

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1993

NUM. 77

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

En el Patrocinio de este Volumen ha contribuido:
Fundación HAZEN HOSSESCHRUEDERS

Las láminas en color se deben al Ilmo. Marcos Rico Santamaría

DEPÓSITO LEGAL: M. 6264.—1958

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

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1993

NUM. 77

CONSEJO DE REDACCION

EXCMO. SR. D. LUIS CERVERA VERA
Presidente

” ” ” JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE
Vocal

” ” ” 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

	<u>Págs.</u>
CENTENARIO DEL EXCMO. SR. MARQUÉS DE LOZOYA	
JOSÉ LUIS MORALES Y MARÍN, <i>Un centenario olvidado, el del Marqués de Lozoya</i>	13
JUAN DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ, <i>Al Marqués de Lozoya en el centenario de su nacimiento</i>	19
FUENCISLA RUEDA RODRÍGUEZ, <i>Biografía del Marqués de Lozoya</i>	27
LUIS CERVERA VERA, <i>Merced concedida por Felipe II a Juan de Herrera para compartirla con Gaspar de Vega y Juan Nicolay</i>	35
LUIS GARCÍA-OCHOA, <i>La colección de arte y bibliofilia "Tiempo para la alegría"</i>	47
J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, <i>La edición de los Premios de la Real Academia de San Fernando</i>	73
JULIO CANO LASSO, <i>Santiago de Compostela la defensa del paisaje en el entorno de las ciudades históricas. Leído ante los representantes de las Academias de Bellas Artes de Europa</i>	109
JOSE LUIS ÁLVAREZ ÁLVAREZ, <i>La reunión de Praga sobre la situación del patrimonio artístico mueble en los países de Europa Central y Oriental</i>	117
JUAN BASSEGODA NONELL, <i>Traslado de la puerta gótica del convento del Carmen de Barcelona</i>	143
FRANÇOIS MARÉCHAL, <i>Apuntes sobre el grabado al humo</i>	161
MARCOS RICO, <i>Juan de Vallejo: Cantero burgalés</i>	173
M ^ª DEL CARMEN UTANDE RAMIRO y MANUEL UTANDE IGUALADA, <i>Enrique Simonet y la corresponsalía artística en la Guerra de Melilla (1893). (Con ocasión de un centenario)</i>	187
JAVIER GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, <i>Los distintos usos del dibujo de arquitectura en Luis Moya Blanco</i>	245
JESÚS URREA, <i>"Los primeros pasos de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción"</i>	295
CARLOS DE SAN ANTONIO GÓMEZ, <i>Geometría y arquitectura en dos iglesias cortesanas de Madrid en el siglo XVIII</i>	317
PILAR NIEVA SOTO, <i>Nuevas obras del platero cordobés Damián de Castro en el bicentenario de su muerte.</i>	349
MARÍA LARUMBE MARTÍN, <i>Justo Antonio de Olaguíbel en la Academia de San Fernando</i>	381

	<u>Págs.</u>
MATILDE VERDÚ RUIZ, <i>Intervención de Pedro de Ribera en la iglesia y convento de San Cayetano, en Madrid</i>	403
SILVIA ARBAIZA y CARMEN HERAS, <i>Arquitectura funeraria y conmemorativa. (Exposición Abril - Mayo 1993)</i>	441
JOAQUINA LABAJO-VALDÉS, <i>Paradojas de la convergencia interdisciplinar en la investigación musical</i>	469
LUIS FERNÁNDEZ-GALIANO, <i>En la muerte de Ramón Vázquez Molezún</i>	489
JOSÉ M ^a DE AZCÁRATE y RISTORI, <i>Memoria del Museo 1992</i>	493
J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, <i>Crónica de la Academia. Segundo semestre de 1993</i>	505
BIBLIOGRAFÍA	533

CENTENARIO DEL
EXCMO. SR. MARQUÉS DE LOZOYA

St. Marqués de Azopara



al Sr. D. Juan Domingo Sainza
Abogado y Jefe de la Junta de Gobierno
de la administración y el ayuntamiento
de St. Marqués de Azopara

Madrid 5-IV-72

UN CENTENARIO OLVIDADO, EL DEL MARQUÉS DE LOZOYA

Por

JOSÉ LUIS MORALES Y MARÍN

La escuela de historiadores del arte en España, y a pesar de contar con uno de los patrimonios de mayor interés de Europa, es, sin duda, una de las más jóvenes en cuanto a poder considerarse un núcleo integrado por elementos capaces y desde una sistemática de actuación absolutamente científica. Por ello tenemos que partir de nombres que desarrollaron su actividad en nuestra centuria a la hora de fijar la génesis de este foco.

Por todo ello no puede hablarse en puridad de auténticos historiadores del arte hasta una primera generación integrada por Gómez Moreno, Elías Tormo y Lampérez como puntales claves y a los que habría que añadir como continuación a Sánchez Cantón. Vendría entonces ya la serie de nombres nacidos en la década de 1890 y en cuya ilustre nómina tendríamos a Lafuente Ferrari, Camón Aznar, Diego Angulo y el marqués de Lozoya como maestros indiscutibles. Fueron todos ellos y en primer lugar, poseedores de una firme vocación y capacidad de trabajo que sorprende y admira. Hombres que lucharon con una penuria de medios en todas las órdenes y que supieron superar con su envidiable entusiasmo. Y en todos ellos es común la ingente aportación, la OBRA fecunda y clarificadora que sentaría bases fundamentales para nuestra historia del arte, resultando sus conclusiones aún hoy, en lo que se refiere a multitud de cuestiones, de permanente validez. Y todo ello sin medios técnicos como ordenadores, modernas xerocopias, con carencia de becas y premios millonarios y desde una falta de sensibilidad hacia la ciencia de la sociedad circundante que por exigencias de la realidad estaba empeñada en problemas más acuciantes.

Estaban en posesión todos ellos de una formación humanista, de una cultura general que simplificaba ampliamente muchos planteamientos –lo que desgraciadamente no se da en las generaciones que les sucedieron, salvo alguna excepción– y, sobre todo, llevaron a cabo su tarea con una humildad

sincera, donde jamás tenía cabida la soberbia pedante del mediocre –algo tan usual en nuestros días– y siempre un respeto hacia el quehacer de los demás que nos dice de su altísima condición humana.

Naturalmente que algunas de las reflexiones de estos historiadores, no han superado con el paso de los años, pero incluso ahí, en la misma rectificación de sus estudios, tendremos muchos de los puntos de partida para las modernas investigaciones. Por otro lado, respecto a las equivocaciones, si sopesamos el cúmulo de aciertos, el volumen y la importancia de sus aportaciones, la parte negativa de cada uno de estos maestros, quedará ampliamente empequeñecida por lo conseguido.

No faltaron en la trayectoria de don Juan Contreras y López de Ayala, marqués de Lozoya, los reconocimientos públicos a su trayectoria así como la demanda de su actuación para importantes cargos, desempeñados en todo momento con entrega absoluta, eficacia manifiesta en su desarrollo y brillantez en los resultados. De este modo, fue Director General de Bellas Artes durante largo tiempo; Director del Instituto de Historia del Arte “Diego Velázquez” del Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Presidente de la Asociación Española de Pintores y Escultores –desde donde impulsó su histórico “Salón de Otoño”– y de la de Escritores y Artistas, y un largo etcétera que sería fatigoso enumerar en estas breves líneas, siendo jaladas sus múltiples y eficaces intervenciones con numerosas condecoraciones españolas y extranjeras.

En el aspecto académico, y en lo que se refiere a la Real de Bellas Artes de San Fernando, de la que fue Director, procuró en todo momento mantener la dignidad y el buen tono de esta centenaria Institución, llevándose a cabo bajo su mandato gran parte de las importantes obras de restauración y reestructuración del histórico edificio de Alcalá 13 –sede de esta Corporación– diseñado por Churriguera y remodelado por Diego de Villanueva en el siglo XVIII. Lozoya fue también miembro correspondiente de un buen número de academias e instituciones españolas y extranjeras.

En la línea docente, obtendría sucesivamente las cátedras de las universidades literaria de Valencia y complutense de Madrid, dejando en ambas ocasiones la impronta de su saber y el entusiasmo por la obra de arte, en distinguidos discípulos que habrían de continuar la compleja labor emprendida por el maestro.

La obra de Lozoya, en lo que a estudios de investigación y trabajos de síntesis se refiere, fue fecunda, dando preferencia al artículo sobre el libro. Así resulta altamente frecuente encontrar su firma en las revistas más autorizadas de su tiempo y específicas de historia y crítica de arte como *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, *Arte Español*, *Revista Nacional de Arquitectura*, *Archivo Español de Arte*, *Revista de Ideas Estéticas*, *Goya*, *Revista de Estudios Segovianos*, *Anales de Arte Valenciano*, *Academia*, *Reales Sitios*, etc, algunas de las cuales se ocuparía de dirigir durante largo tiempo.

En este ingente repertorio, la temática abarcada es amplia, tratando siempre cada uno de los asuntos con rigor y criterio científico. De este modo, en primer lugar, habría que destacar su dedicación a importantes monumentos sobre los que aportaría luces para su conocimiento al mismo tiempo que suponían un toque de atención para su oportuna recuperación y conservación, lo que lograría o bien desde su cargo ministerial de Director General de Bellas Artes o desde su constante empeño e influencia en las correspondientes instituciones eclesiásticas y civiles. En este campo habría que destacar sus artículos sobre “La casa segoviana en los reinados de Enrique IV e Isabel” (*Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, L, 29, 1921, pp. 1 y ss.); “La conservación de los monumentos nacionales durante la guerra” (*Revista Nacional de Arquitectura*, t. I, 1941-42, pp. 15 y ss.); “Palma de Mallorca: Historia y leyenda del palacio de la Almudaina” (*Reales Sitios*, 1970, núm. 24, pp. 12 y ss.), etc.

Especial interés ofrece el apartado de su obra referente al estudio de diferentes pintores, aportando numerosos datos y noticias inéditas sobre su vida y producción artística, siendo muchos los cuadros identificados y clasificados en esta dedicación hacia artistas como Berruguete, El Greco, Zurbarán, Antonio de Pereda, Velázquez, Ribera, Alonso Cano, Claudio Coello, Sebastián Muñoz, Goya, Luis de la Cruz, Francisco Javier Ramos, Vicente López, José María Avrial, Joaquín Sorolla, Álvarez de Sotomayor, etc.

Temas de escultura, artes decorativas –no pueden olvidarse sus valiosas contribuciones al conocimiento de la platería en Segovia–, cuestiones de arte hispanoamericano, museística y museología, etc. completarían ese conjunto bibliográfico fundamental para el conocimiento del arte español.

Por otro lado la generosidad de su condición humana y su sentido de reconocimiento a la obra bien hecha le llevarían a escribir sentidas y expresivas cronologías, la mayoría publicadas en la revista *Academia*, recordando nom-

bres como Arturo Hernández Otero, Elías Tormo, marqués de Saltillo, Gregorio Marañón, Antonio Gallego Burín, Valentín de Zubiaurre, etc.

Pero aún quedaría una actividad clave en su entusiasta y eficaz trayectoria, el fomento de museos en el marco del Patrimonio Nacional y donde la figura de Lozoya sería fundamental para su adecuado establecimiento, pudiéndose citar como ejemplo el conjunto de las Descalzas Reales, sin dejar atrás su labor en los Reales Sitios, donde destaca la recuperación del palacio de Riofrío y el establecimiento minucioso de un original museo venatorio en aquel noble espacio.

Y en este terreno de la recuperación y difusión de nuestro Patrimonio, estaría, igualmente, su capacidad como comisario de importantes exposiciones que servirían de pretexto para la redacción de utilísimos y documentados catálogos como el que dedicó en 1943 a Vicente López con motivo de la muestra celebrada de este artista.

Todo lo apuntado hasta ahora bastaría para justificar la alta significación del marqués de Lozoya y su nombre podría quedar con absoluta dignidad y validez en un elenco fundamental de la historiografía del arte en España. Pero lo que realmente distingue la producción intelectual de este historiador lo constituye una obra ingente –sin duda el empeño más ambicioso y correcto en su resultado emprendido y concluido en solitario, la Historia del Arte Hispánico.

Por primera vez Lozoya supo sistematizar y valorar ponderadamente no sólo las diferentes etapas artísticas con nombres y logros en arquitectura, escultura y pintura, sino también las llamadas artes decorativas o industriales, elevándolas de la tópica marginación de “artes menores” al lugar que les corresponde tanto por la calidad de sus producciones en España en todos los órdenes como por la mutua correspondencia que tienen con las llamadas “artes mayores” sino por la influencia e interés en el desarrollo del devenir de los estilos.

En este aspecto Lozoya tuvo que realizar una profunda labor de recopilación y ordenación partiendo de una mínima bibliografía y por lo tanto de un claro desconocimiento sobre estas cuestiones, invitando con ello a los jóvenes investigadores a emprender los nuevos caminos que él abría en nuestra Historia del Arte.

Y lo mismo puede afirmarse respecto al arte colonial en Hispanoamérica, ofreciendo una visión justa y necesaria para poder entender las estrechas

y complejas relaciones entre estas escuelas. Y en esa línea de novedad Lozoya estudiaría el arte filipino, prácticamente inédito en la bibliografía española –desde una mirada de conjunto– y donde la capacidad estimativa del autor alcanza un alto grado de percepción.

En resumen, puede afirmarse que el ejemplo vivo del marqués de Lozoya continúa presente en todos los ámbitos señalados y donde supo desplegar con innegable ímpetu y entrega, su fecunda actividad científica, constituyendo como se ha indicado, uno de los pilares básicos de nuestra historiografía artística.

AL MARQUÉS DE LOZOYA EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO

Por

JUAN DOMÍNGUEZ SÁNCHEZ

Ese que veis ahí con cara de honrado labrador y manos de marqués; ese hombre lleno de bondad y de sabiduría, de noble corazón, temeroso de Dios, dispuesto a favorecer y a recomendar siempre para bien; más dispuesto todavía para conservar el patrimonio que su hidalguía; amante de la hierática majestad que desde la piedra al oro, exornan las catedrales; descubridor de las quintaesencias que delimitan las distintas escuelas del arte; indagador de los marfiles y los esmaltes; cultiparlista en el arte y estilo de los edificios, de los muebles, de los cuadros de todas las épocas; escudriñador de los pasajes mas controvertidos de la Historia; observador más que inteligente de la evolución experimentada por las joyas y la Indumentaria; dominador de los temas literarios referidos a todos los escritores mundiales y escritor él también con todo tipo de aportes y documentaciones para dar más luz a la Sabiduría; conversador para enseñar a los más hábiles conferenciantes; prologuista y biógrafo; inigualable estudioso de las distintas edades que van de la Prehistoria a nuestros días; nacido para valorar a los demás y olvidarse un poco de sí mismo; nacido, por ello, para ser mas humilde que un camino; ese hombre de conversación ágil, sin florilegios preparados; ese hombre que se emociona hasta llorar, que sabe perdonar, que aplaude a los demás; que no pierde la capacidad de asombro, es, nada menos, que D. Juan Contreras y López de Ayala, marqués de Lozoya. Ahora se cumplen cien años de su nacimiento. A través de sus libros nos está hablando. Oigámosle:

“Hay pueblos que prefieren la majestad hierática del traje talar, cuyos amplios pliegues verticales imprimen al personaje que los ostenta, cierto sentido de dignidad civil o religiosa, que se complementa con los largos cabellos, que caen sobre los hombros y con la barba que se derrama sobre el pecho: Así aparecen, en los magníficos relieves de piedra o de cerámica es-

maltada, asirios, caldeos y persas, y así vestían árabes, hebreos y fenicios. El patrón perdura todavía en el mundo musulmán de Asia y Africa. Otros pueblos, naciones de jinetes y de gimnastas, que buscan la victoria en la agilidad y rapidez del ataque, prefieren un vestido mas sumario, que se ciña al cuerpo y permita mayor libertad de movimiento para cabalgar y para arrojar dardos y saetas. Así, con sus cortas faldillas y su torso descubierto, los egipcios aparecen en pinturas y relieves combatiendo desde sus carros o dedicados a las diversas faenas de la vida civil. Son pueblos que utilizan el arte del barbero para que el rostro rasurado finja una perpetua juventud. El traje talar y la barba quedan reservados en estos pueblos, para honrar las supremas dignidades políticas y civiles. En el occidente europeo hay siglos barbudos (el XIV y el XVI, por ejemplo), y siglos lampiños (el XV y el XVIII) y es evidente que en estos casos la moda responde a distintos conceptos de la vida”...

Con este fragmento recogido del prólogo del Marqués de Lozoya para el libro “Historia del traje” de Bruhn - Tilke, reconocemos una capacidad de quien no se conforma con plantear una cuestión apta para aprender las variopintas formas del vestido a lo largo de los años, sino que trata de encontrar y encuentra el por qué de su indumentaria con respecto al siglo. Esto demuestra claramente que aplica a cada escrito sus múltiples conocimientos y facultades.

Yo tuve la gran suerte de sentirme honrado por su amistad. De su humildad salió su valoración para hacerme de la Sociedad de escritores y artistas españoles. Estaba entonces como secretario el Sr. Gutiérrez Ravé. Yo no me perdía ninguna de sus conferencias, donde aparte de sus conocimientos, irradiaba un misterio profético; tal era la atención que le prestábamos todos los circunstantes.

En una ocasión me invitó a su casa en General Oraá 9. Cuando llegamos juntos había mucha consulta (como él decía), esperándole. Para que me entretuviera mientras gestionaba unos asuntos, me enseñó un Nacimiento diciéndome: “Doctor. Enseguida estoy con usted. Vea, de momento este Nacimiento” ... y ... quiero recordar se encontraba la obra protegida por una reja que me parece fuera de madera.

Cuando de nuevo volvió en unos minutos, me preguntó: “Y bien ¿le ha gustado el Belén?”. Muchísimo contesté, me parece de Salzillo. “Usted es artista contestó. No es de Salzillo, pero es de su padre que le forjó en su estilo”...

A partir de ese momento nuestra amistad se acentuó hasta el extremo de prologar mi catálogo de exposición de Médicos Pintores. Yo me encontraba ensimismado y anonadado por conocer a una gloria de España, de la que todos hubimos de aprender. Esto que voy a contar ahora, demuestra la sencillez del sabio erudito para reconocer un error con la voluntad estoica de quien se nota sincero y seguro de su valía.

De entre las muchas veces que departía conmigo en fructífera conversación, siempre haciendo lenguas del divino arte, una vez se me ocurrió, casi sin pensarlo, enseñarle un experimento pictórico que me había ocupado varios meses. El cuadro de formato pequeño, con marco ovalado, tallado a mano, mostraba una cocina antigua donde una anciana, que se alumbraba con un velón, leía una carta. Al fondo los vasares, uno superior y otro inferior, sostenían una variedad de tazones y platos antiguos.

Para hacer la obra, me sirvió de modelo la mujer del guarda del campamento de Robledo, próximo a la Granja de San Ildefonso, donde yo hacía el cursillo para ser después alférez médico.

Pero, y aquí viene lo importante, en el cuadro que se pintaba en una tablita de unos 25 cm., yo había hecho un experimento: Mezclé resina con pigmento y aceite de nueces en proporciones pequeñas, removiéndolas con la espátula. Añadí después 2 ó 3 c.c. de mi propia orina (sabido es que en multitud de fórmulas antiguas se utilizaba la orina para que la urea que tiene como fórmula química $\text{CO} \cdot \begin{matrix} \text{NH}_2 \\ \text{NH}_2 \end{matrix}$ descompusiera los albuminoides por su paso al amoníaco NH_3 , como producto de desintegración) y esto trae consigo un cuarteamiento, mejor llamado craquelado, de tan finísima textura, que podría dar una sensación de pintura de otra época. Pero esto era necesario fuese corroborado por un experto en la materia tal como el marqués de Lozoya. Si yo le enseñaba el cuadro, sin hacer una mentira piadosa, a mí me parecía que por la complacencia en la amistad que me profesaba, me seguiría la corriente.

Por tanto uno de tantos días que me congratulaba de que asistiera a ver mis obras, sin pensarlo más, como digo, le pregunté: ¿Que le parece esta obra comprada a un anticuario?. “Pues, contestó, que ha hecho usted una buena adquisición. Esta pintura tiene por lo menos ciento cincuenta años”... ¿Cómo podría yo decirle que la obra estaba pintada por mí?. Dejé pasar un pequeño rato y apostrofé: Le pido perdón por haberle gastado esta peque-

ña broma, apoyado en la amistad que me tiene... quería estar seguro de que el procedimiento valía la pena. Sólo un personaje con la pureza de D. Juan Contreras, lleno de una dignidad inalcanzable para otras personas, sería capaz de contestarme así: “Doctor, doctor, si usted no me lo hubiera dicho, yo no me hubiera creído que fuese obra de su mano”. Un año más tarde al referir la anécdota a Labrada, éste me respondería: “Si no lo hubiera aseverado el marqués de Lozoya, lo hubiera asegurado yo”.

Tengo que añadir que el fondo dado a la tabla, llevaba una mezcla de aceite y barniz que enlenteció muy mucho el secado.

Con esta hermosa lección del marqués, mi admiración por su persona crecía diariamente de grados. Me regodeo al pensar cómo en mas de dos ocasiones, al estar próxima su onomástica yo le preguntaba sobre si tenía predilección por algún regalo. Cariñosamente contestaba: “Regáleme un dibujito suyo”

Muy difícil encontrar un hombre que encerrase tantas virtudes. Faltaría por añadir a todo ello, el de ser también apóstol, porque trascendía el fuego interior de la fe, que, desde muy niño, era holocausto en su alma. “Para mí, decía, las dos ciudades mas grandiosas del mundo, son Jerusalén y Roma”. Explicación palpable de quien siente en su interior a Cristo como a un hermano.

Una vez quisimos hacerle un homenaje en la Sede de Leganitos 10, donde estaba ubicada la Sociedad de Escritores y Artistas Españoles. No era él personaje propenso a un agasajo que pudiera sonarle a alharacas y oropeles y ante las muchas eminencias que pudiesen sobresalir en el panegírico a su persona, optó por inclinarse a la menos indicada.

Para medir una capacidad de 10 litros, debemos contar con un decálitro. Para poder especificar su sabiduría, había que ser tan sabio como él era y yo no tenía esa medida... Me advirtió: “Hágalo corto. Ya sabe, lo bueno, si breve, dos veces bueno”.

Me incliné por hacerle un verso sentido que fué de su agrado. Recuerdo que culminaba así:

“Que en el ansia del saber,
 Todos ponemos la olla
 Si teniendo sed nos dan
 El manantial de Lozoya”.

Aquel día muchos médicos amigos se sumaron al acto y aplaudieron, entre ellos, Buenaventura Carreras y el doctor Velázquez, pero nadie tan convencido como un altruista, de corazón generoso, extraordinario actor, Paco Martínez Soria, que, cuando todos habían dejado de aplaudir, todavía hacía sonar las palmas, y acto seguido vino a donde yo estaba para darme un abrazo. (Digo altruista, de corazón generoso, porque anualmente su donativo por la Sociedad, ascendía a 25.000 Ptas.).

Una vez me comentó que le faltaba un gran biógrafo por leer, Stefan Zweig y que buscaba insistentemente uno de los libros históricos que más acertadamente había escrito: "*María Antonieta*". No era fácil encontrarlo en Madrid y se añadía más a su interés, que el autor no se ponía a ejecutar un trabajo, sin antes apurar todo tipo de documentos, esclarecedores de la persona biografiada, tanto es así que para documentarse en el caso de la célebre hija de la emperatriz María Teresa (la reina Mártir María Antonieta), le fué permitido por vez primera a un escritor, consultar libremente los papeles íntimos del Archivo Imperial Austriaco.

Además, el escritor Zweig, era un auténtico señuelo porque desarrollaba sus facultades de la pluma, en un momento en que la amenaza de Hitler se cernía sobre su raíz judía y como Freud, aparte de ser vienés, Stefan Zweig tenían en sus antepasados, la angustia y la humillación del ghetto.

No tardé en ofrecerle como regalo, la interesante figura histórica, de la cual me hablaría después, poniendo el mayor énfasis en su valoración.

Una vez nos fuimos juntos, por no se qué motivo relacionado con la Sociedad de Escritores y Artistas Españoles a la Academia de Bellas Artes de San Fernando y entre tantas obras allí recogidas que llamaban nuestra atención, no se hizo esperar una alusión al celebrado cuadro de Muñoz Degrain, que teníamos frente a nosotros "El coloso de Rodas". La variedad de ocres y violetas con que el pintor valenciano hacía gala en esta obra; el movimiento de los distintos grupos de personas colocadas como en un escenario que parecía flotar en el mar; el amplio velamen de una embarcación griega pintado con atrevido bermellón, emocionaban al marqués, que admirado me decía: "¿Se ha dado cuenta de que en este cuadro parece como si se oyera el murmullo de las gentes?". Y esto como si fuera un concepto de puro convencimiento, se lo oí en dos ocasiones distintas.

Aquél día, cómo no, tratándose de un hombre, a quien respetaba, admiraba y quería, le hablé de D. Fernando Labrada. "Ah, preguntó, ¿cómo es-

tá Labrada?”. Se acuerda, le contesté, mucho de usted. Ultimamente su salud decae de día en día. “A ver si encuentro un momento para visitarle”.

Como pasara algún mes y no me hablara mas del asunto yo se lo volví a recordar poniendo el dedo en la llaga de su sentimiento: “Se va a morir Labrada y a usted le va a quedar un remordimiento”. A lo que rápidamente advirtió: “Tiene usted razón. ¿Pero está consciente?”. Claro que lo está, comenté.

Al día siguiente nos acercamos en mi coche a casa de D. Fernando. Era el mes de Junio de 1976. Un cielo rojo escarlata daba destellos a personas y calles como si estuviéramos bajo un inmenso quitasol de semejante color. Aquella su manera de percibir, como si todas sus neuronas hubieran sido creadas para estimularse al contacto de todos los fenómenos de la belleza, se engrandeció con esta frase: “¿Ha visto usted un cielo tan lleno de esplendor?”.

Yo fuí testigo del encuentro de aquellos dos grandes hombres de España.

Aquella tarde Labrada estuvo muy distinto a como era, como si se agolpasen en su cerebro de 88 años, sin fin de recuerdos o comentarios que quisieran expresarse de una sola vez. Como consecuencia de ello, le afectó por breves momentos, una sordera, solo disipada cuando en el devenir de la conversación se encontró mas tranquilo.

“Saque usted el cuadro que quiso comprar el museo de Bruselas, en el que está pintada Antonia, su esposa”, le rogué.

Cuando el marqués observó tan extraordinaria maravilla, se le escapó un “No hay más. Ya no se puede hacer más”.

Muy animado con nuestra visita, el gran artista se atrevió a decir: “Me encuentro un poco flojo, pero no crea, yo pienso llegar a los cien años”. Las palabras a renglón seguido de Lozoya, están supergrabadas en mi mente: “Y yó, y yó. Lo que hace falta es que Dios comparta nuestras ideas”.

Siete meses mas tarde, Enero de 1977, la muerte acababa con el insigne y preclaro artista malagueño, de quién, solo a través de conversaciones, aprendí más que en todos los libros de arte habidos hasta entonces en mis manos.

Diré más con respecto a Lozoya:

La maestría en su forma de escribir de tan singular relieve, manejando como pocos el más perfecto de los idiomas, cual es el castellano, está muy demostrada en “El regidor”.

Al hablar en esta novela de su tierra natal, el relato se hace encantador. Oigámosle: “Al poniente vivían los canónigos, al amparo de su catedral, pequeña y sombría con aspecto de fortaleza; al Sur estaban las juderías, me-

dio despobladas desde el tiempo en que sus habitantes arrojados de ellas, tuvieron que aposentarse entre sus muertos en los Osarios del Clamores, para emprender luego su éxido hacia Grecia, Berbería o Portugal; al mismo lado, el barrio de los moros, callados e industriosos; en el centro los mercaderes y los cambistas, venidos muchos de ellos de las tierras levantinas ó de las brumas de Flandes o de Vizcaya; al Oriente los caballeros que asentábanse en el Ayuntamiento en los bancos de Díaz Sanz y de Fernán García; y en los arrabales, la muchedumbre innumerable de tejedores, pelaíres, corambros y boneteros; los que mantenían con su trabajo la opulencia y la fama de la ciudad”...

Conservo como una reliquia esta pieza-novela de las tierras de Segovia, que tuvo el gusto de regalarme y dedicarme, D. Juan Contreras, así como la obra también dedicada: “Historia de las Corporaciones de menestrales en Segovia”.

Así era este pozo de sabiduría que resaltaba entre todos, como un altorrelieve tallado por el propio Creador. Así era este hombre entregado a la buena amistad en cuerpo y alma: “Cuando haga la exposición de sus pinturas, avíseme con antelación; quiero hacerle una alusión muy sentida” ... Y así lo hizo.

Una vez quise agradecerle tantas atenciones y le propuse la idea de dibujarle, porque sabía el poco tiempo de que disponía para ser pintado. Lo haría en directo, sobre madera y con la técnica del pirograbado. Esto, dicho así, a quemarropa, le impresionó un tanto porque un pequeño descuido en la aplicación del lápiz eléctrico, sería difícilísimo de corregir. Yo le tranquilicé y le dije: Las obras que se han hecho en retrato de su persona, tienen todas cara inclinada, cual si se tratara de un asceta y con una bondad excesiva que no da el aire de su gran talento. Cuando yo le dibuje, estará usted al alcance de mi mano, para no repetir la misma expresión.

Iba a su casa dos veces por semana y me tocaba vestirle con el traje de etiqueta y la condecoración o medalla de académico que se quitaba con sumo cuidado cuando acaba la pose. Confieso que su avanzada edad, (un año antes de morir) y el peso de sus conocimientos, hacían entornar sus ojos y hacer un gesto afirmativo a su cabeza, que se encontraba en el acto, con la palma de mi mano, reaccionando con una energía, nada común, para volver a situarse con su expresión inicial.

Segunda, la muchacha encargada de la puerta, me anunció al marqués un día en una forma poco agradable para mí. Cuando llegué, hizo sonar una estentórea voz, nada acorde con su cuerpo pequeño y su cara descolorida:

“Señor”, ... “¿Sí?”. “El pintor”... “¿Cómo?”. “El pintor”. “Voy en seguida”. No me agradó aquella forma tan inusual de presentarme, como expresé al señor marqués. Me agradaría más si al anunciarme, lo, hacía diciendo: “Está aquí el Dr. Domínguez”.

Me dió la razón D. Juan “Lo mío es peor”, señaló y al momento, me refirió cómo visitando el día anterior un museo en Valladolid, el celador que explicaba las salas dirigiéndose a él le preguntaba: “Que ¿le gustan, le gustan al abuelete las cosas tan bonitas que está viendo?”. Y no se enteraba de que, por señas, le estaban diciendo que se trataba de un especialista en arte, el Sr. Marqués de Lozoya. “El celador que iba a su rumbo y no se enteraba, me daba una palmadita en la espalda diciendo: Hala, pase, pase el abuelete”.

Para acabar con estas anécdotas impregnadas de ese humanismo que rodea a las grandes figuras, mencionaré que por un expreso deseo de tan gran persona, yo le pintara poniendo como fondo, de una parte la Iglesia donde le bautizaron y de otra, el lugar donde habría de ser sepultado. Como era muy fuerte mi interés por hacerle lo más parecido posible, el dibujo quedó levemente descentrado (luego se corrigió pegando una tabla que pasó desapercibida, a la parte más estrecha). Como el retratado viera esto que refiero y un asomo de preocupación, me dijo: “No se apure, es perfecto; la verdad es que estoy más cerca de la sepultura que del bautizo”.

Culminada la obra, quedó tan satisfecho D. Juan Contreras, que expresó su gran convencimiento del extraordinario parecido “pero, aún por sólo las manos, se sabría que soy yo”.

Cuando D. Fernando Labrada vió el dibujo, su respuesta quedó asegurada en estas palabras: “Este es el mejor retrato, de los que conozco, que le hayan hecho al marqués de Lozoya”.

He aquí el ejemplo de un hombre que ganó la simpatía, la admiración y el afecto de casi todos los españoles, un hombre que aún animándome a que le pidiera algo que estuviera en su mano, fui incapaz de hacerlo porque estaba más que colmada mi copa, con el solo hecho de haber tratado con alguien del cual siempre existirá un motivo para no perder su huella por tratar de buscar su sabiduría.

BIOGRAFÍA DEL MARQUÉS DE LOZOYA

Por

FUENCISLA RUEDA RODRÍGUEZ

Se ha cumplido el centenario del nacimiento del ilustre historiador Don Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya.

Su biografía está aún por hacer, solo pretendo en estas páginas esbozar los acontecimientos más importantes de su vida basándome en unas incompletas Memorias del Marqués que abarcan de 1893-1923, es decir hasta los treinta años de su vida; y otra serie de documentos entre los que destaca una cronología de su vida elaborada por Alfonso Ceballos-Escalera y Gila.

Los padres del IX Marqués de Lozoya fueron Don Luis de Contreras y Thomé y Doña Ramona López de Ayala. Corría el año 1840 cuando nació en Segovia el VII Marqués de Lozoya Luis de Contreras y Thomé en una de las casas más antiguas (siglo XIV) de esta ciudad que en un principio era conocida por “Casa de Segovia”. La casa está situada en la plaza de San Pablo hoy plaza del Conde de Cheste y ocupa con su jardín un extenso solar.

En España, en este mismo año se produjo el exilio de M^a Cristina y empezó la regencia de Espartero; era una época en la que España sufrió una gran crisis económica que repercutió en muchas familias de gran abolengo. Aunque según Don Juan de Contreras “... ninguno de mis antepasados se casó con herederos de grandes fortunas, ni enlazó con las grandes casas de la alta Nobleza”.

En 1852 nace su madre, Ramona López de Ayala Hierro.

Sus padres se casaron en 1880, se llevaban mucha diferencia de edad, él tenía 40 años y su madre tenía solo 23. Fué el séptimo de sus hijos, quinto de los que superaron la primera infancia. Su padre era por entonces Alcalde de Segovia. Su pasión era el campo, gran cazador, y su cabaña famosa de ovejas merinas.

Don Juan de Contreras y López de Ayala nació en la ciudad de Segovia, a la cual iba a estar vinculado toda su vida, el 30 de junio de 1893 a las nueve de la noche en la plaza del Conde Cheste.

En estos años su familia pasaba por una gran crisis económica y un hijo más venía a complicar el problema “solamente mi madre y mi hermano mayor, Luis, me recibieron con alegría. Mi madre veía en mí al único de sus hijos que tenía los rasgos de su familia”. Fué bautizado en la Parroquia de la Santísima Trinidad pocos días después. Su padrino fué un hombre ilustre, don Juan de la Pezuela y Ceballos, Conde de Cheste, Capitán General de los Ejércitos Nacionales y Director de la Real Academia de la Lengua; pero quien le tuvo en pila fue su nieto, Javier de la Pezuela, vizconde de Ayala. Su madrina doña Isabel de la Pezuela y Ayala “fué una de las mujeres más extraordinarias que he conocido”.

Su primera educación fué a cargo de su madre. A los tres años le enseñó a leer, le hablaba de historia, de geografía, de religión. A los cinco años fué al primer colegio; su profesor, Don Tomás Velasco. En 1899 cuando tenía 6 ó 7 años sus padres decidieron que fuera a la escuela pública llamada “El Centro”, ocupaba parte del inmenso palacio de los Condes de Mansilla; al maestro que recordaba en sus Memorias el Marqués de Lozoya, con gran cariño, se llamaba Don Timoteo Casero, que le dio clases particulares en el bachillerato. En mayo de 1903 cuando tenía 10 años, se examinó de ingreso “Hice un brillantísimo examen oral, pero no supe resolver la cuenta de dividir. Me suspendieron”.

Cuando fué niño, circunstancias adversas influyeron decisivamente en su manera de ser: tenía cinco años y se fracturó un brazo que con el paso del tiempo quedó útil, pero deforme, incapaz de algún movimiento; sufrió la operación de dos traqueotomías, le pusieron un aparato que tubo hasta los 14 años. Durante todo el post-operatorio leyó mucho, sobre todo novelas de Julio Verne, al que llamaba “bienhechor de la humanidad” porque le inspiraba sentimientos de nobleza, de valor, de generosidad... 1898 fué un año trágico para España se firmó el Tratado de París: Se perdieron Cuba, Puerto Rico y Filipinas.

El primer día de mayo de 1905 su padre, de vuelta de su paseo habitual, se había puesto muy enfermo y murió a las pocas horas de una angina de pecho.

Empezó a estudiar bachillerato bajo la dirección de los Padres Dominicos en el Instituto General y Técnico de Segovia; fué cuando se inició su pasión por escribir, se puso en contacto con los clásicos y descubrió la facilidad que tenía para imitar aquellos sonetos. Entonces “El Adelantado de

Segovia” mantenía una página literaria que dirigía Don José Rodao; entre los quince y veinte años gozó del profundo placer de leer y versificar.

Resulta emocionante el resumen que hace de su infancia con estas palabras: “Pocos chicos han sufrido más; pocos chicos se han divertido tanto. Yo era muy sensible al dolor y al goce”.

Mientras escribía, en 1912, comienza la carrera de Derecho, en la Universidad de Salamanca, como alumno libre, sin vocación; por sus primeros trabajos fué nombrado Académico Correspondiente de la Real de la Historia. Un día del año 1916, estando en Segovia, en el polvoriento local de Archivo hisco, conoció a don Antonio Ballesteros y Beretta y a su mujer. El era catedrático de la Universidad de Madrid; les sirvió de guía por la ciudad y hablando, Don Antonio le propuso que hiciese en un par de años, por libre, la carrera de Filosofía y Letras, que se doctorase y opositase a la Cátedra de Universidad. Este encuentro cambió el rumbo profesional y vocacional de su vida.

En 1917 muere su hermano mayor, Luis de Contreras, y le sucede en el Marquesado de Lozoya.

Como dije anteriormente, había escrito varios libros de poesía que le habían publicado, entre ellos están “Poemas Arcaicos” (1913), “Poemas de añoranza” (1915), “Sonetos espirituales” (1917): “Son gritos de amor, de angustia, de esperanza”. Julio Cejedor y Franca en su Historia de la lengua y literatura castellana, tomo XIII, pág. 179 “Los sonetos espirituales son las mejores poesías místicas en España mucho tiempo ha, de verdadero misticismo español, sincero, sentido y de exquisita hechura”.

“¿Quién recuerda el aroma de las flores
abiertas en lejanas primaveras?
¿Quién, aquel resplandor de las hogueras
que hicieron, otro invierno, los pastores?

Pasa la vida así, con sus dolores;
así la gloria, que afanoso esperas.
Poeta ¿quién sabrá de tus quimeras?
Amante ¿que ha de ser de tus amores?

Una noche serena así decía,
mirando de los cielos la grandeza,
cuando una voz me susurró al oído:

“Ama con puro amor, trabaja y reza;
 duérmete luego en paz y en Mi confía:
 ¡Cuanto se hace por Mi, nunca es perdido!”

(Soneto espiritual)

En 1920 dio a la imprenta San Martín los versos de los últimos años, reunidos en un libro que se llamó “Poemas Castellanos” y es galardonado por la Real Academia Española con el Premio Fastenrath.

En los años que van del 20 al 30, decisivos en la historia de España en el que hubo acontecimientos muy importantes para la vida de todos los españoles por ejemplo la dictadura de Primo de Rivera (1923/30), la Segunda República Española y la gran crisis económica mundial (1931); va a cambiar mucho su vida. Es nombrado en 1922 Correspondiente de la Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo.

En abril de 1923, a los 29 años de edad opositó a la cátedra de Historia de España de la Universidad de Valencia, ciudad a la que se trasladó en compañía de su madre. El Marqués era persona muy tímida, le costaba mucho hablar, pero tenía sin saberlo, el arte de exponer con orden, con claridad y con belleza pues en el fondo de sus cualidades como orador, estaba la poesía a la que tantos años se había dedicado. Fué una época en la que contaba con el respeto y el cariño de sus alumnos “¡Días maravillosos de Valencia! preludio de casi medio siglo de vida Universitaria en la cual he tenido –Lorado sea Dios– muchas alegrías y ni un solo sinsabor”.

Estando en Valencia la editorial Salvat le había encargado que elaborara la Historia del Arte Hispánico, a cuya redacción consagró la mayor parte de su tiempo. El primer volumen que vio la luz en una fecha histórica (14 de abril de 1931: caída de la monarquía e institución de la Segunda República), obtuvo dentro y fuera de España un éxito excepcional.

1931 fué un año de tristes y gratos recuerdos: en abril muere su madre a la que adoraba. Ese mismo verano contrae matrimonio con su prima hermana Constanza López de Ayala y Morenes, de la que tendría dos hijas: Dominica y Angelina. Tuvo que abandonar su carrera universitaria, que era su mayor ilusión, por la política, hacia la cual sentía horror.

Los años de la República, anteriores a la guerra civil le llevan de forma ineludible a la actividad política. Corre el año 1933, abandona Valencia y su cátedra, volviendo a residir en Segovia; y es elegido Diputado a Cortes

por esta ciudad. Esta faceta que le acompañará durante buena parte de su vida, no le impedirá proseguir sus trabajos de investigación de su “Historia del Arte Hispánico”, que vio la luz entre 1931-1949.

Al estallar la guerra civil comienza a dar clases en el Instituto de Enseñanza Media de Segovia; y es reelegido Diputado. Nada más acabar la contienda es nombrado Director General de Bellas Artes, cargo que ocupará hasta 1952; desempeña un papel decisivo en el regreso a España de los cuadros del Museo del Prado que se habían puesto a salvo en Suiza durante la Guerra Civil. Apoyó a numerosos artistas de vanguardia. Asume la difícil responsabilidad de hacer frente, apenas sin medios económicos, de la conservación y restauración de un patrimonio que se estaba desmoronando, como consecuencia de los estragos de la guerra, del abandono secular, y del desastroso crecimiento de las ciudades. Restauró gran cantidad de edificios, entre ellos el Alcázar de Segovia; reconstruyó los Reales Sitios de la Granja, Aranjuez, el Palacio de Riofrío; creó varios museos: Las Descalzas Reales, La Casa de Machado en Segovia, y uno tan importante como el museo de América con edificio propio levantado de nueva planta.

A él también se debe la creación de la Orquesta Nacional, de la Agrupación Nacional de la Música de Cámara y la reorganización de los Conservatorios.

Consiguió la declaración colectiva de “monumentos histórico-artístico” por Decreto de todos los castillos españoles.

Por estos años fue profesor de historia de España del Príncipe Don Juan Carlos de Borbón.

Desempeña numerosos trabajos públicos; en 1940 es nombrado Académico de Número de las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando; socio de Honor de la Asociación de Pintores y Escultores; y Correspondiente de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge. El 27 de febrero fue nombrado académico de la Real Academia de San Fernando. Las artes plásticas del siglo XIX y su teoría, fueron tema del discurso de ingreso. En este discurso, el Marqués de Lozoya recoge las noticias esparcidas en revistas, en este tiempo, con juicios sobre acontecimientos artísticos y con valoraciones de cuadros y artistas que el tiempo ha ido poniendo en su lugar.

El 8 de marzo de este mismo año ingresaba en la Real Academia de la Historia para ocupar la vacante producida por la muerte del jesuita Padre Zacarías García Villada; era la medalla número 36. Presentó numerosas

obras de carácter histórico que había escrito anteriormente. El 23 de marzo de 1941 en el acto de su recepción pública de la Real Academia de la Historia el tema que escogió para su discurso fue sobre el Canciller Pero López de Ayala, patriarca venerable de la historiografía hispánica.

Al dar las gracias por este mérito otorgado comentó: “Aunque valgo poco y en poco podré contribuir a los fines de esta docta Academia, me pongo incondicionalmente a sus órdenes y a los de V.E., ofreciendo dar cuenta de mis pobres trabajos y de cuanta noticia histórica pueda adquirir en la antigua ciudad donde resido”.

Su discurso fue contestado por el Excmo. Sr. Don Antonio Ballesteros y Beretta; muy emocionado comenzó “Me cumple hoy actuar en una de las ocasiones más gratas de mi vida. Hace años que conozco al marques de Lozoya y recuerdo como si fuera un hecho reciente el día de nuestra primera entrevista. En esa maravillosa Segovia de sus amores, frente a la catedral, tuvo efecto el feliz encuentro. Desde entonces nuestra continua amistad no se ha interrumpido ni un instante y le he seguido fervorosamente en su ascensional marcha de merecidos triunfos”, y acaba diciendo. “...he sido su maestro. Ello me enorgullece, y puedo declarar que sus extraordinarias condiciones se advertían desde sus primeros años: inteligencia, voluntad y, sobre todo la llama divina del fervor, del entusiasmo por las cosas del espíritu. Siempre amarlas con pasión es comprenderlas... Por mil motivos me complazco en saludarle cordial en nombre de la Academia”.

El, aunque en estos años no se dedicaba a la actividad docente como catedrático, seguía teniendo la cátedra de Historia de España en la Universidad de Valencia pero debido al cambio del nuevo Plan de Estudios, a petición propia y con el informe favorable del Consejo Nacional de Educación, don Juan de Contreras pasó a desempeñar la cátedra de Historia del Arte Hispano-Americano, por Orden del 23 de octubre de 1945. Hubo un concurso de traslado y fue nombrado catedrático de Historia del Arte de la Universidad Central de Madrid, por Orden de 20 de febrero de 1947, cesando en la Universidad de Valencia el día 7 de marzo de dicho año.

Don Carlos Robles Piquer fué antiguo alumno en esta época y decía que sus clases estaban marcadas por el sello del arte y de la ciencia de un arte y de una ciencia muy “apartados de un saber libresco”.

En 1952 es nombrado director de la Academia Española de Bellas Artes de San Pietro in Montorio de Roma, ciudad a la que marcha acompañado

de toda su familia. Recordaba con gran cariño la estancia en esta bella ciudad. Incluso en esta época volvió a hacer versos alguna vez; él comentaba “la poesía, como la filosofía, requieren el ocio. Yo puedo en cualquier momento escribir sobre historia o sobre historia del arte, pero no puedo en cualquier momento versificar”.

1957 cesa en su cargo en Roma y, vuelto, a España, se reincorpora a su cátedra en Madrid donde impartirá sus clases hasta 1963 que es jubilado como catedrático. Tenía entonces 70 años pero estaba muy bien de salud y muy lúcido, la Universidad Española no podía permitirse el lujo de perder el magisterio de Don Juan de Contreras y López de Ayala y fue en la joven Universidad de Navarra donde el Marqués de Lozoya puso el epílogo a su dilatada carrera docente, como profesor extraordinario.

Viajó mensualmente a Navarra para impartir clases de Historia del Arte, en la facultad de Filosofía y Letras. Aprovechan su estancia para conocer Navarra, para disfrutar de sus paisajes, su arte y su gastronomía.

A partir del año 67 dejó de ser profesor extraordinario pero siguió impartiendo en sus aulas numerosas conferencias y clases magistrales.

En 1971 fue nombrado Presidente de la Asociación de Amigos de la Universidad de Navarra, cargo en el que estuvo hasta su muerte.

La Universidad correspondió a su dedicación nombrándole Doctor Honoris Causa en 1972, nombramiento que le emocionó profundamente.

En todos estos años, aparte de su gran labor docente, es académico en casi todos los países de Latinoamérica: Nicaragua, Cuba, Guatemala, México, Perú, República Dominicana, Uruguay... también en Coimbra, Francia, y Alemania. Dedicó gran parte de su actividad a una incansable labor de conferenciante. Con este motivo sus desplazamientos seran constantes para participar en actos académicos y culturales.

1964. Su personalidad, su obra, su prestigio, el respeto por su honesto obrar, le llevan a presidir el Instituto de España. Siendo Presidente del Instituto, el Marqués de Lozoya representó a las Academias en el Consejo del Reino durante ocho años.

El 20 de febrero de 1976 el Rey Don Juan Carlos hizo merced de la dignidad de Grande de España para unirlo al título de Marqués de Lozoya a Don Juan de Contreras y López de Ayala. Premiaba así su “fecunda vida”, entregada generosamente al estudio, a la investigación y a la enseñanza en amplísima panorámica que comprende desde el Arte a la Literatura, pasan-

do por la Historia en una incansable labor de exaltación del patrimonio cultural de España.

Tras este último honor, la vida del Marqués estaba cumplida. Se acercaba el final de su vida que el mismo presentía como escribió a su amigo José Camón Aznar en una carta conmovedora, verdadero testamento espiritual: “El pensamiento de la muerte me ha acompañado a lo largo de toda mi vida, y más ahora en que, a mis 84 años, no puede estar lejana. No me inspira gran temor pues confío en la infinita misericordia de Dios, pero sí una gran preocupación. En el Prefacio de la Misa de difuntos se dice: “la vida no acaba sino que se transforma”. ¿Como será su forma futura?. No puedo menos de amar a mi cuerpo que ha sido mi fiel servidor durante 3/4 de siglo. Me causa pena abandonar a las personas tan queridas y aun los paisajes y el ambiente que me ha rodeado durante tanto tiempo.

Mi gran consuelo es que encontraré en el umbral a mi Angel de la Guarda de quien siempre he sido devoto. El me llevará a la presencia de Jesús”.

El 23 de abril de 1978 muere en su casona segoviana y fue enterrado en el Convento de las Madres Dominicas de la misma ciudad.

Sería interminable citar la larga lista de honores, premios, medallas, que recibió a lo largo de su fecunda vida y que exigiría un espacio más amplio que el de este artículo; ya anticipé que se trataba solo de un bosquejo y que la biografía del IX Marqués de Lozoya está aún por hacer.

MERGED CONCEDIDA POR FELIPE II A JUAN
DE HERRERA PARA COMPARTIRLA CON
GASPAR DE VEGA Y JUAN NICOLAY

Por

LUIS CERVERA VERA

FELIPE II PREMIA EN 1571 A TRES SERVIDORES REALES
POR LAS TAREAS EJECUTADAS

El 22 de febrero de 1571 Felipe II concedía a Juan de Herrera la *primera merced*, consistente en quinientas doblas sobre la villa toledana de Villanueva de Alcardete (1).

Después, a lo largo del año 1571, Juan de Herrera, además de prestar atención a las obras del monasterio de San Lorenzo el Real con sus diseños y disposiciones, intervino durante los primeros meses en un ingenio ideado por el aparejador Pedro de Tolosa para calentar el agua de la cocina escurialense (2). En el mes de junio *Aunque la fabrica no auia caminado cō mucha priessa, estaua ya leuātado todo el liēço q̄ mira al Mediodia, cubierto y puesto en perfeciō, y los dos q̄ mirā a Oriēte, y al Poniēte hecha buena parte, de suerte q̄ auia mucha casa y aposento y las oficinas de mayor importācia para poder habitar, no solo el cōuento, sino tambien su Magestad, y caualleros de su estado: por lo qual, el 11 de dicho mes, día de San Bernabé dixo la vltima Missa cantada el Prior fray Hernando de ciudad Real, en la capilla del pueblo, assiendiendo à ella su Magestad, con muchos caualleros, y à la noche se subio à dormir al aposentillo que se auia hecho debaxo del coro, para desde su ventana oyr las Missas y oficio diuino, aunque todo harto angosto y apretado* (3), acontecimiento en el que suponemos que asistiría Juan de Herrera, cuyas trazas para los tejados de la *Casa de los Naranjos*, en Aranjuez, fueron aceptados en el mismo mes por el monarca (4). En el mes de noviembre siguiente Herrera organiza con los *destajeros* la obra de la iglesia principal escurialense (5) y, también en aquel año, diseña la fachada mediodía del alcázar toledano (6).

Gaspar de Vega, *maestro mayor* de las obras del *Bosque –Valsaín–*, había allanado y aparejado *la plaza que está delante* de los alcázares de Segovia y realizado *en ellos fuera dellos ciertos reparos y hediffiçios* (7). Su actividad en las obras reales fue continua durante 1571, fecha en que finalizó las obras del palacio de Valsaín (8), que le mantuvieron ocupado varios años; también en el mes de octubre decidió la elección de mármoles para un reloj (9).

Desconocemos la actividad de Juan Nicolay en el año que nos ocupa.

El año 1571 fue feliz para Felipe II. El 7 de octubre Juan de Austria, comandante en jefe de la flota cristiana, vencía a la turca en Lepanto (10); batalla en la que intervino Miguel de Cervantes con veinticuatro años, los mismos que contaba el hermano del monarca (11). Un segundo suceso, motivo de inmensa alegría, sin duda, debió de ser el nacimiento de su primogénito, el príncipe Fernando (12), hijo de su cuarta esposa Ana, que era *docil y tierna* (13).

El prudente monarca concedía con frecuencia a sus fieles servidores mercedes económicas, las cuales incrementaban los salarios que tenían designados. En aquel año de 1571, dichoso para Su Majestad, concedió a Juan de Herrera una nueva merced, aunque compartida con Gaspar de Vega y con Juan Nicolay. La merced consistió en quinientas doblas que el monarca debía percibir del concejo de la villa de La Torre de Esteban Hambrán.

LA TOLEDANA VILLA DE LA TORRE DE ESTEBAN HAMBRÁN

En la comarca toledana de la Sagra y rodeada de tierras arenosas, de regadío y de secano, se asienta la villa de La Torre de Esteban Hambrán con una población de labriegos y jornaleros en el último tercio del siglo XVI (14).



Esquema de la situación de La Torre de Esteban Hambrán.

En el siglo XIII el mozárabe *Esteban Ambrán* fue propietario de una *torre* musulmana, en torno a la cual se repobló la futura villa con vecindario cristiano; en el siglo XV perteneció a la Mitra toledana; luego, bajo el reinado de Juan II, pasó al dominio real; después fue señorío de los duques del Infantado hasta 1568, año en el que Pedro González de Mendoza, enajenó su lugar a Diego de Vargas, secretario del rey (15).

Contaba la villa en 1571 con quinientos vecinos (16), y las trazas de su templo parroquial de Santa María Magdalena erróneamente las atribuyó un autor a Juan de Herrera (17).

PLEITO DEL CONCEJO DE LA VILLA DE LA TORRE DE ESTEBAN HAMBRÁN CON SU SEÑOR, EL SECRETARIO, DIEGO DE VARGAS

Al pasar el señorío de la villa toledana al secretario real Diego de Vargas, entre este personaje y el concejo de La Torre de Esteban Hambrán debieron de surgir dificultades.

Como consecuencia de ellas iniciaron un pleito ambas partes, que fue sustanciado con el resultado de que al *concejo y noble regimiento de la villa* le condenaron *por la segunda suplicación en el pleito que traian con el secretario Diego de Vargas, señor de la dicha villa*, a pagar mil quinientas doblas (18).

De estas mil quinientas doblas, quinientas pertenecían a la *cámara* de Felipe II, quien por una cédula, *signada de su real mano* y expedida en Madrid *a primero día del mes de henero* de 1572, dispuso que aquellas *quinientas doblas, que a su real cámara pertenesçen*, las concedía, como merced y conjuntamente, a Juan de Herrera, Gaspar de Vega y Juan Nicolay, para que ellos pudieran *resceuir i cobrar* del concejo de La Torre de Esteban Hambrán, *e de sus bienes e propios*, dicha cantidad (19).

CARTA DE PODER OTORGADA CONJUNTAMENTE POR JUAN DE HERRERA, GASPAR DE VEGA Y JUAN NICOLAY PARA COBRAR DEL CONCEJO DE LA TORRE DE ESTEBAN HAMBRÁN LA MERCED QUE LES HABIA CONCEDIDO FELIPE II

En virtud de aquella merced de quinientas doblas concedida el 1 de enero de 1572 por Felipe II a favor de Juan de Herrera, Gaspar de Vega y Juan

Nicolay, éstos, días después, el 8 de enero de dicho año, otorgaron un poder conjunto en Madrid, ante el escribano Cristóbal de Riaño, a favor de Francisco de Salcedo, vecino de la Villa y Corte, para cobrar las quinientas doblas que debía abonarles el concejo y regimiento de La Torre de Esteban Hambrán (20).

Firma de Juan de Herrera en el poder otorgado en Madrid el 8 de enero de 1572.

En este poder encomendaban a Francisco de Salcedo la misión de *demandar, resçeurir i cobrar las dichas quinientas doblas de el dicho concejo i noble regimiento de la dicha villa de La Torre de Esteban-Ambran, e de sus bienes e propios, e de sus fiadores i bienes i de quien a su derecho deuiere e lo aya de dar e pagar*. Para ello le autorizaban específicamente *para poder dar e otorgar vuestras cartas de pago e finiquito, lastos, cesiones, e valgan e sean firmes como si insertas las dieseamos e cargaseamos, e sobre la cobranza dello podais paresçer ante todas e qualesquier justicias e juezes de qualesquier partes que sean, eclesiasticos e seglares, superiores e inferiores, e ante cada vno dellos hagais todas las demandas, pedimientos, requerimientos, citaciones, enplazamientos, entregas, execuçiones, prisiones, ventas e remates de bienes e qualesquier juramento, e todos los otros autos e diligencias judiciales i extrajudiciales nescesarios, e que nosotros hariamos e hacer podriamos presentes seiendo*.

A handwritten signature in black ink, written in a cursive style. The name 'Gaspar de Vega' is clearly legible, with 'Gaspar' on the top line and 'de Vega' on the line below. The signature is highly stylized with many loops and flourishes.

Firma de Gaspar de Vega en el poder otorgado en Madrid el 8 de enero de 1572.

Finalmente, para *auer por firme* el poder otorgado declararon textualmente que: *obligamos nuestras personas e bienes, e so la dicha obligación vos releuamos de toda carga de satisfacción e fiaduria, so la clausula en derecho acostumbrada* (21).

Desconocemos la fecha en que los tres *criados de su magestad* (22) recibieron el importe de la merced, pues en el Archivo municipal de La Torre de Esteban Hambrán no se conserva documentación alguna de los años 1571 y 1572 (23); y tampoco en la Real Chancillería de Granada hemos tenido la fortuna de localizar el expediente del pleito, aunque pudiera conservarse entre los documentos todavía no catalogados.

NOTAS

- (1) Véase CERVERA VERA, "La primera merced".
- (2) IÑIGUEZ, "Los ingenios", 169-170.
- (3) SIGÜENZA, *Tercera parte de la Historia*, 563.
- (4) MARTÍN GONZÁLEZ, "El Palacio de Aranjuez", 252.
- (5) JUAN DE SAN JERONIMO, "Memorias", 159.
- (6) MARTÍN GONZÁLEZ, "El alcázar de Madrid", 12. El dibujo de la fachada en CERVERA VERA, *Años del primer matrimonio*, 196-197.
- (7) A. G. PALACIO, Madrid, *Cédulas reales*, 3, fol. 225. Extracta LLAGUNO, *Noticias*, II, 204.
- (8) LLAGUNO, *Noticias*, II, 205. Interesante consultar MARTÍN GONZÁLEZ, *El Real Sitio de Valsaín*.
- (9) A. G. SIMANCAS, *Obras y Bosques*. Escorial, Leg. 5.
- (10) VILLACASTÍN, *Memorias*, 15. SERVIA, "Relación", 367-369. BRAUDEL, *El Mediterráneo*, I, 353. LYNCH, *España bajo los Austrias*, I, 300.
- (11) HEMPEL, *Philipp*, 279.
- (12) VILLACASTÍN, *Memorias*, 14. JUAN DE SAN JERONIMO, "Memorias", 82. CABRERA DE CORDOVA, *Filipe Segvndo*, 697. SIGÜENZA, *Tercera parte de la Historia*, 565, cita el día ocho el del nacimiento.
- (13) WALSH, *Felipe II*, 603.
- (14) Sobre esta villa véase JIMENEZ DE GREGORIO, *Diccionario*, III, 63-70.
- (15) JIMÉNEZ DE GREGORIO, *Diccionario*, III, 68.
- (16) *Ibidem*, 68.
- (17) MORENO NIETO, *Diccionario*, 397.
- (18) APENDICE DOCUMENTAL de este trabajo.
- (19) *Ibidem*.
- (20) *Ibidem*.
- (21) *Ibidem*.
- (22) *Ibidem*.
- (23) Según comunicación escrita del alcalde de La Torre de Esteban Hambrán, don Antonio León Sánchez, con fecha 3 de diciembre de 1993, manifiesta *que en los archivos de este Ayuntamiento, no se conserva documentación alguna de los años 1571 y 1572*.

APÉNDICE DOCUMENTAL

CARTA DE PODER OTORGADA POR JUAN DE HERRERA, GASPAR DE VEGA Y JUAN NICOLAY A FAVOR DE FRANCISCO DE SALCEDO PARA COBRAR DEL CONCEJO DE TORRE DE ESTEBAN HAMBRÁN QUINIENTAS DOBLAS QUE LES CORRESPONDEN POR MERCED DE FELIPE II

Madrid, 8 de Enero de 1572

(A.H.P. MADRID, *Cristobal de Riaño, Prot, 167, s.f.*)

Sepan quantos esta carta de poder vieren como yo, Juan Nicolay, e yo, Gaspar de Vega, e yo, Juan de Herrera, criados de su magestad, residentes en su corte, otorgamos e conoszemos que damos e otorgamos todo nuestro poder conplido bastante según que le auemos e tenemos e de derecho nos puede i deue valer, a vos Francisco de Salcedo, vezino de la villa de Madrid, o a la persona o personas que vuestro poder ouieren, e sustituimos e damos espeçialmente para que por nosotros i en nuestro nonbre, i de cada vno de nos, podais requerir e requirais con vna cedula real de su magestad signada de su real mano, refrendada de su secretario, su fecha en la dicha villa de Madrid, a primero día del mes de henero, al concejo i noble regimiento de la villa de La Torre de Esteban-Ambran, por la qual su magestad nos haze merced de las quinientas doblas que a su real cámara pertenesçen de las mill e quinientos doblas en que están condenados por la segunda suplicación en el pleito que traian con el secretario Diego de Vargas, señor de la dicha villa, como mas largo se contiene en la dicha cédula real, e conforme a ella demandar, resçeurir i cobrar las dichas quinientas doblas de el dicho concejo i noble regimiento de la dicha villa de La Torre de Esteban-Ambran, e de sus bienes e propios, e de sus fiadores i bienes i de quien a su derecho deuiere e lo aya de dar e pagar, e ansímismo requerirán la dicha cédula real a los que su derecho i ... en la dicha carga e de lo que requeriremos i cobraremos poder dar e otorgar vuestras cartas de pago e finiquito, lastos, cesiones, e valgan e sean firmes como si insertas las dieseamos e cargaseamos, e sobre la cobranza dello podais paresçer ante todas e qualesquier justicias e juezes de qualesquier partes que sean, eclesiasticos e seglares, superiores e inferiores, e ante cada vno dellos hagais todas las demandas, pedimientos, requerimientos, citaciones, enplazamientos, entregas, execuciones, prisiones, ventas e remates de bienes e qualesquier juramento, e to-

dos los otros autos e diligencias judiciales i extrajudiciales nescesarios, e que nosotros haríamos e hacer podriamos presentes seiendo, ... e quan cunplido e bastante poder para ello tenemos, tal le damos e otorgamos a vos, el dicho Francisco de Salcedo, e a vuestros sustitutos con libre e general administración, e sus inziençias e dependençias, anexidades e conexidades, e para lo auer por firme obligamos nuestras personas e bienes, e so la dicha obligación vos releuamos de toda carga de satisdaçión e fiaduría, so la clausula en derecho acostumbrada, que fue fecha e otorgada en la villa de Madrid, estando en ella la corte e consejo de su magestad, a ocho días del mes de henero de mill e quinientos e setenta e dos años; testigos que fueron presentes: Pedro de Ventosa, e Juan Bautista de Riaño e Alonso de Riaño, vecinos y estantes en la dicha villa de Madrid, y los otorgantes lo firmaron en el registro de sus nombres. -Juan Nicolay.-Gaspar de Vega.-Juan de herreira.-Paso ante mi, Cristóbal de Riaño.

BIBLIOGRAFÍA

- BRAUDEL, Fernando., *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, I, México, Fondo de Cultura Económica, 1953.
- CABRERA DE CORDOVA, Luis., *Filipe Segvndo Rey de España*, Madrid, Luis Sánchez, 1619.
- CERVERA VERA, Luis., *Años del primer matrimcnio de Juan de Herrera*. Valencia, Albatros Ediciones, 1985.
- CERVERA VERA, Luis., “La primera merced concedida por Felipe a Juan de Herrera”, en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n. 76, Madrid, (1993), 99-123.
- HEMPEL, Wido., *Philipp II und der Escorial in der italienischen Literatur des Cinquecento*. Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes-und Sozial-wissenschaftlichen klasse, Jahrgang, 1971, NR. 8, Mainz, 1971.
- IÑIGUEZ ALMECH, Francisco., “Los ingenios de Juan de Herrera” en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, T. LXXI, Madrid, (1963).
- JIMÉNEZ DE GREGORIO, Fernando., *Diccionario de los pueblos de la provincia de Toledo hasta finalizar el siglo XVIII. Población - economía. Sociedad - historia*, III, Toledo, Biblioteca Toledo, n. 21, 1970.

- JUAN DE SAN JERONIMO, Fr., "Memorias de... monge que fue, primero de Guisando, y después de El Escorial, sobre varios sucesos del reinado de Felipe II", en *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*, VII, Madrid (1845), 5-442.
- LYNCH, John., *España bajo los Austrias*, I, Barcelona, Ediciones 62, 1970.
- LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Agustín Cean-Bermúdez, II. Madrid, Imprenta Real, 1829.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "El alcázar de Madrid en el siglo XVI (Nuevos datos)", *Archivo Español de Arte*, XXXV, Madrid (1962), 1-19.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "El Palacio de Aranjuez en el siglo XVI", *Archivo Español de Arte*, XXXV, Madrid (1962), 237-252.
- MARTÍN GONZÁLEZ, María Angeles, *El Real Sitio de Valsaín*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1992.
- MORENO NIETO, Luis., *Diccionario enciclopédico de Toledo y su provincia*, 2ª ed., Toledo, 1977.
- SERVIA, Fr. Miguel., "Relación de los sucesos de la armada de la Santa Liga, y entre ellos el de la batalla de Lepanto, desde 1571 hasta 1574 inclusive", en *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*, XI, Madrid (1847), 359-454.
- SIGÜENZA, Fr. Joseph de., *Tercera parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo. Doctor de la Iglesia*. Madrid, Imprenta Real, 1605.
- VILLACASTÍN, Fr. Antonio., *Memorias*, tomo I de ZARCO CUEVAS, Fr. Julián., *Documentos para la Historia de San Lorenzo el Real de El Escorial*, Madrid, Imprenta Helénica, 1916.
- WALSH, William Thomas., *Felipe II*. Traducción del inglés por Belén Marañón Moya, Madrid, Espasa Calpe, 1946.

LA COLECCIÓN DE ARTE Y BIBLIOFILIA
“TIEMPO PARA LA ALEGRÍA”

Por

LUIS GARCÍA-OCHOA

La dedicación del editor Rafael Díaz-Casariego, fundador y director de la colección “Tiempo para la Alegría”, al mundo de los libros magistrales, se extiende desde 1959 hasta el presente; treinta y cuatro años de ininterrumpida labor, comenzada en una época carencial en la que escasearon ediciones selectas y publicaciones de bibliófilo ilustradas con obra gráfica original. Sus aportaciones a la facsimilia, realizadas con esmerada perfección, cuyos modelos son de difícil cuando no de imposible acceso, han enriquecido las modernas bibliotecas.

Dentro de las ediciones de arte y bibliofilia, la serie llevada a cabo por Casariego bajo el título “Tiempo para la Alegría” recoge, junto a textos de alta calidad literaria por él seleccionados, una colección de litografías y grabados, firmados por artistas de diversas tendencias, constituyéndose, dada su importancia y extensión, en una manifestación esencial del arte contemporáneo español.

Con referencia a la serie “Codices Notables”, otra de las más bellas de Casariego sobre arte medieval, se lee en el catálogo de sus obras facsimilares: “Del pasado se conservan fascinantes códices miniados decantados por el tiempo, de gran riqueza, de excepcional belleza y de notable interés histórico documental. Constituyen estas obras tesoros de todos y, paradójicamente, de nadie. [...] en la práctica, su contemplación o consulta resulta difícil, circunstancia que las convierte casi en tesoros ocultos”. De la misma manera podemos referirnos a otros de sus extensos empeños artístico –bibliográficos de diversas épocas: La serie “Obra Gráfica de Goya”; la “Biblioteca Histórico-Médica”; la “Biblioteca Cinegética Española”; la “Serie Facsimilia”; y una *Varia* compuesta por libros antiguos y modernos, miniaturas, beatos, manuscritos musicales, cartas, documentos, etcétera.

Pero tal como ya he indicado, nuestra atención quedará fijada desde ahora en “Tiempo para la Alegría”. Acerca de ella se ha expresado así el editor: “En esta colección se pretende recoger la creación gráfica de nuestros artistas, el pensar de nuestros hombres, el hacer de nuestros artesanos: en suma, dejar un genuino testimonio de nuestro tiempo. [...] Son grabados y litografías originales los estampados con la matriz (plancha o piedra) realizada directamente por las propias manos del pintor-grabador-litógrafo, sin ningún otro medio fotomecánico interpuesto, ni intervención de tercera persona silenciada”.

La razón por la cual he decidido, aun no perteneciendo al campo de la investigación, intentar un análisis del complejo artístico-literario de tan notable producción editorial, se debe a que pienso que ha sido parvamente estudiada o, simplemente, poco conocida por los competentes en esta rama del arte. Creo llegado el tiempo de enumerar unas obras merecedoras de una documentación mejor, de informar a los amantes del arte gráfico, y de atraer a aquellas personas sensibilizadas hacia las manifestaciones plásticas.

En la presentación de esta producción editorial, el profesor Ramón Carande afirma: “Este catálogo sitúa a Ediciones de Arte y Bibliofilia a la misma altura señera de unas seis o siete editoriales europeas en dicho campo”. Y el prestigioso editor norteamericano George Braziler, en uno de sus bellos libros dedicará a Casariego estas palabras: “Rafael, dear, dear friend, I have learned much from you, George”. (Rafael, querido, querido amigo, he aprendido mucho de ti, George). La entrañable dedicatoria del editor estadounidense, es una concisión de lo que representa la obra de Casariego para los amantes de los buenos libros, y para los artistas que con tanta entrega han intervenido en sus publicaciones.

Apenas superados los treinta años, Casariego –profesor universitario–, por su sólida cultura, y por estar en posesión de una copiosa ilustración artística, será capaz de realizar una catártica labor editorial, relacionando arte y literatura. Creemos que, tanto por sus conocimientos editoriales como por sus saberes filológicos, estaba preparado para alcanzar una elevada concepción del libro y para ejercer una depurada selectividad.

En 1959, siendo Casariego profesor del Instituto Mangold de Madrid, (antes lo había sido del Instituto de España en Londres, y, en 1966-68 lo sería de la Universidad de Rohde Island, en Estados Unidos), después de haber contemplado en la capital de Inglaterra una exposición de grabados

de Goya y de haber adquirido unos libros con reproducciones de dichos grabados —de mediocre calidad, por cierto—, decide hacer una incursión en el terreno editorial, con el deseo de patentizar la grandeza del pintor aragonés, de dar la auténtica dimensión de uno de los más geniales grabadores de la historia. De tal manera nacerá del profesor bibliófilo, el editor vocacional.

El propio Casariego ha declarado de qué manera buscó para el trasunto goyesco diversos medios de reproducción, para, después de repetidos ensayos, encontrar el taller de Otto Kalmayer, (el último maestro de la fototipia, en España) y, valiéndose de tal técnica lograr una claridad lineal y una notable matización tonal; y todo ello, sin intervención de retículas, lo cual permitía una mayor aproximación a la calidad de los originales, a sus gradaciones más sutiles. Ha recordado también Casariego, cómo los alemanes, al descubrir la fototipia, a finales del siglo pasado, la consideraron “la última perla de la corona de las artes gráficas inventadas por Gutemberg”.

Los comienzos de la actividad editorial de Casariego tuvieron lugar en condiciones modestas; no estuvo respaldado por un capital suficiente, ni contó con antecedentes familiares en el sector editorial. Casado con la también profesora Carmen Andréu, padre de tres hijos, e inapelablemente sometido a disciplinas pedagógicas emprenderá una empresa de dudosos beneficios crematísticos —en verdad, completamente nulos durante mucho tiempo—. Posteriormente logrará un indudable reconocimiento en las esferas artísticas, aunque, como indicábamos al principio, su labor no haya sido profundamente estudiada y considerada en su extensión.

Tres fueron los inicios editoriales de Casariego destinados a la difusión de la obra gráfica de Goya: en primer lugar, en 1960, *La Tauromaquia*; un año después saldrá a la luz la serie de *Los Caprichos*; y por fin, en 1962, *Los Toros de Burdeos*. Los tres libros, con reproducciones facsimilares sobre papel de hilo verjurado y una huella perimétrica en la mancha, al objeto de obtener la mayor similitud posible con los originales. El cuerpo documental de estas ediciones corrió a cargo del propio Casariego, quien, estudioso de la obra gráfica goyesca y conocedor de sus técnicas y eventos históricos, proporcionará datos precisos y formulará puntuales comentarios.

Esta primera voluntad editorial no obtuvo en España el éxito merecido, pero sí allende las fronteras: Francia, Italia y Japón requirieron la mayor parte de los ejemplares. En París, la Galería Gaveau fue la más interesada en una distribución que resultó beneficiosa para el buen conocimiento de la

obra grabada del genial pintor, cuyas planchas matrices se conservan, casi en su totalidad, en la Calcografía Nacional de Madrid.

A pesar de la aceptación conseguida –sobre todo en el extranjero–, estas publicaciones de significativo contenido cultural y de una didáctica dirigida hacia el conocimiento del grabado, no colman totalmente las aspiraciones del nuevo editor, el cual sin poder ya eludir tan atractiva ocupación, pensará en propuestas más ambiciosas.

En 1963, se plantea Casariego la elaboración de publicaciones compuestas con obra gráfica original. De esta determinación nacerá la idea de realizar una colección con el título de “Tiempo para la Alegría”. Su primer ensayo lo llevará a cabo con Eduardo Vicente, quien pintará sobre la piedra una serie denominada *Litografías de Madrid*, sutilísima versión lírica, plena de gracia y ligereza, sobre tipos y ambientes castizos de la capital. El libro comienza con un prólogo de Antonio Espina y continúa con un texto de Antonio Díaz Cañavate. Las litografías fueron estampadas en el taller de Dimitri Papageorgiu.

