este homenaje, enviándonos las palabras a las que después se dará lectura.

Gracias a don Juan de Avalos, presidente de la sección de escultura y gran artista, que con gusto, y renunciando a otras posibilidades, se brindó a tomar hoy la palabra y reflexionar en voz alta sobre la figura y la obra del que fue su amigo y compañero.

Y gracias, en fin, a todos los que con vuestra presencia estáis contribuyendo a la brillantez de este acto.

Y de modo muy particular, en la persona de su director, a esta vieja, noble y querida Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que acogió a nuestro padre hace ahora 25 años, y que, de modo tan generoso, ha abierto hoy sus puertas para honrar su memoria”.

*A continuación, El Excmo. Sr. D. Juan de Avalos en su calidad de Presidente de la Sección de Escultura y Artes de la Imágen, evocó en sentidas palabras la esclarecida memoria de su colega y amigo entrañable, D. Juan Luis Vassallo, recordando conversaciones de otro tiempo y ponderando sin reservas el hecho de publicarse un precioso libro dedicado a un gran artista, facilitando con ello el estudio documentado y sereno de su obra que enriquece la bibliografía escultórica de nuestro tiempo, en los siguientes términos:*

“Cuando tuve noticias del importante acto que hoy nos reúne en esta docta casa, pidiendoseme la intervención en él, para celebrar la presentación de este hermoso libro que comenta y reúne gráficamente la mayor parte de la obra de nuestro inolvidable amigo y compañero, ese gran artista D. Juan Luis Vassallo Parodi, me inundó una inmensa alegría, amontonándose en mi mente recuerdos de las luchas en nuestras vidas paralelas, desde la escuela de pintura, escultura y grabado de Madrid, el nombramiento de profesores de artes ú oficios, él en Ávila, yo en Mérida, la Guerra Civil, postguerra, concursos y exposiciones nacionales, hasta la llegada a la academia demostrando en ella ser un miembro ponderado, eficaz, de prudencia e inigualables condiciones. Sería necesario llenar muchas cuartillas para reflejar infinitos recuerdos y vivencias de una vida como la de Juan Luis, ejemplar en todo, tesonera en la inspirada creación y generosa al máximo en su entrega docente.

Sí, mi alegría y satisfacción son inmensas porque este libro viene a librar del cruel olvido a un ser como él, un ser que vivió para la creación y la comunicación con los seres con quienes compartió su existencia, dándoles con generosidad todo lo mejor de su alma, con la sencillez y entrega que solo él sabía hacerlo. No podía caer en el olvido como con otros grandes maestros que le precedieron.

Este libro cuidado con mimo en muchos detalles, con textos envidiables como el de nuestro querido secretario D. Enrique Pardo Canalís, que entre otras muchas cosas, descubre a nuestro Juan Luis en su faceta como poeta, que él guardaba para sí, íntimamente, demostrando una vez más su modestia, y D. José Antonio Merino Calvo, reseñando con altura su vida y obra con gran lujo de detalles que a cuantos tuvimos la fortuna de contar con su amistad, nos sitúa en memorables recuerdos.

En nuestros encuentros semanales en la academia, y en las comidas con nuestros compañeros en arte, todos los jueves primeros de mes, donde nuestro común amigo y secretario del grupo, el pintor Manuel Gumucio, recientemente desaparecido, procuraba sentarnos juntos, Juan Luis se divertía con mis comentarios vehementes, apasionados y astracados, dichos con el deseo de hacer reír a los comensales sin menoscabo de nadie en la eterna guerra de los "ismos" plásticos con "los botas de elástico" como dicen en Portugal a los clásicos.

Uno de los frecuentes temas además del comentario de novedades en exposiciones y otros, era la falta de monografías, de "algo" que nos hiciera tener presente a grandes maestros desaparecidos y pudieran conocerlos cuantos se inician en el arte para saber quienes fueron y qué hicieron, pues en determinados libros que figuran dedicados a esta materia son carísimos para bolsillos tan débiles.

Si se pregunta a gentes que empiezan en esta actividad de la escultura sobre estos maestros del siglo XX desaparecidos, muchos de ellos recientemente, se encogen de hombros y no saben quienes fueron. Por ello, nosotros recalcábamos en esta necesidad de las monografías, pues Capuz, Adsuara, Orduna, Ortells, Macho y muchos otros las esperan.

He aquí, la razón de mi alegría y satisfacción, señores editores, por este espléndido libro que viene a cumplir una misión indispensable, sumamente necesaria para cuantos amamos el arte de la escultura y conocíamos la gran labor de Juan Luis Vassallo con sus creaciones llenas de limpios sentimientos para el alcance de todos, seres cultos y sencillos, obras llenas de poesía, fuerza o entrañable unción mística según los temas para los que fueron creadas. Estas obras y la entrega de este extraordinario creador no podían dormir en un estúpido silencio pues su enorme modestia no permitió ser representante de sí mismo, que vive para los modos y modas o las exigencias de mercado.

Tú Juan Luis Vassallo, serás y seguirás sientos tú, hombre de limpios sentimientos que decías en forma o color con toda nobleza, emoción y poesía cuanto necesitabas para comunicarte con todos los seres que te rodeaban, reflejando esa enorme modestia del que sabe que no sabe nada que espera siempre entregar algo más de sí a los otros.

¡Estamos de enhorabuena! gozosos al tener este precioso libro con nuestros corazones emocionados por cuanto significa este magnífico gesto de vosotros señores editores, os decimos gracias, una y mil veces gracias, vuestra obra acoge el reflejo de ese creador, hombre, esposo y padre ejemplar. Vuestro libro es un ejemplo a seguir que recoge el fruto de este gran artista que fue vuestro padre, en él encontramos gran parte de su magnífica obra, llena de sutileza, misticismo, fuerza y poesía.

Vuestro libro repito, es un buen ejemplo, de hijos que saben estar a la altura de ese gran maestro del arte que es Juan Luis Vassallo Parodi, hoy y siempre vivo en sus obras que recogen las páginas de este volumen gracias al milagro de su magnífica, extensa e inmortal creación. Que Dios os bendiga”.

*Seguidamente, el Secretario General dió lectura al emocionado mensaje enviado desde París por D. Federico Mayor Zaragoza, Director General de la UNESCO quien reiteradamente había manifestado su deseo de asistir al acto, pero imprevistos de última hora se lo habían impedido:*

“Mis queridos amigos:

Hubiera sido mi deseo ratificar con mi presencia personal el reconocimiento hacia la figura y la obra del escultor Juan Luis Vassallo.

Así lo anuncié hace unas semanas y así estaba previsto hasta hace muy pocos días.

Posteriormente, mi salud y yo hemos discrepado en algunos detalles de agenda..., y me he visto obligado a alterar mis planes.

Lo que no he querido modificar es mi voluntad de estar hoy aquí, en un acto que me parece importante para las artes españolas.

Conocí al escultor Juan Luis Vassallo. Desde hace años, y por distintos caminos, he ido sabiendo de su obra, aunque es cierto que de modo fragmentario.

Por eso, cuando hace unas semanas pude apreciar una panorámica de su trayectoria creadora a través de esta magnífica edición que se presenta es-

ta tarde, pensé en primer lugar que el libro *Juan Luis Vassallo* era un acto de justicia hacia la obra del artista, que por primera vez ha sido abordada de modo sistemático, mostrando su variedad, su hondura creadora y su madurez técnica; que nos presenta en ocasiones su grandeza monumental, y en otras su sensibilidad para captar el movimiento y detenerlo en un momento de eternidad.

Y, más allá de la justicia, el conocimiento y reconocimiento de la obra de uno de nuestros grandes artistas contemporáneos –que eso es Juan Luis Vasallo– es sobre todo un acto de afirmación. Afirmación de belleza, particularmente urgente en el momento actual de múltiples transiciones y mínimos puntos de referencia, en el que resulta esencial que la condición humana manifieste, para dominar su porvenir, su facultad distintiva: crear.

Con esta certeza, y con el pesar por no estar presente esta tarde en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, quiero unirme a este homenaje a la figura y obra de Juan Luis Vassallo, escultor, artista, creador.

Con el recuerdo y el abrazo de, Federico Mayor”.

*A continuación se dió cuenta de las adhesiones recibidas: de D. Carlos Díaz Medina, Alcalde de Cádiz; D. José Hernández Díaz, Presidente Honorario de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría; D. Juan José Martín González; D. Fernando Sánchez, Secretario General de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz, representada personalmente por Doña Rosario Martínez López; D. Manuel Accame de Campos y D. Pablo Antón Solé, de la misma y D. Manuel Álvarez, Escultor.*

*El Sr. Director recordó la grata memoria de D. Juan Luis Vassallo Parodi, gran escultor y siempre dispuesto al mejor servicio de la Academia.*

*Seguidamente, levantó la sesión, sirviéndose a continuación una copa de vino español, prolongándose el acto a las veintiuna horas, quince minutos.*

CRÓNICA DE LA ACADEMIA.  
PRIMER SEMESTRE DE 1992

Por

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ



## I. ACTIVIDADES

### *Museo*

Prosigue la tarea de climatización y mejora de la iluminación de las salas del Museo, así como de habilitación de la planta cuarta para fondos escultóricos. La Academia ha aceptado el préstamo de diversas obras para exposiciones.

### *Informes*

En sesión de 22 de junio la Academia dio su asentimiento a la propuesta de declaración de Bien de Interés Cultural a favor de los siguientes monumentos: Iglesia de Santa María de Conceyu, en Llanes (Asturias); iglesia de Santa María de Sádaba, en Lastres, Colunga (Asturias); villa de Cudillero (Asturias); iglesia de San Esteban de Sograndío (Asturias); iglesia-catedral El Redentor (Madrid); Convento de la Purísima Concepción de religiosas de la Merced (Las Góngoras), de Madrid.

La academia ha mostrado su adhesión a la propuesta de Declaración de Conjunto Histórico-Artístico a favor del Barrio de La Magdalena, de Ferrrol. Esta propuesta contempla la protección de la Zona de los Cantones y todo el arbolado.

Don Miguel de Oriol expuso en la sesión de 23 de marzo la situación del proyecto de remodelación de la Plaza de Oriente, de Madrid. Tarea previa a toda posible actuación es estar a las resultas de las excavaciones en el subsuelo, ya que se tiene constancia de restos, cuya ubicación exacta es preciso conocer. El proyecto se endereza a la eliminación de la circulación en todo el ámbito de la plaza.

En sesión de primero de junio se examinó la actuación que se está desarrollando en el anfiteatro del yacimiento romano de Sagunto, según proyecto del arquitecto Grassi. Se aporta un libro del propio arquitecto acerca de esta intervención.

Don José Luis Sánchez manifestó que la Academia debe estar atenta a la iniciativa del Ayuntamiento de Madrid de proceder a la restauración de cien monumentos escultóricos de la capital. Como es sabido estos monumentos prestan ambiente a calles y plazas y su autoría ha recaído en su mayoría en escultores académicos. De llevarse a cabo esta operación, la Academia debe reclamar estar presente en la supervisión de la operación.

Don Juan de Avalos dio cuenta de la pretensión de la Junta de Extremadura de levantar su sede en la zona arqueológica de Mérida. Dado el impacto que causaría, se acuerda pedir información a los académicos correspondientes en Badajoz.

Han proseguido las deliberaciones acerca de la actuación en la Capilla Real de Granada. Se acordó que una comisión académica se desplazara a dicha ciudad para hacer un estudio directo ante el monumento. El desplazamiento fue efectuado, dando cuenta Don Fernando Chueca en sesión de 3 de febrero de las impresiones recogidas. Se redactó un escrito con las observaciones pertinentes, acordando dirigirlo al Cabildo y a la Comisión de Cultura de la Junta de Andalucía. La actuación afecta a la Lonja y la sacristía de la Capilla Real. Se hace ver lo desaconsejable que es la colocación de grandes huecos rasgados de cristal, que producen la impresión de escaparate. Hay reservas asimismo acerca de la carpintería y se recomienda prudencia en la distribución del espacio de la sacristía para uso museístico.

La restauración de la Ermita de San Antonio de la Florida es asunto que ha merecido la insistente preocupación de la Academia. El día de San Antonio fue abierta la ermita para la visita pública, después de haber permanecido cerrada por espacio de cuatro años debido a la ocupación de restaurar el edificio y las pinturas de Francisco de Goya, enterrado en el templo. Para tratar acerca de la restauración, se celebró en la Real Academia un Simposio, que tuvo lugar los días 28 y 29 de mayo. Don Miguel de Oriol ha tomado parte en el simposio y ha examinado de cerca el proceso de restauración. De todo ello dio información a la Academia en el pleno celebrado el día primero de junio.



Francisco Casanova, *Coronación de Don Pelayo*.  
Primer premio de primera clase, 1753.  
Exposición "Los Premios de la Academia"

Se analizó con rigor el proceso pictórico de Goya, pudiéndose incluso precisar las sesiones empleadas por el pintor, que alcanzaron un tiempo de cuatro meses. Se sirvió de las técnicas al fresco, al temple y al óleo. Dada la escasa iluminación que aportan los huecos de los testeros laterales y la puerta, Goya hubo de reforzar las claridades carnosas de los ángeles. Del coloquio cabe deducir que la actuación restauradora merece aprobación, pero que habrá que cambiar al procederse a restaurar la cúpula, a lo que aún no se ha llegado. A tal efecto se propone contar con un equipo científico asesor, en el que habrá que tener especial acogida un experto en Goya, con que cuenta la propia Academia. Por otra parte se ha echado de menos una mayor información fotográfica de la Ermita y de las restauraciones de otros conjuntos de frescos. Para resumirlo, podría decirse que la restauración se divide en dos períodos: “hasta aquí y desde ahora”.

A la Academia llegó la preocupación existente ante el paso por la ciudad de Córdoba del Tren de Alta Velocidad, pues según noticias había afectado a una importante zona arqueológica en Cercadilla. De este asunto se trató en la sesión de 29 de junio. Invitados por la Academia, comparecieron para efectuar un informe con diapositivas Doña Ana María Vicent Zaragoza y Don Alejandro Marcos. Manifestaron que la existencia de restos arqueológicos ya era conocida a través de estudios emprendidos por la Academia de Córdoba y expertos como el señor Navascués. Con ayuda de fotografías aéreas fueron explicando el yacimiento, cuya naturaleza se aprecia perfectamente con estas vistas. El yacimiento se compone de restos romanos, visigóticos, musulmanes y mozárabes, en una gran extensión. Lamentaron que una comisión de arqueólogos designados para valorar estos restos hiciera una estimación negativa. A continuación hizo una exposición el señor Fernández Ordóñez, quien inspeccionó la zona arqueológica durante varias horas. A su juicio los materiales del yacimiento son modestos, ya que se han empleado hormigones y hay ausencia de sillería.

### *Exposiciones*

En Orense ha concluido la exposición itinerante de *Los Premios de la Academia*. La muestra arrancó de la propia sede de la Academia en 1990. Posteriormente se desplazó a Zamora, Oviedo, Palencia, Ponferrada, León, Valladolid, Murcia, Lugo, La Coruña, Vigo y Orense. La exposición ha pretendido resaltar el papel asignado a la convocatoria de premios, es decir,



*Capitel.*

Exposición "La memoria frágil. José de Hermosilla y las Antigüedades árabes".

las distinciones anunciadas por la institución, en tres categorías de cada una de las artes. Se conservan numerosos testimonios de los premios, en las variantes de prueba “de pensado” y prueba “de repente”. El Catálogo de los Premios, publicado en color, ofrece muestra del pincel de Francisco Casanova (*Coronación de Don Pelayo*, cubierta del catálogo), Aguirre, Aparicio, Ribera, Maella, Castillo; y láminas ejecutadas a lápiz de José Ginés, Gregorio Ferro, Juan de Villanueva (*Cárcel de Corte*) y otros.

El 26 de febrero se abrió en la sala de la Calcografía la exposición titulada “*La memoria frágil. José de Hermosilla y las Antigüedades Árabes*”, realizada bajo los auspicios de la Fundación Cultural COAM. Representa un trabajo de investigación emprendido por Delfín Rodríguez, referente a la tarea emprendida por la Real Academia de efectuar una serie de dibujos de historia de la arquitectura española, que terminó felizmente en la publicación de las Antigüedades árabes de España. Efectuaron dibujos y estampas para esta serie José de Hermosilla, Juan de Villanueva y Juan Pedro Arnal. Esta investigación ha terminado en un bello libro, que viene a ser el catálogo de la exposición. La exposición se ha hecho precisamente a base de los dibujos y grabados que guarda la Real Academia. Se realiza la historia del programa, que cubrió los años que van de 1756 a 1804. El estudio abarca la arquitectura, las inscripciones, lápidas y objetos decorativos. Se hace referencia al viaje que emprende Hermosilla a Granada, donde investiga sobre la Alhambra y el Palacio de Carlos V. Ayudaron a Hermosilla diversos dibujantes, como D. Sánchez Sarabia, que efectuó la mayoría de los dibujos, que sirvieron de pauta a los grabadores. La impresión se demoró; la primera parte apareció en 1784 y la segunda en 1804. La obra se ofreció en cuadernos, para que los compradores pudieran servirse de las láminas para ornamentación.

En una primera serie apareció el catálogo de láminas que comprendían planos y vistas de La Alhambra, la Fuente de Carlos V y la catedral de Granada. Otra serie estaba constituida por ilustraciones de la catedral de Córdoba. El catálogo de las láminas de la segunda parte contenía monedas, inscripciones, alicatados, jarrones, etc.

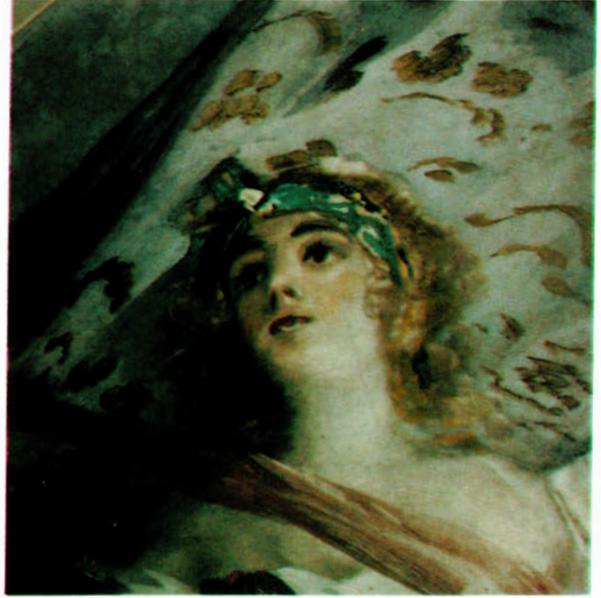
Dentro del Convenio entre la Academia y la Comunidad de Madrid encajó la exposición titulada *Hacia una nueva idea de la arquitectura. Premios Generales de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)*, inaugurada el 24 de marzo.



Manuel Ferreiro: Alzado de la fachada de la iglesia de San Norberto de Madrid. 1793. Exposición "Hacia una nueva idea de la Arquitectura".

La exposición contó con un hermoso catálogo, dirigido por Delfín Rodríguez Ruiz. Lleva presentación a cargo de Don Ramón González de Amezúa, director de la Academia, Don Jaime Lissavetzky, Consejero de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, y de Don Miguel Ángel Castillo Oreja, Director General del Patrimonio de ésta. Se escalonan los premios por años, a partir de 1753. Los dibujos están efectuados en grandes hojas de papel, delineados a tinta china y enriquecidos con aguada de color. Constituyen una prueba del impulso que el diseño arquitectónico experimentó con la enseñanza en la Academia. La convocatoria de premios estimulaba la creatividad, no sólo para desarrollar un edificio de aplicación práctica, sino asimismo de alcance utópico, por cuanto la imaginación era un resorte que la Academia procuraba estimular. La edición de los Premios tenía por objeto dejar puntual constancia de las circunstancias de cada convocatoria. Este material, enriquecido con el aportado por las actas, hace que se pueda extraer el mayor provecho de la valoración de estos diseños, por cuanto no pueden reducirse a su espléndida belleza. Domingo Antonio Lois y Monteagudo cosecha el primer premio de segunda clase en su variedad de pensado, por la aportación de una capilla cubierta con cúpula, de la que ofrece planta, alzado y muestra del retablo. Hubo premio para Juan de Villanueva al ofrecer diseño de la Cárcel de Corte de Madrid. El año 1754 se puso por tema el Edificio para la Academia de las Tres Nobles Artes, convocatoria que exploraba sin duda la solución que con el tiempo habría de darse al edificio que necesitaba la Academia. Hubo un primer premio de primera clase, en la variedad de pensado, para el italiano Virgilio Verda. Juan Pedro Arnal fue premiado por una propuesta de palacio episcopal. Se ofrecieron los diseños de premios correspondientes a los más variados edificios: biblioteca (Silvestre Pérez y Aníbal Alvarez), bolsa (Juan Gómez), universidad (José Agustín Larramendi); casa de campo (Juan Antonio Cuervo), teatro (Juan Milla); iglesias (Nicolás de Fontecha y Manuel Ferreiro), altares, capiteles, órdenes, etc. El año 1772 se convocaron los premios, fijándose el tema de "Templo grandioso del Honor y de la Inmortalidad". Primer premio de primera clase en la especialidad de pensado obtuvo Antonio López de Losada, espectacular muestra de realidad y fantasía, de clasicismo y romanticismo.

Se inauguró el 18 de mayo la exposición *La Ermita de San Antonio de la Florida. La restauración de los frescos de Francisco de Goya*. La orga-



Diferentes fases del proceso de restauración de los frescos de la Ermita de San Antonio de la Florida.  
Exposición "La Ermita de La Florida. Restauración de los frescos de Francisco de Goya".

nización corrió a cargo del Ayuntamiento de Madrid, Patrimonio Nacional, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales del Ministerio de Cultura y la Real Academia de San Fernando. Con tal motivo se editó un primoroso catálogo. La exposición tuvo por finalidad ambientar y completar los estudios que habrían de hacerse en las Jornadas sobre la restauración de las pinturas de San Antonio de la Florida. Abre el catálogo un fragmento del texto publicado en la monografía dedicada a los frescos de esta ermita, publicada en 1964 por Skira, debido a la pluma del eminente historiador y académico Don Enrique Lafuente Ferrari. Pero Goya además de pintar el templo, reposa en su interior. La historia del traslado de los restos del inmortal pintor es contada por Alvaro Martínez-Novillo. Se hace por Javier Pérez Portús un estudio acerca de las imágenes y leyenda de San Antonio de Padua en Madrid, pues es la advocación del templo. Y así se llega al fundamento del catálogo: la restauración. La operación recayó desde 1988 en el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Se aporta de esta suerte una documentada memoria de restauración, mediante análisis químico, termográfico, averiguación de fisuras y vibraciones. Tras el estudio previo, se procedió a la restauración, siguiendo muy de cerca el procedimiento observado por el propio pintor Don Francisco de Goya, pues quedaron al descubierto las variedades técnicas, los períodos y tiempos empleados, las capas de pintura y su composición. Numerosas fotografías ilustran cumplidamente todo el proceso de estudio y restauración de las pinturas.

El 26 de marzo se inauguró en la Calcografía la exposición titulada "*Crónica de México: estampas del Siglo XIX*". La exposición ha sido posible gracias a la aportación de la colección del Banco de México. Se ha efectuado bajo los auspicios del Ministerio de Cultura, llevando el catálogo prólogos del Embajador de Méjico y del Director General de Bellas Artes y Archivos.

El objetivo es ofrecer una imagen del Méjico del siglo XIX, cuando ya había accedido a la independencia. Dejan muestra de su intervención tanto artistas mejicanos como extranjeros, para los cuales el país representaba un mundo exótico. Nada mejor que el grabado y la litografía para difundir el panorama de Méjico. Hay grabados referentes a las culturas existentes a la llegada de los españoles. Se vislumbran pirámides entre los bosques, testimonio de civilizaciones perdidas. Sale a relucir el mundo colonial, con sus

MUSEO DE ANTIGÜEDADES



C. Castro del y lit.

Large Lith. of Mexican Antiquities. Part of the Lot of the Vase.

Propiedad del editor.

ANTIQUITÉS MEXICAINES  
qui existent au Musée national de Mexico 1857

ANTIGÜEDADES MEXICANAS  
que existen en el Museo nacional de Mexico 1857

MEXICAN ANTIQUITIES  
which exist in the National Museum of Mexico 1857

*Antigüedades mexicanas que existen en el Museo Nacional de México.*  
Litografía de C. Castro, 1857.  
Exposición: "Crónica de México: estampas del Siglo XIX".

plazas, catedrales y edificios civiles. Espléndida es la vista de la plaza mayor de Santo Domingo, debida a John Phillips; y no menos la de Guadalajara. Otras ilustraciones se refieren al medio rural, tanto en paisaje como en ocupación humana. El Volcán Popocatepetl, la selva virgen, las corrientes de agua; los trajes, las costumbres, los bailes, aparecen reflejados en el mundo gráfico. Variadísimo el repertorio de trajes populares, donde no deja de reflejarse la moda española en los personajes con capa y mantilla.

La exposición "*Renovación. Crisis. Continuiismo. La Real Academia de San Fernando en 1792*" fue concebida en función de las conmemoraciones del 92. Se abrió el 22 de junio, dentro de las salas del Museo de la Academia. Contó con el patrocinio de la Fundación Banco Central Hispano y se hizo con un elocuente catálogo. Se trata de una exposición referente a la misma Academia, con investigaciones precisamente solicitadas para esta ocasión.

José Enrique García Melero firma el artículo "Juan de Villanueva y los nuevos planes de estudio", resaltando la importancia que reviste el período entre 1786 en que se establece la Comisión de Arquitectura y el de 1794, término del estudio. En torno a 1792 se efectuaron debates en la institución referentes a los planes, tomando parte activa Juan de Villanueva. Se analizan los dictámenes del Conde de Aranda y de Don Bernardo Iriarte. Para el autor los informes de Villanueva y Francisco de Goya son los más importantes. El informe se basa en consideraciones sobre el papel asumido por las diferentes artes y la conveniencia de que figuren en las enseñanzas de la Academia. Pasó revista a la utilización de modelos y desnudos para ejercicio de los alumnos. Andrés Ubeda de los Cobos se ocupó de la pintura, en el arco que va de Mengs a Goya, Aborda la consideración de que es un período de crisis, sobre todo por el fracaso del sistema de estudios. Se cuestionaba el dogmatismo impuesto por Mengs, reclamando una libertad de escuela que era precisamente el deseo de Goya. Leticia Azcué se ocupa de la teoría y la docencia en la escultura. Valora el significado de las pensiones en Roma y de los premios recibidos. Los vaciados ocupan un lugar muy señalado en la enseñanza, y consecuentemente con ello se establece en 1779 el puesto de "vaciador". Y es de admirar el poder expansivo de la Academia, hasta el extremo de que al crearse la Academia de Méjico fue nombrado director de ésta Manuel Tolsá, formado en la institución española de San Fernando. Elvira Villena hace el estudio del grabado, en

DISTRIBUCION  
**DE LOS PREMIOS**  
CONCEDIDOS  
POR EL REY NUESTRO SEÑOR  
Á LOS DISCÍPULOS  
DE LAS TRES NOBLES ARTES,  
HECHA  
POR LA REAL ACADEMIA  
**DE SAN FERNANDO**  
EN LA JUNTA PÚBLICA  
DE 20 DE AGOSTO DE 1793.



MADRID.  
EN LA IMPRENTA DE LA VIUDA DE IBARRA.

Portada del libro.  
*Distribución de los Premios de la Real Academia, 1793.*  
Exposición "Renovación. Crisis. Continuismo. La Real Academia de San Fernando  
en 1792".

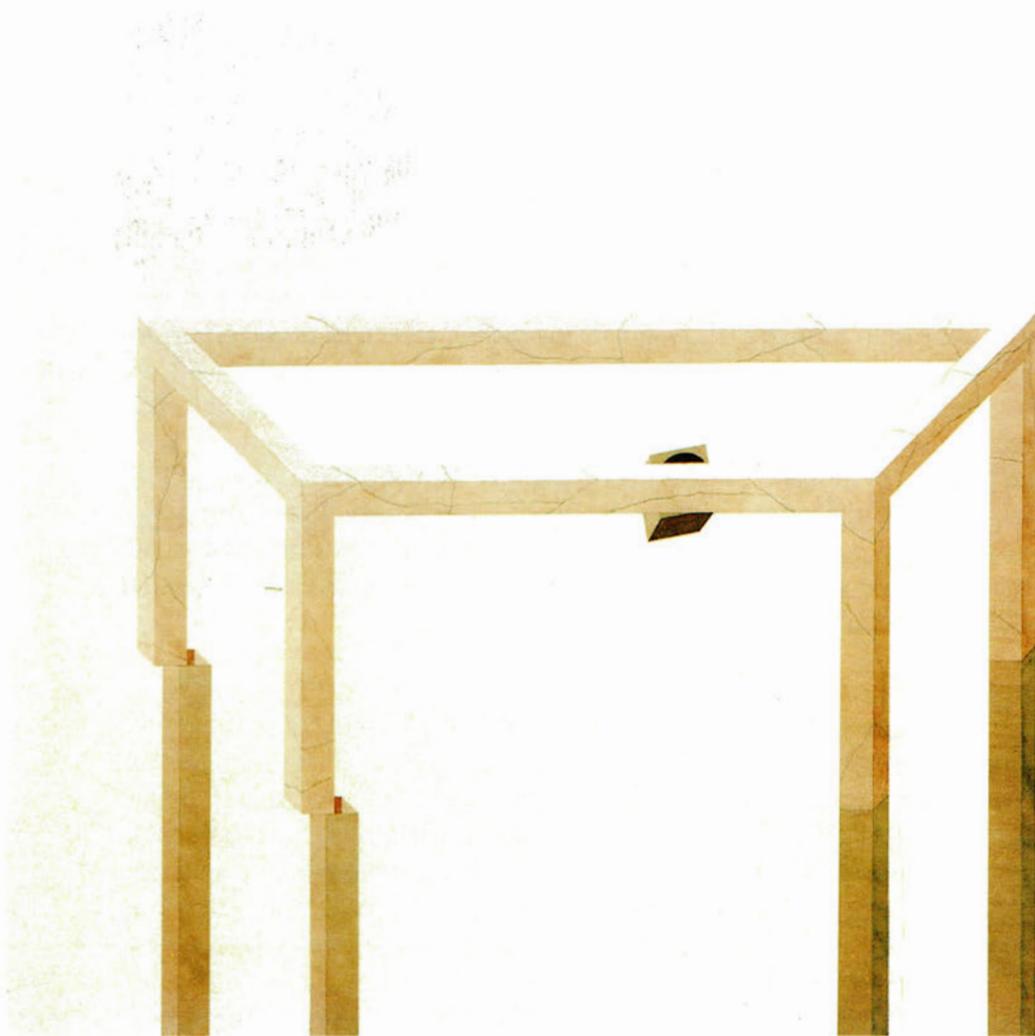
dulce y hueco. Fue un período de consolidación del grabado, en el que sobresale Manuel Salvador Carmona.

La exposición propiamente tal estaba compuesta por documentos y libros. Una rica documentación se aporta referente al plan de estudios de 1792. Pieza excepcional es la carta de Francisco de Goya, fechada el 14 de octubre de 1792, el año clave del período. Expresa su opinión con vehemencia, sin ocultar un cierto disgusto por la institución. Se muestra como un heterodoxo, al enfrentarse al rígido academicismo de Mengs. Se imponía el retorno a la naturaleza, como dice su sentenciosa frase: “¡qué profundo e impenetrable arcano se encierra en la imitación de la divina naturaleza, que sin ella nada hay bueno no sólo en la pintura sino en las demás ciencias!”

Figuraba un nutrido repertorio de documentos referentes a la Comisión de Arquitectura (oficios, actas, expedientes). Notable asimismo el de publicaciones realizadas durante estos años, que iban desde reediciones de tratados (Alberti, Juan de Arfe) a obras contemporáneas, como los *Elementos de Matemáticas* de Benito Bails y el *Viaje* de Antonio Ponz.

Fue inaugurada el 24 de junio la exposición de *Becarios de 1990-1991 de la Academia Española de Historia, Arqueología y Bellas Artes de Roma*. Ha sido organizada por la Dirección General de Relaciones Culturales, del Ministerio de Asuntos Exteriores, y la Academia de San Fernando. El Catálogo está impreso en Roma, por Sedac Edizioni. Lleva introducciones de Don Emilio Menéndez del Valle, embajador de España en Italia; Don Jorge Lozano, Director de la Academia de Roma; Omar Calabrese y Mario Perniola. Explica el Director de la Academia la finalidad de esta exposición, en cuyo catálogo no solamente figuran muestras de arquitectura, escultura, pintura y grabado, sino que se hace constar el protagonismo de los músicos, restauradores e historiadores de arte, de conformidad con el carácter de grandes áreas de la cultura que actualmente campean en el pensamiento. Se exponían obras de los escultores Isidro Blasco y Jorge Girbau; de pintura, de Darya Von Berner, Din Matamoro y Manuel Sáez, quien ofrece acuarelas de temas geométricos. El grabado estaba representado por Blanca Muñoz Gonzalo.