El pintor Eduardo Vicente –hermano de Esteban, el prestigioso miembro de la escuela neoyorquina– fue amigo de bohemios y mendigos, por los que sentía entrañable afecto, representándolos en sus cuadros con increíble gracia. Eran para él, en medio de una sociedad constrictiva, los verdaderos gozadores de la libertad, y poblaban, convertidos en signos expresivos llenos de humanidad, sus escenas de carácter popular.

Por aquellos años Rafael Casariego estuvo integrado en un grupo de intelectuales y artistas de la vida madrileña: Ramón Carande, Antonio Espina, Manuel García Pelayo, Antonio R. Moñino, Antonio Flores de Lemos, Juan A. Zunzunegui, Rafael Pérez Delgado, Juan Manuel Caneja, Santiago Amón, entre otros, y Ramón Díaz Casariego, su hermano y posterior colaborador. Fueron tertulias, de las que pensamos que surgieron las primeras ideas para la realización de las *Litografías de Madrid*, afortunado libro inicial de la serie “Tiempo para la Alegría”.

La magnífica visión gráfica de Madrid, realizada por un pintor tan buen conocedor de los recovecos de la ciudad y de sus gentes más queridas, debió, sin duda, inclinar al editor a encargar un nuevo libro al propio Eduardo Vicente, de relativa semejanza con el anterior: *Variaciones sobre París*, integrado por catorce litografías, unos poemas de José Hierro y una introducción del editor. En las estampas parisienses, el pintor,

con el mismo encanto que en la madrileñas, plasmará un perfil espiritual de la ciudad del Sena.

Algún tiempo después trabajará Eduardo Vicente sobre una nueva piedra litográfica, para comenzar otro libro: *De Sevilla a París*. De no sorprenderle la muerte, esta serie de litografías, en compañía de un texto de Ramón Carande, hubiera constituido su tercera aportación a "Tiempo para la Alegría".

Casariego fundó en 1964 su propio estudio-taller artesano de estampación. Estuvo, en un principio, provisto de una prensa de litografía y de una colección de piedras areniscas de Baviera de buena calidad. Pasarán algunos años hasta que, tras haber cumplido un importante ciclo litográfico, instale dos tórculos y una prensa vertical, donde ya podrán ser estampados, además, toda clase de grabados por medio de los procedimientos más diversos: aguafuertes, aguatinas, xilografías, maneras negras, puntasecas, etcétera, alternando los procedimientos planográficos con los calcográficos, ampliando así la posibilidad colaboradora de muchos artistas.

El primer trabajo encargado en el nuevo taller fue una *Tauromaquia*, a Juan Barjola. La lentitud ejecutiva del pintor, sumada a la extensión de la obra, harán que esta publicación retrase su salida, dando paso a otros libros.

En 1966, Casariego viajó a los Estados Unidos, donde permaneció ejerciendo de profesor de lengua y literatura española durante dos años, en la Universidad de Rhode Island. Es precisamente después de este viaje cuando se publicará *Variaciones sobre París*. En el prólogo de este hermoso libro, evoca, en una brumosa mañana en América, al recibir la noticia de la muerte del pintor, unas palabras de Bécquer: "He aquí hoy por hoy todo lo que ambiciono: ser comparsa en la inmensa comedia de la humanidad; y concluido el papel de hacer bulto, meterme entre bastidores, sin que me silben ni me aplaudan, sin que nadie se aperciba siquiera de mi salida". Así había sido, en verdad, Eduardo Vicente.

A la vuelta de su estancia americana, tras las estampas de París, Casariego emprenderá nuevas empresas editoriales; contará para ellas con algunos nombres de eminentes artistas: Manuel Viola, Gonzalo Chillida, Gregorio Prieto, José Caballero...

El taller fue durante largos años lugar de experiencias de muchos artistas, la mayor parte de ellos residentes en Madrid, aunque también participaron algunos foráneos. Casariego reunió a pintores que estaban preparados para una expresión auténtica en el campo del arte gráfico original, e

incluso a otros que, aun no conociendo las técnicas del grabado, debidamente orientados, pudieron manifestar plenamente su arte. Se operó al principio en una prensa litográfica, accionada por el maestro Manuel Repila, quien poseía un exhaustivo conocimiento en lo referente al trabajo sobre las piedras, así como a sus sucesivos tratamientos por medio de ácidos y gomas, y, sobre todo, a los métodos para detener la degradación producida por las repetidas impresiones. Repila logró el necesario dominio para superar las exigencias inherentes a una depurada labor artística. Artesano de notable sensibilidad, supo adaptarse a los procedimientos más dispares propuestos por unos artistas que realizaban sus creaciones sobre una materia, si bien extraña para la mayor parte ellos, sin embargo, sumamente atractiva, tanto por su propia calidad, como por las dificultades originadas ante un constante riesgo de fracaso.

Cuando Casariego instaló posteriormente dos tórculos y una prensa vertical, quedaron ampliadas las posibilidades del taller y “Tiempo para la Alegría” se enriqueció en gran manera. Añadiremos los nombres de otros tres estampadores, también considerados como notables artistas, que mantuvieron la elevada categoría artesanal del obrador: Silvino Poza, Dietrich Mann y Pedro Arribas, maestros en los diferentes procedimientos calcográficos.

Una de las características, a nuestro juicio, más positivas de la editorial fue el contar con unos artistas dispuestos a la conservación del concepto de *estampa* frente al concepto de *cuadro*, tan prevaleciente este último entre los pintores de las nuevas generaciones. Nada tenemos en contra de la utilización de los procedimientos gráficos cubriendo las posibilidades de otras intenciones plásticas, pero “Tiempo para la Alegría” mantuvo la pureza del carácter clásico de la estampa impresa, tan cercana al maravilloso mundo de los libros. Por sus dimensiones, la verdadera estampa la gozamos teniéndola entre las manos. Por la sutilidad de sus técnicas, por la ligereza de sus soportes, el grabado, desde su invención, ha cumplido una profunda misión cultural. Gracias a su multiplicidad abrió para la humanidad el poderoso mundo de la imagen, y más tarde, cuando ya no era necesario, conservó, en manos de los artistas más puros, los rasgos fundamentales de su propia naturaleza. Así, algunos de estos artistas supieron ofrecer obras de incomparable belleza.

“Tiempo para la Alegría” ha recogido en sus publicaciones no sólo una diversidad de conceptos propuestos por artistas creadores de variadas visio-

nes estéticas, sino que también ha propiciado el ejercicio de múltiples procedimientos: una demostración de las inmensas capacidades del grabado.

Quisiéramos recordar, al referirnos a los procedimientos determinantes de lo que se ha dado en llamar "arte gráfico original", cómo éste consta de dos elementos fundamentales: la matriz y la estampa, siendo precisamente ésta el logro final, lo que constituye la obra definitiva, lo que denominamos, de manera genérica, aguafuerte, puntaseca, etcétera. Debiendo ser la matriz, sea cual fuere su materia, realizada por el artista, sin intervención de extraños procedimientos fotomecánicos. La estampa originada por la matriz será obtenida mediante tórculos o prensas, y este trabajo podrá ser realizado por el propio artista o por un artesano especializado.

Ante la difícil definición de lo que llamamos "obra gráfica original", y ante sus polémicas limitaciones e interpretaciones éticas, aparte de nuestras propias estimaciones, nos atenemos a las intenciones que hayamos podido conocer, expresadas por el Congreso de París de 1930, por el Congreso de Viena de 1960 y por el Encuentro de los Grabadores Españoles celebrado en el Pazo de Mariñán, en las inmediaciones de Betanzos, en 1981. En esta ocasión se ratificaron, aunque con matizaciones, las conclusiones alcanzadas en las anteriores reuniones internacionales.

Prescindiremos, al enumerar a continuación los libros que componen esta magnífica colección, de aquéllos que no se corresponden con nuestro riguroso concepto de "obra gráfica original", pasando a considerar los que tenemos por verdaderamente auténticos.

Entre los paisajistas citaremos, al lado del ya nombrado Eduardo Vicente, a Eduardo Chillida, a Manuel Avellaneda, a Guillermo Vargas Ruiz, a Venancio Arribas y a Daniel Quintero; a la lista añadiremos nuestra propia participación con tres libros.

Comencemos por *El Nuevo Mar*. En la serie de litografías que componen este libro, nos encontramos con una visión oceánica: un mar transparente con el que Gonzalo Chillida acompaña a unos poemas de Juan Ramón Jiménez. Un mar hondamente sentido, tanto por el poeta como por el pintor, conocedores ambos de sus profundidades. Un mar, como advierte Rafael Pérez Delgado, en el prólogo, "sin solsticios ni equinoccios, que no se reparte en latitudes".

Sobre un texto de José Ortega y Gasset extraído de "Tierras de Castilla", Manuel Avellaneda realizó un libro colorista. A la visión castellana de Ortega, el pintor opone una riqueza sensual propia de los hombres del sur. Por

deseo expreso de Avellaneda yo mismo escribí el prólogo tras un viaje realizado en su compañía, siguiendo la ruta trazada por el filósofo. Los lugares por él descritos fueron intensamente vividos por nosotros. Tratamos incluso de encontrar, convertidos en impenitentes buscadores, una perdida ermita, detalladamente descrita, de la que llegamos a suponer que jamás había existido fuera de la imaginación literaria del pensador. Después de deambular por la región, sobre la que realizamos algunas acuarelas, terminamos en Medinaceli. Allí pudimos leer en un cipo levantado en una de sus plazas, estas palabras de Ezra Pound: “Cantan los gallos al amanecer en Medinaceli”; mágica sensación en la cumbre dominadora, batida por los duros vientos de Castilla. De aquel viaje quedó otro recuerdo prodigioso: la visita a Sigüenza. Junto al Doncel percibimos el reposo de una lectura inmortal, un sereno casamiento de las letras y el arte militar.

Con las *Estampas Iluminadas*, de Guillermo Vargas Ruiz, aparece el *postimpresionismo* sobre unos textos de Pío Baroja; cohesión perfecta para el logro de una plenitud bibliográfica. “No hay en estas estampas deseos de originalidad ni de sorpresa”, dirá Antonio Manuel Campoy. Por su parte Baroja escribirá en “El Torbellino del Mundo”: “El arte nuevo; yo también lo creía, sin pensar que de cosa tan vieja y tan ensayada como el arte es difícil que salga algo nuevo. Es como encontrar una manera de montar a caballo o de pelar manzanas”.

Repite Vargas Ruiz, realizando otro libro de parecido carácter: el *Canto a Andalucía*, sobre texto de Manuel Machado. Un entresueño lírico de colores fundidos: aguatinas puras, apenas realizadas por ligeros rasgos de puntaseca. Grabados enriquecidos por un prólogo de Ramón Carande.

Sobre un *Toledo*, de Gregorio Marañón, unos aguafuertes de Venancio Arribas. Toledo conserva la armonía de las tres culturas que la engrandecieron al paso de los tiempos. Arribas nos muestra una visión sosegada, en pormenorizada técnica gráfica, que se corresponde con la serenidad que se desprende de la imperial ciudad. Estampas creadas para una ataraxia, para la tranquilidad espiritual.

Otra apacible interpretación de la naturaleza, en el estado de más puro esplendor, nos llega desde *La Voz del Árbol*, de Daniel Quintero, para unos poemas de Dámaso Alonso. Romántica imagen de perspectivas arborescentes, incisiones limpias, armonía lineal sobre un blanco perfecto. En suma, un auténtico concepto de la estampa.

Respecto a mi propia participación, el primer encargo que recibí de Casariego fue el del libro *Campos de Soria*, con textos de Antonio Machado. Mi experiencia litográfica se remontaba a bastantes años atrás, desde mi aprendizaje en el taller de Dimitri Papageorgiu. El maestro heleno contó conmigo para una de las colecciones de su serie “Boj”, que había sido la primera manifestación coherente del grabado en Madrid, después de la guerra civil. Dimitri fue el verdadero pionero del arte gráfico en la capital de España en aquellos años. Desde la llamada del griego había quedado yo atrapado por la fascinación de las piedras calizas, bases de una de las más atractivas artes de la estampación. Casariego, lo mismo que Dimitri, ha conservado el cultivo de la litografía, y gracias a sus talleres, algunos artistas, entre los que me encuentro, hemos podido realizar una obra copiosa, y, sobre todo, auténtica, por completo ajena a los procedimientos industriales, fotomecánicos, tan en boga ahora entre muchos pintores, que fundados en la nefasta experiencia norteamericana, tanto daño causan a un arte sustentado en la tradición artesanal. La invitación, como es natural, me produjo gran satisfacción, aunque hice saber al editor mi ferviente deseo, acariciado desde hacía mucho tiempo, de ilustrar a Quevedo, pues ya en aquellos días mi acercamiento al mundo clásico-picaresco español estaba decidido. Me insistió Casariego, sin embargo, mostrándome la obra ya tipografiada y bellamente concebida a falta sólo del acompañamiento litográfico. Con tales razones, no le fue difícil convencerme. *Campos de Soria* había sido pensado como recuerdo a Machado en conmemoración del vigésimo quinto aniversario de su desoladora muerte, en medio de la *debacle* republicana. Tardé en su realización algo más de un año, con la eficaz colaboración del estampador Repila, cuya asistencia habría de prolongarse en mis obras posteriores.

Los dos últimos libros realizados en el taller de Casariego y que cierran la colección, fueron hechos por mí y pertenecen también temáticamente al paisaje: *Arboledas* y *De Otros Mares*. Los efectué mediante aguafuertes y aguaintas, y se publicaron acompañados por poemas inéditos de José Hierro.

Entre los libros que ostentan un carácter francamente surrealista, destacaremos *Océana*, poema de Pablo Neruda que tuvo un intérprete magistral en José Caballero. “Nos opusimos –escribe el poeta– al núcleo maquinal del mundo y quisimos participar en el reinado del sol”. En réplica al chileno, el pintor andaluz creó un orbe de estéticas formas surreales plenas de

imaginativa belleza: acantilados voladores, círculos solares, hojas sobre el piélago...

En el terreno de la anécdota, recordaremos cómo *Océana* se terminó de estampar e imprimir pocas semanas antes de la concesión del premio Nobel a Neruda. Sucedió que Casariego envió a su hermano y colaborador, Ramón, a París, viaje realizado en compañía de una hermana del poeta que se encontraba a la sazón en Madrid, con el propósito de que el escritor firmara su prólogo para la edición. Neruda, que era embajador de su país en la capital de Francia, recibió a los portadores de *Océana* en la sede diplomática, en el preciso momento en que numerosos periodistas llegaban allí, al cundir la noticia del otorgamiento del máximo galardón literario. El poeta no prestó demasiada atención a los representantes de la prensa, por haber sufrido anteriormente, estando en isla Negra, una frustración debido a la falsa atribución del premio. Poco después, cuando finalizaba la firma de los cuadernillos, llegó el embajador de Suecia corroborando la gozosa nueva. *Océana* obtuvo excelente acogida, no solamente en España, sino también fuera de ella; el crítico francés Michel Tapié, tras ver el libro, recomendó su adquisición al Instituto de Experiencias e Investigaciones Gráficas de Turín.

“Por los tenebrosos rincones de mi cerebro, acurrucados y desnudos, duermen los extravagantes hijos de mi fantasía esperando en silencio que el Arte los vista de la palabra para poderse presentar decentes en la escena del mundo”. Así comienza Bécquer su introducción Sinfónica a las *Rimas*. Esta emblemática composición del Romanticismo, será interpretada por Doroteo Arnáiz con un enfoque surrealista. Pero en la surrealidad subyace una cierta substancia romántica, y, así advertiremos en el libro del poeta su conjunción con una sorprendente modernidad. Además, Arnáiz se nos presenta, gracias a sus recursos calcográficos, como un grabador completo.

Entre los pintores de alto rango elegidos por Casariego, elevadores, a su vez, del rango de la colección, está el pintor Javier Clavo, escultor, y además, maestro en diversos procedimientos gráficos. En el libro *Un Hidalgo* reúne el editor a un estilista eximio, Azorín, con este plástico, uno de los más ambiciosos del arte contemporáneo español, sumando el nombre de Rafael Pérez Delgado, autor del prólogo. Nos complace mencionar a este último intelectual por la incidencia que tuvo constantemente con la editorial, a la que permaneció integrado hasta su muerte. Las puntasecas que

configuran *Un Hidalgo* avalan la capacidad de Clavo como dibujante, la seguridad de unos trazos reveladores de su inconfundible estilo.

Otra obra importante de la colección es *El Lazarillo de Tormes*, encomendado al pintor grabador Orlando Pelayo, quien dominó variadas técnicas, sobresaliendo hasta en la difícil utilización del buril, instrumento tan significativo en otras épocas más perfeccionistas, y casi abandonado por las últimas generaciones, por la dificultad que supone su ejecución y por su extremada frialdad, ajena a los actuales estilos. Además de su acción como burilista, fue hábil en el trabajo de la *manera negra* o *mezzotinto* –como la llaman los italianos–, procedimiento también apenas cultivado, debido a la penosa preparación de las planchas. (Se suele imitar este procedimiento por algún medio substitutivo: la falsa *manera negra*, obtenida por aguatinas, pero que jamás logra la aterciopelada calidad de la auténtica). A este procedimiento tuvieron puntual dedicación los maestros franceses del siglo XVIII.

De los grabados de Orlando Pelayo, tanto los de *El Lazarillo*, como los de otro posterior libro, no menos relevante, *Las Coplas de Jorge Manrique* –también ornado con *buriles*, *maneras negras* y *puntasecas*–, se tiraron las primeras pruebas en el taller suizo de Pietro Schmeider (impresor más tarde adscrito a la Casa de la Moneda de su país, para realizarse después la edición completa en Madrid por los estampadores de Casariego.

La actividad desarrollada por Orlando Pelayo en el taller fue francamente beneficiosa, pues estando el pintor en posesión de una múltiple experiencia, adquirida en importantes obradores extranjeros, propició notables mejoras artesanales. Se acompasó el funcionamiento de los tórculos, y gracias a su influencia fue enviado a Suiza, con objeto de estudiar y perfeccionar nuevas técnicas, el principal estampador del taller, Pedro Arribas, y allí trabajó junto al citado Schmeider. Las estampas de *El Lazarillo*, y, más tarde, las de las *Coplas* fueron magníficamente logradas en los tórculos de Casariego, alcanzando una calidad equiparable a la obtenida en los mejores centros gráficos internacionales. Resaltaré en la obra de Pelayo la sobriedad de las formas y la gravedad tonal, tanto en el célebre anónimo como en el maravilloso poema del Condestable.

El mundo golfo de Madrid –el de las viejas calles, el de los cochambrosos solares– fue captado por Pío Baroja con la misma intensidad que sus escenas vascas. En *Dolores la Escandalosa* los grabados de Antonio Zarco alcanzan una tensión paralela: visión profunda de arrabales y gentes de to-

da laya mendicante digna de compasión. Zarco, aguafuertista, con el negro fundamental sobre el soporte blanco, modela con poderosa dureza sus imágenes. Son los suyos, pobres personajes alejados de todo posible encanto: la vulgaridad, la carencia y la falsedad, sublimadas por la acción de ácidos y punzones, acción y corrosión profunda sobre los metales, penetración que, como en Baroja, atraviesa el ánimo.

En el cervantino *Rinconete y Cortadillo*, Zarco, al interpretar el mundo de la picaresca, ha buscado ambiciosamente otras técnicas gráficas. El linograbado será una nueva experiencia para colmar ese deseo exploratorio. En el Patio de Monipodio, el color fulge esplendoroso: una fastuosa versión de *bodegones*; de personajes del teatro clásico vestidos al estilo de la época.

Casariego encargó a Manuel Alcorlo la ilustración del *Coloquio de los Perros*, de Cervantes, con entusiasmo por parte del pintor. Los diálogos entre Cipión y Berganza –avisados perros del Hospital de la Resurrección de Valladolid– son trasuntos humanos, declarando miserias de naturaleza humana. El autor hace hablar a sus criaturas caninas desahogadamente, con un descaro que habría sido peligroso ponerlo en boca de hombres, salvando de esta manera atribuciones e incluso censuras. *El Coloquio de los Perros* es una de las obras más ambiciosas de la colección. Las cualidades de Alcorlo como dibujante resplandecen en estas páginas prodigiosas. Comienza el libro con un frontispicio realizado al aguafuerte y aguatinta que representa a Miguel de Cervantes, preludio de una serie de litografías donde viven los personajes perrunos entre las sombras y las luces de un mundo imaginativo. El propio pintor –capaz también de delicias literarias– escribe un prólogo revelador: “Ilustrar a Cervantes es la más poliédrica versión de la realidad, la verdad más matizada hasta sus límites enajenantes y sublimados”.

Con dos textos, uno de Pedro Espinosa –clásico de entre los siglos XVI y XVII–, y otro de Gabriel Miró, Antonio Guijarro toma parte en “Tiempo para la Alegría”. En *La Fábula del Genil*, la contenida sensualidad de la pluma de Espinosa se manifiesta desbordante en las litografías del pintor. Grandes formas continentales de un esplendor colorista revelan una mano habituada a libertades expresivas. Suntuoso en la interpretación del clásico, se mostrará más dramático en la del escritor moderno. En *Las Águilas* –en el grandioso escenario de la naturaleza–, el poderío de las imperiales rapaces sobrevolará por encima de la ambiciosa posesión humana.

Ya hemos indicado cómo el primer trabajo comenzado en el taller arsenal recién instalado por Casariego fue una *Tauromaquia*, ilustrada con veinte litografías de Juan Barjola, con poemas de Rafael Alberti y una introducción del editor. Barjola, uno de los pintores más destacados de la generación surgida tras la guerra civil, interpretó los tercios de la lidia con fuerte carácter expresionista no exento de surrealismo, tanto por la vitalidad de sus formas apasionadas, como por el denso colorido identificado con los rojos y alberos de la fiesta. Algunas de las litografías *barjolianas* sobresalen entre las más poderosas de “Tiempo para la Alegría”

Silvino Poza, aparte de su aportación a las diligencias del taller, provisto de una singular habilidad técnica, participó con un bello libro, *Clowns*, sobre texto de Ramón Gómez de la Serna. Imaginativo y profundo conocedor de los recursos del oficio, supo adaptarse a la libertad expresiva del genial escritor. Poza alterna dignamente con una de las plumas más ingeniosas de nuestro siglo. No podía faltar en “Tiempo para la Alegría” algún título de un autor de tan variada creación literaria. Es cierto que el más apropiado intérprete de la obra *ramoniana* hubiera sido, de haber vivido, José Gutiérrez Solana, del que Gómez de la Serna realizó una magnífica biografía, y al que le unió una fraternal amistad. De Solana también realizó Casariego, en dos volúmenes, la edición de sus aguafuertes y litografías con textos inéditos de Ramón Gómez de la Serna y Manuel Sánchez Camargo respectivamente.

Entre las obras lineales, es decir, aquéllas en que la línea es la única sustentación de la forma, señalaremos tres de muy definido carácter: *El Apocalipsis*, de José Viera, *Los Encuentros*, de Álvaro Delgado y *La Soledad Primera*, de Alberto Duce.

El Apocalipsis, uno de los temas más arduos de la literatura universal, es tratado por José Viera mediante unos aguafuertes de línea sutilísima, en los que campea un surrealismo identificado con el texto bíblico. “Desde los *Beatos* —escribe José Hierro— hasta este José Viera, el último que, por ahora, ha buscado inspiración en la visión de San Juan, el número de los que han dado carne plástica al Apocalipsis es incontable. Y, desde luego, cada artista de cada época ha interpretado de manera diferente unas palabras que no cambiaban con el trascurso del tiempo”. La versión surrealista ofrecida por Viera, tan apropiada para la extraordinaria visión, constituye una manera muy personal de interpretación del atormentado mundo apocalíptico.

En *Los Encuentros*, Álvaro Delgado, por medio de retratos muy emotivos, evoca a los poetas de la Generación del 27. El prestigio del autor queda aquí plenamente justificado. Las figuras señeras de estos hombres, ya casi todos desaparecidos, cobran vida al constituirse en correlato gráfico y psicológicamente revelador de un texto de Vicente Aleixandre —el poeta, entre todo, más glorificado—, exaltador de un grupo que llenó una de las etapas más brillantes del pensamiento poético español.

Los grabados de Alberto Duce, escuetos en su concepción formal, nos conducen inexorablemente a la belleza de los cuerpos femeninos. Estatuas serenas, en medio de los bosques; figuras neoclásicas, junto a las aguas cristalinas... En *La Soledad Primera*, Luis de Góngora, el críptico poeta, ha encontrado una afortunada síntesis en los grabados de Alberto Duce, cuya albur arcádica, clara como el agua entre la floresta, llega hasta nuestros ojos sin ambigüedades ni conceptismos: limpia y dulcemente sobre los bosques.

Oscar Estruga, plástico generosamente dotado para el dibujo, realiza mediante bellos artificios lineales, una caligrafía de virtuosos ritmos: elevación poética creada para una exaltación lírica del mundo. En *La Isla del Hada*, entre las obscuridades y la luz, discurren figuras gráciles, aladas, con las que Estruga ilustra la fábula: una imaginación mitológica. También en *La Égloga Primera*, de Garcilaso, unas formas modernas evocadoras de otro tiempo, asumen el dulce lamentar de Salicio y Nemoroso.

Quevedo es el autor más frecuente en “Tiempo para la Alegría”. Manuel Menán, al interpretar los *Sonetos Amorosos* del genial escritor, se constituye en poderoso artífice. Junto a torsos de mujeres de extraña arquitectura erótica, anatomías viriles, *miguelangelescas*; una manifestación muscular de carácter escultórico: una naturaleza de símbolos, de patéticos atardeceres y pájaros heridos. Todo ello referido a aquella fracción de la literatura quevedesca relacionada con el amor. “Durante siete siglos —dirá Joaquín Arce—, a partir de aquel oscuro poeta que por primera vez lo empleó [el soneto] allá en la lejana Sicilia, ha sido el molde más fecundo y vivo de la literatura universal. Sobre todo desde que también en sonetos vertiera su amor otro italiano, Petrarca”.

El Testamento de Don Quijote, asimismo de Quevedo, ha sido materia propicia para uno de los consumados maestros del grabado, el francoespañol François Marechal. Edición compuesta por dos buriles y diez xilografías. “De un molimiento de güesos; / a duros palos y piedras, / Don Quijo-

te de la Mancha / yace doliente y sin fuerzas / ...” “Así comienza el romance *quevedesco*, en que el poeta canta los últimos momentos de la vida del Caballero Andante. Marechal, artista del drama del hombre y cronista de la injusticia social, encuentra en este argumento de los infortunios del fantástico héroe manchego una excelente ocasión para alcanzar plenitudes en él acostumbradas. Los procedimientos utilizados por Marechal, maestro prácticamente de todas las técnicas del arte de la estampación, especialmente de la xilografía, han enriquecido notablemente la colección.

Vázquez Díaz realizó para “Tiempo para la alegría”, en litografía, una cabeza muy característica de Miguel de Unamuno, que figuró como frontispicio en el libro *En Gredos*, con un premio de Azorín. Casariego visitó con frecuencia al pintor andaluz en su estudio de la calle de María de Molina. Solía éste, por entonces, publicar artículos en el diario “ABC”, en los que se refería a la vida y al arte de algunos de sus compañeros artistas que había conocido, sobre todo, en París: Picasso, Gris, Modigliani, Signac..., y su maestro Bourdelle. En aquel estudio, hoy desaparecido, del que nos quedan tan buenos recuerdos a quienes fuimos sus amigos, se podían admirar sus famosos toreros, los magistrales desnudos ante las ventanas y tantos otros cuadros, entre los que sobresalían sus retratos: Rubén Darío, Ortega y Gasset, Zuloaga..., y el del propio Unamuno.

Un retrato de Góngora, vestido con un ropaje negro de sorprendente intensidad, encabeza el volumen donde Antonio Marcoida ha interpretado la *Fábula de Polifemo y Galatea*, del oscuro poeta cordobés. Obscuridades aclaradas por el pintor, haciéndonos posible el acercamiento a un mundo propuestamente hermético, pues ya el escritor desvela sus intenciones: “Honra me ha causado hacerme obscuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres cultos”. Merced a variadísimos recursos gráficos, Marcoida ilustrará esta clásica grandeza.

Otro de los libros poderosos de la colección, tanto por su capacidad técnica, como por la representación de un orbe poético, es *Sonetos*, de Lope de Vega. Interpretación de Andrés Barajas sobre formas de característica belleza. El pintor colorista queda aquí contenido en una sucesión de infinitas tonalidades. Las composiciones de Barajas, concurrentes con el mundo poético de Lope de Vega, se manifestarán poseídas de fantasía surreal: danza de cuerpos eurítmicos, apoyada en una técnica depurada que define a los grabadores auténticos. Sus aguatinas son de difícil superación.

El libro *Égloga*, con litografías de Gregorio Prieto, nos muestra una visión lírica del mundo, sobre un texto de su amigo Luis Cernuda. Prieto será su *alter ego* plástico. Los dos, poseedores de una intensa vena lúdica, quedarán fundidos en su predestinación romántica. El pintor acaricia manos y hojas lineales, y estatuas antiguas que reviven encarnadas en el bosque. Una llama modernista tiembla sobre las aguas. Apolo, Venus, la rosa... esperan la llegada del crepúsculo. El gran dibujante que fue Gregorio Prieto en su pintura se muestra en la obra *cernudiana* con toda su plenitud.

En las *Casidas*, de Federico García Lorca, Manuel Viola abre su desgarrado misterio: “Un crepúsculo que brama”. Abrasador viento, creado por Lorca y apasionadamente interpretado por el pintor. Viola, autor de ráfagas evocadoras, vierte una oscura surrealidad que le contacta con algunas de las más características manifestaciones del penumbroso arte del subconsciente.

Una interpretación muy personal es *La Noche y la Llama*, de San Juan de la Cruz, realizada por Amadeo Gabino, integrada por trece grabados. Noches y fuegos metafísicos, concepción geométrica creada para un acercamiento a las profundidades del fraile carmelitano. Abstracción guardadora en sus planos y juegos lineales del misterio espiritual del “Cantar de los Cantares”.

Joan Cruspinera ha elegido para sus grabados a cuatro grandes pintores: El Bosco, El Greco, Velázquez y Goya. El libro se titula *Cuatro “Ismos” en el Museo de El Prado*. De El Bosco ha realizado un trasunto de “El Jardín de las Delicias”: aguafuertes de una sutilísima naturaleza larval, infinitamente rayados. La misma técnica utilizará para su versión de el Greco, que quedará sumamente misterioso, despojado del color y convertido en torbellino lineal. Asimismo a Velázquez lo veremos notablemente aligerado de sus poderosos volúmenes concretos. Goya será, quizá, el más identificado con la propia personalidad del grabador, que nos ofrecerá una expresiva imagen del genial aragonés.

El pintor de la Escuela Española de París, Francisco Bores –figura destacada entre los artistas que se expatriaron tras la exposición de *Los Ibéricos*, de 1925– está representado en “Tiempo para la Alegría” con dos libros integrados por obras inéditas pertenecientes a su juventud, titulados: *Xilografías* y *Aguafuerte y Puntasecas*, que poseen, a pesar de dicha juventud, los rasgos de su identidad personal, de su característico estilo. “Pintura a media voz”, así define su trabajo el propio Bores, a quien José Hierro concede ser “Pintor de la verdad”.

Por mi parte, además de los ya reseñados libros de tema paisajístico, efectué otros cuatro, donde la figura humana es protagonista: un homenaje a Rainer María Rilke y tres sobre textos de Quevedo.

El homenaje a Rilke consta de un retrato del poeta realizado al aguafuerte y aguatinata y de cuatro litografías en colores, acompañadas de otras tantas rimas alegóricas a las cuatro estaciones. La primavera, simbolizada por un desnudo de muchacha, yacente, en decúbito prono, sobre una pradera florida y bajo un cielo poblado de nubes rosáceas. El verano es una visión violenta del acto del amor en una naturaleza deflagrante, en rojos ardientes. Un atardecer romántico, con álamos junto a la mansa corriente de la ribera, representa el otoño. Y, por fin, una monumental cabeza del viejo Cronos emergiendo de las aguas de la laguna muerta, el invierno. Los poemas *rilkeanos*, que integran esta celebración del centenario de su nacimiento, son los únicos en "Tiempo para la Alegría" junto a *La isla del Hada*, de Poe, cuya escritura original no es la española.

Las Zahurdas de Plutón está formado por once litografías y una aguafuerte, contando con un prólogo del editor. Se trata de una visión infernal, donde estrafalarios diablos y condenados trenzan una fantástica zarabanda, entre fuegos y despeñamientos, en recintos angustiosos, lugar en que los infelices humanos purgan sus pecados. (Una vez más, los pintores se salvan; Quevedo jamás se burla de ellos ni los arroja a los infiernos).

En *El Pupilaje del Dómine Cabra* –fragmento de "El Buscón Don Pablos", la picaresca aparece en toda su plenitud. Nada se escapa a sus autores, de la golfería y la pobreza de los personajes hambrientos que pululan por la obra sin ostentar la más mínima virtud.

Muestra Quevedo en *Los Poemas Metafísicos* una grandiosa concepción del hombre ante la muerte. Aquí el lírico, el amatorio, el irónico y el satírico burlesco de otro tiempo, siente la proximidad de *más allá*, y acongojado, levanta su voz profunda sobre el mundo.

"Tiempo para la Alegría" ha cubierto de manera brillante una etapa del arte gráfico español. Casariego, gracias a sus ediciones, ha propiciado el trabajo de artistas eminentes que, de otra manera, tal vez no hubieran podido manifestar su arte. Allí, completando la obra de dichos artistas, realizaron una admirable labor artesanal, al lado del maestro Repila, y de los estampadores Dietrich Mann y Pedro Arribas, que habrían de fundar posteriormente sus propios talleres.

Estos cuarenta y cinco libros de bibliófilo han dado cumplimiento a una aventura artística que no sabemos cuando volverá a repetirse, si es que ésto sucede. Con motivo del XXV aniversario de la fundación de la editorial escribió Ramón Carande: “es una prueba convincente de la virtud de cualquier vocación auténtica y, por serlo, gozosa y creadora”. Casariego ha insistido reiteradamente, de palabra y por escrito, que el proyecto editorial llevado a cabo habría sido impensable sin la entrega, aportación y estrecha colaboración creada con los pintores y entre éstos y los estampadores.

En las publicaciones de “Tiempo para la Alegría” se ha establecido una relación profunda entre el pensamiento y la imagen, y se ha conservado el maravilloso oficio del grabado, tan trastravillado con frecuencia en estos últimos tiempos. Y los artistas, al realizar con apasionada fe su propio testimonio, han ofrecido su contribución en el tejido amoroso del arte de nuestro tiempo.



Campos de Soria. De Antonio Machado, con once litografías y un aguafuerte de Luis García-Ochoa.



Las zahurdas de Plutón. De Francisco de Quevedo, con once litografías y un aguafuerte de L. García-Ochoa. Introducción de R. Casariego.



El pupilaje del dómine Cabra. De Francisco de Quevedo, con diez litografías, dos aguafuertes e introducción de Luis García-Ochoa.



Poemas metafísicos. De Francisco de Quevedo, con once litografías y dos aguafuertes de L. García-Ochoa. Prólogo de R. de Garciasol.



En Gredos. De Miguel de Unamuno, con una litografía de Daniel Vázquez Díaz. Premio de Azorín.



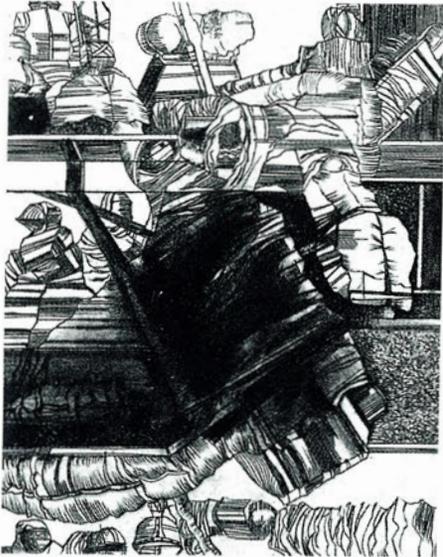
Xilografías. De Francisco Bores. Veinte grabados sobre madera. Introducción de José María Ballester.



Sonetos. De Lope de Vega con doce aguafuertes y aguatinas de Andrés Barajas.



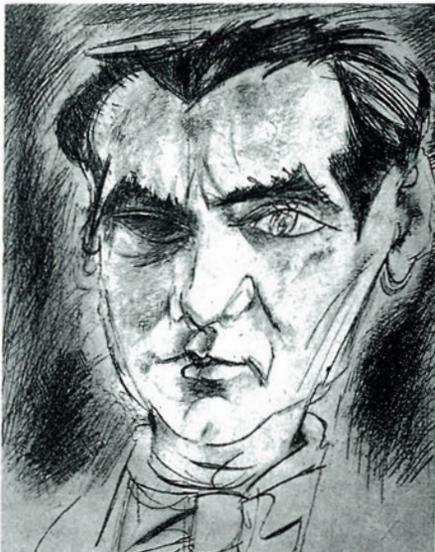
Dolores "La escandalosa". De Pío Baroja, con doce aguafuertes de Antonio Zarco.



Coplas. De Jorge Manrique, con dos grabados a la manera negra y diez a la puntaseca y buril de Orlando Pelayo. Introducción de Santiago Amón.



Un hidalgo. De Azorín, con once puntasecas de Javier Clavo. Introducción de Rafael Pérez Delgado.



Los encuentros. De Vicente Aleixandre, con doce puntasecas y aguatinas de Alvaro Delgado. Introducción de Dámaso Alonso.



La noche y la llama. De San Juan de la Cruz, con trece aguafuertes y aguatinas de Amadeo Gabino.



Litografías de Madrid. Con doce litografías de Eduardo Vicente. Texto de Antonio Díaz Cañabate. Prólogo de Antonio Espina.



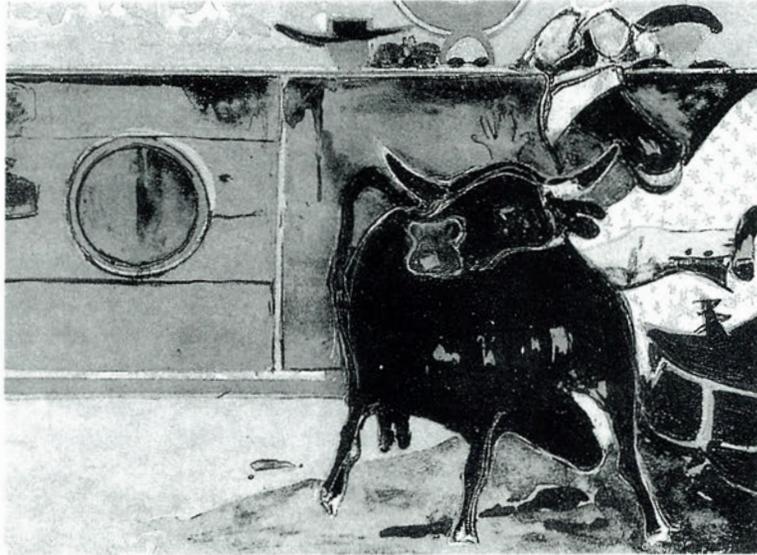
Océana. De Pablo Neruda, con once litografías de José Caballero. Introducción para esta edición de Neruda.



El coloquio de los perros. De Miguel de Cervantes, con once litografías y un aguafuerte de Manuel Alcorlo.



Aguafuertes de José G. Solana. 25 grabados al aguafuerte por el pintor. Texto inédito de Ramón Gómez de la Serna.



Tauromaquia. Con veinte litografías de Juan Barjola. Texto de Rafael Alberti.
Introducción de Rafael Casariego.



Las cuatro estaciones. De Rainer M. Rilke, con cuatro litografías y un
aguafuerte de Luis García-Ochoa.

LA EDICIÓN DE LOS PREMIOS DE LA REAL
ACADEMIA DE SAN FERNANDO *

Por

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

La historia de la Real Academia de San Fernando, realizada por Claude Bédat, deja constancia de la importancia que la Biblioteca desempeñó en la vida de la corporación. Recapitula el valor numérico y de contenido del material reunido, que en 1793 se elevaba a 1.045 volúmenes (1). Pero desde entonces la biblioteca no ha dejado de crecer, ofreciendo en 1991 el contingente de más de 30.500 entre libros y folletos (2). Pero la Academia se ha preocupado conjuntamente de editar, de manera que deja constancia en letra impresa del resultado de su propia labor. La tarea editorial aparece recogida en *El Libro de la Academia* (3), pero se ha hecho informatización de sus fondos editoriales y se tiene actualizado el Catálogo (4).

La primera publicación de la Real Academia de San Fernando fue la solemne *Abertura*, ceremonia que tuvo lugar el 13 de junio de 1752. Fue un acierto el dar a la imprenta el mismo año todo lo acontecido en el acto, pero al propio tiempo este libro marcó el formato y las ideas que habrían de constituir la serie de la *Distribución de Premios*, a que destinamos ahora nuestra atención. Debo hacer constar que la importancia de la concesión de los premios ha quedado realzada gracias a una exposición celebrada en 1990 en la Academia (5) y que posteriormente ha sido exhibida en numerosas poblaciones.

La finalidad de las exposiciones dedicadas a los Premios fue mostrar el valor pedagógico y artístico. En 1753 se efectuó la primera convocatoria. El concurso abarcaba las secciones de arquitectura, escultura, pintura y grabado, en los niveles de primera, segunda y tercera clase.

El fallo y la entrega de premios se hacían en sesión solemne, cuyos pormenores quedaban recogidos en la edición que se efectuaba posteriormen-

* Conferencia pronunciada en el Instituto de España el día 18 de Mayo de 1993.

te. Ahora bien, se ha prestado atención a los premios, pero no a la edición de la distribución. Si centramos en este momento nuestra atención en tales ediciones, es porque consideramos que tienen unas características especiales, pues vienen a ser una crónica académica del periodo. Además, cada volumen incorpora el catálogo completo de los componentes de la Academia. Si se han utilizado fragmentariamente los ejemplares, el conjunto de la serie constituye nuestro objetivo, por su propia naturaleza de libro de periódica aparición. Duró desde 1754 (en que se entregaron los premios convocados el año anterior), hasta 1808 en que la ocupación francesa puso término a la serie y una última en 1832.

Las obras premiadas se hallan en la Academia, tanto en el Museo como en el Gabinete de dibujos y diseños. Los catálogos efectuados para las exposiciones itinerantes contienen referencia puntual a las obras premiadas, ya que se indica el autor recompensado, la clase de premio recibida y los pormenores artísticos de las obras. Memorable ha sido asimismo el estudio de los premios concedidos en arquitectura, entre los años 1753 y 1831, que fue objeto de una exposición en 1992, contando con excelente catálogo (6).

La finalidad de la convocatoria de premios era el fomento de las bellas artes, tratando de despertar las cualidades de jóvenes que se iniciaban en las tareas artísticas. Participaban los alumnos de la Real Academia, pero la convocatoria era abierta, de manera que se daba a conocer mediante edictos que se fijaban en “los sitios públicos de la corte y en las capitales y principales Pueblos del Reino”.

Quedaron establecidas unas normas para los aspirantes y para los ejercicios. Con objeto de que cada aspirante pudiera adaptarse a su situación, se establecían tres niveles o categorías, que daban lugar a la medalla de primera, segunda y tercera clase, pero dentro de estas artes: arquitectura, escultura, pintura y grabado.

Los concursantes tenían que efectuar dos pruebas. La primera era la “de pensado”, para cuya ejecución disponían de seis meses. Los temas los marcaba la Academia, dentro de un repertorio mitológico, cristiano o histórico. Finalizado el plazo, los concursantes acudían a la Academia con sus obras. Eran convocados a la segunda prueba, “de repente”, que consistía en la elaboración de una obra (generalmente un dibujo), durante dos horas. Los concursantes eran reunidos en una habitación de la Academia, bajo la vigilan-

cia de los profesores. Recibían el mismo tipo de papel, rubricado y sellado por el Viceprotector y el Secretario.

Concluídas las pruebas, un jurado compuesto por académicos procedía a la concesión de los premios, por el sistema de votación. En la edición de los Premios constan todos los datos referentes a los opositores, las pruebas y la votación. Naturalmente estos mismos datos constan en las actas de la Academia, pero gracias a la edición de los Premios el público pudo conocer todas las interioridades de la convocatoria y su cumplimiento.

La utilidad de estas ediciones, en lo referente a los concursantes, es que permite la obtención de estadísticas. Así se sabe el origen y edad de los premiados. La procedencia se expresa con el término “natural de”, pero como hay abundancia de pueblos, indicará no lugar de residencia sino de nacimiento. Como quiera que a veces se observaban personas merecedoras de premio pero que no alcanzaban el cupo, se procedía a otorgar uno con carácter extraordinario. En 1793 se concedió un premio extraordinario (medalla de plata de cinco onzas) a Manuel Esquivel y Sotomayor, de Madrid, de 16 años.

Ahora bien, los premios permiten contemplar su importancia desde el punto de vista de la evolución del gusto. En efecto, para los aspirantes la prueba radicaba en mostrar su capacidad y destreza en la rama artística escogida. Pero piénsese que la obra se hace desde fuera de la Academia, por lo que puede constituir un indicio de la situación artística y del modo de interpretar las obras, aunque necesariamente al ser premiadas tenían que responder al punto de vista de la Academia. La convocatoria de premios tuvo que representar un revulsivo, ya que obligó a procurar el despuntamiento de los aspirantes.

La exposición dedicada a los Premios de Arquitectura (1753-1831) permitió valorar el desarrollo de la arquitectura y del gusto. Los premios fueron a parar a figuras relevantes de nuestra arquitectura, como Juan de Villanueva, Juan Pedro Arnal y Silvestre Pérez. Los proyectos galardonados encarnan preocupaciones y debates artísticos candentes y aportan soluciones de proyección y diseño del mayor valor. Por esta razón el mantenimiento de los premios, convocados cada tres años, tuvo consecuencias muy positivas.

En cuanto a los premios, constan en las ediciones de la “distribución”, imprimiéndose con los detalles que a continuación vamos a relatar.

La exposición sobre los Premios de la Academia, celebrada en 1990, ofrecía una muestra de las obras premiadas, cuyos datos precisos quedaban reseñados en el Catálogo (7).

En estas exposiciones se dio preferencia a las representaciones figurativas, según los temas propuestos por la Corporación. Las distinciones eran: Primera clase (primero y segundo premio), Segunda Clase (primero y segundo premio), Tercera Clase (primero y segundo premio), Grabado de Láminas (único premio), Grabado de Medallas (único premio). Las indicadas tres clases tenían a su vez, dentro del primer y segundo premio, un premio para cada rama artística, de Pintura, Escultura y Arquitectura. Esto determina que el número de premios fueran de dieciocho, a lo que hay que agregar que a veces se otorgaban premios extraordinarios, pues los méritos superaban las medallas convocadas.

Como se ha indicado eran los propios concursantes los que midiendo sus fuerzas aspiraban al premio de una determinada clase, lo que puede indicar que sistemáticamente haya que reconocer los valores superiores dentro de la primera clase.

Obtuvieron primer premio en primera clase, entre otros, Francisco Casanova (1734-1778), por su dibujo a lápiz con aguada, representando “El sacrificio de Noé y su descendencia” (año 1753). José del Castillo (1737-1793), por su dibujo “Lot y su familia se retiran de Sodoma” (año 1756). De estos premios conocemos la prueba “de repente”. Las pruebas “de pensado” de los que obtuvieron esta gran distinción, están ejecutadas en lienzos al óleo. Cabe recordar a Ramón Bayeu (1744-1793), con su lienzo “La Emperatriz Marta de Constantinopla ante Alfonso X el Sabio”, de 1766. Vicente López (1772-1850) aportó la prueba de pensado “Los Reyes Católicos ante la embajada del Rey de Fez” (año 1790). La medalla de 1976 en esta clase la obtuvo José Aparicio, que aportó el lienzo “Godoy presenta la Paz a Carlos IV”.

Segundo premio, dentro de la Primera Clase, recibió Juan Antonio Ribera (1779-1860), presentando la prueba de pensado “La destrucción de Numancia”.

Entre los premios extraordinarios de primera clase, procede recordar el que recibió en 1753 Juan Ramírez de Arellano, quien en prueba de pensado presentó la “Coronación de Don Pelayo”. El de 1756 fue concedido a Isidro Carnicero (1736-1804), que ofreció en prueba de pensado “Hermenegildo despojado de sus reales vestiduras”.

Los vaciados de yeso de la Real Academia constituían el modelo para la prueba de pensado en las medallas de Tercera Clase. Los que se presentaban

como pintores tenían que hacer un dibujo; los de escultura un modelado. En 1753 se otorgó segundo premio en la Tercera Clase a Mariano Sánchez (1740-1822), conservándose el dibujo que presentó para la prueba de pensado, un dibujo a lápiz del “Fauno del Cabrero”. Tenía entonces trece años, mostrando su dibujo una frescura de ejecución que llamaría la atención de la Academia, hasta el extremo de que este adolescente es quien figura recibiendo el premio en el retrato realizado por Andrés de la Calleja.

Este mismo premio fue entregado al escultor José Ginés (1768-1823) en 1784. Realizó un dibujo sobre papel representando el Laoconte. Pero también la Academia guarda obras de escultura realizadas por los aspirantes a premios. Así el “Fauno”, obra de Esteban de Agreda, quien obtuvo en 1778 el primer premio en la Tercera Clase.

Los premios referentes a Arquitectura han quedado debidamente estudiados y valorados en la exposición de 1992. Su historial puede seguirse a través del contenido del Catálogo (8).

El repertorio de premios refleja la participación de figuras notorias de nuestra arquitectura, pero asimismo la seducción que su convocatoria provocó en figuras más discretas, que hicieron precisamente un esfuerzo que se vio recompensado por el premio.

Varios premios recibió Juan de Villanueva (1739-1811). En 1754 el primer premio en Tercera Clase, por el diseño de pensado de la Cárcel de Corte de Madrid. En 1756 obtenía primer premio de Segunda Clase por el diseño del patio de un palacio, que acredita su entusiasmo por la arquitectura clásica. Y también primer premio, de Segunda Clase, realizado de repente, recibió en 1756 por la ejecución de la fachada de un palacio. De esta manera poseemos testimonios de un Juan de Villanueva capaz de agotar el diseño en la prueba de pensado y mostrar su capacidad improvisadora en objetivo tan complicado como el largo frente de una fachada.

Naturalmente los primeros premios en Primera Clase se otorgaron a obras de gran complicación. Los proyectos se ofrecen en planta, secciones y fachadas, de manera que el monumento propuesto está debidamente estudiado. El milanés Virgilio Verda recibió este premio en 1756 por un proyecto que interesaba directamente a la Academia, pues el tema propuesto era “Academia de las Tres Nobles Artes”, precisamente el contenido de la institución. Eran los tiempos de la Casa de la Panadería en la Plaza Mayor, lejos aún de soñar con la Real Academia definitiva en el edificio construí-

do por José de Churriguera y reformado por Diego de Villanueva. El proyecto era colosal y sin duda desmedido para las inmediatas posibilidades.

Por su fantasía e ímpetu romántico destacó el proyecto de Antonio López de Losada (1749-1809), premiado en 1772. Plasmaba un templo a la Inmortalidad. Venía a ser un zigurat abasida en rampa helicoidal, en cuya cima se disponía un templo monóptero. Nunca pudo soñar la arquitectura española nada más audaz.

El espíritu de la Ilustración campeaba en la Academia, lanzada a la proyectación de edificios públicos de toda naturaleza (palacios, bibliotecas, hospitales), pero sin olvidar la constante cristiana de la tradición. Buena prueba es que se propusieron como tema para los concursos, capillas, templos completos o fachadas, y en el interior retablos. Entre los templos hay que resaltar la Capilla con cúpula y retablo de Domingo Antonio Lois y Monteagudo (1723-1786), con que ganó primer premio de Segunda Clase en 1753. Una bellísima fachada neoclásica proyectó en 1793 Nicolás de Fontecha, con cuyo proyecto de pensado obtuvo primer premio de Tercera Clase. Y un “Templo con destino de Catedral” fue el proyecto con el que Romualdo de Vierna ganó en 1808 segundo premio de Primera Clase.

Otras veces se trataba de proyectos sobre obras fragmentarias, como capiteles y órdenes. Los premios otorgados dan idea de la perfección a que había llegado el diseño en España. En 1781 obtenía Antonio López Aguado primer premio de Tercera Clase, por la ejecución de un capitel jónico, en fase de fase de pensado. Silvestre Pérez ganó en 1784 primer premio de Tercera Clase por su diseño de pensado de un capitel corintio.

El premio consistía en la recepción de una medalla de oro o plata según la clase, variando asimismo el peso, expresado en onzas. La invención de los temas correspondió a Tomas Francisco Prieto, director de Grabado de la Academia. Las medallas fueron talladas por su discípulo Jerónimo Antonio Gil (9). En el anverso ofrecen la imagen de Fernando III el Santo, el patrono de la Academia, y en el reverso el emblema de la institución, constituido por tres coronas y los instrumentos que representan a la Arquitectura, la Escultura y la Pintura, con la divisa *Non coronabitur nisi legitime certaverit* (“no triunfarás a menos que hayas luchado honestamente”). Las medallas están firmadas por Tomás Prieto.

La medalla era entregada personalmente por el Protector de la Real Academia el día de la Distribución de Premios. El acto ha quedado magnífica-

mente reflejado en el cuadro elaborado por Andrés de la Calleja en 1754. Recoge el momento en que el Protector, Don José de Carvajal y Lancaster, hace entrega de la medalla que correspondía a Mariano Sánchez, quien obtuvo en 1753 segundo premio de Tercera Clase.

La entrega de los premios se hacía en la ceremonia conocida por *Distribución de los Premios*. Era un acto solemnísimo, por cuanto eran convocadas todas las personalidades acreditadas en la Corte. Se reunía en pleno la Academia y asistían los premiados. Las obras que habían motivado el premio quedaban expuestas en la Academia y podían ser contempladas los días siguientes, de suerte que formaban una exposición del mayor rango, pues se trataba de los vencedores del certamen. Allí se juntaban óleos, dibujos en papel, acuarelas, relieves, estatuas, grabados y medallas. Una gran parte de este material todavía se conserva en la Real Academia.

Pero la ceremonia se completaba con discursos, un concierto y un refresco, de suerte que era una fiesta social. La edición de la Distribución de Premios da cumplida información sobre todo ello.

LA EDICIÓN

La entrega de los Premios constituía un señalado acontecimiento, un acto solemne, del que se quiso extraer el mayor partido, dándose a la imprenta todo el programa. Se adaptó desde el principio un tipo de formato, una titulación, un contenido y un orden, de suerte que se constituyó en publicación periódica. Son libros presentados en rústica, en tamaño de 25'5 por 17'5 cs., con pastas de papel jaspeado que se mantuvo en toda la serie. Se adoptó el mismo tipo de portada, figurando en ella el emblema o anagrama de la Real Academia. Los volúmenes primeros introdujeron multitud de grabados, tanto retratos regios como símbolos de las artes y emblemas académicos. Algunos se imprimieron el mismo año en que se entregaron los premios; otros lo hicieron al año siguiente.

En realidad la edición de la *Abertura* de la Real Academia reúne ya todos los elementos que han de caracterizar a la serie de Distribución de Premios. Celebrada en 13 de junio de 1752, la impresión se verificó el mismo año. Lleva ya el emblema propio de la institución, que ha de permanecer hasta nuestros días.

La inauguración se celebró en la Real Casa de la Panadería, “sitio determinado por S.M. para sus ejercicios y funciones”. Se destinó al efecto el “Gran Salón, pintado por el célebre Claudio Coello y adornado con obras estimables de pintura y escultura de varios Académicos”. En la cabecera se hallaban los retratos de Fernando VI y Doña Bárbara, bajo un rico dosel, que constituía la presidencia simbólica. Varios órdenes de asientos sirvieron de acomodo a los asistentes. Por un lado estaba el pleno de la Academia, Viceprotector (no pudo asistir el Protector), Consiliarios, Director y Tenientes-Directores de Arquitectura, Escultura y Pintura, maestros del Grabado y Secretario. En otro lado se hallan las representaciones: Grandes de España, Ministros, Titulos y otras personas distinguidas. Como no había capacidad suficiente se emplearon las habitaciones inmediatas, dejando abiertas las puertas, y en ellas se situaron profesores y alumnos.

El acto dio comienzo con una “oración” del Viceprotector, Don Alfonso Clemente de Aróstegui. Fue un discurso largo, para exaltar la función de las artes en el transcurso del tiempo. Siguió un concierto musical.

Se procedió a una demostración de la práctica artística, a cargo de siete alumnos. Tres eran pintores, dos escultores y otros alumnos de arquitectura. Tenían que dibujar o modelar la estatua de Mercurio que estaba presente o realizar dos motivos de arquitectura. Al tiempo que se empeñaban en esta labor, la música proseguía y se “sirvió el refresco, con el mejor orden y abundancia”. Se ofreció a la Academia una muestra de dibujos efectuados por Doña Bárbara Hueva, que pretendía el título de Académica. La Corporación, que estaba constituida en junta, concedió este galardón.

También estaba a la vista un relieve ejecutado en barro cocido por Don Felipe de Castro, que era a la sazón Director de la Real Academia. En él simbolizaba la creación de la Academia. Era un testimonio del gran valor que tuvo el acontecimiento, pues se exhibían obras de profesores y alumnos. El Secretario de la Academia, Don Juan Bautista Magadán, explicó el simbolismo del relieve. El Viceprotector felicitó a Don Felipe de Castro por tan brillante obra. Siguió una oración a cargo de Don Ignacio Luzán.

La edición concluye con el Catálogo de individuos componentes de la Real Academia, el cual va a figurar en toda la serie.

El primer volumen de la Distribución de los Premios es el correspondiente a la entrega en la sesión pública celebrada el 23 de diciembre de 1753, cuya edición se verificó al año siguiente en la imprenta de Gabriel

Ramírez. En el preámbulo se describen las medallas que habían de ser distribuidas, que eran dieciocho, nueve de oro y nueve de plata, labradas por el Tallador principal de la Real Casa de la Moneda, Don Tomás Francisco Prieto. Se las describe, diciendo que en el anverso llevaban la efigie del “Santo Rey, titular de la Academia, representando varios sucesos de su historia; en el reverso figuraba la “empresa” de la Academia.

Se describen los temas propuestos para los premios, la entrega de las obras “de pensado”, y la realización del segundo ejercicio, “de repente”. En un salón de la Academia se pusieron juntos los ejercicios de pensado y de repente, verificándose la votación para los premios. Posteriormente se escogió el lugar y la fecha para la entrega de los premios. Se designó el “Cuarto bajo de su nuevo Real Palacio”, adornándose “con ricas alfombras. La sesión tuvo lugar la tarde del domingo 23, a las cinco de la tarde. Presidió la sesión el Protector, Don José de Carvajal, asistiendo en un lado el pleno de la Real Academia y en otro lado “Grandeza, Ministros extranjeros y personas de la primera distinción. Mientras ocupaban sus asientos se escuchaban “las armonías de un suave concierto”. Se inició la sesión con la lectura de unas estancias por el Conde de Torrepalma. La oración estuvo concebida con carga mitológica, dirigiéndose a Fernando VI como el “alto Júpiter hispano”. Siguió una oración de Don Tiburcio de Aguirre, quien efectuó un recorrido por la cultura y el arte de Grecia (menciones de Apelles, Praxiteles, Lisipo) y de Roma, base para exaltar la aportación de la casa real española, primero los Austrias y después los Borbones. Al final elogió al Protector de la Academia y al Rey, fundador de la institución. Vino después la poesía de Ignacio Luzán. Seguidamente se entregaron los premios, volvió a sonar la música y se expusieron las obras. La edición finaliza con el Catálogo de los Académicos.

La entrega posterior tuvo lugar el 22 de diciembre de 1754. La edición de la *Distribución* se efectuó al año siguiente. La parte inicial constituye una pequeña crónica de la Academia, pues se da cuenta del nombramiento de Académico de Honor a favor de Ignacio de Luzán Claramunt de Suelves, Ministro de Comercio. También se refiere que Don Ricardo Wall había sido elevado a Primer Secretario de Estado, lo que le convertía en Protector de la Academia, puesto que había quedado vacante por fallecimiento de Don José de Carvajal circunstancia que se hace constar en la edición con el sentimiento de toda la Academia. El 14 de junio de 1754 fue una comi-

sión de la Academia al Real Sitio de Aranjuez, a saludar al nuevo Protector. En esta ocasión el Conde de Torrepalma pronunció el discurso para manifestar la felicitación de la Academia, que esperaba de Don Ricardo Wall “proteja favorablemente estos ilustres instrumentos de inmortalidad”.

Se resume el acuerdo que se tomó en la reunión de 14 de junio, para que “por los más hábiles Profesores se formasen los retratos de S.M. y de Don José de Carvajal”. Don Antonio González Ruiz tomó a su cargo la realización del retrato en lienzo de Fernando VI; el busto lo haría Juan Domingo Olivieri. En cuanto a Don José de Carvajal, el de pintura lo efectuaría Don Andrés de la Calleja; Olivieri hizo una medalla en mármol. En esta misma junta se escogieron los temas para “la oposición a los premios concedidos por el Rey”.

La entrega de premios se verificó en un salón del Real Seminario de Nobles, que estaba adornado con obras realizadas por los profesores de la Academia y con el busto de mármol de Fernando VI y la medalla ovalada de mármol de Don José de Carvajal, que acababa de finalizar Olivieri. El Secretario dio lectura a la concesión de los premios, tras de lo cual pronunció un discurso Don Tiburcio de Aguirre, Viceprotector de la Academia. Comenzó con un recuerdo a Don José de Carvajal, el Protector fallecido, cuyo retrato en pintura y escultura se hallaba en la sala. De sus labios brotó un elogio fúnebre, lo que acredita el papel político que a la Academia correspondía en acontecimientos tales, ante el más escogido repertorio de los “Ministros extranjeros”. Se declaraba impotente para manifestar su dolor, por lo que pedía recurso a la pintura, al evocar el cuadro del *Sacrificio de Ifigenia*, de Timantes, paradigma del dolor. Cambió de tono cuando ensalzó al “Católico Príncipe”, metáfora que recogía la figura de Fernando VI, que había logrado que con la Academia “sea Madrid con el tiempo, escuela, regla y dechado en la inmensa extensión de su español Imperio”. Pero que la ceremonia se hacía para realzar las obras de arte aportadas por los premiados, aparece en la dedicatoria a “esta florida juventud”, que era el ramillete de artistas recompensados.

Llama la atención el aprecio que se hacía del grabado, como arte de la reproducción, para “eternizar tantos dignos monumentos”. El mérito de este cultivo de la estampa recaía sobre “la liberal mano del Rey, en los medios que practica para acalorar el estudio del Grabado”.

El Padre Jerónimo de Benavente dio lectura a una canción mitológica, titulada “La Ninfa del Manzanares”; y después don Agustín de Montiano y

Luyando recitó una Egloga. El Padre Antonio Burriel, de la Compañía de Jesús, leyó una Oda, en tetrástrofos expresados en lengua latina. “El nuevo mundo de las Artes, descubierto por Fernando VI” fue el tema de la intervención de Don Juan de Iriarte, expresada en latín y traducida por su sobrino Bernardo Iriarte. Comparaba a Fernando VI con un descubridor de un Nuevo Mundo: “un mundo apacible, culto, ameno, más rico por sus minas de ingenio, adornado por el arte”. Cerraba sus palabras Iriarte de esta manera: “el que con docto afán sabe erigir Reales edificios, es quien hace a los Reyes y los Reinos, y en nada ceden a las gloriosas Armas, el Pincel, el Cincel y el Compás”, es decir los símbolos de las Tres Nobles Artes. Don Gaspar de Molina, Marqués de Ureña, dedicó una composición poética en latín, en honor de Don Tiburcio de Aguirre, Viceprotector de la Academia.

Aunque la Real Academia era de las Tres Nobles Artes, para acceder no sólo requerían demostraciones de su dominio, sino que la literatura también daba opción al mérito. Una prueba es que en esta misma sesión, el Protector propuso como Académicos de Honor a los reverendos Padres Benavente y Burriel, para recompensar sus poesías. La Academia, “por unánime consentimiento y aclamación, los admitió y dio posesión con el asiento correspondiente en el Circo”, término que se usaba para designar el salón.

Luego se sirvió el refresco, solazado por la música. La exposición de las obras se realizó a partir del día 25 en las salas de la Real Casa de la Panadería, “así las nuevas obras de sus Directores, como todas de los que concurrieron a los premios; y en los quince días siguientes en que estuvieron abiertas sus puertas, fue muy numeroso el Pueblo que concurrió a reconocer y celebrar los progresos y adelantamientos de los Discípulos”. El libro concluye con el Catálogo de Académicos.

El 25 de enero de 1756 se efectuó otra distribución de Premios. La edición va precedida de una memoria académica, donde se da cuenta de acontecimientos necrológicos, no sólo de la Academia de San Fernando, sino de otras. Se refiere al fallecimiento en Lisboa del Conde Perelada, embajador de España y Consiliario de la Academia, así como Protector de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona.

Se escogieron para la entrega de premios las Casas Consistoriales del Ayuntamiento de Madrid. Presidió Don Ricardo Wall, Protector de la Corporación. Después de leída el acta de concesión de premios, Don Agustín de Montiano leyó una oración, exaltando sobre todo los prodigios que obraba el

buril. Llama la atención la sistemática alabanza que se hace en todos los discursos académicos de las artes del grabado. Siguió una composición poética a cargo de Don Bernardo Iriarte, que hacía claras alusiones a la emblemática de las Tres Nobles Artes. Se procedió seguidamente a entregar las medallas. Los agraciados ocuparon sus asientos y seguidamente el Padre Burriel, de la Compañía de Jesús, recitó una Oda escrita en latín. La música se dejó escuchar en diversos momentos del acto. Las obras de los profesores y de los premiados quedaron expuestas en el Ayuntamiento. Para contemplarlas “concurrieron muchísimas personas de todas clases a reconocer y celebrar el adelantamiento de los Discípulos”. Estas exposiciones, por su carácter público, ponen en evidencia el espíritu abierto de la Ilustración practicado en la Academia, la cual “franquea a sus pueblos las sólidas ventajas de la cultura, decencia, comodidad y demás beneficios que nacen de las tres Nobles Artes”.

Otra distribución de premios se efectuó en Junta General celebrada el 6 de febrero de 1757. Se preparó al efecto el salón principal de las Casas Consistoriales, colocándose en pieza inmediata las obras de arte elaboradas por los profesores y los opositores al concurso. Como se trataba de una Junta, el secretario leyó los acuerdos, uno de ellos de nombramiento de tres consiliarios, “a quienes inmediatamente se les dio la posesión y el asiento correspondiente”. Se dio cuenta del otorgamiento de los premios y acto seguido Don Juan de Iriarte, Académico de Honor, pronunció la oración en elogio de los premiados. Definió la tarea de los competidores en sus artes respectivas: “todo lo emprende el Lápiz, todo lo perfecciona el Pincel, expresa el Barro, mide y proporciona el Compás”. Hay un recuerdo a la joven concurrencia: “generosa Juventud, que procura señalarse cada día más en la palestra de estas nobles Facultades”. No puede faltar la exaltación del Grabado, pues la Academia procuró darle albergue cuidadoso en sus aulas. Y esta consideración se extiende a las monedas y sellos. Los premiados recibieron las medallas, ocupando “las gradas que les estaban preparadas al lado derecho del *circo*”. A continuación el Marqués de Ureña, Académico de Honor, leyó unos versos. La edición de los premios concluye, como de costumbre, con el Catálogo de señores académicos.

Trascendental en la serie es la edición de la distribución de premios realizada en junta general de 28 de agosto de 1760. Puede decirse que es la edición de mayor relevancia, tanto por el contenido de las oraciones como por la riqueza de grabados emblemáticos.

Da comienzo con el resumen de las Actas de la Academia desde seis de marzo de 1757. Se dedica un cálido recuerdo al Rey Don Fernando VI, “que esté en el Cielo” y se le agradecen todas las deferencias por la creación y aprobación de Estatutos (30 de mayo de 1757).

Se mencionan los temas señalados para los premios y el desarrollo de las pruebas. Se efectuó la entrega de medallas a los premiados, que “ocuparon las gradas que a uno y otro lado del dosel les estaban prevenidas”. Naturalmente las medallas constituían un legítimo orgullo, pues al lado de la misma distinción se hallaba la calidad y belleza de las mismas. Por esta razón se pensó en aquellas personas a las que por no ser premiadas no podían recibir la imagen de los premios. A tal efecto se ordenó a Don Tomás Francisco Prieto, Director de Grabado, que hiciera los troqueles de los premios, preparando las planchas en grabado de cobre su discípulo Jerónimo Antonio Gil. En definitiva, lo que se realizó fue imprimir en forma de grabado las medallas acuñadas por el diseño de Don Tomás Francisco Prieto. Se hicieron tres láminas, que están incluidas en la edición pero que sin duda fueron también impresas por separado para entregar a los no premiados. De esta manera se hizo una amplia difusión de las medallas de los premios. Están representados en las medallas los diferentes premios. En la lámina tercera figura el grabado de la medalla de oro de tres onzas, del primer premio de primera clase. Lleva en el anverso la imagen de Fernando III el Santo, de pie, con manto regio y espada desenvainada, bola del mundo en la izquierda, es decir, conforme a la iconografía tradicional del Rey Santo. En el anverso se halla el que era emblema general de las Nobles Artes, con los símbolos de las tres artes en una mesa, tres coronas sostenidas por una mano (en alusión a los premios) y la leyenda en torno: “Non coronabitur nisi legitime certaverit”. La lámina I representa la medalla de ocho onzas de plata, del segundo premio de segunda clase. Representa a Fernando III ante una imagen de la Virgen. Está firmada como la anterior: “Prieto F.”. El reverso es el emblema de la Academia, que figuraba en el reverso de todas las medallas. Estos grabados de 1760 ofrecen el testimonio de la máxima divulgación que tuvieron los símbolos de la Academia de San Fernando.

Además también es memorable esta distribución de premios porque se celebró en el propio edificio de la Academia, en la Casa de la Panadería. La oración tras la entrega de las medallas fue pronunciada por el Vizconde de Sierrabraba, Académico de Honor. Animó a los que no habían obtenido

premio con estas palabras: “Vuestra diligencia perfeccionará vuestro mérito y será vuestra felicidad”. La Academia era el instrumento para el progreso de las artes, como “establecimiento que nació en las manos de Felipe, creció en las de Fernando y vive en la protección de Carlos”. Tras sus palabras recitó una Egloga Don Vicente García de la Huerta, que le hizo acreedor seguidamente al nombramiento de Académico de Honor, cargo del que tomó posesión inmediatamente. El discurso siguiente correspondió a Don Juan de Iriarte, quien hizo el elogio de Carlos III, el nuevo monarca. Concluyó el acto con la intervención de la música, que se había dejado escuchar a intervalos. En días sucesivos el pueblo de Madrid pudo contemplar la exposición de las obras de los “Directores Académicos y Opositores, expuestas en los salones y galerías, y concurrieron a verlas muchas personas de todas clases”. Con énfasis se recalca esta exposición de las novedades que aportaba la Academia en las Tres Nobles Artes.

La siguiente entrega de premios tuvo lugar en 3 de junio de 1763. Se efectuó asimismo en la Casa de la Panadería, sede de la Real Academia. El acto fue presidido por Don Tiburcio Aguirre, Vice-Protector de la Academia. Primeramente recitó un Canto Don Vicente García de la Huerta, seguido de una Canción que la propia Academia le había encargado. Invoca a Clío, la musa de la Historia, a la que hace pulsar su lira. E imagina metafóricamente el “regio salón” o circo en que se celebraba la entrega de premios. Le veía “de piedras y lienzos animados”, haciendo alusión a las obras de arte que se habían colocado, como obra de profesores y concursantes. Presidían el acto dos Matronas, representación de las Gracias, vestidas de brillantes astros y ostentaban “seis coronas a concurso de espíritus alados”, las cuales habrían de premiar a los autores de “lienzos preparados”, compitiendo “del laurel los honores siempre vivos”.

Al comienzo del libro se recogen las Actas, figurando en primer término la necrología de Juan Domingo Olivieri (10). Se hace del mismo el más justo elogio. Italiano de nacimiento, “con generosidad que tiene pocos ejemplos renunció a su Patria, luego que vivió al sueldo de la nuestra”. Se recuerda su profesión de escultor, arte en el que instruyó a “un número muy crecido de jóvenes”. Se le reconoce que “tuvo el honrado y alto pensamiento de fundar esta insigne Academia; dióla principio en su casa y a sus expensas y consiguió hacer presente al Rey Padre el proyecto de un Estudio público de las Artes”, es decir, la Academia establecida por Fernando VI

en 1752. Se recuerdan sus obras de escultura, el busto de Fernando VI, la medalla de Don José de Carvajal y los numerosos modelos que efectuó como guía para sus discípulos. También se recuerdan los fallecimientos y servicios de Don Antonio Demandré, Francisco Carlier y Luis Velázquez. Efectuada la entrega de premios, se escuchó una oración del Marqués de Santa Cruz, seguida de una Oda de Don Agustín de Montiano, del poema de Juan Iriarte titulado “Velascus et Gonzalides, ingeniarum artium monumentis consecrati”; cerrando el acto la mencionada Canción de Don Vicente García de la Huerta.

El volumen dedicado a la Distribución de Premios efectuada el 3 de agosto de 1766, comienza por el resumen de las actas. Se da cuenta de que la Academia había acudido el 21 de Febrero de 1764 al “besamanos de toda la Real Familia”, lo que indica el alto poder representativo de la institución cerca del Rey. Igualmente la Real Academia quiso expresar su satisfacción por el “felicísimo casamiento de los Príncipes nuestros señores”. Una comisión de la Real Academia, encabezada por el Marqués de Grimaldi, fue a visitar a sus Majestades y Altezas, ofreciendo una medalla realizada por Don Tomás Francisco Prieto, representando al Rey Carlos III y “los dos Augustos Esposos”, es decir, el nuevo matrimonio.

Se da cuenta de la dimisión del Marqués de Grimaldi, Protector de la Academia, por enfermedad; del fallecimiento de Don Agustín de Montiano y Luyando, Académico de Honor y Consiliario; del nombramiento como Académica de Honor y Directora Honoraria de Pintura, de Doña Mariana de Silva, Duquesa de Huéscar, de la que se hace un encendido elogio del dibujo que había donado a la Corporación.

Después de entregados los premios pronunció la oración de costumbre Don Vicente Pignatelli. Iba dirigida a los “jóvenes ilustres, que podeis aspirar sin zozobra a fijar en las basas de la inmortalidad memorias duraderas y adornar su templo con vuestras pinturas, estatuas, estampas y grabados”.