En la Sala de Calcografía estuvo abierta en los meses de mayo y junio la exposición *100 Años de arte gráfico finlandés*, organizada por la Dirección General de Cooperación Cultural del Ministerio de Cultura, el Ministerio de Educación y Cultura de Finlandia y la Academia de San Fernando.



Manuel Sáez. *Sin título*. Acuarela.  
Exposición "Becarios del curso 1990-1991 de la Academia Española de Roma".

El contenido de la muestra procede de las colecciones del Museo de Arte Finlandés y el Museo de Arte Contemporáneo, ambos de Helsinki. El que haya llegado esta exposición a la Academia lo explica en la introducción Don Ramón González de Amezúa por difusión del grabado que ejerce la Calcografía Nacional. Lleva el catálogo estudios sobre el grabado debidos a Heikki Malme, Estrella de Diego y Jesusa Vega.

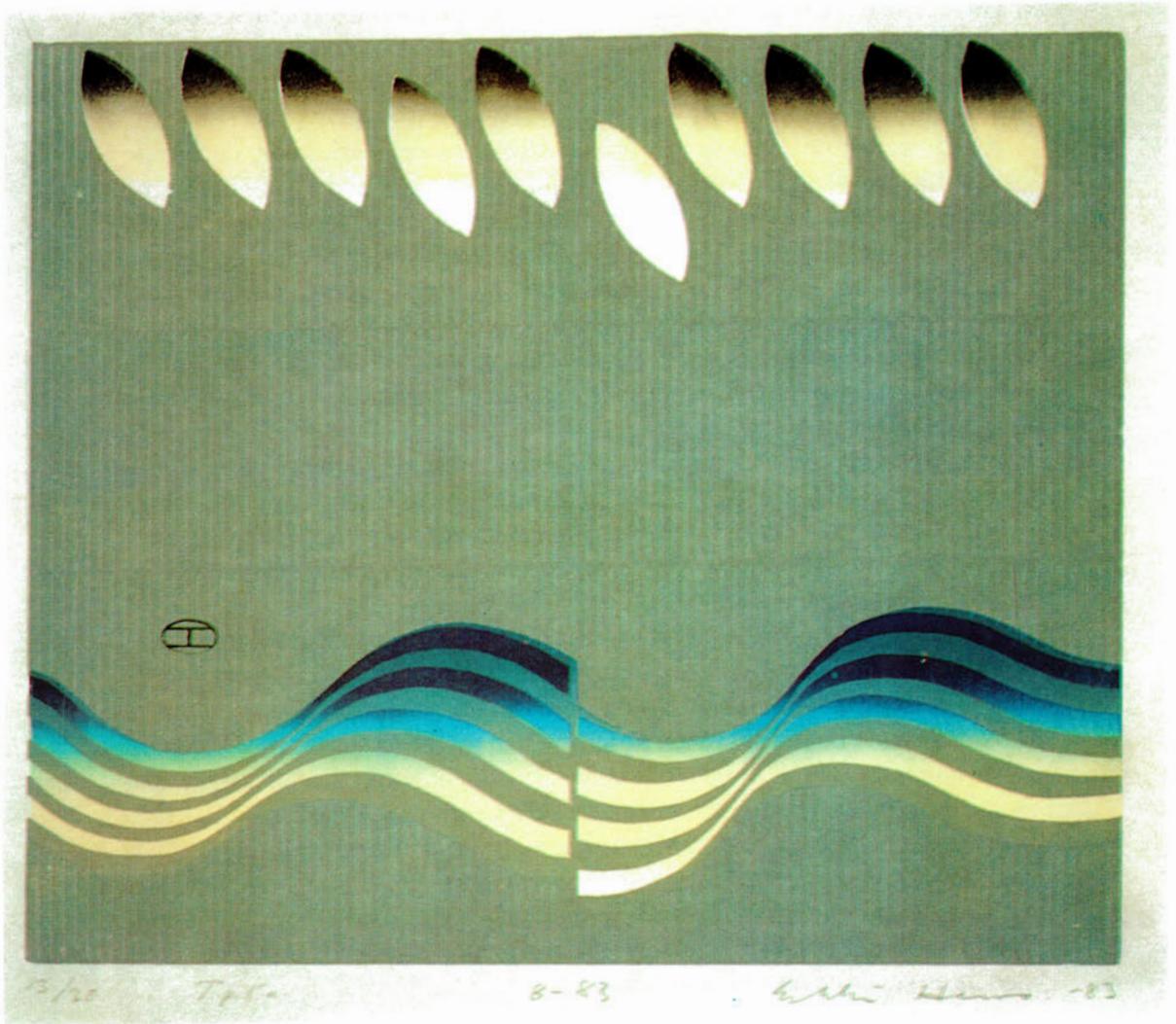
Los artistas presentes en la muestra acreditan la aplicación a un amplio espectro artístico. El componente expresionista nórdico predomina en autores como Hugo Simberg (*El jardín de la muerte*, 1897). El tierno colorido de Ellen Thesleff se aproxima al fauvismo francés, pero oscila hacia el expresionismo de tonos sombríos y agrios. Ina Colliander practica en color "entalladuras" que dejan el recuerdo de la xilografía. El aguatinta y el aguafuerte es practicado por Pentti Kaskipuro, Pentti Lumikangas y Outi Heiskanen, en imágenes cargadas de acento surrealista. Erkki Hervo se explaya en composiciones de formas melódicas, en cuyas sinuosidades se refugia la poesía y la música. Lars-Gunnar Nordström cultiva la serigrafía y la litografía en composiciones neoplasticistas.

### *Publicaciones*

Ha aparecido el volumen número 73, del Boletín *ACADEMIA* correspondiente al segundo semestre de 1991. Se recogen las intervenciones de los académicos en la sesión necrológica por el fallecimiento de Don Federico Marés, comenzando por la homilía pronunciada en la misa por Don Alfonso Rodríguez G. de Ceballos. En el salón de plenos hicieron uso de la palabra los académicos Pardo Canalís, Azcárate, Avalos, Cervera Vera, Romero de Lecea, Martín González, Subirachs, Bassegoda y Hernández Díaz (por representación).

Figuran artículos relacionados con la Academia. Rosario Camacho estudia un manuscrito sobre "Resistencia de estructuras". José Manuel Arnaiz se ocupa de la carrera académica de Cosme de Acuña, proyectada hacia América. Cadiñanos analiza el proyecto de Ventura Rodríguez para el Santuario de Covadonga. Leticia Azcué se ocupa de los vaciados correspondientes a la familia Pagniucci, resaltando el papel que esta modalidad alcanzó en la Academia.

Hay colaboraciones de Bonet Correa, Cano Lasso (aporta sus propios dibujos), Rico Santamaría, Alfredo J. Morales, Aurora Pérez Santamaría, Sanz de



Erkki Hervo, *Entalladura en color*. Museo de Arte Contemporáneo, Helsinki.  
Exposición "100 Años de arte gráfico finlandés".

la Torre, Blasco Esquivias, Redondo Cantera, González Presencio, Barrio Moya, Flores Pazos, Lavalle Cobo, Torres Pérez y Benito Doménech. Azcárate realiza la Memoria del Museo y Martín González la Crónica de la Academia.

En el verano de 1990 se celebró un Curso sobre Velázquez, dentro de las actividades de la Universidad Complutense en El Escorial. El curso fue dirigido por Don Julián Gállego, actuando en él los académicos Chueca, Azcárate, Pita Andrade, Martín González, Pérez Villanueva, Del Campo Francés y el propio Gállego. La Academia ha dado a conocer en un volumen el contenido de estas intervenciones, que afrontan aspectos variados del arte y la biografía del pintor, tales como los bufones, el espacio, la composición, la perspectiva, la estética y el significado. Lleva por título Reflexiones sobre Velázquez

Ha visto la luz el volumen VII de la serie titulada **Colección de documentos para la Historia del Arte en España**, de la Real Academia. Lleva por título *Pintores cortesanos de la segunda mitad del siglo XVIII* y su autor es Don José Luis Morales y Marín. La edición ha sido patrocinada por Don José María González García.

En la introducción señala el autor los objetivos y logros de esta campaña de búsqueda de documentos, en los archivos de Palacio y de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Morales Marín tiene un acreditado nombre en la investigación de la pintura del siglo XVIII, a través de sus libros y artículos. A sus anteriores descubrimientos sobre el funcionamiento del taller de restauración de pinturas deterioradas por causa del incendio del Alcázar en 1734, bajo la dirección de Juan García de Miranda, aporta ahora más noticias respecto a la continuación de la tarea en manos de Andrés de la Calleja. Son muy relevantes los gastos expresados por la tarea de restauración en la Casa del Rebeque, donde estaba instalado el taller. La serie de documentos referentes a Andrés de la Calleja es sin duda una de las más nutridas.

Otras noticias se refieren a la escenografía para las representaciones teatrales, con una larguísima nómina de pintores participantes en estas labores. La fabricación de cartones para la obtención de tapices en la Real Fábrica de Santa Bárbara mantuvo ocupados a distinguidos pintores, como José del Castillo, Antonio José Barbazza y Ginés Andrés de Aguirre. Se aportan muchos datos acerca de la familia González Velázquez (Alejandro, Antonio, Luis y Zacarías). Del mayor interés es el informe que realiza

JULIÁN GÁLLEGO / FERNANDO CHUECA GOTTÍA / JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE  
JOSÉ MANUEL PITA ANDRADE / JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ  
JOAQUÍN PÉREZ VILLANUEVA / ÁNGEL DEL CAMPO Y FRANCÉS

# REFLEXIONES SOBRE VELÁZQUEZ



REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO  
Madrid, 1992

Manuel Napoli, director de la Galería Pública de Capodimonte, referente a la creación de un museo de pinturas, lo que representa el antecedente para la fundación del Museo del Prado. El informe lo realizó el primero de julio de 1814, residiendo en Madrid, y como respuesta al requerimiento de Fernando VII. Como señala al comienzo, esta Galería de Pinturas habría de ser “adorno, esplendor y majestad de este heroico pueblo, y pudiese servir de estudio a los inteligentes aficionados y a los jóvenes adelantados que se dediquen a esta profesión”.

En el repertorio documental figuran noticias biográficas, sobre todo testamentos, y muchas noticias útiles para ilustrar el panorama social de los pintores madrileños del siglo XVIII y primeros del siglo XIX.

#### *Salón de Actos y Salas de Columnas*

Durante los días 28 y 29 de mayo tuvieron lugar en el Salón de Actos unas Jornadas referentes a la restauración de los frescos de la Ermita de San Antonio de la Florida. Técnicos españoles y extranjeros expusieron los procedimientos y teoría acerca de la restauración, estableciéndose criterios acerca de cómo debiera emprenderse la restauración de la cúpula.

El día cuatro de junio tuvo lugar la presentación de un libro referente a la vida y obra del escultor y académico fallecido Don Juan Luis Vasallo. En el acto hicieron uso de la palabra Don Juan de Avalos y el hijo del escultor, Juan Luis Vasallo Rubio. También se leyeron unas páginas remitidas por Don Federico Mayor Zaragoza. Los textos se recogen en otro lugar de este Boletín y asimismo se da a conocer reseña bibliográfica.

El nueve de junio se efectuó la presentación del libro de Don José Luis Álvarez, titulado *Sociedad, Estado y Patrimonio Cultural*, editado por Espasa-Calpe. Hicieron uso de la palabra Don Álvaro Delgado, Don Antonio Bonet, Don Javier de Juan y el propio autor.

En el Salón de Actos tuvo lugar el 26 de junio la presentación del disco compacto con grabaciones históricas de José Cubiles, editado por Radio Televisión Música, la Asociación Musical “José Cubiles” y la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid.

#### *Viaje a Villafranca del Bierzo y León*

La Real Academia había sido invitada por el Comisario General de *Las Edades del Hombre* a visitar la exposición abierta en la Catedral de León,

referente al patrimonio musical de las diócesis de Castilla y León. Coincidiendo con este acontecimiento se aceptó la propuesta de Don Cristóbal Halffter de hacer una visita a Villafranca del Bierzo, declarada monumento histórico-artístico, que sirviera para poseer conocimiento acerca de los problemas de conservación de este patrimonio. El viaje se efectuó en autobús desde Madrid, ocupando los días 23 y 24 de mayo. En Villafranca se efectuó una detenida visita a los monumentos y calles, apreciándose los singulares méritos pero asimismo los problemas de conservación y armonía estética, lo que permitirá emitir informe en el momento convenido. Al finalizar la tarde, los miembros de la Academia con su director Don Ramón González de Amezúa, acudieron a una recepción ofrecida por los señores de Halffter en su castillo-residencia.

La visita a la Exposición de *Las Edades del Hombre* en la catedral leonesa tuvo lugar durante la mañana del domingo 24. Los académicos fueron recibidos al llegar a la catedral por el Comisario General de la muestra, Don José Velicia, y el Consejero de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León, Don Emilio Zapatero. Con el Comisario, dirigieron la visita Doña María Antonia Virgili Blanquet, coordinadora de los aspectos musicales; Doña Eloísa García de Wattenberg, responsable del montaje, y Don Pablo Puente, arquitecto diseñador de los aspectos estructurales. La Real Academia se halló en su propio ambiente, pues en el interior de la catedral se dan cita partituras e instrumentos musicales, bajo las bóvedas góticas, sumidos en la luz polícroma que desciende de las vidrieras, y dentro del hechizo de pinturas y esculturas que pregonan la grandeza de la música en el medio religioso al que se destinaron.

#### *Congreso de Academias Europeas*

El Instituto de España tiene programada para el mes de Noviembre una reunión de Academias, dentro de los actos del Madrid Cultural de 1992. La Academia ha designado representantes en esta reunión a Don Julián Gállego y Don Juan José Martín González. El propósito es obtener un estrechamiento de lazos entre las Academias como consecuencia de la desaparición de las fronteras a partir de 1993 y definir los objetivos, tanto culturales como de ayuda a la gestión pública. La moderna Europa, abocada a una acción supranacional, habrá de requerir una actuación también conjunta de sus organismos científicos y culturales, como son las Academias.

## II. DISTINCIONES

Concedido el Premio: "José González de la Peña", Barón de Forna, ex aequo entre los escultores Don Restituto Martín Gamo y Don Leandro Cristofol Peralba, la entrega se efectuó en sesión extraordinaria el día tres de febrero. Hizo el ofrecimiento Don Juan de Avalos, Presidente de la Sección de Escultura y Artes de la Imagen, quien glosó los méritos de ambos. El señor Director hizo entrega de los diplomas y premios correspondientes a los interesados, que fueron vivamente felicitados por los académicos.

El día 25 de mayo se efectuó la votación para la concesión de la Medalla de Honor de la Academia correspondiente a 1992. Por unanimidad se otorgó la Medalla a la institución "El Misterio de Elche".

## III. PATRIMONIO

El Académico Correspondiente en París, M. François Meréchal, hizo entrega en sesión del 24 de febrero de diez grabados de una serie dedicada a Rembrandt, obra original de este autor. Ya anteriormente había obsequiado a la Academia con otros diez grabados de la misma serie, que en total se compone de treinta unidades.

## IV. ACADÉMICOS

### *Nombramientos*

En sesión de 20 de enero fue reelegido Conservador del Museo de la Academia Don José María de Azcárate y nombrado Tesorero Don Ángel del Campo. En la sesión del 27 de enero fue elegido Censor Don Antonio Bonet Correa. En esta misma sesión se aprobó la constitución de las Comisiones de la Academia para el año 1992.

El día 30 de marzo se procedió a la votación para cubrir la plaza de académico numerario vacante por fallecimiento de Don Federico Marés. Efectuado el escrutinio, resultó elegido Don Gustavo Torner de la Fuente. Su candidatura había sido presentada por los académicos Don José Luis Sánchez, Don Julio López Hernández y Don Antonio Bonet Correa.

### *Recepciones*

El dos de marzo tuvo lugar la recepción como Académico Honorario de Don Federico Mayor Zaragoza. El acto fue presidido por la Reina Doña

Sofía, que estaba acompañada por la Infanta Doña Cristina. Don Carlos Romero de Lecea y Don Rafael de la Hoz introdujeron en la sala hasta el estrado al señor Mayor Zaragoza.

Su discurso respondió al título de *El Patrimonio Espiritual*. Dedicó las primeras palabras a Monseñor Sopeña, el anterior Director de la Academia, en quien reconoció un hombre liberal, interesado por la esencia de las cosas; una personalidad prurivalente: músico, escritor, profesor, político y sacerdote (“cura convencido”, por usar la expresión del académico). Su objetivo estaba más allá del patrimonio físico, que depara pirámides, estatuas, pinturas murales. Hombre de relaciones internacionales, en Mayor Zaragoza se dan cita el científico, el historiador que ve el paso fugitivo de las culturas y el político que a través de un organismo universal como la UNESCO, propugna una política tendente a historiar, preservar y enseñar el patrimonio no físico: lenguas, cantos, danzas, ritos... El patrimonio físico goza de prestigio, pero requiere ser vivido y disfrutado. El otro patrimonio, en primer término, tiene que ser recogido para que no se extinga.

En otro orden de cosas advierte los riesgos de la informática, uno de los pilares de la cultura moderna, pero que valora más lo que se deduce de los datos masivos que de los ecos individuales. El conocimiento informático es colectivo y generalizador. Pero lo que salva al hombre es indeclinablemente único y personal. Nos invita a la utopía como objetivo redentor, pues ella puede “desbordar los confines admitidos por la realidad”. Mayor Zaragoza aboga por una “utopía necesaria”, aquélla que se afana por hermanar la ciencia y el arte, la libertad y la extravagancia, hasta un coeficiente de heterodoxia que potencia el espíritu creador y la capacidad de inventar. Pero debe ser una utopía flexible, una “desmesura razonable”.

Se sitúa ante un mundo que reúne todos los continentes, con su equipaje provisto de lenguas, indumentaria, costumbres, hartamente diferente. Y recuerda que en la Declaración de Méjico de 1982 se postulaba el reconocimiento de todas las culturas como patrimonio de la humanidad, con los signos de identidad que constituye a cada una. Este patrimonio se enriquece con infinidad de aportaciones de la lengua, la escritura, la música, el vestido, la danza. No hay duda de que Mayor Zaragoza tiene presente la experiencia del mundo africano tan cercano a Europa. El programa del académico entraña: “recoger, inventariar, conservar, estudiar y dar a conocer los testimonios de las culturas, tales como tradiciones orales, lenguas vernáculas,

creencias, música”. Porque el mundo que vivimos es “mestizo”, interétnico, pruricultural. ¿Cómo hacerlo? Pone el dedo en la llaga cuando advierte que los cambios políticos son más rápidos que los culturales. Se impone construir una “cultura democrática que acompañe al proceso político”. En sus palabras finales latía el deseo de salvar el “riquísimo y polifacético legado espiritual del pasado” que vive en el mundo de hoy.

En su contestación Miguel Rodríguez-Acosta definió al nuevo académico como un “hombre esperanzado”, y eso es lo que justifica que se le busca para tareas universitarias, intelectuales y políticas, de interés nacional e internacional. Se reúnen en el académico las dotes de científico y de escritor de fina sensibilidad. Un hombre de laboratorio toma la pluma, llenando las páginas de “*Mañana siempre es tarde*”, “*Aguafuertes*”, con una búsqueda de espiritualidad. Glosó su discurso de entrada en la Academia como una pieza clave de su pensamiento, que es de conocimiento de una realidad y de una política de acción para poder poner en práctica el mensaje de unicidad de todas las culturas. Todo lo subraya Mayor Zaragoza con su fuerte personalidad, su desgarro, su talante, como dicen los versos que coloca al final de su intervención: “Alzaré mi voz... mi grito resonará... proclamaré al viento”.

La recepción como Académico Numerario de Don Antonio Iglesias Álvarez tuvo lugar el cinco de abril. Le acompañaron hasta el estrado los académicos Don Cristóbal Halffter y Don Luis de Pablo Costales. Su discurso tuvo por título “*En torno a Isaac Albéniz y su Iberia*”.

Comenzó con una evocación de Monseñor Sopena, con el que compartió numerosas tareas musicales. Su discurso tiene por base la figura de Isaac Albéniz, pero con el objetivo puesto en la *Suite Iberia*, de azarosa historia. Ha de acudir al recuerdo de su periplo humano, que sumamente andariego concluyó en larga estancia en Francia, donde le alcanzaría la muerte. La palabra de Iglesias está teñida de melancolía, por cuanto en el fondo se otea su dolor ante el olvido e incomprensión de su música y de su propia persona. La incomprensión ya comienza por la postura de quienes niegan que en Albéniz hubiera existido una formación musical seria. Rechaza Iglesias esta postura, recordando que poseía una magnífica biblioteca de contenido musical y que tuvo contacto con distinguidos compositores como Narciso Oliveras y Manuel Mendizábal. Ensancha su formación técnica con estancias en el extranjero; en Viena establece contacto con Franz List. Conoce a

Pedrell y acepta su dirección musical nacionalista. Su fama de pianista le ha abierto las salas más prestigiosas de Europa. Sus conciertos en París engendraron una admiración tal, que llegaría a residenciarse definitivamente en esta ciudad. Pero ya se va imponiendo como compositor. Después de escribir muchas páginas musicales, consideró llegado el momento de acometer una obra de gran alcance. Así concibió la *Suite Iberia*, que según Iglesias debiera denominarse Suite “Andalucía”. Vendría a suponer esta gran obra el arranque de un renacimiento de la música española. En palabras de Iglesias, “la suite Iberia es el fruto más granado de un total de experimentaciones de nuestro gran músico de España”. Albéniz comenzó a escribir la serie en París, en 1905. Su salud flaquea y le recomiendan vivir junto al mar, lo que motiva el traslado a Niza, donde concluye en agosto de 1907 el último momento de la Suite. Aprecia Iglesias que Albéniz compuso la obra rápidamente, en menos de dos años. Desconfiaba de acabar la composición y no se daba tregua; pero eso obligaba a recoger en el pentagrama cuanto fluía por su imaginación, dejando para más adelante el proceso de conjuntación y pulido. Quedó la obra en su virginal creación, pero exenta de acabado. Faltaba una revisión que permitiera una interpretación correcta. Y eso es lo que advierte Iglesias: pese a la grandeza de la Suite Iberia, la revisión era indispensable.

Iglesias ha tomado sobre él la tarea de revisar la Suite. Primeramente hubo de hacerse con los manuscritos. Era preciso aclarar la lectura de las notas colocadas desordenadamente en el pentagrama. Nada ha incorporado de su cosecha; es una investigación o aclaración. Se trataba de poner “en limpio” el material, tarea dificultosa, que ocupó a Iglesias –según sus declaraciones– un par de años. Junto con su discurso, Antonio Iglesias entrega a la Real Academia de San Fernando el producto de su revisión de la Suite Iberia, ofreciendo la notación en limpio acompañada del razonamiento de la revisión.

Pero antes de cerrar el discurso, el académico nos deja desolados por el olvido a que ha sido sometido Albéniz. Olvido en Camprodón (Gerona), donde nació en 1860. Y olvido en el pueblecito francés de Cambolles-Bains, donde falleció el 18 de mayo de 1909. Sueña Iglesias con que en el chalet “St. Martín” de esta localidad francesa se coloque una placa conmemorativa de la estancia y muerte de aquel Albéniz de la *Suite Iberia*.

Fernández-Cid glosó la personalidad de Antonio Iglesias, cuya actividad da comienzo en su Orense natal, donde tuvo la primera formación en los estudios musicales y donde hizo las primeras armas como concertista. Amplía estudios en Madrid y París. Le ofrecen en Orense la dirección del nuevo Conservatorio musical, donde realiza una gran tarea en el campo de la enseñanza. Dirige el curso de “Música en Compostela”, por el que desfilan eminentes figuras de la música española. Se aplica al estudio de la obra pianística de Falla, Granados, Mompou y del propio Albéniz. Y por éste había de entusiasmarse, como lo acredita el contenido de su discurso, en que ha revelado el profundo estudio hecho sobre la Suite Iberia. Pero al propio tiempo ha desempeñado puestos directivos en lo concerniente a la organización de la música, como asesor, secretario y subcomisario. Una enorme deuda se tiene con Iglesias al considerar el servicio que prestó a las “Semanas de música religiosa de Cuenca”, que tuvo bajo su dirección. Por su iniciativa se encargaron obras de tema religioso a prestigiosos compositores de las más variadas tendencias, lo que acredita un sano eclecticismo en la orientación musical. Las últimas palabras de Fernández-Cid fueron que la Academia había incorporado a sus tareas a un seguro colaborador.

### *Felicitaciones*

En sesiones del pleno la Corporación ha expresado su felicitación a los académicos que se relacionan por sus logros y distinciones.

El Maestro Rodrigo ha recibido el título de Marqués de los Jardines de Aranjuez. Han dado comienzo las celebraciones del Año Cultural de Madrid con la audición de una obra compuesta por Don Cristóbal Halffter (*Preludio para Madrid 92*). En la catedral de San Isidro tuvo lugar el estreno de la obra de Don Luis de Pablo *Antigua Fe*, cantata para soprano, coro y orquesta, sobre textos mayas y aztecas. El Ayuntamiento de Arévalo ha concedido a Don Luis Cervera Vera el nombramiento de Hijo Adoptivo de la indicada ciudad. Se ha inaugurado en Zaragoza la exposición *Homenaje a Goya*, de la que es Comisario Don Julián Gállego. Don Rafael Frühbeck de Burgos ha sido designado director de la Opera de Berlín. El dos de junio se inauguró en Salamanca una exposición antológica de Venancio Blanco. Las obras se expusieron en el patio de Escuelas Menores, Casa de la Salina y Palacio de Garci-Grande. Entre el 17 de diciembre de 1991 y el 18 de enero de 1992 estuvo abierta en la Galería La Kabala una

exposición de pinturas de Don Luis García-Ochoa. En la Sala Goya del Círculo de Bellas Artes se abrió el 19 de mayo una exposición referente a la obra del arquitecto J. M. García de Paredes (1924-1990), miembro que fuera de la Real Academia. Entre el 8 y el 15 de mayo estuvo abierta en el Palacio de Santa Cruz de Valladolid una exposición referente al dibujo en la arquitectura, en la que se exhibieron obras de los académicos Francisco Íñiguez Almech, Luis Moya y Julio Cano Lasso.

### *Necrología*

La Real Academia ha expresado su condolencia por el fallecimiento de Don Ángel Canellas, Director de la Real Academia Aragonesa de Nobles y Bellas Artes de San Luis, de Zaragoza; Doña María de los Ángeles Mazón, directora que fue de la Biblioteca de la Real Academia; Don Lorenzo Goñi, quien donara su colección de planchas de grabado y un tórculo a la Calcografía; Don Emilio Salcedo, Académico Correspondiente en Valladolid; y el señor D'Oliver Messiaen, Académico Honorario en Francia.

### V. NOTICIAS VARIAS

Don Pablo Rodríguez Mostacero ha sido jubilado en el puesto de restaurador de la Real Academia. La Corporación le ha hecho llegar su felicitación por la excelente misión en la restauración de sus obras de pintura.

La Academia ha programado una serie de actos con motivo del Madrid Cultural de 1992. Algunos ya se han desarrollado durante el primer semestre. En el segundo tendrán lugar otros, como la apertura de las dependencias de la Academia a la visita pública; una exposición de obras de Francisco de Goya, en el período que va desde 1792 a la Guerra de la Independencia; un ciclo sobre Capitales Históricas y la Conservación del Patrimonio Arquitectónico, y otro sobre el Futuro de las Artes. Para su organización se ha nombrado una Comisión.

Ha sido creada la Fundación Cultural Banesto, con la finalidad de promover y desarrollar actividades de carácter cultural y social. Ha sido designado Directora General Doña Araceli Pereda Alonso, Académica Correspondiente de San Fernando, quien ha recibido por tal motivo la felicitación de la Corporación.

El Ayuntamiento de Madrid ha tomado la iniciativa de realizar una estatua ecuestre monumental, en bronce, del rey Carlos III. Para realizarla

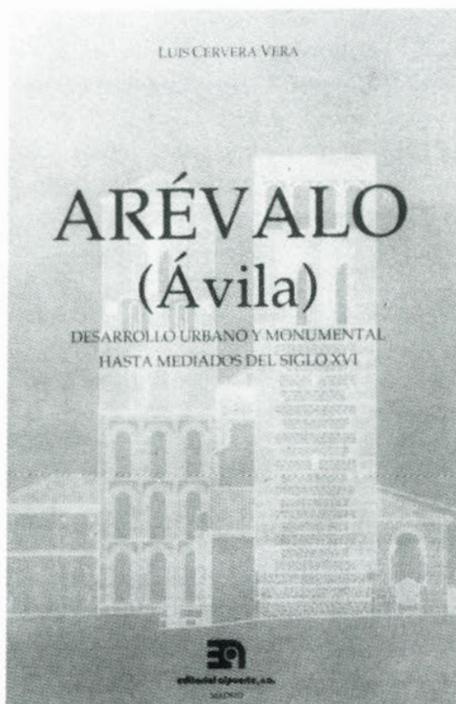
se ha elegido como modelo el retrato ecuestre del Rey que conserva la Real Academia. El Ayuntamiento se ha dirigido a la corporación para que acceda a la utilización del modelo, a partir de la copia en bronce que existe en el museo de la Academia.

Don Juan Gyenes ha publicado un libro de fotografías y de las planchas de Don Francisco de Goya. También de edición última es el libro de Gyenes, en que muestra fotografías inéditas de Picasso, Miró y Dalí. El autor ha donado ejemplares para la biblioteca de la Real Academia, siendo felicitado por tan bellas ediciones.

## BIBLIOGRAFÍA



CERVERA VERA, Luis, *Arévalo (Ávila). Desarrollo urbano y monumental hasta mediados del siglo XVI*, Editorial Alpuerto, Madrid, 1992. 409 páginas, 241 ilustraciones.



En la historia de España Arévalo suena como una población de renombre, trenzado en no pocos recuerdos de la vida nacional. Pese al declive de Castilla, aún atrae

viajeros aprovechando las excelentes comunicaciones y la singularidad de los monumentos. Pero el visitante no podía sospechar el alcance de sus monumentos y del espacio viario. De ahí el interés que posee esta nueva publicación de Cervera Vera.

En otras ocasiones hemos tenido ocasión de glosar la singularidad de los estudios de este autor. Sí hemos de afirmar que en esta nueva ocasión su metodología riza el primor. Lo admirable es que logra aunar el peso científico con la belleza gráfica.

La visión de Cervera es de urbanista, de un afanoso por el conocimiento de las ciudades. Le tienta la tipología –el ejemplo de las *plazas mayores* es un testimonio–, pero su visión es de historiador. Ya lo dice el título del libro: “desarrollo urbano y monumental”. Un monumento, como una ciudad, ocupa un lugar en el terreno. Lo fija con la mayor exactitud, indicando los caminos, las curvas de nivel, las circunstancias topográficas. En los numerosos planos que para explicar el desarrollo urbano de Arévalo utiliza, proclaman su protagonismo el Adaja y el Arevalillo.

Pero ha de partirse de las condiciones económicas que hacen posible la concen-

tración humana. Y se sabe que la riqueza de cereal, viñedo y ganado atrajo población. El hecho de que haya tenido una nutrida población de judíos y moros, encerrados en sus barrios, revela la prosperidad de la economía.

Están presentes en Arévalo todos los elementos propios de la ciudad cristiana. Se protege con muralla, que se estudia en sus diversos momentos, con puertas de claro abolengo como la del Alcocel. Es una ciudad torreada; la torre es elemento distintivo de la parroquia, sin atributo militar. Arévalo, como Cuéllar y Madrigal, congrega a las torres para definir el perfil urbano, que se impone en la lejanía.

La abrupta topografía exige franquear los cursos fluviales con atrevidos puentes, de altura impresionante (el de Medina) y de longitud que se diría un acueducto (el de San Pedro). Secciones, planos y alzados permiten el disfrute de la vista y la más completa documentación científica.