Los aplausos cerraron la disertación. Se adoptó el acuerdo, como de costumbre, de efectuar “su impresión en la forma y bajo las reglas que previenen los Estatutos”. Desde el día seis del mismo mes se pudieron contemplar las obras de profesores y alumnos y “Madrid todo manifestó el placer que le resulta de ver tan insignes progresos de las Artes, concurriendo por mañana y tarde en excesivo número a admirar sus obras”.

La siguiente distribución de premios tuvo lugar el 12 de julio de 1769. En la edición figura el resumen de las Actas desde el 3 de agosto de 1766. Se da cuenta de que una representación de la Real Academia, encabezada por el Protector, Marqués de Grimaldi, había acudido al Real Sitio de San Ildefonso a presentar el volumen impreso de la Distribución anterior, y lo mismo hicieron ante los Príncipes e Infantes de España. Sus Majestades y Sus Altezas recibieron el ejemplar impreso de la Distribución “con aquel agrado y benignidad con que siempre han honrado a la Academia”. Se manifiesta el gozo por la ejecución de un Plano Topográfico de Madrid, grabado por el Académico Supernumerario por el Grabado de Medallas, don Antonio Espinosa de los Monteros, cumpliendo un encargo del Conde de Aranda. Se efectuó la entrega de premios en la fecha indicada y se expusieron los trabajos de los opositores, de forma que “todo el concurso vio con admiración los progresos de estos Discípulos”. Seguidamente se leyó una Oda remitida desde Valencia por Don Pedro de Silva. El cinco de julio de 1772 se efectuó la siguiente Distribución de Premios. Se citan la relación de temas para el concurso y la resolución. La entrega se efectuó al tiempo que sonaba un “armonioso concierto”. La oración correspondió al Cosiliario Don Pedro de Silva. Se aprobó la edición del volumen correspondiente a esta distribución, ordenando que “las obras de los Opositores se conserven expuestas al público en la misma forma que se ha practicado en los Concursos antecedentes”.

Hubo posteriormente una detención en la distribución de Premios, por cuanto la siguiente tuvo lugar el 25 de julio de 1778. Influyó en esta demora el traslado de la Real Academia a su definitivo edificio en la calle de Alcalá. El edificio de Goyeneche, adaptado a los usos de la Real Academia por el arquitecto Don Diego de Villanueva, exigió una lenta acomodación de funciones. A partir de ahora la entrega de premios iba a efectuarse en el salón principal del nuevo edificio (11). En el resumen de las actas se recoge el fallecimiento de tres eximios académicos: el arquitecto Don Diego de Villanueva, el escultor y Director Don Felipe de Castro y el grabador don Juan Bernabé de Palomino. De todos ellos se hace una biografía encomiosa. Queda constancia asimismo del enriquecimiento de las colecciones de la Real Academia, mediante la incorporación de estatuas y bustos “formados de los excelentes originales” procedentes de las excavaciones promovidas por Carlos III en Herculano; y la espléndida colección aporta-

da por Don Antonio Rafael Mengs. Tras la entrega de premios, se leyó la oración remitida desde Zaragoza por Don Ramón Pignateli. Recitó un Mariscal el académico de honor Don Vicente García de la Huerta, y posteriormente el mismo dio lectura a unos Endecasílabos, composiciones en que loaba la protección que el rey Carlos III dispensaba a la Real Academia.

El 14 de julio de 1781 se celebró la siguiente Distribución de Premios, como se hace constar en el resumen de las actas que figura en la Distribución de Premios celebrada el 17 de julio de 1784. Sabemos que se imprimió y que fue presentada a Su Majestad, pero no se ha conservado el ejemplar impreso, de suerte que hemos de proseguir por la mencionada edición de la Distribución de 17 de julio de 1784. Se da cuenta de las noticias habituales de la Academia, tales como fallecimientos y nombramientos. Entregados los premios a los concursantes vencedores, se pronunciaron la oración y composiciones poéticas, alternadas con espacios musicales (“armonioso concierto”). La oración principal correspondió al consiliario Don Ignacio de Hermosilla. Don Juan Meléndez Valdés, académico de honor, dio lectura a una ODA, dedicada a la Paz: “La Paz, la dulce Paz ha descendido/a reparar los males/que lloraban los míseros mortales...” Se da cuenta de la exposición, “por espacio de más de quince días después de la función de los Premios”, de las obras de los premiados y miembros de la Academia, destacándose “dos cabezas de Apóstoles, dibujadas de lápiz negro y rojo, en el tamaño del natural”, realizadas por el Serenísimo Infante Don Gabriel, lo que le valió *ipso facto* ser incluido en el Catálogo de Profesores que figura al fin de la publicación.

Sabemos que la siguiente distribución de premios tuvo lugar el 14 de julio de 1787, acordándose la publicación, que fue presentada “al Rey, Príncipes nuestros señores y demás Personas Reales”; pero no se ha conservado el ejemplar de esta edición. Así se hace constar en el volumen correspondiente a la distribución de premios celebrada el 4 de agosto de 1790. En el resumen de las actas se efectúa una valoración del aumento de asistencia a las clases de la Academia, sobre todo en la enseñanza del Dibujo, al que se destaca con estas palabras: “El dibujo será brevemente una rama principal de la instrucción pública en toda la Monarquía”. Prueba de ello es que había crecido considerablemente el número de Escuelas de las Bellas Artes en las diferentes provincias. Se mencionan sociedades, academias y escuelas de dibujo: Real Sociedad Vascongada de Amigos del País,

Escuela de Dibujo de Burgos, Real Academia de la Purísima de Valladolid y otros centros en Segovia, Santiago, Salamanca y Murcia. La entrega de premios se menciona de esta manera: “Una armoniosa orquesta dio principio a la función, llenó también el intervalo en que se distribuyeron las medallas”, alternando con las composiciones que se fueron recitando. El discurso principal recayó en el académico honorario Don José de Vargas y Ponce, Teniente de Fragata, quien trató sobre “El principio y progresos del Grabado”. Don José Manuel Quintana leyó una Epístola, exaltando la tarea de los premiados, con estas palabras:

“En fin ya tus pinceles y colores
 envidia son, Valerio, a los más diestros
 y excelentes artífices: el cuadro
 el admirable cuadro que enviaste
 con su grande expresión me ha suspendido,
 y por él tu talento he conocido”.

El académico honorario Don Francisco Gregorio de Salas recitó unos epigramas exaltando a las Artes:

“En nuestro digno Museo
 hoy se presentan de gala
 Vitrubio, Phidias, Apeles,
 Apolo y las nueve Hermanas
 Hoy hallan en esta pieza
 magestad los Escultores,
 los Arquitectos firmeza,
 Dulzura los Grabadores,
 y los Pintores belleza”.

El volumen dedicado a la distribución de premios efectuada el 20 de agosto de 1793, comienza por el resumen habitual de las actas. Se destaca la autorización dada por el Rey para que de la colección de pinturas originales del Real Palacio se sacaran “los diseños y se graben por los más hábiles grabadores propios y extraños”, lo cual era como “soltar los diques a un torrente detenido próximo a un terreno que necesita el beneficio de la

humedad”. Se menciona asimismo que el Rey había remitido a la Academia “el retrato de su Real Persona hecho de mano del pintor más condecorado de Cámara, Don Francisco Bayeu, y este lienzo es el que se colocó por la Academia en el Dosel del Salón de Juntas”. También el Monarca había enviado a la Academia las dos tablas de Adán y Eva, de Alberto Durero (“Acaso la mejor obra de Alberto en su género”), unas Bacanales de Rubens, la Dánae de Ticiano y otras obras.

El mayor interés reviste lo referente a la Biblioteca de la Academia. El Rey consideraba muy conveniente la creación de una plaza de *Bibliotecario*, y en efecto así se efectúa, nombrando Su Majestad a Don Juan Pascual Colomer. La finalidad era que los fondos de la Academia fueran de uso público, de suerte que por medio de este puesto “los libros de la Academia fueran suministrados a “Profesores y Alumnos que acudan a solicitar su lectura”.

Se describen elogiosamente las obras realizadas por diversas académicas de honor, como Doña Mariana de Waldestein, Marquesa de Santa Cruz, que habían ingresado en la colección de la Academia, haciéndose contar en este resumen de las actas que “con estos ejemplares sería de desear que se reprodujese entre nosotros la máxima de los sabios ruegos, entre quienes el Diseño llegó a considerarse por parte esencial de la buena educación”. Entre los nombramientos resalta el de Don Bernardo de Iriarte para Vice-Protector de la Academia.

Del mayor interés son las referencias al dibujo a base de modelo vivo o natural y del modelo de yeso. Prosiguiendo la tarea de nutrir la colección de modelos, se inició una serie de cabezas pintadas de cuadros de célebres pintores y otra de grabados de los yesos que poseía la Academia.

Se insistió en que se aplicase con rigor la prohibición de hacer retablos de madera, según quedó expresado en las órdenes de 1777. Una nueva circular fue expedida el 8 de noviembre de 1791, después que sufriera un grave daño la Real Cárcel de Madrid, como consecuencia del incendio del retablo de su capilla. La Academia volvía a reiterar que se hiciesen los retablos de piedra o de estuco. Precisamente la técnica del estuco fue objeto de enseñanza dentro de la Real Academia por Don Ramón Pascual Díez, académico de honor.

La Academia muestra su dolor por el fallecimiento de miembros de la corporación, destacándose sobre todo la pérdida de Don Antonio Ponz. Se analiza todo su historial en la Academia, de la que fue consiliario y secre-

tario. Su *Viaje de España* merece los más encendidos elogios. También se hace mención del fallecimiento de Ana María Mengs, hija del gran pintor y quien llegara a ser académica de honor. Entre los académicos de mérito se da cuenta del fallecimiento del escultor catalán Luis Bonifás y Masó.

Se describen los temas escogidos para los premios. Se anunció la entrega de las medallas para el día 20 de agosto de 1793. La sesión tenía que ser presidida por el protector, que era Don Manuel Godoy, Duque de Alcudia. Se excusó diciendo que debido a sus muchas ocupaciones no podía asistir. En consecuencia la sesión estuvo presidida por Don Bernardo de Iriarte, Viceprotector. Entregados los premios, se escuchó la oración pronunciada por don Clemente Peñalosa, arcediano de la catedral de Segovia. Sus últimas palabras se enderezaron a los premiados: “Felices jóvenes... la ilustre Academia, que ha puesto esta tarde en vuestras manos esas medallas,... espera que presteis vuestro ingenio a la virtud sola”. Siguió una composición poética de Don Francisco de Salas escrita en honor del pintor Morales. Era una invención poética, que reclama la salida del sepulcro de Morales, al que se imagina autor de una galería de retratos de los conquistadores de América y de otra serie de “poetas de la Patria”. Se describen muchas dependencias, llenas de retratos de personajes ilustres, hasta que se llegó al “gran salón de nuestra Academia”. Allí ocupaban lugar preferente los retratos de “nuestros Soberanos bienhechores Carlos y Luisa... y muy cerca de ellos estaba el retrato de nuestro digno Protector (Godoy)... y estaba colocado el último el retrato de Morales, héroe principal de este pequeño poema”. El orador requería finalmente: “Y vosotros, gloriosos jóvenes, que a fuerza de vuestra aplicación y talento habeis conseguido los distinguidos premios, imitad a este Héroe de la Pintura”.

La edición de la distribución de premios de 13 de julio de 1796 se encabeza con el resumen de las actas. La Academia se asocia al dolor producido por la muerte de Don Ignacio de Hermsilla, que durante muchos años fue secretario de la corporación; de Don Francisco Bayeu, Director General de la Academia, y del pintor Don Antonio González Velázquez. Se especifican los temas para los concursos. No deja de llamar la atención que el tema para el premio de primera clase de pintura fuese un halago de Don Manuel Godoy, denominado Príncipe de la Paz. En efecto, se describe de esta manera: “El Rey desde su solio presenta los brazos a la Paz, la cual viene gozosa a abrazarse estrechamente con Su Majestad. El Príncipe de la

Paz, como instrumento de la concordia de España y Francia, conduce de la mano a la Diosa para que suba al Trono Regio”. Entregados los premios, pronunció la oración el Conde de Teba. Como es habitual, la edición concluye con el *Catálogo de los señores individuos de la Real Academia de San Fernando*. A la cabeza se menciona al Protector, “el Excmo. Sr. Don Manuel de Godoy, Príncipe de la Paz, Duque de la Alcudia”... En forma de esquila a toda página viene seguidamente “El Serenísimo Señor Infante Don Luis, Príncipe Heredero de Parma... Académico de Honor y de Mérito”. Fue a él a quien correspondió en esta sesión el poner “con su mano en las sienes de los jóvenes victoriosos el laurel”, como se dice en el resumen de las Actas incluidas en la entrega de premios, celebrada el 13 de julio de 1799. Este resumen es muy ilustrativo de la vida académica. Se congratula la corporación del “adelantamiento y buen estado que llevan las artes en las Reales Academias de Valencia y Valladolid”. Entre las donaciones resalta “el estudio original del cuadro de Familia del señor Felipe V, que está en el Real Palacio del Retiro”. Se describe como un “diseño grande hecho en tinta de China”. La donación fue hecha por el académico de honor Don Andrés Celle, quien asimismo regaló un retrato de Doña Bárbara de Braganza, obra como el anterior de Van Loo.

Se da cuenta de la aceptación presentada por Don Francisco de Goya como Director de Pintura, alegando motivos de salud. Se asocia la Academia al pesar producido por los fallecimientos del Conde Aranda, Don Francisco Sabatini, Don Eugenio Llaguno y el escultor Manuel Alvarez. El cronista relata al pormenor el hecho de que Manuel Alvarez utilizara como modelo para el concurso del retrato ecuestre de Felipe V un caballero real, el célebre “Aceitunero”.

La siguiente distribución de premios se efectuó el 24 de julio de 1802. En el resumen figura en primer término la referencia a la real orden de 26 de mayo de 1800, en virtud de la cual “El Rey se ha servido conceder a los individuos de esa Real Academia de San Fernando los mismos privilegios y prerrogativas que están concedidos y de que disfruta la Real Academia Española”. Don Agustín de Ceán Bermúdez presentó a la Academia los manuscritos del “Diccionario de los Profesores de las Artes en España”. Se manifiesta que su contenido fue examinado por una comisión especialmente designada, dando informe muy favorable, de manera que la Academia aprobó la edición. En junta particular de 5 de abril de 1801 se daba cuenta de que la edición de los seis

volúmenes de que constaba se hallaba concluída. También se refiere que se había procedido a editar por cuenta de la Academia el tomo de Aritmética y Geometría, que era el primero de los *Elementos de Matemáticas*, obra redactada por el Director de Matemáticas, don Benito Bails.

Se describe la entrega de los premios, pero no se habla de adorno del salón ni de que interviniera la música. El discurso fue pronunciado por Don José Luis Munarriz, académico de honor. Una novedad reviste este discurso: la eliminación del contenido oratorio. Se trata de un discurso científico, enriquecido con notas en latín, inglés, francés e italiano, acreditando un gran conocimiento del arte europeo. La ciencia se ha asomado a los discursos académicos, que abandonan el sendero de la pompa. Por eso se permite el orador esta reflexión dirigida a los premiados: “Vosotros, jóvenes, que acabais de recibir el galardón de vuestro feliz denuedo, no os envanezcáis juzgándoos ya coronados con el lauro imarcesible... No lo conseguireis si no sois infatigables en seguir el sendero que os muestra la Academia”.

Otra distribución de premios se verificó el 27 de julio de 1805. En el resumen de las actas se da cuenta de los fallecimientos: el Rey de Etruria, Infante de España, quien entregara los premios del año 1799; Don Andrés Celle, académico de honor, el donante del boceto del retrato de la Familia de Felipe V, de Van Loo; Don Isidro Carnicero, escultor, quien con otros jóvenes (tenía él dieciseis años) se exhibió como dibujante en la sesión de Apertura de la Academia, el 13 de julio de 1752. Se detallan los temas de los premios y su entrega, concluída con un discurso del Duque de Aliaga.

El 24 de septiembre de 1808 se celebró la distribución de premios, en medio de la ocupación francesa. La edición se verificó el mismo año, en un formato mayor a los anteriores. Tras la entrega de medallas, hizo una loa de las artes el consiliario Don Pedro de Silva. Seguidamente recitó una Oda Don Juan Nicasio Gallego, titulada “Sobre la influencia del entusiasmo en las Artes”.

La ocupación francesa detuvo las actividades de la Real Academia. Aparte de las dificultades de la guerra, debe tenerse presente que la Academia no dejaba de representar un instrumento de la realeza española, sometida a destronamiento por el ocupante. Las zozobras que siguieron a la marcha de los franceses y los problemas políticos dilataron la celebración de una nueva distribución, que tuvo lugar el 27 de marzo de 1832. Como es de rigor, se comienza recapitulando las actas, “desde el 24 de septiembre

de 1808 hasta 27 de marzo de 1832". Al comienzo se advierte que la Academia deseaba abrir un concurso "afín de que recayesen las pensiones en los que fuesen premiados como más dignos y sobresalientes". Esto significaba que cambiaba el significado de la antigua concesión de premios, que eran galardón sin más opción. El reglamento aprobado por Fernando VII el 9 de marzo de 1830 señalaba en su artículo treinta que los premios representarían la concesión de las pensiones en las cortes extranjeras. Se verificó la entrega de los premios, seguida de una oración pronunciada por el padre Don José Díaz Jiménez, académico de honor. A continuación hubo otro discurso a cargo del académico de honor Don Juan Bautista Arriaza, que estuvo dedicado a exaltar al rey Fernando VII, quien con su esposa Doña María Cristina de Borbón se dignó presidir la entrega de premios. No es de extrañar los elogios que en su honor se dispensaron. La mejor muestra fue la intervención al final del Viceprotector de la Academia, "quien puesto en pie delante del Trono manifestó a SS.MM. el bellísimo contraste que formaban la última Junta pública celebrada por la Academia en 1808, cuando lloraba la ausencia de su Rey y Señor, y la que hoy se presentaba, reunida bajo de su Real Presidencia, acompañado de su amabilísima Reina... y cercado de la augusta Familia". La entrega de premios representó, pues, un acto político, de acatamiento y a los Soberanos. Dirigiéndose a los premiados, les indicó: "Vosotros, jóvenes aplicados, bendecid a nuestros Soberanos; mirad esas preciosas medallas que habeis recibido de su manificencia, y demostradles vuestra gratitud, vuestro amor y vuestro entusiasmo diciendo conmigo en voz alta: *Viva el Rey. Viva la Reina. Viva la Real Familia*". Los vivas fueron coreados por los premiados, mientras sonaba en la sala "la música de los Voluntarios Realistas que estaba prevenida al intento". El compromiso político de la Real Academia con los Soberanos llegó al límite. Pero fueron los últimos premios. Al año siguiente, en 1833, falleció Fernando VII y la marcha de la Real Academia siguió un rumbo diferente, hasta el extremo de desaparecer la entrega de premios.

EPÍLOGO

Los Premios de la Real Academia de San Fernando representaron un acontecimiento fundamental en la vida de la corporación. Sin duda la concesión de las medallas era un impulso decisivo en la carrera de un artista.

Pero debe prestarse especial atención a lo que entrañaba la misma ceremonia de la entrega de premios. Era un acontecimiento de relieve de máxima resonancia, efectuado en presencia de las autoridades políticas y culturales, incluyendo representación extranjera. La exposición que se hacía de las obras efectuadas por los premiados, junto con las de los propios profesores, indicaba la puesta al día de las tendencias del momento. Que el público madrileño pudiera asomarse directamente a las obras, no entraña un cambio en la actitud, en el sentido de que el arte se destinaba a la comunidad de vecinos. Era ya la primera exposición colectiva y pública que podía contemplarse en Madrid.

Pero la ceremonia se adornaba con poesías y discursos, que preparaban un ambiente literario y un espectáculo artístico. Súmese la música, de suerte que también como concierto puede ser entendido el acto. Figuras insignes de nuestra literatura dejaron oír su voz en la entrega de premios.

Pero la edición se enriquece con el resumen de las actas, que figura al principio. Se hace recuento de la actividad de la Academia, referencia a los fallecimientos y nombramientos. Del personaje desaparecido se hace su historia, lo cual revela que estos libros son un material histórico.

La Academia era un centro de creación regia y se mantenía con los recursos aportados por la Corona y naturalmente las propias obras de arte. Por esta razón la Real Academia era un organismo que estabilizaba el poder monárquico, como medio de veneración de las personas de la Realeza.

Y en último término, el Catálogo de los miembros de la Academia, que se añade al final de cada distribución de premios, constituye una exactísima relación de las personas que han constituido el núcleo vital de la Corporación.

NOTAS

- (1) Claude Bédat *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, versión española, del original en francés (1974), a cargo de la Fundación Universitaria Española y la Real Academia de San Fernando, Madrid, 1989, página 305. El mismo Bédat hizo un detenido estudio de la Biblioteca, en dos artículos publicados en la revista *Academia*, números 25 y 26.
- (2) José Antonio Domínguez Salazar. "La Biblioteca y el Archivo", páginas 233-256, de *El Libro de la Academia*, Madrid, 1951.
- (3) "Publicaciones". *El Libro de la Academia*, páginas 297-332.
- (4) *Catálogo de Publicaciones*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1987.- *Catálogo de nuevas publicaciones (suplemento al Catálogo de 1987)*, Madrid, 1992.
- (5) *Los Premios de la Academia y el arte de la segunda mitad del siglo XVIII*, Catálogo de la Exposición, Madrid, marzo-abril de 1990. La exposición fue dirigida por el conservador del museo, académico Don José María de Azcárate. De las exposiciones itinerantes se hicieron sucesivos catálogos, referidas sólo a los *Premios*.
- (6) *Hacia una nueva idea de la arquitectura. Premios generales de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)*, organizada por la Comunidad de Madrid y la Real Academia de San Fernando, Madrid, 1992.
- (7) Véase nota cinco. Este catálogo no estaba provisto de ilustraciones pero sí en cambio aparecen en las ediciones de las exposiciones itinerantes de dicha exposición, consagrada a los *Premios de la Academia*.
- (8) El estudio introductorio corresponde a Delfín Rodríguez Ruiz. Las papeletas de las obras seleccionadas fueron redactadas por Silvia Arbaiza Blanco-Soler, Ascensión Ciruelos, Pilar García Sepúlveda, Carmen Heras Casas y Begoña Pérez Delgado.
- (9) María A. Blanca Piquero y María del Carmen Salinero, "Inventario de la colección de Medallas de la Real Academia de San Fernando", revista *Academia*, primer semestre de 1988, páginas 257-362. Números 51 al 58.
- (10) María Luisa Tárraga Baldón. *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*, Madrid, 1992. Volumen 1. *Biografía*, páginas 125 y 327.
- (11) J. J. Martín González. "La distribución del espacio en el edificio de la antigua Academia", *Boletín Academia*, segundo semestre de 1992, páginas 163-210.



1.- Retrato de D. José de Carvajal por Andrés de la Calleja. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Representa el momento en que entrega a Mariano Sánchez el Premio otorgado en 1753.



2.- Premio primero de tercera clase. Medalla realizada por D. Tomás Prieto.

PRIMERA CLASE.

Primeros premios.

MEDALLAS DE ORO DE TRES ONZAS.

- Premio.* D. Francisco Cañanova, natural de Zaragoza, de edad de diez y nueve años.
- Medalla.* D. Pedro Michel, natural de la Villa del Puy, Diócesis de Velay en Francia, de edad de veinte y tres años.
- Archiducado.* D. Alfonso Martín, natural de Valladolid, de edad de veinte y tres años.

CATALOGO

DE LOS S^{tes} ACADEMICOS EMPLEADOS,

DE HONOR, Y DE MERITO

DE LA REAL ACADEMIA

DE SAN FERNANDO.

PROTECTOR.

EXC^{mo} Sr. D. Joseph de Carvajal y Lancafter, Cavallero del insigne Orden del Toiyón de Oro, Gentilhombre de Camara de S. M. con exercicio, Ministro de Estado, Decano de este Consejo, Gobernador del Supremo de las Indias, Presidente de la Real Junta de Comercio, y Moneda, Director de la Real Academia Española.

SUPERNUMERARIOS.

S Señora Doña Barbara María Hueva. P.
Señora Doña Angela Perez y Cavallero. P.
Sr. D. Juan Ramirez de Arellano. P.



Edición de los Premios de 1753

- 1.- Concesión de los Premios.
- 2.- Catálogo de Académicos.
- 3.- Final del Catálogo.

Tambien deliberó la Academia en aquella Junta los asuntos que debían proponerse para la oposicion á los premios concedidos por el Rey en la misma forma que en el precedente año , y fueron elegidos los siguientes:

PARA LA PINTURA.

Primera clase.

El Réy Wamba quando entró triunfante en Toledo , conduciendo prisionero en un carro al Conde Paulo y demás Rebeldes de la Galia Gótica.

Segunda clase.

Julio Manfucto Español, herido de muerte en la batalla de Cremona por su hijo, sequaz del partido contrario , al ir á despojarle se reconocen mutuamente.

DEL MISMO AUTOR.

AL REY N.^{RO} SEÑOR
SONETO.

AUNQUE Templo immortal la Arquitectura
Te confagre , ó Monarca generoso:
Aunque tu fama estampe en fiel Colofo,
Dándole eternidades la Escultura:
Aunque apurando el arte la Pintura
Ciega presume haceros mas glorioso:
Será vano su intento y ambicioso,
Porque son sus milagros vuestra hechura.
Con justo , pues , debido rendimiento
Reconozcan las Artes reverentes,
Que á vuestra piedad deben su fomento.
Que las que hoy por Vos son eminentes,
Sin Vos , que sois el alma de su aliento,
Cadáveres serían indecentes.



Edición de los Premios de 1754

- 1.- Elección de asuntos.
- 2.- Oración del Padre Jerónimo de Benavente.

AL EX^{MO} SEÑOR
D. RICARDO WALL,
Protector de la Academia.

DECIMA.

Dignísimo sucesor
De aquel primero, de modo
Que sucederle en un todo
Hace á tu gloria mayor:
Las tres Artes Protector
Liberal te están clamando:
Y aunque venera callando
A FERNANDO la Academia,
Reconoce, que la premia
La mano en tí de FERNANDO.



D. Juan de la Cruz y Olmedilla : Para Arquitectura, Cartas Geograficas y Adornos.

D. Tomas Lopez : Para Arquitectura , Cartas Geograficas y Adornos.

Don Alfonso Cruzado : Para grabar Sellos en piedras finas.



Edición de los Premios de 1754

- 1.- Décima de Don Gaspar de Molina, Marqués de Ureña.
- 2.- Final del Catálogo.



RESUMEN

DE LAS ACTAS DE LA ACADEMIA
desde 6. de Marzo de 1757.

Distribuídos los Premios en la Junta pública que se celebró en 6. de Marzo de 1757. prosiguieron los estudios con el fervor acostumbrado.

El Rey N. S. , que está en el Cielo, admitió con la mayor benignidad la Relacion de la distribución de aquellos Premios que puso á sus pies la Academia ,



Edición de los Premios de 1760

- 1.- Resúmen de las Actas.
- 2.- Premio segundo de segunda clase, grabado por Jerónimo Antonio Gil.



EX.^{MO} SEÑOR.

EL Instituto confiado al zelo de V. E. siendo uno de los que mas contribuyen á la pública utilidad, es tan digno del universal aprecio, que no necesita para conseguirlo las recomendaciones de la Eloquencia, ni los adornos de la Poesía. El fruto debido á



EGLOGA.

ALCION,

GLAUCO.

BRamaba el ronco viento,
Y de nubes el Sol obscurecido
Horror al mar indómito añadía:
El liquido elemento
De rayos y relampagos herido
Contra su proprio natural ardía.

Edición de los Premios de 1760

- 1.- Oración del Vizconde de Sierrabrava.
- 2.- Égloga de Don Vicente García de la Huerta.



CATALOGO
DE LOS S^{RES} ACADEMICOS
DE LA REAL ACADEMIA
DE SAN FERNANDO,
Y ORDEN DE SUS CLASES
Y CREACIONES.

PROTECTOR.

EX^{mo} Sr. D. Ricardo Wall, Caballero del Orden de Santiago, Comendador de Peña-Ufende, Teniente General de los Reales Exercitos de S. M. fu Confejero de Estado, fu primer Secretario de Estado y del Despacho Univerfal, Superintendente General de Correos y Postas de dentro y fuera de España...

D. Diego Diaz, para el Grabado en hueco.

CONSERGE DE LA ACADEMIA.

D. Juan Moreno y Sanchez.



Edición de los Premios de 1760

- 1.- Catálogo de Académicos.
- 2.- Final del Catálogo.

DISTRIBUCION
DE LOS PREMIOS
CONCEDIDOS
POR EL REY NUESTRO SEÑOR
Á LOS DISCÍPULOS
DE LAS NOBLES ARTES,
HECHA
POR LA REAL ACADEMIA
DE SAN FERNANDO
EN LA JUNTA PÚBLICA
DE 4 DE AGOSTO DE 1790.

obtuvo el primer premio. El segundo se asignó por catorce de los mismos Vocales á D. Antonio Gonzalez y Ramirez , en cuya obra estaba el número 22.: el número 15. en la de D. Agustín Serrano tuvo un voto ; otro el 16. en la de D. Santiago Casanovas ; tres el 21. en la de D. Manuel Piernas ; y seis el diez y siete en la de D. Toribio Antonio Menendez.

Conforme los premiados iban recibiendo sus medallas de mano del Excelentísimo Señor Presidente , publicó el Secretario los nombres, edades, y Patrias de los mismos en esta forma.

PRIMERA CLASE.

PRIMOS PREMIOS.

MEDALLAS DE ORO DE TRES ONZAS.

- Pintura. . . . Don Vicente Lopez , de 18 años , natural de Valencia.
Escultura. . . D. Pedro Hermoso , de 24 años , natural de Jaen.
Arquitectura. D. Evaristo del Castillo , de 21 , natural de Madrid.

Edición de los Premios de 1790

- 1.- Portada.
- 2.- Concesión de los Premios

DISTRIBUCION
DE LOS PREMIOS
CONCEDIDOS
POR EL REY NUESTRO SEÑOR
A LOS DISCÍPULOS
DE LAS TRES NOBLES ARTES,
HECHA
POR LA REAL ACADEMIA
DE SAN FERNANDO
EN LA JUNTA PÚBLICA
DE 27 DE MARZO DE 1832.



M A D R I D
POR IBARRA, IMPRESOR DE CÁMARA DE S. M.
AÑO DE 1832.

Edición de los Premios de 1832. Portada

SANTIAGO DE COMPOSTELA LA DEFENSA DEL
PAISAJE EN EL ENTORNO DE LAS
CIUDADES HISTÓRICAS

Leído ante los representantes de las Academias de
Bellas Artes de Europa

Por

JULIO CANO LASSO

Ilustres Académicos de Europa. Señoras y señores.

No quiero dejar pasar la excelente ocasión de hallarme ante tan ilustre auditorio y en una ciudad como Santiago de Compostela, para hablaros de un problema muy grave que afecta a todas las ciudades históricas en general y a Santiago muy particularmente. Un problema que afecta al patrimonio estético y cultural de Europa.

Me refiero a la defensa del paisaje en el entorno de las ciudades históricas.

Quien haya contemplado la impresionante fachada de Santiago desde el mirador de la Herradura, habrá tenido ocasión de apreciar cómo la belleza y grandiosidad de la composición se debe a una asociación de tres elementos:

El conjunto de edificios monumentales presididos por la insigne Catedral, recortándose limpiamente sobre el cielo; la edificación humilde, de pequeña escala, que forma un basamento muy pintoresco y que valora aún más por contraste de escalas la grandeza de lo monumental, y el paisaje, como tercer e importantísimo elemento. Un paisaje formado por un primer término multicolor de huertas, que penetran entre el caserío, y otros paisajes más distantes que se alejan en sucesivos términos hasta el horizonte.

Para cualquier observador con un mínimo de sensibilidad estética es evidente que estos tres elementos son inseparables y contribuyen por igual a la belleza de lo que se nos ofrece a la vista.

Pues bien, el paisaje está sometido a una lenta destrucción, y esto es tan grave como si viéramos derribar lentamente las torres de la Catedral.

Visité Santiago por primera vez hace cincuenta años. Entonces el paisaje natural se extendía por el valle y las laderas: Prados, huertas, cultivos, pi-

nares y robledas... y apenas había alguna edificación moderna que desentonara. La ciudad aparecía limpiamente como una joya antigua en el esplendor del campo.

Hoy este paisaje está muy mermado y paso a paso nuevas edificaciones lo van invadiendo.

Durante muchos años la ciudad creció hacia el sur, por una ladera de suave pendiente, sin afectar el ensanche a la visión de la ciudad histórica y a las zonas sensibles del paisaje. Hubo un momento en el que se había llegado al modelo teórico ideal de crecimiento de una ciudad histórica.

No hay tiempo de entrar en más detalles. Basta decir que desde aquel momento la ciudad ha comenzado a crecer en distintas direcciones, invadiendo puntos sensibles del paisaje y dando comienzo a un proceso muy difícil de dirigir.

Santiago es antigua ciudad universitaria y centro religioso y cultural importante. Yo hubiera deseado para Santiago un destino análogo al de otras ciudades universitarias, gloria y lujo de Europa: Oxford, Cambridge, Heidelberg, Gottinga... rodeadas de un encantador paisaje natural, y en las que a la tradición medieval y renacentista se une la más avanzada modernidad y prestigio cultural. Ciudades que han sabido seguir siendo pequeñas, sin ser absorbidas por la ciudad moderna sin carácter ni personalidad.

También otras antiguas e ilustres ciudades universitarias españolas, como Salamanca y Alcalá, debieran haber tenido el mismo destino.

Pero Santiago siempre alentó ambición de grandeza y una errada voluntad de convertirse en "gran ciudad", en mi opinión equivocando su destino.

Convertido Santiago en capital política y administrativa de Galicia, el crecimiento urbano está recibiendo un nuevo impulso y la ciudad se extenderá como un volcán que vierte su lava en todas direcciones, arrasando el paisaje que encuentra a su paso. Los planes urbanísticos favorecen y estimulan este crecimiento explosivo.

No servirán de mucho las buenas intenciones. Justo es reconocer que el actual alcalde está llevando a cabo un gran esfuerzo para consolidar como parques y jardines públicos extensiones considerables; pero en cualquier caso éstas siempre fueron zonas verdes y partes del paisaje, y la realidad es que a pesar de los esfuerzos, las superficies rescatadas son una pequeña parte del paisaje natural amenazado y del que ya ha sido destruido.

Pero lo más grave es que la defensa del paisaje no es tema que preocupe como debiera; hoy la opinión está distraída por dos intervenciones en el interior del recinto histórico que en mi opinión tienen menos importancia que el problema al que me estoy refiriendo.

Existe la ilusión renovada de hacer de Santiago una gran ciudad, y con ello se está echando leña al fuego, y me temo que de poco han de servir los planes y buenas intenciones; el crecimiento urbano acabará por engullir el Santiago histórico en una ciudad grande y sin carácter, consumando el desastre.

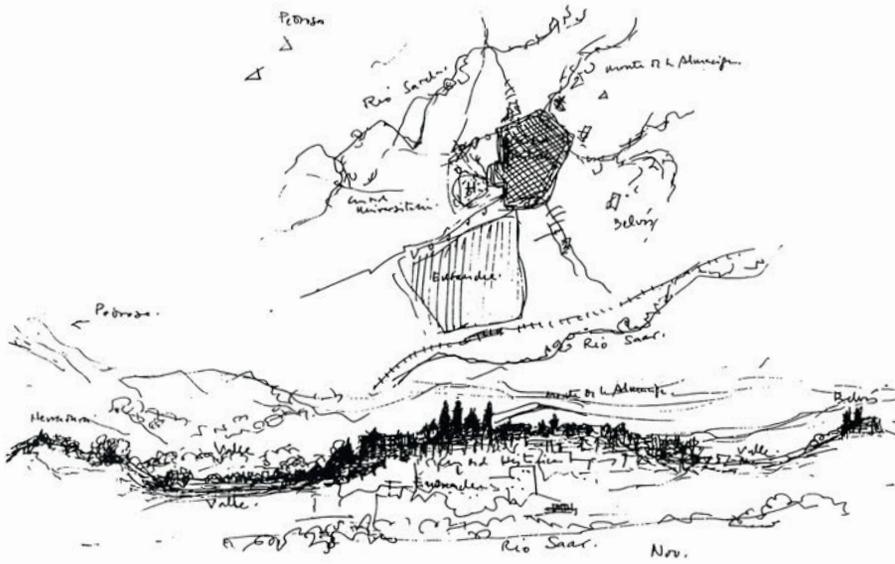
Soy pesimista. Pero creo que debo hacer un llamamiento a quienes tienen alguna responsabilidad y a la opinión en general advirtiendo del peligro, y hacerlo en presencia de quienes representan a las Academias Europeas, cuya presencia en Santiago es tan importante, instándoles a que hagan oír su voz en un problema tan serio como es la relación ciudad-paisaje.



Santiago - ottobre 24.



Gruppi nuovi preparati al Gruppo
di Palazzo di Esposizione Agricola e Commerciale



Santiago de los Caballeros.

- | | |
|---------------------------|---|
| 1. Ciudad Universitaria. | 10. Colegiato de Saar. |
| 2. Riosandee. | 11. Cruje. |
| 3. Rio Saar. | 12. Bosque de la Guadalupe. |
| 4. Rio Saraha. | 13. Hermita de S ^{ta} Barbara. |
| 5. Beleno. | 14. Huerta. |
| 6. Monte de la Municipal. | 15. Ciudad Universitaria. |
| 7. Monte Pastora. | |
| 8. Monte del Guiso. | |
| 9. Cerro de Santiago. | |



Santiago - veduta 74.

Gran compresioni: tra Santiago, la Cattedrale e alcuni dei più grandi edifici. Contrasti verticali e un ritmo di linee orizzontali, verticali e diagonali. In edifici vicini, prossimi e lontani, mescolati con la vegetazione piccola e grande, e arbusti, fiori e basamenti di altri grandi complessi.



Santiago con una forte atmosfera di splendore del Campo.

LA REUNIÓN DE PRAGA SOBRE LA SITUACIÓN DEL
PATRIMONIO ARTÍSTICO MUEBLE EN LOS PAÍSES DE
EUROPA CENTRAL Y ORIENTAL

Por

JOSÉ LUIS ÁLVAREZ ÁLVAREZ

El cambio experimentado por esos países como consecuencia de la caída de los regímenes comunistas, ha tenido múltiples efectos, y uno de ellos ha sido el reconocimiento de la propiedad privada sobre los bienes que forman ese Patrimonio, y la posibilidad de negociación y tráfico de ellos.

Una situación nueva como la descrita, con unas leyes dictadas para un régimen completamente distinto, ha originado un tráfico mercantil más activo y unos graves riesgos para la conservación de esos bienes culturales muebles en sus países de origen; y ello ha provocado un creciente interés del Consejo de Europa y de esos países de Europa Oriental y Central, por encontrar fórmulas para la conservación de ese Patrimonio.

Los días 9, 10 y 11 de noviembre de 1993, se ha celebrado en Praga una reunión de trabajo intergubernamental bajo los auspicios del Consejo de Europa.

A ella han asistido representantes de 25 países europeos, entre ellos Rumanía, Moldavia, Hungría, Croacia, Eslovenia, Eslovaquia, Polonia, Rusia, Ucrania, Lituania, Estonia, Letonia y la República Checa. El resto eran países occidentales, aunque es digno de señalar que dos países importadores tan significativos como Alemania y Suiza, no mandaron delegación. Asistieron asimismo los representantes de la UNESCO y de Interpol, el Jefe de la División del Patrimonio Cultural del Consejo de Europa, José María Ballester, y el que suscribe este artículo, contratado por el Consejo de Europa como Experto para estudiar la situación del Patrimonio Mobiliario en los países de Europa Central y Oriental, y proponer medidas específicas para la protección de esos bienes.

La sesión fué abierta por un discurso del Ministro de Cultura de la República Checa en el que hizo un resumen del problema que la nueva situa-

ción había provocado en su país y en otros del mismo área, y agradeció la presencia de las Delegaciones concurrentes apuntando el propósito de encontrar fórmulas aceptables por los países importadores y exportadores que redujeran la dimensión del problema.

La cita tenía el carácter de reunión de trabajo, y por lo tanto no se trataba de sentar conclusiones definitivas, sino de producir un cambio de informaciones sobre el grave problema que se está viviendo en los países de Europa Central y Oriental como consecuencia del cambio político y económico allí producido y de encontrar soluciones a las nuevas realidades que afectan gravemente a la conservación de su Patrimonio Mobiliario dentro de sus fronteras.

Concretamente, el programa previsto era el siguiente:

Apertura por el Ministro de Cultura de la República Checa; introducción por José Luis Alvarez sobre la situación del Patrimonio Artístico Mueble en los países de Europa Central y Oriental; informes de cada nación sobre la protección, inventario, comercio y exportación, régimen fiscal, restitución y precauciones en caso de guerra, del Patrimonio Artístico Mueble; debate general sobre lo anterior; todo ello durante el primer día, 9 de noviembre.

Circulación ilegal de la propiedad de los bienes culturales y medidas preventivas para evitarla; efectividad de la lucha contra la circulación ilegal; cooperación internacional y restitución, en su caso, de los bienes culturales salidos ilegalmente, con intervención sobre estos puntos de los representantes de la UNESCO, Interpol y Consejo de Europa; exposición por las delegaciones nacionales y debate general.

Y finalmente, en ese mismo día, 10 de noviembre, propuesta por el Experto de medidas de protección ad hoc e ideas sobre intercambio de informaciones entre los diversos países.

Finalmente, el día 11 de noviembre, se habrían de discutir y aprobar, en su caso, las medidas propuestas y se redactarían unas conclusiones.

Habían precedido a esta reunión diversos estudios encargados por el Consejo de Europa, entre los cuales destaca el informe sobre la situación del Patrimonio Cultural en Europa Central y Oriental, redactado, como relatores, por los Eurodiputados López Henares, de España, y Müller, de Alemania, con fecha 16 de diciembre de 1991, cuyo resumen es textualmente el siguiente:

“La Asamblea Parlamentaria del Consejo de Europa está seriamente preocupada por la situación del Patrimonio Cultural en Europa Central y Oriental. El Patrimonio de Croacia sufre una destrucción masiva; las obras de arte abandonan ilegalmente el país de origen y el mismo Patrimonio Arquitectónico está directamente amenazado por la degradación, la demolición o la indiferencia. La ausencia de legislación pertinente o su no aplicación, y la falta de medios, parecen ser las principales razones de esta situación”.

“La Asamblea recomienda, por lo tanto, al Comité de Ministros, intensificar la cooperación con los responsables del Patrimonio Cultural en Europa Central y Oriental. Recomienda también el lanzamiento de una campaña paneuropea para la protección del Patrimonio Cultural”.

Y asimismo es muy importante la Recomendación número 1.172/92 del Consejo de Europa, relativa a la situación del Patrimonio Cultural en Europa Central y Oriental, en la que, entre otras cosas, se dice:

“3.- La Asamblea deplora el recurso masivo en Europa Central y Oriental de la venta, con frecuencia ilegal, de obras de arte transportables a cambio de divisas fuertes, sobre todo por personas que, inundando el mercado de esas obras, se privan a sí mismas y a su país de una riqueza incalculable por un escaso provecho inmediato”.

“7. De manera más general, la Asamblea hace constar que en Europa Central y Oriental el Patrimonio Arquitectónico de los países, aun siendo extremadamente rico y comprendiendo tanto monumentos de primer nivel como construcciones de estilo tradicional en los pueblos, está directamente amenazado”.

“14. La Asamblea recomienda al Comité de Ministros:

– Interesarse por la transmisión de la experiencia adquirida por el Consejo de Europa y por sus Estados miembros de Europa Occidental, a los responsables del Patrimonio Cultural de Europa Central y Oriental; no se deben renovar los errores cometidos en el Oeste, ni dejar desaparecer las tradiciones y el Patrimonio Cultural que subsisten en el Este.

– Proceder a un análisis sistemático de la situación del Patrimonio Cultural en esos países, y ayudarles para la identificación de las acciones prioritarias.

– Poner en guardia a los Gobiernos de Europa Central y Oriental contra los daños irreversibles que pueden infringir al Patrimonio Cultural la planificación, el desarrollo y el turismo anárquicos, si no se tienen en cuenta los intereses de la conservación”.

“15. A fin de relanzar y estimular la protección del Patrimonio Cultural en toda Europa, y para manifestar su solidaridad con Europa Central y Oriental, la Asamblea recomienda la Comité de Ministros, lanzar, si fuere posible, en 1993, y en condiciones análogas a las de 1975, una campaña paneuropea para la protección del Patrimonio Cultural”.

Asímismo había precedido a la reunión de Praga, el envío de un cuestionario preparado por mí en mi condición de Experto contratado por el Consejo de Europa, para tratar de conocer la situación en esos países a través de las contestaciones que a ese cuestionario dieran sus Ministerios de Cultura u órganos equivalentes. El cuestionario enviado a esos países, era el siguiente:

CUESTIONARIO SOBRE PATRIMONIO CULTURAL MOBILIARIO

1.- ¿Existe algún régimen jurídico general por el que se regule la protección del Patrimonio Histórico y Artístico de carácter mueble?. Si existe indicarlo y enviar los textos legales vigentes. Si no existe indicar si está en curso alguna normativa para obtener ese fin.

2.- ¿A qué tipos de bienes muebles de valor cultural se extiende la protección y limitación de las leyes?. Es decir, aparte de las obras de las Artes clásicas, Pintura, Escultura ¿se extiende la protección a los productos de las artes menores (cerámica, platería, tejidos, orfebrería, forja, mobiliario), a los libros, a los bienes de interés etnográfico, natural, arqueológico, numismático, etc?.

3.- ¿Existe algún límite de antigüedad para que los bienes muebles de valor cultural, histórico o artístico estén sujetos a protección?. Es decir ¿la protección se extiende a los bienes anteriores a una determinada fecha, o que tienen una antigüedad inferior a equis años?. ¿Los bienes muebles de valor Cultural Histórico o Artístico de autores vivos están sujetos a alguna limitación o son de comercio libre?.

4.- ¿Los bienes muebles de valor cultural, histórico o artístico que estaban en colecciones públicas o Museos en el periodo socialista se han devuelto o se proyectan devolverlos, en todo o en parte, a sus antiguos propietarios?. Indicar la regulación para la devolución si existe, o la regulación que determina el destino definitivo de esos bienes.

5.- Los bienes muebles de valor cultural, histórico o artístico que estaban en colecciones públicas ¿están en su mayoría inventariados?. En caso afirmativo ¿los bienes que se devuelvan van a seguir inventariados con expresión del sitio en que se hallan después de la devolución?.

6.- ¿Los bienes muebles de valor cultural que han permanecido en manos privadas están comprendidos en algún Inventario?. ¿Se tiene algún control de ellos por la Administración Pública o se sabe donde están o quien los posee?. ¿Existe el propósito de hacer un Inventario de ellos o al menos de los más importantes?.

7.- ¿La mayoría de los bienes muebles de valor cultural pasaron a manos del Estado o se piensa que se ocultaron bastantes y permanecieron en manos privadas secretamente?. Si esto sucedió ¿se refería solamente a bienes que no se pueden considerar de primera categoría, o también a éstos?.

8.- ¿Cuál es el régimen respecto a las exportaciones de bienes muebles de interés cultural?. ¿Es libre, está prohibido totalmente o se necesita pedir una autorización?. ¿En este último caso la concesión de la licencia de exportación es discrecional por parte del Estado?. Indicar y enviar los textos que regulen, admitan o prohíban la exportación.

9.- ¿Piensa que el régimen legal de exportaciones se está cumpliendo o que se comenten infracciones muy frecuentes y que están exportándose ilícitamente muchos bienes muebles de valor cultural, histórico o artístico?. ¿Esta exportación ilícita cree que está afectando gravemente al Patrimonio Cultural de su país?. En caso afirmativo indique si por la cantidad de las obras o porque se extiende a piezas de primera importancia.

10.- Estas infracciones ¿se producen por situación de grave necesidad de sus poseedores? ¿o simplemente por afán de lucro y falta de respeto al Patrimonio Cultural?; ¿se extienden incluso a bienes en poder de personas públicas, sean autoridades o funcionarios?; ¿se extienden a bienes de las Iglesias?; ¿se refieren sólo a bienes hasta ahora ocultos en manos de sus antiguos propietarios, o incluso a bienes reprivatizados y devueltos ya a aquéllos?.

11.- ¿Cuáles son las sanciones legales para las exportaciones ilícitas?. ¿Se aplican estas sanciones?. ¿Es eficaz la Administración en detectar las exportaciones ilícitas?. ¿Las sanciones establecidas son disuasorias o no tienen apenas efecto?.

12.- ¿Se cometen con frecuencia robos de bienes muebles de valor cultural, histórico o artístico o son actuaciones excepcionales?. En caso

de que se produzcan ¿afectan más a las propiedades privadas o a los bienes eclesiásticos?. ¿Se producen incluso en las colecciones públicas o en edificios públicos?.

13.— ¿Es eficaz la vigilancia en las Aduanas para detectar esas salidas ilegales o es muy raro que se descubran exportaciones de bienes muebles de valor cultural, histórico o artístico en las fronteras?. ¿Saben por cual de sus fronteras se producen la mayor parte de las exportaciones ilegales?.

14.— La venta de bienes muebles de valor cultural, histórico o artístico dentro del país ¿es libre o tiene limitaciones?. Si es libre ¿esta libertad se extiende también a las ventas a extranjeros?. ¿Tienen los comerciantes de arte o anticuarios obligación de llevar un libro-registro de sus operaciones de compra y venta?. Si tienen limitaciones ¿cuáles son éstas?. ¿Existe un derecho preferente de adquisición, en el caso de ventas interiores o exteriores de bienes muebles de valor cultural, histórico o artístico a favor de alguna persona pública (Estado, Municipio, etc.).

15.— ¿Existe posibilidad real de que si un propietario privado necesita vender algún mueble de valor cultural, histórico o artístico lo pueda ofrecer a un ente público y éste esté interesado en adquirirlo a precio de mercado?. ¿Existe posibilidad de recibir dinero a préstamo con garantía (pignoratícia o de otro tipo) de bienes culturales muebles?.

A la fecha de la reunión de Praga, se habían recibido contestaciones de solo seis países: Polonia, Bulgaria, Eslovenia, Eslovaquia, Croacia y Lituania; y con posterioridad a esa reunión se han recibido también las contestaciones de Estonia, Ucrania, Rumanía, Rusia y Hungría. El resumen contenido en el documento al que haremos referencia después, comprende ya al redactar este artículo respuestas de todos esos países.

Presenté, para introducir el trabajo de la reunión en su primera sesión, un documento que tras hacer referencia a la importancia y legislación del Patrimonio Cultural en el momento actual, y los problemas que plantea la conservación de ese patrimonio, me refería a la experiencia de los países de Occidente para, de acuerdo con la resolución 1.172, hacer ver que todos los países europeos se han visto afectados por él y que no es exclusivo de la Europa Oriental aunque ésta lo está viviendo ahora más agudamente. El documento textualmente decía:

IMPORTANCIA Y LEGISLACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

El Consejo de Europa lleva trabajando por la conservación, primero del Patrimonio Arquitectónico Europeo, y luego del Patrimonio Cultural de Europa, desde hace bastante más de 20 años, y en ese tiempo ha publicado abundantes Recomendaciones, promovido muchas reuniones de trabajo de expertos y representantes de los diversos países europeos, y logrado algunos documentos y Convenios muy importantes.

La protección de los bienes culturales, que tanto ha sufrido por la ignorancia, la especulación y la barbarie, está hoy ya reconocida por casi todas las leyes nacionales, y por muchos documentos internacionales. La Convención de la UNESCO de 1970, en su preámbulo, dice que “cada Estado tiene el deber de proteger el patrimonio constituido por los bienes culturales existentes en su territorio”, y la misma Institución ha declarado a muchos bienes, pueblos y ciudades, “Patrimonio de la Humanidad”.

Hay ya muchos documentos internacionales que reconocen la importancia de esos Patrimonios Culturales, tanto para los países que los poseen como para un continente con una común historia cultural, o para la Humanidad entera.

La Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico, adoptada por el Comité de Ministros del Consejo de Europa, dice entre otras cosas: “Se recomienda a los Gobiernos de los Estados miembros, adoptar medidas de orden legislativo, administrativo, financiero y educativo, necesarias para la puesta en marcha de una política de conservación integrada del Patrimonio Arquitectónico”.

“La encarnación del pasado en el Patrimonio Arquitectónico constituye un entorno indispensable al equilibrio y desarrollo del hombre”.

“El Patrimonio Arquitectónico es un capital espiritual, cultural, económico y social de valores irremplazables”.

“El Patrimonio Arquitectónico es un bien común de nuestro continente”.

Y la Declaración de Amsterdam, también de 1975, dice asimismo: “Además de su inestimable valor cultural, el Patrimonio Arquitectónico de Europa induce a todos los europeos a tomar conciencia de una comunidad de historia y de destino”.

“Estas riquezas, siendo un patrimonio común de todos los pueblos de Europa, éstos tienen el deber de protegerlas de los peligros crecientes que les amenazan”.

“La conservación integral implica la responsabilidad de los poderes locales y necesita la participación de los ciudadanos, y exige una adaptación de las medidas legislativas y administrativas”.

Y la Convención para la protección del Patrimonio Arquitectónico de Europa, de Granada de 1985, partiendo de la idea de que “el patrimonio Arquitectónico constituye una expresión irremplazable de la riqueza y de la diversidad del Patrimonio Cultural de Europa, un testigo inestimable de nuestro pasado y un bien común de todos los europeos”, impone a los países firmantes (art. 3): poner en marcha un régimen legal del Patrimonio Arquitectónico y asumir, según las modalidades propias de cada Estado o región, la protección de los Monumentos, de los conjuntos arquitectónicos y de los Sitios.

Ideas que se desarrollan en muchos otros Documentos como la Convención de Delfos de 1985, las Recomendaciones del Consejo de Europa, los acuerdos de Sintra de 1987 de la Comunidad Europea, o de la tercera Conferencia europea de los ministros responsables del Patrimonio Cultural de Malta de 1992.

Hoy el Consejo de Europa, en la misma línea iniciada hace muchos años, quiere ofrecer su experiencia y colaboración a los países de Europa central y oriental, que pasan por un momento especialmente complicado en cuanto a la defensa y conservación de su importante Patrimonio Cultural.

Se da la circunstancia de que hay muchas leyes europeas, del Este y del Oeste, que se ocupan de la protección del Patrimonio Arquitectónico de forma muy semejante, y en cambio respecto al patrimonio mobiliario hay unas liberales y permisivas, como la alemana y la holandesa, hay intervencionistas y protectoras, como la española y la italiana, u otras como la francesa tiene unas soluciones intermedias.

La explicación de esta diferencia de criterios es clara: los países con un Patrimonio Cultural muy extenso y con menos recursos económicos (Italia, España, Grecia) tratan de poner dificultades al libre comercio, porque son países tradicionalmente expoliados y exportadores, mientras que los países importadores de obras de arte, normalmente más ricos, no sienten esa necesidad de protección (si bien esas situaciones cambian y hoy se empieza a plantear en países tradicionalmente muy permisivos, como Gran Bretaña o Bélgica y Holanda, la necesidad de limitar la exportación de algunos de sus tesoros artísticos).

Pero a pesar de esos acuerdos internacionales y de esas leyes, la defensa y conservación del Patrimonio Cultural sigue presentando problemas que hay que resolver cada día.

Los bienes artísticos y culturales, los monumentos y edificios, y las obras de arte, han sido en todas las épocas valorados, deseados y objeto de admiración y de negocios. Pero la creación del concepto de Patrimonio Histórico y Artístico, como un conjunto a proteger y conservar, es mucho más reciente. Se puede decir que es una creación de los Siglos XIX y sobre todo del XX.

Durante mucho tiempo, esos edificios y bienes se consideraba que eran de sus propietarios y que éstos podían hacer con ellos lo que querían. Sin embargo, esa idea se consideró insuficiente y se puso de relieve el interés que la comunidad tenía en la conservación de esos bienes, y el doble carácter que había que reconocerles. Coincidió en ellos el derecho de los propietarios a su uso y disposición, con el derecho de la comunidad, del Estado, del pueblo, la conservación y la contemplación de esos bienes. Y la coordinación de ese doble interés y derecho es el centro del problema al que han intentado dar solución las leyes modernas que se preocupan de la protección y conservación del Patrimonio Histórico de los pueblos y naciones.

Por la concurrencia sobre esos bienes de dos intereses: uno privado, el del propietario del edificio o de la obra de arte; y otro público, el del Estado o la comunidad, los bienes culturales tienen una naturaleza jurídica diferente de la de los bienes comunes, y por eso exigen un tratamiento legislativo, sustantivo y fiscal, especial.

El concepto moderno de propiedad, ya no es el concepto clásico del Derecho Romano de que el dueño tenía todos los derechos de forma absoluta, el *ius utendi atque abutendi*, el *ius disponendi* sin limitaciones. Hoy la propiedad es un derecho con límites, bien por la función social que cumple, bien por la concurrencia en los bienes de intereses públicos y privados, bien por la misma naturaleza del objeto.

A nadie le sorprende que la propiedad intelectual tenga unos límites temporales, a nadie le extraña que un terreno sea edificable o no y tenga límites de altura, o que el propietario tenga que conservar una casa o no edificar destruyendo la armonía de un barrio.

Ese doble interés, público y privado, que concurre en los bienes culturales, exige una legislación especial y que esos bienes estén sujetos a limi-

taciones, obligaciones, y tengan en cambio subvenciones o bonificaciones fiscales para poder conservarlos y como compensación a ese carácter limitado o menos absoluto de la propiedad de esos bienes.

EL PROBLEMA EN LOS PAÍSES DE OCCIDENTE

Los países occidentales, a lo largo de este siglo, han procurado dar leyes inspiradas en esas ideas y defender, valorar, conservar, promover y aún utilizar y hacer productivo ese Patrimonio. Pero a pesar de ello los problemas subsisten, la conservación del Patrimonio plantea problemas jurídicos y económicos, y quizá sea bueno hacer una breve referencia a algunas de las cuestiones pendientes y sin resolver en los países que podríamos considerar más adelantados en la preocupación por la conservación, la promoción y el disfrute por todos, de ese Patrimonio.

Esos problemas son claramente distintos cuando se refieren al Patrimonio Arquitectónico, a los inmuebles y cuando tratan de los bienes muebles y obras de arte, y por ello se deben tratar esos dos temas por separado.

Tratándose de los bienes inmuebles, los mayores riesgos para su conservación son:

1.— La falta de valoración y respeto a esos bienes por incultura. El desconocimiento de que un gran Monumento debe ser conservado, es muy raro, y a pesar de ello se han derribado o dejado destruir grandes construcciones: palacios, iglesias, monasterios, por el abandono o la ignorancia al no encontrarles utilidad inmediata. Pero es muchísimo más corriente esa destrucción en casas valiosas de otras épocas, edificios sin posible uso actual, edificios ruinosos y sobre todo en edificaciones corrientes, en casas de arquitectura popular, que no son grandes monumentos, pero que reflejan una época, un estilo y un modo de vivir.

Contra esa ignorancia hay dos grandes armas: la educación y el Inventario.

Educación de los ciudadanos, haciéndoles comprender que es un patrimonio que pertenece y enriquece a todos, del que hay que sentirse orgulloso y que recibimos de otros, debemos usar y transmitir a las próximas generaciones, y que puede y debe reportar, si es bien utilizado, beneficios económicos.

Inventariar esos inmuebles para evitar que sean desconocidos, para evitar los ataques de la ignorancia o del egoísmo.

2.– El desarrollo de las ciudades y una cierta idea del progreso. Cuando las ciudades se hacen más grandes y más ricas, hemos experimentado en Occidente el gran riesgo que sufren las casas y monumentos antiguos que se consideran un estorbo para abrir una calle, para hacer edificios más modernos y dotados de servicios más cómodos. El riesgo es derribar barrios enteros dignos de ser conservados; lo hemos sufrido en muchas ciudades y pueblos. En algunos casos se ha evitado, y en otros desgraciadamente se ha llegado tarde.

3.– El abandono de los pueblos pequeños por la emigración del campo a la ciudad. Esto provoca el abandono de edificios que sin uso se deterioran gravemente y facilita el robo o el deterioro en edificios civiles y religiosos que quedan fuera de uso.

4.– La especulación. Con mucha frecuencia los propietarios de viejos edificios que son caros de conservar y tienen poca rentabilidad, desean que se caigan para vender el terreno para la construcción de nuevos edificios. Este fenómeno se da sobre todo en las ciudades en desarrollo. Está demostrado en Occidente que en los períodos de escasez económica se destruyen menos edificios antiguos que en los períodos de expansión y desarrollo, y este riesgo se puede acentuar en los centros de las viejas ciudades, dormidas durante años y que pueden ser ahora objeto de movimientos especulativos de dentro y de fuera.

5.– Las guerras y las revoluciones que no respetan casi nunca los edificios artísticos e históricos a pesar de la normativa internacional existente.

Tratándose de bienes culturales muebles, los riesgos más frecuentes son:

1.– La ignorancia. Se destruyen y pierden libros, archivos, muebles antiguos, aperos de labranza, viejas máquinas, cerámica, tejidos, etc., por desconocer su valor. Frente a ello no cabe otro sistema que la educación, ya que en estos bienes el Inventario total es muchísimo más difícil.

2.– La venta clandestina, es decir, la que se hace de particular a particular, o a comerciantes, normalmente para evitar las consecuencias fiscales o la intervención de los organismos públicos que puede dificultar o retrasar la transmisión. Cuando se han vivido en Occidente momentos de dificultad económica, han pasado a comerciantes o coleccionistas, o simplemente

oportunistas, obras de arte tanto de edificios públicos como de particulares o lugares de culto. Y después se ha perdido el rastro de estos bienes o se han separado de los edificios a los que estaban destinados.

3.— La exportación ilícita. Muchas veces ese comercio clandestino termina en exportación ilícita. Así salieron, y aún siguen saliendo, aunque en menor medida, muchas obras de arte, productos de excavaciones, bienes destinados al culto, de España, Italia, Grecia, Turquía, y de muchos otros países del mundo.

He hecho estas someras referencias para dejar claro que los problemas que hoy afectan a los países de Europa Central y Oriental, no son una novedad. Los han padecido y padecen otros países de Europa por las mismas razones que estos países europeos o por otras parecidas. Y que se puede aprender algo de la experiencia ajena, entre otras cosas que no hemos sido capaces de resolverlos completamente, aunque algo se han aminorado.

LA SITUACIÓN EN EUROPA CENTRAL Y ORIENTAL

El Consejo de Europa, para conocer mejor los problemas actuales de esa región de Europa, ha enviado a una serie de países un cuestionario sobre la situación de su Patrimonio Histórico y Artístico, inmueble y mueble. A ese cuestionario se han recibido respuestas hasta ahora de seis países y de esas respuestas les quiero hacer a ustedes un breve resumen, aunque solo sea parcial, y por el objeto de esta reunión me voy a referir solo al Patrimonio mobiliario.

Las contestaciones a las preguntas son así:

1 y 2: Todos los países tienen una legislación protectora de inmuebles. Algunos no tienen regulación general sobre los bienes muebles, o solo sobre los incorporados a inmuebles, o los de Museos o colecciones. Sí tienen limitaciones a la exportación. En algunos países están preparando una nueva legislación y otros, como Rusia, acaba de publicar una ley de 1993 sobre “la importación y exportación de bienes culturales”.

3: Lo más corriente es que no se exija una determinada antigüedad para protegerlos. Y salvo pocas excepciones, los bienes de autores vivos son de libre circulación. En Estonia la protección alcanza a todas las obras anteriores a 1950 y se extiende, incluso, a obras anteriores a esas fechas de au-

tores vivos. En la nueva ley rusa se establece el límite en 100 años y la exportación de obras de autores vivos se limita cuantitativamente.

4: Parece que la opinión mayoritaria es que no se van a devolver a sus antiguos propietarios los bienes que están en colecciones públicas o Museos. Sin embargo, se devuelven los bienes a las Iglesias, salvo excepciones. Hay varios países en que no está tomada aún la decisión, y en algunos se dice en la contestación que se han devuelto ya bienes que estaban en Museos, como en Estonia. En otros casos, como Hungría, se ha regulado en 1992 una normativa para compensar a los propietarios de objetos que estaban en colecciones públicas y no se devolverán.

5: Todos esos bienes están inventariados o catalogados y se prevé que si alguno se devuelve, quedará reflejada su situación y titular en los Inventarios.

6: En general esos bienes no están catalogados. Se conocen extraoficialmente solo los bienes muy importantes en manos privadas, y algo más los de las Iglesias. Algún país apunta que se desea hacer ese Inventario concediendo beneficios a los bienes que se incluyan en él.

7: En casi todos los países se reconoce que ha seguido habiendo y hay bienes culturales en poder de propietarios privados.

8: Las exportaciones exigen autorización expresa, y en algunos países o para algunos bienes hay prohibición general de exportar. La autorización suele ser discrecional.

9 y 10: En general se reconoce que a pesar de las limitaciones a exportar, se producen frecuentes exportaciones ilegales que afectan muy poco a las colecciones públicas, bastante a los bienes de particulares por la necesidad de dinero, y a los bienes de las Iglesias por robos sobre todo. Caso especial es el de Croacia, por la guerra en su territorio.

10: Otro caso especial es el que se deduce de la contestación de Ucrania, en la que se refleja la preocupación porque gran parte de su Patrimonio cultural mueble está fuera de sus fronteras y dentro de las de la antigua URSS, pero en territorios que hoy son naciones independientes. Ucrania considera que con ello sufre gravemente su Patrimonio espiritual y cultural y que había que estudiar la restitución de esos bienes a su país de origen. Existe al parecer una Convención formada en febrero de 1992 en Músk sobre la restauración de bienes culturales o históricos a sus países de origen.

11: Existen sanciones en todos los países, que van de la confiscación a la multa o la prisión, pero se reconoce que esas sanciones son poco efecti-

vas. En alguna de las contestaciones se señala que sería mejor prevenir y evitar las exportaciones, que sancionarlas.

12: Los robos afectan en primer lugar a los bienes de las Iglesias y después a las propiedades privadas. Son raros en Museos. Algún país señala que han bajado últimamente los robos.

13: La eficacia del control aduanero no es grande, por la cada día mayor apertura de las fronteras, no obstante lo cual, se descubren en ellas exportaciones ilegales con cierta frecuencia. Las fronteras por las que más bienes salen son las que dan, directa o indirectamente, a los países occidentales.

14: En general, las ventas interiores tienen algunas limitaciones o controles, y también en general existe un derecho de retracto o preferente adquisición a favor de los Poderes públicos, pero no en todos los países, y además en donde está establecido se usa poco por falta de recursos públicos, sobre todo cuando el precio al que el Estado puede comprar es el de mercado.

15: En general, la venta en ese caso no es a precio de mercado, sino a la valoración que el Estado fije; si al vendedor no le interesa ese precio, en algunos casos queda en libertad de venderlo en el mercado interior.

A la vista de estas contestaciones y de un análisis exterior, naturalmente expuesto a errores, parece que podíamos decir que la situación del patrimonio mobiliario en los países de Europa central y oriental, presenta los siguientes principales problemas:

1. Hay una situación de transición de un mercado bastante cerrado a un mercado menos controlable. Las normas antiguas son mucho menos eficaces por la apertura de fronteras y por la tendencia a liberalizar el mercado en general.

2. Se está produciendo un expolio en cuanto a objetos de las Iglesias y de propiedad particular, por la falta de Inventarios, por las presiones de los comerciantes y particulares occidentales que se aprovechan de la necesidad de monedas fuertes en esos países, por los robos y por la facilidad de exportaciones ilícitas.

3. No parece que funcione bien, en general, el mercado interior de obras de arte. No se cumplen las normas limitativas existentes y el que quiere vender lo hace más fácilmente de forma extraoficial, sea a un compatriota o a un extranjero.

4. No parece que se hayan hecho muchas restituciones de bienes muebles a sus antiguos propietarios, salvo a las Iglesias, aunque ha empezado en algunos países la restitución de inmuebles con sus conjuntos de muebles.

Antes, sin embargo, de proponer medidas para la defensa de ese Patrimonio Artístico mobiliario, preferiría escuchar los informes que se van a hacer en esta reunión y reconocer que todo lo que se puede decir desde el Consejo de Europa viene subordinado a:

1.– El respeto a la política cultural de cada país.

2.– La diversidad de circunstancias que se dan en cada caso y el reconocimiento de que las orientaciones o propuestas deben ser adaptadas por las correspondientes autoridades, a su especial situación.

3.– El reconocimiento de que todas las medidas experimentadas no son plenamente satisfactorias y de lo que se trata es de contribuir a la conservación de unos Patrimonios Culturales que forman parte de la Historia de la Humanidad, y en ese sentido nos interesan a todos.

Este documento se detenía aquí y no proponía soluciones específicas para hacerlo después de escuchar las opiniones de las delegaciones presentes y la discusión de las situaciones vividas en Europa Occidental y Oriental, que debían ser expuestas por sus representantes.

Resumir los informes realizados por todas estas personas durante más de un día de sesiones, haría este artículo excesivamente largo y por ello prefiero destacar algunas de las informaciones que allí se hicieron, que creo pueden dar una imagen de cuál es el estado del problema que examinamos a través de una serie de pinceladas.

El representante de la República de Croacia, aquejada por una guerra cruenta y aún no terminada, hizo especial hincapié en la necesidad de utilizar la Convención de La Haya de 1954 sobre protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado. Se refirió a los problemas que plantea la reconstrucción o recuperación de los edificios dañados por los acontecimientos bélicos y a la necesidad de hacer un inventario especial del Patrimonio dañado por la guerra, y la urgencia de encontrar colaboración en los organismos internacionales para hacer frente a esos daños.

El representante de la República Checa se refirió especialmente a los robos, principalmente en las iglesias, de bienes culturales y a la dificultad de recuperar esos bienes, ya que los ladrones son muchas veces bandas organizadas que hacen muy difícil la recuperación de los objetos. Calculó que solo se aprehende a los delincuentes en un 20% de los casos aproximadamente y que el 90% de los objetos robados se exportan ilícitamente, e incluso han podido comprobar que muchos de esos robos se hacen por encargo expreso. Además, las bandas organizadas disponen de relaciones previas en el extranjero e incluso de medios de transporte propio. Todo ello hace muy difícil la lucha eficaz contra la delincuencia especializada y aunque la República está organizando una sección especial de policía para luchar contra esta plaga, considera fundamental la colaboración internacional y el intercambio de información para que sus trabajos sean efectivos.

El representante de Polonia presentó una visión un poco menos pesimista, señalando, por ejemplo, que el mercado interior de bienes culturales funciona en aquel país con fluidez, que se conceden autorizaciones para la exportación de bienes que no tienen una extraordinaria importancia y que Polonia es un país de tránsito en el que existen simultáneamente importaciones y exportaciones. Este aspecto, relativamente positivo, viene empañado por el reconocimiento de la comisión de miles de delitos sobre bienes culturales desde 1990, aunque en el año corriente parece ser que han disminuído. Hizo también una referencia al problema de la restitución de los bienes incautados por el Estado a sus antiguos propietarios, señalando la complejidad legislativa y social que una restitución masiva tendría, y apuntando que la solución posiblemente será mixta; habrá objetos que por su importancia no serán restituídos y otros, inmuebles y muebles, que sí podrán serlo.

El representante de Estonia manifestó que en cuanto a la circulación ilícita la situación es muy mala, ya que durante largos años no ha habido fronteras entre los que antes eran regiones y ahora países independientes, y prácticamente no funcionan con eficacia las oficinas de Aduanas. Incluso llegó a afirmar textualmente que cuando los Agentes de Aduanas cobran 50 ó 60 dólares al mes como paga, hay que reconocer que es muy difícil mantener una vigilancia rigurosa e impedir la circulación ilícita de bienes que puedan dejar beneficios de miles de dólares. Señaló también que la solución está mucho más en las Aduanas de los países vecinos de Occidente que en las suyas propias.

El representante de Hungría dijo que el cambio de unas fronteras totalmente cerradas, como eran las de hace unos años, a unas fronteras prácticamente abiertas y por las que pasan miles de personas diariamente, hace imposible un control real y reconoció además que su policía no estaba preparada para luchar contra el crimen internacional organizado.

El representante de Eslovaquia, como había dicho antes el de Estonia, también señaló que se está preparando una nueva ley que trate de hacer frente a situaciones también nuevas, y que entre todos los Patrimonios Culturales el más amenazado es el de las iglesias.

El representante de Eslovenia se quejó asimismo de que la protección jurídica proporcionada por las antiguas leyes es hoy ineficaz, y de la falta de medios financieros, tanto para hacer los Inventarios, como para los gastos de conservación y restauración.

El representante de Ucrania planteó un problema peculiar de los países que formaban parte de la antigua Unión Soviética, ya que se refirió a la recuperación de sus bienes nacionales que están en otras Repúblicas, hoy independientes, especialmente en Rusia, y a las dificultades de restitución de esos bienes que, en su opinión, forman parte del Patrimonio Cultural de Ucrania y son necesarios para afirmar el carácter peculiar del país.

Después de estas y otras intervenciones de diversos países, en las que había notables coincidencias con algunos de los problemas aludidos antes, intervinieron los representantes de la UNESCO, la Interpol y del Consejo de Europa.

El representante de la UNESCO señaló el interés de esta Organización por la lucha contra el tráfico ilícito que comprende tanto objetos robados como exportados irregularmente, y la necesidad de articular programas concretos de defensa de ese Patrimonio, mecanismos de información recíproca, e incluso lograr acuerdos internacionales para la restitución. Hizo especial hincapié en la importancia de la Convención de la UNESCO de 14 de noviembre de 1970, que establece las medidas para impedir la importación, exportación y transferencias ilícitas de bienes culturales. Recordó que dicha Convención está ratificada por 79 países, pero que falta la ratificación de muchos países destinatarios de esas exportaciones ilícitas. El representante no citó estos países, pero como complemento a la información contenida en este artículo, quiero señalar que solo cuatro países de la Comunidad Europea, precisamente los del Sur, Portugal, España, Italia y Grecia, han ratificado esa Convención y que no la

han ratificado ninguno de los países escandinavos, Austria, Suiza y Japón, y los ocho países restantes de la CE. También hizo referencia, para garantizar la seguridad del mercado internacional, a la necesidad de insistir en la realización de Inventarios, mejora de la formación de los cuerpos de Aduanas y de las leyes nacionales actualmente en vigor, y aumento de la seguridad de Museos y excavaciones. Finalmente señaló la posibilidad de, aparte de convenios universales como el aludido, llegar a acuerdos regionales entre los países próximos, recomendando este tipo de acuerdo para el momento que Europa vive en la actualidad.