Las iglesias parroquiales son los puntos gravitatorios del desarrollo urbano. El autor las presenta en su historia y en su aspecto, siempre a través del dibujo. La planta a nivel del suelo; la de cubierta; todas las fachadas, las secciones interiores. La fina trama va dejando testimonio en la iglesia de Santa María la Mayor del ábside románico-mudéjar de arquerías de ladrillo de medio punto; surgen en fecha más avanzada los mampuestos, y se remozan los campanarios con chapiteles austriacos. En el interior la armadura, con sus mocárabes. Y el mismo criterio se extiende a San Martín, en que aparecen yeserías barrocas y en San

Miguel Arcángel el retablo renaciente. En la del Salvador se incorporan las rejas, órganos y un retablo de Juan de Juni.

Acuden los franciscanos para mezclarse con el pueblo y levantan un convento de Menores Observantes de la advocación de San Francisco. A su lado otros conventos, como el de Santo Domingo de Silos, y el de Las Montalvas (Santa Isabel de Jesús). Impresionante nómina, que se puede alargar con ermitas y hospitales (San Lázaro).

Pero en Arévalo hay una fuerte presencia de lo civil. El mejor indicio, su plaza mayor. Muestra Cervera la gestación de la plaza, mediante la incorporación de agregados y la explanación de terrenos. Ofrece un aire mercantil gracias al uso de soportales. Se dan cita en la plaza las iglesias de Santa María y San Martín, el Ayuntamiento y una fuente. Todo un catálogo de columnas, pilastras y zapatas se exhibe para completar la morfología; hay que añadir todas las fachadas y una impresionante perspectiva general.

Arévalo fue visitada con frecuencia por los reyes. Cervera describe la estancia de los Reyes Católicos (1494), la muerte de Isabel de Portugal (segunda esposa de Juan II), y la visita de Carlos I (1524). Hubo además una residencia "real", que fue levantada en tiempo de Enrique II. Era un modesto edificio, denominado "Palacio del Real", que fue utilizado como residencia por Enrique IV. Y asimismo en Arévalo tuvo asentamiento la nobleza. La población era de los Zúñiga, que serían reconocidos por los Reyes Católicos como señores de la villa en concepto de Duques

de Arévalo. Ellos levantaron en el siglo XV el hermoso castillo-palacio que se sitúa en un extremo de la población.

Todo un largo recorrido histórico queda recogido en estas densas páginas. El autor ha organizado el periplo a base de etapas, que se inician con los antecedentes váceos, romanos, visigóticos e islámicos. Adviene posteriormente la Repoblación. A partir de aquí los planos van dejando constancia del

crecimiento y desarrollo de Arévalo. En todo momento la película de los hechos históricos forma la trama necesaria. ¿Cuántos libros de historia pueden exhibir una bibliografía semejante, aseverándose la certidumbre con las más exigentes citas? La historia, el urbanismo y el diseño hermanan sus lazos en una publicación ejemplar.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

RUIZ MALDONADO, Margarita, *Escultura románica alavesa: el foco de Armentia*, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, Bilbao, 1991, 190 páginas, LXXXV láminas, 14 figuras.



En la historia de la escultura románica española Armentia constituye un obligado punto de referencia, pues en el actual tem-

plo de la advocación de San Prudencio está reunido un elevado contingente de piezas de diversos estilos, difíciles de conjuntar en interpretaciones unitarias. Pero además Armentia ocupa un puesto significativo, como “centro” de integración y dispersión de tendencias. Si el Románico interesa por su masiva ocupación de espacios amplios (la Meseta Norte, uno de ellos), en la dinámica creadora hay que partir de los centros en que se han congregado artistas y organismos patrocinadores.

En el caso de Armentia se conoce que radicaba en esta localidad un obispado en el siglo IX. Posteriormente la sede se trasladó a Calahorra y Armentia permanece en calidad de Colegiata. Como tal se desenvuelve en el siglo XII, en que se erige el templo conservado. Mas una colegiata indica la existencia de un organismo eclesiástico poderoso, dotado de buenas rentas.

Muy oportuno resulta el abordaje del centro de Armentia por la autora, pues aun-

que hay copiosa bibliografía son más los interrogantes que las satisfactorias respuestas.

Hay que felicitarlo porque un estudio meticuloso y concienzudo haya sido publicado con el rango que merecía. Un elenco de plantas del templo permite la localización de los numerosos elementos escultóricos que lo ilustran. El corpus fotográfico —en color— permite que la descripción y la visualización marchen al unísono y el lector esté puntualmente al tanto del itinerario investigador.

Se ocupa en primer término del conjunto de capiteles del ábside, coro y crucero. El cimborrio de cubre con crucería gótica que apoya en ménsulas y en los símbolos de los Evangelistas, en curiosa síntesis antropomórfica. Ya se advierte que junto al significado simbólico actúa un estimulante componente decorativo y estilístico. Se adivina el regusto que puso el escultor en esas túnicas de elegantísimo movimiento de pliegues.

Pero el núcleo de la escultura en Armentia se halla en el pórtico. Por desgracia el conjunto se halla descabalado, aprovechado para decorar las paredes del recinto. Cómo haya estado el conjunto es materia de investigación de la propia autora, como veremos seguidamente. Pues se hace agobiante el discernir el sentido del rompecabezas constituido por tan excelentes piezas.

Primera tarea es averiguar el carácter estilístico y el significado de la extraña iconografía de cada pieza. El Tímpano del Cordero por su forma semicircular y tema reclama la ocupación de la parte de central de la portada o de una de las dos portadas. Se asigna a este tímpano la significación

trinitaria que posee el de Jaca, con exaltación de la idea redentora de Cristo y triunfo sobre la muerte.

Un extenso análisis se concede al relieve del jinete sobre el cuerpo de un vencido, es decir, lo que se estima como el Caballero Victorioso, tema de la especialidad de Ruiz Maldonado. En la serie de once ejemplares del tema en España, el de Armentia posee significación esencial, por su calidad y carácter clásico, en la órbita bizantinizante y siempre dentro del “tipo constantiniano” y alejado por tanto de relación con el ecuestre de Santiago Matamoros.

Estilo totalmente diferente posee el relieve el tímpano de Cristo con los Apóstoles. La figura de Cristo, colocada en el centro, sorprende por su estiramiento, rompiendo la proporción, ya que pertenece al grupo de apóstoles de la parte inferior y se introduce en el remate. El mismo arco se hace apuntado. El tema de este tímpano para la autora será el de la Ascensión-Segunda Parusía.

En el costado derecho del pórtico se sitúan dos arquerías. En una de ellas se acomoda el relieve que conjunta Entierro de Cristo y Resurrección, relacionable con otro relieve del monasterio de Silos, de igual tema, a lo que se añade una pintura del siglo XII de la capilla del Sepulcro, de la catedral de Winchester. En el otro lucillo se contiene la Anastasis.

Se hace la recapitulación de datos para aportar una final interpretación, lo que se efectúa con ayuda de un diseño. La hipotética reconstrucción haría reunir en única portada todo este conjunto. El tímpano del Cordero sería el de la portada de acceso. Por

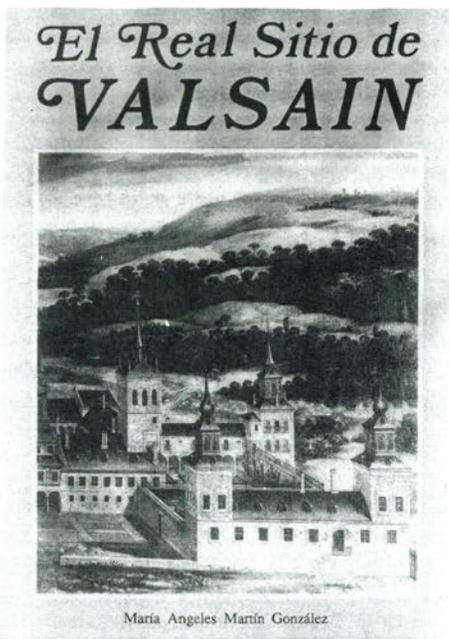
el contrario, en la cúspide se dispondría el tímpano de la Ascensión-Parusia. De esta manera aparecerían reunidos todos los relieves, en interpretación única. Frente a la disposición apaisada de la mayoría de las portadas españolas, ésta adoptaría un esquema vertical, probablemente inspirada en modelo francés, puntualizándose como probable la fachada de la catedral de Angulema.

Sólo bajo esta consideración unitaria el conjunto de Armentia puede aspirar a entrar en competencia con otros del románico español. Máxime cuando Armentia no concluye en la misma iglesia, sino que existe una

irradiación. Esta capacidad para extenderse a otros conjuntos, que se hallan en Zurbano, Estíbaliz y Lasarte, hace más verosímil la reconstrucción que se propone. Es más comprensible la propagación de un centro escultórico cuando existe suficiente capacidad y poder realizador. No es igual Armentia con los fragmentos separados, que integrados en un programa unitario formal. Con un libro como el que reseñamos, Armentia entra en el catálogo de las grandes obras de la escultura románica española.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

MARTÍN GONZÁLEZ, María Angeles, *El Real Sitio de Valsaín*, Editorial Alpuerto, Madrid, 1992, 188 páginas, 47 figuras, XVI láminas en color.



Conocido tradicionalmente como El Bosque o la Casa del Bosque, Valsaín es uno de los sitios reales más prestigiosos de la España de los Austrias. Quien impulsado por los recuerdos históricos se lanza en su búsqueda, hallará los restos sumidos en un poblado entregado al negocio de la madera. Y cuesta mucho comprender que dentro de los muros del venerado palacio se adoptaran medidas tan decisivas como la firma por Felipe II de las *Ordenanzas de descubrimientos, nuevas poblaciones y pacificación de las Indias*. Víctima de un incendio, durante un tiempo estuvo pendiente de la restauración que no llegó, dando lugar con ello al nacimiento de otro palacio inmediato, el de La Granja de San Ildefonso.

La historia del Real Sitio estaba en los documentos de los archivos de Simancas y

de Palacio; en los diseños y trazas y en esa estupenda vista al óleo, que diríase por su detallismo descendiente de las perspectivas topográficas de Antonio de las Viñas, quien también hizo un dibujo cuando el edificio se hallaba en cons ción.

En momento de alza de la significación de las edificaciones reales—el arte *de Corte*—el estudio que se concede al Palacio de Valsaín debe ser saludado con mayor satisfacción. La Casa del Bosque vino a ser, dentro de la red programada por Felipe II, el paraje boscoso, norteño, donde acogerse en el periodo estival, en ambiente natural, con densa provisión de árboles y nutrida caza.

Los estudios económicos que tan sólidamente están impuestos en la propia historia del arte, indujeron a la autora a trazar una detallada narración del proceso constructivo. No bastaba saber la intervención de los arquitectos (Luis de Vega y Gaspar de Vega); era preciso ocuparse de todo el personal, tanto el laborante como el administrativo. Las obras reales se sirven de un modelo de organización, que requiere personal especializado, como veedor, pagador, conserje; a lo que deben sumarse los encargados del mantenimiento, como el alcalde y los guardas.

La arquitectura está endeudada con los materiales, que afectan a la solidez constructiva y a la armonía estética. La búsqueda de estos materiales representa un esfuerzo, que supone incluso importaciones, como es el caso del plomo procedente de Inglaterra. La pizarra, incorporada al sistema austriaco de cubiertas, tuvo una gran participación en el proceso edificatorio.

Las cuentas del archivo de Simancas proporcionan datos suficientes para seguir todo el proceso de construcción. La cronología es básica para comprender el nacimiento del estilo clasicista, que tendrá en El Escorial su epicentro. Pero en este estudio se demuestra la primacía del Palacio de Valsaín en el empleo de grandes bloques enterizos para las puertas, con una estereotomía del todo novedosa.

Como en las demás obras reales, el monarca estuvo al tanto de la edificación, señalando en rasguños propios y con anotaciones en los documentos las directrices o cambios que debían introducirse.

El Real Sitio de Valsaín debe elevarse sobre la categoría ya reconocida de palacio campestre. Tuvo imagen de rango, como lo atestiguan dos dependencias: la Galería de San Quintín y la Galería de los Espejos. La primera encarnaba la imagen del poder de la monarquía, como enfatizaban los lienzos colgados en sus paredes. La Galería de los Espejos también poseía pinturas, realizados por el destello de los espejos.

Prosigue la historia de Valsaín con las obras emprendidas en el siglo XVII, con participación de Juan Gómez de Mora y Pedro de Brizuela. Se refiere el incendio de 1686 y los fracasados intentos de reconstrucción. Curiosamente Valsaín serviría de taller donde se labraran las esculturas de los jardines del palacio heredero, el de San Ildefonso.

El estudio de los restos se hace con minuciosidad. La Torre Nueva, el Pórtico, las Caballerizas, todavía conservan elementos expuestos a la ignominia. Impresionantes

fotografías constituyen un testimonio de la extraordinaria calidad de la arquitectura de Valsaín. El libro representa una vindicación hecha con los mejores elementos: la investigación rigurosa y el análisis de los restos conservados. El libro presta un enorme servicio al conocimiento de lo que fue-

ron glorias de la monarquía española, todavía recuperable en buena parte. Valsaín – viene a decir la autora– guarda algunas de las piedras mejor labradas de la arquitectura española.

L. CERVERA VERA

ECHVERRÍA GOÑI, Pedro, *Policromía del Renacimiento en Navarra*, Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Navarra, Pamplona, 1990, 525 páginas, numerosos fotograbados en blanco y negro y color, mapas y un catálogo de modelos ornamentales.



La policromía en la escultura se ha ido abriendo paso en la bibliografía con harta lentitud. Durante mucho tiempo nuestros

libros de escultura no eran sino de escultura, pues no contienen ninguna o escasísima indicación respecto al colorido, no obstante ser de escultura policromada. Libros más cercanos a nosotros revelan un cambio de actitud. La máquina fotográfica se ha acercado a los primeros planos, tomando aspectos que no tienen nada de escultura, pues se reducen a zonas planas o recurvadas inundadas de figuras coloreadas. La policromía es una operación de añadido, de suerte que refuerza los valores escultóricos, pero asimismo cobra cierta independencia, llegando a constituir un mosaico de pequeños cuadros. Pero sea como sea la policromía es un arte incorporado a la escultura, que merece ser tratado aparte. Pero esto se ha hecho en esta obra como libro independiente, lo que servirá para acentuar el protagonismo del policromador y de su arte. Y esto ha acontecido en España por primera vez.

Echeverría Goñi lo ha emprendido en Navarra con harta justificación: existe una

escultura de subida calidad, hay variedad de talleres y copiosa documentación publicada, a la que el autor añade la propia. Y otra circunstancia subraya el éxito: se ha dejado conducir por la experta dirección de la profesora García Gainza.

El contrato representa el documento más útil para entender el proceso pictórico. El autor ha utilizado no menos de ciento sesenta muestras de tal documentación, que aclaran la autoría, la técnica, la remuneración. Se analiza todo el cursus del pintor, de aprendiz, oficial y maestro. Testimonio de excepcional valor es el cuestionario que Felipe Roca impone en 1595, en relación con el retablo mayor de Lumbier, en el que se detallan las materias teóricas y prácticas de tales pruebas. En la debatida cuestión de la existencia de exámenes para maestros en la meseta norte, este documento tiene especial relevancia.

Un historiador de arte no puede descuidar hoy día aspectos económicos. En este libro se tienen muy en cuenta, tanto para valorar la importancia de los batihojas y los panes de oro (con la cuestión de fondo de las remesas americanas), como la comparación de precios entre la escultura y la policromía. Sin duda el precio del oro representa el basamento del elevado valor, pero es cierto que hay retablos que duplican el de la escultura, como en el caso del retablo de Muzqui (1585).

Se sitúa al policromador y pintor en su marco social; se analizan sus propiedades y relaciones con otros estamentos. Un detalle de notable significación se aporta: en el retablo lateral de la iglesia parroquial de Fite-

ro se autorretrató el pintor, Felices de Cáceres. Para Echeverría puede muy bien ser portador de la indumentaria propia del pintor. Lleva ropa negra y enarbola la caja de pinturas y el pincel. La obra está fechada en 1591 y es uno de los primeros autorretratos de pintor, pero en este caso aplicado a la policromía. La razón parece acompañar al autor, pues en un documento de 1609, que inserta también, se habla de un vestido negro destinado al pintor Martín de Urniza.

Toda la técnica de policromar es puntualmente analizada. Se detalla y reproduce todo el utillaje. Con minuciosidad se revisan las operaciones de aparejar, dorar, estofar y encarnar, con todas las variedades que comportan. El mismo término de estofar, cuyo alcance se discute, es analizado a la luz de los textos.

Fundamental era descender al corpus de formas. Nuestro Renacimiento no estaba aislado y por eso se acude a fuentes no españolas que hayan podido proveer el repertorio. Se aborda la tipología, diferenciando los elementos vegetales, animales, elementos "muertos" (calaveras y bucráneos), formas artificiales, motivos geométricos, todo con su correspondiente ilustración en color.

Finalizado el análisis, se abordan los temas generales. En dos períodos se divide la historia de esta policromía. El primero es el de los motivos "al romano", que conviene a casi todo el siglo XVI, pues el período "contrarreformista", emanado de los decretos del Concilio de Trento, no tiene aplicación práctica sino hasta que las Constituciones Sinodales no particularizan los detalles, y esto tiene lugar en Navarra en 1590.

Pero esta metodología de la policromía no podía entrar en colisión con la de los talleres escultóricos. Por esta razón el estudio en detalle de la policromía se encierra en las demarcaciones de la escultura, lo que se hace acomodándose al caso navarro de las merindades. Planos, cuadros esquemáticos (que menudean en todo el libro) hacen clarividente el estudio. Y para completar el tema de la policromía se accede a otro capítulo, consagrado a monografías de los pintores más notables.

Pero además del texto, el libro que comentamos obtiene una excelente valoración

por el material gráfico. Un denso catálogo de “modelos ornamentales” y sus fuentes gráficas se inscribe al final del libro. Tienen cabida modelos ornamentales procedentes de obras extranjeras, sobre todo de libros que han circulado y que en definitiva han podido llegar a los pintores, y se cohesionan con testimonios de la propia pintura navarra. Y finalmente se da a conocer un Glosario con los términos más usuales.

Bellamente impreso, saturado de ilustraciones en color y blanco y negro, es una pieza de oro de nuestra bibliografía.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

GARCÍA GAINZA, María Concepción, *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 1991, 218 páginas, 128 láminas.

DIBUJOS ANTIGUOS  
de los  
PLATEROS DE PAMPLONA



MARIA CONCEPCION GARCIA GAINZA

El arte de la platería, famoso por la pertenencia a él de los Arfe, ha ido en creciente valoración desde hace unos años. La presencia de acreditadas piezas en museos extranjeros no ha hecho sino fomentar su actualidad. Pese al latrocinio de la invasión francesa y de las salvajes pérdidas en la última guerra civil, todavía se mantiene España como una primera potencia en este dominio del arte. Por esta razón hay que saludar con alegría toda publicación que aumente el conocimiento. Pero especial significación cobra el libro que vamos a comentar.

La circunstancia de que los metales que ha utilizado el platero –plata y oro– guarden relación con el amonedamiento y en todo caso con la representación física del

dinero, ha tenido su consecuencia en la intervención de la autoridad política en las actuaciones de los militantes en este arte. Las ordenanzas de los plateros han sido escurpulosamente redactadas y mantenidas en actualidad. Sin embargo es de lamentar que la documentación de estos aspectos se haya perdido en muchas localidades. Pamplona tiene la fortuna de contar con ordenanzas de plateros, a lo que se añade este libro de Dibujos. Ambas aportaciones son sacadas a la luz por la profesora García Gainza, que directa e indirectamente (por su dirección) tiene gran protagonismo en los estudios de la platería española.

Preciado documento el de las *Ordenanzas de la Cofradía de San Eloy de Pamplona*, de 1587. Constituyen una prueba evidente de las relaciones gremio-cofradía, que en este caso es de fusión de funciones. Todo el sistema administrativo de la cofradía queda rigurosamente especificado. Se detallan las condiciones del aprendizaje, pero lo que tiene especial valor es la reglamentación de los exámenes para maestros escultores. Mientras quedan en la duda o en la sombra los exámenes para pintores y escultores, en la platería se sabe de su existencia, al establecerse toda la mecánica de su realización. El aprendiz que había alcanzado la oficialía y deseaba pasar a la categoría de maestro, tenía que someterse al examen ante un tribunal. El aspirante debía efectuar un dibujo de una pieza de platería. Aprobado el dibujo escogido, pasaba a realizarlo. Después aún tenía que responder a un formulario teórico. Quedaba ya facultado para contratar la realización de pie-

zas de platería y montar tienda. Para comprobar su actividad, debía escoger una marca, que habría de acuñar en cada pieza, junto con la del marcador oficial de la ciudad. Los capítulos 13, 14 y 15 de las Ordenanzas precisan los pormenores del examen, circunstancia *sine qua non* para abrir tienda.

Otra especificación de las Ordenanzas es la referente a la diferencia entre *platero de plata* y *platero de oro*. De tal suerte eran distintas dichas actividades, que el platero de plata sólo podía encargarse de las labores hechas con este metal, de la misma suerte que el platero “de oro” tenía la exclusividad en el labrado de oro, pues tales prerrogativas aparecían recogidas en el mismo examen que habían hecho.

*El Libro de Exámenes* constituye la materia central del estudio. No ha de sorprender, pues representa una rara supervivencia de un elemento imprescindible en la actividad profesional de los plateros. Hay otros libros referentes a dibujos de los gremios de plateros de Barcelona, Valencia y Sevilla, pero el ejemplar de Pamplona sobresale por constituir el testimonio directo del examen del oficial aspirante a maestro. Contienen el dibujo, con el nombre, el lugar de procedencia y el año. No cabe duda de la finalidad, pues en el lomo del libro figura la indicación “Dibujos de los examinados. Hermandad de Plateros de Pamplona”. Pero aún debe añadirse otro dato de los dibujos: la elección hecha por el maestro aprobado de la marca que habría de utilizar. Se hace difícil conciliar un tal valor histórico como artístico, ya que los dibujos

constituyen testimonio relevante previo a la tarea de labrar en plata.

Ciento veintiocho exámenes quedan reflejados en otros tantos dibujos. Algunos de los dibujos dejan constancia del hecho de referencia, como la petición de examen por el aspirante, su filiación, la elección del tema y la presentación del dibujo, que es el que se incorpora al libro. Y en la misma hoja quedan consignadas la aprobación del examen (“se dio por bien y perfectamente ejecutado”), y las facultades que se le concedían: “se le dio por hábil y capaz y fue aprobado por maestro con facultad de ejercer la facultad de platero en todo el Reino y juró observancia de las ordenanzas de la hermandad”.

El análisis del dibujo constituye otra de las aportaciones de la autora. Suelen ser di-

bujos a tinta, con sombreado de lápiz azul. La calidad artística es variable, pero hay piezas de sorprendente belleza, como el “azafate” dibujado en 1737 por Manuel de Beramendi. Casi todas las piezas seleccionadas son de carácter religioso, lo que no debe extrañar, pues los encargos que se efectuaban eran abrumadoramente para el ajuar litúrgico de los templos. Cálices, custodias, ostensorios, vinajeras, pilas de agua bendita, navetas, jarras; y algunas piezas de uso profano, como cucharas y tenedores. La rareza de este libro invita a considerar una posibilidad: la edición facsímil del libro, pues de esta suerte tan valiosa obra podría ser degustada por un público más amplio.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

BONET CORREA, Antonio, *El Urbanismo en España e Hispanoamérica*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 1991, 218 páginas, numerosos fotograbados.



En la historia de los estudios urbanísticos de España el nombre de Bonet es de necesaria referencia, no sólo por los estudios que ha realizado, sino por haber promovido reuniones y simposios.

La obra que comentamos constituye una ordenada compilación de trabajos del autor, generalmente dispersos, lo que determina un difícil acceso al público lector. La idea de reunirlos en una publicación está sobradamente justificada, primero para obtener una mayor difusión y en segundo lugar porque faltando una publicación extensa sobre el urbanismo español, es mejor

ir aproximándose por este camino. No están aquí reunidos todos los aspectos del urbanismo, pero sí los principales temas. Además dado el carácter crítico adoptado por el autor, dentro de cada artículo se contienen análisis tipológicos que convienen a la totalidad. Por otro lado sería injusto llamar al libro una “pequeña historia del urbanismo español”, pues aunque los temas estén salteados y escogidos, la verdad es que lo que en ellos se trata tiene la envergadura suficiente que alcanzaría en extensos tratados.

Más de alguna vez, comentando los méritos del autor, he solido decir que posee olfato; añado ahora algo más: que le acompaña la visión lejana, vé más allá. Y estas dotes para un aficionado al urbanismo son fundamentales, porque el deambular por una ciudad, las anécdotas y entretenimientos asaltan al visitante por doquier. Bonet es un visitante que transita mirando de través, hacia arriba, volviéndose de espaldas. Está dominado por la curiosidad. Se afana por coleccionar libros de viajeros, para saber cómo era la ciudad y así mejor comprenderla.

Al referirse a la ciudad española del Renacimiento y el Barroco le interesa definir cómo son las ciudades. Pero eso supone saber qué instituciones moraban. Y así la Corte exige la residencia del soberano, más las viviendas de los funcionarios y miembros del gobierno. La Chancillería aporta el sello del estamento jurídico en su

más alto grado, y eso se nota en Valladolid y Granada. Hay ciudades de peso nobiliario, cuando un alto señor ejerce plenamente el poderío. Son las ciudades “ducales”, como Lerma o Loeches. También lo universitario aporta características. Universitarias eran Salamanca y Alcalá de Henares.

Dentro de la ciudad hay temas monográficos. El de la puerta ha permitido al autor establecer una panorámica muy atractiva, ya que las puertas han sido implacablemente sustituidas en la ciudad. Y en cambio la contemplación de los planos generales, como el de Teixeira de Madrid o el de Ventura Seco de Valladolid, indican la abundancia de puertas, que incluso se colocaban a la entrada de los puentes.

“Calle Mayor” es uno de los más sagaces estudios de Bonet. Es la arteria principal en la ciudad, el eje a lo largo del cual circula la savia de la población. Aunque el soportal es elemento habitual de la textura de esta calle, más que nada es la función lo que le otorga distinción. Ya lo recuerda el autor a propósito de Madrid, pues Ruíz de Alarcón la juzgaba como “la Mayor y más bella calle”.

El tema de la Plaza Mayor ha surgido multitud de veces en los estudios del autor. El soportal en sus lados es elemento imprescindible, pero hay una gran variedad de soportales. Para la historia de la plaza mayor, el siniestro de 1561 en Valladolid resultó decisivo, pues el plan de reconstrucción alcanzó caracteres de modelo, con la especial incidencia de que fue el equipo de arquitectura de la Corona el regulador del tipo. Luego saltó el tipo vallisoletano a

la plaza de Madrid, que heredaba con la Corte la necesidad de que la plaza atendiera las funciones diversionales propias de su estructura. “Ornato y orgullo de la ciudad”, la plaza es el magno teatro para las celebraciones, incluidos los autos de fe.

Pero hay muchos tipos de plazas y uno hacia el que se dirige el urbanismo moderno: el centro de la población. Este es el fin que da sentido a la Puerta del Sol de Madrid, que es lugar de paseo, encrucijada histórica (Dos de Mayo), confluencia de calles y espacios “puerta emblemática”. Pero Madrid es mucho más: una ciudad cortesana, con un palacio real y una red de residencias de la Corona que ocupan los montes cercanos.

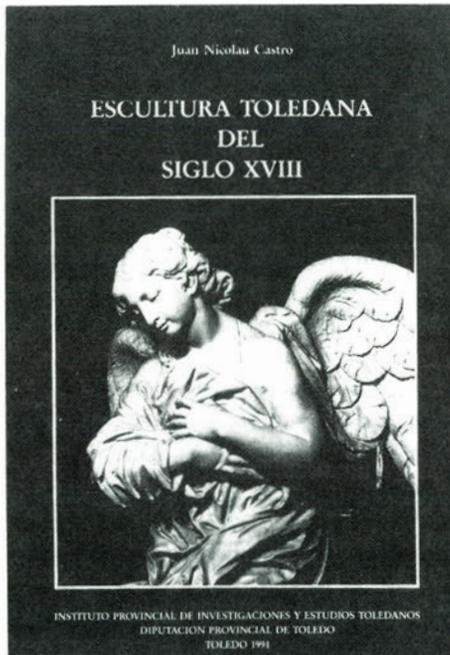
Respecto a América, el autor se ocupa monográficamente del Convento de Santa Catalina en Arequipa, de la ciudad de León Viejo en Nicaragua, pero se detiene en la ciudad, donde observa que el núcleo o centro generador es la Plaza Mayor. Eso le lleva a establecer los caracteres de la plaza mayor hispanoamericana, y asimismo las diferencias con la española. En ella se acomodan los edificios principales y representativos de la ciudad, tales como la catedral y palacio episcopal, el ayuntamiento, la casa del virrey, la aduana, el tribunal de justicia. Para dar rango existe un mobiliario urbano, del que forma parte la picota o Arbol de la Justicia, una fuente principal. Pero sin olvidar una función esencial, trasladada del modelo español: los toldos para el mercado. Asimismo se llevan a la plaza las fiestas y acontecimientos relevantes, para favorecer la afluencia del público. De esta

manera lo religioso, lo mercantil, lo jurídico, lo político, tienen acomodo en la plaza. Por lo que hace a la traza, España procuró extender el modelo en cuadrícula, que es el que mejor se prestaba para una rápida construcción sin problemas. Pero no solamente las trazas cruzaron el Atlántico, sino la legislación, pues como advierte Bonet

las Ordenanzas de *Descubrimientos, Nuevas Poblaciones y Pacificaciones*, decretadas por Felipe II en el Real Sitio de Valsaín ("El Bosque de Segovia"), constituyeron todo el cuerpo de ideas y el programa edificatorio de las ciudades hispanoamericanas.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

NICOLAU CASTRO, Juan, *Escultura toledana del Siglo XVIII*, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, Toledo, 1991, 422 páginas, 288 fotograbados en blanco y negro, 19 láminas en color.



El barroco toledano está unido a una obra de excepcional valor: el *Transparente* de la Catedral. El hecho sin embargo no

puede interpretarse como casual. La circunstancia sobre la gira el acontecimiento es la catedral y la propia ciudad. La catedral acumulaba las rentas más ricas de la ciudad. Si fue capaz de impulsar el *Transparente*, al acceder a la mita el Cardenal Lorenzana (1772) se emprenderían obras de la mayor trascendencia, pero ya en el lenguaje neoclásico. El autor sitúa su investigación a partir de la inauguración del *Transparente* en 1732. El estallido ornamental tuvo las más fecundas consecuencias. Pero desde mediados del siglo el arte estaba recibiendo una nueva orientación, desde la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El autor recuerda el impacto que las Reales Ordenes de Carlos III (1777) y Carlos IV (1791) causaron en la retablistica toledana.

Nicolau Castro aborda el tema de la escultura del siglo XVIII en Toledo después de dar a conocer muchas noticias en diversas revistas. Buena idea ha sido trasladarse al escenario total. Una historia de tal naturaleza tiene que descansar en la certidumbre

proveniente de la documentación. Ha acudido sin ausencia a todos los manantiales donde brota la documentación. La información se aprovecha en los capítulos que componen el libro, pero es todo un acierto el recoger lo más sabroso en un apéndice documental. Debe aplaudirse esta publicación *in extenso* de la documentación pues la lectura puede inspirar a otros investigadores asomados a otros escenarios. Los datos se refieren a noticias biográficas, de nacimiento, matrimonio, propiedades, testamentos, bienes, etc. Y se dan a conocer contratos de retablos, órganos, sillerías, etc.

Se divide la obra en dos partes. La primera se destina al retablo, de 1732 a 1800; la segunda a la escultura del mismo período. Gran papel se asigna al ensamblador-escultor Germán López Mejía. En 1756 firmó el contrato para ejecutar la caja del órgano de la catedral, pero hay en su historial otras intervenciones que se aclaran gracias a la documentación aportada. Se publican además la traza de la fachada posterior de dicho órgano y los documentos del dorado. La barroquización de la catedral gótica se acentúa con la irrupción del órgano de Germán López. Aunque la fortuna no ha depurado al autor la oportunidad de documentar el retablo mayor de las Carmelitas Descalzas de Malagón, la atribución que hace de este retablo a favor de Germán López es del todo convincente, como el juicio que emite sobre su valoración: obra cumbre del arte castellano. Las cabezas de serafines sobre nubes atestiguan el débito con Narciso Tomé. En cuanto a la escultura, es lástima que la obra documentada apenas se ha-

ya conservado. Entre lo mejor de su producción se halla la escultura del retablo de las Carmelitas de Malagón.