El representante de la Interpol hizo una descripción de la preocupación de esta Organización, a la que están afiliados 174 países, por este tipo de delitos, aún reconociendo que en la actualidad los crímenes contra los bienes y contra la propiedad tienen una importancia secundaria comparados con los atentados a las personas, y con la gravedad y extensión del problema de la droga. No obstante ello, Interpol dedica una especial atención a los robos de obras de arte, e incluso publica periódicamente las denuncias recibidas, con fotografías de los objetos robados cuando es posible.

Finalmente, el representante del Consejo de Europa señaló que los propósitos de esta Institución, tras un período en el que se ha presentado especial atención a la defensa del Patrimonio Arquitectónico son:

Extender la protección y salvaguardia a los bienes culturales mobiliarios de importancia y a los monumentos con su contenido mobiliario; tratar de concienciar a todos sobre la importancia que un mercado transparente tiene; establecer unas grandes líneas en las que pueda recaer un acuerdo para la defensa y conservación del Patrimonio Cultural Mobiliario de Europa; lograr incluso la redacción de un Protocolo incorporable como anejo a la Convención de Granada sobre esta materia, y atender a la situación de urgencia planteada por el cambio político y económico de los países de Europa Central y Oriental.

Para todo ello considera que es muy importante un intercambio de información entre los diversos países y acercarse a una fórmula de centralización de todos los datos sobre los bienes culturales importantes, en algún centro u órgano al que tuvieran acceso, tanto los países exportadores, como los importadores, y las Instituciones internacionales.

Tras los informes y opiniones emitidos por todas las delegaciones intervinientes, y después de un largo debate en el que se cruzaron sugerencias,

críticas, peticiones y quejas, y recogiendo en la medida de lo posible las ideas más importantes expresadas en ese debate, se prepararon por la delegación del Consejo de Europa, dos documentos:

Uno de conclusiones de carácter general, y otro de medidas de urgencia ya que se consideró que, dada la gravedad de la situación existente en muchos países, se debían apuntar actuaciones que atajaran alguno de los peores y más inmediatos efectos del expolio que están sufriendo varios de ellos debido a su crisis económica y política y a la facilidad de circulación ilícita de bienes culturales a través de sus fronteras.

Ambos documentos fueron sometidos en la mañana del último día, a la Asamblea y fueron, tras algunos retoques, aprobados con carácter de documentos de trabajo dignos de tenerse en cuenta por todos los países, tanto exportadores como importadores, y sin carácter de resoluciones que obliguen a los países presentes, ya que sus delegaciones no estaban apoderadas para adquirir compromisos, sino para recibir información y discutir criterios. Estos dos documentos, dicen textualmente:

El primero que se titula PROYECTO DE CONCLUSIONES:

“Los participantes en la reunión de trabajo sobre la situación del Patrimonio Mobiliario en los Países de Europa Central y Oriental:

1.– Reconocen que la conservación y protección del Patrimonio Cultural Mobiliario constituye uno de los problemas más graves a los que se enfrentan, en la actual coyuntura, los países de Europa Central y Oriental, y están convencidos que la solución a esos problemas no se puede encontrar más que en el marco de una cooperación internacional efectiva, de la cual el Consejo de Europa, en colaboración estrecha con otras instancias internacionales y en particular con la UNESCO, la Comunidad Europea y la Interpol, constituye el lugar más apropiado.

2.– Manifiestan su preocupación ante la venta masiva de esos bienes en los países de Europa Central y Oriental, a menudo bajo la forma de circulación ilícita, con las secuelas que ésto significa, robos, vandalismo, criminalidad organizada... El valor comercial de esos bienes, los cambios políticos y económicos producidos en esos países, la restitución de muchos de esos bienes a sus antiguos propietarios, y la apertura de fronteras, dan a ese tráfico una dimensión tal que se impone una acción política y solidaria del conjunto de los países europeos comprendidos los destinatarios de esos bienes.

3.– *La mayor parte de las delegaciones presentes, lanzan una llamada a los Estados que aún no han firmado los documentos internacionales relativos a la protección de bienes culturales mobiliarios, como la Convención de La Haya de 1954, la Convención de la UNESCO de 1979, y la Convención sobre las infracciones que se refiere a los bienes mobiliarios, del Consejo de Europa, para firmar y ratificar esos documentos. Incitan igualmente al conjunto de los Estados a participar en los trabajos de UNIDROIT dirigidos a la preparación de un nuevo acuerdo para la restitución de los bienes culturales robados y exportados ilegalmente.*

4.– *Recuerdan que la protección y conservación del Patrimonio Mobiliario, tanto en los países de Europa Central y Oriental como en los de Europa Occidental, demandan un acercamiento global y multidisciplinar por medio de medidas legislativas, administrativas y fiscales, apropiadas que apliquen la acción concertada de los diferentes servicios afectados: culturales, fiscales, aduaneros y de policía, así como el concurso de las Asociaciones profesionales del mercado del Arte.*

5.– *Reconocen la importancia de identificar los bienes culturales mobiliarios y lanzar una llamada a los Estados firmantes de la Convención Cultural Europea para que se preste una atención particular en los próximos años a la realización del Inventario de esos bienes, cuando se encuentren en colecciones públicas, en manos de las iglesias o confesiones religiosas, o cuando pertenezcan a personas privadas.*

6.– *Recuerdan que la prevención de la circulación ilícita de bienes culturales, exige un proceso de información permanente del conjunto de personas afectadas, comprendida la opinión pública y los particulares, así como una circulación rápida de la información.*

7.– *Proponen al Consejo de Europa la realización de un estudio de viabilidad para poner en marcha, en cooperación con otras organizaciones internacionales, un instrumento de intercambio de informaciones en materia de circulación ilegal de bienes culturales. Este estudio debería definir las modalidades, las estructuras y las posibilidades de utilización futura de tal instrumento. Este debería estar precedido de una encuesta sobre el sistema de información en cada país.*

8.– *Deploran la destrucción de bienes culturales en los territorios de la antigua Yugoslavia, por causa de la guerra, y apoyan las solicitudes de utilización de la Convención de La Haya de 1954.*

9.— *Teniendo en cuenta la urgencia que presenta la situación del Patrimonio Mobiliario en los países de Europa Central y Oriental, y esperando:*

– *Que las líneas directrices para la conservación y protección de esos bienes en el conjunto de los países europeos actualmente en curso de realización en el Consejo de Europa, se concreten en instrumentos políticos y jurídicos apropiados.*

– *Que los países de Europa Central y Oriental perfeccionen el proceso de transición política y económica, sin que eso signifique la no aplicación afectiva de las convenciones Internacionales relativas a la protección de los bienes culturales mobiliarios.*

Solicitan que sean elaboradas por el Consejo de Europa, medidas de urgencia de carácter transitorio en el marco de la actividad “Patrimonio Mobiliario y Conjuntos Decorativos” que se han propuesto para su adopción bajo forma de acuerdo internacional, a los Estados que forman parte de la Convención Cultural Europea”.

Y el segundo que se titula PROPUESTA DE MEDIDAS DE URGENCIA:

Los participantes en la reunión:

Habiendo tomado conocimiento de la importancia del problema de la conservación del Patrimonio Mobiliario en los países de Europa Central y Oriental, conscientes de la necesidad de tomar ciertas medidas urgentes y transitorias, en espera de modificaciones legislativas, sugieren:

I.— Inventario.

I, 1.— La realización prioritaria en un plazo de cinco años, de un Inventario limitado a los bienes de gran importancia poseídos por los Poderes Públicos, por propietarios privados o por la Iglesia, hasta que se logre un Inventario completo. Este Inventario deberá ser promovido por las Autoridades, sin perjuicio de que los propietarios privados puedan, a su iniciativa, solicitar la inscripción de sus bienes en este Inventario.

I, 2.— Que se establezcan medidas favorables a los bienes así inventariados. Por ejemplo, una ausencia total de impuestos, la libertad de venta en el interior de cada país, previa notificación, contribuirían a vencer la resistencia tradicional de los propietarios a incluir sus bienes en un Inventario oficial.

II.— Exportación.

II, 1.— Establecimiento de una regulación para la exportación de bienes, adoptada sobre los principios siguientes:

a). La solicitud de exportación de un bien será sometido a un procedimiento simplificado y la respuesta por parte de los Poderes Públicos tendrá un plazo preestablecido y breve.

b). Justificación circunstanciada de la negativa de la licencia de exportación.

c). En caso de exportación de bienes no inventariados previamente, se aplicará una tasa sobre el valor declarado por el propietario.

d). En caso de negativa de la licencia de exportación, el Estado tendrá un derecho de adquisición preferente sobre el bien, en el precio declarado por el propietario o, en su caso, por expertos independientes. En este caso, el Estado podrá comprar la obra para él mismo o para otra persona, con la condición que ésta se comprometa a conservarla en el país durante al menos diez años.

e). Sancionar la exportación ilegal con pérdida de la propiedad del bien cultural, tanto por el vendedor como por el comprador. La propiedad volvería al Estado. La posibilidad de adquisición por falta de licencia de exportación, podría ser imprescriptible y el derecho de reclamar ese bien por el Estado lo sería asimismo.

f). Introducir un sistema de primas en favor de los servicios aduaneros para los casos en que se practique la confiscación de un bien cultural exportado ilegalmente.

III.— Presunción de mala fe.

III, 1.— Establecimiento de un procedimiento de presunción de mala fe respecto al comprador de bienes que provengan de países de Europa Central y Oriental, para facilitar la reclamación en cualquier momento desde el país de origen.

III, 2.— Que se establezca la presunción de mala fe, salvo prueba en contrario, respecto todo comprador de bienes culturales mobiliarios adquiridos a un comerciante que no los tenga inscritos en sus Registros de venta, o comprados a un particular cuya identidad sea desconocida y que no tenga licencia de exportación. Esto sería también aplicable a todo objeto arqueológico al que no acompañe título de propiedad.

III, 3.– Propuesta de un documento internacional en este campo, que incluya a esos países y aceptado por los países occidentales importadores tradicionales de esos bienes. Este instrumento se establecería para un período, por ejemplo, de diez años y se notificaría a las Asociaciones de comerciantes de Arte.

IV, 1.– Elaboración de un instrumento de intercambio de información en materia de circulación ilegal de bienes culturales, unido a un banco de datos cultural accesible a las Administraciones Públicas, a las Asociaciones profesionales de comerciantes de Arte, a los compradores y a la Interpol.

IV, 2.– Establecimiento de campañas de información para sensibilizar al público, a los funcionarios aduaneros y policías para la protección de los bienes culturales, utilizando los medios de comunicación. Estas campañas tendrían también por fin, convencer a los propietarios de la necesidad y utilidad de un Inventario.

IV, 3.– Los países deben prestar atención a promover una colaboración entre los diferentes responsables y los servicios de seguridad.

V.– Restitución.

V, 1.– Reflexionar sobre la devolución de las obras de arte existentes en colecciones públicas. Deberían buscarse soluciones para armonizar los derechos de los propietarios con el derecho del Estado a exponer dichas obras.

V, 2.– Restitución a los antiguos propietarios de los bienes culturales que no pertenezcan a colecciones públicas, y siempre después de su inclusión en el Inventario. Estimular la posibilidad de conceder al Estado un derecho de adquisición preferente, por un precio justo, o de reservarle el usufructo de esos bienes cuando son destinados a una exposición pública en cuyo caso debe figurar el nombre del propietario del objeto.

V, 3.– Restitución urgente, tras su inventario, de los bienes inmuebles por destino con la condición que el conjunto del que forman parte sea gestionado por un Administración pública o que su conservación sea debidamente garantizada.

V, 4.– Restitución a los antiguos propietarios de bienes de menor importancia almacenados y que no pertenezca a Conjuntos Históricos o Artísticos.

VI.– Reglamentación del mercado.

VI, 1.– Obligación de los comerciantes de tener al día un registro de compra y venta que serviría de prueba a compradores y vendedores y con-

cesión de ventajas fiscales a los bienes así registrados o incluso de facilidad para gestionar licencias de exportación.

VI, 2.— Exención para comprador y vendedor de los impuestos ocasionados por la venta de un bien cultural registrado. Esta venta deberá ser comunicada a las Autoridades por si estiman conveniente incluir el bien en el Inventario.

VI, 3.— Incluir en la cuota de reserva de las Compañías de Seguros la posibilidad de adquisición de bienes culturales mobiliarios o inmobiliarios. Toda inclusión en esta cuota de un bien, debe ir acompañada de su inclusión en el Inventario.

VI, 4.— Facilitar que todo bien, mobiliario o inmobiliario, cultural, sea considerado por Bancos y establecimientos financieros como garantía válida, al menos en un 50% de su valor de mercado, para obtener préstamos por los propietarios de esos bienes que no deseen, o no puedan, venderlos.

VI, 5.— Ver las posibilidades de creación de un fondo internacional de refinanciación destinado a la compra de obras de arte por Entes públicos de esos países, o por Fundaciones con vocación cultural, para mantener esos bienes en su país de origen. La financiación debería ser establecida sobre bases de préstamos con interés reducido. En contrapartida esas obras de Arte podrían formar parte de exposiciones temporales que se montaran en los países contribuyentes de ese fondo.

VII.— Fiscalidad.

VII, 1.— Inclusión en la legislación de esos países de la dación en pago con bienes culturales mobiliarios o inmobiliarios para la satisfacción de impuestos sobre la Renta, de Sociedades o de Sucesiones”.

Estos dos documentos, con el carácter que ha quedado explicado de conclusiones provisionales y de medidas transitorias y de urgencia, fueron considerados como un paso positivo y como una fuente de sugerencias dignas de ser estudiadas y perfeccionadas por los países representados en la reunión, que agradecieron la iniciativa del Consejo de Europa y los trabajos realizados en la reunión de Praga, manifestando el deseo de profundizar sobre el trabajo realizado y encontrar soluciones de carácter nacional e internacional que reduzcan los riesgos y daños a que está expuesto el Patrimonio Cultural Mobiliario de todos los países europeos y muy en especial de los de Europa Central y Oriental.

TRASLADO DE LA PUERTA GÓTICA DEL
CONVENTO DEL CARMEN DE BARCELONA

Por

JUAN BASSEGODA NONELL

El periódico "La Vanguardia" de Barcelona publicó el 20 de marzo de 1991 un reportaje de Javier Argelaguer sobre la necesidad de trasladar un arco gótico situado en el barrio de La Catalana del pueblo de Sant Adrià de Besós con el fin de permitir el nuevo trazado del Cinturón del Litoral y prolongación de la calle Guipúzcoa, con motivo de las reformas urbanísticas en ocasión de los Juegos Olímpicos de 1992. La obra civil estaba promovida por Vila Olímpica, S.A.

En una carta al director del citado periódico, el 1 de abril de 1991, el autor de este texto sugería la posibilidad de reinstalar la puerta gótica en el jardín de la Cátedra Gaudí de la Universidad Politécnica de Cataluña, dado que tal puerta fue la del antiguo convento del Carmen que, desde 1841 a 1874, fue sede de la Universidad de Barcelona. Parecía lógico, en consecuencia, situar el monumento en zona universitaria.

Previamente se había dirigido una carta a Vila Olímpica, S.A., el 25 de marzo, en iguales términos lo que determinó un cruce de cartas y conversaciones telefónicas que condujeron a formalizar el encargo por parte de Vila Olímpica, S.A. al arquitecto autor de este estudio para que redactara un proyecto de desmontaje y consiguiente reubicación, pero no en terrenos universitarios, sino en el mismo término municipal de Sant Adrià, en una isleta entre los dos ramales de la prolongación de la calle Guipúzcoa, por encima del Cinturón Litoral.

En agosto de 1991 se procedió al levantamiento de los planos de la puerta y al estudio del mejor procedimiento para el desmontaje, almacenamiento, reinstalación y restauración del monumento en su nueva situación.

EL CONVENTO DEL CARMEN.- El convento de la orden mendicante de los Carmelitas Calzados de Barcelona se empezó a construir a finales del

siglo XIII en la calle del Carmen, esquina a la de los Angeles, no lejos de La Rambla.

La iglesia debió edificarse entre 1293 y 1381, fecha en que fue dedicada la capilla de San Miguel, de la cofradía del gremio de carniceros. Era de una sola nave con capillas entre los contrafuertes, bóvedas ojivales nervadas cuatripartitas y ábside de planta pentagonal.

En opinión de G.E. Street, en su libro sobre gótico español, la iglesia tuvo inicialmente una cubierta con arcos diafragmáticos y viguería leñosa y que, posteriormente, se construyeron bóvedas, que debían ser tabicadas y cuatripartitas, tal como sucedió en Santo Domingo de Balaguer y otras iglesias góticas de cubierta leñosa.

Buenaventura Bassegoda Amigó, en su estudio sobre la Real Capilla de Santa Agueda de Barcelona, comparte la opinión de Street y manifiesta que en uno de los dibujos de Luis Rigalt, propiedad de la entonces Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona, realizados en el momento del derribo de las ruinas de la iglesia, en 1874, se muestra uno de los canecillos de piedra de apoyo de las vigas de madera de la techumbre inicial. La existencia de estas bóvedas de ladrillo a modo de cielo raso explica su desplome cuando el incendio de 1835, cosa que no hubiera sucedido si se hubiese hecho de cantería.

La puerta principal abría a la calle del Carmen y estaba situada en el tercer tramo del lado de la Epístola. Más tarde se le añadió la sacristía, detrás de ábside, en el lado del Evangelio y la capilla del Sacramento, en frente. Encima de la sacristía se construyó un campanario alto y estrecho, de planta cuadrada.

No se conoce el nombre del arquitecto que comenzó las obras de la iglesia y del convento pero en la última etapa gótica intervino Guillermo Abiell. Emilio Llaguno en su libro de 1829 describe el expertisse de Gerona en 1416, en el que participó Guillermo Abiell, llamado Guillemins, al que atribuye su participación en las obras de la iglesia del Pino, en la de San Jaime, en el hospital de la Santa Cruz y en los conventos de Montesión y el Carmen calzado. Este gran arquitecto medieval hizo, entre 1416 y 1418, la gran sala capitular del monasterio de religiosas clarisas de Santa María de Pedralbes, en Sarrià. Hizo testamento en 1419 y murió en 1420 en Palermo (Sicilia).

Llaguno dice que la iglesia del Carmen se empezó en 1297 aunque el padre Diago sugiere la fecha de 1293. Pascual Madoz afirma en su Diccionario que Abiell no tuvo el gusto, ni el primor, ni el espíritu de otros arquitectos

tos que trabajaron el gótico de Barcelona. En realidad Madoz repite el, un tanto ácido, comentario de Capmany en sus Memorias Históricas de 1792.

Entre 1805 y 1821 el arquitecto Pedro Serra Bosch reformó el presbiterio con una falsa bóveda de perfil parabólico de madera, que escondió la gótica. La bóveda era de casetones y descansaba sobre un orden arquitectónico de columnas compuestas alrededor del fastuoso altar. Con el fin de situar en el fondo del presbiterio el camaril de la Virgen, se derribaron partes de los muros entre 1815 y 1817. En estas obras de reforma participaron los escultores Salvador Gurri, José Ferreri y Jaime Folch y el pintor Salvador Mayol.

El convento contaba con dos claustros, uno de ellos gótico del siglo XV y el segundo de pausadas formas clásicas, del siglo XVII. Detrás de los edificios del convento estaba el gran huerto que se extendía hasta la calle de Elisabets. Este huerto tenía fama de ser el más hermoso y apacible de Barcelona. La planta del convento, iglesia y huerto se puede ver en el plano llamado de Quarters levantado por el arquitecto Miguel Garriga Roca entre 1858 y 1861. Los alumnos de la Escuela Provincial de Arquitectura de Barcelona levantaron los planos a las órdenes de su director don Elías Rogent Amat, entre 1872 y 1874. Estos planos fueron utilizados por el canónigo de la seo de Barcelona don Cayetano Barraquer Roviralta que los reprodujo en su obra “Las Casas de Religiosos de Cataluña en el siglo XIX”, en 1906.

LA NOCHE DEL 25 DE JULIO DE 1835.- Las ideas anticlericales crecidas a raíz de la revolución francesa de 1789 habían cuajado en Cataluña y concretamente en Barcelona, donde algunos grupos revolucionarios esperaban cualquier oportunidad para asaltar iglesias y conventos. El día de San Jaime de 1835 hubo corrida de toros en la plaza llamada El Torín, del barrio de la Barceloneta, con toros de la ganadería de Zaldueño, de Caparroso (Navarra), para los espadas Manuel Romero Carreta y Rafael Pérez Guzmán.

Las reses resultaron mansas y el respetable se dedicó a tirar objetos al ruedo y, al término de la corrida, arrastró el cadáver de uno de los toros por diversas calles de la ciudad. Dos cuartetos de la época glosaban así los hechos:

*La nit de Sant Jaume
de l'any trenta-cinc
hi va haver gran broma
dintre del Torín.*

La noche de San Jaime
del año treinta i cinco
hubo una gran broma
dentro del Torín.

<i>Van sortir set toros tots van ser dolents aixó va ser la causa de la crema dels convents.</i>	Salieron siete toros todos fueron malos esta fue la causa de la quema de conventos.
--	--

Las turbas saquearon y quemaron los conventos de Santa Catalina de los frailes dominicos o predicadores, de Santa Mónica de Agustinos Descalzos, de San José de los Carmelitas Descalzos, de Fra Menors o de San Nicolás de los Franciscanos, la Visitación de los Trinitarios Descalzos, de San Agustín de Agustinos Calzados, de San Francisco de Paula de frailes Mínimos y de la Virgen del Carmen de los Carmelitas Calzados.

Del incendio del convento del Carmen se tiene una buena descripción a cargo de Francisco María de Segarra y de Ferran que vivía en la casa número 40 de la calle del Carmen, junto al convento. La casa era propiedad de su padre Benito de Segarra y Mercadante. En la parte posterior del edificio había un huerto separado solo por una tapia del huerto conventual. Actualmente este espacio corresponde a la calle Mariano Fortuny. Francisco Segarra tenía a la sazón 17 años. Regresó a su casa sobre las nueve de la noche y desde uno de los balcones pudo ver la llegada de dos individuos con antorchas que se acercaron a la puerta del convento. Uno de ellos quería prender fuego a la puerta pero el otro le advirtió del peligro que corrían las casas vecinas. Entonces pegaron fuego a la puerta de la iglesia. Aun hoy es posible ver el efecto del fuego en la parte baja de los montantes de la puerta subsistente de tal iglesia. Al ser labrada con piedra arenisca de Montjuïc y perder la humedad de cantera a causa del calor se redujo parte de su volumen. Una vez quemada la puerta penetraron en el interior del templo incendiando altares, muebles, confesonarios y retablos. Un cabo y dos soldados del cuartel de artillería vecino acudieron allí pero nada hicieron para impedir el sacrilegio. Mientras los frailes, horrorizados, no sabían que hacer. Algunos subieron a los terrados encima de la iglesia, pero el humo que salía por los orificios de ventilación de las bóvedas y el gran calor les obligó a huir descolgándose del campanario mediante las cuerdas de las campanas. Al llegar a la calle algunos fueron asesinados y otros lograron refugiarse en la Casa de Convalecencia del Hospital de la Santa Cruz, situado frente al convento. El incendio ocasionó la ruina de las bóvedas de

crucería y es posible ver en dibujos y fotografías posteriores al incendio el lamentable aspecto de la iglesia sin techo y con los altares profanados.

LA UNIVERSIDAD DE BARCELONA.- Desde 1835 la iglesia del Carmen permaneció abandonada y en estado de ruina. Por lo que se refiere al convento, el claustro gótico resultó muy dañado, pero el del siglo XVII se mantuvo en relativo buen estado y fue aprovechado de la forma que a seguido se dirá.

El 15 de septiembre de 1714 se suprimió el Estudio General o Universidad de Barcelona. Esta Universidad había sido creada por el rey Alfonso V, el Magnánimo y estuvo en un edificio de la Rambla entre 1536 y 1559, que tenía en su puerta un gran escudo de piedra con las armas de Carlos I, que ahora se halla en el muro externo del Paraninfo de la Universidad de Barcelona.

El 17 de mayo de 1717 se creó la Universidad de Cervera, en la comarca leridana de Segrià, universidad que permaneció allí, en un gran edificio proyectado por el arquitecto Guillermo de Rez, hasta 1821. Durante el trienio liberal volvió a Barcelona, regresando a Cervera en 1823.

Una Real Orden de 1 de septiembre de 1837 dispuso el retorno de la Universidad a Barcelona, pero sin asignarle una sede concreta. El 6 de septiembre de 1838 el Gobierno cedió el desamortizado convento del Carmen a la Universidad, pero no fue hasta 1841 que el Regente del Reino, general Baldomero Espartero, confirmó la cesión a perpetuidad del convento. En 1841 empezó la actividad docente en los locales del convento, concretamente en las estancias alrededor del claustro del siglo XVII ya que el gótico estaba en muy mal estado. Las celdas de los frailes se convirtieron en cátedras y oficinas, el refectorio, dividido en dos partes, fue sala de grados y aula magna. La sala capitular se subdividió en dos aulas mientras que el resto de las celdas fueron aulas, salas de profesores, rectorado, secretaría y archivo. Había además tres cuartos para vivienda de bedeles. La biblioteca, por falta de espacio, permaneció en su mayor parte en Cervera. El proyecto de adaptación lo firmó el arquitecto Félix Ribas Solà y se aprobó el 3 de enero de 1841. Así pues la Universidad de Barcelona permaneció en el convento del Carmen desde 1841 hasta 1874 en que, terminada la nueva Universidad en la Gran Vía, se hizo el traslado. El nuevo edificio diseñado por Elías Rogent Amat se había iniciado en 1863.

El huerto conventual fue dividido en parcelas que asoman a las calles abiertas entonces, con el nombre de Notariado, Doctor Dou y Mariano Fortuny. En lugar del ameno huerto surgieron anodinas y tristes casas de renta que todavía subsisten. La arruinada iglesia sirvió de mercado durante el trienio liberal de 1820 a 1823.

El convento y la iglesia fueron vendidos después del traslado de la Universidad y fueron derribados en los años 1874 y 1875. En el curso del derribo el pintor y dibujante Luis Rigalt Farriols hizo una serie de magníficos dibujos que se conservan en el archivo de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona. Algunos fragmentos arquitectónicos y escultóricos fueron vendidos a los coleccionistas y don Francisco Santacana instaló en su museo de Martorell varias columnas del claustro gótico y los escudos esculpidos de los gremios que figuraban en la iglesia.

LA PUERTA DE LA IGLESIA.- El dueño de la parcela donde estaba la iglesia, Manuel Moragas vendió a don Julio Parellada la puerta de la iglesia. Fue desmontada piedra a piedra y reconstruida en un descampado de Sant Adrià del Besòs en unos terrenos conocidos como Cal Tondo. Quedó entonces entre la vía del ferrocarril de Barcelona a Mataró y la carretera de La Catalana. La carretera salvaba el río Besòs por medio de un puente, junto a la calle de La Verneda y la casa de campo de Can Serra, donde había un parque y jardín de mediado siglo XIX.

El puente era originariamente romano pero se lo llevó una riada en 1447 y el que lo substituyó fue destruido también por la fuerza del río en 1592. Otros puentes para el tranvía de Barcelona a Badalona fueron construidos en 1887 y 1947.

El contratista responsable del traslado de la puerta del Carmen fue Manuel Piera Cussó. Por lo visto don Julio Parellada había mantenido un duelo en la zona donde quiso hacer una iglesia para constancia de su arrepentimiento. La puerta del Carmen tenía que ser la de la nueva iglesia, que no se llegó a construir por fallecimiento de Parellada. Así la puerta quedó abandonada junto al río y su única utilidad era el apoyo de las cañas de los campesinos de los huertos vecinos. Más tarde se instaló en sus inmediaciones un planta trituradora de piedra o machacadora.

En 1968 se construyó la autopista A-19 de Barcelona a Mataró y la puerta quedó entre los dos ramales de la misma. Durante años la puerta del Car-

men fue solamente un objeto de curiosidad para los automovilistas que circulaban por la autopista.

En 1990 se inició el proceso del nuevo traslado debido al paso por la zona del Cinturón Litoral y la prolongación de la calle Guipúzcoa en la zona de las rondas de Circunvalación de Barcelona, construidas en ocasión de los Juegos Olímpicos de 1992.

El proyecto de traslado fue encargado por Vila Olímpica, S.A. a la Cátedra Gaudí y, para ello se inició el proceso con el dibujo del estado de la puerta. Se montó un andamio metálico ligero para que se tomaran las medidas tendentes a la realización de los planos. Trabajaron en ello los becarios de la Cátedra Gaudí Witold Burkiewicz, Krystof Kozlowski, Osmar Ricardo Martínez y Carlos A. Bravo, en la segunda quincena de agosto de 1991. Los planos muestran los alzados frontal, posterior y lateral, la sección y las plantas a escalas 1:25 y 1:10. Simultáneamente se realizó un completo reportaje fotográfico del proceso.

Una vez terminado el levantamiento de planos, redactado y aprobado el proyecto, se inició la obra.

Los ingenieros de Vila Olímpica, S.A. habían propuesto un desmontaje piedra a piedra, previa numeración de los sillares y dovelas. Por parte de la Cátedra Gaudí se desaconsejó este sistema porque la puerta debía permanecer desmontada un tiempo indefinido, pero que se suponía bastante largo, con el consiguiente peligro de pérdida de elementos. Por todo ello se decidió desmontar la puerta en solo tres partes que serían las arquivoltas y los dos montantes.

Se levantó un nuevo andamio más resistente con una escalera que conducía a un amplio tablero situado a la altura del dintel, justo encima de las impostas esculpturadas. Desde el tablero fueron montadas las cerchas de madera, una debajo de cada arquivolta. Esto por lo que se refiere al intradós de la arquivolta abocinada de la puerta. En el extradós se hicieron unos orificios en las dovelas de las arquivoltas mediante una taladradora y en ellos se fijaron redondos de hierro dulce pro encima de los cuales se tendió una armadura de mallazo que fue embebida en mortero de cemento portland. Con ello se logró un encamisado de hormigón armado que confería rigidez al conjunto de arquivoltas que, a su vez, descansaban sobre las cerchas situadas en el intradós. De esta manera se consolidaba la parte superior de la puerta que había permanecido 115 años a la intemperie, habida cuenta que

cuando estaba en la fachada de la iglesia esta parte permanecía embebida en el muro del edificio.

Una vez fraguado el hormigón se procedió, en noviembre de 1991, a retirar los sillares de la hilada situada inmediatamente por encima de las molduras del ábaco de los capiteles y se perforó el muro en cada uno de los montanes. En el lugar de los sillares retirados, que fueron cuidadosamente numerados y fotografiados, se situaron vigas Grey de 18 cm. unidas por testa con otras vigas soldadas de manera que formaran una parrilla indeformable.

En diciembre de 1991, mediante una poderosa grúa se levantó el conjunto de arquivoltas y fue depositado en el suelo, en zona protegida y cubierto con lonas. Los dos montantes y el cimientto permanecieron in situ ya que no impedían la construcción del Cinturón Litoral. Igualmente fueron depositados en lugar seguro los sillares previamente desmontados debajo de cada arquivolta.

En abril de 1993, casi dos años después del desmontaje, se procedió a trasladar los montantes de la puerta. Fueron separados de la banqueta de cimiento mediante sierras continuas y utilizando grúas, trasladados a su nueva ubicación. En tal lugar se había hecho un cimiento de hormigón en masa encima del cual se colocaron los montantes y, encima de ellos las arquivoltas, retirándose entonces las cerchas de madera.

De este modo en abril de 1993 quedó consumado el traslado, aunque falta hacer la oportuna ordenación urbanística y jardinera del entorno, así como la restauración final de la puerta.

EL PROYECTO DE RESTAURACIÓN.- El lugar de la nueva ubicación es una isleta triangular entre los dos ramales de direcciones opuestas de la calle de Guipúzcoa, que salva con dos puentes el trazado del Cinturón Litoral. El terreno presenta pendiente en talud hacia el Cinturón y en esta zona se han plantado algunos árboles.

La puerta queda situada con su cara hacia Barcelona, con muy buena visibilidad, puesto que la calle Guipúzcoa asciende antes de llegar a la isleta.

En el futuro el Ayuntamiento de Sant Adrià del Besós se propone terminar la restauración, con el debido ajardinamiento del entorno de la puerta y con la ejecución del proyecto restauratorio, que consiste en los siguientes puntos.

En primer lugar construir el hastial a dos vertientes que tenía la puerta cuando estaba en la calle del Carmen y tal como se conoce por los dibujos de Luis Rigalt y Jaime Pahissa.

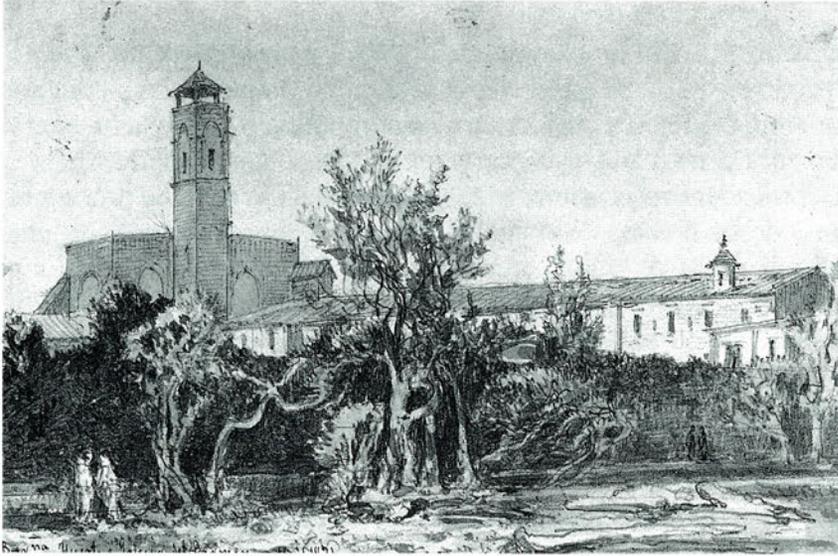
Se reconstruirá el tímpano, entre el dintel y las arquivoltas, que no fue recolocado en 1875. Se proyecta rehacer dicho tímpano con piedra arenisca y aparejo isódomo y colocar en su centro una réplica de la imagen de la Virgen del Carmen que se conserva en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, procedente precisamente del tímpano del Carmen. Se procederá a la limpieza de las piedras de la puerta para que recobren su color original de la piedra llamada de "raig", arenisca de la canteras de Montjuïc. La parte del hastial y el dorso de la puerta que queda de cara a Sant Adrià del Besòs se hará de fábrica de ladrillo de color siena claro para que contraste con la obra original, pero sin estridencias.

El hastial se coronará con losas de piedra y los dos pequeños contrafuertes laterales con los pináculos, también de piedra, que figuraban en la puerta original.

Por lo que se refiere a la fachada posterior, el proyecto tiene previsto estucar al raspado con mortero de cal todo el paramento liso, tanto el de mampostería como el de ladrillo de la restauración, y situar en el mismo cuatro escudos de azulejos vidriados con las armas de Cataluña y los de la Universidad de Barcelona, de la Orden del Carmen y de Sant Adrià del Besòs, que completan así históricamente las vicisitudes de la puerta del Carmen, desde la Edad Media hasta el presente.

De esta manera se recordará la historia del monumento, uno de los más significativos de la arquitectura medieval catalana, que fue parte de la iglesia del convento del Carmen Calzado y sirvió al culto católico a lo largo de medio milenio, que fue mercado en 1820, que sufrió el incendio de 1835, convertida en ruina desde entonces, vendida y desmontada para su fantasmal reconstrucción a orillas del Besòs en 1875.

Con el proyecto de restauración la puerta ha de recobrar su aspecto original, quedará protegida de las inclemencias climáticas en su parte superior, ganarán vistosidad y podrá ser contemplada por los paseantes desde el jardín de su parte frontal. La fachada posterior, que en la iglesia del Carmen quedaba limitada al hueco de la puerta, servirá de soporte a los escudos cerámicos que recompondrán la historia del monumento.



Lám. 1. Luis Rigalt Farriols (1914-1894).
Vista exterior desde el huerto del convento
del Carmen en Abril de 1874. (Colección
de la Real Academia Catalana de Bellas
Artes de San Jorge).



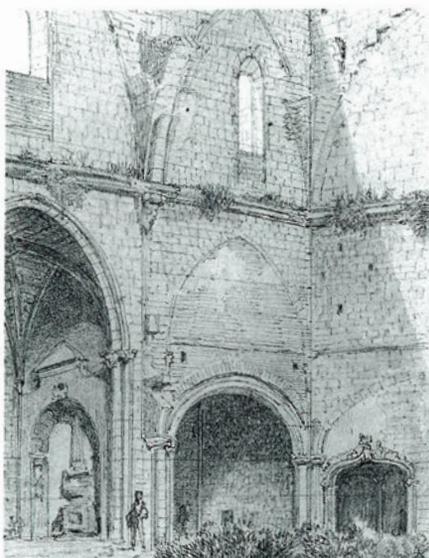
Lám. 2. Jaime Pahissa Laporta (1846-1928).
Fachada de la iglesia del convento del Carmen,
según dibujo de Luis Rigalt Farriols. (De "La
Ciutat de Barcelona" de F. Carreras Candi, 1916).



Lám. 3. Presbiterio de la iglesia del Carmen con el altar neoclásico de 1815 después del incendio de 1835. (Foto Archivo Servicio de Monumentos Diputación de Barcelona).



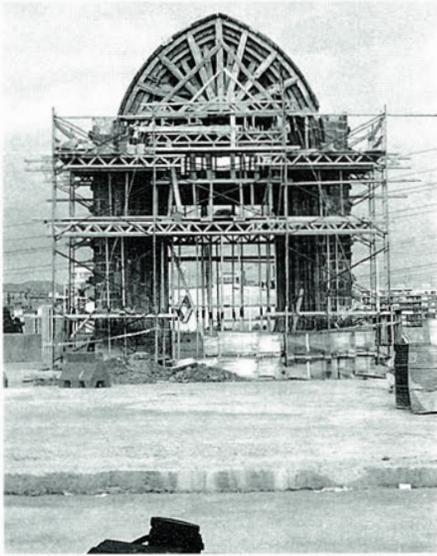
Lám. 4. Claustro del siglo XVII en el convento del Carmen. (Foto Archivo del Centro Excursionista de Barcelona).



Lám. 5. Dibujo de Luis Rigalt en 1874 mostrando uno de los canecillos de la primitiva cubierta de la iglesia del Carmen. (Colección de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge).



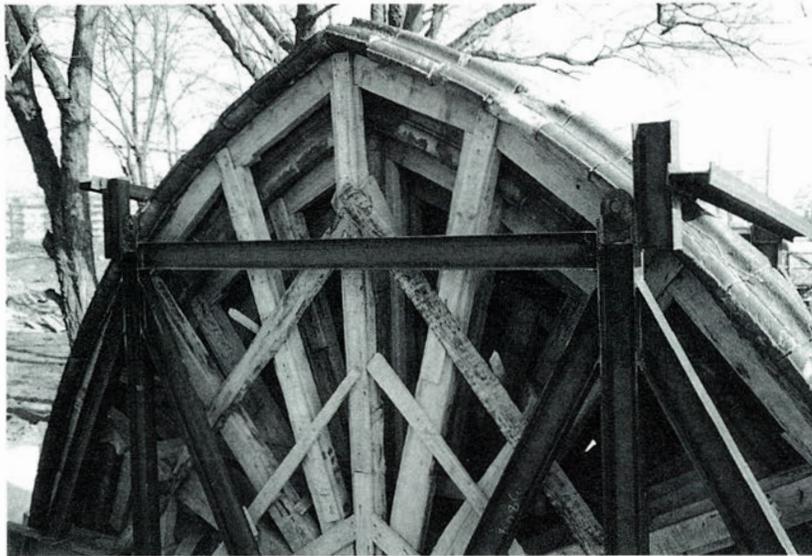
Lám. 6. La puerta del Carmen reinstalada en un descampado cerca del río Besòs, en Sant Adrià de Besòs. (Foto Servicio de Monumentos Diputación de Barcelona).



Lám. 7. La puerta en su nueva ubicación con los correspondientes andamios antes de suprimir las cerchas de madera. (Foto C tedra Gaudí, 1993).



L m. 8. La puerta instalada junto al Cinturón Litoral en espera de las obras complementarias de restauración y jardinería, en mayo de 1993. (Foto C tedra Gaudí, 1993).



L m. 9. Las arquivoltas depositadas con sus cerchas y puentes metálicos en su lugar de almacenamiento. (Foto C tedra Gaudí, 1992).

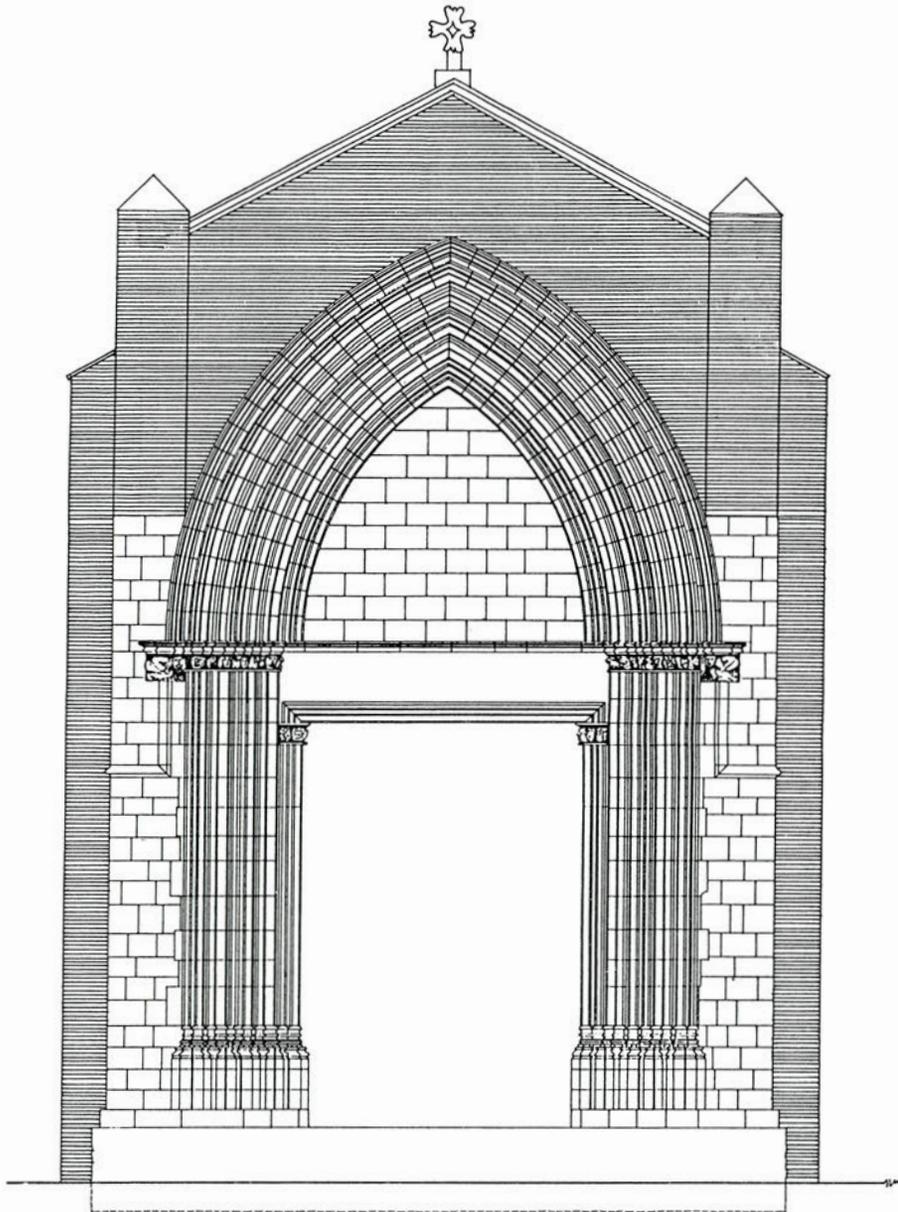


Fig. 1. Alzado frontal del proyecto de restauración de la puerta del Carmen elaborado en la Cátedra Gaudí.
(Archivo de la Cátedra Gaudí).

BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROTECA

- ANTONIO DE CAPMANY Y DE MONTAPALAU, *Memorias históricas sobre la Marina, el Comercio y Artes de la antigua ciudad de Barcelona*, Barcelona, 1792, Tomo IV, Apéndice, 102.
- E. LLAGUNO Y J.A. CEÁN BERMUDEZ, *Noticia de los arquitectos y arquitectura de España*, Madrid, 1829, Vol. I. 93, 267.
- PASCUAL MADOZ, *Diccionario Geográfico Histórico Estadístico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1846, Vol. III, 507 y 525.
- ANTONIO DE BOFARULL, *Guía Cicerone de Barcelona*, Barcelona, (1847), 208.
- MANUEL SAURÍ Y JOSÉ MATAS, *Manual Histórico Topográfico Estadístico y Administrativo, o sea Guía General de Barcelona*, Barcelona., (1949), 125 y plano de la ciudad.
- ANDRÉS AVELINO PI Y ARIMÓN, *Barcelona Antigua y Moderna*, I, Barcelona, (1854), 512.
- VÍCTOR BALAGUER, *Las calles de Barcelona*, Barcelona, (1865), 192.
- CAYETANO VIDAL Y VALENCIANO, *Reseña histórica de la Universidad de Barcelona*, Barcelona, 1881.
- PABLO PIFERRER Y FRANCISCO PI Y MARGALL, *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Cataluña*. I, Barcelona, (1884), 421-422.
- ANTONIO ELÍAS DE MOLINS, *Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona*, Barcelona, (1888), 120, 130, 132, 137, 139, 142, 156, 158, 161, 206, 236, 262, 264, 268, 280, 289-192.
- BUENAVENTURA BASSEGODA AMIGÓ, *La Real Capilla de Santa Agueda del Palacio de los Reyes de Aragón, en Barcelona, Asociación de Arquitectos de Cataluña*, Barcelona, (1895), 71.
- RECORD DE L'EXPOSICIÓ DE DOCUMENTS GRÁFICS DE LES COSES DESAPAREGUES A BARCELONA EN EL SEGLE XIX. *Centre Excursionista de Catalunya*, Barcelona, (1901), 185-188.
- CAYETANO BARRAQUER ROVIRALTA, *Las Casas de Religiosos de Cataluña en el siglo XIX*. Barcelona, (1906), 281-401.
- ISIDRO TORRES ORIOL, *Barcelona histórica antigua y moderna*, Barcelona, (1907), 172-174.
- FRANCESC SANTACANA ROMEU, *Catàleg il·lustrat del Museu Santacana de Martorell*, Barcelona, 1909.
- FRANCESC CARRERAS CANDI, *La ciutat de Barcelona, Geografia General de Catalunya*, Barcelona, s.a. (1916), 840.

- GEORGE EDMUND STREET, *Some Account of Gothic Architecture in Spain*. J.M. Dent & Sons, London, Toronto, New York, 1914, Vol. II, p. 81, Primera Edición: Georgiana G. King (1865).
- PIERRE LAVEDAN, *l'Architecture gothique religieuse en Catalogne, Valence et Baléares*, París, (1935), 89-90.
- P. DE SEGARRA Y DE SÍSCAR, *Saqueo de conventos en Barcelona, La Hormiga de oro, Año LII, n° 30*, Barcelona, (25 de julio de 1935), 470-472.
- RICARDO SUÑÉ, *Nueva Crónica de Barcelona*, Barcelona, (1946), 126.
- JOSÉ GRAHIT Y GRAU, *Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos, Memoria de la labor realizada por la misma en su primer siglo de existencia (1844-1944)*, Barcelona, (1947), 77 y 82.
- J. AINAUD, J. GUDIOL, F.P. VERRIÉ, *La ciudad de Barcelona, Catálogo Monumental de España, C.S.I.C.*, Madrid, (1947), 104-108, fig. 671.
- FERNANDO LLANÉS GUTIÉRREZ, *Viaje a San Adrián de Besòs*, Barcelona, 1950.
- AGUSTÍN MARÍA FORCADELL, O. CARM, *Los Carmelitas en Barcelona, Diario de Barcelona*, Barcelona, (21 de marzo de 1959), 23.
- CÉSAR MARTINELL BRUNET, *Gaudí. Su Vida. Su teoría. Su obra*. Barcelona, (1967), 24-25.
- UN AFICIONADO AL ARTE HISTÓRICO, *La puerta gótica de Cal Tondo. Información Besòs. Asociación de Vecinos del Sud Oeste del Besòs. Distrito X*, Barcelona, 1968.
- BOU-ESPINOSA, *Una portada gòtica del segle XIV al Poblenou. Centre, n° 10*, Barcelona, (juny de 1968), 17.
- JOSÉ MARÍA MILAGRO, *La puerta de Cal Tondo, singular monumento arqueológico, La Vanguardia Española*, Barcelona, (28 de noviembre de 1968), 36.
- JOAN AMADES, *Històries i llegendes de Barcelona*, Barcelona, 1968.
- XAVIER ARGELAGUER, *Una fachada gòtica amenazada por el Cinturón Litoral, La Vanguardia*, Barcelona, (24 de marzo de 1991), 35.
- JUAN BASSEGODA NONELL, *La fachada gòtica del Cinturón Litoral, La Vanguardia*, Barcelona, (1 de abril de 1991), 10.
- MARÍA DOLORES GASPAR GARCÍA, *La fachada del Carmen, La Vanguardia* (18 de abril de 1991), 20.
- JOAN BASSEGODA I NONELL, *Un oferiment de la Càtedra Gaudí a Vila Olímpica, S.A. TEMPLE*, any 125, Barcelona, (juliol-agost 1991), 14.
- JUAN BASSEGODA NONELL, *La puerta del Carmen. ABC Cataluña*, Barcelona, (25 de agosto de 1991), VII.
- JUAN BASSEGODA NONELL, *Será restaurado el pórtico gótico situado junto a la autopista A-19. La Vanguardia*, Barcelona, (8 de septiembre de 1991), 48.

- RAMÓN BOU ESPINOSA, *El arco gótico de la autopista A-19*, *La Vanguardia*, Barcelona, (17 de septiembre de 1991).
- RAQUEL LACUESTA, *Restauración del pórtico del Carmen*, *La Vanguardia*, Barcelona, (19 de septiembre de 1991).
- JUAN PERUCHO, *Arquitectures gòtiques fantasmals Diari de Barcelona*, Barcelona, (4 d'octubre de 1991), III.
- JUAN BASSEGODA NONELL, *La Universidad volvió a Barcelona*, *ABC Cataluña*, Barcelona, (2 de noviembre de 1991), XI.
- JUAN PERUCHO, *Arquitecturas góticas fantasmales*, *ABC Cataluña*, Barcelona, (30 de mayo de 1992), III.
- LLUÍS PERMANYER, *Los desaparecidos convento e iglesia del Carmen*, *La Vanguardia Magazine*, Barcelona, (15 de diciembre de 1992), 100.
- GABRIELA GRÍFOL, *El portal de l'antiga església del Carme, ubicat a l'entrada de Sant Adrià*. *Diari de Barcelona*, Barcelona, (13 d'abril de 1993), 5.
- JAUME VALLÉS I MUNTADAS, *Alcalde de Sant Adrià de Besós*, *Carta al Director de la Càtedra Gaudí*, Sant Adrià de Besós, (6 d'abril de 1993).

APUNTES SOBRE EL GRABADO AL HUMO

Por

FRANÇOIS MARÉCHAL

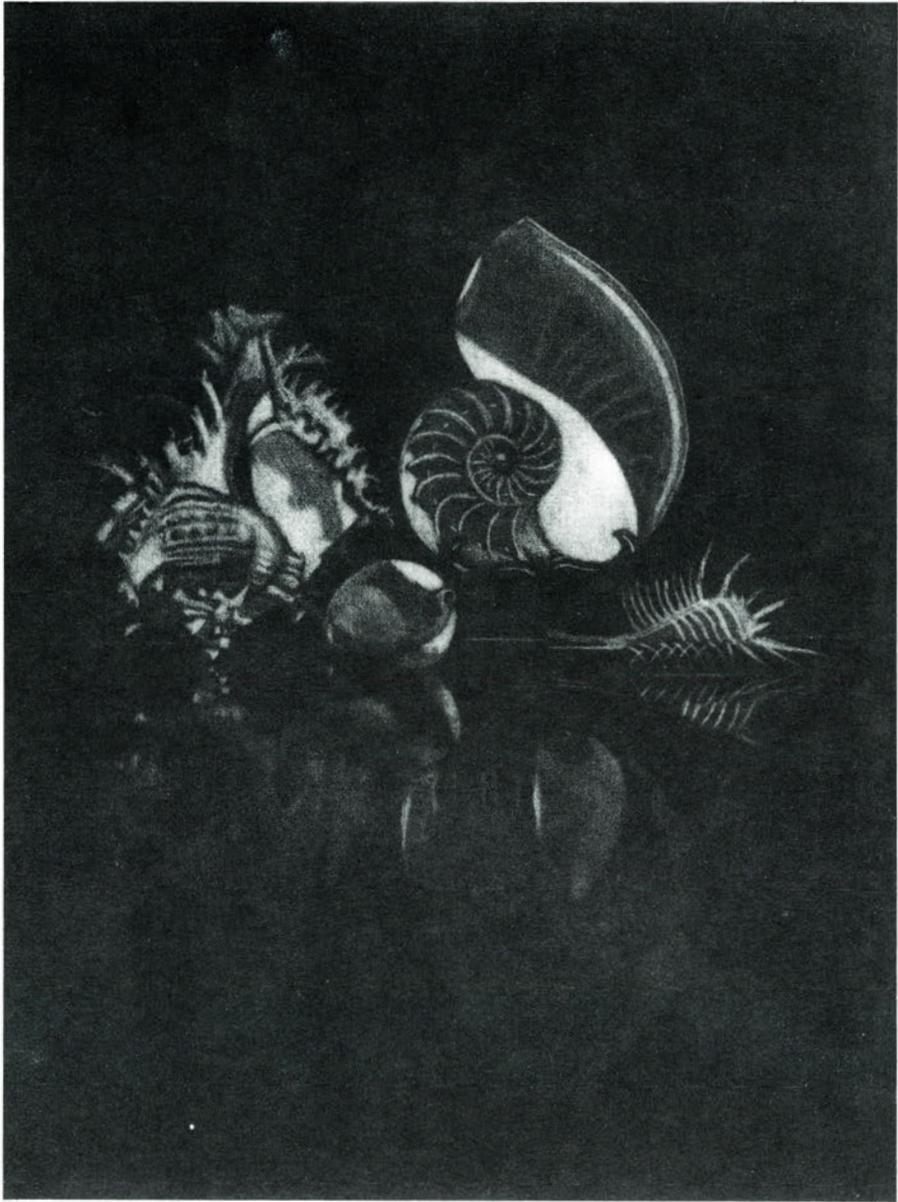
Más que aburrirles con recetas de cocina de grabador, quisiera que estas notas sobre la técnica de grabar al humo sirvieran para explicar las razones por las cuales, hoy, tan pocos artistas la utilizan, tan pocos profesores de grabado la enseñan en las Facultades de Bellas Artes y tan pocas Instituciones y Galerías la muestran al gran público.

Como el buril, la punta seca, o el punteado, se trata de una técnica DIRECTA de grabado calcográfico. No hay intermediarios –como el barniz, la resina o el ácido– entre la plancha y la herramienta del grabador.

Este procedimiento, que recibe el nombre de *Manière noire* en Francés, *Mezzotinto* en Italiano y en Inglés, y *Shab kunst* en Alemán consiste en granear uniformemente toda la superficie de una plancha de metal, produciendo en la misma innumerables asperezas dentadas. (Ver Lám. 1). Al entintar en esta fase la plancha y realizar una tirada con el tórculo se obtendría una estampa totalmente e uniformemente negra, un color profundo y aterciopelado.

Una vez totalmente granearado el cobre o el acero, el grabador rasca y bruñe la superficie pasando de los negros a los blancos, entremezclados con una infinita gama de grises o medio tonos que aparecerán en el papel según la intensidad de estas operaciones.

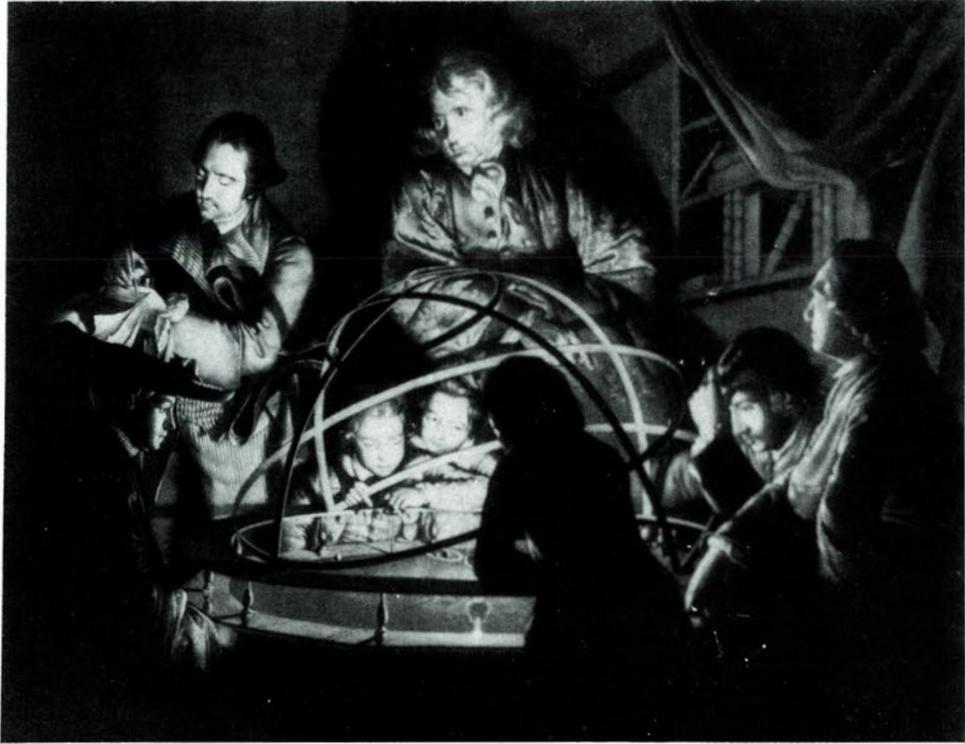
Aunque existan referencias anteriores fué en el año 1642 cuando se atribuyó al teniente coronel alemán LUDWIG VON SIEGEN la paternidad del invento. Once años más tarde confió su secreto al Príncipe RUPERT sobrino de CARLOS I de Inglaterra. Este grabador “amateur” se apropió el descubrimiento y lo difundió en Inglaterra. Fué en este país y durante el siglo XVIII cuando la manera al humo alcanzó su mayor esplendor. Pintores como REYNOLDS, GAINSBOROUGH, HOPNER ... y Grabadores como EARLOM, WILLIAM, SMITH, FISHER ... le dieron sus “lettres de noblesse”. (Ver Lám. 2 y 3).



FRANÇOIS MARECHAL. MARE NOSTRUM



Retrato de Laurence Sterne pintado por J. Reynolds y
grabado a la manera negra por E. FISHER



WILLIAM PETHER. Planetario según Joseph Wright de Derby

Se difundió rápidamente éste método en otros países de Europa, Holanda y Francia en particular, y en América del Norte. El movimiento de entusiasmo manifestado en estos países fué menos importante en España donde destacaron artistas aislados como Martínez Aparisi, Bartolomé Vázquez ... Famoso es el “Coloso” de Goya quien, sobre una preparación, “simili” al aquatinta, consiguió, trabajando la plancha con la técnica al humo, el efecto y la esencia de la manera negra i.e. un motivo que emerge de las sombras.

En nuestro siglo asistimos a un tímido resurgimiento de este arte tan fascinante. PICASSO (con aquatinta) MARIO AVATTI, ESCHER, HAMANISCHI, CHUCK CLOSE..., se entusiasmaron por esta singular técnica utilizando en blanco y negro y en color. (Ver Lám. 4 y 5).

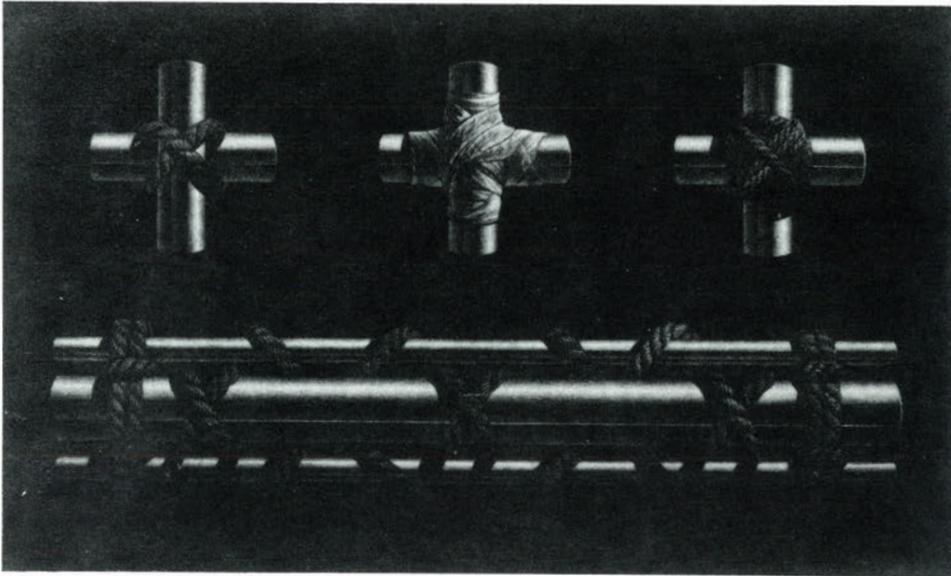
Para grabar con este procedimiento de resultado blando, delicado pero sutil en difuminados y graduaciones, es necesario en un primer tiempo granear la plancha. Se consigue, apoyando sobre la plancha, cogido con la mano como si fuera un puñal, el GRANEADOR o “BERCEAU” –del francés cuna y el gesto de mecerla– imprimiendo a este útil un movimiento regular de balanceo. El instrumento es de acero, a manera de cincel, chaflanado, convexo por sus cortes y dentado con puntas agudas y muy cortantes. (Ver Lám. 6 Fig. 1 y 2 y Lám. 7).

Cada herramienta o graneador tiene un número que corresponde a la cantidad de líneas paralelas en el dorso de la hoja. Por ejemplo el N° 85 tiene 85 líneas por pulgada (2,5 cms.). Un graneador de 6“ producirá una línea de 510 puntos. El número 100 de 3“ producirá una línea de 300 puntos. En el siglo XVIII se utilizaban siete tipos de graneadores, reducidos hoy a los N° 75 - 85 - y 100.

Para granear la plancha es preciso seguir una disciplina rigurosa balanceando la herramienta siguiendo la dirección de líneas verticales, horizontales, oblicuas ... (Ver Lám. 6).

Los puntos A...H o L...H representan la sección del graneador que abarcará en turnos de balanceo las líneas trazadas. Una plancha del tamaño de “Mare Nostrum” (Lám. de la portadilla) necesitó realizar unos 500 turnos con un Graneador de 3“ que punteó la plancha con unas 200.000 asperidades.

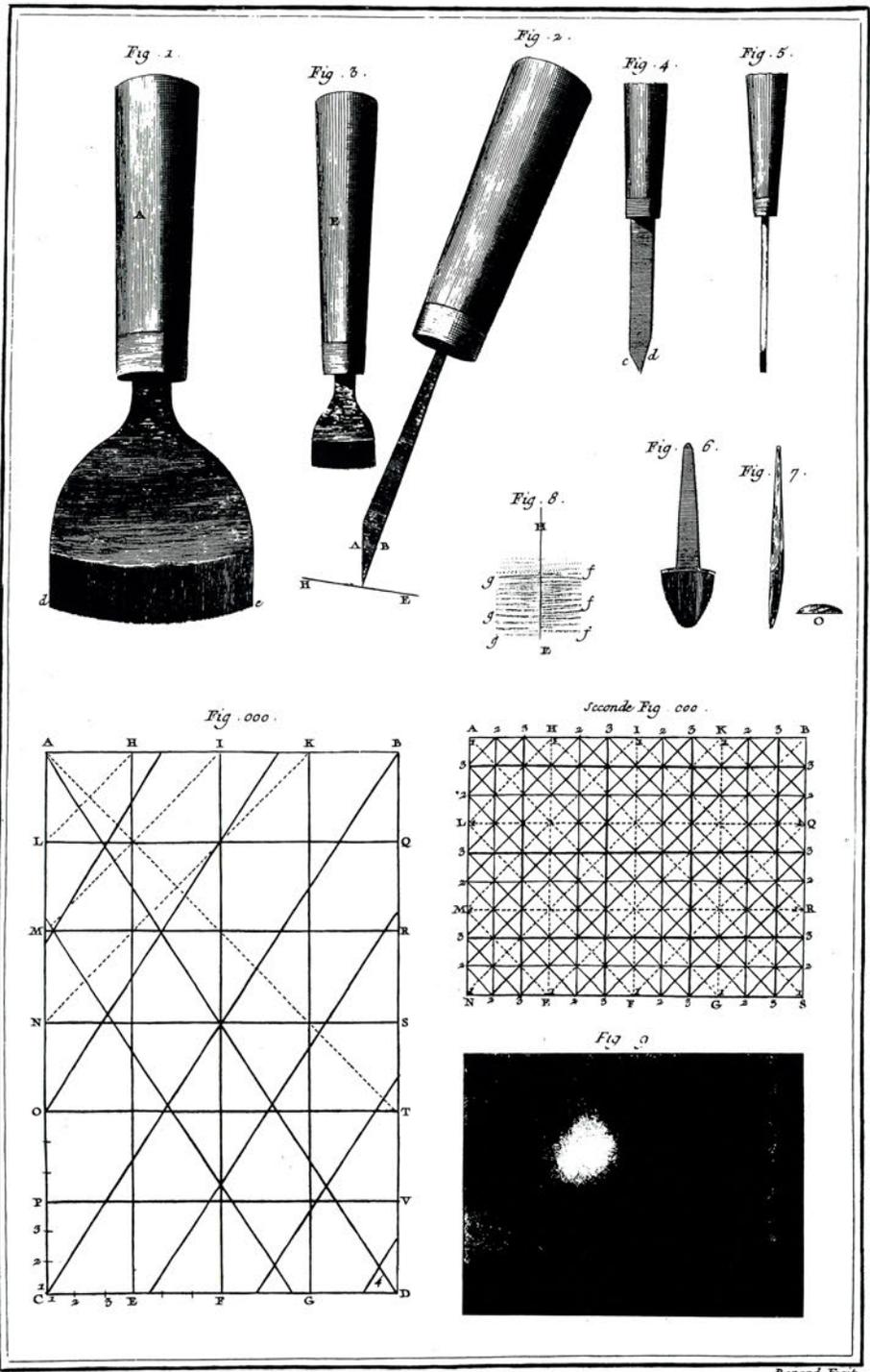
En el siglo XIX en Francia, los Guardias Republicanos hacían “extras” granear planchas en sus momentos de ocio; hoy se suministran planchas preparadas industrialmente pero no ofrecen la calidad del trabajo manual.



KATSUNORI HAMANISHI. Japón. Obra nº 13. Oposición 1984



FRANÇOIS MARECHAL-DIZZIE GILLERSIE. 20,5 x 19 cms



A título comparativo, podríamos decir que esta diferencia es, en otro orden, la que ofrece un lienzo industrial y la imprimatura elaborada por el pintor.

Existen otros procedimientos sucedaneos para granear la plancha –papel de lija, carborundum, aquatinta, emulsiones fotográficas...– pero no trataré este tema por no considerarlo como típico del procedimiento.

Una vez transferido el dibujo sobre la plancha, la segunda fase consiste en ir de negro a blanco con las medias tintas. Para lograrlo se utilizan RAEDORES, RASCADORES (Lám. 7) BRUÑIDORES (Lám. 8) y RULETAS.

Las dos primeras herramientas se utilizan para obtener los blancos raspando y rascando –con el cuidado de no rayar en profundidad– los granos de la plancha para aplastarles y recuperar la superficie pulida del cobre en su estado original.

Las terceras se utilizan para obtener los distintos matices de grises o sombras según la intensidad del frotamiento. Normalmente se trabaja empezando por los valores más oscuros y terminando con los blancos o sea saliendo de las tinieblas para alcanzar la luz.

Las RULETAS se utilizan para retocar zonas y corregir con un nuevo granearo las partes borradas por error.

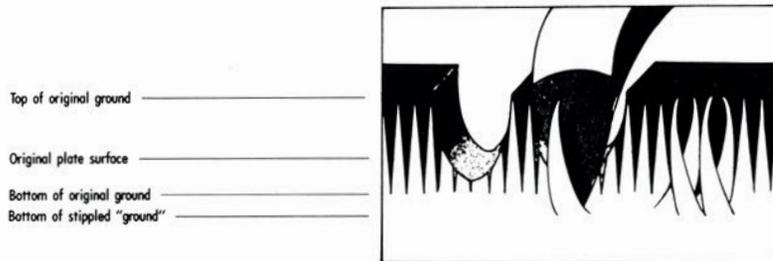
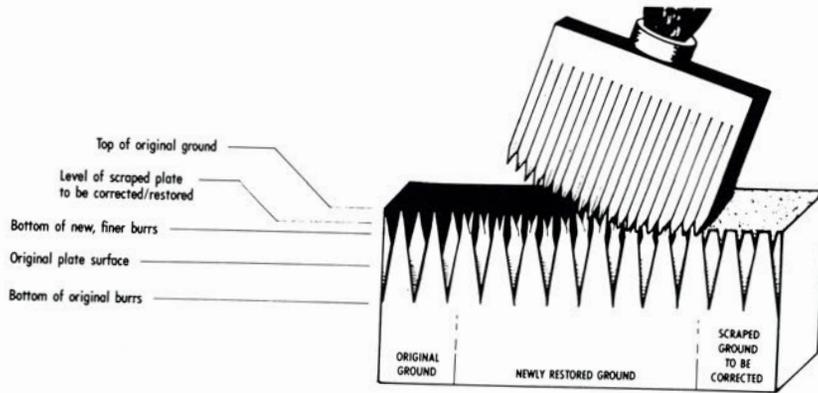
Como lo demuestra lo fastidioso de estas operaciones se trata de una labor, nunca mejor denominada, de “negro” que explica el posible rechazo de muchos artistas y la escasez de obras.

El refrán Breton: MAD HA BUHAM N’INT KET UNAN diciendo que DEPRISA Y BIEN HECHO NO VAN JUNTOS podría ser la divisa de esta manera de grabar.

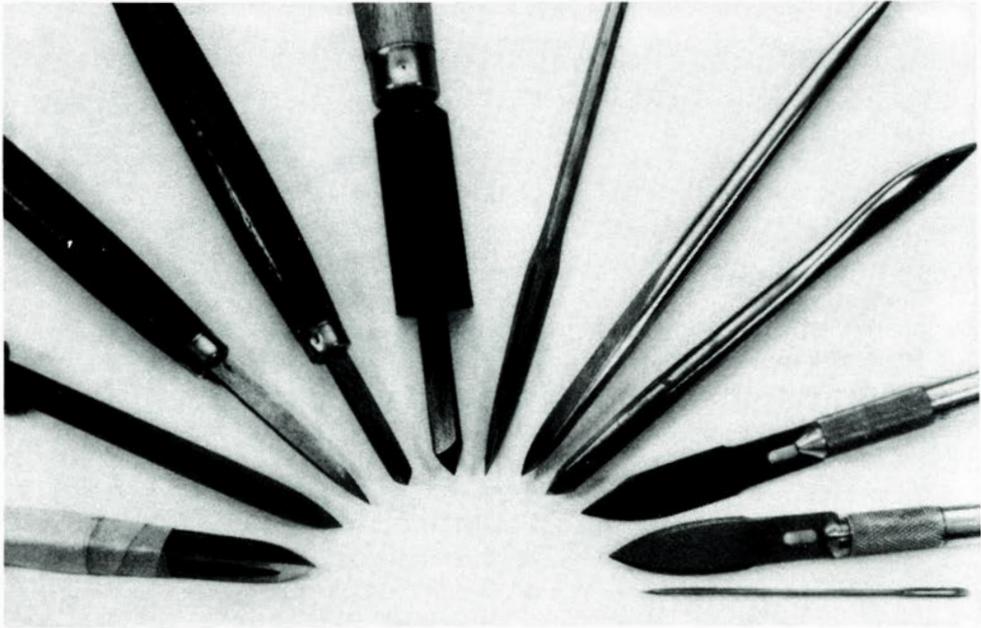
La fragilidad de la plancha así grabada, con sus delicados dientes como un césped de metal, no resiste mucho la presión del rodillo del tórculo y necesita un baño de acero para poder estampar una tirada razonable.

La impresión requiere también un trabajo más cuidadoso, tarlatanas más suaves, tinta más fluida, papel más húmedo, secado especial y trozos de seda para sacar los blancos.

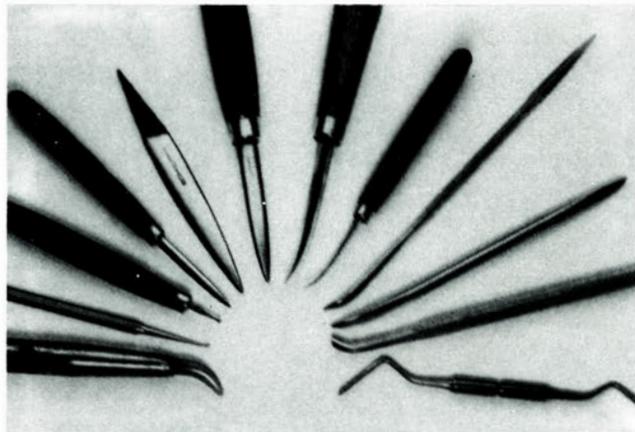
De esta manera, MANERA NEGRA, nace una estampa cuya peculiaridad y belleza radican en el misterio del NEGRO y del BLANCO: los esponsales del negro y del blanco son la unión sagrada: engendran el gris medio que representa en la esfera cromática el valor del centro, es decir EL HOMBRE CREADOR.