Se traza asimismo la biografía de Eugenio López Durango, hijo de Germán López. Mariano Salvatierra realiza una relevante tarea en la catedral toledana en la época del Cardenal Lorenzana. Se formó en la Academia de San Fernando, lo que permite filiarle en la senda del neoclasicismo. El cambio de orientación hacia lo clásico se advierte en su intervención en la portada de los Leones de la catedral. Nada más acceder a la mitra toledana el cardenal Lorenzana atrajo a Toledo al gran arquitecto Ventura Rodríguez, que fue designado maestro mayor de la catedral. Intervino en labores arquitectónicas, pero Nicolau destaca la creación del retablo de la capilla de San Idelfonso, del que hizo el diseño en 1773. Don Ventura procuró que nada se desviara del ideal neoclásico. Se hizo una selección de mármoles, de las más diversas procedencias (Talavera de la Reina, Cuenca, Vizcaya, Granada, Carrara), y se buscaron los mejores artífices: Juan Pascual de Mena y Manuel Álvarez. Aunque no documentados, también se consideran de Ventura Rodríguez los retablos laterales de la capilla de los Reyes Nuevos. La catedral gótica, luego renaciente (sillería de coro), se había hecho barroca (el Transparente) y en última instancia aceptaba gustosamente el neoclasicismo. Neoclásicos del foco toledano son el ensamblador Ignacio Haan y el escultor José Antonio Vinacer. En 1794 contrató este último la obra escultórica del retablo mayor de la iglesia del monasterio

de San Clemente de Toledo, detallada al pormenor en la documentación. Pero como material se escogió “madera de buena condición y buena cola y todo imitado a mármol blanco de Génova, con la mayor perfección que está ignorada en estos países, pues ha de competir con los verdaderos mármoles”. Testimonio valiosísimo respecto a la imitación de mármoles, que aunque se hacía por excusar gastos, no deja de representar un desafío para alcanzar la igualación del efecto.

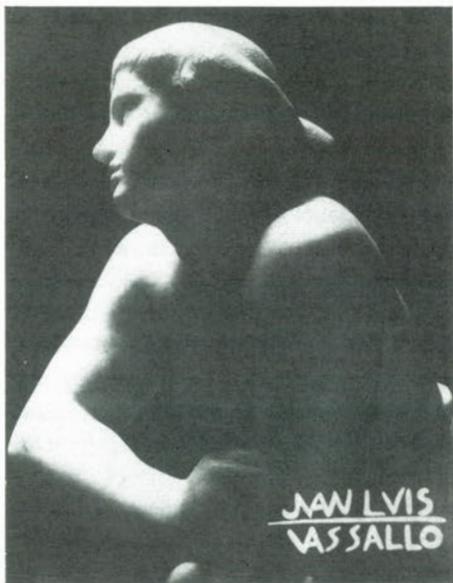
El autor se extiende a la presencia en Toledo de escultura de otros focos. Asigna a Villaabril y Ron un San Francisco de

Paula; documenta obras a Luis Salvador Carmona, autor que influye en Germán López; clasifica como napolitanas un contingente elevado de obras.

A las numerosas noticias hay que agregar el hallazgo de trazas de retablos, que asimismo se publican. Todo este caudal de información y estudio depara al fin una imagen renovada del panorama de los retablos, sillerías, órganos, frontales, templetes, y de la escultura. Una obra global, de riquísima información y sana valoración, de uno de los focos más fecundos del arte español del siglo XVIII.

JJ. MARTÍN GONZÁLEZ

JUAN LUIS VASALLO, Edición de Godesarte, Madrid, 1992, 270 páginas, numerosos fotografías en color y blanco y negro.



Godesarte ha tenido la feliz idea de imprimir este bellissimo libro, consagrado a la historia de Vasallo, una de las figuras insignes de la escultura figurativa española, profesor y académico, fallecido en plena culminación de su carrera. Hijo de Cádiz, rindió su obra en la capital de España, no sin esparcir a los cuatro vientos las muestras de su arte plástico.

¿Puede un libro gestarse con el primordial propósito de dar a conocer fotografías de la obra de un artista? Así lo confiesan los editores de esta monografía consagrada al escultor Juan Luis Vasallo. La razón les acompaña. La escultura es un arte tridimensional, no plano como la pintura. La fotografía de un cuadro, por buena que sea, no añade nada. El caso de la escultura es

radicalmente opuesto, hasta el punto de que una fotografía puede desvirtuar todo el sentido de una obra. El fotógrafo ha de estudiar la toma, elegir el ángulo y la luz. Se evidencia que la fotografía es “obra de profesionales de gran prestigio”. Bastaría con examinar el desnudo femenino que constituye la cubierta del libro. Era un gran escultor Vasallo, pero eso lo entendemos mejor ante la interpretación fotográfica que se facilita.

Mas era necesario un texto, que ha sido de dos personas que le conocieron. Enrique Pardo Canalís nos introduce en la vida de un escultor en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Hace un acercamiento al escultor, pulsando la cuerda afectuosa y sensible, de la especialidad de Pardo Canalís. A la biografía incorpora el dato de su fibra poética, sensible sobre todo cuando con nostalgia recuerda la destrucción del San Juanito, de Miguel Ángel, que admiró en su juventud y que fue bárbaramente inmolado en la guerra civil. La Academia ciertamente era y es un territorio neutral, lleno de espontaneidad, donde convergen representantes de todas las artes, junto con los teóricos. Juan Luis Vasallo era en la Academia la voz acariciadora, ordenada, pero también el espíritu rancio de la institución.

José Antonio Merino Calvo se ocupa de la biografía profesional de Vasallo, elemento necesario para valorar a un artista. Parte del brote artístico que halló en el hogar paterno, donde recibe las lecciones de su propio padre, el pintor Eduardo Vasallo. Vio la luz en Cádiz, por donde penetraron

en España obras de arte de las más alejadas civilizaciones. Allí se presentaría un Vasallo –italiano– lo que sin duda, atávicamente, explicaría este rebrote neorrenacentista que fue Juan Luis Vasallo. La vida se fragmenta en períodos, todos vinculados a razones profesionales. Curioso itinerario: Cádiz, Córdoba, Sevilla y Madrid. Este periplo lo conocemos por Juan Martínez Montañés, Luisa Roldana y otros artistas. Es la ruta del meridiano de Madrid, que también afectó a los granadinos. Y en cada ciudad, un encuentro. En Córdoba con Mateo Inurria, con límpido desnudo y precisa fisonomía en el retrato. En Sevilla la imaginería del siglo XVII sale a recibir a Vasallo. Habían de reponerse esculturas destruidas en la guerra civil. Así surge un Vasallo aplicado a la imaginería religiosa, de fuerte acento montañésino (*Inmaculada*, Seminario de San Telmo, Sevilla), que ha restaurar lo semidestruido, como el magno conjunto de la *Transfiguración*, en la iglesia del Salvador de Ubeda.

Se va abriendo paso en el campo de la enseñanza como Profesor de Escultura, primero en Escuela de Artes y Oficios (1936, Jerez de la Frontera) y últimamente en Madrid, como catedrático de Modelado en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando (1958). Era Vasallo un espíritu académico, por su respeto de las normas, técnicas y principios. La Academia de San Fernando le esperaba, pasando a ocupar el sillón que dejara Victorio Macho (¡qué enorme clásico!), y en ella entró el 23 de junio de 1956. Entregó como muestra de su quehacer una obra que es toda una con-

fesión de sus convicciones: "Forma y materia", en mármol.

Vivimos tiempo de penuria imaginativa escultórica y de presuntuoso alarde técnico. En Vasallo todo era de la máxima sinceridad. Como clásico que era, dominó todos los materiales y técnicas: barro cocido (*Fuente de Ceres*, 2'30 de altura, Academia de Santa Isabel de Huguía, de Sevilla); bronce (*Minerva*, siete metros, Círculo de Bellas Artes, de Madrid, vigilando la calle de Alcalá como la Atenea Promacos de Fidias); mármol (*Mujer desnudándose*, colección particular, Madrid); piedra (Sepúlveda, Colmenar); escayola tallada, yeso (bocetos); cemento, alabastro...

Ha dejado obra abundante y muy variada. Aunque hay piezas custodiadas en colecciones particulares, sus esculturas están patentes por el uso público. Gran responsabilidad la de Vasallo cuando ha de colocar las estatuas orantes, de alabastro, de Alfonso X el Sabio y Beatriz de Suabia en la Capilla Real de Granada. En piedra caliza y granito representa a Santa Teresa, junto a la muralla de Avila.

Se recrea en el desnudo femenino, confesándose como clásico. El mármol confiere posibilidades, que aprovecha, tallando

con firmeza, sin altibajos ni deslices. Mármol sobre todo para la mujer. En época de ayuno de la imagen religiosa, Vasallo se muestra generoso, dominando a la perfección la policromía. Acepta no sólo la imagen de altar, sino el paso procesional, como acredita el de la *Oración del Huerto* (homenaje a Salcillo).

Pero si se eleva por la senda de la belleza ideal, se aproxima a la realidad cuando ha de fijar los rasgos personales en el retrato, del que hay tan numerosas muestras. Todas las edades, desde la infancia a la senectud. Pero sobre todo cuentan las equilibradas testas de personajes notorios: Ramón Areces, Vázquez Díaz, Picasso, Angulo Íñiguez, Manuel de Falla, Ernesto Halffter, el Rey Don Juan Carlos, etc. En la cabeza de *la Jeroma* ha ido a las fuentes romanas, como Julio Antonio.

Ciertamente no está todo en el libro. Pero Juan Luis Vasallo ha encontrado la medida para su valoración. Su arte toca la cima de lo más selecto. Fue sobre todo un hombre, convencido de la trascendencia de serlo, que utilizó lo que había recibido—sus dotes de artista— para hacer algo que quedara para la posteridad.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

BAZÁN DE HUERTA, Moisés, *El escultor Moisés de Huerta (1881-1962)*, Bilbao Bizkaia Kutxa, Bilbao, 1992, 269 páginas, numerosos fotograbados en blanco y negro incluidos en el texto.



Hay que saludar con estentórea alegría obras como ésta, en que se rinde cuenta de uno de los más grandes escultores españoles del siglo XX. La crítica repite siempre los mismos nombres; se ahita de vanguardias y deja en sombra las figuras que en el reposo de los tiempos al fin quedarán. Moisés de Huerta es uno de los puntales de nuestra escultura contemporánea. Es lo suficiente y necesariamente moderno, sin abdicar de la tradición, de la herramienta, del material no contaminado. El que repase el catálogo colocado al final del libro, tendrá

que echar por la borda prejuicios nacidos de la temática. Lo que cuenta es la escultura, no la anécdota ni el condicionante histórico, que no se puede abstraer.

Es por otro lado un ejemplo entre mil de la sangría de la tierra en que naciera: Muriel de Zapardiel, un pueblecito al sur de Valladolid. En busca de mejor fortuna sus padres se trasladan a Bilbao, donde encuentra el ambiente artístico inicial que necesitaba. Su progenie es castellana, pero el destino lo alejará de sus raíces.

Merece la pena seguir su biografía, pues viene a señalar los hitos que ordinariamente siguen los artistas consagrados. Hecho decisivo fue la convocatoria de pensiones en la Academia Española de Bellas Artes de Roma. Había tan sólo una vacante para escultura y cuenta con acreditados aspirantes. Huerta fue elegido por unanimidad. Si ciertamente contaba ya con un oficio, era mucho lo que podía aprender en Roma. Fue el encuentro con los temas de la antigüedad, con la anatomía, con el señuelo del mármol de Carrara. En el libro se ofrecen fotografías de aquellos años. Puede verse el ambiente de la exposición de los pensionados, en mayo de 1914. Huerta se enfrenta con mármoles de grandes proporciones; Miguel Ángel viene a la memoria. La estancia en la Ciudad Eterna duró entre 1909 y 1914, dilatado período para poder asimilar todo lo que de grandioso encerraba la urbe. De este período romano poseemos dos obras maestras: *Hetaira*,

reproducida en la cubierta del libro, ofrece una síntesis de cabeza, cabello y manos. Ha aprendido Huerta a sintetizar: el cabello es la masa elegante que da fuerza al rostro (todo Miguel Ángel). *El Salto de Léucade* es pieza de arte mayor: un desnudo femenino, escurridizo y mórbido, sobre un lecho arenoso, todo en un bloque de mármol.

La vocación americanista de los artistas españoles es constante. También fue tentado Moisés de Huerta por la América hispana. Lo reclaman de La Habana y contrata *Dolor*, para el cementerio de Colón en esta ciudad. En 1916 marcha a Cuba, isla que visitaría en posteriores viajes. En el de 1919 le lleva el participar en el concurso para el monumento a Máximo Gómez. El boceto lo resuelve con arreglo a modelo ecuestre, tan en boga en todo el continente americano. En 1925 volvería a Cuba, para hacer entrega del mausoleo del Conde del Rivero.

En abril de 1940 obtiene plaza de académico numerario en la Real de San Fernando. La recepción se celebró el 8 de junio de 1942. Entregó a la Academia una obra favorita: *Forma*. Se afianza el itinerario clasicista, al acceder a la sede del órgano impulsor: la Academia. En piedra afronta un torso femenino desnudo; tiene aura de amanecer entre las olas. El paso siguiente es la Cátedra, que obtiene brillantemente. Era el escalón necesario para un buen artista: la necesidad de enseñar y transmitir. Y última circunstancia también de sabor clásico: su fallecimiento en Mérida, donde residía su hija Beatriz. Allí volvió a reunirse con la estatuaria romana.

Moisés Bazán de Huerta ha reunido amorosamente documentos, fotografías, recuerdos del escultor. Entusiasmado por su arte, ha compuesto este libro, que es el de un profesor universitario. Estructura su trabajo en diversos capítulos, el entorno, el hombre, el artista, los caracteres de la obra, los períodos y el catálogo, cerrando el estudio con las fuentes y bibliografía. Escrito en forma ágil y juicio sereno, el libro llena el vacío enorme de una insigne figura de la escultura. Por ventura se están dando pasos decisivos para poder conocer el riquísimo panorama de la escultura española del siglo XX.

Huerta asienta sobre los pilares de su patria. Precisamente la práctica del retrato evoca la memoria de tantas figuras de nuestra historia: el rey Alfonso XIII, Unamuno, Pablo Iglesias, el Padre Vitoria, el General Franco. En los retratos impone dos elementos básicos, como son el parecido y el carácter.

Un escultor formado en el ambiente clásico estaba en condiciones de colaborar en una obra de tanta significación en este orden de cosas, como el Arco de la Victoria de la Plaza de la Moncloa. Los frisos que acometiera trasladan la imaginación al *Ara Pacis* de Augusto.

Pero hay modelos más cercanos para Huerta y considero que el de Rodin está en primera línea. *Las Parcas*, *El Pensador*, *La Danza*, tienen antecedentes en *Las Puertas del Infierno* del gran escultor francés.

El Catálogo, con 339 números, ofrece una obra muy copiosa, desde bocetos a obras terminadas. Hay que sumar los dibu-

jos, que ofrecen otra vertiente novedosa. Cuando se contempla tanta huída hacia no se sabe dónde, Huerta se presenta por medio de este libro con la albarda repleta. Uno

se pregunta si la escultura se merece tanto desconocimiento.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

ÁLVARIZ, José Luis, *Sociedad, Estado y Patrimonio Cultural*, Espasa Calpe, Espasa-Universidad, Madrid, 1992, 344 páginas.



El desarrollo de la moderna tecnología y de los medios de comunicación permite al hombre desplazamientos rápidos en todas direcciones, llevándole a gozar de parques naturales, museos, conciertos musicales, exposiciones, de todo lo cual la EX-PO 92 de Sevilla podría ser el exponente

más claro. Lo que allí está a su alcance es el *Patrimonio Cultural*. Se disfruta con el patrimonio cultural heredado de todas las épocas, pero asimismo del que hoy se produce: el arte, la literatura, el folclore de nuestro tiempo. La sociedad entera está sumergida en este patrimonio, tiene conciencia de su valor, ¿pero está enterada de los peligros que le acechan, de su conservación, promoción, mantenimiento, enriquecimiento. ¿Porque tiene muy escaso conocimiento de todo ello, es por lo que resulta altamente útil disponer de un instrumento que nos acerque a esta problemática. Pero curiosamente, en medio del tupido bosque de publicaciones de arte, música y literatura, apenas hay referencias a que existan tales problemas, como si la conservación y el financiamiento fueran tareas resueltas con seguridad y no haya motivo de preocupación. Por extraño que parezca, un libro dedicado a estas cuestiones, como el que comentamos, es de todo punto excepcional.

La defensa de los bienes culturales, tanto en su aspecto de conservación como de enriquecimiento, está planteada, como el autor señala, en los terrenos de la información, la política, la educación, la legislación y consiguientemente la fiscalidad.

José Luis Álvarez desde hace mucho tiempo viene tomando parte muy activa en la exposición de los problemas y de las soluciones que a su juicio podrán aplicarse. Se dan en él circunstancias favorables para el conocimiento del tema, sobre todo por su práctica jurídica y su experiencia política.

El libro está distribuido en ocho capítulos, con arreglo a un esquema formado por el desarrollo de cada tema y la aportación de "anejos", que recogen colaboraciones generalmente de prensa, con el interés de que hacen referencia a momentos en que eran objeto de discusión en los órganos políticos.

La trama argumental en torno al Patrimonio Cultural (preferentemente el artístico), es su presencia en la legislación, siguiendo todo el proceso de gestación. Para el autor lo español debe medirse por el rasero de los demás países, poseedores asimismo de riqueza cultural, sobre todo porque la política de fomento es mucho más positiva y eficaz. José Luis Álvarez conoce la raíz de los problemas y el echar mano de medidas tomadas en Estados Unidos, Francia o Inglaterra, debe servir de clara orientación de lo que pudiera hacerse en España. Sirva de muestra el cálido elogio que se hace de la "Ley Malraux", aprobada en Francia en 1968, dando opción para pagar impuestos entregando al Estado bienes artísticos.

La tutela de los bienes artísticos corresponde en primer lugar al Estado, analizándose las funciones de promoción, catalogación, creación de leyes y apoyo financiero. También es de la incumbencia de la Iglesia Católica, poseedora de un inmenso patri-

monio, que pese a las críticas ha llegado considerablemente nutrido. Es evidente que la Jerarquía fomenta el disfrute de estos bienes, bien en su propio sentido religioso u ofreciéndolos en un marco más generalmente cultural, como acreditan las exposiciones de *Las Edades del Hombre*. Pero también la misma Sociedad está involucrada, tanto a nivel particular, como dentro de organizaciones, que incluso pueden poseer un incentivo cultural.

Especialmente importante es el epígrafe referente a la financiación. Se pasa revista a la colaboración presupuestaria del Ministerio de Cultura, el más directamente implicado en el tema, advirtiéndose la insuficiencia de su cuantía. Desde una perspectiva general puede decirse que se observa últimamente una nueva orientación, de protección financiera más generosa con los bienes artísticos, por cuanto deparan un bienestar social colectivo. Detalla Álvarez los cambios legislativos, que crean posibilidades de protección a base de fundaciones, leyes de mecenazgo, como la alemana de 1990, siendo en todo caso punto de mira preferente el comportamiento norteamericano, donde se protege todo lo referente a donaciones a favor de los museos. Una política fiscal adecuada ha convertido el Museo Metropolitano de Nueva York en beneficiario de la colección Annenberg, que de no ser por el trato fiscal a favor de su propietario su contenido se hubiera fragmentado y distribuido en no se sabe cuántas colecciones particulares.

Resalta la importancia de las organizaciones no gubernamentales sin ánimo de

lucro, es decir, lo que se conviene en llamar Tercer Sector, creadas con la finalidad de contribuir al bienestar social. Una pléyade de fundaciones se ha extendido por todo el mundo. En 1989 se celebró en Santiago de Compostela un encuentro de Fundaciones Europeas, entidades que están prestando un inmenso servicio a la defensa y promoción de los bienes culturales.

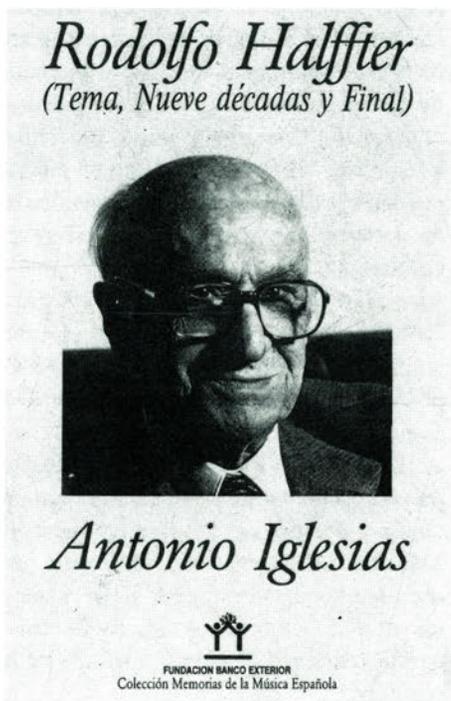
Del mayor interés es el capítulo dedicado a la política fiscal para la cultura. La protección de la cultura se acredita creando fondos para su cultivo, pero indirectamente mediante la desgravación. El afán recaudatorio del Ministerio de Economía es siempre un tremendo obstáculo para el fomento del mecanismo desgravatorio que estimula tanto la posesión y protección de bienes, como la oferta de los mismos a favor del Estado, en gran parte en calidad de pago de impuestos. El coleccionismo privado y el mecenazgo son resortes que activan la creación o conservación de bienes culturales. Pero en este campo el pesimismo del autor es alarmante por lo que respecta a España.

De palpitante interés es la situación del patrimonio cultural a la entrada en vigor del Acta Única, que derribará las fronteras de los países de la Comunidad Europea. Ciertamente hay una diversidad muy grande en la problemática, en razón al potencial de cada patrimonio cultural. Pero frente al concepto de "mercancía" que se quiere dar a los bienes culturales en tanto en cuanto pueden ser objeto de compra-venta, España defiende el otro carácter de elemento cultural que le hace inseparable del medio regional o nacional en que fue concebido. Esto entraña que frente a la libre circulación, los bienes culturales tienen que ser objeto de un seguimiento que impida su dispersión.

Dice José Luis Álvarez que su libro es una llamada a la reflexión sobre la importancia y defensa del Patrimonio Cultural. Más allá de esta modestia, representa una obra de consulta imprescindible para cuantos deseen información acerca de estas cuestiones, que afectan a la médula de la sociedad.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

IGLESIAS, Antonio, *Rodolfo Halffter (Tema, Nueve décadas y Final)*. Fundación Banco Exterior. Colección Memorias de la Música Española. Madrid, 1992. 502 páginas, 60 ilust.



Prologan el estudio que presentamos, unas páginas de Cristóbal Halffter en las que resalta la importancia de la figura del compositor biografiado por Antonio Iglesias. En ellas señala cómo Rodolfo Halffter fue capaz de transformar unas circunstancias hostiles para la creación intelectual en obras en las que, *sin rebajar un ápice esa función del intelecto rebosan belleza, cultura, inteligencia y refinamiento*. Es interesante asimismo, en parte por lo que tiene de experiencia personal, que en dicho prólogo se ponga de manifiesto la situa-

ción de la generación de músicos españoles de los años 50, huérfanos por así decirlo de magisterios como el de Rodolfo Halffter que hubieran facilitado en gran medida su andadura por los mundos de la composición.

Entrando ya en el cuerpo del estudio realizado por Antonio Iglesias, de marcado acento autobiográfico en muchas de sus páginas, consideramos que tiene el interés de posibilitar el acercamiento profundo a una figura relevante del mundo musical español de nuestro siglo, plasmando asimismo cuál era el entorno del compositor, tanto en sus primeros años de actividad en España, en los años inmediatos a la Guerra Civil, como posteriormente ya en el exilio mexicano.

Estructurado, según se especifica en el título, en un primer capítulo que es el *Tema*, no otro que la presentación o exposición del propio Rodolfo Halffter, se desarrolla *como si de una obra musical se tratara* dice Iglesias, en *Nueve Décadas* o variaciones, enlazando la última con un *Final*. A este bloque le sigue un catálogo exhaustivo de la producción musical del compositor, una reseña bibliográfica y discográfica y una especie de vuelta al *Tema*, prosiguiendo el símil compositivo, al incorporar algunos interesantes escritos del propio Rodolfo Halffter, sobre Julián Bautista, Manuel de Falla, Salvador Bacarisse y las páginas preliminares de un curioso estudio titulado *Cancionero Musical Po-*

*pular español*, publicado por el propio Rodolfo poco después de su llegada a Méjico y donde se pueden leer algunas ideas muy en la línea de los nacionalismos del siglo XX presentes por aquellos años en la música española.

En el transcurso de las nueve décadas, que van desde 1900 a 1987, se van recogiendo los acontecimientos más destacados de la vida de Rodolfo Halffter imbricándolos en su producción. De especial interés me parecen los textos del propio compositor, incorporados sucesivamente en los momentos más adecuados de la narración y que, sin suponer un corte que rompa el argumento, ilustran magníficamente sus postulados estéticos, la justificación de sus cambios de lenguaje, etc. De formación autodidacta, Halffter confiesa posteriormente la influencia del magisterio ejercido sobre él por Manuel de Falla, hecho presente en muchos compositores del momento que, al igual que el músico biografiado por Iglesias, se podrían considerar componentes de la llamada Generación del 27 musical.

Tras el estallido de la Guerra Civil, Rodolfo Halffter es acogido en México, donde prosigue sus trabajos como compositor, inicia una serie de tareas pedagógicas que culminan con el nombramiento de Catedrático de Análisis Musical del Conservatorio Nacional de Música, y compagina todo ello con diversas actividades derivadas de su condición de miembro de la Junta de Cultura Española. En esta nueva patria, su lenguaje musical evoluciona siguiendo unos claros propósitos de búsqueda, siem-

pre presentes en la producción de Halffter; búsqueda, dice él mismo, exclusivamente en el campo de la técnica compositiva, sin que ello llegue a afectar al ideario estético. En los sucesivos capítulos escritos por Antonio Iglesias, se plasma el recorrido que va desde la primera actitud politonal de Halffter, influencia clara de Falla, hasta llegar al dodecafonismo, sin alejarse sin embargo de la utilización de materiales de marcado carácter español. A este respecto se incluye en el estudio una interesante carta de Rodolfo, dirigida en 1959 a su sobrino Cristóbal, donde plasma claramente esta *conversión* al dodecafonismo, partiendo de un nacionalismo folklórico, del que conserva algunos rasgos como son los ritmos vigorosos, las melodías claramente perfiladas, formas concisas, y texturas transparentes.

Si los primeros capítulos se centran más en la formación y evolución del lenguaje de Halffter, así como de los principales acontecimientos políticos, familiares y sociales que inciden en su vida, a partir de la década de los sesenta, la narración, sin olvidar las citas a la producción, estrenos y actividad artística del compositor, centra más su mirada en la reincorporación de Rodolfo Halffter a la vida musical española, sus relaciones con los jóvenes músicos, que en aquel momento despuntaban en la Península, los juicios sobre otros músicos contemporáneos, etc., hasta llegar a la fecha de su muerte, ocurrida en México el 14 de octubre de 1987.

Estudio pues variado y completo, en el que, además del rigor científico y de un

gran acopio de datos, se desprende una gran admiración y cariño por el biografado, hecho que facilita la inserción de numerosos textos del propio Rodolfo Halffter y que hace su lectura amena y de elevado interés, tanto para especialistas como para

aquellas personas que se acerquen por vez primera a la problemática de la música española y los músicos de la llamada Generación del 27.

MARÍA ANTONIA VIRGILI BLANQUET

*Las Edades del Hombre. La Música en la Iglesia de Castilla y León*, Catálogo de la Exposición celebrada en la Catedral de León. Gráficas Andrés Martín, Valladolid, 1991. 351 páginas. 219 ilustraciones en color.



Las exposiciones se han convertido en una palanca poderosa del género bibliográfico. De poco serviría una exposición de no contar con el catálogo que analice su conte-

nido. El que se refiere a esta exposición es precisamente una demostración palpable de la importancia de los libros dedicados a estas comparencias. Comisario general de la Exposición ha sido Don José Velicia.

La muestra se instaló en la Catedral de León, que hubo de cerrarse al culto, quedando de esta suerte sustituido el uso litúrgico por el una exposición artística. Pese a publicaciones sobre los fondos musicales de la comunidad de Castilla y León, como las realizadas por el Padre López-Calo, apenas había conciencia de su importancia. La Iglesia de Castilla y León ha acometido la tarea de dar a conocer la valía y significación de su legado artístico. Llegó el turno a la música, después de las exposiciones en las catedrales de Valladolid y Burgos. La música fue elemento imprescindible de las celebraciones litúrgicas. El impulso que el Concilio Vaticano II dió a la presencia de la música en la vida cristiana, hizo creer que se trataba de una invención, cuando en definitiva era una reactivación del pasado. Esta exposición es un palpante testimonio de lo que la música ha

representado en el templo. Se cuentan más de sesenta mil partituras todavía inéditas, dentro del acervo inventariado en la comunidad castellano-leonesa.

Un argumento presta el hilo conductor a la muestra. Con sugerentes títulos debidos a José Jiménez Lozano, los capítulos articulan el más variado elenco de obras, que comprenden esculturas, pinturas, miniaturas, obras de orfebrería, partituras e instrumentos musicales, traídos a cuento dentro de la narrativa del guión y siempre acoplados al marco gótico de la catedral. La coordinación de los estudios musicales ha correspondido a la profesora María Antonia Virgili.

Las fichas han sido redactadas por un equipo de especialistas, ofreciéndose la clasificación de las obras y las características de los instrumentos musicales. Efectivamente, las fichas son dobles, con lo cual se enriquece el conocimiento de las obras. La actuación de expertos en musicología da una nueva comprensión a memorables obras de arte, como las pinturas de Pedro Berruguete.

El artículo introductorio de Don José López-Calo traza el itinerario de la música a lo largo del tiempo: canto mozárabe, gregoriano, polifónico. Se hace referencia a los distinguidos compositores, que ejercieron como maestros de capilla. En otro artículo se explica por qué han sido convocadas a esta exposición las artes plásticas. En efecto, el título de la muestra ofrece el protagonismo de una actividad artística que no es visible, pues penetra por el sentido del oído. Pero la Iglesia tradujo siempre a imá-

genes sus pensamientos. El arte plástico ha ofrecido un repertorio constante de figuras del Rey David tocando el arpa y de Santa Cecilia pulsando el teclado del órgano. Pero los ángeles participan en la acción y hacen acto de presencia en las representaciones del Nacimiento de Jesús, entonando salmodias, partitura en mano, y tocando la flauta y el violín.

Al final del libro figura el artículo en que el arquitecto Pablo Puentes explica las particularidades de la distribución del espacio, es decir, lo que denomina "la arquitectura de la exposición". No hay que olvidar que estos acontecimientos han de dar respuesta a problemas imprevisibles de acomodación, como en este caso instalar los objetos dentro de una catedral gótica, sin crear traumas.

El libro ofrece un cuantioso interés. En primer lugar como repertorio de partituras, muchas veces incluídas en códices afamados, como el *Liber mozarabicus canticorum et horarum*, en que con suma belleza armonizan la letra, la notación musical y la miniatura.

Toda una perseverante investigación se ha puesto en marcha, para recuperar partituras e instrumentos musicales. En el cruce de la catedral se reunían instrumentos musicales propios del ambiente religioso, como el salterio, la rueda de campanillas, la matraca, la carraca y el realejo. La exposición ha permitido recuperar el sentido musical del templo, según las festividades. Pero también se hallan presentes otros instrumentos de uso indistintamente civil y religioso, como el violín, el arpa y la trom-

pa. Admira contemplar estos instrumentos en el ámbito templario en que desarrollaron su actividad.

En cuanto al arte plástico, llenaban de encanto el recinto las esculturas del Rey Da-

vid y la legión de ángeles que embellecían con su figura los órganos, en actitud de cantar o ejecutar música. Con todo ello el catálogo viene a ser una joya bibliográfica.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

*MUSEOS Y OTRAS DEPENDENCIAS DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO*

---

MUSEO DE PINTURA Y ESCULTURA  
ALCALÁ, 13 - TELÉFONOS 532 15 46 y 532 15 49

Abierto todo el año, de nueve de la mañana a siete de la tarde, excepto domingos, lunes y festivos, de nueve a dos de la tarde.

MUSEO Y PANTEÓN DE GOYA  
(ERMITA DE SAN ANTONIO DE LA FLORIDA) - TELÉFONO 247 79 21

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