Detalle del GRANEADOR SOBRE LA PLANCHA



RAEDORES. RASCADORES



BRUÑIDORES

JUAN DE VALLEJO: CANTERO BURGALÉS

Por

MARCOS RICO

La Catedral de Burgos ostenta con orgullo el arte esparcido en el transcurso de varios siglos por artistas tan grandes como los Colonia; Juan, Simón y Francisco; los Siloê: Gil y Diego; Felipe Vigarni, y otros que relucen menos, como en este caso Juan de Vallejo.

En mi dilatado cometido de Restaurador y Conservador de esta Catedral desde 1975, me ha permitido conocerla a fondo con todo cuanto con su vida se relaciona y medir los méritos de los sucesivos artífices que aportaron su arte incommensurable, sintiéndome obligado a ensalzar la figura genial de este hombre que por su sobriedad y sencillez personal de castellano viejo, no supo alcanzar ese renombre que consiguieron otros procedentes de más allá de nuestras fronteras, Alemania y Francia, y algunos españoles menos austeros.

Son notables entre otras que sería prolijo enumerar sus esculturas en la Catedral de Burgos entre 1520 a 1525, como el sepulcro de Jacobus de Bilbao en la Capilla de la Presentación; 1525-1526 la Capilla de San Jerónimo o de Mena, ambas obras de mérito indiscutible; la reconstrucción del Puente de Santa María en Burgos (1527) obra intercalada entre la construcción de las dificultosas bóvedas de la Capilla de Santiago (1524-1534), en la Catedral, de crucería de grandes luces que la cubren, con gran valentía y responsabilidad, muy floridas, de traza muy inspirada y con la sola estereotomía de la piedra como único elemento de que disponía para conseguir su estabilidad; dos sepulcros en la Colegiata de Covarrubias (Burgos)...



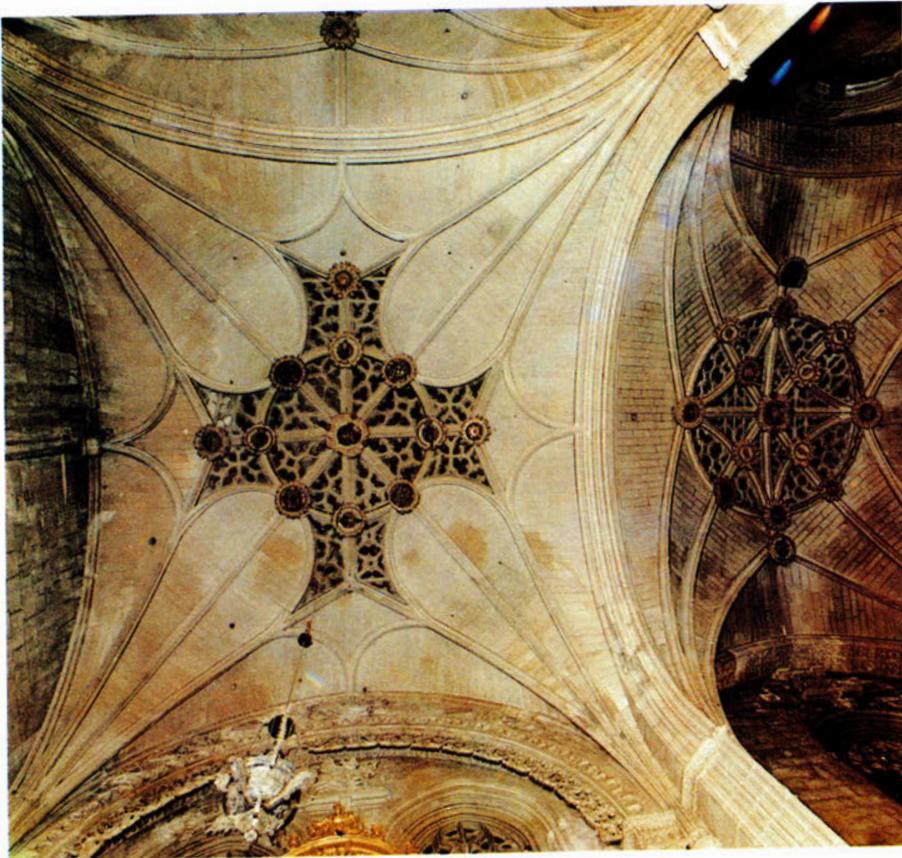
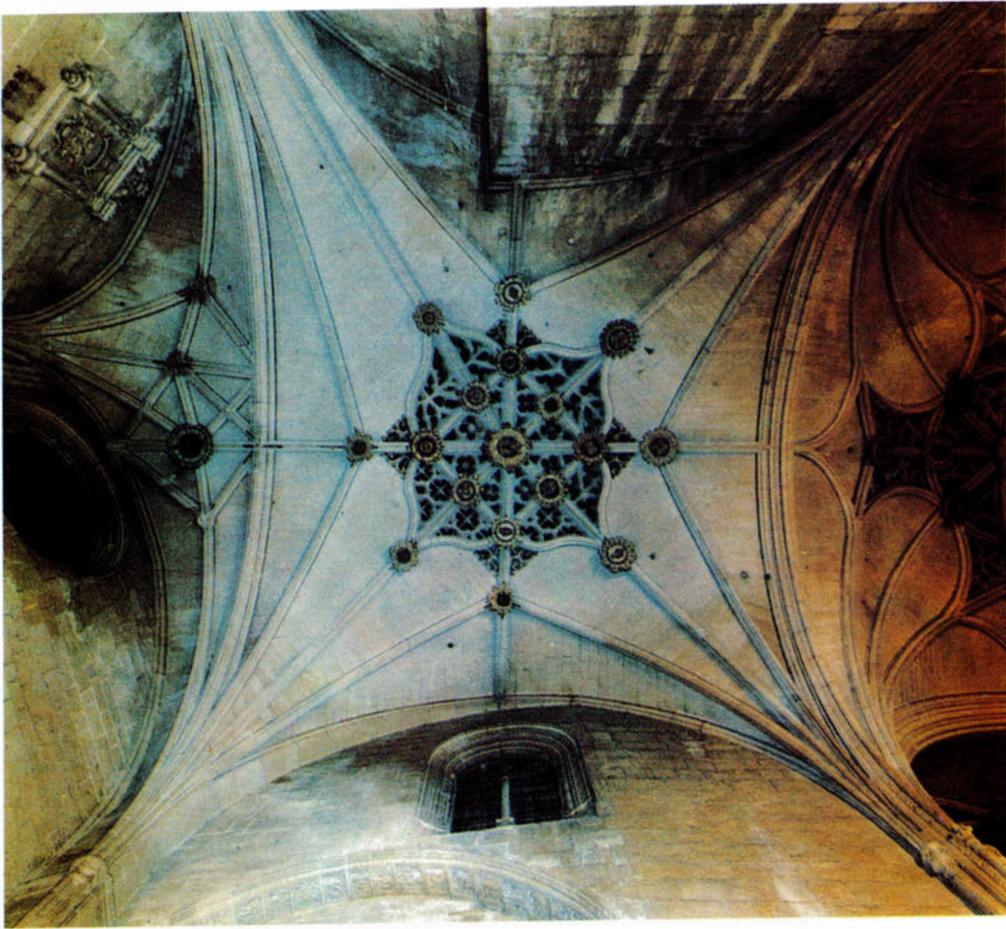
Sepulcro de Jacobus de Bilbao.



Capilla de San Jerónimo.



Detalle de la Capilla de San Jerónimo.



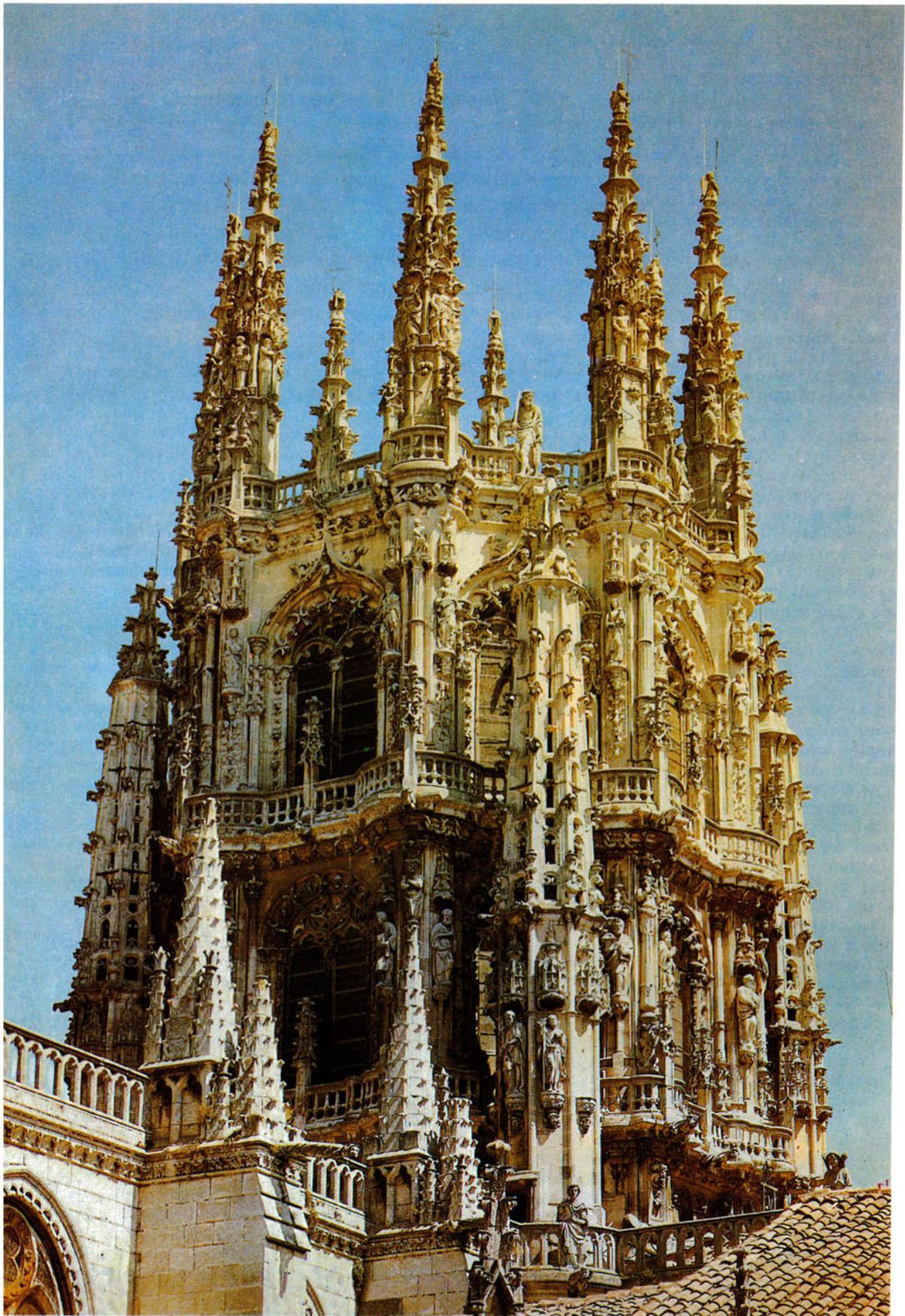
Bóvedas de la Capilla de Santiago.

En 1539 se derrumbó estrepitosamente el cimborrio de la Catedral que en el año 1489 construyó Juan de Colonia y no duda el Cabildo en encomendarle con plena confianza la erección del nuevo Crucero que hoy contemplamos. Seis años después en 1544 y 1545 el Cabildo elogia y gratifica su trabajo. Es su gran obra de extrema responsabilidad, reflexiona, y primero refuerza las cuatro columnas sustentantes, causa de la catástrofe anterior, construye los cuatro arcos y sus osadas y artísticas pechinas que forman los otros cuatro arcos para conseguir el octógono básico, que ha de soportar las grandes cargas de ese majestuoso cimborrio cuya concepción y decorado encumbra a cualquier artista.

Se le presenta un árduo problema: ¿es el gótico florido, ya en sus postrimerías con las últimas y bellas muestras de filigrana desarrolladas en la Capilla del Condestable el que ha de seguir?, o, ¿es el incipiente plateresco, representativo del renacimiento en España que empieza a mostrar sus primicias y que puede resultar antagónico con el monumento, exponente absoluto del gótico con sus ventanales de ojiva y sus ornamentos específicos prodigados por doquier?

Aquí se bislumbra al gran maestro que era.

Después de recrecer los cuatro pilares del interior, ideados con forma cilíndrica con grandes precauciones para asegurar la estabilidad, enmendando la plana a Juan de Colonia y prodigando los ornatos renacentistas, los prolonga hacia el exterior en cuatro torres puntiagudas, que remedan, con gran visión, algunos detalles de las agujas de las torres, que nos permite con ello admitirlas como góticas, y prodiga pináculos idénticos a los diseminados en todo el monumento ojival.



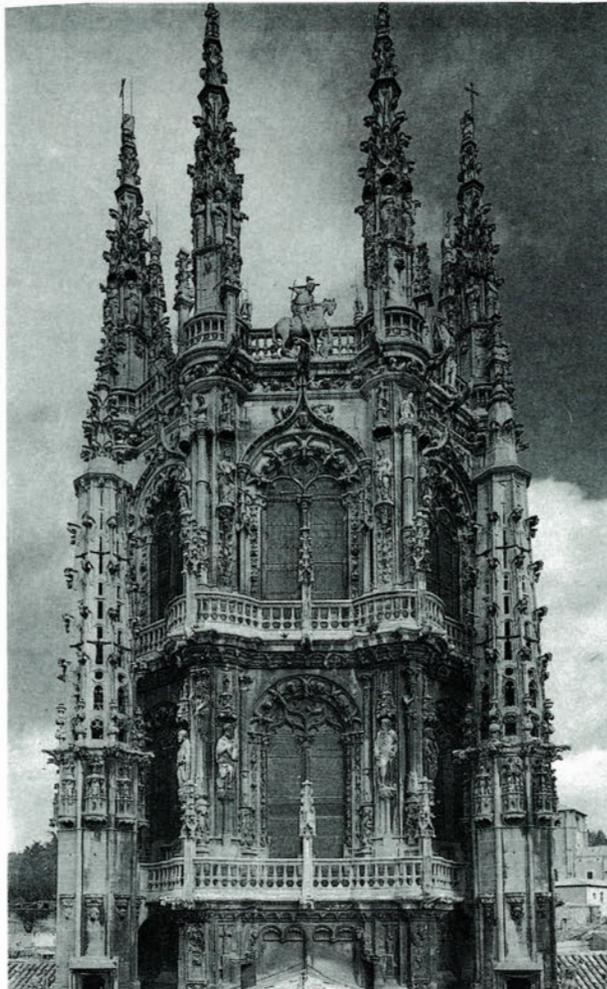
Perspectiva del magno cimborrio.

Las ventanas ostentan arcos rebajados o escarzanos renacentistas, y los decora con motivos y molduración de tipo conopial, exponente del gótico florido, intercala balconadas en dos alturas de líneas curvas perimetrales, y composición de antepechos plenamente renacentistas, introduce atlantes o telamones y cariátides, y convierte las clásicas grecas de cardales, en ornatos platerescos con múltiple pequeña fauna y angelitos diminutos en todas las posiciones imaginables, rematando su gran altura con ocho torrecillas esbeltas, una en cada ángulo del octógono, con adornos renacentistas, aunque la silueta obtenida en su visión general y dimensiones no difiere de las del otro estilo ojival predominante, consiguiendo un conjunto mimético, gótico-plateresco en el monumento, que no le resta unidad ni en sus proporciones ni en su decoración periférica.

Su visión fué la de un genial proyectista-constructor-escultor.

A su cimborrio yo le defino como una "Catedral sobre otra Catedral" ambas con mayúscula. En 1568 termina su obra. Ya puede pasarse erguido, con la frente altiva, como erguido y enhiesto está su Crucero.

Le ayudan en su trabajo global, escultores, como el imaginero Juan de Colindres en las estatuas de las torrecillas.



Vista de un frontal con la imagen de Santiago.

La visión interior es de auténtica maravilla, sólo cede en el estilo renacentista-plateresco que se ha decidido seguir, en el gótico de la bóveda estrellada con un juego geométrico genial y calado de todas sus piedras, para ver la luz celeste desde el suelo. Sin duda la vió en su creación, pero las distintas cubiertas a través de los siglos la fueron dejando ciega hasta que en 1983 el arquitecto autor de esta monografía que se deleita escribiendo estas líneas de loa, las abre a la luz y deja aquellas estrellas pétreas viendo los cielos para siempre.





Solución exterior de la cubierta para regulación uniforme de la luz cenital.

En el intermedio de estas espectaculares labores, e intercalado entre ellas, el Abad de San Quirce le encarga en 1546 su magno mausoleo, en la Capilla de Santiago que tan meritoriamente había embovedado; su visión de las proporciones de la gran capilla y de su altura, le hacen concebir un sepulcro que se aparta de todos los prodigados en la Catedral. Ha de relacionar esas proporciones, y ornarle en plateresco. Ambas cosas las consigue, pero apurando su imaginación y originalidad.

Eleva el lucillo (normalmente a nivel del suelo sobre una base muy baja de leoncillos tumbados o simples garras) con una elemental molduración a modo de plinto, intercalando un cuerpo alto semejando una barca que soporta el lucillo con imagen yacente bajo un gran arco que cobija un precioso relieve, y lo complementa con varias alturas de composición armoniosa, siendo muy digno de observar que no utiliza el plateresco minimizado como es inherente al estilo del orfebre y el platero inspiradores de ese peculiar estilo genuinamente español, sino que influenciado con lo que estaba realizando en el cimborrio, que agigantó los motivos ornamentales dentro del estilo, (ya que su contemplación habría de ser a distancia y lo reducido no tendría razón de ser), por lo que aplicando esa misma idea, decora este mausoleo y consigue sin proponérselo la calificación de monumento, dentro del concepto escultórico.

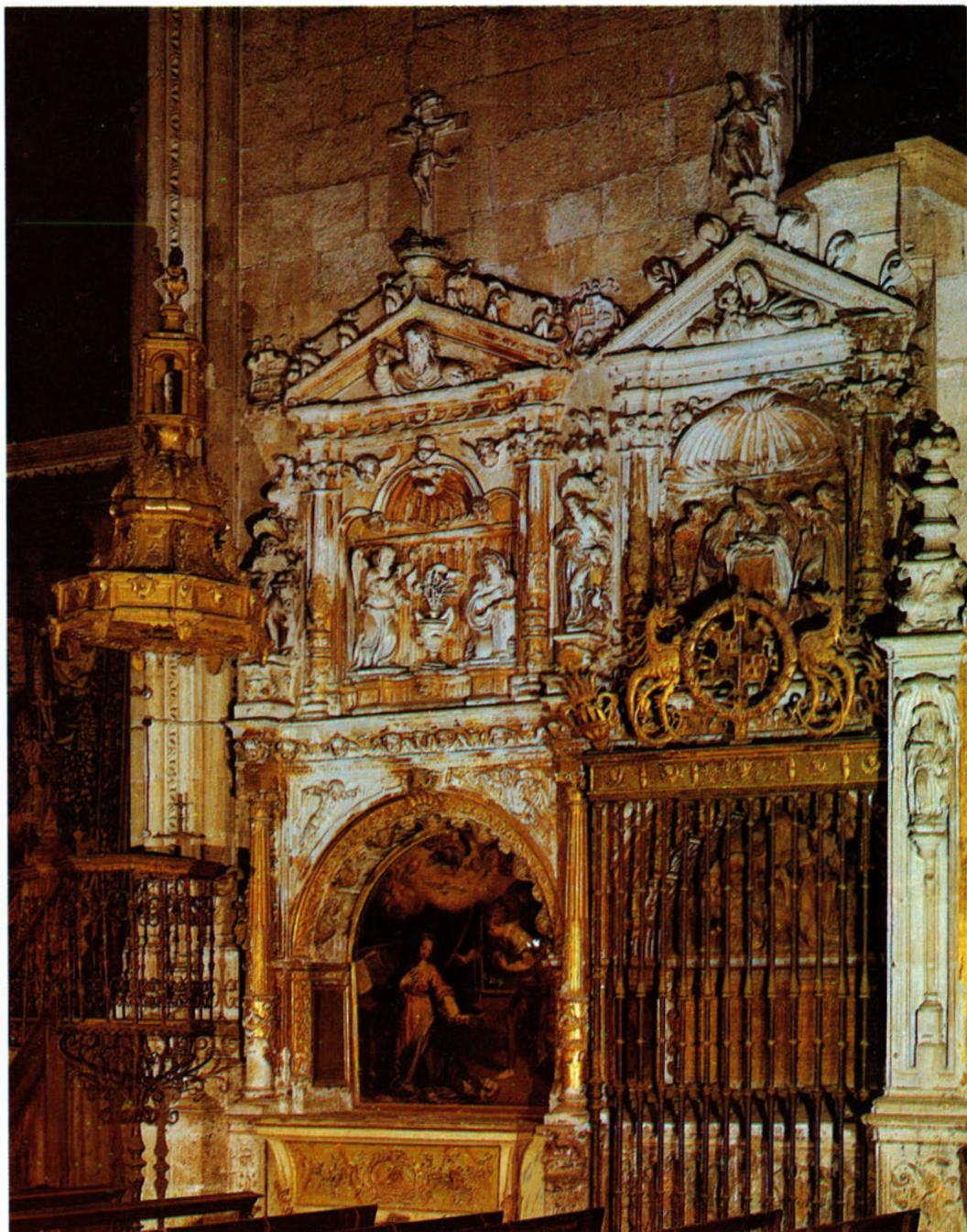
La visión del maestro fué arquitectónica dentro de la escultural.



Mausoleo del Abad de San Quirce.

Realizó en años anteriores intercalados, o en otros sucesivos, (siempre referidos a los de su famoso cimborrio) otras obras importantes como en 1537 la restauración de la Puerta de la Iglesia de San Gil, en 1552 la Capilla de la Piedad en el Monasterio de San Agustín, y la gran escalera helicoidal de la mansión de los Astudillo en la calle de San Llorente, junto con el mausoleo de esta misma familia en la Capilla de Santiago, y otras numerosas, en verdad incontables.

Fué un artista consumado y prolífico.



A la derecha mausoleo de los Astudillo.

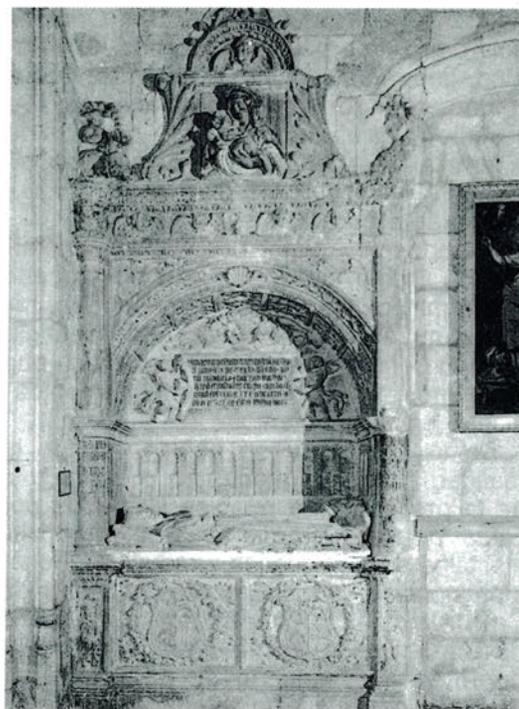
El noble título de arquitecto fué creado dos siglos después de su “proeza”, por el Rey Fernando VI y su sucesor Carlos III, al fundar la Academia de Nobles Artes en 1757-1759 que dió impulso al honroso arte de construir.

Pero fué casi otro siglo después en 1844 cuando el Rey Alfonso XII bajo la Regencia de Isabel II, creó definitivamente por Real Decreto de 25 de Septiembre el Título de Arquitecto.

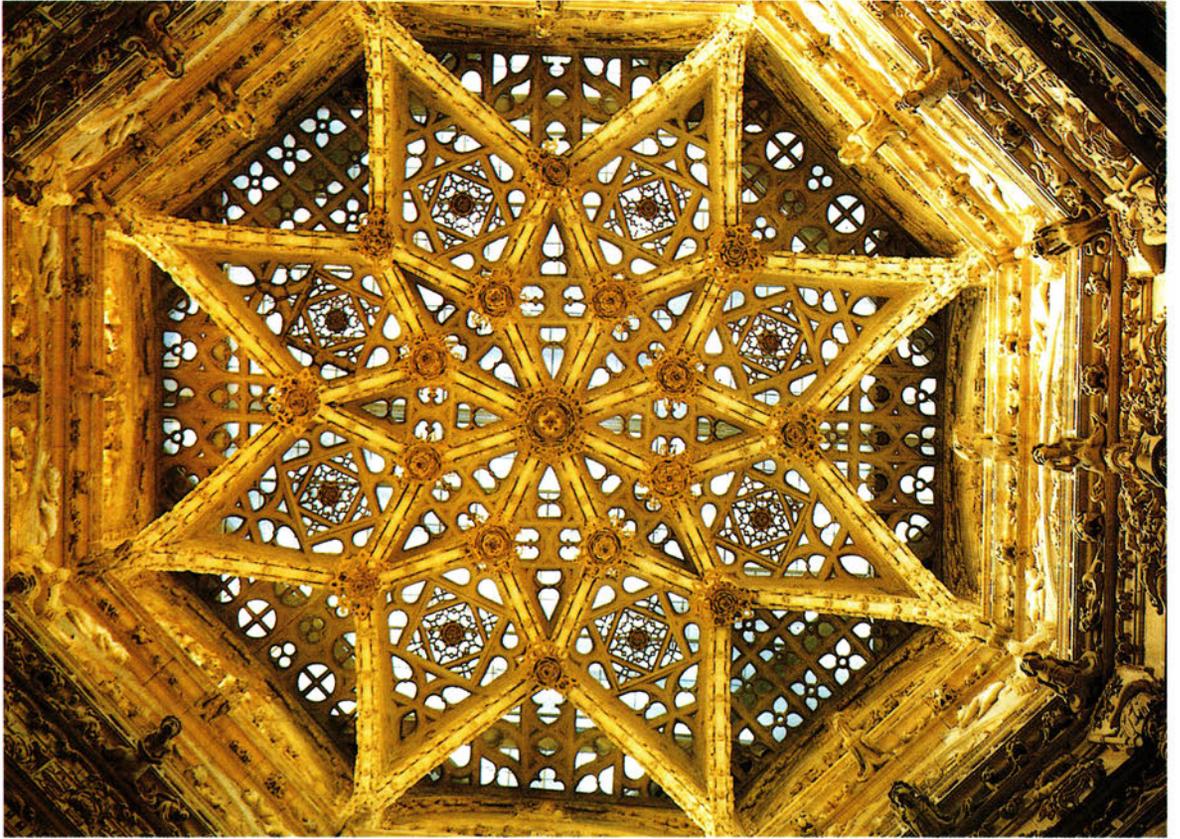
Se crearon las Escuelas Superiores de Arquitectura de Madrid y Barcelona que otorgaban el genuino título. Luego siguieron otras varias, Sevilla, Valladolid, etc.

El gran artista Juan de Vallejo, por cuanto he leído sobre su biografía personal y profesional, no recuerdo haberle visto nombrar otra profesión que de cantero, mientras que designaban como, el Maestre Ricardo el del Monasterio de Las Huelgas de Burgos, Maestre Hilario el de la rejería de la Escalera Dorada de la Catedral de Burgos, Maestre Diego de Siloé y así otros varios.

Me permito preguntar: Con esas alforjas tan repletas de arte, sabiduría, arrojo, intuición de los estilos y su interpretación, de este hombre recio pero artista completo en tantas facetas, ¿No se hace acreedor con pleno derecho al título de Arquitecto y con el grado de Doctor?



Sepulturas de Juan de Vallejo, en Covarrubias.



Detalle de las estrellas de la cúpula con la luz del Cielo.
(Luz rescatada durante la restauración en 1983).

ENRIQUE SIMONET Y LA CORRESPONSALÍA
ARTÍSTICA EN LA GUERRA DE MELILLA (1893)
(Con ocasión de un centenario)

Por

M^a DEL CARMEN UTANDE RAMIRO y
MANUEL UTANDE IGUALADA

La designación del pintor Peter Howson como “corresponsal artístico de guerra” en Bosnia por el diario de Londres *The Times*, anunciada por este periódico en sus ediciones del 22 de abril de 1993, ha provocado reacciones diversas. A juicio de algunos parece poco noble recrearse en una elaboración estética tomando como objeto sufrimientos humanos lacerantes; según otros se trata de una decisión anacrónica para una época en que la fotografía y la televisión llegan a las zonas de conflicto antes, incluso, que las tropas (1).

La réplica a los primeros vendría dada por el valor perenne de ilustraciones tan trágicas como la serie de grabados al aguafuerte “Los desastres de la guerra”, de Goya (2), y por la aceptación colectiva del espectáculo habitual, brutal y sangrante muchas veces, de los “telediarios” informativos.

En cuanto al anacronismo, sí parece que hoy no tiene sentido algo que resultaba oportuno hace un siglo cuando, por ejemplo, *La Ilustración Española y Americana* envió a Enrique Simonet a Melilla como “corresponsal artístico de guerra” (1893). Sin embargo, el *Times* no ha decidido por sí solo la misión de Howson, sino en unión del Museo Imperial de la Guerra y el Ministerio de Defensa británicos; y la elección de este pintor –graduado en Glasgow y con obras repartidas por muchos museos importantes– entre diez candidatos voluntarios ha sido debida precisamente a su arte en la representación del sufrimiento y la angustia humanos, aspectos que el Museo Imperial desea perpetuar como enseñanza de calidad superior a la de las fotografías y las imágenes filmadas.

Si ahora, por tanto, puede tener valor de testimonio y didáctico la tarea de un corresponsal artístico de guerra, es lógico pensar en el valor aún mayor de esa tarea cuando se traducía en información viva y de primera mano, en unos años en que la fotografía, aunque fuera extendiendo su pro-

tagonismo, no había alcanzado el nivel de dominio informativo que ocupó más tarde. Aquello ocurría hace ahora precisamente un siglo con ocasión de la campaña de Melilla de 1893, en la que Enrique Simonet iba a ser el corresponsal artístico por antonomasia.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, como poseedora del “fondo Garrido”, conserva un buen número de obras pictóricas originales destinadas a su publicación en *La Ilustración*, entre ellas algunas del propio Simonet. De ahí el interés que puede ofrecer a la Academia el estudio de esa corresponsalía en el escenario bélico del 93 y en relación con otras actividades informativas, estudio en el que convendrá integrar algunas pinceladas biográficas y profesionales del pintor.

La figura y la misión artística de Howson, como corresponsal en Bosnia, pueden reforzar el interés de una investigación cuyas razones propias son el centenario de la guerra de Melilla y la presencia de Enrique Simonet en ella.

LA GUERRA DE MELILLA (1893)

Si el Gobierno presidido por Sagasta hubiera usado en el mes de septiembre de 1893 de la misma prudencia que demostró después para evitar la extensión del conflicto (3), es posible que éste no hubiera llegado a estallar: guerra de Melilla, guerra del Rif o, simplemente, en los términos sobrios del Servicio Histórico Militar, “conflicto en el campo exterior de Melilla” (4).

España tenía derecho ciertamente a construir las fortificaciones necesarias para la seguridad de Melilla y de su campo exterior. Sin embargo, la decisión de levantar un fuerte cercano a la mezquita-sepulcro del santón Sidi Guariach (Auariach, Aguariach) tenía que provocar la reacción de los rifeños, cuya tendencia levantisca no era novedad como tampoco su alejamiento de la obediencia al Sultán de Marruecos, a quien jurídicamente correspondía el deber de reprimir la revuelta (5).

El 28 de septiembre quedaban asentadas las primeras obras del fuerte (de Sidi Guariach, más adelante de la Purísima Concepción), que fueron demolidas por los cabileños durante la noche inmediata. Lo mismo ocurría el día 29. El 2 de octubre se produce el ataque frontal de aquéllos, iniciándose los combates cuya fase crítica no cesará hasta el 3 de noviembre.

A lo largo de todo el mes de octubre llegan a Melilla refuerzos militares importantes de la Península y de las islas (llegan también, ya lo veremos, nu-

merosos corresponsales de la prensa, incluídos algunos dibujantes de prestigio); marchan apoyados por el fervor popular, que pide el castigo de los rifeños. Hay combates en los que las tropas españolas llegan al heroísmo, en el que se señalan los tenientes Fernández Golfín y Primo de Rivera, así como el general García Margallo que muere en una salida contra los atacantes.

Nombres de personajes, cabilas y lugares desconocidos del público o poco menos se repiten en los telegramas y en las tertulias: el capitán Ariza, el espía Mariguari (al que Simonet dedicará su primer dibujo), las cabilas de Frajana y Mazuza (6), los fuertes de Camellos, Cabrerizas Altas, Rostrogordo...

Noviembre sería ya sólo un mes de acciones bélicas menores señalado por las conversaciones con el príncipe Muley Araaf, hermano y enviado del Sultán (7), y por la llegada de don Arsenio Martínez Campos como General en Jefe, apenas repuesto de las heridas sufridas en atentado siendo Capitán General de Barcelona. El ejército español y la población de Melilla se sienten seguros. El millar de soldados que, junto a sus cuadros de mando, había en la ciudad en el mes de septiembre ha aumentado bajo el mando de Martínez Campos hasta el total de dos cuerpos de ejército, integrado cada uno por dos divisiones de tres brigadas; y una escuadra de nueve buques de guerra se halla en aguas de Melilla, contraste grande con los primeros días en que la protección naval era asumida por el *Conde de Venadito* y pocas unidades más (8).

Diciembre, mes de alerta tensa y de más conversaciones con Araaf. El último día del año vuelven a entrar en Melilla los comerciantes de las cabilas. Por fin, desde el 6 de febrero de 1894, las negociaciones del general Martínez Campos –ahora como Embajador Extraordinario– con el Sultán en Marraquech y el tratado suscrito por las dos partes el 5 de marzo (9). El día 11 sale de la capital Martínez Campos y el 31 de marzo, final de un semestre conflictivo, se ordena la repatriación total del Ejército expedicionario.

En ese escenario, desde Melilla a Mazagán y Marraquech, había de desarrollar su actividad de corresponsal artístico de guerra Enrique Simonet, en una misión imprevista y trabajando sobre unos temas a los que probablemente nunca había pensado dedicar el lápiz ni el pincel.

APARATO INFORMATIVO DE LA CAMPAÑA

La información de la prensa española al terminar el mes de septiembre de 1893 incluía noticias preocupantes, pero ninguna apuntaba a Marruecos.

El consejo de guerra contra el anarquista Pallás, autor del atentado contra el general Martínez Campos; la evolución del cólera; la convalecencia lenta del presidente Sagasta tras su accidente; el canto del “Guernikako arbolá”, atribuído a los carlistas, como una acción por lo menos molesta al paso del tren regio por varias estaciones de Guipúzcoa.

Las revistas gráficas ofrecían sus grabados habituales con escenas costumbristas, reproducción de obras de arte, tipos populares e historietas ilustradas. Parece una coincidencia poco afortunada que *Blanco y Negro* publicase el 9 de septiembre la música y el texto “en vascuence y castellano” del “Guernicaco (sic) arbola” pero es que el 30 de agosto lo habían cantado los donostiarras en son de paz (10).

No había, pues, la menor expectación ni sospecha de lo que pudiera ocurrir en Marruecos, aunque se avecinaba el cruce de telegramas entre la Comandancia General de Melilla y el Ministerio de la Guerra relativos a los sucesos en el campo exterior de aquella ciudad. Pronto, sin embargo, iba a comenzar una actividad informativa muy grande, tanto por el telégrafo (Guerra y Marina), las notas oficiales y las declaraciones al término de los Consejos de Ministros –de todo lo cual prescindimos aquí– como en la prensa y sus medios de apoyo (corresponsales y agencias de noticias) cuya atención a los sucesos de Melilla, tan intensa, llegaría en algún momento a producir (¿o justificar?) el colapso de las líneas de transmisión. Ese interés no iba a decaer en las semanas y los meses sucesivos, aunque sin pasar muchos días ocurrieran hechos tan trágicos como para poder eclipsarlo de momento: la explosión del vapor “Cabo Machichaco” en el muelle de Maliaño (Santander) y las bombas en el teatro del Liceo, de Barcelona.

La reacción de la prensa nacional, salvo algunas reticencias e indecisiones iniciales, fue de patriotismo exaltado y excitación antimarroquí. Por eso llama más la atención el texto de *La Ilustración*, que el 8 de diciembre, cuando ya estaba publicando abundantes grabados con las ilustraciones de su corresponsal artístico Enrique Simonet, hacía una reflexión serena, pero grave –y no era la primera vez–, dudando de la justificación de un fuerte, como el de Sidi Guariach, cuya construcción había provocado una guerra a la que tenía que hacer frente “la entonces exigua y mal preparada guarnición de Melilla”. También fueron duras sus palabras en el número del día 30 de octubre, al informar de la muerte del general García Margallo. *La Correspondencia Militar*, de Madrid, se distinguió por el carácter virulento de

sus editoriales, iniciados con el del día 5 de octubre: “A lavar la ofensa o abajo el Gobierno”.

ALERTA PERIODÍSTICA

El día primero de octubre, domingo, *El Imparcial* de Madrid, que tenía en Melilla a su corresponsal Méndez, da la noticia de los sucesos; *La Época*, que los recoge aquella misma tarde en sus páginas, se refiere el día 2 a noticias de disparos “no confirmadas”, que tienen también eco en *La Correspondencia de España*.

Es el 3 de octubre cuando las noticias se extienden con un efecto de alarma nacional: *El Globo*, *Heraldo de Madrid* en su primera página, “*La Correspondencia*” en su edición matutina, destacan la información recibida, como lo irían haciendo todos los periódicos de Madrid y del resto de España. *El Imparcial* y *El Tiempo* ofrecen en sus portadas croquis de la zona. *El Liberal*, encabezando su edición con grandes titulares, publica también un plano. Desde el día 4 la atención a los sucesos del campo de Melilla será continua y cada vez más amplia (11).

La agencia Fabra proporciona unos primeros datos muy breves al *Diario de Barcelona de Avisos y Noticias*, que éste publica en su edición matutina del 3 de octubre como “partes telegráficas particulares”; el día 4 la información, también de Fabra, es bastante amplia, aunque las noticias más minuciosas del *Diario* son las que éste recibe por correo desde *La Correspondencia*, de Madrid.

La Vanguardia, también de Barcelona, publica el día 3 un telegrama urgente de Madrid, pero su información en los días sucesivos la toma en gran parte de *El Imparcial* (crónicas o noticias de Méndez); el 5 inserta además un plano de la situación y un amplio estudio histórico y de actualidad. El día 12 dedica un suplemento extraordinario a la evocación de la guerra de África de 1859-1860.

Las revistas, por su periodicidad más espaciada, tardaron algunos días en dar cuenta del conflicto. *Blanco y Negro* lo hace el 7 de octubre y, tras un paréntesis en su número del día 14, publica desde el 21 información copiosa. *La Ilustración Española y Americana* inicia su actividad informativa sobre Melilla el día 8 y ya no la interrumpe; la misión de Enrique Simonet, como luego se verá, fue la pieza fundamental. *La Ilustración Nacional* lo había hecho el día 6.

También en Londres y en París hallan eco los sucesos muy poco después que en la prensa española.

The Times encabeza su sección de “últimas noticias” del 4 de octubre con un telegrama de su corresponsal en Madrid, en el que dice que el enfrentamiento entre españoles y moros “parece haber sido más serio que los que se producen con excesiva frecuencia (*too frequently*)”. La información del corresponsal irá acompañada ya desde ese día por despachos de agencia, casi siempre de Reuter. De todos modos, el diario de Londres presta atención escasa a los hechos, con excepción de los que originaron la muerte del general García Margallo (edición del día 30 de octubre).

Es también el 4 de octubre cuando la noticia salta a las páginas de los periódicos de París. *Le Figaro* le dedica seis líneas en su segunda página, aunque en la “Carta de Madrid” su corresponsal Mondragón escribe con cierta amplitud lamentándose de la demasiada condescendencia de los españoles respecto de las agresiones moras (preocupación natural de los comandantes franceses fronterizos). A partir del día 5 va recogiendo noticias de sus corresponsales en Málaga y Melilla, a las que se unen algunas “Cartas de Madrid”; también la muerte de García Margallo da lugar a una información especial.

Le Temps, también de París, dedica desde el primer momento una atención más amplia y destacada al conflicto de Melilla que su colega citado. Las noticias del 4 de octubre aparecen en la portada. Es curioso que este diario, que se sirve de los despachos de la agencia Havas y de su corresponsal en Madrid, llama siempre a los moros “los árabes (*les Arabes*)”.

Por el contrario, *Le Journal des Débats* concedía muy poca importancia al “incidente” opinando “que no había motivo bastante para alarmarse” (12).

AMPLITUD DE LA ACTIVIDAD INFORMATIVA

Incluyendo los aspectos artísticos –limitados lógicamente a pocos periódicos mejor dotados y a las revistas– la tarea informativa alcanzó una amplitud inusitada; claro que se daban circunstancias nuevas, tanto en los medios de recogida de la información como en la transmisión de noticias, respecto de ocasiones precedentes. Una especie de ensayo de “información total”, dominado por el espíritu de rivalidad, movió a los responsables de la prensa en sus medidas para seguir la contienda.

El perfeccionamiento de la fotografía y la instalación de cables telegráficos submarinos a disposición de los periódicos y las agencias hacían cambiar las condiciones de la información de campañas españolas anteriores: la de África en 1859-1860 y la de Cuba entre 1868 y 1878. En ésta última, los obstáculos principales eran la lejanía, la limitación de las comunicaciones telegráficas y la tardanza en recibir las fotografías, de modo que “*El Imparcial*”, por ejemplo, que tenía “servicio telegráfico particular” desde Constantinopla y San Petersburgo, no disponía de un medio de la misma eficacia en La Habana; y *La Ilustración*, que había tenido al pintor y dibujante José Luis Pellicer de corresponsal artístico en la guerra ruso-turca (13), encontró más dificultades para seguir la insurrección en Cuba y así durante el primer semestre de 1878 sólo publicó los retratos del Capitán General de la Isla, Jovellar, y del Jefe del Ejército de Operaciones, Martínez Campos, en fotografías de N. Mestre, de La Habana (número 30 de mayo), y una referencia biográfica más los retratos de los cabecillas insurrectos el 8 de junio, cuando el acuerdo de pacificación había sido adoptado en principio en el mes de febrero.

En aquella otra guerra, la de África de 1859-1860, el problema principal fue la falta de un cable telegráfico idóneo, pues sólo funcionó dieciséis días el que el general O'Donnell consiguió hacer tender entre Tarifa y Ceuta a finales de 1859 (14). La información artística, cuidada por la revista *El Museo Universal* (antecesora de *La Ilustración*), fue sobre todo trabajo de estudio, aunque Francisco Ortego, pintor y dibujante encargado de la mayor parte de las ilustraciones de la campaña, estuvo en África al menos en el mes de febrero de 1860 (15).

En 1893, sí: Almería-Melilla, Málaga-Melilla, Melilla-Alhucemas-Cha-farinas, eran algunos de los cables submarinos que aseguraban la unión de la Península con las plazas africanas por telégrafo, no vedado en principio a los medios periodísticos. También, como luego veremos, tuvo importancia en la campaña el cable de Marsella a Barcelona.

Desde el punto de vista del contenido y el estilo, el aparato informativo de la guerra de Melilla constituyó una prueba de la ambición y la capacidad informativas. Resumiendo los datos hasta el límite se puede presentar un cuadro de conjunto de las actividades informativas de la prensa nacional, entre las que el aspecto artístico fue cuidado:

CRÓNICA ILUSTRADA DE LA GUERRA DE ORIENTE.



BULGARIA.—ALOJAMIENTO DE CORRESPONSALES DE PERIÓDICOS EN «SARAVITZA», EL 4 DE JULIO.



BULGARIA.—ARTILLERÍA DE LA DIVISION DRAGOMIROFF ATRAVESANDO EL «RUCHITZA», EL 6 DE JULIO.

(Dibujos de nuestro corresponsal artístico en el ejército ruso, Sr. Pellicer.)

Lám. I.- El precedente: Pellicer, corresponsal de guerra de *La Ilustración*.

- Noticias de actualidad, escritas o gráficas (Melilla, resto de España, Marruecos, reacción en otros países).
- Crónicas y comentarios (editoriales o firmados).
- Cartografía (mapas, planos y croquis).
- Complemento de información (política, biografías, anécdotas).
- Divulgación geográfica y ambiental (posesiones españolas en África).
- Datos del ejército y la marina (muy útiles para el enemigo).
- Datos históricos (como los de la incorporación de Ceuta y Melilla a España).
- Evocación literaria y artística (desde la reproducción de los *Marroquíes* de Mariano Fortuny a los artículos de Torcuato Luca de Tena).
- Poesía.
- Humor: caricaturas, chistes e historietas.

BASE INICIAL DE INFORMACIÓN DIRECTA. PRIMEROS ENVIADOS ESPECIALES

Los periódicos mejor dotados no tuvieron que esperar al envío de corresponsales especiales; su organización sobre el terreno les permitió comenzar a recibir noticias –por telégrafo y por correo– de sus corresponsales ordinarios.

En Melilla, según se deduce de los primeros telegramas particulares, *El Imparcial* tenía a Méndez –que fue pieza capital de la información–, *El Liberal* a “Adricot” y *El Tiempo* a alguien que sólo firmaba “A”. Más amplia, lógicamente, era la red de corresponsales en otros puntos de España importantes para la movilización de tropas y en los puertos principales de embarco de éstas: Málaga ante todo, pero también Almería y Cádiz. En párrafos anteriores se ha podido ver una muestra de los periódicos que estuvieron mejor informados desde el primer momento.

Los pies de las noticias y de las crónicas que iban llegando a las redacciones dan idea de la premura con que se envió personal nuevo a Melilla; *El Imparcial* “naturalmente” situó allí a su director, Rafael Gasset. Junto a los enviados de los grandes diarios nacionales acudieron otros de provincias; así *La Vanguardia*, de Barcelona, habla ya del suyo el día 12. En cambio, el *Diario de Barcelona*, ya fuera por cuestión de criterio ya por motivos financieros, aunque utilizó los servicios de su corresponsal en Málaga, no parecía inclinarse a situar otro en Melilla. Incluso se expresó de modo muy crítico contra los “inconvenientes del noticierismo”:



D. ENRIQUE SIMONET,
LAUREADO PINTOR.

OROBIO UNIV. ALBINO DE LA GUERRA DE LAS CAJAS Y SU OBRAS EN EL MEXICO.

Lám. II.- Dos "corresponsales artísticos de guerra":
Pellicer y Simonet.

“En cuanto se tuvo noticia –decía– del ataque de las kabilas cayó sobre Melilla una *nube de corresponsales*... que son –según información del ayudante del general García Margallo– los que más nos marean” (16).

La desproporción entre el afán de los informadores y los medios de transmisión, la estimación diferente de los límites entre noticia y cautela por razones de seguridad y el roce de la curiosidad periodística con la suspicacia del mando militar (17) dieron lugar a incidentes, de los que se libraron los corresponsales artísticos por su forma de trabajo, pero que afectaron con fuerza a los periodistas que dependían del telégrafo.

Los hechos más revelantes en este sentido fueron la irregularidad –que llegó a ser interrupción– en el servicio del cable submarino de Melilla a Almería más la avería no tan difundida del cable de Melilla a Málaga (18), la crisis del 17 de octubre que hizo a unos cuantos corresponsales volver a la Península (19) y la detención breve del corresponsal de *El Imparcial* Eduardo Muñoz por sospecha de espionaje (20). Ya dentro del riesgo natural de la misión entraba el que algunos periodistas quedaran atrapados con la guarnición de Cabrerizas Altas durante el asedio de los rifeños (Blanco, Boada, Lázaro, Morote y Oliver) (21).

MÁS CORRESPONSALES: LOS ARTISTAS

Mientras los enviados en las primeras oleadas desarrollaban su tarea repartiendo las horas entre la atención a las operaciones, el acercamiento al Casino de Jefes y Oficiales, la tertulia (a veces con ellos) en el café “Jamar”, “Los Andaluces” y otros establecimientos parecidos, el envío de telegramas o el de pliegos por el correo de Málaga y el descanso o el trabajo de redacción en las casas de huéspedes (Boada recordaba y citaba la suya), tenía lugar un nuevo envío desde los periódicos: los “artistas corresponsales” o “corresponsales artísticos”. La elección y las condiciones de su trabajo requerían más tiempo y más cuidado. Allá va el pintor Enrique Simonet, centro de nuestro estudio, enviado por *La Ilustración Española y Americana*, revista que dos meses después sitúa también en Melilla a Joaquín Velarde (22); incluso Bernardo Rico, su director artístico, se traslada –por lo menos a Málaga– para tomar contacto más directo con sus corresponsales (23). Por su parte, *Blanco y Negro* destina a Melilla al fotógrafo García Rufino y al dibujante José Arpa, y *El Imparcial* encarga a Álvarez Dumont la toma de apuntes sobre el terreno; este mismo dibujante colaboraba tam-

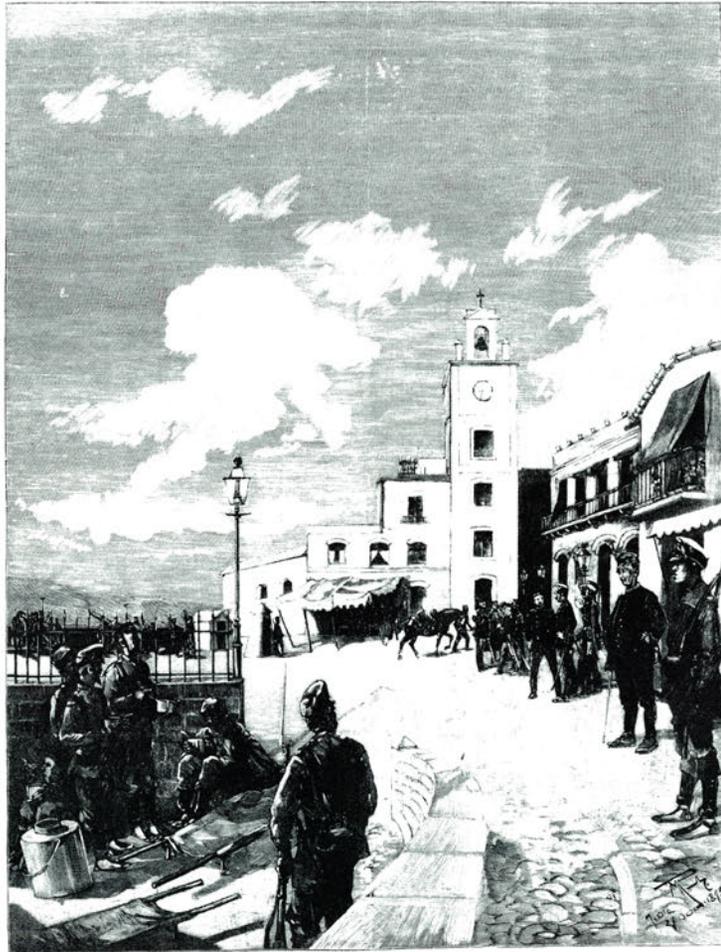
LE MONDE ILLUSTRÉ

JOURNAL HEBDOMADAIRE

ABONNEMENT POUR PARIS ET LES DÉPARTEMENTS
En un an, 34 fr.; — Six mois, 18 fr.; — Trois mois, 9 fr.; — Le numéro 50 c.
Le volume mensuel, 13 fr. broché, — 17 fr. relié et doit être traité.
STRASBURG. (Non publié) : 10 fr. 25 c.; — 12 mois, 24 fr.; — Trois mois, 9 fr. 50 c.

37^e Année — N° 1911 — 11 Novembre 1893
Directeur : M. EDOUARD DESFOSSÉS

DIRECTION ET ADMINISTRATION, 18, QUAI VOLTAIRE
Toute demande d'abonnement ou de renseignements doit être adressée au directeur ou au gérant, 18, quai Voltaire, Paris, et non au bureau de la rédaction. Les lettres non recommandées ne sont pas envoyées sans avis préalable. — Un an en avant par les manuscrits et les dessins envoyés.



LES ÉVÉNEMENTS DU MAROC. — LA DERNIÈRE SORTIE DU GÉNÉRAL MARGALLO A MEILLA (PLACE DE LA CONSTITUTION, LE 27 OCTOBRE).

(Dessin d'après nature de M. ROMBERG, notre correspondant spécial.)

Lám. III.- Romberg (el "Simonet" francés)

bién en *La Ilustración Nacional*, revista que, por su círculo de influencia (comenzó siendo *La Ilustración Militar*), recibía aportaciones diversas desde Melilla. Como “corresponsal artístico” extranjero destacó Maurice Romberg, enviado especial de *Le Monde Illustré*, de París.

Gran sensación causó entre los profesionales de este grupo la muerte imprevista de Julio Gros, que había interpretado con sus dibujos para *Blanco y Negro* numerosos episodios del conflicto.

En ese movimiento de corresponsales, junto a la llegada de los nuevos, van produciéndose algunos relevos (24). Por su carácter diferente interesa destacar la misión de Julio Burell, redactor de *Heraldo de Madrid* en plena fama por sus comentarios políticos que llegó a Melilla en el mes de diciembre en un barco fletado al efecto para *estudiar* la campaña (25) y cuyo encuentro con Simonet tuvo una consecuencia lejana a la que se aludirá después.

LA INFORMACIÓN GRÁFICA Y ARTÍSTICA

Tres estilos siguió la información gráfica –y dentro de ésta la artística– de la guerra de 1893, a tenor del carácter de los órganos respectivos de la prensa: el de los periódicos de información general, el de la información acompañada de ilustraciones, caso de *Blanco y Negro*, y el de la revista de gran calidad literaria y artística como era *La Ilustración Española y Americana* (al citar sólo “La Ilustración” nos referimos a ésta).

En los periódicos del primer grupo, el dibujo era un complemento excepcional de las noticias; ni su objeto ni sus medios técnicos permitían otra cosa. En ellos, por tanto, el aspecto gráfico de la campaña se centró en la reproducción de algunos mapas, planos o croquis de la zona de operaciones, la ciudad de Melilla o los lugares concretos del enfrentamiento.

Heraldo de Madrid destacó por la fotografía de Melilla que encabezaba el periódico al comienzo del conflicto (edición del 4 de octubre); naturalmente *El Imparcial* fue ofreciendo mapas impresos a dos tintas, mientras en el suplemento *Los Lunes del Imparcial* se permitía incluir, no ya mapas de la zona, sino dibujos impresos hasta en cuatro colores, como la gran composición de Unceta (27 nov.) y las obras de Banda (4 dic.) y Ricardo de Madrazo (25 dic.).

Blanco y Negro, por su orientación en gran parte literaria y quizá por su optimismo, descuidó al principio la información de los sucesos, lo que



Lám. IV.- La guerra de Melilla vista desde Madrid:
M. de Unceta y R. de Madrazo.

no le impidió abrir su número del día 7 de octubre con la fotografía de un “riffañero” (así lo escribía usualmente) enviada por su corresponsal en Tánger. Dejó pasar en blanco la edición del día 14; pero ya el 21 desplegó todos sus recursos: tres croquis del natural “obra de un oficial de Ingenieros de guarnición en Melilla”, fotografías de estudio, crónicas y relatos –alguno histórico–, poesías y otras colaboraciones, aderezado todo con dibujos humorísticos de Cilla, Melitón González y Mecachis y otros serios de Huertas y Banda.

Ese tono humorístico no desaparece del todo cuando *Blanco y Negro* formaliza la información a partir del 28 de octubre. El aparato que establece, cuidando siempre el factor literario, abarca dos campos: el de la redacción, con dibujos de Unceta, Araujo y Méndez Bringa y otros de Cilla, Gros, Huertas, Pelayo y Pla, y el del terreno de operaciones, del que recibe fotografías “de la ambulancia del Sr. Company” (a quien cita como “colaborador artístico”) y otras ocasionales, y apuntes del natural firmados por E.B.M. en Melilla. Un paso definitivo es el envío, un mes después de estallar el conflicto, de los mencionados García Rufino y Arpa (26).

La Ilustración Española y Americana ofrece otro estilo. A tenor de su orientación tradicional, intenta seleccionar y condensar las noticias para adaptar su interés a la periodicidad de su aparición y, al mismo tiempo, llevar la información gráfica al nivel artístico más alto posible. Sin descuidar la cartografía y la información fotográfica su predilección es el dibujo. Abelardo José de Carlos como director, Antonio Garrido como redactor jefe y Bernardo Rico como director artístico acertaron en la orientación y en la selección de los grabados, superando (especialmente con la obra de Enrique Simonet) su experiencia anterior (27).

Una presentación sinóptica puede simplificar la mención de los distintos aspectos que *La Ilustración* cuidó:

- . Cartografía: entre los diversos mapas publicados llamó la atención el gran mapa en tricromía anejo al número de 1º de diciembre del 93.
- . Trabajos de redacción:
 - Reproducción de ilustraciones de libros (Pezzi, Rohls).
 - Fotografías de archivo (anónimas o firmadas por Debas, Obanos, etc.).
 - Dibujos (especialmente de Caula, Comba y Unceta).

. Trabajos de campo (Málaga, Melilla...):

- Fotografías: Simonet (primera fase de su trabajo, especialmente).
 Ambulancia Company.
 Álvarez Cabrera (capitán de Infantería).
 Echagüe (capitán de Ingenieros).
 Blanco Coris.
 Ferrándiz.
 Laurent.
 Obanos.
 Pol, etc.
- Dibujos: Simonet (durante toda su misión).
 Velarde
 (alguno de Campuzano desde Tánger).

Los envíos de fotografías y de dibujos, como las ilustraciones tomadas del archivo o de otras publicaciones, habían de ser grabados a toda prisa para que no perdieran su actualidad. Así las primeras fotografías que Simonet había hecho en Málaga sobre el embarco de las tropas para Melilla fueron grabadas simultáneamente por manos distintas; de sus firmas están claras las de Vela, Rico y Barreiro (28).

SIMONET

La extensión de su tarea, la atención a los diversos aspectos del encargo recibido, la perfección de su obra tanto en el dibujo de los episodios de la campaña como en la pintura de ambientes y escenas de la vida marroquí, hicieron de Enrique Simonet el corresponsal artístico más destacado de la guerra de Melilla de 1893 y del asentamiento de la paz en los comienzos de 1894. Pero ¿quién era y por qué estaba allí, él que no era periodista ni colaborador de la prensa?.

No viene al caso repasar aquí los distintos momentos de la vida personal y profesional del artista; están bien recogidos, documentados y publicados por Palomo Díaz, cuyo estudio biográfico sólo en muy pocos puntos puede requerir complemento o matización, entre ellos los relativos a la misión en Marruecos (29). Aquí sólo tienen interés precisamente los que conciernen a su elección y su actividad como corresponsal.

Enrique Simonet Lombardo, valenciano de nacimiento pero malagueño de raíz y por el asentamiento familiar, tuvo el privilegio –poco frecuente en los estudiantes de Bellas Artes– de que su padre le costeara los gastos de viaje que le permitieron haber estado en Roma antes de su envío allá como pensionado en la Academia Española (a la que se incorporó en posesión ya de una tercera medalla de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887) e igualmente visitar varios países, incluyendo Palestina en donde se documentó para su obra fundamental, *Flevit super illam*.

En 1893, antes de que comenzase el conflicto de Melilla, Simonet había obtenido además una primera medalla en la Exposición Internacional de Madrid de 1892 y la medalla única en la Exposición Colombina Mundial de Chicago del año en curso. Parece que estuvo enfermo en Málaga durante una temporada y que, sin embargo, realizó algún viaje al extranjero (¿París-Berlín?). Un pintor de veintisiete años (30).

¿POR QUÉ ÉL?

La Ilustración Española y Americana en su número del día 8 de noviembre de 1893, cuando ya había publicado algunas fotografías enviadas por Enrique Simonet (22 de octubre), anuncia que, entre los periodistas que acuden a presenciar y describir los sucesos de la campaña, la revista “está representada por (este) notable artista, primera medalla en una de nuestras Exposiciones oficiales” (pág. 274). En los grabados que irán apareciendo después, obra de Simonet, se insiste en su cualidad de “corresponsal artístico” de guerra. Teniendo en cuenta, sin embargo, la amplitud del grupo de artistas –dibujantes, pintores– colaboradores habituales de *La Ilustración*, expertos en temas militares varios de ellos, no deja de reiterarse la pregunta: ¿por qué va Simonet a Melilla y no alguno de aquéllos?

Aun prescindiendo de Antonio CAULA, por su dedicación prioritaria a los asuntos navales, la revista contaba con tres primeras figuras: Marcelino de UNCETA, gran experto en escenas militares (31); Juan COMBA, viajero conocido, a quien se envía por aquellas fechas a Santander para tomar apuntes del natural sobre las consecuencias de la explosión del “Cabo Machichaco” y algo después a recoger imágenes de las maniobras militares en la Sierra de Guadarrama (32) y Manuel ALCÁZAR, de cuyas obras hay muestra continua en las páginas de *La Ilustración*. Aún parece que se pudiera haber acudido, sin salir del ámbito de lo familiar, a Martín RICO, hermano del director artístico

de la revista (33), o a Ricardo de MADRAZO, tan estimados ambos que pocos años antes se les había dedicado dos suplementos fuera de las páginas normales (8 de septiembre de 1886), con una obra –la de Madrazo– precisamente de tema africano u oriental: “camelleros en el desierto”.

De alguna manera pudo ser la edad un factor de la elección: Unceta ciertamente pasaba de los sesenta años, Comba tendría cumplidos los treinta y cinco, Martín Rico andaba por los cincuenta y ocho y Madrazo por los cuarenta y dos. Pero Manuel Alcázar era de la misma edad que Simonet y éste no dejaba de ser un desconocido para los lectores como colaborador de la publicación.

No había relación de paisanaje con los responsables de la revista ni Simonet se había revelado como experto en materia militar. Lo que sí se conocía de él era su afición a los viajes y su disponibilidad para emprenderlos, su situación económica desahogada desde el punto de vista familiar y, sobre todo sus éxitos artísticos no limitados a España, que hacían de él una de las nuevas figuras prometedoras (pero también Garnelo, Sorolla y otros pintores eran compañeros de camino y de éxito). A falta de otras razones por conocer hay que admitir el peso de su obra capital *Flevit super illam*. La revista la había reproducido ilustrando su número de la última Semana Santa (30 de marzo de 1893); pero ya antes, al hacer en sus páginas la reseña de la Exposición de Bellas Artes, Pedro de Madrazo se refería al lienzo de Simonet como a una obra “monumental”, “una de las obras maestras” de la exposición (15 de noviembre de 1892).

La Ilustración apostó por Simonet y acertó.

“*Flevit super illam*”

1892, medalla de primera clase en la Exposición Internacional de Bellas Artes de *Madrid*. 1893, medalla de clase única en la Exposición Universal de *Chicago*. Enrique Simonet, premiado ya por otra obra en 1887, tenía notoriedad artística en el momento de producirse los sucesos de Melilla; y aún vería premiado después su *Flevit* en *Barcelona* (1896) y *París* (1900) (34).

“*Videns civitatem flevit super illam*”. Al ver la ciudad, lloró sobre ella. Este hecho del llanto de Jesús ante Jerusalén es una aportación de San Lucas (19, 41) al relato evangélico de la entrada triunfal en la ciudad santa. Rompe la continuidad ascendente de las aclamaciones al Mesías, quien ex-



Boceto (Ministerio de Asuntos Exteriores).



Cuadro (Museo de Málaga, depósito del Museo del Prado).

Lám. V.- Flevit super illam.

presa en voz alta tanto su lamento por la ceguera del pueblo como la profecía de la destrucción total de la ciudad. Simonet eligió este pasaje para su obra del tercer año de pensionado en Roma. Con apuntes del natural elaboró el boceto reglamentario; pero no esperó a su aprobación (10 de enero de 1893) para pintar el cuadro definitivo (35).

Desde la tabla –témpera y oro– de Duccio y el fresco de Giotto en la capilla de los Scrovegni en Padua al bronce de Ghiberti en la puerta Norte del Baptisterio de Florencia, desde las miniaturas de los códices antiguos y el marfil anónimo del siglo XIV al lienzo de Le Brun –éstos dos en el Museo del Louvre–, los artistas solían reflejar la entrada en Jerusalén con Cristo montado en el jumento (Mt. 21, 7; Mc. 11, 7; Jn. 12, 24), ya en ademán de bendición o de amonestación ya levantando la vista en oración. Incluso Overbeck (a quien Réau considera inspirador de los pintores españoles de asuntos religiosos), dentro de su sencillez “nazarena”, mantiene la composición clásica, destacando la entrada en la ciudad, no la contemplación triste de la misma (36).

Es verdad que en una miniatura del siglo XIII, conservada en la Biblioteca del Escorial, aparece Jesús enjugándose las lágrimas con la mano izquierda, pero sin apearse de la cabalgadura (37). Esta nota común destaca la peculiaridad de la composición de Simonet, que presenta al Señor de pie y fuera del camino; el asno queda al fondo con un grupo de personas. Algún precedente existía de la representación de Jesús a pie: la tabla (¿de Francisco Comontes?) en el monasterio de Santo Domingo el Real, de Toledo, pero aún sigue siendo calificada de “extravagante y poco afortunada invención” (38), juicio que no podría ser aplicado a la certera y atinada composición de Simonet.

Dos aspectos del cuadro merecen ser subrayados incluso en una alusión tan ligera a él como la presente: la tristeza contenida que brota del conjunto de las figuras y el haber huído de la expresión de los rostros para reforzar el drama, recurso grato a los artistas y constante en la representación de la Entrada en Jerusalén. Simonet, salvo en un número mínimo de figuras –indispensable para la armonía del conjunto–, prefiere que el vigor de la escena resulte del ademán de Cristo y de las posturas de quienes lo rodean o contemplan (39).

Interesa comparar el cuadro definitivo con el boceto, aunque sólo sea en algunas diferencias significativas (40). Ante todo, la cabeza inclinada del

Mesías transforma su expresión profética en otra de pesadumbre, más propia del texto: “flevit”.

El grupo de personas del fondo a la izquierda del cuadro, algunas de las cuales agitan las palmas del triunfo (Jn. 12, 13), es más amplio; las ramas sin hojas del árbol destacan más que en el boceto.

En el grupo central, Simonet ha cambiado el tocado y la vestimenta de la pareja de la izquierda; quien va descubierto en la versión definitiva es el del segundo término. Los situados más a la derecha se vuelven hacia el Maestro haciendo el mensaje más cercano; el último de ellos ya no lleva el báculo o vara que en el boceto cortaba el disco luminoso de la luna.

Al suprimir ese apoyo se elimina la aparente división de la escena en dos mitades –propia del boceto– y la limitación que suponía encerrar el grupo central entre los dos báculos. La división, ahora, deriva de la estrella (¿con el simbolismo de *stella matutina*?), que acentúa la verticalidad de la figura de Jesús.

La modificación más importante del grupo de la derecha corresponde a las mujeres que asoman por el extremo. También aquí se acusa esa vuelta de las miradas hacia el Maestro; y llama la atención el cuidado con que Simonet trata la figura que cierra la composición, con un gesto que acentúa la emoción del momento.

Aunque no faltó alguna crítica contemporánea, especialmente sobre la posible contradicción en el juego de la luz y las figuras, como la de Augusto Comas, la opinión común fue la que Miquel y Badía exponía en su periódico: el lienzo ofrece un conjunto noble, obra de un artista de ingenio (41).

EN MARCHA

Misión doble la confiada a Enrique Simonet por *La Ilustración*. Cuando en sus páginas anuncia, como queda dicho, que el pintor *está* en Melilla (8 de noviembre), precisa sus dos cometidos: “ilustración de los episodios y aspecto pintoresco de la guerra”; habrá de actuar, por tanto, como informador directo del drama y como ilustrador curioso de su trastienda humana.

Fue un enfoque peculiar éste de 1893. Dieciséis años antes, cuando José Luis Pellicer iba siguiendo al ejército ruso en sus operaciones contra los turcos, sus apuntes recogían escenas de los combates y de la retaguardia sin el respiro de un pintor ante el caballete. Cuando en 1903 y 1908 la misma revista confía a Mariano Bertuchi plasmar las imágenes de las revueltas contra el Sultán, el objeto de la recreación artística y el tratamiento dado en las páginas

de la publicación serán los propios de una pintura acabada (óleo sobre cartón), aunque los episodios fueran tensos en la realidad. Simonet, situado en el tiempo entre uno y otro, había de cuidar de los dos aspectos (42).

No es de extrañar que a Simonet le resultase más difícil que a otros corresponsales el ir de Málaga a Melilla. Si a los periodistas de lápiz y cuartillas se les podía hacer un hueco en la estrechez de los barcos que transportaban tropas —escalonándolos dado su número—, en el caso del pintor había que dar cabida también a su material de fotografía y de pintura. Simonet, es seguro, tenía que ir cargado con máquina, placas y trípode, con caballete, bastidores o cartones, cajas de pinturas y demás accesorios que en su destino pudieran ser difíciles de encontrar.

Laboratorio de revelado quizá lo hallara en Melilla; si no, tendría que añadir algún bulto más a su equipaje. Cuando después se incorpore a la embajada de Martínez Campos enviará a Madrid las placas sin revelar (de ahí que se velaran las de Mazagán), pues no llevaba consigo cubetas, baños reveladores, etc. (43).

El hecho es que, cuando un grupo de corresponsales de prensa embarca en el vapor *Sevilla* con uno de los batallones de Borbón, Simonet queda a la espera de otra expedición (¿en el *San Agustín*?, ¿en el *Teresa*?) y no debió de salir de Málaga hasta después del 6 de octubre: las fotografías del embarco de tropas que *La Ilustración* le publica el 22 de octubre no parecen de la primera expedición, pues las imágenes de ésta ya las había dibujado Comba (sobre croquis de D.A.M.) para el número anterior.

En cualquier caso la misión de Enrique Simonet en la campaña de Melilla no se presenta tan de iniciativa personal ni tan vinculada a la figura de Martínez Campos como parecía admitido (44).

MISIÓN CUMPLIDA

Casi un centenar de grabados con originales de Enrique Simonet publicó *La Ilustración Española y Americana* en un semestre justo, desde el 22 de octubre de 1893 con las fotografías de Málaga hasta el 22 de abril siguiente en que aparecía el dibujo del campamento de Zok-el-Arba. No es posible saber cuántos dibujos y fotografías preparó el pintor corresponsal durante esos seis meses; algún dibujo pudo quedar descartado (45) y también quedaron inéditas las placas obtenidas en Mazagán, ya mencionadas, en número desconoci-

do (46). Cabe pensar que no se desechó mucho material, pues la revista no se cansaba de alabar la forma y el fondo de los envíos (47).

En poco tiempo ha pasado el artista de la relativa comodidad de la Academia de Roma a la vida difícil de Melilla, de los modelos clásicos y las grandes composiciones a los apuntes de los uniformes de campaña y las chibabas; pero tiene tan clara su misión, con los dos fines señalados, que los primeros dibujos que *La Ilustración* le publica son, emparejados, el interior del calabozo del Fuerte de Victoria Grande con las figuras del espía Mariaguari y cuatro compañeros (“aspecto pintoresco”) y una vista del regreso de un convoy militar a Melilla protegido por las guerrillas y el fuego de los fuertes con impactos visibles (“episodio” de la guerra) (48).



Lám. VI.- Los primeros dibujos (a).

La tarea de Simonet es continua pues la dirección de la revista, sin prescindir de las demás formas literarias y gráficas, hace de los dibujos de Simonet la pieza central de su información de la campaña, de tal modo que en el número del 22 de noviembre incluye once grabados con originales de su corresponsal, cifra que se eleva hasta quince el 8 de diciembre.

Resumido en cifras el trabajo de Simonet *publicado* en *La Ilustración*, ofrece estos datos:

- A) *Por la forma de captar las imágenes*
 3 fotografías reconocidas como tales
 77 dibujos del natural

11 dibujos utilizando fotografías o con duda de haberlas utilizado
3 originales con atribución dudosa a Simonet (49).

B) Por el tema representado

25 escenas bélicas (relacionadas directamente con la campaña)
31 imágenes de las tropas españolas (ejército, marina)
8 vistas de lugares, fortificaciones y campamentos
7 escenas de la Embajada española al Sultán
3 retratos de personajes españoles
11 retratos de moros
9 apuntes de costumbres y tipos marroquíes o varios

No era misión de Simonet imaginar o componer escenas vibrantes de la línea de fuego, tarea que podía hacer en Madrid, por ejemplo, Unceta con gran lucimiento; nuestro corresponsal estaba para dar fe de lo que presenciara (“del natural”, insisten los pies de los grabados de *La Ilustración*) y no podía acompañar a la guerrilla ni situarse en las avanzadas. Aun así, como las cifras muestran, la mayor parte de sus originales publicados recogen escenas de las operaciones militares o ligadas a éstas, como las actuaciones de apoyo a distancia, la visita de Muley Araaf y la embajada española ante el Sultán.



Lám. VII.- Los primeros dibujos (b).

Las operaciones del día 3 de noviembre (*IEA* del 15), el reconocimiento del campo por la caballería (22 nov.), la conferencia del general Macías –muerto ya García Margallo– con el príncipe (8 dic.), las posteriores de Martínez Campos (15 y 30 dic.) y varias escenas de la vida de Melilla (también 15 dic.), son muestras de la situación en los últimos meses de 1893. Con el año nuevo cambia el ambiente de esas imágenes, que ahora retratan a los oficiales españoles conversando con los askaris (8 ene.), la sumisión de las cabilas rifeñas (15 ene.) y después un panorama amplio de la embajada de Martínez Campos a su paso por Mazagán (15 feb.) o ya en Marraquech (12 feb., 15 mar. y 15 abr.).

Prescindiendo del aspecto documental de los dibujos de fortificaciones y campamentos, el temple artístico de Simonet encontró dos áreas en que explayarse: los retratos y los tipos y costumbres marroquíes. Retratos –pocos– de militares españoles, ante todo el del capitán Ariza, “jefe de la partida volante” (*IEA* 22 nov.) retratado también por Arpa para *Blanco y Negro* (número del 9 de diciembre) y otros de personas no combatientes, pero relacionadas con los sucesos, así los del corresponsal Eduardo Muñoz (de atribución dudosa, 15 dic.) y el intérprete Emilio Rey (30 dic.).

Sin embargo, quizá por su mayor efecto plástico, fueron los retratos de tipos y personajes moros los que Simonet cuidó más, desde los que hizo al bajá del campo de Melilla y al príncipe Muley Araaf (ambos en *IEA* 8 dic.), hasta los de Mohamed Feldul el Garnit, y El Seffar (30 mar. 1894), pasando por los del coronel de askaris Ben Baschir (8 ene.) y los rostros de cinco cabos de cabila rifeños (15 ene.).

En cuanto a los tipos y costumbres marroquíes, que caían dentro de la segunda parte de su misión (el “aspecto pintoresco”), pocos pudo representar durante los meses de mayor tensión; sí captó, en cambio, las figuras de los judíos expulsados de Melilla (dos grabados en *IEA* del 22 nov.). El impacto judío seguía pesando seguramente en Simonet desde que visitó Palestina y se concentró en la pintura del *Flevit*. Mientras se celebraban las conversaciones tendentes a la paz pudo volcarse ya en los temas específicamente marroquíes; así *La Ilustración* irá publicando, entre otros, sus dibujos de la feria de Frajana (8 ene. 1894), vendedores rifeños (15 ene.), los moros de Ducala corriendo la pólvora (15 feb.), un mercado de esclavos (15 mar.) y el casamiento de un magnate moro (8 abr.).

* * *

¿Se puede hablar de un estilo definido en el desarrollo de la corresponsalía artística de Enrique Simonet?. Cuando un año antes Pedro de Madrazo juzgaba el *Flevit super illam* para los lectores de *La Ilustración*, lo situaba dentro de la “escuela académica moderna” (racional, mixta de francesa y española) (50). La experiencia de Melilla, paréntesis marcado en su vida de pintor-pintor, demostró su capacidad –no común– para actuar también como ilustrador, pero tuvo que obligarle en buena parte a sacrificar su inclinación personal por las exigencias del tipo de dibujo que se le pedía.

Dos vías de escape hacia “su” mundo tuvo, sin embargo: los dibujos de asuntos morunos, en los que podía dar mayor libertad al lápiz o al pincel, y los cuadros que pintó en Melilla al margen de su tarea obligada. En aquéllos, que caen dentro del presente estudio, el academicismo –por “moderno” que fuera– daría paso a un dibujo de composición formalmente realista, pero que, en el tratamiento de las figuras, busca más la impresión, el efecto, que la reproducción o el retrato exactos. Nada de extrañar, pues son conocidos los juicios técnicos en que se habla de Simonet como de un pintor realista en principio, que luego evolucionó; e incluso con la apreciación del propio artista sobre la compatibilidad del idealismo de esencia y el realismo de forma (51).

Por lo que se refiere a obras propias, independientes de su tarea de corresponsal, tuvo que ser en Melilla en donde pintó *Un voto*, puesto que este cuadro figuró en la Exposición del Círculo de Bellas Artes de Madrid, en mayo de 1894. Por la figura elegida, es muy posible que pintase también allí otro cuadro, *Mahoma*, que Palomo Díaz recuerda como muy estimado por el autor y hoy perdido (52).

La mayor parte de los trabajos de la corresponsalía de Simonet publicados por *La Ilustración* corresponden a dibujos a lápiz con pormenores casi fotográficos; algunos incluso sugieren la posibilidad de que tengan su base en una fotografía hecha a propósito. Son en general estos dibujos los que recogen aspectos de las tropas españolas y de la vida en Melilla. En cambio, son apuntes rápidos, pero cuidados, los que definen el rostro de las personas en el caso de los retratos.

Destacan en el conjunto un buen número de dibujos en los que Simonet parece haberse recreado y que quizá hizo al agua e incluso al óleo para reflejar figuras, lugares y ambientes morunos, sin que sea posible la identificación de la técnica precisa por no disponer de los originales.

Sólo en un caso se limita Simonet a un esbozo sumamente leve, el de un torreón con huellas de combate, incluido como el desgaire en una esquina de otro dibujo y reproducido así en la revista (53).

El original que representa al crucero *Conde de Venadito* está pintado al agua sobre papel (54).

Sólo trece de los originales de Simonet durante su corresponsalía, reproducidos por *La Ilustración*, aparecen firmados; la paternidad de los demás queda asegurada por los pies de los grabados; de ahí que en algunos casos la imprecisión de éstos lleve a la duda.

¿Por qué enviar sin firma la mayor parte de los dibujos de escenas bélicas o relacionadas con la campaña?. Fuese por instrucciones recibidas o por su autoconsideración de “informador”, sólo en cuatro ocasiones se apartó de ese hábito; entre ellas destaca la vista nocturna desde el mar –no tomada “del natural”, como es lógico– de una intervención del *Conde de Venadito*, sobre cuyo original habrá que volver en seguida. Tampoco están firmados los retratos.

Con aquellas excepciones, la firma aparece reservada a la mayor parte de los dibujos de tipos y costumbres marroquíes y a los actos solemnes de la embajada ante el Sultán; como si en estas ocasiones Simonet se sintiera más pintor.

ESTUDIO MONOGRÁFICO

Sería farragoso incluir en estas páginas el estudio concreto de cada uno de los dibujos de la corresponsalía de Simonet. Por eso hemos elegido cuatro, a título de ejemplo de los aspectos diversos de su tarea: un retrato; un episodio de guerra cuyo original se conserva en el “fondo Garrido” de la Real Academia; un acto en el que se encuentran los representantes de las dos partes en conflicto, y una escena del mundo marroquí. Sirvan como referencia de lo que podría significar el estudio total.

EL CAPITÁN ARIZA

Con cuarenta y siete años de edad y veinticinco de servicios, el capitán don Francisco Ariza Gómez se encontraba en la escala de reserva al comenzar el conflicto de Melilla por motivos políticos. A petición propia aceptada por el general Macías, el capitán Ariza se incorporó a las fuerzas de Melilla, en

donde ejerció el mando de una guerrilla formada por presidiarios. Ya tenía experiencia de guerrilla en Cuba y la aplicó en los campos de Guelaiá con acciones tan informales como su propia vestimenta, pues comenzó luchando de paisano (armado con un revólver, y con un pañuelo para hacer señales en silencio) y siguió con un simple uniforme de faena.

La opinión se dividía al juzgar la actuación de la partida; de un lado se alababa el mérito de los guerrilleros como salvaguardia del ejército y garantía de la ciudad en momentos difíciles; de otro se opinaba que sus acciones habían de tener poca influencia en el resultado de la campaña y se recordaban “los abusos cometidos por los infelices penados”, entre ellos la mutilación de un moro confidente del mando español (el Amadi), que llevó a su autor al juicio sumarísimo y al fusilamiento. Martínez Campos, en cuanto se hizo cargo de la jefatura de las operaciones, disolvió la guerrilla (“Partida de la Muerte”, en términos populares). Algún texto dice que Ariza ganó el ascenso a comandante y más tarde a teniente coronel.

* * *

José Arpa para *Blanco y Negro* y Enrique Simonet para *La Ilustración* retrataron al capitán. El dibujo de Arpa lo presenta con gorro cuartelero, la mirada perdida, más bien enjuto de cara; Simonet, descubierto, con la mirada dura y la barba más poblada, “de temible aspecto” según la explicación del grabado en las páginas de la misma revista. En alguna de sus fotografías se unen el gorro cuartelero que Arpa recogió en su dibujo con la barba poblada y el “temible aspecto” del dibujo de Simonet (55).

EL CONDE DE VENADITO

El título de conde de Venadito, otorgado en su día a Juan Ruiz de Apodaca (conde de Venadito y vizconde de Ruiz de Apodaca), último virrey de Méjico, distinguía a uno de los dos curceros de mayor porte (1.190 toneladas) de los ocho conocidos como “de segunda clase” que navegaban por aguas españolas a finales del siglo XIX.

Salido de astilleros nacionales sobre prototipos de construcción inglesa, el *Conde de Venadito* era uno de aquellos “airosos navíos, con traza y aparejo de goleta de tres palos, (que) lucían por sus proas afiligranados escu-



Lám. VIII.- El capitán Ariza.

JOSÉ ARPA para *Blanco y Negro*.
ENRIQUE SIMONET para *La Ilustración Española y Americana*.

dos y mascarones, en tanto que adornos heráldicos enmarcaban en sus redondas popas aquellos nombres de personas reales, ilustres marinos o generales de la Armada sobradamente famosos”.

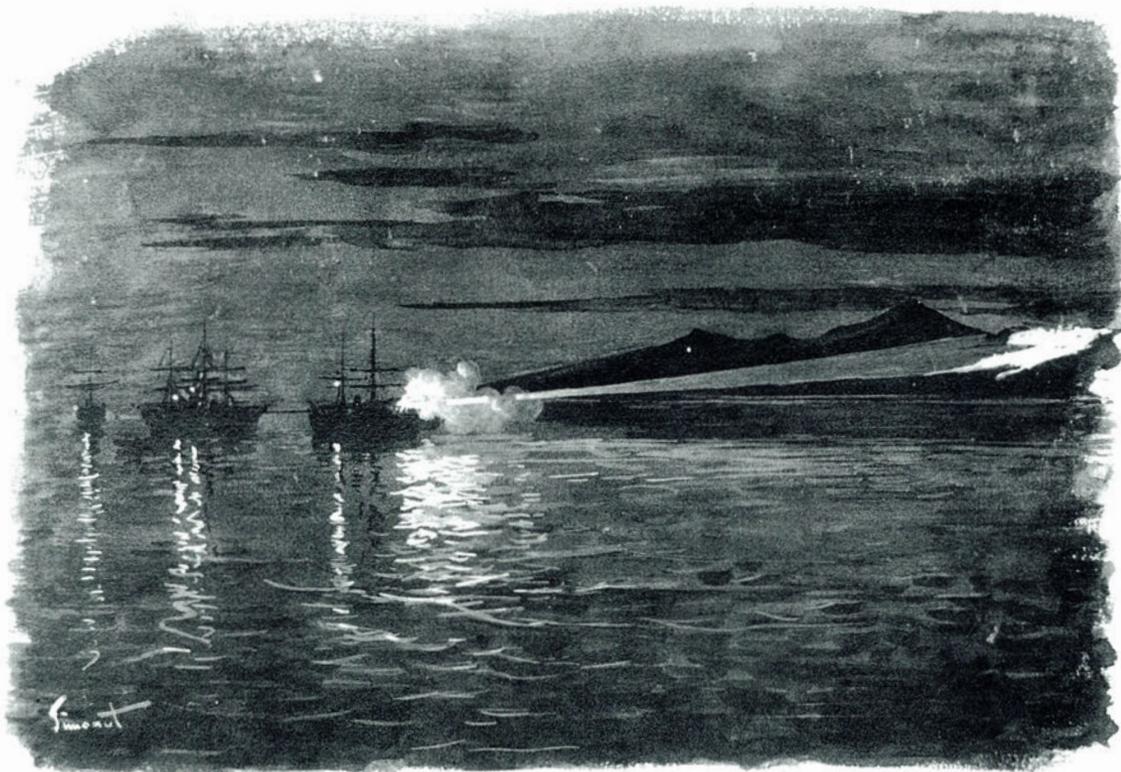
Hechos estos barcos más para intimidar que para combatir, en su ficha técnica constan, entre otras características, su casco metálico de 64 metros de eslora, la velocidad de 14 nudos que sus calderas les permitían alcanzar, con una autonomía “a marcha económica” de 2.000 millas, el armamento de 4 piezas de artillería de 12 cm., dos de desembarco, cuatro ametralladoras y dos tubos lanzatorpedos y “protección *nula*” (*sic*), y la posibilidad de desplegar 1.132 metros cuadrados de velamen en sus tres mástiles.

Botado el *Conde de Venadito* en Cartagena en agosto de 1888, aún no llevaba tres años de servicio en la Armada –desde enero de 1891– cuando tuvo que proteger Melilla. Durante unos cuantos años fue un buque muy popularizado por sus viajes e intervenciones. En la “Lista oficial de los buques de guerra y mercantes de la Marina española” correspondiente al año 1893 figura como crucero *de 3^a*.

La importancia de este buque en el conflicto de Melilla, aparte de su relativa eficacia al bombardear la zona rifeña a su alcance, fue de orden moral. Cuando los españoles se preguntaban sobre la decisión del gobierno de responder de modo contundente a los ataques de los moros, el cañoneo del *Conde de Venadito* (o “del comandante del *Conde de Venadito* –Díaz Moreu–” como se podía leer en algún lugar) “estremeció de placer” a muchos, pues “el cuerpo estaba pidiendo con urgencia cañonazos” (*IEA*, 22 oct. 1893), y retumbó incluso en Londres (*The Times*, 23 oct.). Después transportaría a la embajada española ante el Sultán en el trayecto de Tánger a Mazagán y recorrería mares lejanos para la protección de los territorios españoles.

* * *

La Ilustración, que ya había publicado el 30 de octubre un dibujo de Comba y el 8 de noviembre más escenas del buque, incluyó el 8 de diciembre con gran formato este dibujo de Simonet, que recoge un aspecto muy celebrado entonces: la posibilidad de iluminar desde gran distancia el campo rifeño, lo cual es cierto; pero sin olvidar que también disponían de reflector eléctrico, por lo menos, el crucero *Alfonso XIII* de mayor porte, y la torre vigía de Melilla.



Lám. IX.- El crucero Conde de Venadito.

SIMONET para *La Ilustración Española y Americana* (original en el "Fondo Garrido" de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).

El original de Simonet, esta vez firmado, muestra de izquierda a derecha un buque al parecer de escaso porte y dos mayores; podrían ser, según datos de la prensa, el *Isla de Cuba* (el menor); el *Alfonso XII*, si bien el dibujo no permite asegurarlo, y, desde luego, el *Conde de Venadito*, aunque no se ve claramente su tercer palo, que dirige la luz del reflector hacia las cabilas entre las alturas del terreno, donde parece haberse querido señalar la importancia del monte Gurugú.

* * *

En el legado o fondo Garrido, colección de dibujos cercana al millar preparados por numerosos artistas para su publicación en *La Ilustración Española y Americana*, aparece este original de Enrique Simonet inventariado con el número 568, como dibujo al agua sobre papel, de 0,21 x 0,30 m. Es curioso que en dicho fondo sea éste el único dibujo de Simonet de tantos como envió a la revista en el desempeño de su corresponsalía en Melilla; circunstancia exactamente inversa de la que se daría después cuando Mariano Bertuchi actuase como corresponsal en la guerra civil marroquí de 1903 y 1908: de los originales de Bertuchi —muchos menos en número, desde luego— sólo uno falta en aquel fondo (56).

SUMISIÓN DE LAS CABILAS

A primera hora de la tarde del día 30 de diciembre de 1893 fueron llegando a la sede de la Comandancia General de Melilla una treintena de moros notables, la mayor parte (veinticinco, según el telegrama oficial) jefes (“cabos”) de las cabilas rebeldes, algunas de éstas poco importantes; destacaban entre ellos el bajá del campo de Melilla, Mohamed ben Yemeda; el Hamadi, de Frajana; Hammú ben Larbi, de Mazuza; otro de Beni Sicar (Mohamed ben el Ochbadi, según alguna referencia); sobre todos, el secretario de Muley Araaf, Sid Kerdudi. Acudieron también algunos moros conocidos, bien por sus relaciones con Madrid, como Amal Kandor, bien por su resonancia en los sucesos, como Ali Mohamed Amadi, el desorejado por la guerrilla del capitán Ariza.

Acompañados por el coronel de los askaris (“moros de rey”) Ben Baschir, que hizo su presentación con el Kerdudi al coronel Navarro, fueron

atendidos primero por el general Macías, con quien estaban otros militares y unos cuantos periodistas.

En el salón de la planta noble, Martínez Campos los recibió y les habló en términos serios, pero alentadores, y –contando con el respaldo del gobierno– accedió a su petición de reanudar inmediatamente el comercio de los moros con Melilla. Té, dulces y cigarros fueron algunos de los obsequios ofrecidos al final a los asistentes.



Lám. X.- Sumisión de las cabilas.

* * *

Simonet, que también estaba allí, hizo un dibujo del natural, que divide en dos planos contrapuestos por la naturaleza de las figuras y la luz.

En el primer plano, de espaldas –con excepción de una cabeza vuelta hacia atrás y otra hacia la derecha– hay una docena de moros sentados, contemplando la llegada de otro que es presentado al capitán general, quien le invita a sentarse en la primera fila. La masa blanca del ropaje está levemente interrumpida por esos dos rostros morenos, las sillas oscuras, unos mantos o chilabas y los pañuelos que sujetan el velo que cubre la cabeza y la espalda de varios miembros del grupo (el tachdat bereber).

El segundo plano lo ocupan figuras oscuras, salvo el blanco del moro que acaba de llegar. De izquierda a derecha están: de pie, el coronel de askaris Ben Baschir, cubierto con el tarbus; sentado, Sid Kerdudi, secretario de Araaf; sentado también y cubierto Martínez Campos (los dos últimos sobre un estrado); y de pie en el suelo el moro citado, el intérprete y varios jefes militares y ayudantes de uniforme con ros de diario, alguna condecoración y cordones. Una figura en el extremo, vuelta hacia la puerta, parece la de un miembro de la guardia.

El fondo tiene como decoración central un retrato de Alfonso XIII muy niño, con su madre la Reina Regente, María Cristina; probablemente era copia del de Wssel (realmente Ussel) de Guimbarde que se conserva y exhibe en el Museo del Ejército, de Madrid. El retrato, en el apunte de Simonet, aparece bajo un dosel rematado con la corona real. Hay un espejo vertical enmarcado a cada lado del retrato y, en el lateral derecho, una puerta con gran cortinaje y dosel de lo mismo. Del techo cuelga una lámpara de araña.

Está claro que Simonet quiso recoger el significado de la ceremonia, pero no retratar a los participantes en ella. La figura de Ben Baschir, el aspecto de Sid Kerdudi, los personajes más destacados del grupo militar español, que habrían de ser los generales Macías y Chinchilla –tal vez el coronel Navarro–, no aparecen con los rasgos de sus retratos auténticos.

Diferente es el caso del intérprete, cuyo aspecto no cuadra con el del conocido Luis Rey; pudo ser el otro intérprete, Marín, que acompañó a Martínez Campos en la embajada ante el Sultán.

El único retrato, aunque no conste la identidad de la persona, es el del moro que vuelve al cabeza: su rostro, con facciones y tratamiento muy parecidos, debe ser el de uno de los cinco “cabos de kabila” (en la expresión original) cuyos retratos publicaba *La Ilustración* en el mismo número que el dibujo de esta ceremonia (57).

MERCADO DE ESCLAVOS

“En un rincón de la inmensa plaza (de Marraquech) vendían unos esclavos. Poca cosa, porque no era día oficial de mercado; pero el negociante tenía prisa de salir de aquella mercancía con dientes.

Una mulata, ni joven ni vieja, ni fea ni bella, pero fuerte y que sabía guisar, cualidad muy estimable, estaba tasada en 150 duros. Muy pocos compradores acudieron...; aquella res humana (*sic*) ni tuvo siquiera una mirada de adiós compasivo a aquellos dos chiquillos, esclavos también... No quise preguntar si aquellos esclavitos eran hijos de la mulata. ¡Tenía miedo de que me dijeran que sí!”.

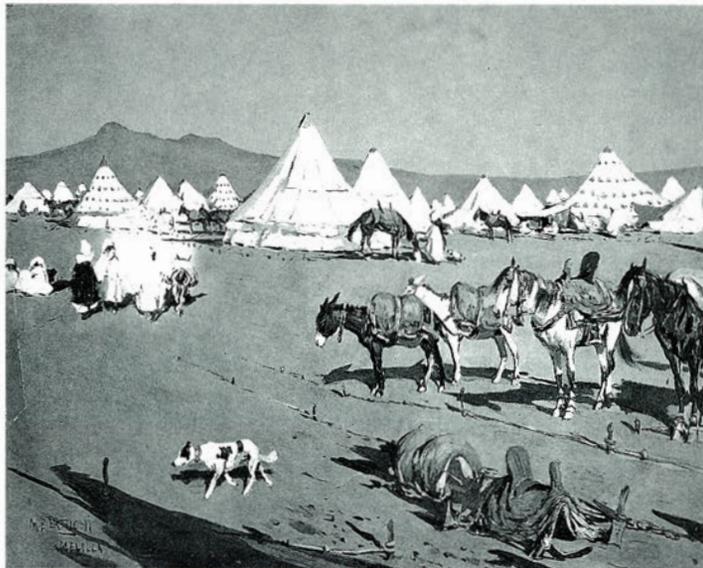
Esa escena, que describía Eduardo Muñoz para su periódico de Madrid durante la estancia de la embajada española en la capital marroquí, era sensiblemente análoga –aunque tuviera pormenores diferentes– a la que Simonet presencié en la misma ciudad y dibujó para *La Ilustración*, si bien ésta situaba el mercado en “una plaza no muy grande (ni muy limpia)”. El que se tratara de una mujer, que ésta fuera mulata o negra y que fuera comprada con su hijo pequeño no significaba cargar las tintas del suceso pues, a diferencia de la trata de esclavos para América, la dirigida a los países musulmanes era sobre todo de mujeres y niños “infieles”.

* * *



Lám. XI.- Mercado de esclavos.

Lám. XII.- De Simonet a Bertuchi.



SIMONET, Campamento de Zok-el-Arba (fragmento).
BERTUCHI, Campamento de la mehalla en Melilla, 1908.

El dibujo está dividido en diagonal, en el juego de luz y sombra, para separar el fondo, secundario, de los planos próximos en que se centra la acción.

La zona iluminada del fondo, a la izquierda, está cerrada por unos cobertizos y un muro en el que se abre una puerta; por detrás asoman algunas palmeras y una cúpula apuntada pequeña. Ante las únicas zonas de sombra –cobertizo y puerta– destacan figuras blancas: ante el muro, otras tres forman el contraste.

Ese grupo del fondo a la izquierda, poco interesado al parecer por lo que ocurre en el zoco, lo forman varios moros de pie que apenas se diferencian por el tocado de la cabeza: turbante, capuchas de las chilabas y pañuelo anudado sobre el velo. Varias figuras aisladas cubren el espacio hacia la puerta, por la que parecen transitar otras indefinidas; una más sin contraste al otro lado de la puerta.

El grupo de la derecha, en un plano medio, está sentado arrimado a los porches o puestos vacíos del mercado, tras los cuales se puede ver otra palmera y alguna figura más. Las que definen la escena, aparte de una de pie embozada, están sentadas contemplando el resultado de la operación de compraventa. Salvo uno de los moros, que se cubre con una especie de gandura sin mangas, el encargado del orden (con una espingarda en la mano izquierda y probablemente el tarbus muy ajustado a la cabeza) y los demás están bien envueltos en sus ropajes. La incidencia de la luz hace pensar que se trata de una hora avanzada del día, pese a lo cual estos moros han optado por la zona de sombra.

La escena central reúne a los protagonistas del suceso, divididos también: en primer término aparecen una esclava con su hijo, conducidos por el comprador a su nuevo destino; detrás van otras dos figuras, tal vez dependientes del patrón que camina delante, que miran a aquéllos con tristeza.

El comprador, con gabán, turbante y una cartera o talega colgada en bandolera, lleva del brazo a la esclava llorosa, vestida con almalafa clara y cubierto el rostro hasta los ojos, cuyas lágrimas enjuga con el velo. El niño, cogido de la mano de su madre, vestido con una especie de caftán, usa también de un pañuelo grande para atajar los efectos del llanto (58).

REGRESO A ESPAÑA

Una vez terminadas las negociaciones de Marraquech Simonet volvió a España, pasando seguramente por Melilla para recoger sus pertenencias. Por la

Lám. XIII.- De corresponsal a ministro.



SIMONET, retrato del Ministro de Instrucción
Pública y Bellas Artes Julio Burell.

propia revista consta que ya no estaba en Marruecos a primeros de abril (59), aunque continuaron apareciendo dibujos de su corresponsalía en los números correspondientes al 8, 15 y 22 de ese mes. El último de ellos, el *Campamento de Zok-el-Arba* (en territorio de Ducala), por su composición y su estilo parece que está anticipando los dibujos futuros de Mariano Bertuchi.

Sin esperar al regreso, *La Ilustración* publicaba ya a mediados de febrero un retrato de Simonet y una nota biográfica laudatoria de su figura como pintor y de su éxito como corresponsal (60). Había sido, sin embargo, una misión excepcional que la revista no volvió a encomendarle aunque continuó publicando obras suyas (61).

En fin, el propio gobierno de la Nación apreció el trabajo de Simonet, que fue uno de los seis periodistas (sólo seis entre tantos) a quienes se propuso para su ingreso como Caballeros en la Orden de Carlos III (62).

POR OTROS CAMINOS

De un modo muy sucinto puede quedar aquí reflejada la trayectoria profesional de Enrique Simonet después de su experiencia de corresponsal de guerra, no sólo por completar con algunos datos fundamentales la visión de su figura, sino también por subrayar la permanencia de aquel impacto de su viaje temprano a Palestina, al que se añadió el de la tierra y los tipos marroquíes.

El estudio biográfico de Palomo Díaz, ya citado (63), da referencia bastante de las nuevas andanzas de Simonet por las exposiciones de Bellas Artes, como pintor y como miembro del jurado. También de su actividad como profesor de las Escuelas Superiores de Bellas Artes de Barcelona y Madrid (en 1894 lo había intentado ya en la Escuela Provincial de Málaga) (64) y de obras diversas entre las que destacan sus grandes lienzos para los Palacios de Justicia de Barcelona y Madrid. No llegó a ser académico de San Fernando; pero esta Real Academia lo consideraba “de primera categoría oficial” (65) e hizo constar en acta, con ocasión de su muerte, sus “méritos reiterados y brillantemente demostrados” (66).

Una consecuencia destacada y tardía de los meses de Melilla fue el retrato de Julio Burell como Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes en la primera de las tres ocasiones en que desempeñó esta cartera. Aquella convivencia de Simonet con el periodista del *Heraldo de Madrid* que iba, vencida ya la campaña, a *estudiarla*, favoreció una amistad y una admiración que pesaron

Lám. XIV.- Otras guerras, otros estilos.



MATANIA para *The Sphere* / La Esfera, 1914.
BRUST para *Signal*, 1940.

en el ánimo de Burell al elegir a Simonet para ese retrato oficial, que hoy sigue figurando en la galería de retratos del Ministerio de Educación y Ciencia como uno de los mejores, si no el mejor, del conjunto (67).

De su adhesión íntima a lo judío y a lo marroquí baste recordar sus obras *Ante el muro de las lamentaciones*, publicada por *La Ilustración* en 1906 (8 de abril) y *Azoteas en Tánger*, óleo que presentó en la exposición de Málaga de 1914 y en la Nacional de Bellas Artes de 1915 (68).

* * *

La corresponsalía de *La Ilustración Española y Americana* desempeñada por Enrique Simonet en el conflicto de Melilla, hace ahora cien años, fue un caso singular en la historia de aquella revista y quizá también comparándola con otras corresponsalías y otras guerras.

En cuanto a *La Ilustración*, ya se ha aludido antes al carácter específico de la misión de cada uno de sus tres grandes enviados: Pellicer (1877-1878), Simonet (1893-1894) y Bertuchi (1903 y 1908).

Si se contempla la obra de algunos corresponsales artísticos en otras ocasiones a lo largo del siglo transcurrido, puede ser interesante comparar lo que algunas revistas importantes querían ofrecer a sus lectores. Simonet, que sería el punto inicial de contraste, recogía *el ambiente*, tanto durante el período de operaciones como durante la negociación de la paz; no –salvo la excepción registrada– el choque armado.

Repasando, en cambio, las obras de los corresponsales artísticos de la revista inglesa *The Sphere* durante la guerra europea de 1914-1918, se advierte que lo que se les pedía era destacar el episodio heroico, a veces también la desgracia de las víctimas. Las estampas de Fortunino Matania, dibujante predilecto junto a Paul Suriat y Christopher Clark en el bando aliado, y las del español Lorenzo Brunet desde Berlín dejan pruebas claras de esa postura. En la española *La Esfera* quedaron reproducidas bastantes ilustraciones de aquéllas, algunas con el título ligeramente modificado; esto no impedía el trabajo “de estudio” de Verdugo Landi y otros dibujantes, como lo habían hecho Marcelino de Unceta y sus colegas en los días de Simonet (69).

Entre 1939 y 1945 la corresponsalía artística se convierte en una más de las armas de propaganda, con un desarrollo tan amplio que impide cualquier visión resumida (70).

Diferente, en fin, como indicábamos al comenzar estas páginas, ha sido la misión encomendada a Peter Howson justamente en el centenario de la guerra de Melilla: un recorrido de dos semanas como “artista oficial de guerra” por la Bosnia destrozada, tomando apuntes de aquella realidad “infernal”, para enriquecer las colecciones del Museo Imperial y transmitir aquel horror al público, especialmente con la próxima exposición del conjunto de la obra. Una visión artística disuasoria (71).

Lám. XV.- Bosnia, 1993.



PETER HOWSON, Combatiente drogado y Pánico, para *The Times - Magazine*.

NOTAS *

- (1) Cuando el 9 de diciembre de 1992 llegaban cautelosos a la playa de Mogadiscio, en Somalia, los soldados norteamericanos que iniciaban la operación “Rescatar la esperanza”, fueron acogidos por los cronistas, fotógrafos y operadores de televisión que se habían adelantado a las tropas, con desagrado e incomodidad notables del mando militar. (Prensa de los días inmediatos).
- (2) La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Calcografía Nacional) conserva ochenta y dos planchas originales de la serie. Véase *Catálogo general de la Calcografía Nacional*, núm. 252-333.
- (3) Véase HERNÁNDEZ DE HERRERA y GARCÍA FIGUERAS, *Acción de España en Marruecos*, I, 40 (obra con bibliografía abundante de aquella época).- ESTADO MAYOR CENTRAL DEL EJÉRCITO, *Historia de las Campañas de Marruecos*, I, 371.- Véase también PALACIO ATARD, *La España del siglo XIX, 1808-1898*, 549.
- (4) De Guelaia (“Alkalaia” en el afán purista de IEA, p.e., 22 nov. 1893, 315) habría sido la denominación correcta, pues los combates afectaron a las cabilas que rodeaban Melilla sin llegar a implicar a todo el Rif.
- (5) El derecho a las fortificaciones estaba de acuerdo especialmente con el Tratado de Wad-Ras, de 26 de abril de 1860. La experiencia de un enfrentamiento reciente, en los sucesos del 20 de julio de 1890 (Véase IEA, 8 de agosto, apunte del natural; 15 de agosto, fotografías).- En cuanto a la ortografía de *Guariach* y *Marraquech* seguimos el criterio del profesor VALDERRAMA MARTÍNEZ, en “La transcripción de voces árabes”. Resulta curioso señalar que, mientras la opinión española en general acusaba al gobierno de tardanza en “castigar” la conducta de los rifeños, el semanario ilustrado de Londres *The Graphic* afirmaba que las operaciones eran para Sagasta un modo de sofocar (la expresión inglesa, *burked*, podía presentar incluso un matiz criminal) con una guerra “barata y popular” la lucha entre los partidos políticos, las protestas de los contribuyentes, la agitación de los vascos y las salvajes acciones anarquistas (*The Graphic*, 14 oct. 1893, 466).
- (6) Frajana y Mazuza volverán a ser protagonistas de otras acciones en la guerra civil marroquí, recogidas por otro artista español para la misma revista que Simonet. Véase UTANDE RAMIRO y UTANDE IGUALADA, “Mariano Bertuchi y sus dibujos”, 321-368.
- (7) Poco seguro el Sultán del respeto de sus súbditos, había pedido al Gobierno español por vía diplomática autorización para que Muley Araaf (“Muley Jarafa” en el habla de los melillenses) pudiera refugiarse en Melilla en caso necesario (Véase IEA, 30 nov. 1893, 330).
- (8) HERNÁNDEZ DE HERRERA y GARCÍA FIGUERAS, *Acción de España en Marruecos*, I, 37-40. Incluso el *Conde de Venadito* no llegó a Melilla hasta el 12 de octubre (*La Correspondencia Militar*, 13 oct. 1893); debió ser el cañonero *Cuervo* el que abriera el fuego contra los rifeños.

* IEA: *La Ilustración Española y Americana*.

- (9) Texto del tratado en la obra citada de HERNÁNDEZ DE HERRERA y GARCÍA FIGUERAS, I, 41-42. Un año después, el 24 de febrero de 1895, sería firmado en Madrid un Convenio adicional, con alguna mitigación para el Sultán; su texto en la misma obra, vol. II, 10-11.
- (10) Véase *IEA*, 8 sep. 1893, 134-135.
- (11) Es forzoso limitarse a algunos órganos destacados de la prensa; en un estudio con propósito diferente sería muy interesante extender el examen a otros periódicos de Madrid, de provincias y del extranjero, para recoger su información y contrastar sus opiniones.
- (12) Estos datos del *Journal* los recogía *El Globo*, de Madrid, el 4 de octubre en un telegrama de su corresponsal especial, Coll. Otras referencias a los periódicos franceses e ingleses en la prensa española fueron frecuentes, especialmente en *El Imparcial*, durante la primera decena de octubre.
- (13) José Luis Pellicer, “corresponsal artístico en el ejército ruso” como lo definía la *IEA*, envió durante el conflicto ruso-turco de 1877-1878 muchos dibujos del natural (apuntes de trazo muy sencillo en su mayor parte) que llenaron las páginas de la revista bajo el epígrafe habitual de “Crónica ilustrada de la guerra de Oriente”. Una alusión a los trabajos de Pellicer, en *IEA*, 30 abr. 1878, pág. 278; en relación con su presencia en varias campañas con reproducción de algunos dibujos suyos (retratos de otros corresponsales), véase ALTABELLA, *Corresponsales de guerra*, 114-115 y lám. I.- “Ochenta corresponsales –dice Knightley– acudieron a informar desde el lado ruso (facilidades, ausencia de censura), pero al final de la guerra sólo seguían allí cuatro: MacGahan, Forbes, el pintor-corresponsal Villiers...”; Pellicer debió de ser el cuarto. Véase KNIGHTLEY, *Corresponsales de guerra*, 34. Sobre la presencia posible de Pellicer en Melilla, véase una referencia en la nota 42.
- (14) Según la obra anónima *Telegrafía submarina. Relación histórica*, 243-244.
- (15) Ver el dibujo del natural en el número del 6 de mayo de 1860, pág. 152. La mayor parte de los grabados estaban hechos, sin embargo, sobre croquis y fotografías. Ya intervenía como grabador Bernardo Rico, que cuidaría años después trabajos de Simonet para *IEA* en la guerra de Melilla.
- (16) a) En cursiva en el *Diario*, ed. de la mañana del 18 oct., pág. 12407-12408. Según el ministro de Estado, Moret, los periodistas eran “de una raza imposible” (*La Correspondencia Militar*, 9 oct. 1893).
- b) También otros cuarteles generales se quejaban por aquella época de la presencia de los corresponsales: “esta peste recién inventada para los ejércitos”, cita en KNIGHTLEY, *Corresponsales de guerra*, 27.
- c) Por la importancia del trabajo desarrollado y su protagonismo se puede destacar, entre los primeros llegados, a Lázaro y Morote (*El Liberal*), Martos de la Fuente (*La Correspondencia de España*) y Blanco (*Heraldo de Madrid*) que, con algunos más, estaban ya en Melilla el 8 de octubre. Más tarde irían incorporándose otros periodistas, como Boada (*La Vanguardia*), Nouvilas (*El Globo*), Paso (director de *La Correspondencia*), Escobar (director de *La Época*) y, como refuerzo del grupo de *El Imparcial*, Manuel Alhama y el citado Eduardo Muñoz, que habría de ser el gran cro-

- nista de la embajada ante el Sultán unos meses después. *La Correspondencia Militar* no situó corresponsales en Melilla hasta finales de noviembre, incluido el director.
- d) Las quejas contra el “exceso” de periodistas o su falta de “sensibilidad” (*insensitive press*) no han perdido actualidad. Véase, p.e., la expresada por la Cruz Roja contra el estorbo y el despliegue incoherente de medios en perjuicio de la ayuda efectiva a la población de Somalia, en el *International Herald Tribune*, 14 oct. 1992.
- (17) Sobre la colisión entre información e interés militar, véase *IEA*, 8 dic. 1893, 340. En cuanto a la censura, “donde se destrozan las noticias”, *La Vanguardia*, 13 oct. del mismo año. Pedro GÓMEZ APARICIO, en el prólogo a la obra de ALTABELLA citada en la nota 13, estudia la evolución en la estima de la corresponsalía de guerra, desde el “alejarse instintivamente de los periodistas” hasta el “utilizarlos para que el pueblo se identifique con el heroísmo y la abnegación de los soldados”; el propio Altabella recuerda cómo el corresponsal ha llegado a ser un engranaje más de la gran maquinaria bélica, llegando a afirmar que “el corresponsal neutral ha desaparecido” (*Corresponsales de guerra*, 23).
- (18) Todos los periódicos se inquietaron por el retraso y la suspensión temporal de los telegramas de sus corresponsales, dejando paso a la sospecha de si se trataba de una medida para asegurar la prioridad (o la exclusividad) de las comunicaciones oficiales más que de una avería. *El Imparcial*, en un alarde de poder económico y de organización, estableció un sistema propio de enlace fletando algún barco que llevaba los telegramas a Nemours (Argelia), para ser transmitidos por cable a Marsella y desde allí a Barcelona y Madrid.- En cuanto al cable de Melilla-Málaga, *The Times*, con cierto resentimiento patriótico, recordaba que este cable había sido tendido tres años antes por una empresa italiana, por haber sido su oferta más barata que las de algunas empresas británicas que concurrían a la adjudicación (31 oct. 1893, pág. 5).
- (19) Algunos permanecieron en Melilla, como Méndez (*El Imparcial*) y Martos de la Fuente (*La Correspondencia*). El director de aquel diario estaba otra vez allí el día 31. La expulsión de los corresponsales extranjeros hasta que obtuvieran autorización escrita de los Ministerios de Estado y Guerra tuvo lugar a mediados de noviembre (*La Correspondencia Militar*, 13 nov. 1893); entre ellos, los redactores de *Le Monde Illustré*, de París, y su dibujante (Maurice Romberg) (*Le Monde Illustré*, 16 nov.).
- (20) Detenido con un colega, el malagueño Molina, en relación con algún papel escrito en árabe al que tuvieron acceso y que pretendieron –al menos Muñoz– mencionar en sus noticias. Véase sobre todo *El Imparcial* de los días 28 y 29 de noviembre y del 2 de diciembre (liberación). La *IEA* publicó un retrato de Muñoz (quizá apunte de Simonet) en actitud de continuar tomando notas ya liberado, así como una reseña breve de su vida (22 dic. 1893, 377).
- (21) El relato de esos tres días trágicos hecho por uno de los protagonistas, en MOROTE, *Sagasta. Melilla. Cuba*, 215-260.
- (22) Dibujos de Velarde aparecen en los números de *IEA* de 22 dic. 1893 y 8 ene. 1894.
- (23) Véase *La Época*, 1º nov. 1893. Rico murió un año más tarde. En la relación de asistentes a su entierro, donde aparecen los nombres de muchos colaboradores de la revista, no está el de Simonet (*IEA*, 15 dic. 1894).

- (24) Entre los nuevos se puede destacar a Adolfo Llanos, corresponsal principal de *La Ilustración Nacional*, enviado a Melilla al terminar el mes de octubre. Entre los relevos el de Martos, hacia los días de Navidad. Superada la fase crítica de las operaciones, los periódicos estudiaban una distribución diferente de su personal.
- (25) El *Diario de Melilla*, en el número correspondiente al día de su aparición (12 dic. 1893), refiere la llegada de Burell. Antes *El País* había enviado a Melilla a un corresponsal “incómodo”; según el semanario republicano malagueño *El Progresista* se trataba del “pundonoroso ex-capitán” (*sic*) Rodríguez Vidaurreta.- Desde el lado contrario, aunque más en Tánger y Tetuán que cerca de las cabilas combatientes, recibía *The Graphic*, de Londres, fotografías y dibujos de sus corresponsales (véase el número de 4 nov. 1893, pág. 572, con reproducción de placas de T. Maguire y de apuntes de C. W. Cole); también tuvo por allí a Count Gleichen (véase números de 21 y 28 oct.). Noticias y comentarios de interés en los números de 4 nov. (pág. 555 y 559) y 18 nov. (pág. 633-634).
- (26) Arpa colaboró después también en *IEA* (p.e., en el núm. del 22 nov. 1895).- Una colaboración artística que *The Graphic* destacó mucho quedó en el anonimato oficial; véase la portada del número 25 de noviembre de 1893, con la estampa a toda página de un convoy –que parece inspirada en Simonet, pero mucho más movida– en la que se exageraba (seguramente desde la redacción de Londres) el atuendo de los paisanos españoles.
- (27) Recuérdesse lo expuesto sobre la corresponsalía artística de Pellicer en la guerra ruso-turca.
- (28) Rico, antes de aplicar su arte al fotograbado, había adquirido fama como grabador en madera (véase *IEA*, 8 ene. 1895, 17).- En cuanto al modo apresurado de trabajar del dibujante y el grabador resulta interesante leer la exposición que en la propia revista se hacía con ocasión de la muerte de Rico (*IEA*, 15 dic. 1894, 354).
- (29) PALOMO DÍAZ, “Vida y obra de Enrique Simonet Lombardo”, 50-60.
- (30) Más referencias a la vida de Simonet, entre otros textos, en la *Gran Enciclopedia de Andalucía*, t. VII; *Gran Enciclopedia Catalana*, vol. 13; *Gran Enciclopedia Valenciana*, t. XI; en las notas necrológicas publicadas al morir el 20 de abril de 1927 (así *ABC* y *El Debate* del día 21; *El Sol*, del 22; *La Esfera*, del 30); y con un sentido especial en el acta de la sesión ordinaria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando del 25 de abril con la intervención del académico Sr. Garrido (libro de actas de 1925-1928, pág. 272).- Véanse también las obras mencionadas en el estudio de Palomo Díaz antes citado y en la bibliografía final del presente. Como referencia “desde dentro de la casa”, la de *IEA*, en el núm. VI de 1984, rectificada en el núm. VII. Aunque su raíz inmediata fuera malagueña, la familia Simonet recuerda sus generaciones anteriores valencianas desde que un Simonet francés llegó allá huyendo de la revolución a finales del siglo XVIII.
- (31) Ver, p.e., *IEA*, 15 nov. 1886, pág. 281.
- (32) También en 1886, *IEA* le había dedicado su portada y la pág. 5 de su núm. I. Los apuntes de Santander en *IEA*, 15 nov. 1893, 308-309. Los de las maniobras, en *IEA*, 30 sep. 1894, 188, 189 y 192.

- (33) Martín Rico concluyó su vida en Venecia, en donde fue académico correspondiente de la Real de Bellas Artes de San Fernando (Archivo de la Real Academia, leg. 101-1/5).
- (34) Para la exposición de 1892, véase, el *Catálogo de la Exposición Internacional de Bellas Artes*, PANTORBA, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales*, 135 y 137; COMAS Y BLANCO, *La Exposición Internacional de Bellas Artes, 1892*; reproducción del diploma en PALOMO DÍAZ, "Vida y obra", 59.- Para la de 1893, *Exposición Universal de Chicago de 1893*, 744; reproducción del diploma en PALOMO DÍAZ, "Vida y obra", 60.- Para la de 1896, *Diario de Barcelona de Avisos y Noticias*, 19 may. 1896, 6008 (crítica de F. Miquel y Badía) y 14 jun. 1896, 7128 (fallo del Jurado de Recomendaciones; reproducción del diploma también en PALOMO DÍAZ, "Vida y obra").- Para la de 1900, *Exposición Universal de París de 1900*, 41; BÉNÉZIT, *Dictionnaire...* VII, 776.- El premio recibido en la exposición de Atenas fue otorgado a otra obra (véase PALOMO DÍAZ, "Vida y obra...", 54). Don Bernardo Simonet, hijo del pintor, conserva algunos de los originales (en siena al agua sobre papel) de la serie de fábulas de Esopo, preparadas para Atenas, y los diplomas de los diversos premios obtenidos.
- (35) Véase *Roma y el ideal académico*, 148 y 191. En la exposición figuraba el boceto de Simonet. La familia conserva un magnífico estudio de la cabeza de Jesús que, por su postura, hubo de servir para el boceto. La Calcografía Nacional posee una plancha de cobre con grabado al aguafuerte de Carlos Verger sobre el cuadro de Simonet, aunque en el catálogo figura como "Jesús predicando en la montaña" (núm. 6.312 del *Catálogo general*).
- (36) Destruído el cuadro, que adornaba la iglesia de Santa María, de Lübeck. Aparte de la obra monográfica de HEISE Y EBERLEIN sobre Overbeck y su círculo de pintores, se puede ver una reproducción pequeña de esa "Entrada de Cristo" en la obra-catálogo de varios autores *Die Nazarener*, 152.- La opinión de RÉAU, Louis, en el t. VIII, 2ª parte, de la *Histoire de l'Art*, dirigida por André Michel, 825.
- (37) La miniatura, correspondiente a un códice de la "Grande e General Estoria" de Alfonso el Sabio, está reproducido en la obra de SÁNCHEZ CANTÓN, *Cristo en el Evangelio*, II, lám. 213.
- (38) Juicio de SÁNCHEZ CANTÓN en *Cristo en el Evangelio*, II, 94; reproducción en la lám. 227.
- (39) En su cuadro de "La decapitación de San Pablo", Simonet cuidó la expresión de los rostros, tanto del ejecutor como de los numerosos asistentes imaginarios, ninguno de los cuales está vuelto de espaldas a la acción.
- (40) El lienzo del boceto, en el Ministerio de Asuntos Exteriores, mide 0,83 x 1,50 m. El cuadro definitivo, propiedad del Museo del Prado pero integrado en los fondos del de Málaga, según el Catálogo de la Exposición Internacional de Madrid de 1892, mide 3 x 5,50 m.; el Catálogo de la Exposición de Chicago ampliaba sus dimensiones hasta 4 x 6 m.
- (41) Pantorba, evaluando el *Flevit super illam* con perspectiva de muchos años, lo considera "uno de los óleos más notables y admirados (de la Exposición de 1892) y tal vez el que gozó de mayor favor en el público", alude a "algunas notas falsas y a defectos de cierta consideración" (que no precisa), pero opina que "está bien compuesto y es de entonación agradable"; véase PANTORBA, *Historia y crítica*, 143. La crítica citada en el texto de los efectos de luz y las figuras, en COMAS Y BLANCO, *La Exposición*

- Internacional de Bellas Artes de 1892*, 27-30. El juicio favorable de MIQUEL Y BADIÀ, en el *Diario de Barcelona de Avisos y Noticias* del día 19 de mayo de 1896, 6008-6009. En el catálogo de la exposición citada sobre *Roma y el ideal académico*, pág. 148, se recoge otra crítica de Sauret sobre los efectos de luz y se sitúa la escena al atardecer, opinión que merecería ser revisada.
- (42) También atendió a los dos aspectos (bélico y pintoresco) Maurice Romberg, corresponsal artístico de *Le Monde Illustré*, de París; véase los números de noviembre de 1893 de esta revista, que también utilizó para algunos grabados los esbozos trazados por Pellicer (*Le Monde Ill.*, 25 nov. 1893, 341). Véase en relación con Pellicer lo indicado antes en el texto y en la nota 13. En cuanto a Bertuchi, la referencia de la nota 6.
- (43) La explicación del hecho en *IEA*, 8 feb., 1894, 79. Es natural que la máquina fuese de placas; sólo hacía cinco años que Eastman había presentado la primera Kodak con carrete de papel.
- (44) Véase PALOMO DÍAZ, "Vida y obra", 52. En cuanto al envío de Simonet a Mazagán y Marraquech como segunda parte de su misión, *IEA*, ene. 1894, 27.
- (45) En UTANDE RAMIRO, "Inventario de la colección de dibujos... (I)", aparece con el núm. 254 un dibujo de Simonet no publicado ("Carguero junto al muelle"), si bien queda la duda de que corresponda a su trabajo en Melilla.
- (46) "Tres cajas de placas" es la referencia de *IEA*, 8 feb. 1894, 79.
- (47) "Brillantes pruebas" de su arte (15 nov.), "singular interés" (22 dic. 1893), "primer dibujo de una sala del palacio de Marruecos que se publica en España" (15 mar. 1894), etc.
- (48) Ambos grabados en la pág. 302 del número de *IEA* de 15 nov. 1893. El segundo, quizá por la intención de incluir un número excesivo de figuras, queda muy por debajo de los posteriores.
- (49) Atribución dudosa por la poca precisión de los pies de los grabados.
- (50) Crítica de la Exposición de Bellas Artes en *IEA*, 22 nov. 1892, 350-351. Sobre el desarrollo del "académisme" francés, véase RÉAU, "La peinture française de 1848 à nos jours", 564-576 y 601-603. De todos modos convendrá tener presentes esas líneas *trenzadas* de estilos, en expresión de Martín González, para quien "en España el realismo está representado por la pintura de historia (en la que) la verosimilitud mató la inspiración"; MARTÍN GONZÁLEZ, *Historia de la pintura*, 286 y 291. En cuanto a la "equivocidad de lo que llamamos real", véase DE LA PUENTE, "La pintura, de Goya a las últimas tendencias", 103 y sig.
- (51) Véase LAGO, "In memoriam. Enrique Simonet", 16. También PALOMO DÍAZ, "Vida y obra", 52 y nota 12.- Un juicio discordante es el de GAYA NUÑO, "Arte del siglo XIX", 378-379.
- (52) PALOMO DÍAZ, "Vida y obra", 53.- En su crónica de la exposición de 1894, Pedro de Madrazo no incluye la obra de Simonet dentro de la amplia lista de sus preferencias; *IEA*, 8 may. 1894, 343-346.- Una pequeña tabla (0,18 x 0,35 m.) pintada al óleo, propiedad de don Julio-Enrique Simonet, nieto del pintor, representa la vista de un campamento cercano a Melilla, junto al mar, desde lo alto de un cerro; obra, sin duda, de recreo personal en aquellos días.
- (53) *IEA*, 22 nov. 1893, 325.

- (54) Véase UTANDE RAMIRO, “Inventario de la colección de dibujos... (II)”, dibujo 568.
- (55) a) Véase IEA, 22 nov. 1893, 315 y 320, y *Blanco y Negro*, 9 dic. 1893, 805. Retrato según fotografía de Company, en *La Ilustración Nacional* de 28 nov. 1893, 515; más asequible, p.e., en el *Diccionario Enciclopédico Espasa*, 9ª ed., 2, 149. El director de *La Época* recordaba que Simonet, para preparar el retrato de Ariza, iba a la confitería de Moyano, en donde el capitán (de paisano y con sombrero hongo) almorzaba alguna vez rodeado de amigos (véase ESCOBAR, A., *Setenta años*, III, 39-40).
- b) Un relato amplio de la acción guerrillera de Ariza en Cuba y Melilla en GUERRERO, *Crónica de la guerra del Rif*, cap. XVIII, 265-272. Sobre sus ascensos, p.e., *Diccionario Enciclopédico Salvat*, 2, 87.
- c) *La Correspondencia Militar*, de Madrid, que hablaba de la unidad cuyo mando había asumido el capitán como de la *ronda de penados* y publicó los nombres de los veinticinco que la formaban, dedicó bastante atención a sus actuaciones y cerró su información con una crítica irónica en algunos aspectos. Véase especialmente los números correspondientes a los días 18 nov. 1893 y 26 ene. 1894. Un dibujo imaginario de la guerrilla actuando, en *La Ilustración Nacional*, 28 nov. 1893, 519.
- d) Fue llamativo el proyecto de organización de una guerrilla de “Voluntarios de Madrid” expuesto por el director de *La Correspondencia Militar*, Diego Fernández Santos, en su diario el 30 de octubre de 1893 y desestimado por carta del ministro de la Guerra del 3 de noviembre (*La Correspondencia Militar*, 4 nov.).
- (56) a) Datos del crucero *Conde de Venadito* en AGUILERA, *Buques de guerra españoles 1885-1971*, 27-29; RAMÍREZ GABARRÚS, *La construcción naval militar española 1730-1980*, 50-51, y *Lista Oficial de los buques de guerra y mercantes de la Marina española*, 12. Por sus primeras actuaciones se decía de él que “hasta ahora había sido una soberbia alhaja regia” (*Blanco y Negro*, 4 nov. 1893, 727).- Las formas del navío están más claras en otras ilustraciones; IEA, 30 oct. 1893, 286 (dibujo de Comba) y 30 ene. 1894 (dibujo de Caula); *La Ilustración Nacional*, 19 oct. 1893, 460 (también dibujo de Caula).
- b) En cuanto al “fondo Garrido” de la R. A. de San Fernando, véase Archivo de la Real Academia, leg. 274-5/5 y UTANDE RAMIRO, “Inventario de la colección de dibujos... (II)”, 352. La próxima publicación de la tercera y última parte del “Inventario” permitirá ver las lagunas de la colección de Garrido, muy notables en los años 1892 (sólo un original), 1893 (el de Simonet y otro, núm. 202, no publicado) y 1894 (sólo el núm. 702).
- c) Mientras Simonet recogía en su dibujo la acción del *Conde de Venadito*, Julio Gros para *Blanco y Negro* imaginaba los efectos del cañoneo con una vista del campo moro bajo la luz y los disparos del crucero (2 dic. 1893). Maurice Romberg tomó un apunte del bombardeo diurno hacia el Gurugú (*Le Monde Illustré*, 11 nov. 1893, 312-313). El 28 de octubre había publicado *La Ilustración Nacional* un dibujo fantástico (en su sentido más propio) de la acción del crucero.
- d) Respecto de los dibujos de Bertuchi, véase la referencia en la nota 6.
- e) Una crítica de la preeminencia que se daba a las acciones de este buque respecto de otras unidades de la escuadra, en *La Correspondencia Militar*, 30 ene. 1894.

- (57) a) Véase *IEA*, 15 ene. 1894, 27 (texto) y 33 (grabado). Entre los relatos de la ceremonia en la prensa de Madrid, destacan por la precisión de sus pormenores los de *El Liberal* y *El Imparcial* del 1^o de enero.
- b) Llama la atención el tocado de algunos moros con la cabeza ceñida por una prenda que –tal vez por estilización de Simonet– parece el cordón anudado característico del atuendo árabe; tiene que ser, sin embargo, el pañuelo doblado o enrollado propio de los rifeños. Se puede comprobar con claridad en el retrato de Si-Kador-ben-Gabrit, publicado en *IEA*, 15 mar. 1908, 152. *La Ilustración Nacional* publicó, por su parte, un dibujo fantaseado de Méndez Bringa (18 ene. 1894, 24).
- c) Retratos de algunos participantes, que permiten cotejar sus rasgos en el dibujo de Simonet, p.e.:
- general Macías, *IEA*, 30 oct. 1893;
 - general Chinchilla, *IEA*, 22 nov. 1893;
 - Ben Baschir y Sid Kerdudi, *IEA*, 8 ene. 1894;
 - Ben Yemeda, *IEA*, 8 y 22 dic. 1893;
 - Ben Larbi, *Blanco y Negro*, 11 nov. 1893;
 - Rey, intérprete, *IEA*, 30 dic. 1893, y
 - Marín, intérprete, *IEA*, 22 feb. 1894.
- La figura del desorejado Amadi (aunque irrelevante para este apunte), p.e., *IEA*, 15 dic. 1893.
- d) En el Salón de Reinos del Museo del Ejército, de Madrid, se exhibe un retrato del rey niño y su madre, datado en 1889 y catalogado bajo el número 20.036 como de WSEL DE GUIMBARDA. María Cristina, de pie sobre una alfombra, tiene en brazos a Alfonso XIII cuyos pies quedan a la altura del tablero de la mesa situada a la izquierda del cuadro, guarnecida de paño rojo, sobre la cual hay un cojín del mismo color y con la corona y el cetro regios. A la derecha se ve como fondo una pared entelada. En el mismo Museo hay una copia anónima de este retrato, bastante más pequeña, en la que se ha añadido a la derecha un mueble sobre el que hay un manto blanco con las insignias de las órdenes militares bordadas y alguna más puesta encima. García Alcaraz da como fecha probable del retrato la de 1890; Véase GARCÍA ALCARAZ, *El pintor Ussel de Guimbarda*, 196 y 198; en la pág. 25 describe el cambio del apellido Ussel en Wssel.
- e) El cuadro que presidió la sumisión en 1893 se perdió en alguna reforma de las dependencias o en el traslado de la Comandancia General a su nueva sede. Por información directa de la Comandancia se sabe que no está en las dependencias militares ni en el Ayuntamiento de Melilla (11 nov. 1993).
- f) Después de la sumisión se autorizó a los periodistas el envío de telegramas extensos. Lo comentaba así *El Globo*; “ahora que tienen cable los periodistas, lo que no podrá hacer el general es facilitarles asuntos telegrafiabiles” (31 dic. 1893).
- g) La autorización para comerciar la dió el gobierno a propuesta de Martínez Campos, según telegramas de 29 y 30 de diciembre cruzados entre el general y el ministro de Estado, Moret.
- (58) El relato de Eduardo Muñoz, en *El Imparcial*, 18 feb. 1894; el grabado de *La Ilustración*, en el número de 15 mar. 1894, pág. 161, con breve explicación en la pág. 159,

en donde se dice que la mayor parte de los esclavos eran sudaneses. J. R. Wills explica la diferencia entre la trata de esclavos “trasatlántica” y la dirigida a los países del Islam y hace notar cómo, si la “infidelidad” (respecto de la creencia islámica) era la causa señalada del apoderamiento de esclavos para *liberarlos* de esa “infidelidad”, la “jihad” se convertía en un instrumento de privación de su libertad. Véase WILLS, *Slaves and slavery in Muslim Africa*, I, VII y 16. La aceptación por el sultán Solimán de los acuerdos del Congreso de Viena (1814) sobre abolición de la esclavitud no había tenido efecto práctico a finales del siglo más que sobre ciudadanos europeos.

(59) Véase *IEA*, 8 abr. 1894, 211.

(60) *IEA*, 15 feb. 1894, 95 y 104; rectificación en el núm. siguiente. Sobre el carácter casi exclusivo de la presencia de Simonet en algunos acontecimientos, véase, p.e., la referencia de Lázaro –corresponsal de *El Liberal*–, en su periódico, 30 dic. 1893, 1 (entrevista de Martínez Campos y Araaf).

(61) Con excepción de algunas notas de actualidad, p.e., un concierto o la vista de una causa por terrorismo en su época de Barcelona (*IEA*, 8 nov. 1907 y 15 abr. 1908), la mayor parte de los dibujos que envió Simonet a *La Ilustración* –muchos de los cuales no fueron publicados– recogían escenas de costumbres (véanse especialmente los núm. 727-736 del tercer “Inventario”, pendiente de publicación). En cuanto a episodios bélicos próximos a los de Melilla, la revista publicó *fotografías* de procedencia diversa, tanto militar (Luis Roig y Taviel de Andrade en Mindanao, *IEA*, ene.-feb. 1895) como civil (Pol y Pérez Agemi, p.e., en Cuba, *IEA*, mar. 1895). La aportación de su “corresponsal” en Cuba Victoriano Otero era también fotográfica (véase *IEA* 30 may. 1895).- Es verdad que, con ocasión de la guerra de Melilla de 1921, Simonet publicó para *La Esfera* una escena del campo moro, *Las hogueras fatídicas*, que la revista publicó en las páginas centrales de su núm. 410, de 12 de noviembre (cuyo original, en técnica al agua, conserva Bernardo Simonet); pero ese dibujo es una composición “inspirada en los sucesos”, como las de Moreno Carbonero y Ricardo Marín en los núm. 412 y 415 de *La Esfera*.

(62) Véase *El Imparcial*, 27 mar. 1894. Entre ellos, a Eduardo Muñoz, no obstante su episodio de sospecha. La notificación de la R. O. de concesión, fechada el 26 de julio de 1894, está reproducida como anejo al texto tantas veces citado de Palomo Díaz, si bien éste señala otro origen (pág. 53 de su estudio).

(63) En *Jábega*, núm. 29, primer trimestre de 1980.

(64) Se puede ver el expediente profesional administrativo, incompleto, en el Archivo General de la Administración, Sección de Educación y Ciencia (Alcalá de Henares), caja 15.117, expediente 15. Otros datos en el Archivo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, caja 127 (escalafón y nóminas) y libro-registro 176.

(65) El *Informe sobre la categoría artística de D. Enrique Simonet* a la Dirección General de Bellas Artes, del que fue ponente Marceliano Santa María, está publicado en el *Boletín de la Academia*, núm. 48, cuarto trimestre de 1918, 199.

(66) La necrología, correspondiente a la sesión ordinaria de la R. A. de B. A. de San Fernando celebrada el 25 de abril de 1927, en el libro de actas de 1925-1928, núm. 112/3 del Archivo de la Academia, pág. 272.

- (67) Véase UTANDE IGUALADA, “La galería de retratos del Ministerio de Educación y Ciencia en Madrid”, 213-263, especialmente 233, 234, 246, 249 y 250. PALOMO DÍAZ, “Vida y obra”, 55, cita el retrato de Prado y Palacios; en el estudio citado de “La galería...” aparece como José del Prado y Palacio.
- (68) PALOMO DÍAZ, “Vida y obra”, 54. De una estancia nueva y prolongada en África (Tánger y Ceuta) se hace mención en la nota necrológica de *El Sol*, 22 abr. 1927; podría ser el viaje de 1926 a que se refiere Palomo Díaz.
- (69) La importancia que se daba a los trabajos de F. Matania no se debía a que fuesen en general testimonios de hechos vividos. Thiriart, dibujante, y Pheasant, fotógrafo, sí se movían junto a las tropas; pero Matania partía con frecuencia de informaciones recibidas; así, en el caso de la carga de caballería, los datos procedían de Harold Ashton, corresponsal del *Daily News (The Sphere)*, 10 oct. 1914, 38-39).
- (70) “La cifra global de todos los corresponsales de guerra –decía Altabella refiriéndose a la de 1939-1945–, es enorme, imposible de registrar”; sólo en el frente de Europa Occidental actuaban cuatrocientos ochenta y cinco. ALTABELLA, J., “*Corresponsales de guerra*”, 38-39.
- (71) Véanse en *The Times-Magazine* del 10 jul. 1993 el texto de la entrevista con Howson al regreso de Bosnia y ocho dibujos, primer fruto público de su corresponsalía.

Las fotografías que sirven de base a las láminas del presente estudio son obra de: Inmaculada Utande Ramiro (láminas II, VI, VII, VIII, IX y X); Bienvenido Guirado, de Málaga (lám. V-b con autorización del Museo del Prado); Clisos (lám. IV, XI y XIV-b, con autorización de la Hemeroteca Municipal); Luis Madrid (lám. XIII, con autorización del Ministerio de Educación y Ciencia); Gabinete fotográfico de la Biblioteca Nacional (lám. I, II, XII-a y XIV-a); Carlos Manso (lám. XII-b), y R. A. de B. A. de San Fernando (lám. V-a). Las reproducciones de los dibujos de Peter Howson (lám. XV) están tomadas del *Times-Magazine*, © Peter Howson.

ANEJO



Permitase atravesar las
líneas avanzadas y acercarse a
los fuertes exteriores al portador
de este volante (orden) Don
Enrique Simonet, corresponsal de
la Ilustración Española y
Americana

De V. de S. E.
El C^o y C^o de E. M.

Salvoconducto
de la Comandancia General de Melilla
a favor de Enrique Simonet

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA, Alfredo, *Buques de guerra españoles 1885-1971, Crónicas y datos* (con dibujos de Vicente Elías), Madrid, San Martín, 1972.
- ALTABELLA, José, *Corresponsales de guerra*, Madrid, Febo, 1945.
- BÉNÉZIT, E., *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, París, Gründ, 1966.
- Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes*, ed. oficial, Madrid, Tip. R. Álvarez, 1892.
- Catálogo general de la Calcografía Nacional*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1987.
- COMAS Y BLANCO, Augusto, *La Exposición Internacional de Bellas Artes, 1892... Juicios críticos publicados en "El Correo"*, Madrid, Imp. Fortanet, 1893.
- ESCOBAR, Alfredo, Marqués de Valdeiglesias, *Setenta años de periodismo. Memorias*, t. III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1952.
- ESTADO MAYOR CENTRAL DEL EJÉRCITO, Servicio Histórico Militar, *Historia de las Campañas de Marruecos*, Madrid, Imp. del Servicio Geográfico del Ejército, 1947.
- Exposición Universal de Chicago de 1893, Catálogo de la Sección Española*, Madrid, Comisión General de España, 1893.
- Exposición Universal de París de 1900, Catálogo de los expositores de España*, Madrid, Comisión General Española, 1900.
- GARCÍA ALCARAZ, Ramón, *El pintor Ussel de Guimbarde*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio - Ayuntamiento de Cartagena, 1986.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, "Arte del siglo XIX", vol. 19º de *Ars Hispaniae*, Madrid, Plus Ultra, 1966.
- GUERERO, Rafael, *Crónica de la guerra del Rif*, 3ª ed., Barcelona, M. Maucci, 1895.
- HERNÁNDEZ DE HERRERA, Carlos y GARCÍA FIGUERAS, Tomás, *Acción de España en Marruecos (1492-1927)*, Madrid, Imp. Municipal, 1930.
- KNIGHTLEY, Phillip, *Corresponsales de guerra*, Barcelona, Euros, 1976.
- LAGO, Silvio, "In memoriam. Enrique Simonet", en la revista *La Esfera*, Madrid, 30 abr. 1927.
- Lista Oficial de los buques de guerra y mercantes de la marina española*, Madrid, Subsecretaría del Ministerio de Marina, 1893.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Historia de la pintura*, Madrid, Gredos, 1964.
- MOROTE, Luis, *Sagasta. Melilla. Cuba*, París, Soc. Edit. Literaria y Artística, 1908.

- PALACIO ATARD, Vicente, *La España del siglo XIX, 1808-1898*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.
- PALOMO DIAZ, Francisco J., "Vida y obra de Enrique Simonet Lombardo", en la revista *Jábega*, Diputación Provincial de Málaga, núm. 29 (1980).
- PANTORBA, Bernardino de (López Jiménez, José Crisanto), *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*, Madrid, Alcor, 1980.
- PUENTE, Joaquín de la, "La pintura, de Goya a las últimas tendencias", t. VI de AZCÁRATE, José María (dir.), *Historia del arte*, Barcelona, Carroggio, 1986.
- RAMÍREZ GABARRÚS, M., *La construcción naval militar española 1730-1980*, s.l., Bazán, s.a.
- RÉAU, Louis, "La peinture française de 1848 à nos jours", en el t. VIII, 2ª parte, de MICHEL, André (dir.), *Histoire de l'Art*, París, A. Colin, 1926.
- Roma y el ideal académico. La pintura en la Academia Española de Roma (1873-1903)*, (catálogo de la exposición en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), Madrid, C.M., 1992.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., *Cristo en el Evangelio*, Madrid, B.A.C., 1950.
- SANTA MARÍA, Marceliano, "Informe sobre la categoría artística de D. Enrique Simonet", en *Boletín de la Academia* (de San Fernando), núm. 48, cuarto trimestre de 1918.
- Telegrafía submarina. Relación histórica, etc.*, Madrid, Imp. T. Fortanet, 1867.
- UTANDE IGUALADA, Manuel, "La galería de retratos del Ministerio de Educación y Ciencia en Madrid", en *Academia*, núm. 68, primer semestre de 1989.
- UTANDE RAMIRO, María del Carmen, "Inventario de la Colección de dibujos originales para 'La Ilustración Española y Americana' de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", en *Academia*, núm. 64, primer semestre de 1987.
- UTANDE RAMIRO, María del Carmen, "Inventario de la Colección de dibujos originales para 'La Ilustración Española y Americana' de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (II)", en *Academia*, núm. 72, primer semestre de 1991.
- UTANDE RAMIRO, María del Carmen y UTANDE IGUALADA, Manuel, "Mariano Bertuchi y sus dibujos de la guerra civil marroquí (1903 y 1908) en el Museo de la Academia", en *Academia*, núm. 75, segundo semestre de 1992.
- VALDERRAMA MARTÍNEZ, Fernando, "La transcripción de voces árabes", en *Perspectivas de la UNESCO*, núm. 474-475, febrero 1966.
- (Varios), *Die Nazarener*, Frankfurt a. M., Städel, 1977.
- WILLS, John Ralph (ed.), *Slaves and slavery in Muslim Africa*, (Londres), Frank Cass, 1985.

Textos de referencia

Además de las obras citadas en PALOMO DÍAZ y en *Roma y el ideal académico*, puede interesar la consulta de estas otras:

LÓPEZ DOMÍNGUEZ, José, *Discursos pronunciados en el Congreso de los Diputados con motivo de los sucesos ocurridos en Melilla*, Madrid, 1894.

(Ministerio de Estado), *Documentos presentados a las Cortes en la legislatura de 1894 por el Ministro de Estado*, Madrid, El Progreso, 1894.

LOS DISTINTOS USOS DEL DIBUJO DE
ARQUITECTURA EN LUIS MOYA BLANCO *

Por

JAVIER GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO



1. L. Moya: Autorretrato; acuarela, 345 x 305 mm, 1922, (Colección de D^a Concepción Pérez Masegosa, viuda de Moya).

Pretendemos, al abordar este estudio, ilustrar con la variada producción gráfica del arquitecto Luis Moya Blanco (1904-1990) los distintos usos del dibujo en relación al pensamiento arquitectónico.

Notemos de entrada que no vamos a ocuparnos del dibujo relativo al proyecto edificatorio –ideación y representación de la obra a construir– sino al *dibujo de arquitectura* como procedimiento vario para la reflexión en torno a lo arquitectónico (1).

En este sentido, dadas la amplitud y diversidad de la obra gráfica de Moya, vamos a agrupar significativamente sus dibujos en distintas series bien definidas temática y temporalmente, cada una de las cuales pueda exponer –por categoría de predominancia– un uso diverso del dibujo en su compromiso con la arquitectura.

No entraremos, en consecuencia, a analizar cada una de estas series, estudio que escapa de los límites de esta comunicación (2), sino a exponerlas, en rápido panorama, con relación a los siguientes usos distintivos del dibujo.

LA SERIE DE *EL PILAR*: EL DIBUJO COMO MEDIO *DIVULGADOR* DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO

Entre 1923 –estudiante entonces en la Escuela de Madrid (3)– y 1929 realiza Moya una larga serie de dibujos que es publicada en *El Pilar*, la re-

* Texto correspondiente a la comunicación leída en el IV Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica “Dibujo y Arquitectura, Investigación Aplicada: Proyectos y Resultados”, celebrado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid en mayo de 1992.

vista del colegio marianista en el que había cursado el bachillerato. La colaboración de Moya con la sección “De Arte” de esta publicación bimensual es regular, publicando a razón de dos dibujos por cada número, dibujos que ilustran un breve artículo de su propia mano sobre el patrimonio arquitectónico español.



2. L.M.: Interior de la iglesia de la Virgen del Puerto en Madrid, (*El Pilar*, núm. 7, enero 1924, p. 89).
3. L.M.: Trasunto pictórico del anterior: acuarela, 315 x 275 mm, [1923], (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid).



4. L.M.: Vista de Ávila con Santa Teresa; tinta s/papel, 347 x 252 mm, [1925], (Colección del autor).
5. L.M.: Alrededores del convento de la Encarnación, en Ávila; lápiz compuesto s/papel, 320 x 240 mm, [1926], (ETSAM).
6. L.M.: Vista de la muralla de Ávila; tinta s/papel, 362 x 235 mm, [1929], (ETSAM).
7. L.M.: Vista de la iglesia de San Cayetano desde el Rastro, (*El Pilar*, núm. 46, junio 1930, p. 205).

Los dibujos entre los años 1923 y 1925 corresponden en su mayor parte a edificios barrocos madrileños, recreándose Moya en la copia y estudio de sus detalles, “ya que –como señalaría más tarde– las obras de este tipo por su abundancia y proximidad no han perdido actualidad y manifiestan aquellas cualidades plásticas con vigor y claridad admirables” (4). En el período 1925-1929 se ocupa prioritariamente de la ciudad de Ávila (5) y su provincia, en unas composiciones de creciente complejidad, con frecuente y significativa introducción de personajes y tratamiento atento del paisaje. Intercaladamente van apareciendo también dibujos de distintas provincias, realizados por Moya en viajes y veraneos (Toledo, Luarca, Guadalupe, Plasencia...).

La técnica de los dibujos se ajusta convenientemente a la reproducción: realizados a tinta sobre papel, en formatos próximos al de 35 x 25 cm –que sería reducido en la publicación–, predomina en ellos el trazado lineal. De esta manera algunas de las composiciones de esta serie constituyen el paralelo *dibujístico* del mismo tema tratado *pictóricamente* (es el caso, por ejemplo, de la vista del interior de la iglesia de la Virgen del Puerto, con una versión a tinta y otra en acuarela (6); o el de las dos versiones, una a tinta y otra a óleo, de la vista de conjunto de las murallas de Ávila (7)).

Es de destacar, de esta manera, cómo en las láminas de esta serie sabe conjugar Moya un uso del dibujo como riguroso medio divulgador –apropiado a los lectores adolescentes a quienes iba dirigido– con una sorprendente capacidad expresiva, no ajena, por cierto, a determinadas corrientes pictóricas del momento.

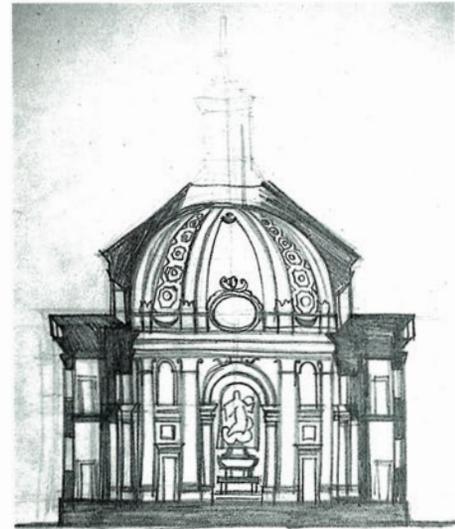
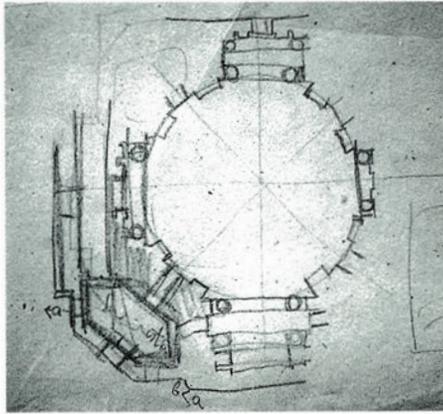
Las composiciones consisten fundamentalmente en vistas exteriores e interiores –a veces detalles– de importantes monumentos; pero no se agota aquí su estudio: por cada dibujo publicado realizaba Moya distintos bocetos preparatorios, tomados siempre –según juzgaba necesario– del natural, apoyados en cuantos detalles y croquis de toma de datos consideraba oportunos para su propio entendimiento del espacio tratado.

Citaremos, por representativos, los dos dibujos que acompañan el artículo “El convento de San Pedro de Alcántara” (8). El primero de ellos corresponde a la volumetría exterior del monasterio, insertado en el paisaje y *profundizado* por la figura del santo en primer plano. El segundo representa una perspectiva seccionada de la capilla que ofrece una fácil lectura entre lo perceptivo y lo cognoscitivo y que, opuestamente al primero, propo-

ne una curiosa imagen como objeto descontextualizado o *maqueta*, subrayada incluso en el tratamiento de la base. El proceso de generación de estos dos dibujos, como representativos de la serie, queda reflejado en ocho apuntes y croquis de toma de datos que prueban el interés de Moya por el dibujo de copia de edificios como herramienta para su propia formación, entendiendo –como él mismo, en sus tiempos de estudiante, dejara escrito– “la afición a ver y analizar buena arquitectura” (9) como medio privilegiado para adquirir la aptitud en la profesión de arquitecto.



8. L.M.: Vista exterior del convento de San Pedro de Alcántara, en Arenas de San Pedro (Ávila); tinta s/papel, 333 x 226 mm, [1926], (ETSAM).
9. L.M.: Perspectiva seccionada de la capilla de San Pedro de Alcántara, (*El Pilar*, núm. 25, enero 1927, p. 88).



10. L.M.: Apunte del exterior del convento de San Pedro de Alcántara; lápiz s/papel, 327 x 228 mm, [1926], (ETSAM).
11. L.M.: Apunte del interior de la capilla; lápiz s/papel, 327 x 228 mm, [1926], (ETSAM).
12. L.M.: Croquis de la planta de la capilla; lápiz s/papel, 228 x 327 mm, [1926], (ETSAM).
13. L.M.: Boceto de la sección de la capilla; lápiz s/papel, 437 x 320 mm, [1926], (ETSAM).

Esta importancia del dibujo en la comprensión del hecho arquitectónico era especialmente propiciada por la Escuela en que Moya, a la sazón, se estaba formando profesionalmente; y defendida, en particular, desde las posiciones de algunos de sus profesores, cual es el caso de don Leopoldo Torres Balbás, más o menos ligados a las ideas *regeneracionistas* que propugnaban el enfrentamiento directo con la realidad construída. En esto radica la razón de ser de estos dibujos no meramente *divulgadores* del variado patrimonio arquitectónico español.

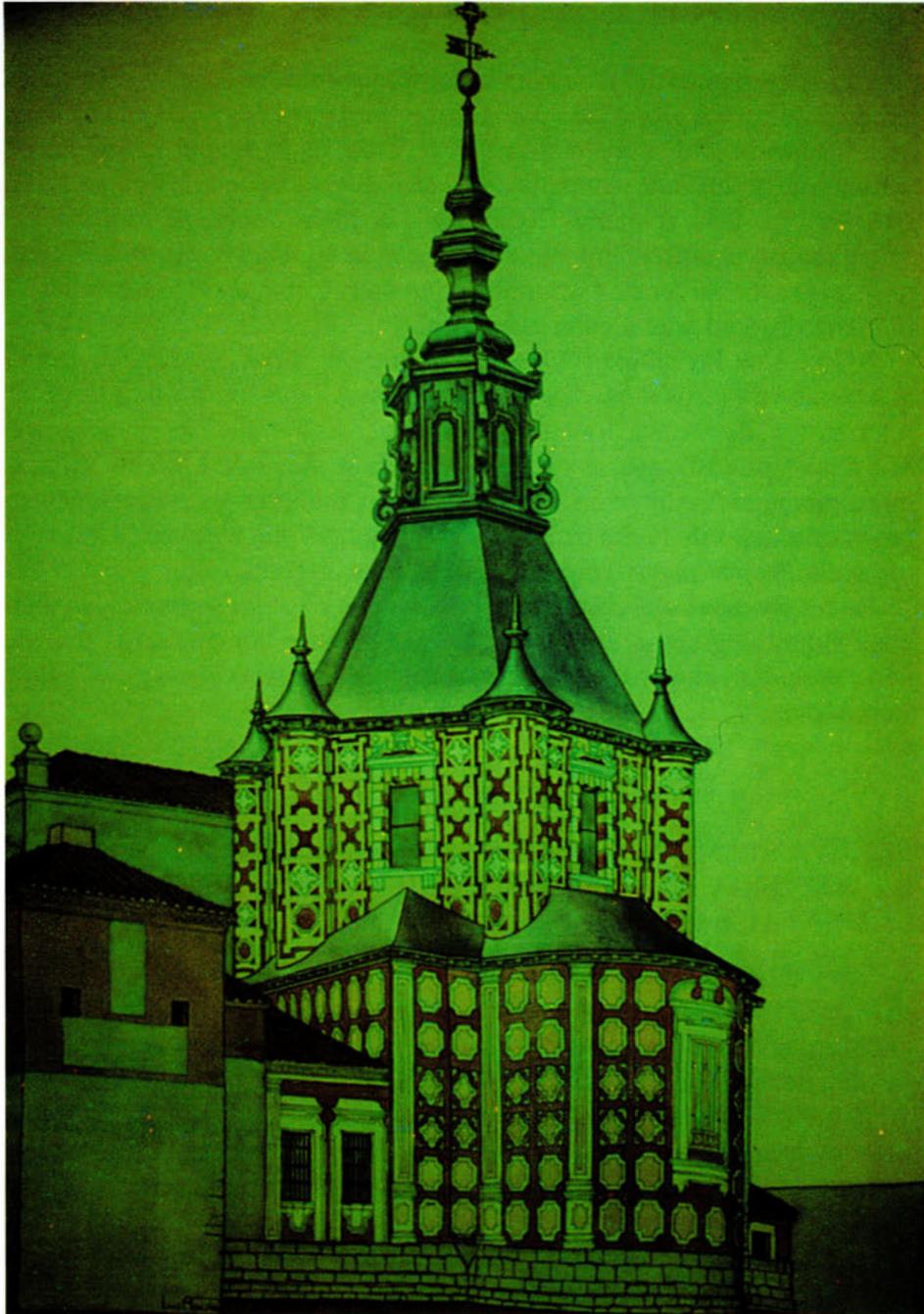
Algunos de los dibujos de esta serie, por otra parte, se enlazan con los que miran ya a otros *usos*, como el de la restitución, a los que más tarde nos referiremos. Es el caso, por ejemplo, de los correspondientes a la iglesia de San Cayetano (10), que se prolongarían, de la mano de Moreno Villa, en una conocida investigación sobre esta iglesia madrileña a partir de tres dibujos originales de Pedro de Ribera (11), dibujos que el joven Moya restituiría en una *perspectiva hipotética* de la idea original.

En las últimas colaboraciones de Moya con *El Pilar* se intercalan algunos dibujos alegóricos, ajenos ya a la línea seguida por esta serie, que vienen a preludiar, empero, futuras composiciones gráficas y aun pictóricas de Luis Moya.

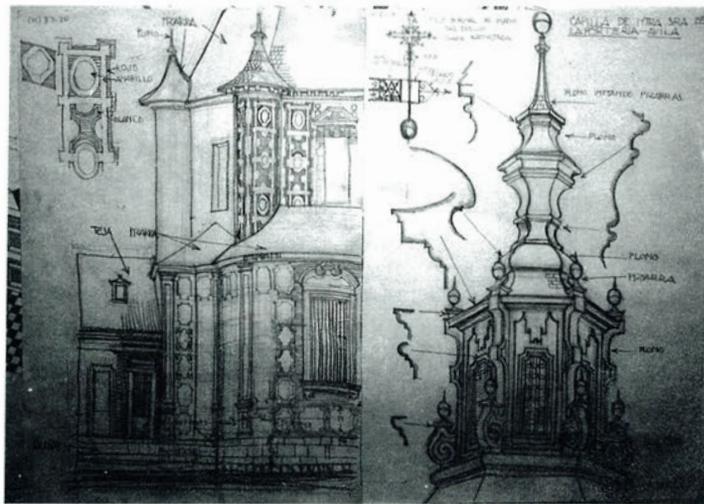
EL LEVANTAMIENTO DE LA CAPILLA DE NUESTRA SEÑORA DE LA PORTERÍA EN ÁVILA: EL DIBUJO COMO APORTACIÓN DOCUMENTAL E INVESTIGADORA DE LA ARQUITECTURA

Entre otros levantamientos realizados por Moya (12), merece destacarse el de la Capilla de Nuestra Señora de la Portería en Ávila, obra de Ribera de la que Moya ya antes se había ocupado para la serie de *El Pilar* (13). Se trata de un trabajo que realiza en 1927, recién titulado, para ser publicado junto a su proyecto fin de carrera en la revista *Arquitectura Española*. Este levantamiento es buena muestra de la línea *arqueológica* seguida por esta revista, dirigida por don Pablo Gutiérrez Moreno y ligada a la Institución Libre de Enseñanza.

La serie editada está constituída por nueve dibujos, cuyos originales, en su mayor parte, están realizados a tinta sobre papel en tamaños próximos a 70 x 50 cm. Se hace en ellos una rigurosa descripción de este monumento,



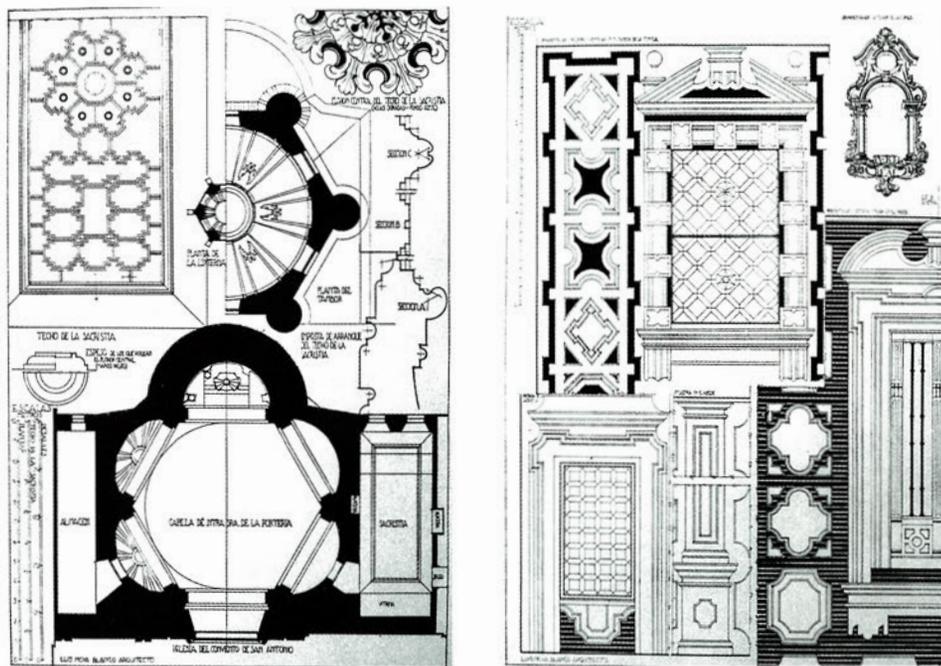
14. L.M.: Perspectiva del exterior de la capilla de Ntra. Sra. de la Portería, en Ávila; tinta y acuarela s/papel, 670 x 475 mm, [1927], (ETSAM).



15. L.M.: Bocetos de toma de datos del exterior de la capilla de Ntra. Sra. de la Portería; lápiz s/papel, 340 x 240 mm, [1927], (ETSAM).
16. L.M.: Boceto del retablo; lápiz, tinta y aguada s/papel, 695 x 495 mm, [1927], (ETSAM).

en su conjunto y detalles. Además de los dibujos predominantemente descriptivos (plantas, alzado, secciones, detalles...) realiza Moya la perspectiva exterior del conjunto, único dibujo coloreado de la serie, pertinentemente al caso por ser la decoración de las paredes exteriores de la capilla a base de motivos arquitectónicos simulados en pintura. Estas pinturas del revestimiento se hallaban a la sazón ocultas por sucesivos revocos (según puede apreciarse en la fotografía que adjuntaba la revista) y que –según reza el pie de la perspectiva– pudieron “ser descubiertas al ejecutar este trabajo en grado suficiente para permitir esta restauración total”.

También con cierto tratamiento pictórico realiza la perspectiva del retablo que, en su carácter diferenciado del conjunto, sirve como frontispicio a la serie. Es interesante destacar el efecto escenográfico de este retablo –há-



17. L.M.: Plantas y detalles pictóricos de la capilla de Ntra. Sra. de la Portería; tinta s/papel, 700 x 475 mm, [1927], (ETSAM).

bilmente plasmado en el dibujo—: sus columnas sobre ménsulas, *recubiertas* de nubes, paños de piedra y angelotes (que recuerdan tanto a su contemporáneo *Transparente* de Toledo), lo *oblícuo* del entablamento, lo vamos a ver muy pronto aplicado al Arco Triunfal del *Sueño*, y aun a algunas obras más tarde construídas por Moya.

En cuanto al proceso generador de este levantamiento es de significar la toma de datos: los muchos bocetos, croquis, análisis de molduras, detalles parciales... dan idea de lo exhaustivo y metódico del trabajo. Los datos así obtenidos son expuestos *compactamente*, aprovechando las distintas escalas, en láminas de composición muy estudiada, que, con vistas a la publicación, ofrecen una máxima densidad informativa (14).

El absoluto rigor y meticulosidad en la toma de datos revela, al igual que en la serie anterior —si bien desde un uso gráfico muy distinto—, y muy a tenor de la línea propugnada por la Institución Libre de Enseñanza, la clara intención de Moya en desentrañar una arquitectura mediante la insuperable herramienta del dibujo, según él mismo indicara años después:

No fué el estudio erudito, para el que no estaba preparado, sino el arquitectónico, lo que me llevó a trabajar sobre la Capilla de Nuestra Señora de la Portería (...) (15).

No obstante a esto han sido considerados estos dibujos como la única investigación seria realizada sobre este importante monumento (16) y aun utilizados para elucidar algunas otras obras de Ribera (en este sentido son esgrimidos por Moreno Villa, en su precitado estudio, para cotejarlos con algunos detalles de la madrileña iglesia de San Cayetano y defender con ellos la autoría de Ribera frente a la de José Churriguera).

EL CUADERNO DEL VIAJE A AMÉRICA: EL DIBUJO COMO PERCEPCIÓN Y MEMORIA DE LA ARQUITECTURA

Al año siguiente a su titulación, en 1928, Luis Moya y su compañero de promoción Joaquín Vaquero Palacios se inscriben en el Concurso Internacional del Faro a la Memoria de Cristobal Colón en Santo Domingo, concurso en el que quedarían seleccionados en la primera fase y llegarían a obtener el tercer premio en la segunda.



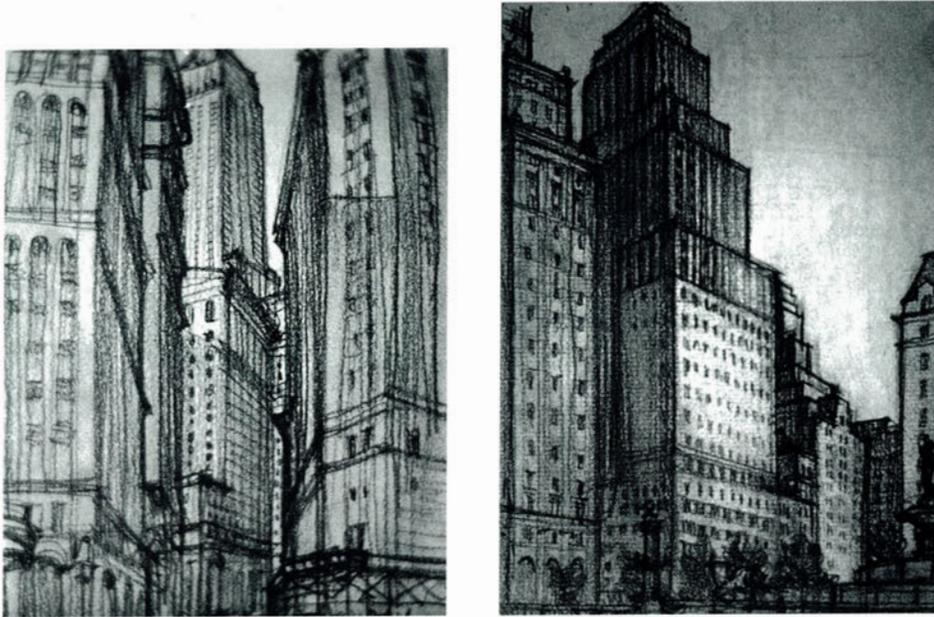
18. L. M.: Apuntes de relieves precolombinos; lápiz color s/papel, 250 x 174 mm, (1930), (ETSAM).

Para estudiar las arquitecturas precolombinas, al tiempo que “para ver faros y grandes estructuras” (17) emprenden en 1930 un viaje a los Estados Unidos, Méjico y América Central.

Los estudios de Moya quedarán reflejados en más de medio centenar de dibujos a lápiz, de rápido trazo, recogidos en tres cuadernos de *bolsillo*: comienza el primero en Nueva York y termina en Monterrey; los otros dos corresponden a Méjico y distintos lugares de Centroamérica.

Los dibujos de Nueva York, en total catorce, son de prioritario carácter perceptivo. En ellos el joven arquitecto parece querer reflejar la impresión que la ciudad le causa con una cuidada elección del punto de vista para ofrecer expresivas –casi escenográficas– imágenes urbanas.

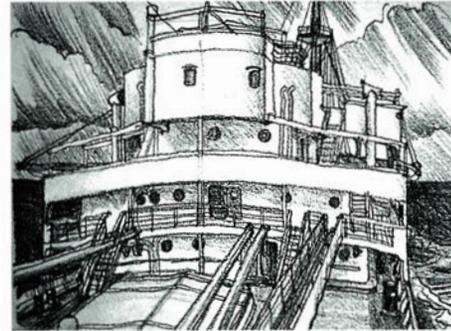
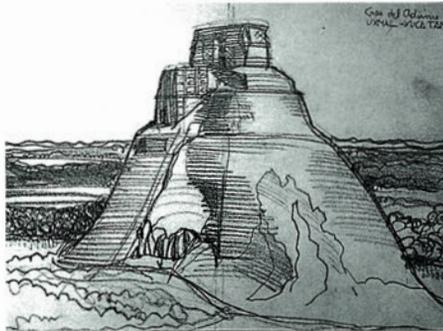
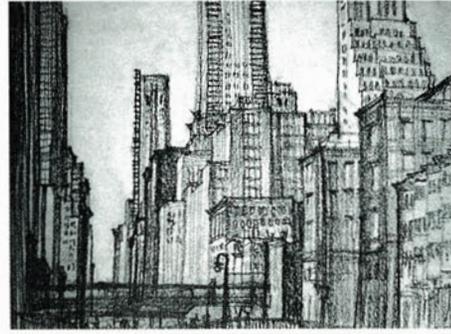
El resto de los dibujos, forma un cuerpo menos homogéneo, en el que se combina lo perceptivo con lo claramente descriptivo, según podemos apreciar en los muy estudiados detalles de los capiteles del obispado de



19. L.M.: Dos vistas de Nueva York; lápiz s/papel WHATMAN, 175 x 127 mm, (1930), (ETSAM).

Monterrey, en el alzado de la Catedral de Saltillo o, en fin, en los motivos aztecas que incluso están acotados y que retomaría en la redacción definitiva del *Faro*.

Observamos también en estos dibujos la honda impresión experimentada por Moya ante estas ruinas aztecas, cuyos epígonos no tardaremos en en-



20. L.M.: Vista general de Manhattan; lápiz s/papel WHATMAN, 127 x 175 mm, (1930), (ETSAM).
21. L.M.: Vista de una calle de Nueva York; lápiz s/papel WHATMAN, 127 x 175 mm, (1930), (ETSAM).
22. L.M.: Casa del Adivino en Uxmal, Yucatán; lápiz s/papel ahuesado, 172 x 255 mm, (1930), (ETSAM).
23. L.M.: Apunte del barco en el viaje de regreso; lápiz s/papel WHATMAN, 127 x 175 mm, (1930), (ETSAM).

contrar. Por cuanto acaso sirva para elucidar en algo la serie de que a continuación trataremos, merece la pena transcribir estos recuerdos del viaje de Moya, referidos al conjunto de la pirámide de Teotihuacán:

Tal como está es un puro juego de superficies planas perfectas, sin nada que distraiga ni por la forma ni por el color, y sin tener tampoco ninguna alusión histórica o literaria que pueda influir en el ánimo del espectador, (...)

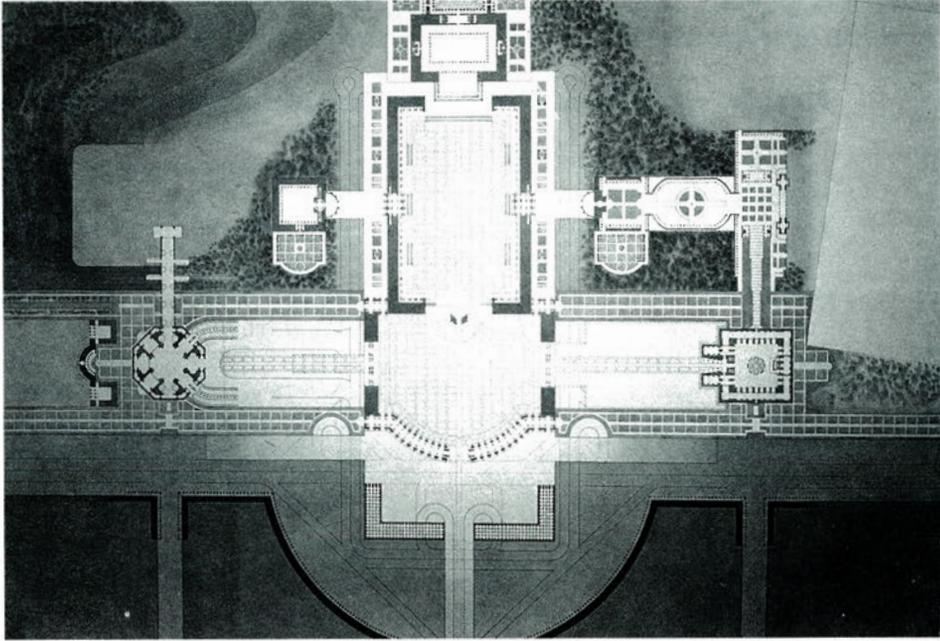
Todo ello se levanta en medio de un paisaje grande y desolado. Cerca se ven otras pirámides y otras plataformas semejantes, y a lo lejos, las montañas. Faltan por allí árboles y casas, que pudieran quitar algo de la grandeza y de la fuerza de aquellas construcciones, que tal como están son una abstracción geométrica sin tiempo ni lugar. Estas condiciones únicas y raras hacen que la obra se apodere inmediatamente del espectador y le haga sentir y padecer emociones que el desprevenido viajero quizá no esperaba ni deseaba (18).

Intercalados a los dibujos de arquitectura aparecen en estos cuadernos otros trazados de interés que, desde el espíritu atento y distendido del viajero, corresponden a paisajes, vegetación, personajes del lugar y distintos objetos, cual es el caso del curioso apunte del barco que los transportaba.

EL SUEÑO ARQUITECTÓNICO PARA UNA EXALTACIÓN NACIONAL: LA ARQUITECTURA DE PAPEL

Esta serie de dibujos, la más conocidas del arquitecto y que no entraremos a describir al estar parcialmente publicada en 1940 por la revista *Vértice* (19) (donde aparece ya con este nombre) y más tarde ampliamente tratada por Capitel (20), se realizó –junto con otros dibujos de los que aquí nos ocuparemos– durante los años de la Guerra Civil, quedando sin terminar al concluir ésta.

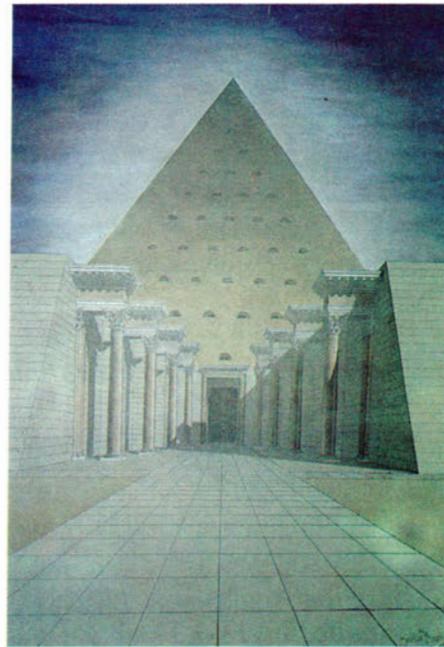
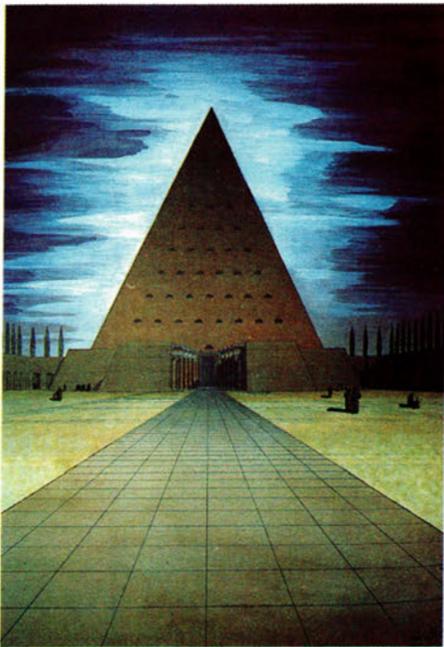
La presencia de la Guerra es, pues, determinante en la serie, que se propone como medio de “disciplinar la mente en momento tan fácil de perderla” (21). Surge así este ejercicio *disciplinar*, en aquellos años en que el pensamiento arquitectónico habría de proyectarse sólo en el plano del papel, como puramente especulativo, como callada reflexión en torno al di-



24. L.M.: Planta general de *Sueño*; tintas color s/cartulina, 70 x 100 mm, (ca. 1938), (ETSAM).

bajo: “En conjunto una ciudadela, acrópolis de este siglo. Ordenada a la española, como El Escorial. Un eje principal de triunfo; otro transversal para lo fúnebre (...)” (22).

Conviene hacer algunas consideraciones en torno a este carácter de *arquitectura de papel*. Observemos en primer lugar cómo se propone la serie como un verdadero proyecto construible, en el espacio y en el tiempo: con relación al primero se establece precisamente su situación en la ciudad, aprovechando una de las zonas más altas y mejor ventiladas de Madrid, más allá del ensanche de Argüelles, en el entonces espacio vacío comprendido entre el Hospital Clínico y el hoy desaparecido cementerio de San Martín, cuyos jardines se proponía incluir en la composición (23); con respecto al



25. L.M.: Perspectivas sucesivas de la entrada principal a la Pirámide; tintas color s/cartulina, 100 x 70 mm, (ca. 1938), (ETSAM).

26. L.M.: Bocetos del Arco Triunfal del Sueño; tinta, aguada sepia y acuarela s/papel hueso, 227 x 140 mm, 1937, (ETSAM).

segundo, se detalla su sistema constructivo atendiendo puntualmente a las técnicas del momento como el tratamiento *moderno* que hace del hormigón armado. También en este sentido notamos cómo su presentación formal se adecúa a la documentación en uso de un proyecto de arquitectura: plantas, alzados, secciones...

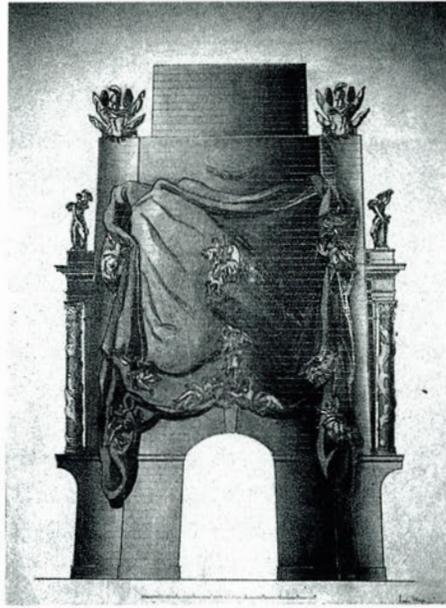
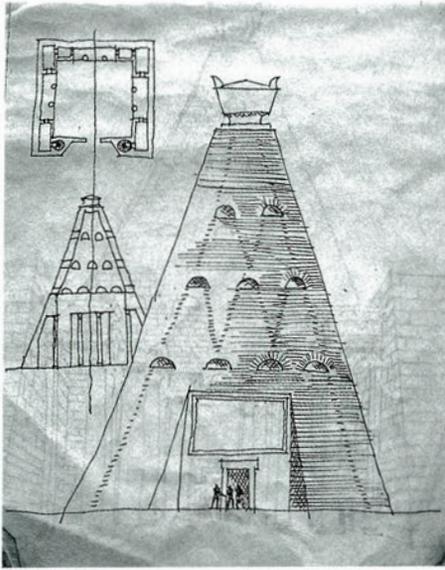
Pero observamos por otra parte cómo esta arquitectura tiene un inseparable compromiso con el dibujo, sin posible existencia fuera de él, recuperando esa *rara* condición de abstracción geométrica “sin tiempo ni lugar” que Moya había conocido en Teotihuacán. En este sentido el elocuente título de *Sueño arquitectónico* sugiere dos acepciones distintas:

– Por una parte, el *Sueño* como superposición –en un continuo *surrealista*– de imágenes oníricas o subconscientes, materializadas en los dibujos como objetos ya soñados, desde los primeros bocetos, tal y como expresan las perspectivas de *acercamiento* a la Pirámide y las vistas del Arco Triunfal, herederas de las arquitecturas efímeras conocidas por los grabados del XVIII y XIX: “Sucesión de sensaciones a lo musical, no presencia simultánea a lo arquitectónico, (...)” (24).

– Pero por otra parte, el *Sueño* como proposición de una Idea o anhelo, de *proyecto sin probabilidad de realizarse*; su sueño de una idea de ciudad, a escala del hombre, sueño a comparar con los espacios de la serie de los *Grandes conjuntos urbanos* (serie –de la que a continuación trataremos– realizada contemporáneamente y de la que pudiera considerarse el *Sueño*, según parece insinuar su planta general, como la personal contribución de Moya (25)), su propuesta de una ciudad ideal (propuesta que –liberado ya de esta simetría *francesa* en pro de la simetría *griega*– tendría la oportunidad de ensayar en la Universidad Laboral de Gijón).

Quedan así los dibujos del *Sueño* como un ejercicio comprometido a muy distintos niveles con la arquitectura. La incidencia de esta reflexión gráfica en el pensamiento arquitectónico de Luis Moya será entendida, en suma, desde el intento de recomposición de la *rota* tradición española, como determinante de “su elección decidida de la manera clásica” (26):

(...) sólo un complejo de importancia podía desarrollar el concepto estético, que permanecía raquítico entre los temas vulgares de la vida artística, sin aire para desarrollarse. Se facilitaba la expresión del nuevo concepto, porque se preveía el derrumbamiento de



27. L.M.: Boceto de la Pirámide del *Sueño*; tinta s/papel, 190 x 148 mm, (ca. 1937), (ETSAM).

28. L.M.: Boceto del monumento interior de la Pirámide; tinta y lápiz s/papel, 320 x 220 mm, (ca. 1937), (ETSAM).

29. L.M.: Alzados del Arco Triunfal; tinta y aguada s/cartulina, 692 x 527 mm, y 706 x 518 mm, (ca. 1938), (ETSAM).

todo el mundo de ismos, que era casi todo el mundo artístico; la moral estética obligaba a un examen de conciencia, como un balance de lo que realmente existía en arte, y que podía servir de partida para el futuro (27).

LOS GRANDES CONJUNTOS URBANOS: EL DIBUJO COMO HERRAMIENTA PARA EL ANÁLISIS COMPARATIVO DE ARQUITECTURAS

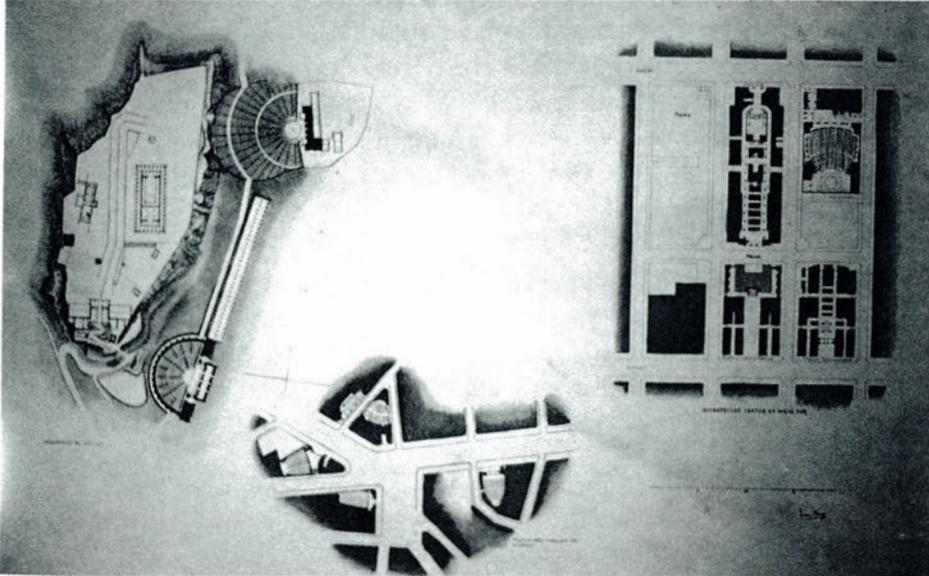
También durante el forzado paréntesis de la Guerra Civil dibuja la serie de los *Grandes Conjuntos Urbanos*, titulada así a partir de su publicación, años más tarde, en la *Revista Nacional de Arquitectura*. En estos cartones pretende Moya extraer consecuencias del paralelo entre dispares trazados urbanísticos. Para ello utiliza como herramienta el dibujo, con un fácil recurso: el representar todos los espacios a la misma escala. “Se han dibujado a la misma escala —señala Moya— cosas opuestas, desde Teotihuacán hasta la gracia cortesana del Zwinger, desde el libre y humano orden de la Acrópolis de Atenas hasta la máscara rígida y empelucada de Versailles” (28). La yuxtaposición gráfica de las distintas plantas permite una eficaz y sorprendente deducción de conclusiones.

Agrupada así, a lo largo de ocho láminas de gran formato (70 x 100 cm) y varias tintas, las plantas de disímiles espacios urbanos. En algunas de ellas esta comparación insiste en determinadas tipologías arquitectónicas: tal es el caso de la lámina en que se cotejan las construcciones teatrales de la Acrópolis de Atenas con las de la madrileña plaza del Callao y del entonces inacabado *Rockefeller Center*; también la del dibujo que reúne muy diferentes plazas: la de San Marcos de Venecia, la del Zwinger en Dresde, la de Nancy, la de la Puerta del Sol en Madrid y la Real de Munich. Otras veces el paralelo es dos a dos, como entre El Escorial y Versalles; entre el palacio del Louvre y San Pedro de Roma; entre el Foro Mussolini de Roma y la Plaza de los Sacrificios de Teotihuacán (29).

Dos aspectos a destacar señala el propio Moya en el estudio de los dibujos de esta serie:

El primero se refiere al concepto del módulo y a su relación con el hombre como unidad de medida. El segundo es el sistema de com-

posición, sencillo y hasta tosco en composiciones llenas de ejes, composiciones simétricas en el sentido moderno, como Teotihuacán o Versalles. Se hace más delicado cuando empieza a faltar esa simetría, pero se conserva el trazado ortogonal, como ocurre en El Escorial, y alcanza su mayor finura cuando falta la simetría moderna y reina sólo la simetría griega, aquélla que conocemos por Platón y Vitrubio, que es la de la Acrópolis de Atenas (30).



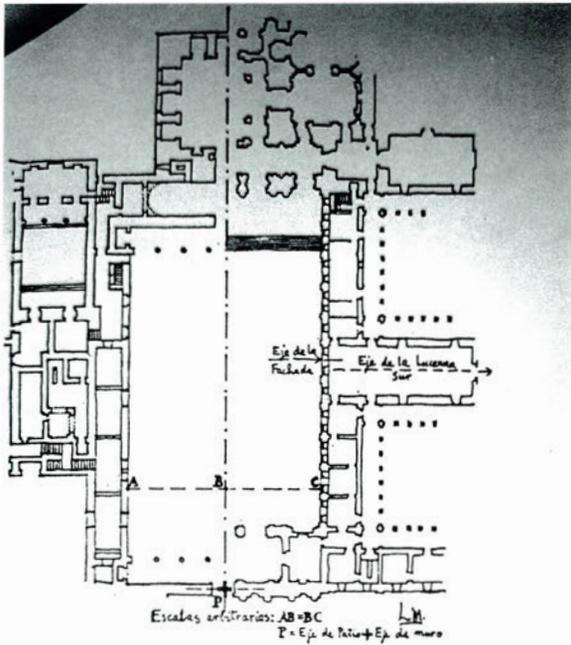
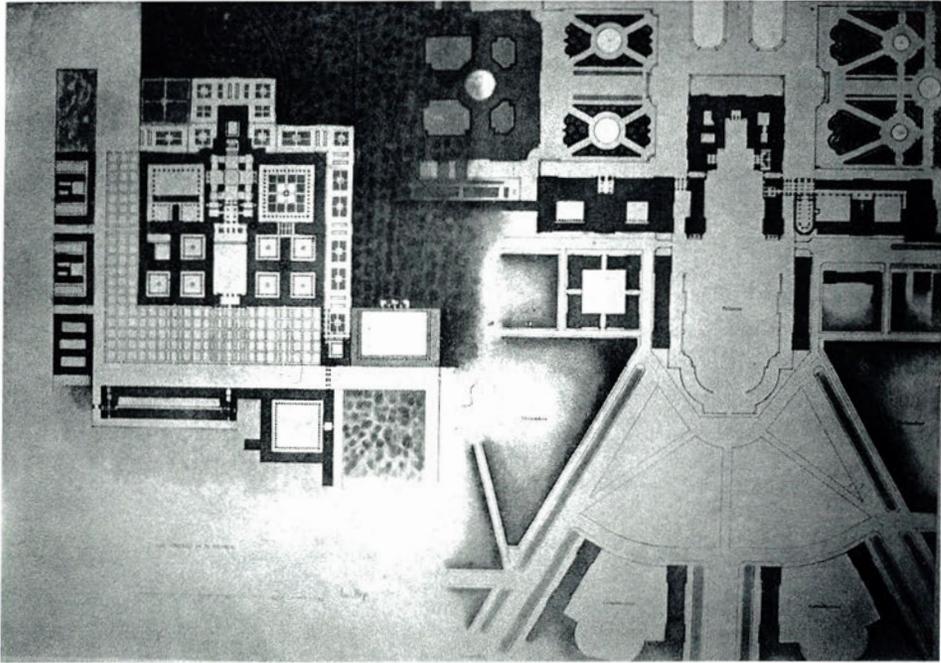
30. L.M.: Paralelo, a igual escala, entre las tipologías de teatros de la Acrópolis de Atenas, de la Plaza del Callao de Madrid y del *Rockefeller Center* de Nueva York; tintas color s/papel, 70 x 100 mm, (ca. 1937), (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra).

En algunos de los conjuntos se ilustra, así, la escala urbana proporcionada al hombre; en otros, como *escarmiento*, la pérdida de esa medida: “La personalidad desaparecida, el hombre, no como elemento integrante de un todo, en una jerarquía, sino como fragmento mineral de un bloque” (31).

Tomando como ejemplo la lámina que confronta, en un *fundido*, el castillo de Versalles y el Monasterio de El Escorial, podemos observar de qué forma contrapone Moya las enormes dimensiones de aquél respecto de éste. *Propone*, de esta manera, el patio de honor del palacio de Luis XIV, curiosamente, como *vaciado* o *negativo* del cuerpo formado por la basílica y el palacio privado de su bisabuelo Felipe II, señalando cómo “sorprende y admira que las pequeñas dimensiones de El Escorial puedan producir tal impresión de grandeza” (32), por contra a la impresión que produce Versalles (33). La fábrica escorialense es también contrapuesta, en esta misma serie, con la entonces paralizada obra de los *Nuevos Ministerios*. En el paralelo entre El Escorial y los Nuevos Ministerios (que interesa particularmente a Moya por cuanto éstos debían ser el edificio que diese al nuevo régimen de la República “la dignidad que El Escorial daba al antiguo” (34) hace notar también “las enormes escalas empleadas” (35) en éste respecto de aquél.

Estos recursos del dibujo, que cotejan distintas arquitecturas para conseguir palmarias conclusiones, son frecuentes en Moya. Así, también respecto a este mismo monumento, publica en su memorable ensayo “La composición arquitectónica en El Escorial” un curioso dibujo en que yuxtapone las plantas del Patio de los Reyes y del Patio de la Alberca en la Alhambra, pero el artificio aquí es otro, en palabras de Moya:

Para su comparación se ha hecho igual el ancho de ambos patios y se ha hecho coincidir el muro de arranque de ambas composiciones, (...). A la vista de ello resulta claro el paralelo entre ambos, que puede seguirse desde las proporciones generales hasta los gruesos relativos de las fábricas, y sobre todo, aunque no puede apreciarse con sólo los planos, el juego alternado de volúmenes y claroscuro (36).

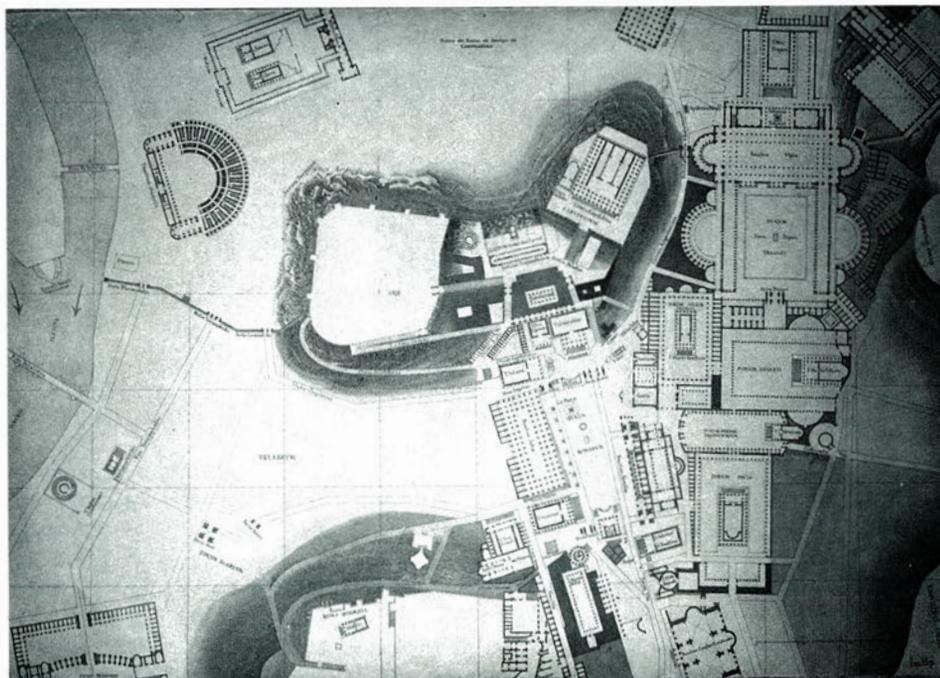


31. L.M.: Paralelo, a igual escala, entre las plantas del Monasterio de El Escorial y el Palacio de Versalles; tintas color s/papel, 70 x 100 mm, (ca. 1937), (ETSA U. Navarra).
32. L.M.: Paralelo, a diferentes escalas, entre el Patio de los Arrayanes de la Alhambra y el Patio de los Reyes de El Escorial, ("La composición...", *Arquitectura*, núm. 56, 1963, p. 7).

LOS FOROS DE ROMA: EL DIBUJO COMO MEDIO PARA LA RESTITUCIÓN DE ARQUITECTURAS

Si bien publicado en los *Grandes Conjuntos Urbanos*, nos interesa destacar el plano de los *Foros de Roma* como representativo de un uso diferente del dibujo: el de la restitución arquitectónica.

El interés de Luis Moya por el levantamiento de los Foros de Roma arranca de sus tiempos de bachillerato, cuando la personalidad de su profesor de Historia, el religioso marianista don Fidel Fuidio, le abre al mundo clásico. Así lo prueban algunos dibujos del Foro de Roma bajo Augusto – con cuidadosa leyenda e identificación de los edificios– y acuarelas de su primera juventud.



33. L.M.: Planta *ideal* de los Foros de Roma en tiempo de Constantino; tintas color s/papel, 70 x 100 mm, (ca. 1937), (ETSA U. Navarra).

Ya como aportación personal, durante la Guerra Civil y paralelamente a los otros *conjuntos urbanos*, levanta esta planta de los *Foros de Roma en tiempo de Constantino*, tras una minuciosa investigación bibliográfica que años más tarde corregiría en algún extremo, tras los datos proporcionados por posteriores excavaciones y estudios (37). El hecho de la continua transformación del Foro, el que nunca llegara a ser una construcción *terminada y definitiva*, suponía un obstáculo añadido a la restitución pretendida, reconociendo Moya que “es muy difícil saber cuál era el aspecto de los edificios que coexistían en un momento determinado” (38) en tanto que “unos decaían cuando otros se elevaban” (39). De esta manera algunas de las restituciones, “como el enlace entre los Foros de Augusto, de Trajano y de Julio César, y casi toda la planta de este último” –según señala Moya– son “puramente hipotéticas” (40).

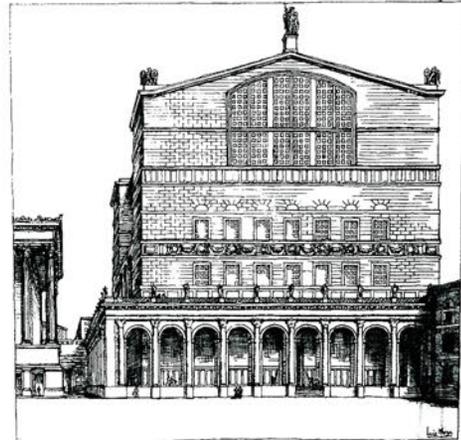
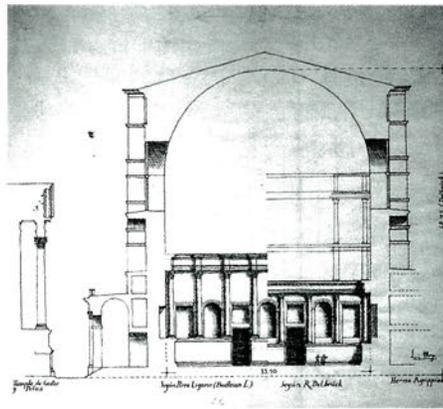
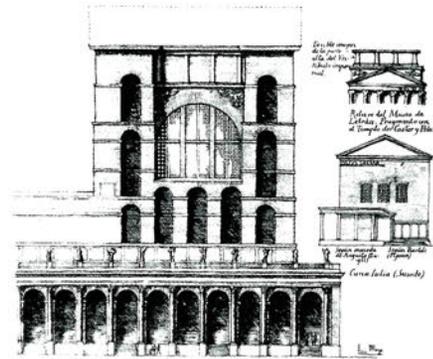
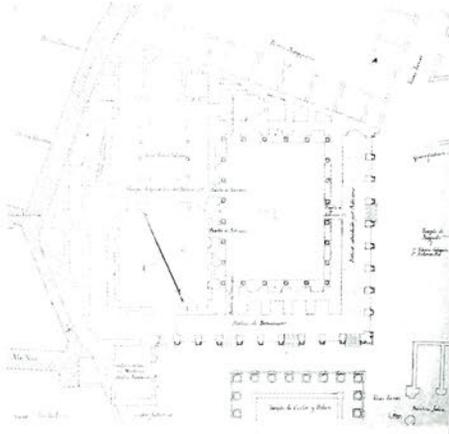
Al igual que en la serie de los *Grandes Conjuntos Urbanos* (que, como se ha dicho, abraza a este dibujo) Moya se interesa aquí por las relaciones relativas de tamaños. No es ahora el paralelo a igual escala entre distintos conjuntos, sino, dentro del mismo, la comparación entre el tamaño de los edificios y el de los espacios abiertos, lo que reclama su atención:

Conviene observar, finalmente, que en la antigua Roma los edificios eran enormes, y los espacios libres, calles y plazas, muy pequeños, a la inversa de las ciudades actuales. Tan notable es este hecho que condujo a los arqueólogos de Roma a no aceptar durante siglos el Foro Romano tal como es, por parecerles imposible que tan pequeño lugar hubiera sido el centro del mundo, (...) (41).

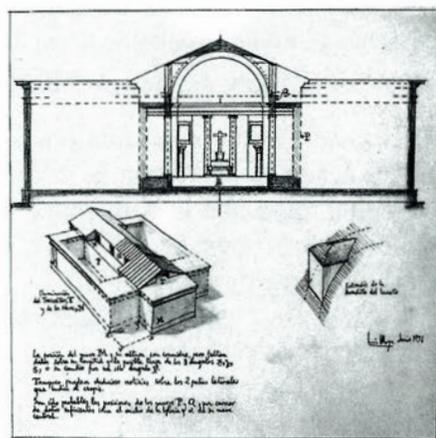
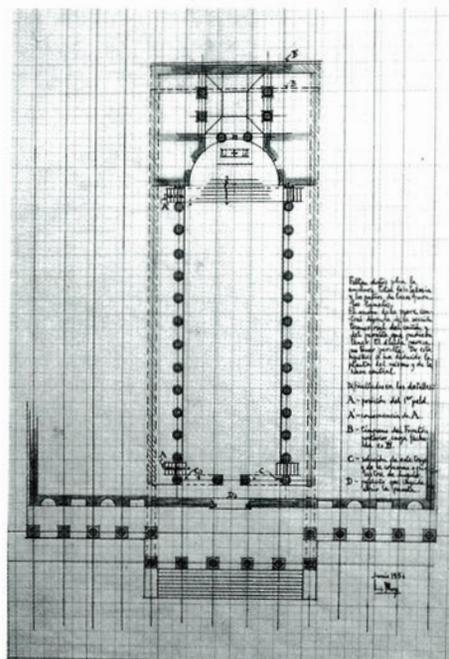
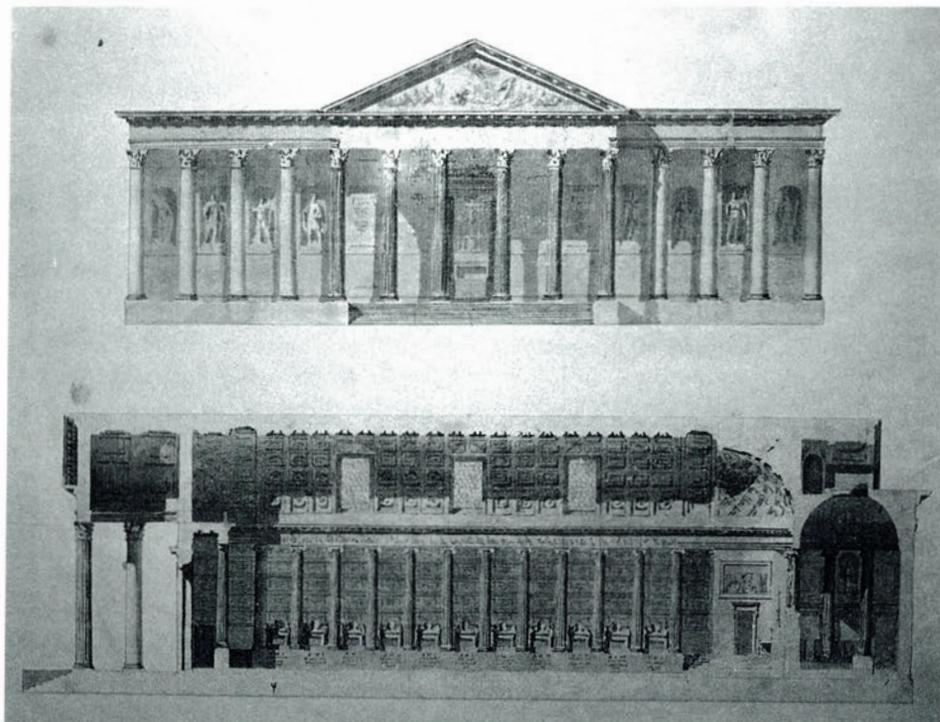
Como ejercicio independiente detallaría Moya años más tarde, y publicaría en 1949 (42), una parte de este dibujo, frecuentemente *soslayada* en los estudios sobre Roma, situada en la ladera noroeste del Palatino: la correspondiente al conjunto que en el plano de los foros constituyen la Biblioteca, el Templo de Minerva y el de Augusto Divinizado, denominaciones –las tres– que da Moya por equivocadas, entendiendo que este último “fue, sin duda, el Vestíbulo, digno por su grandeza de los palacios imperiales situados en lo alto de la colina” (43). A partir de su interés por el posible abovedamiento del edificio dibuja Moya la restitución arquitectónica, para la que aporta curiosas interpretaciones de diferentes documentos (44), haciendo notar que “quedan pocos datos para trazar una reconstrucción de esta sa-

la; pero he procurado hacerlo por el interés que ofrece para el estudio de las construcciones abovedadas” (45).

Estos dibujos (planta, alzado lateral, sección y perspectiva exterior), a tinta sobre papel vegetal, constituyen una interesante recreación de la arquitectura romana, no extraña, por cierto, a algunas obras que a la sazón emprendiera.



34. L.M.: Planta de conjunto del Vestíbulo del Palacio Imperial; tinta s/papel de croquis, 460 x 500 mm, [1949], (ETSAM).
35. L.M.: Alzado lateral del Vestíbulo y detalle del relieve del Museo de Letrán y de la Curia Julia; tinta s/papel de croquis, 310 x 392 mm, [1949], (ETSAM).
36. L.M.: Sección del Vestíbulo, con las hipótesis comparadas de Pirro Ligorio y de Delbrück; tinta s/papel de croquis, 350 x 425 mm, [1949], (ETSAM).
37. L.M.: Perspectiva exterior del Vestíbulo; tinta s/papel de croquis, 368 x 380 mm, [1949], (ETSAM).



38. [JUAN DE VILLANUEVA]: Alzado y sección de panteón; pluma y aguada s/papel verjurado montado s/ cartulina, 327 x 420 mm, (2ª mitad s. XVIII), (ETSAM).
39. L.M.: Restitución del proyecto de Villanueva (planta); tinta y lápiz s/papel vegetal milimetrado, 459 x 317 mm, 1954, (ETSAM).
40. L.M.: Restitución del proyecto de Villanueva (sección transversal, perspectiva exterior y detalle del luneto); tinta y lápiz s/papel vegetal, 308 x 315 mm, 1954, (ETSAM).

Dentro de este mismo uso del dibujo, con la variante de ser aplicado a una arquitectura proyectada, que no llegó a construirse, merece señalarse la restitución de un proyecto de Juan de Villanueva a través de dos dibujos adquiridos por Moya en 1952 y que atribuía con probabilidad al célebre Proyecto de Parma (46). Corresponden los dibujos al alzado frontal y a la sección longitudinal; a partir de éstos procede en 1954 al levantamiento de la volumetría general, de la planta y de la sección transversal. Las explicaciones, anotadas en los márgenes, dan puntual cuenta del método seguido y de las indeterminaciones finales:

Faltan datos sobre la anchura total de la Iglesia y los patios de luces para los lunetos.

El ancho de la nave central depende de la sección transversal del cañón y del peralte que pudiera tener. El ábside parece no tener peralte. De esta hipótesis se ha deducido la planta del mismo y de la nave central. (...)

LAS FELICITACIONES NAVIDEÑAS: EL DIBUJO COMO VALORACIÓN SIMBÓLICA DE LA ARQUITECTURA

Esta serie está constituida por los cuarenta y un dibujos con que anualmente, desde 1947 –y con la sola excepción de un año (47)–, el matrimonio Moya felicitaba la Navidad a sus amistades (48). El dibujo, en consecuencia, estaba pensado, desde el formato y la técnica, para su oportuna reproducción y envío postal.

Valgan, al respecto, por ilustrativas del método generador, las propias palabras de Moya en carta manuscrita al profesor Alfonso Valdés, carta que la muerte no le permitió terminar:

(...) desde el día en que la Dirección de Correos impuso el formato $1/\sqrt{2}$ para la correspondencia, me entretuve en componer los dibujos para mis felicitaciones navideñas con esa proporción: 60 cm de altura por 42,5 de ancho, que en números enteros de pulgadas de 2,5 cm son 24" x 17". Cuadrículado en pulgadas, jugué con las muchas divisiones que indica la serie de Peel, y las líneas y puntos que señalaba éste, sirvieron para situar todos los elementos de

la composición; éstos, en general, son sugeridos por la trama geométrica, pues el croquis previo, a mano alzada, es una guía muy pobre (49).

En efecto, observamos en las *Felicitaciones* cómo la composición simbólica y la geométrica se superponen. Según puede observarse en los muchos bocetos preparatorios que de ellas se conservan, los estudios de proporción y trazados reguladores constituyen una herramienta invariable; pero notemos bien este carácter meramente instrumental: para Moya “la buena proporción no determina, de por sí, la obra de arte (...) se limita a definir el elemento físico-matemático con el que se hace el trabajo creativo, sin coartar la libertad del artista ni servirle siquiera de guía; sólo le evita tropiezos” (50). Éste es el planteamiento que vamos a encontrar en esta serie.

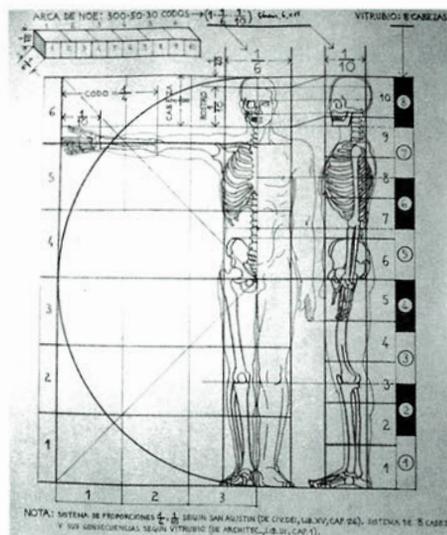
La técnica empleada, siempre monocroma (51) y predominantemente lineal, se acomoda también a las posibilidades de reproducción. Observamos, no obstante, una evolución en ella, desde las aguadas de la primera época hasta el empleo lineal y *puntillista* del rotulador en los últimos años, debido a los problemas en la vista que Moya padeció.



41. L.M.: Felicitación navideña de 1964; tinta, aguada y acuarela s/cartulina, 560 x 476 mm, (ETSA U. Navarra).
42. L.M.: Bocetos de la misma felicitación; lápiz y tinta s/papel verjurado, 308 x 229 mm, (ETSAM).

La composición del dibujo, con una compleja estructura simbólica, se basa cada año en una cita distinta de San Agustín, cita que era cuidadosamente seleccionada por Moya y que frecuentemente hacía referencia a la geometría o la proporción.

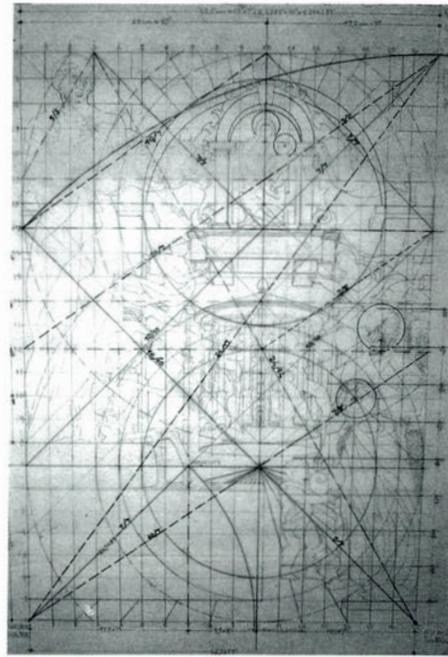
En torno, pues, al texto latino de San Agustín destaquemos, por una parte, cómo los dibujos de la serie (a excepción de los de los primeros años, que van prefigurando el tipo) constituyen un sistema de elementos invariantes de conocida significación simbólica: la escenografía de arquitectura romana; la imagen de la Virgen con el Niño; la Cruz; la figura del Santo; el esqueleto; la figura femenina, imagen de la Roma caída; los dos niños; la proporción y los elementos geométricos (a menudo los instrumentos euclidianos –regla y compás– o los cinco poliedros regulares, con preferencia el dodecaedro como expresión de la proporción áurea...).



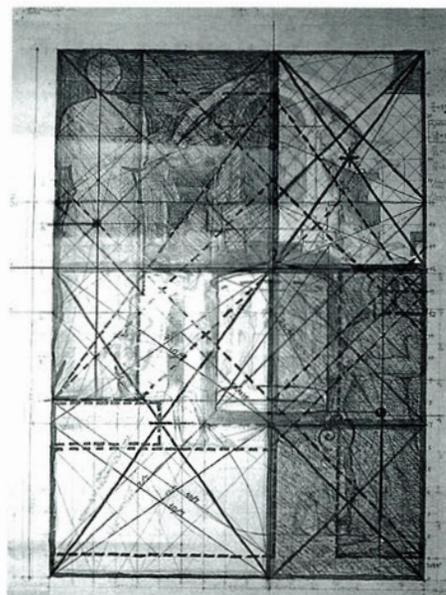
43. L.M.: Felicitación navideña de 1978; tinta y rotulador s/cartulina, 700 x 500 mm, (ETSA U. Navarra).

44. L.M.: Proporciones del cuerpo humano según Vitruvio y San Agustín; rotulador s/papel vegetal, 415 x 365 mm, (1978), (ETSAM); ("Notas...", p. 52).

Pero si estos elementos permanecen constantes, a lo largo de los años, cada felicitación, por otra parte, se adapta a las circunstancias e intereses de Moya en el momento de su realización, reflejando ocasionalmente arquitecturas propias o estudios por entonces abordados.

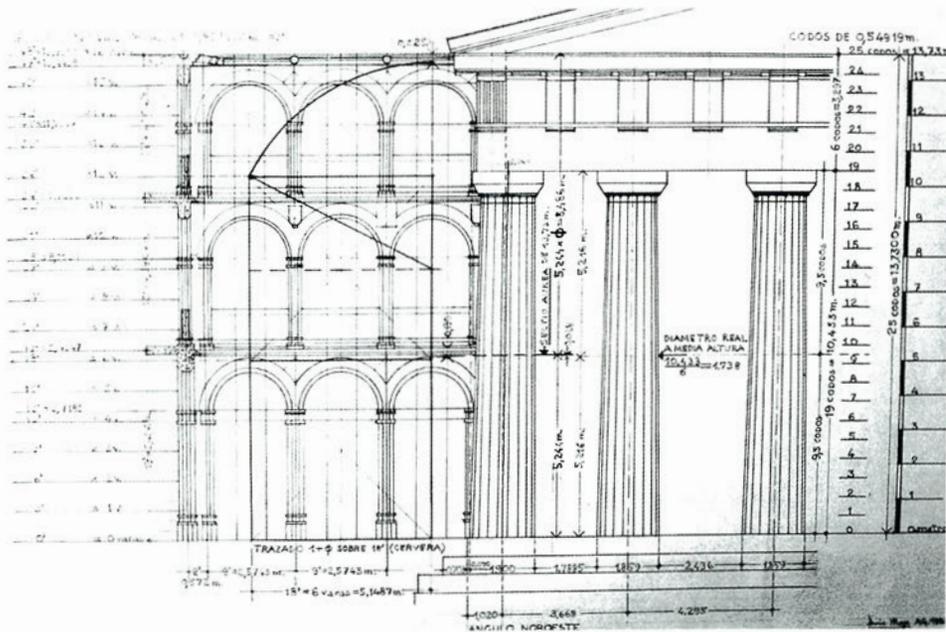


45. L.M.: Felicitación navideña de 1982; tinta y rotulador s/cartulina, 700 x 500 mm, (ETSA U. Navarra).
46. L.M.: Trazados reguladores de la misma felicitación; tinta y rotulador s/papel vegetal y rotulador y lápiz color s/papel, 700 x 525 mm, (ET-SAM).





47. L.M.: Felicitación navideña de 1983; rotulador s/cartulina, 700 x 500 mm, (ETSAM U. Navarra).



48. L.M.: Paralelo entre las proporciones del patio del Colegio de Santa Cruz en Valladolid y las del ángulo noroeste del Partenón; tinta y rotulador s/papel vegetal, 396 x 607 mm, 1984, (ETSAM); ("Las proporciones...", fig. 2).
49. L.M.: Bocetos de la felicitación navideña de 1983; rotulador y lápiz s/papel, 175 x 125 mm, (ETSAM).

Así, por ejemplo, la felicitación de 1978 gira en torno al ensayo que ese mismo año publicara: “Notas sobre las proporciones del cuerpo humano según Vitruvio y San Agustín. En éste aborda la relación que encuentra San Agustín (52), “sin precedentes, al parecer, en los autores de la Antigüedad” (53), entre las medidas del cuerpo humano y el Arca de Noé (prefiguración del cuerpo de Cristo como *Arca de Salvación* (54)). Al aplicar Moya estas proporciones al cuerpo humano descubre que no sólo no contradicen las señaladas por Vitruvio sino que “completan su descripción y llenan algunas lagunas” (55); el paralelo entre unas y otras proporciones es explicitado por Moya en este ensayo con un dibujo del esqueleto y cuerpo humanos, dibujo que, así mismo, traslada a la citada felicitación.

También al caso, y correspondiendo a esta ciudad de Valladolid, cabe destacar la felicitación del año 1983, que Moya fundamenta en un estudio que publicaría al año siguiente (56): “Las proporciones del patio del Colegio Mayor de Santa Cruz en Valladolid y una notable coincidencia”. Se centra el estudio a partir del hecho de que la altura del patio del Colegio, dividida en proporción áurea según el análisis realizado por Luis Cervera (57), coincida con la del orden del Partenón en su ángulo noroeste:

Esta coincidencia ha provocado el juego de comparar ambas arquitecturas; para esta operación se han puesto juntos los dibujos de sus alzados a la misma escala, acompañándolos de los correspondientes sistemas métricos: pies de Segovia para el Colegio de Santa Cruz y codos para el Partenón (58).

El recurso de la yuxtaposición de arquitecturas, con sus trazados reguladores, es empleado una vez más por Moya en las dos láminas que glosan el ensayo; yuxtaposición que, por otra parte, vamos a ver *materializada* en la precitada felicitación y sus distintos bocetos. El efecto que produce en Moya este dibujo comparativo es el de un “contraste extraordinario en el concepto de la escala” (59): la escala del hombre en el Colegio, la escala de los *dioses* en el Partenón (60).

La composición del dibujo se apoya, pues, en esta razón geométrica. Y es hacia esta razón hacia donde va a *forzar* el pensamiento de San Agustín (61): “Si unus flatus inflat duas tibias ¿non potest unus spiritus implere duo corda, agitare duas linguas?” (62).

Sírvanos esta mención al Partenón para enlazar con la última serie de que trataremos.

LA SERIE DEL PARTENÓN: EL DIBUJO COMO GEOMETRÍA DESENTRAÑADORA DE LA IDEA ARQUITECTÓNICA

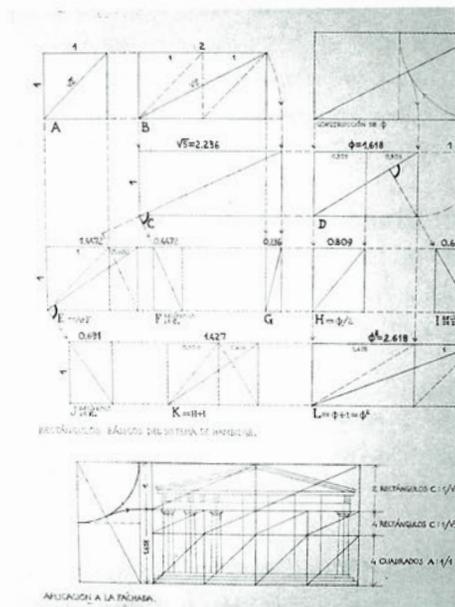
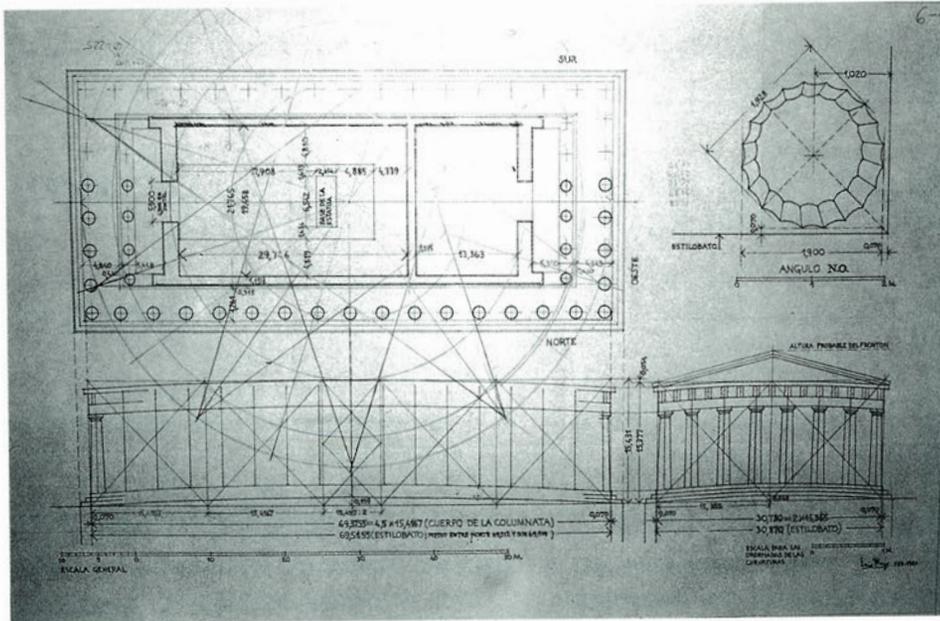
En 1981 publica Moya su exhaustiva *Relación de diversas hipótesis sobre las proporciones del Partenón*. En este ensayo, en el que conjuga la erudición bibliográfica con el rigor en sus propios análisis gráficos, estudia Moya la aplicación de los distintos sistemas de proporción a la arquitectura de este templo y publica parte de los dibujos que sobre el mismo llevaba tiempo realizando (63).

El interés de Luis Moya por el Partenón y por la arquitectura griega en general, como contrapunto *abstracto* a la *materialidad* de la –para él tan cercana– arquitectura romana, es constante a lo largo de sus escritos. La serie del Partenón está constituida por cerca de medio centenar de dibujos de distinto tipo y formato, frecuentemente a tinta sobre papel vegetal, a veces milimetrado: desde los de implantación del templo en la Acrópolis –con su complejo sistema de ejes, al que ya se refiriera en los *Grandes conjuntos urbanos* y luego plasmara en *La geometría de los arquitectos griegos pre-euclidianos* (64)– hasta los rigurosos levantamientos a partir de las mediciones realizadas por Balanos (65) y los concienzudos análisis de trazados reguladores.

Es buena muestra esta serie de cómo el dibujo, desde su realidad geométrica, es empleado como vía para ahondar en la última esencia de tan compleja arquitectura. Con ella se suma Moya a cuantos en el pasado se empeñaron en desentrañar el alma del Partenón, su velada razón de ser:

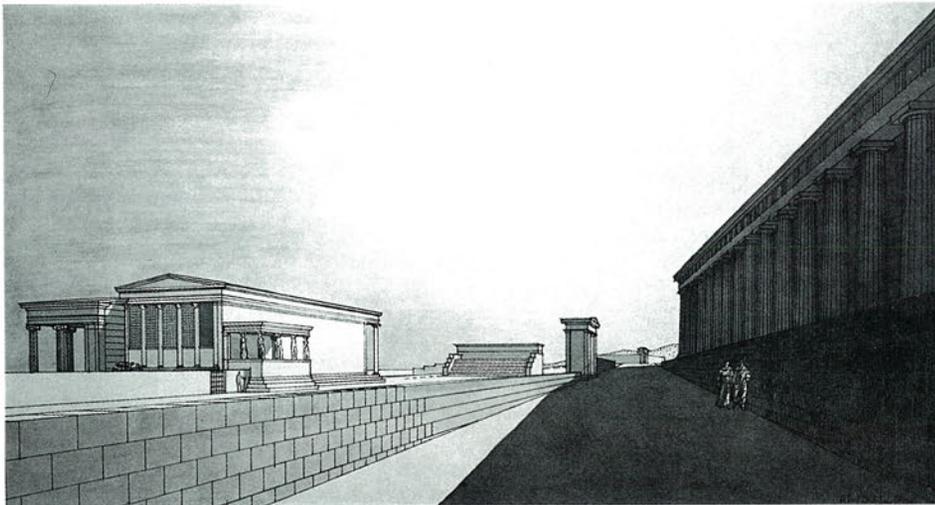
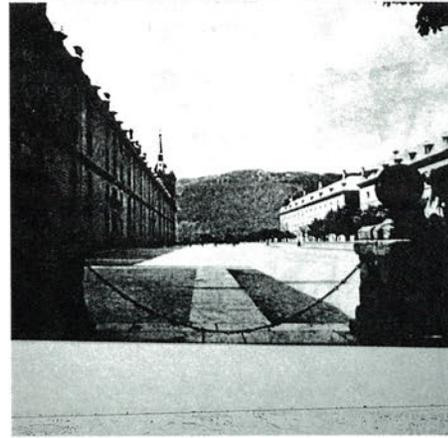
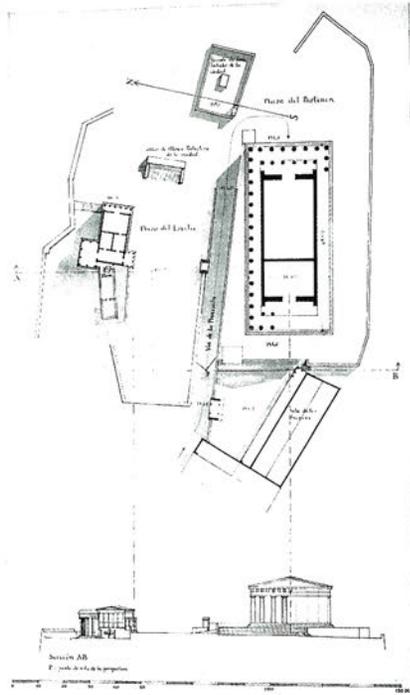
Descubrir el mecanismo matemático que producía estas emociones fue la empresa utópica a que se dedicaron tantos autores, excitados por la dificultad de encontrar un sistema racional de proporciones capaz, por sí sólo, de mover la capacidad sentimental de la mente (...) (66).

Desde este criterio constituyen estos dibujos una documentación de primer orden a incorporar a los estudios sobre el Partenón (67), monumento que desde otros puntos de vista también reclamó el interés de Moya.



50. L.M.: Planta, detalle de la columna del ángulo NO y alzados lateral y frontal del Partenón, según las mediciones de Balanos; tinta s/ papel vegetal, 410 x 625 mm, 1980, (ETSAM); ("Relación ...", p. 54).

51. L.M.: Aplicación a la fachada del Partenón del sistema de rectángulos de Hambidge; tinta s/papel vegetal, 530 x 430 mm, (1980), (ETSAM); ("Relación...", p. 70).



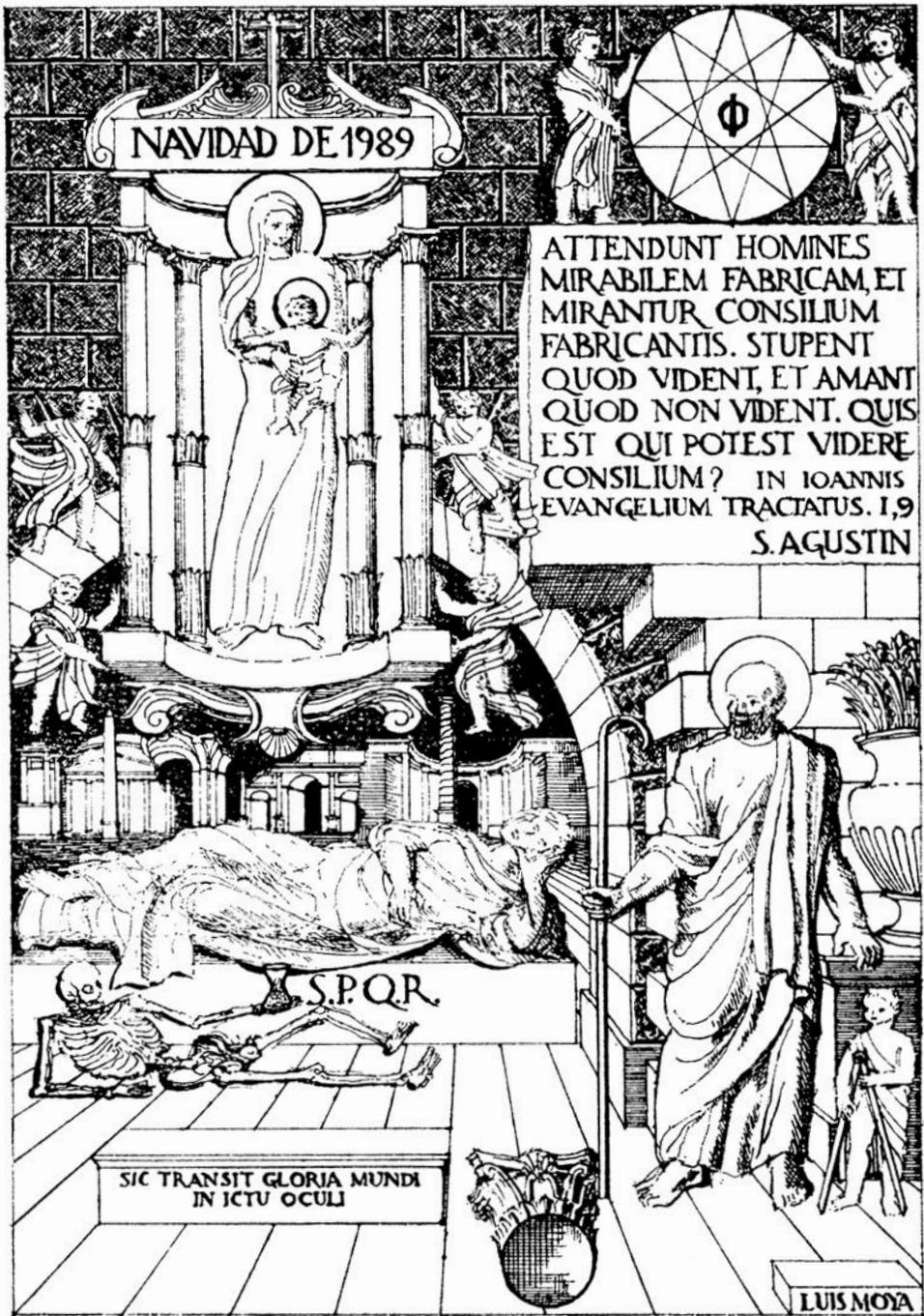
54. L.M.: Planta general y alzado de la Acrópolis de Atenas; tinta y aguada s/ cartulina, 535 x 310 mm, 1963, (ETSAM); (“La composición...”, p. 15).
55. L.M.: “Fotomontaje sobre la lonja norte de El Escorial, que compara el estado actual con el original y lo relaciona con la fachada norte del Partenón, [1963]; (“La composición...”, p. 14).
56. L.M.: Perspectiva de la vía de las Panateneas en la Acrópolis de Atenas; tinta y aguada s/ cartulina, 228 x 426 mm, 1963, (ETSAM); (se reproduce invertida respecto al dibujo original, para remitir a la fachada norte de El Escorial, según se publicó en “La composición...”, p. 15; en “Notas...”, fig. 10 bis, se publicó de acuerdo al dibujo original).

hasta la plaza de la fachada principal” (68), advirtiéndose cómo, al ser la dirección de esta llegada contraria en uno y otro casos, invierte Moya en la publicación –respecto del dibujo original– la perspectiva de las Panateneas “para hacer más clara su coincidencia de volúmenes y claroscuros con la Lonja Norte” (69). Así mismo, abundando en esta circunstancia, publica junto a una fotografía de esta Lonja Norte un curioso fotomontaje, sumamente esclarecedor, en que “se ha reconstruído su estado en tiempo de Felipe II, cuando el monte empezaba en la misma Lonja” (70). Como ya se ha indicado más arriba estos usos *forzados* del dibujo, verdaderamente sorprendentes, son muy usuales en Moya y reflejan ciertamente en qué medida la expresión gráfica es para él no un fin en sí mismo sino un poderoso instrumento para el análisis de lo arquitectónico.

* * *

Con el estudio de estas series gráficas hemos expuesto distintos usos del dibujo de arquitectura en Luis Moya Blanco, estudio que ha de enmarcarse en el más general de la relación entre el dibujo y su pensamiento arquitectónico.

En torno a esta relación entre pensamiento y dibujo –entre pensamiento y acción– citemos, para concluir, su última felicitación navideña, la de 1989, acaso su postrer dibujo. En ella, siempre al hilo del pensamiento agustiniano, hace Moya una erudita reflexión en torno al término latino *consilium* (71) según las tres acepciones que de él había encontrado: en primer lugar, como voluntad e idea del artista o creador; en segundo lugar, como designio de los dioses; en tercer lugar, como azar. Maravillándose de estos tres distintos y contradictorios significados hacía –pocos días antes de morir– un comentario a quien esto escribe en el que enlazaba el *consilium* con el momento creador y, reafirmando la *mecánica manual* (72) del dibujo como generatriz del pensamiento, recordó la pregunta que en términos



57. L.M.: Última felicitación navideña; rotulador s/cartulina, 700 x 500 mm, 1989, (Colección de D^a Concepción Pérez Masegosa, viuda de Moya).

muy similares formularan Machado, Picasso y Alain: “¿Cómo sé lo que quiero hacer hasta que lo estoy haciendo?” (73).

Desde esta reflexión de Luis Moya, que pone el acto creador en la propia realización de la obra, “que pide ayuda a los sentidos” (74), entendemos la práctica de su dibujo –al que aquí nos hemos acercado sólo en parte– como engranaje de su pensamiento arquitectónico y elucidario, acaso, de su obra: *Quis est qui potest videre consilium?*.

NOTAS

- (1) Por otra parte tampoco no referiremos en esta comunicación a la obra gráfica que no guarda relación directa con la arquitectura, obra no escasa en Moya: dibujos, acuarelas y óleos.
- (2) Este estudio se aborda en la tesis doctoral que, bajo la dirección de don Pedro Navascués, está redactando en la ETSAM quien esto escribe.
- (3) Ingresa en la Escuela en 1921 y se titula en 1927.
- (4) MOYA, *Ejercicios*, 15.
- (5) Entre 1924 y 1929 transcurre Moya los veranos en Ávila, empleándose en el estudio y dibujo de los monumentos de la ciudad y provincia (MOYA, Prólogo, 5).
- (6) *El Pilar*, núm. 7 (1924), 89.
- (7) *El Pilar*, núm. 39 (1929), 169.
- (8) MOYA, “El convento”, 87 y 88.
- (9) MOYA, “Arquitectos”, 126.
- (10) *El Pilar*, núm. 16 (1925), 209 y 210; y núm. 46 (1930), 205.
- (11) Nos referimos al ensayo de MORENO VILLA “Tres dibujos de Pedro de Ribera que reclaman la iglesia madrileña de San Cayetano”, publicado en *Arquitectura* en 1928. La figura de Ribera –por otra parte– fue objeto de especial atención por Moya en esa época, como puede apreciarse en los numerosos dibujos que sobre su obra realizó para esta serie.
- (12) Al año siguiente realizaría, también en Ávila, otros levantamientos. Véanse al respecto “La torre” y “Fachada” reseñados en la Bibliografía.
- (13) *El Pilar*, núm. 22 (1926), 205.
- (14) Algunos detalles, como las esculturas que flanquean el dintel de la puerta de la sacristía, serían, por otra parte y como composición independiente, objeto de un interesante estudio al óleo.
- (15) MOYA, Prólogo, 5.
- (16) RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, “Francisco Borromini”, 33.
- (17) VAQUERO, “A la memoria”, 26.
- (18) MOYA “Grandes conjuntos”, 98.
- (19) *Vértice*, núm. 36 (1940), 7-12 y 61. Aunque su aportación fue meramente nominal, la serie aparece también firmada por el escultor Manuel Laviada, con quien Moya llevaría a cabo posteriores realizaciones, y el Vizconde de Uzqueta, La firma de Laviada aparecerá también en uno de los cartones de los *Grandes conjuntos urbanos*, como reconocimiento de Moya por haberle proporcionado algunos datos.
- (20) CAPITEL, *La arquitectura*, 57 y ss.
- (21) MOYA, *et al.*, “Sueño”, 7.
- (22) *Ibid.*, 61.
- (23) “Recuérdese –señala Capitel (*La arquitectura*, 76)– cuántas “fantasías” modernas no llegaban siquiera a concretar su situación, conformándose con ser simples modelos de *imagen*, como lo eran los dibujos de Sant’Elia, no demasiado lejanos en realidad de algunas de las ideas del Sueño arquitectónico”.

- (24) MOYA, *et al.*, “Sueño”, 61.
- (25) CAPITEL, *La arquitectura*, 67.
- (26) *Ibid.*, 57. Añade Capitel: “No debe extrañarnos, por ejemplo, que cuando Rossi encarne más conscientemente el ideal del *Sueño*—establecer desde el clasicismo una idea alternativa de *modernidad*— una atmósfera común envuelva los dibujos de ambos arquitectos, tan coincidentes en tantos casos y tan separados, sin embargo, por radicales diferencias”.
- (27) MOYA, *et al.*, “Sueño”, 7.
- (28) MOYA, *et al.*, “Grandes conjuntos”, 97.
- (29) El dibujo de los Nuevos Ministerios de Madrid ocupa sólo la mitad del papel, quedando la otra parte en blanco. Según comentó Moya a quien esto escribe, en esta parte se podía haber dibujado el Zócalo y Catedral de Méjico, conjunto para él de máximo interés.
- (30) MOYA, “Grandes conjuntos”, 97.
- (31) MOYA, *et al.*, “Sueño”, 61.
- (32) MOYA, “Grandes conjuntos”, 103. Señala aquí Moya, comparando con otro dibujo de la misma serie, cómo “la cúpula de El Escorial tiene el mismo tamaño que cada una de las dos pequeñas de San Pedro, en Roma”.
- (33) Moya entiende la *gigantesca plaza* de acceso a Versalles como “fracaso total en el arte de la composición”; no obstante “la composición de los jardines y de la fachada del Palacio sobre ellos es un gran acierto de conjunto y una lección muy interesante” (MOYA, “Grandes conjuntos”, 106).
- (34) MOYA, “La arquitectura”, 146.
- (35) MOYA, “Grandes conjuntos”, 115.
- (36) MOYA, “La composición”, 7. Véase también este paralelo entre ambas plantas en su “Caracteres”, 163.
- (37) Destaca Moya al respecto el error cometido en la localización del Templo de Júpiter Capitolino que sitúa en la loma Este del Capitolio, donde los cristianos levantarían más tarde la iglesia de Santa María de Araceli, siendo así que su verdadero emplazamiento se descubriría en la loma Oeste. “Fue éste —señala Moya— un error muy antiguo y conservado hasta época reciente, debido, entre otras cosas, a la tradición de que las iglesias de Roma estaban situadas, o sobre lugares santificados por los Mártires, o sobre templos paganos de gran importancia, como es el caso de este templo de Júpiter, para que el Culto Cristiano purificase el sitio de los sacrificios paganos” (“Grandes conjuntos”, 100).
- (38) MOYA, “Grandes conjuntos”, 103.
- (39) *Ibid.*, 97.
- (40) *Ibid.*, 103.
- (41) *Ibid.*
- (42) Véase MOYA, “El vestíbulo” reseñado en la Bibliografía.
- (43) MOYA, “El vestíbulo”, 8.
- (44) En el plano de restitución de la fachada lateral incluye dos dibujos justificativos de estas interpretaciones: el de un relieve del Museo de Letrán, y el de una moneda de Augusto publicado por Lugli.

- (45) MOYA, "El vestíbulo", 9. Nótese que acaba de publicar su estudio *Bóvedas tabicadas*, Madrid, Dirección General de Arquitectura, 1947.
- (46) Al dorso del dibujo escribe Moya: "Compárese con entablamentos planos en fachada y rotonda del Prado, interior de Caballero de Gracia, altares con crucifijo. ¿Es el proyecto de Parma? De todos modos, es de D. Juan de Villanueva".
- (47) En 1969, debido a la muerte de su hermano Juan, no envió Moya la felicitación, que ya tenía dibujada y que utilizó al año siguiente.
- (48) Sobre esta serie véanse los estudios de FRÍAS SAGARDOY Y MARTÍN GONZÁLEZ reseñados en la Bibliografía.
- (49) Carta manuscrita de Moya a Alfonso Valdés, enero 1990.
- (50) MOYA, "Relación", 45.
- (51) De toda la serie sólo está iluminado el dibujo correspondiente a 1964, pero el color fue aplicado con posterioridad a su envío.
- (52) *Civitate Dei*, lib. XV, cap. 26.
- (53) MOYA, "Notas", 50.
- (54) *Ibíd.*, 51.
- (55) *Ibíd.*
- (56) Realiza Moya el estudio a partir de la exhaustiva monografía de CERVERA VERA reseñada en la Bibliografía.
- (57) CERVERA, *Arquitectura*, 57 y ss.
- (58) MOYA, "Las proporciones", 117.
- (59) *Ibíd.*, 118.
- (60) Señala Moya que la impresión de *temor reverencial* que produce el Partenón en el dibujo no coincide con la de paz y quietud que se percibe en la Acrópolis (*Ibíd.*).
- (61) FRÍAS, Presentación a *Felicitaciones*, 11.
- (62) "Si un mismo soplo hace sonar dos flautas ¿no puede un mismo espíritu mover dos corazones, animar dos lenguas?" (*In Epist. Ioan. ad Parthos*, Tract. IX, 5).
- (63) El Partenón, no obstante a haber sido objeto de atento estudio por Moya desde su juventud, es visitado por el arquitecto a edad tardía.
- (64) Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído el 15 de noviembre de 1953.
- (65) Se refiere Moya a los trabajos publicados en Nicolas BALANOS, *Les Monuments de l'Acropole*, París, 1936.
- (66) MOYA, "Relación", 36.
- (67) Véase, de VALDÉS, "Mi nombre", donde se publican algunos dibujos de esta serie.
- (68) MOYA, "La composición", 15.
- (69) *Ibíd.*
- (70) *Ibíd.*, 14. Respecto de la intervención de Villanueva dice aquí Moya: "Ha desaparecido un acorde milagrosamente perfecto entre la naturaleza y la obra humana, para hacer en su lugar una plaza ciudadana vulgar". También en este artículo publica otro llamativo fotomontaje, *El Escorial en su paisaje*, a cuyo pie se señala: "A edificios de esta categoría libra de entrarse dando la vuelta, como en el Partenón o en la Alhambra o como en San Pedro de Roma antes de suprimir la "Spira" (...)" (19). Nóte-

se así mismo como la idea del *itinerario procesional* del Partenón y de El Escorial es retomada por Moya en la Universidad Laboral de Gijón.

- (71) “Attendant homines mirabilem fabricam, et mirantur consilium fabricantis. Stupent quod vident, et amant quod non vident. Quis est qui potest videre consilium?” (*Tractatus in Ioan. Evang.*, I, 9).
- (72) Véase de su publicación póstuma *Consideraciones* el epígrafe “Mano, cerebro y trabajo mental”, 224-226.
- (73) MOYA, “Alrededor de”, 60.
- (74) *Ibid.*

BIBLIOGRAFÍA

- CAPITEL, Antón, *La arquitectura de Luis Moya Blanco*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1982.
- CERVERA VERA, Luis, *Arquitectura del Colegio Mayor de Santa Cruz en Valladolid*, Valladolid, Ediciones de la Universidad de Valladolid, 1982.
- FRÍAS SAGARDOY, María Antonia, Presentación a *Felicitaciones navideñas por el arquitecto Luis Moya*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra, 1988.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "A Luis Moya, Navidad en la Gloria", en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n. 70, Madrid (1990), 57-61.
- MORENO VILLA, José, "Tres dibujos de Pedro de Ribera que reclaman la iglesia madrileña de San Cayetano", en *Arquitectura*, n. 111, Madrid (1928), 211-219.
- MOYA BLANCO, Luis, "Arquitectos", en *El Pilar*, n. 14, Madrid (1925), 126.
- "El convento de San Pedro de Alcántara", en *El Pilar*, n. 25, Madrid (1927), 86-88.
 - "Capilla de Nuestra Señora de la Portería, Ávila", en *Arquitectura española*, n. 21, Madrid (1928), 2-9.
 - "La torre de la ermita de San Martín, en Ávila", en *Arquitectura*, n. 124, Madrid (1929), 315-318.
 - "Fachada de la iglesia de Santa Teresa en Ávila", en *Arquitectura*, n. 125, Madrid (1929), 346-354.
 - *Ejercicios de oposición a la Cátedra de Dibujo de Composición Elemental*, Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, mecanografiado, 1935.
 - "Grandes conjuntos urbanos", en *Revista nacional de Arquitectura*, n. 87, Madrid (1949), 97-115.
 - "El vestíbulo del Palacio Imperial en Roma", en *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, n. 12, Madrid (1949), 7-11.
 - *La geometría de los arquitectos griegos pre-euclidianos*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1953.
 - "La composición arquitectónica en El Escorial", en *Arquitectura*, n. 56, Madrid (1963), 6-19.
 - "Caracteres peculiares de la composición arquitectónica de El Escorial", en AAVV, *El Escorial*, Patrimonio Nacional, Madrid, 1963, tomo II, 155-180.
 - "Notas sobre las proporciones del cuerpo humano según Vitruvio y San Agustín", en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n. 47, Madrid (1978), 37-62.

- “Relación de diversas hipótesis sobre las proporciones del Partenón”, en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n. 52, Madrid (1981), 25-156.
- “Las proporciones del patio del Colegio Mayor de Santa Cruz en Valladolid y una notable coincidencia”, en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n. 59, Madrid (1984), 103-122.
- Prólogo en AAVV, *La iglesia y convento de la Santa en Ávila*, Ávila, Diputación provincial de Ávila en Institución Gran Duque de Alba, 1986, 5-19.
- “Alrededor de Hipódamo de Mileto. Comentarios sobre la trilogía de Luis Cervera Vera”, en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n. 67, Madrid (1988), 53-89.
- “La arquitectura madrileña en el primer tercio del siglo XX”, en *Atlántida*, n. 2, Madrid (1990), 20-36.
- *Consideraciones para una teoría de la estética*, Universidad de Navarra, 1991.
- MOYA BLANCO, Luis, *et al.*, “Sueño arquitectónico para una exaltación nacional”, en *Vértice*, n. 36, Madrid (1940), 7-12 y 61.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, “Francisco Borromini y España”, en Giulio Carlo ARGAN, *Borromini*, Madrid, Ediciones Xarait, 1987, 7-58.
- VALDÉS, Alfonso, “Mi nombre es Anaxágoras... (sobre el trazado del Partenón)”, en *Arquitectura*, n. 240, Madrid (1983), 58-66.
- VAQUERO PALACIOS, Joaquín, “A la memoria de Luis Moya Blanco”, en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, n. 70 (1990), 23-28.

**“LOS PRIMEROS PASOS DE LA REAL ACADEMIA DE
BELLAS ARTES DE LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN”**

Por

JESÚS URREA

En su trabajo “Notas para la Historia de la Real Academia de la Purísima Concepción de Valladolid (1786-1797)” el profesor Caamaño se lamentaba de no haber conseguido localizar los dos primeros Libros de Acuerdos de esta Institución que sin embargo fueron citados por D. Narciso Alonso Cortés en el prólogo a su edición del *Diario Pinciano* (1). Recientemente, durante la reordenación del Archivo de esta Real corporación, hemos tenido la fortuna de localizar ambos, pudiéndose ahora con su consulta ampliar las noticias que se tenían sobre los primeros pasos que dio esta Academia entonces recién fundada.

El primero de los libros, de tamaño cuarto y encuadernado en pergamino, comprende las anotaciones efectuadas por los secretarios Diego Pérez Martínez, José Raimundo de Ara y Andrés de Neira, desde el 31 de Octubre de 1779 hasta el 9 de Mayo de 1784. Durante este periodo inicial la vida académica reflejada en sus acuerdos es muy limitada ya que, de un total de 261 sesiones celebradas, en 41 se anotó explícitamente que “no se trató cosa especial, no se ofreció cosa de qué tratar” o sencillamente “no ocurrió cosa alguna” o “no ocurrió nada”.

En el segundo libro de Acuerdos de la Academia, de tamaño folio y encuadernado asimismo en pergamino, los secretarios Ara, Neira y Santillana, continuaron anotando las actas de las juntas particulares, generales (ordinarias y extraordinarias) y públicas, comprendidas entre el 5 de Junio de 1784 y el 7 de Enero de 1798, hasta sumar un total de 139 reuniones. Los asuntos tratados poseen un mayor interés y a través de los acuerdos se puede comprobar que la institución se consolida.

Precisamente para dejar constancia de todo lo actuado por la Academia y de sus decisiones se acordó (4-I-1784) imprimir las Actas desde la creación de los estudios (28-X-1779), incluyendo en esta edición el *Catálogo* de todos los

individuos que la integraban, diferenciando a los Honorarios de los llamados de primera creación y de Ejercicio, especificando también su orden de inclusión. De la revisión de las actas se encargó D. José Mariano Beristaín junto con el director general de los estudios D. Manuel de Angulo (2).

En las anotaciones de las primeras Actas y durante los años iniciales no se especifica claramente si a los que se llama académicos lo eran de verdad o se denominaban así todos los alumnos que se matriculaban en la Academia. Las expresiones que se utilizan entonces, tales como “se recibe” o “se admite”, hoy resultan confusas, máxime cuando se emplean indistintamente al tratar de personas que ya tenían una cualificación artística o profesional –por ejemplo los plateros Santiago Izquierdo (14-XI-1779) y Antonio Espetillo (30-XI-1780), el retablista Eustaquio Bahamonde (7-III-1784) o el arquitecto Lorenzo Alvarez Benavides (29-IV-1781)– y también cuando consta que se trataba de auténticos alumnos –por ejemplo los hijos del maestro de obras Francisco Pellón, Justo (20-II-1780) y Lorenzo (1-II-1784)–.

ESTRUCTURA ACADÉMICA

Según las actas, comienza la vida académica interna con el nombramiento de oficiales o cargos, que en un principio fueron exclusivamente: primer y segundo Director de los estudios de Matemáticas, Fiscal, Tesorero, Maestro de ceremonias y Secretario. Pronto, con la afluencia de alumnos y la diversificación de las materias, aumentaron los cargos (31-XII-1779) creándose los de primer (Diego Pérez Martínez) y segundo (Gregorio Miranda) Director de Dibujo y hasta un tercero (Ramón Canedo) cuya existencia se estimó innecesaria casi de inmediato (30-I-1780). El 12 de Agosto de 1781 se creó la Dirección de los estudios de Aritmética recayendo ésta en Manuel Angulo que ejercía también como Tesorero, y hasta el 4 de enero de 1784 no crearon los estudios de Arquitectura cuya dirección empezó siendo responsabilidad del arquitecto Pedro González Ortiz (3) y después lo fue de su compañero Francisco Alvarez Benavides (4).

Ocupó la presidencia de los estudios hasta su fallecimiento D. Pedro Regalado Pérez Martínez (m. 13-XI-1780), momento en que un desconocido D. José Calonxe, vecino de Arenillas (Palencia), osadamente solicitó (9-XI) la Dirección a lo cual la Academia respondió (11-III-1781) nombrando Académico Protector a D. Juan Antonio Henares, Oidor de la Chancillería y miembro del

Consejo de S.M., al que hay que reconocer como el inmediato antecesor del Conde de Alba Real, auténtico primer Protector de esta Real Academia, que fue nombrado (7-IX-1783) para dar cumplimiento al Real Acuerdo.

Lo mismo que tempranamente existió algún voluntario que se ofreció para desempeñar cargo directivo, también muy pronto (25-III-1784) se produjo el caso de quien aspiró a entrar en la Academia a cambio de hacer algún obsequio, como sucedió con el arquitecto y escultor palentino Manuel de Rojas que solicitó incorporarse ofreciendo a cambio un instrumento matemático, especie de compás; sin embargo ante la decisión de la Academia de someterlo a uno de los exámenes reglamentarios que se realizaban a los aspirantes académicos, abandonó sus pretensiones por lo cual se optó (7-XI) en devolverle el compás “por no ser preciso, por tener otro igual la Academia”.

CONSTITUCIONES, ESTATUTOS Y PRIVILEGIOS

El 16 de julio de 1780, pasados seis meses desde que se decidió solicitar la aprobación de las Constituciones de la Academia, el Presidente no había informado al Consejo (5). Por ello el 30 de Octubre de 1780 se celebró junta extraordinaria para reconocer las Constituciones que aquél había remitido al citado Consejo. En aquella ocasión se acomodaron algunos capítulos de los que tenía dispuestos la Academia con las de la Sociedad Económica de Madrid, aprobándose por todos los académicos esta determinación.

A pesar de que el 5 de junio de 1781 se comisionó al académico D. Manuel Gutiérrez de Cárdena para que se trasladara a Madrid a fin de reclamar la expedición del firme establecimiento de la Academia, no se obtuvo sin embargo resultado positivo puesto que el 1 de diciembre de 1782 se reconocía que las Constituciones y método de gobernar la Academia continuaban sin ser aprobadas plenamente ni por el Consejo ni tampoco por el Monarca; por fin el 23 de febrero de 1783 se pudo dar lectura a la Cédula despachada por el Rey sancionando las Constituciones de la Academia a la que tomaba bajo su protección. En aquella ocasión se acordó presentarlas “al Real Acuerdo y demás tribunales que fuese necesario para su obediencia”, declarándose dispuestos sus miembros “a cumplir cuanto por ella se nos manda por ser carta de nuestro Rey”. En 23 de enero de 1785 se solicitó a Floridablanca la aprobación de nuevos estatutos que fueron sancionados por el Monarca el 28 de octubre de 1786.

Aunque en Junta del 6 de Mayo de 1787 se leyó la Real Orden prohibiendo, a cualquier institución que no fuese la Academia de San Fernando, conceder títulos de arquitectos, los académicos vallisoletanos acordaron suplicar al Monarca que les concediese los mismos privilegios que gozaban las Academias de Madrid y Valencia. Ante la negativa real, acompañada del recordatorio de la obligatoriedad que tenían los que optaban a plazas de arquitectos mayores en los cabildos eclesiásticos y seculares de someterse a riguroso examen en las citadas Academias, los vallisoletanos solicitaron (23-XI-1788) poder examinar a los que aspirasen a ejercer como agrimensores, pidiendo (10-VIII-1789) que se anulasen los títulos de agrimensores y aforadores que concedían los Ayuntamientos de Pedrosa del Rey, Santa María de Nieva y otros pueblos. Tal pretensión fue reconocida oficialmente por Floridablanca quien comunicó (7-VIII-1791) a la Chancillería la Real Orden para que evitase “que ningún juez ni cabildo de título de agrimensor o aforador a el que no esté examinado y aprobado por esa Academia de Matemáticas o por la de San Fernando de Madrid”.

RECURSOS

Continua obsesión de los dirigentes de la Academia fue el allegar recursos económicos que pudiesen suplir las aportaciones voluntarias de los individuos que la formaban y reforzar los ingresos que se recaudaban con los derechos de matrícula del alumnado. Así se barajó (9-X-1784) la posibilidad de solicitar la adjudicación de un arbitrio sobre el “calzado de alpargata que se fabrica en el reino de Navarra” y que se prohibiese introducir en la ciudad cualquier otro que no tuviese aquel mismo origen. Se piensa pedir también permiso para recaudar “4 maravedís a cada uno de los juegos que se juegan en cada una de las mesas de trucos y billar públicas que hay en esta ciudad y 2 maravedís en cada juego que se jugase en los públicos de bochas o bolas” o (13-III-1785) “2 maravedís en cada cántaro de vino en los que se venden a pulgar en esta ciudad”.

CEREMONIAL PÚBLICO

El ceremonial externo, cuya organización fue al principio responsabilidad de D. Manuel Gutiérrez de Cárdbaba y desde el 20 de febrero de 1780,

interinamente, del platero y académico Hipólito Bercial, se inicia con la decisión de honrar a la Patrona de la Academia, acordándose (28-XI-1779) que en su fiesta de Diciembre se celebrase una misa, con sermón, pagándose al oficiante 8 reales y una libra de cera. Al año siguiente la muerte del Presidente hizo que se suspendiera todo el boato de la festividad, festejándose ya la Inmaculada en 1781 en la iglesia de Santiago, con cuyo párroco se ajustó el precio y la hora de la función. En esta misma iglesia se efectuaría también (10-XII-1786) el solemne voto y juramento de defensa de la Inmaculada Concepción por todos los miembros de la Academia.

El 7 de abril de 1782 se acordó que la recepción de Académicos se hiciese en los primeros domingos del mes, durante la segunda hora de ejercicio, por los Señores oficiales de primera creación y faltando alguno por su sustituto, con tres académicos de cada uno de ambos ramos. Los primeros en ser recibidos fueron el arquitecto D. Pedro González Ortiz y D. Pablo Alvaro (2-XI-1783). También se creó la figura del académico honorario (17-III-1784) recayendo el primer nombramiento, a propuesta de Mariano Beristaín, en el Excm^o Sr D. José Valcárcel Pío de Saboya, Conde Lumiares.

La lámina en cobre, según dibujo de Diego Pérez Martínez (6), con la que se habría de imprimir los títulos de académicos de todas clases se estaba abriendo el 17 de marzo de 1784; la presentó acabada a la Academia el 5 de octubre de aquel mismo año y por su trabajo cobró 997 reales, imprimiéndose los títulos en Madrid por cuenta de Antonio Sancha (7). En aquel precio se incluía también el importe de los dibujos que se había hecho para las medallas de los premios –por las que en 1785 cobró 1.070 reales el platero Hipólito Bercial del Valle–, las tarjetas de llamamiento a junta y recaudación y los sellos de realce. Sin embargo fue Manuel Santos Matute el primer impresor que tuvo la Corporación ya que en 1784 entregaba tiras de tarjetas, ejemplares del extracto del edicto de premios de aquel año –de los que al año siguiente se tiraron 200 ejemplares– y hasta las esquelas para el convite a la Junta pública el día de la distribución de premios a los alumnos distinguidos (8).

No obstante a partir de promulgarse los Estatutos de 1783 se prescribía que los que aspirasen a recibir el título de Académico de Mérito deberían acreditar, mediante examen, su capacidad en el arte que quisiesen ejercer. Así pueden citarse como ejemplos, al pintor Leonardo Araujo (9) a quien

se le exigió (2-V-1790) para su admisión que efectuase un lienzo con “la caída de San Pablo”, a Pedro Nicasio Alvarez Benavides que tuvo que delinear (4-VII-1790) la “planta, alzado y corte de un palacio para un gran señor”, o a Pedro García (2-IX-1792) que dibujó ante su tribunal “un edificio destinado para Real Chancillería con cárcel contigua a él y demás oficinas correspondientes, planta alzado y corte, todo geométrico” (10).

SU SEDE

El 1 de diciembre de 1780 se trató en junta sobre el sitio que deseaba pedir al Ayuntamiento para su establecimiento permanente, aspirando a contar, aquel mismo mes, con uno de los Generales de la antigua casa profesa de la Compañía de Jesús, en la iglesia de San Ambrosio. La ciudad accedió únicamente a que las reuniones y enseñanzas académicas se celebrasen, a partir del 25 de febrero de 1781, en una sala que para tal fin les señaló en las casas consistoriales; como ésta resultaba incómoda para el desarrollo de los ejercicios, el 17 de marzo de 1782, logró obtener otra más apropiada la cual, desde del 18 de enero de 1784, tuvo que compartir todos los viernes con la Sociedad Económica para que ésta pudiese celebrar sus juntas. Por ello la Academia pidió (7-III-1784) al Municipio que le cediese también “la pieza que está inmediata a la sala que hoy ocupa por ser proporcionada para el ramo de Arquitectura”, a lo cual no accedió el Municipio (23-I-1785) y la Academia recurrió a la ayuda del Consejo de Castilla consiguiendo por fin (23-IX-1786) su pretensión.

En 1786 se solicitó al Intendente que para la celebración de la función pública anual prestase a la Academia el uso del General del excolegio jesuítico de San Ambrosio o bien la galería principal del edificio de las casas consistoriales así como los toldos necesarios para cerrarla (26-XI-1786). Esta misma galería se utilizó (7-XII-1788) como sala de exposición para mostrar al público las obras de dibujo y arquitectura que habían realizado aquel curso los alumnos, y durante las ceremonias anuales de distribución de premios, además de leerse diferentes discursos, se interpretaba “un armonioso concierto músico”.

Esta pugna por ganar más espacios para poder desarrollar con más comodidad las actividades académicas dentro del edificio municipal, es lo que hizo poner de relieve las carencias que sentía el Ayuntamiento por no tener

concluido su propio palacio, que desde fines del siglo XVI se había comenzado. Por este motivo el arquitecto académico D. Francisco Valzanía (11) y su compañero D. Pablo Alvaro se encargaron de levantar los planos del estado en que se hallaban las casas consistoriales y el que se les debía dar para su “perfección con destino de piezas y coste de su construcción”.

También el primer *Libro de cuentas de Tesorería* de la Academia (1784-1783), apenas consultado hasta ahora, facilita datos de interés sobre determinados aspectos de las actividades académicas, encargos de trabajos, adquisiciones de muebles y de obras, etc., permitiendo completar noticias suministradas por la Actas. Así por ejemplo, gracias a estas cuentas se puede saber que la sala donde se celebraba la Academia estaba esterada y se gastaba dinero en velas, aceite para iluminar once mecheros y un candilón de metal que se empleaba para dibujar el modelo, además de carbón para los braseros.

Por ellas se conoce que el ensamblador Eustaquio Bahamonde hizo en 1784 un caja para las votaciones, que costó 150 reales y aquel mismo año Manuel Rico una mesa de operaciones, forrada con paño verde. Asimismo Pablo Alvaro realizó diversos muebles y en 1785 cuatro bancos y varias mesas más en 1786. La silla de brazos que para la sala de arquitectura fabricó en aquel momento Benito Rodríguez costó 90 reales; en cambio otra silla de brazos, forrada en damasco carmesí para uso del señor Protector que se colocaba debajo del dosel, se mandó hacer en 1787 al maestro entallador Eusebio Ramos e importó 325 reales, a los que hubo que añadir otros 39 reales por su funda; era similar a la que utilizaba el Protector durante la celebración de juntas. Pedro Eusebio Ramos, en 1789, fabricó una mesa y otros muebles, cobrando Pablo Alvaro en 1791 la suma de 600 reales por un armario con estantes y cajones para custodiar los libros y papeles de la Academia. Sobre alguna de aquellas mesas se colocaría la escribanía de estañó y una campanilla que se compraron en 1793.

ENSEÑANZAS

A partir del 31 de diciembre de 1779 la celebración de las clases se estableció durante los días lunes, miércoles y viernes, siendo obligación del nuncio encender tres luces las noches que había clase de Dibujo. A Diego Pérez Martínez, en su condición de Director de esta materia, se le habían

encargado diversas láminas destinadas a los Compendios de Geometría y Aritmética, que ya estaban concluidas el 26 de diciembre de 1781 e incluso había tirado ejemplares grabados de las mismas. También se establece que los alumnos deberían escribir durante media hora sobre estas materias y en otro espacio de tiempo similar recibirían las lecciones. Al ejercicio de Matemáticas se decidió (1-VIII-1782) que se entrase de 9 a 10h en la primera hora por ser más conveniente. Igualmente se estipuló (3-II-1782) que siempre que un profesor faltase a sus tareas por más de tres días tendría que justificar su ausencia mediante memorial dirigido a la Academia o pagar una multa de 16 maravedíes la primera ocasión, 32 la segunda y separación del Cuerpo en la tercera ocasión.

Para mejorar las enseñanzas D. Diego Pérez Martínez presentó (2-I-1785) un cuaderno que trataba de las medidas del cuerpo humano y “que podía darse a la prensa para que los discípulos pudiesen instruirse en esta materia”, y en la enseñanza del dibujo el estudio de las matemáticas y D. Pablo Alvaro ofreció a la Academia (13-VI-1788) “un extracto o compendio de las proporciones arquitectónicas que usa la arquitectura en la decoración de los edificios y reglas de fortificación en ellos para instrucción de los jóvenes”, cuya utilización para la enseñanza se aprobó después de que informase favorablemente el ingeniero José Santos Calderón de la Barca.

CONCURSOS Y PREMIOS

La corta edad de los alumnos provocaba las inevitables alteraciones del orden en el edificio que ocupaba la Academia, sobre todo en el corredor y en la escalera, por lo que el Municipio protestó, encargándose el fiscal de llamar la atención a diversos individuos alborotadores (25-XI-1781).

Para estimular su interés en el estudio, las Constituciones de la Academia ordenaban que anualmente se distribuyeran entre el alumnado cuatro premios, consistentes en otras tantas medallas de plata, dos –de primera y segunda clase– en cada ramo, por lo cual el 7 de diciembre de 1783 se acordó que en la puerta del aula se fijasen edictos convocando a los citados premios y detallándose el método que se seguiría para su concesión. La medalla de primera clase era de tres onzas de plata y tenía grabado en uno de sus lados el Misterio de la Purísima Concepción y por el otro la empresa de la Academia; el premio de segunda consistía en medalla de dos onzas con

idéntica forma, interviniendo en su diseño y construcción los académicos D. Manuel Gutiérrez de Cárdbaba y el platero D. Nicolás de las Mulas (13).

En 1784 se convocó otro concurso entre los alumnos de arquitectura para otorgar un premio de 40 reales concedidos por un anónimo mecenas, al que optaron los hermanos Justo y Lorenzo Pellón, hijos del arquitecto Francisco Pellón, además de Miguel García; no obstante, una serie de quejas contra los primeros hicieron que se suspendiera por el momento la convocatoria (9-V-1784) retirándose todos los trabajos. De nuevo se convocó en septiembre y obtuvo la citada recompensa el alumno Eustaquio Bahamonde que delineó “figurando por ambas fachadas una puerta de orden dórico que pudiese servir para entrada de la ciudad”.

Otro caballero (3-XII-1784) “cuya modestia no había permitido se declarase su nombre, celoso del adelantamiento público de los jóvenes en el ramo del Dibujo” puso a disposición de la Academia una acción en el Banco Nacional (14) para que con su rendimiento anual (en 1785 la citada acción bancaria rentó 182 reales) se premiase anualmente a dos alumnos, mayores de 14 y menores de 18 años, con la expresa condición de que antes de entregárseles el premio habrían de contestar varias preguntas de la doctrina cristiana “que les hará su párroco por el Catecismo común”. Y no fue el último mecenas particular pues otro caballero ofreció costear (6-III-1785) un premio de 30 reales para el alumno que con mayor acierto resolviera y demostrase varios teoremas y un problema de geometría especulativa, saliendo vencedor el joven Joaquín Cabezas, vecino de Mucientes. Sin duda el mayor rasgo de generosidad lo ejerció la Real Sociedad Económica de la ciudad que destinó 2.000 reales para que se distribuyeran entre los alumnos premiados en 1785 y donó a la Academia otros 500 reales para que ésta pudiese hacer frente a los gastos diarios.

Algunos de los temas de dibujo o arquitectura que se propusieron a los alumnos como materia de exámen, para aspirar a los referidos premios, fueron los siguientes: “elevación de un retablo o altar que pudiera colocarse en un templo pentagonal” (12-XI-1785), “planta y elevación de la puerta Real del Carmen enmendando los defectos que en ella hay y sujetándola a buena arquitectura sin salir de la idea principal” (9-IX-1787), delineación de una Columna dórica (9-IX-1787) o un intercolumnio toscano con su correspondiente planta (14-VI-1791).

El conde de Floridablanca en carta dirigida a la Academia (8-IX-1787) opinó “que parece muy conducente que remita esta Academia a la de San

Fernando por mi mano algunas pruebas de los adelantamientos de los discípulos en las tres artes y aún de los profesores que los dirijen pues de otro modo no es posible formar idea del estado en que se halla ahí la enseñanza”. La sugerencia del Ministro fue asumida y el 3 de Junio de 1788 Floridablanca en otro escrito acusaba recibo “de los dibujos de figura y de arquitectura hechos por los discípulos de esa Academia”. Una vez examinados por la Real Academia madrileña se devolvieron (6-VII-1788) y quedaron bajo la custodia del Secretario.

BIBLIOTECA Y MATERIAL PEDAGÓGICO

La biblioteca comenzó a formarse cuando D. José M^a Entero de Arbaiza regaló (5-VI-1785), por mano del pintor Ramón Canedo, los “*Diálogos*” de Vicente Carducho, en un tomo en cuarto. Con posterioridad D. José Santos Calderón donó (13-VI-1788) dos tomos, en folio, de la “*Architectura moderna*” (15) y D. Francisco Valzanía remitió desde Madrid (4-XI-1792) su propia obra “*Instituciones de Arquitectura*”. La misma Academia adquirió (1788) a petición de D. Pablo Alvaro “y para el perfeccionamiento de los alumnos por su gran utilidad” un ejemplar del libro de *Vitruvio Polión*, que costó 200 reales (16) y al año siguiente el arquitecto D. Francisco Alvarez Benavides pidió que se comprara, por 32 reales, el primer tomo de la segunda edición del “*Compendio de Arquitectura Civil*” de Benito Bails (17).

En cuanto a la adquisición de material pedagógico la Academia se interesó (1788) por el coste que supondría un grafómetro para las operaciones de Geometría pura, que había solicitado su director D. Blas de Olmedo, tomando como referencia el que había hecho para la Universidad de Salamanca el artífice barcelonés D. José Gómez, a quien se encargó dicho grafómetro con anteojos y asimismo un nivel de aire (18). En este asunto ayudó a Olmedo el ingeniero académico honorario D. José Santos Calderón y ambos se informaron (8-III-1789) “de que en esta ciudad se podían construir algunas piezas, que estaban en mandarlas hacer y avisarían de las que faltasen para encargarlas a Barcelona”. A este instrumental se unirían los cuatro globos “celeste, terráqueo, sistema copernicano y esfera armilar” que regaló en 1789 el Marqués de Fuerte Híjar cuando se marchó a Madrid (19).

En 1790 se pagaron 1.200 reales a D. Francisco Alvarez Benavides por la compra de cuatro modelos del tamaño del natural, que había visto en la

Corte durante una estancia suya, además de algunos principios y bajos relieves, pagándose el 22 de noviembre 380 reales y 17 maravedíes por su conducción desde Madrid así como por su armazón en Valladolid (20). Una de estas esculturas era la conocida por el *Gladiador*, cuyos brazos tuvo que componer en 1793 Pedro Nicasio Alvarez Benavides, otra era el *Apolino* y otra una *Venus* de 7 palmos de altura (21).

Aquel año de 1790 el pintor Diego Pérez Martínez adquirió “cuatro figuras, dos cabezas y dos dibujos de pies y manos, todo dibujado por D. Hermesto Jope, vecino de Madrid” que ascendieron a 185 reales, además de “tres cuadernos de figuras que contienen 18”. Todos estos dibujos se unieron a los que ya poseía la Academia de la colección, grabada por Anton Rafael Mengs, sobre la pintura de Rafael “la Escuela de Atenas” (22), que se hallaban protegidos con cristales desde 1785 y otro tanto sucedía con los 18 diseños, dibujados por Diego Pérez Martínez que estaban asimismo enmarcados, los 30 entregados (23-I-1785) por el escultor Felipe de Espinabete y los dibujos de principios regalados (3-IV-1785) por el pintor Joaquín Canedo (23).

Además en 1791 Leonardo Araujo entregó 4 cabezas y 4 pies dibujados por su mano, y aquel mismo año se adquirió también el primer cuaderno. “que contiene seis estampas en cuartillas de papel de marca mayor”, de la colección de estatuas dibujadas y grabadas por el pintor de corte José López Enguñados (24). Seguramente sería para protegerlos del humo y del polvo por lo que se hicieron en 1792, a cargo de Pablo Alvaro, las “tres docenas de marcos con sus tablas”, dorados por D. José de Araujo, así como otros tres marcos que también fabricaron y pintaron los mismos artistas (25).

Sin embargo, debido a dificultades económicas no se pudo afrontar la adquisición de modelos o partes en grande de capiteles jónicos, corintios y compuestos con sus correspondientes cornisas, tal como propuso en 1792 D. Pablo Alvaro (26), y en su defecto el teniente Director de Geometría, D. Pedro García González presentó (5-XII-1795) “varios trozos en grande de los cinco órdenes de arquitectura y ofrece continuar sus trabajos hasta completar los restantes”.

INICIO DE UNA MODESTA COLECCIÓN

Lógicamente la primera pintura propia que poseyó la Academia fue el retrato del Rey. A propuesta del Director General (3-IV-1785) se acordó

hacer un retrato de Carlos III, en un lienzo de vara y media de alto y una de ancho, de medio cuerpo, para colocarle bajo el dosel del aula de la Academia, pidiendo a los académicos pintores Diego Pérez Martínez, Ramón y Joaquín Canedo que hiciesen un diseño y que con posterioridad se eligiese el más acertado. Por último se decidió (2-X-1785) que el Monarca se representase vestido de militar, no de cota, y que lo pintase Diego Pérez quien lo entregó (13-XI-1785) concluido y “colocado en un marco dorado”.

Al dejar al arbitrio de la Academia la gratificación por su obra ésta rogó a los Canedo que regulasen el precio; éstos dijeron “que sentían ser tasadores del trabajo ajeno, (pero que) sin embargo por servir a la Academia lo ejecutarían”, estimando el precio del referido retrato, sin incluir el marco y su dorado, en 400 reales, pagándose por último a Diego Pérez “460 reales por el lienzo del retrato del Rey Ntro. Sr. y adorno del dosel” (27).

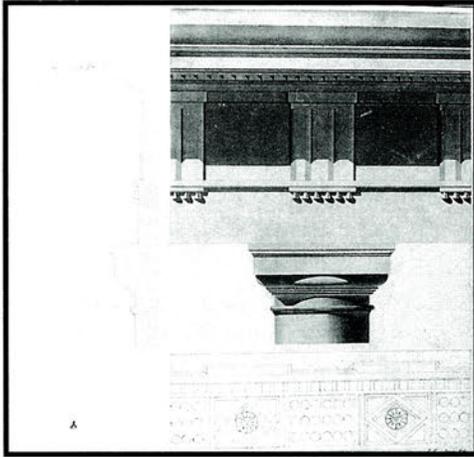
Pronto comenzaron a entregarse por diversas personas objetos cuya conservación estimulaba a los académicos al tiempo que servían como modelos para los jóvenes alumnos. El Protector presentó (23-XI-1788) dos obras de dibujo copiadas por la Sr^a D^a Vicenta Galiano de Dávila, que la valieron el nombramiento de académica, volviendo a entregar esta misma señora otra “cabeza” en fecha posterior (5-XII-1790); lo mismo sucedió con D. Francisco de Cañas y Riaño, Conde de Villariezo, que donó “una figura en diseño dibujada de su mano”; en cambio el abogado de la Chancillería D. Mateo González Arias no recibió ninguna recompensa cuando ofreció (4-XI-1792) “un tarjeta de alabastro grabado de su mano a un lado el escudo de la Academia y al otro su apellido en cifra”.

Se comenzó a guardar en la secretaría de la Academia, los exámenes de los alumnos premiados, que podían exhibirse como prueba de adelantamiento de la institución al tiempo que se valoraban como objetos dignos de sí mismos. La gran mayoría ha desaparecido, seguramente por haber sido empleados repetidas veces como ejemplos para las enseñanzas pero, por fortuna, unos pocos se han salvado, guardándose entre los fondos de la Escuela de Artes y Oficios de Valladolid heredera de las funciones pedagógicas que otro tiempo tuvo la Academia. Entre los más antiguos figuran los firmados por los entonces alumnos Miguel García (1784), Lorenzo Alonso Zamora, José Rodríguez Rascado (1786) y Antonio Sinobas y Rodríguez (1796), ninguno de los cuales llegaría a concluir sus estudios.

Dibujados a la tinta y aguada sepia, representan respectivamente: la portada de un edificio religioso, que se corresponde con la del convento vallisoletano de San Quirce, que se puso como modelo para el concurso a premio de aquel año ordenando: “delinear y sombrear geométricamente la planta y elevación de la portada de la iglesia de San Quirico y Julita de religiosas bernardas de esta ciudad en medio pliego de papel olanda, marca imperial; diseñando en grande, en papel separado, las partes menores con señalación en números de todas sus medidas” (29); Friso y capitel dóricos (30); planta y alzado de una portada jónica (31); y, por último, la planta y alzado de una portada dórica (32). Se conserva también otro dibujo de similares características, sin firmar, con la representación del friso y capitel de orden dórico que tal vez pudiera corresponder con el dibujo premiado en 1784 al alumno Pablo Miñón (33).

A pesar de todo ello, de tanto esfuerzo, buena voluntad, deseo de perfeccionamiento, espíritu de renovación y amor patrio, la Real Academia de San Fernando no contemplaba con mucho interés –celosa siempre de ceder terreno en sus competencias– la marcha y desarrollo de la Academia vallisoletana. Bien es cierto que en el origen de su desdén se hallaba la vieja polémica que ella misma mantenía con el Consejo de Estado acerca de los límites que este Organismo debía poseer en cuestiones artísticas por ser el responsable, en última instancia, de la aprobación de los estatutos de la Academia de Valladolid. El siglo XIX acabaría con la polémica y los recelos y la institución provincial se convertiría en útil instrumento para el progreso de las artes, según reza su propio lema, vigilando y difundiendo los mismos criterios que sostenía la Academia madrileña*.

*La bibliografía específica sobre la Academia vallisoletana es la siguiente: CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M^a: “Datos para la historia de la Real Academia de la Purísima Concepción de Valladolid. 1786-1797”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1963, pp. 86-151. ALMUIÑA, C.: *Teatro y Cultura en el Valladolid de la Ilustración*, Valladolid, 1974, pp. 36-46. PRIETO CANTERO, A.: *Historia de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid*, Valladolid, 1981. *La Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, Valladolid, 1984 (Catálogo de Exposición, con texto de J. Urrea). ESTEBAN PIÑEIRO, M. y JALÓN CALVO, M.: “Una Academia de Matemáticas en el Valladolid Ilustrado”, en *Ciencia, Técnica y Estado en la España Ilustrada*, Zaragoza, 1990. *Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción. Anuario*. Valladolid, 1991 (con texto de J. Urrea).



Lorenzo Alonso Zamora. Friso y capitel dóricos (1785). Valladolid. Archivo de la Escuela de Artes y Oficios.



Diego Pérez Martínez. Retrato de Carlos III (1785). Valladolid. Real Academia de Bellas Artes.

✠

ESTATUTOS DE LA REAL ACADEMIA DE LA PURISSIMA CONCEPCION D E MATEMATICAS

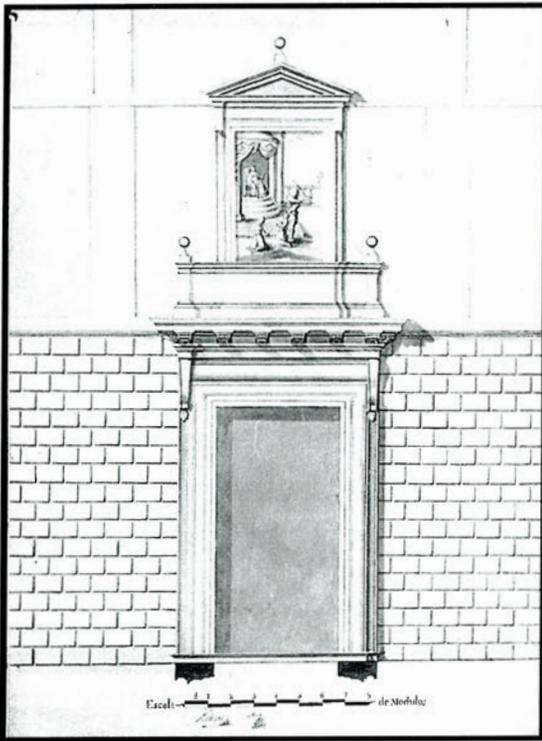
Y
NOBLES ARTES
DE LA CIUDAD DE VALLADOLID
CREADA EN VEINTE Y OCHO DE OCTUBRE del Año de mil setecientos setenta y nueve.

Y ADMITIDA BAJO LA REAL PROTECCION en diez y seis de Febrero de mil setecientos ochenta y tres.

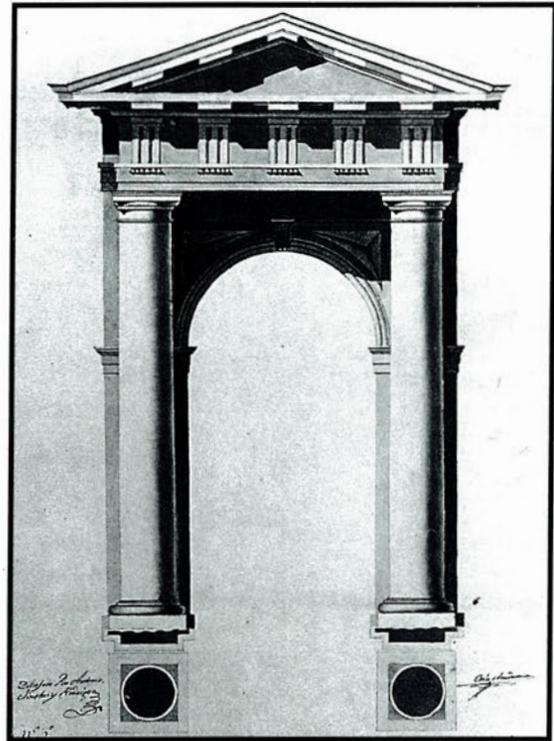
CON LICENCIA DE S. M.

*En Valladolid: Por Don Manuèl Santos Mateute, Impresor de dicha Real Academia.
Año de 1789.*

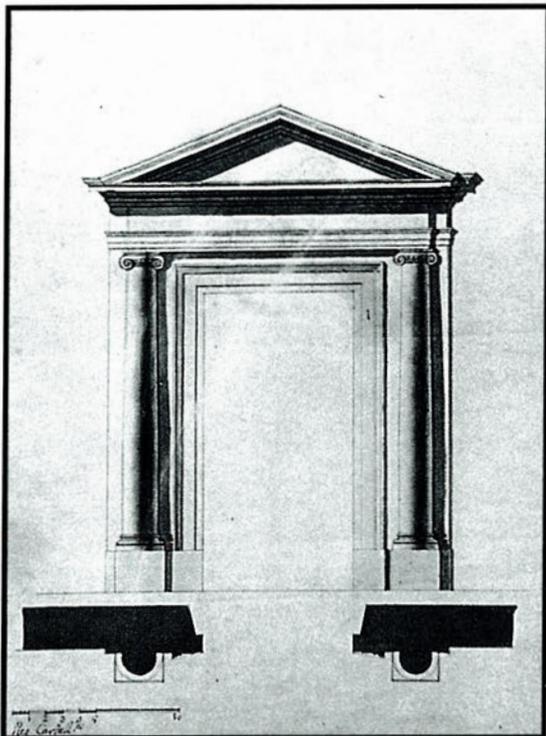
Portada de los primeros Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de Valladolid.



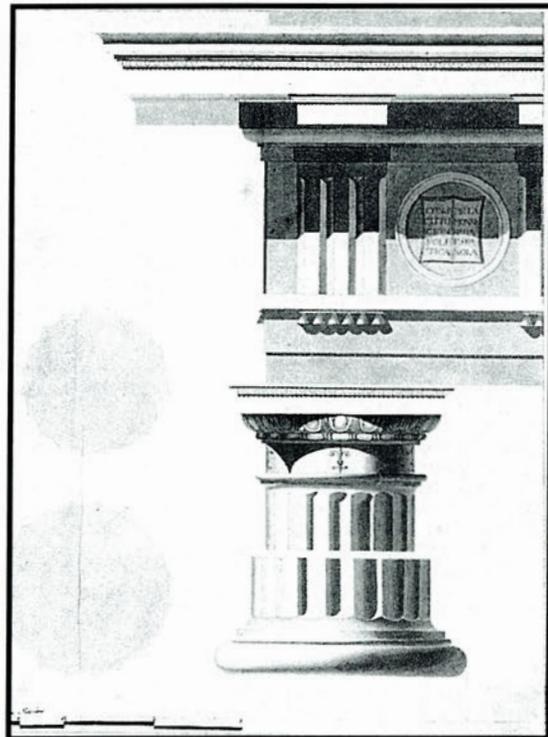
Miguel García. Portada de la iglesia de San Quirce (1784). Valladolid. Archivo de la Escuela de Artes y Oficios.



Antonio Sinobas Rodríguez. Planta y alzado de portada dórica (1796). Archivo de la Escuela de Artes y Oficios.



José Rodríguez Rascado. Planta y alzado de portada jónica (1784). Valladolid. Archivo de la Escuela de Artes y Oficios.



Pablo Miñón?. Friso y capitel dóricos (1784). Valladolid. Archivo de la Escuela de Artes y Oficios.

NOTAS

- (1) Para su trabajo utilizó el libro de *Acuerdos de la Junta Particular* (17-XI-1786 a 5-IV-1796) y el de *Actas de la Junta Ordinaria* (1786-1797).
D. José Martí y Monsó consultó estos libros y algunos datos sobre diferentes académicos, procedentes de ellos, se los facilitó a C. González García-Valladolid (cfr. *Datos biográficos para la historia biográfica de Valladolid*, Valladolid, 1893, T.I. p. 183).
- (2) Seis ejemplares de estas Actas destinadas al Rey y demás personas reales se encuadernaron en tafilete y el 17 de marzo de 1784 se remitieron a la Corte.
La Real Academia ha efectuado una edición facsímil de estas Actas.
- (3) Sobre este arquitecto, cfr. URREA, J.: "El arquitecto Pedro González Ortiz", *BSAA*, 1971, pp. 527-529 y SAMBRICIO, V.: *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, 1986, pp. 341-343.
En 1776 hizo un proyecto para el presbiterio de la iglesia parroquial de Simancas (cfr. ALCOCER, M.: *Boletín de la Comisión de Monumentos Histórico y Artísticos de la Provincia de Valladolid*, 1934, pp. 575-579).
Trabajó también en Guaza de Campos y Villarramiel (Palencia) cfr. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., URREA, J., BRASAS, J.C.: "Del arte del Renacimiento al Neoclasicismo en Palencia", en *Historia de Palencia*, Madrid, II, 1984, p. 156.
Elegido Teniente de arquitectura en la junta 29-X-1786, asistió por última vez en 3-XII-1786. El 11-XI-1787 se recibe una carta suya que se leyó en la junta del 2-XII-1787. Murió en Palencia y su viuda, María Francisca Pellón, que vivía en Valladolid en la calle Zúñiga, murió el 12-VI-1810, (cfr. Archivo General Diocesano. Santiago. Difuntos).
- (4) Sobre Francisco Alvarez Benavides, cfr. SALADINA IGLESIAS ROUCO, L.: *Urbanismo y arquitectura de Valladolid. Primera mitad del siglo XIX*, Valladolid, 1978. MERINO BEATO, M^a D.: *Urbanismo y arquitectura de Valladolid en los siglos XVII y XVIII*, T. II. Valladolid, 1990.
- (5) En la Junta Ordinaria de 6-II-1780 de la Real Academia de San Fernando (cfr. Archivo Real Academia de San Fernando, Documento 3/84, fol.143), , D. Antonio Ponz leyó "un memorial de los Académicos D. Francisco Alvarez Benavides, de D. Pedro González Ortiz y de otros profesores de Valladolid, en que pedían permiso a la Academia para juntarse en sus respectivos estudios, formar dibuxos, enseñar a los aplicados en sus Artes, hasta que con la promesa de dar cuenta a S.M. por medio de la Academia quando llegue a formarse, como esperan estudio público, comuniquen los particulares de este establecimiento que allí se proyecta, no intentado contravenir en nada al fol. 91 de los estatutos. La junta no halló inconveniente en esta pretensión y juzgando que dichas diligencias pueden ser fomento de las Artes, acordó lo que se pedía".
Citado por BEDAT, C.: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, 1989, pp. 410-411.
- (6) Sobre Diego Pérez Martínez, cfr. URREA, J.: "La pintura, la rejería y la platería en Valladolid en el siglo XVIII", en *Valladolid en el siglo XVIII*, Valladolid, 1984, pp. 359-360.

El 2-VII-1786 la Academia vallisoletana le designó como maestro de dibujo “para las niñas sobresalientes de las escuelas de costura que mantenía la Real Sociedad Económica”.

En 1789 pintó 12 cuadros de santos premostranteses para el convento de Ntra. Sra. de la Caridad, de Ciudad Rodrigo, por los que cobró 2.400 rs. (cfr. PINILLA GONZÁLEZ, J.: *El arte de los monasterios y conventos despoblados de la provincia de Salamanca*, Salamanca, 1978, pp. 181-182).

En la Biblioteca Nacional se conservan tres grabados suyos (cfr. PÁEZ RÍOS, E.: *Repertorio de grabados españoles*, T. II, Madrid, 1982, p. 399), representando: el glorioso Mártir San Francisco de San Miguel (1787), la portada del Ritual Cisterciense (1787) y Ntra. Sra. de la Valvanera del Salvador de Valladolid (1792).

- (7) En 1785 el Conde de Alba Real, Protector de la Academia gestionó también en la Corte el encargo y pago al impresor Sancha del importe de 200 tiras con papel de la lámina abierta destinada a ser utilizada en los títulos académicos y asimismo la encuadernación en pasta de 15 ejemplares de las Actas de la Academia.
- (8) En 1787 imprimió 128 títulos en letra bastardilla y dos años más tarde 300 ejemplares de los Estatutos, que importaron 858 reales y 17 maravedíes, incluido el papel.
- (9) Sobre Leandro Araujo, cfr. URREA, J., *Ob. cit.*, p. 363.
- (10) CAAMAÑO, *ibidem*, pp. 122, 124, 127 y 134.
- (11) Sobre Valzanía cfr. CAAMAÑO, J. M^a: “Francisco Antonio Valzanía y las ideas estéticas neoclásicas”, *Revista de Ideas Estéticas*, 1964, pp. 27-51. FERNÁNDEZ DEL HOYO, M^a A.: *Desarrollo urbano y proceso histórico del Campo Grande de Valladolid*, Valladolid, 1981, p. 394. SANCHO GASPAS, J. L.: “Las trazas de Francisco Valzanía para la Colegiata de Lebanza”, en *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 58, 1988, p. 657 y ss.
- (12) Don Diego Pérez, Director de Dibujo manifestó en Junta Particular de 15-II-1788 “ser necesarias unas mesitas bajas en forma de círculo para los que dibujan de modelo”. En Junta Ordinaria de 6 de abril se dio cuenta haberse adquirido las citadas mesas. Cfr. CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M., *ob. cit.* pp. 113 y 114.
- (13) En Junta de 26-III-1786 se acordó que “por ser excesivo el precio de las medallas y mediante que D. Diego Pérez, Director de Dibujo podía construir troqueles para ellas y que de este modo sería mucho menor su coste y con el exceso que hubiese podían ofrecerse algunos premios entre año...que dicho Director Pérez construyese dos troqueles, uno para medallas de onza y otro para de onza y media con el mismo grabado que las anteriores y que cada tres meses se distribuyan dos premios de cada ramo”. En Junta de 5-VIII-1792 se tomó el acuerdo de que D. Gregorio Izquierdo construyera 17 medallas.
- (14) La expresada acción tenía por número el 88.144. Cfr. TORTELLA CASARES, T.: *Indice de los primitivos accionistas del Banco Nacional de San Carlos*, Madrid, 1986, p. 30.
- (15) Se dice que escritos en francés por Charles Antoine Jombert, pero en realidad éste era un librero francés. En 1779 había suministrado a la Academia de San Fernando la obra de A. Desgodetz, “Los edificios antiguos de Roma”, cfr. BEDAT, C., *ob. cit.* p. 309.
- (16) En Junta Particular de 7-V-1785 se acordó encuadernar el Vitrubio ya que debido a su continuo uso estaba “bastante ajado”. *Ibidem.*, p.144.

(17) En Junta Ordinaria de 2-XII-1787 se tomó el acuerdo de que los directores de Algebra “expliquen por la parte de la obra de don Benito Bails y de su Compendio”. *Ibidem.*, p.111.

El 6-IX-1789 el Marqués de Fuerte Híjar, Viceprotector de la Academia, al despedirse de ella la obsequió con los “Seis primeros tomos de la obra *Mathemática* de don Benito Bails ofreciendo completarla luego que salgan a la luz los tres tomos que faltan”. *Ibidem.*, p. 120.

En Junta Ordinaria de 7-II-1790 D. Francisco Alvarez Benavides informó de que estando en Madrid manejó el Cuaderno de Geometría que utilizan los alumnos de la Real Academia de San Fernando, no hallándolo perfecto por lo que tomó “el primer tomo de la segunda edición del Compendio de Bails, que trata de los principios de las Mathematicas, de donde se podía sacar dicho cuaderno”. *Ibidem.*, p. 122.

(18) Cfr. CAAMAÑO MARTÍNEZ, J.M., *ob. cit.*, p. 113.

(19) *Ibidem.*, p. 120.

(20) En 1787 el Académico de Mérito D. Angel Miguel García había encargado a D. Ramón Vergaz “Teniente director del modelo en la Real Academia de San Fernando” que le informase sobre lo que podrían costar 18 modelos de yeso que reclamaba para la enseñanza el director de Dibujo D. Diego Pérez. Vergaz contestó, en 9-IV-1787, que costaría 500 o 600 reales.

No se debió tomar ningún acuerdo pues el 12-IV-1787 se recordó que el académico de honor Fray Agustín de Torres había insinuado por carta que si hacían falta modelos “le parecía tener ocasión de remitirlos”. (*Ibidem.*, pp. 104 y 105), y que entonces (12-II-1786) se decidió, con muy buen criterio, “que los Sres. Directores del ramo de Dibujo tomasen razón de los modelos que hoy tenía la Academia para que el Sr. Viceprotector la remita a dho. Padre Maestro y enterado de los que hay en caso de que algunos remita no sean duplicados”.

(21) CAAMAÑO, J. M^a, *ob. cit.*, pp. 122 y 123.

(22) Se trataba de 24 dibujos regalados a la Academia por la Real Sociedad Económica de Valladolid. Cfr. CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M., *Ob. cit.*, p. 101.

(23) Sobre Joaquín Canedo, cfr. URREA, J., “La pintura, la rejería, y la platería en Valladolid en el siglo XVIII”, pp. 359-360. En la Junta Ordinaria de 6-II-1780 de la Real Academia de San Fernando (cfr. A.R.A.B.A., Documento 3/84, fol. 144) se dice que “Joaquín Canedo pidió el pase para la sala del natural, respecto de haber obtenido ya dos premios en la del yeso, y constando de su adelantamiento se le concedió dicho pase”. En el Museo Diocesano de Lugo se conservan dos pinturas (*San Pedro y San Malaquías*) firmadas por Joaquín Canedo en 1792.

(24) *Ibidem.*, pp. 127-129.

(25) En Junta Ordinaria de 4-XII-1791 se acordó “hacer 24 marcos de dos tamaños uniformes a los que hay en el aula y se pongan cristales a los dibujos”. *Ibidem.*, pp. 131 y 132.

(26) *Ibidem.*, pp. 134 y 137.

(27) Este retrato le pidió en préstamo a la Academia D. Francisco Valzanía (16-VIII-1787) para que presidiese las funciones que se habían de celebrar en la iglesia del monaste-

- rio de Santa Ana, con motivo de su inauguración y en cuya construcción había intervenido el mismo arquitecto.
- (28) Era hija de los Srs. D. Francisco Galiano, Coronel del Regimiento Provincial de Salamanca y de D^a María de las Angustias Dávila.
- (29) Mide: 0,70 x 0,50m. Se encuentra firmado: Albaro (Pablo) y Ara (José Raimundo). Al dorso: "Miguel García" y "Miguel Garzía. Ganó el Primer Premio/ tiene de edad 30 años y de estudio en/ la Arquitectura en la Academia 5 meses/ Solo tres noches cada semana qe son las/ de ejercicio". Cfr. Actas de las juntas del 9-X y 5-XII-1784.
- (30) Mide: 0,49 x 0,545m. Está firmado: "L. Alonso Zamora 2º año". Era natural de Mucientes (Valladolid) y se matriculó el 1-V-1785, cfr. "Libro que contiene las recepciones de Académicos de todas clases en la Real de Matemáticas y Dibujo de la Purísima Concepción de esta ciudad de Valladolid y las matrículas de los Discípulos que asisten a los diferentes ramos de ella" (A.R.A.).
- (31) Mide: 5,50 x 0,33m. Al dorso: "Josef Rodríguez Rascado/ natural de Zamora de edad de/ 17 años. Matriculado el año de 1784". Efectivamente José Rodríguez se matriculó el 3-VII-1785, cfr. "Libro que contiene las recepciones..." y acta de la junta del 9-XII-1786.
- (32) Mide: 0,63 x 0,46 m. Inscripciones : "Dibujado por Antonio/ Sinobas y Rodríguez", N^o 3; "Por la Academia" y "Premio de 21 de Dicre de 1796". Cfr. Acta de la junta de 21-XII-1796.
- (33) Obtuvo premio de segunda dibujando "de medio pie de diámetro, planta y elevación del capitel dórico; su perfil separado en esqueleto y anotación en números de sus partes y proyecturas", cfr. Acta de la junta del 9-X-1784.

GEOMETRÍA Y ARQUITECTURA EN DOS IGLESIAS
CORTESANAS DE MADRID EN EL SIGLO XVIII

Por

CARLOS DE SAN ANTONIO GÓMEZ

1. Introducción

Con la llegada al trono español de Felipe V, una pléyade de arquitectos y artistas italianos y franceses fueron llamados a Madrid por la nueva dinastía borbónica para cambiar el gusto artístico de un país de cultura y costumbres ajenas. De las obras que estos arquitectos dejaron en España, nos hemos centrado en la arquitectura religiosa por ser más evidente esta influencia. Hemos analizado dos iglesias madrileñas: la de San Ignacio y la Basílica Pontificia de San Miguel (antes iglesia de los Santos Justo y Pastor). Sus autores son los italianos Giovanni Battista Sacchetti (1690-1764) y Giacomo Bonavia (1700-1760). En un principio pensábamos incluir también la iglesia de San Marcos de Ventura Rodríguez porque, aunque era español, se formó con Juarra en Madrid; pero para acotar mejor este trabajo, dentro de unas coordenadas estrictamente italianas, hemos preferido no incluirlo en esta ocasión.

El gusto del nuevo monarca español Felipe V, educado en Versalles, y el de su segunda esposa la italiana Isabel de Farnesio, no concordaba con el barroco popular español. Pretendían unos aires más acordes con el gusto europeo, con el barroco académico italiano y francés, de factura más culta. Además el viejo barroco español de los austrias se le identificaba con un periodo triste de decadencia del país. La renovación política y social que buscaba la nueva dinastía debía también afectar al arte y a la arquitectura. De ello se ocuparía la futura Academia de Bellas Artes –en la que había trabajado, como miembro de la Comisión que tenía el encargo de constituir la, Filippo Juvarra– cuya misión era la educación de las futuras generaciones de artistas españoles. En 1752 se fundó esta institución con el nombre de Academia de San Fernando siendo Sachetti profesor y director honorario.

La arquitectura barroca que se hacía en España poco tenía que ver con su omónima europea. Frente a la nueva concepción del espacio, “como elemento constitutivo concreto del proyecto arquitectónico” (1), que proponía Borromini y que Guarini desarrollaba, o el del barroco clasicista de Juvarra, el barroco español de los austrias seguía con el viejo esquema herreriano en el que el espacio carecía de dinamismo y “se cuantificaba en secuencias autónomas” (2). Los principios de “interpenetración espacial” y de “yuxtaposición pulsante” que define Norberg-Schulz, es decir la aspiración barroca de interacción espacial, de dinamismo, de fluencia, no tiene correspondencia en el barroco español en el que el retablo es el máximo (y magistral) exponente. Nuestro barroco no busca una auténtica y original concepción espacial, pretende ser más bien una expresión decorativa de raíces populares que le lleva a la “negación de las notas positivas del barroco europeo, italo-germano-francés” (3), académico y culto.

El acontecimiento clave, en la importación del barroco italiano, es la venida de Filippo Juvarra que llegó a Madrid en 1735, con el encargo de proyectar el nuevo Palacio Real. Desgraciadamente sólo pudo hacer el proyecto con unos preciosos dibujos y una maqueta hoy desaparecida, ya que murió en Madrid el 31 de enero de 1736. Se barajaron varios nobres para sucederle al frente del proyecto: Canevari, Fuga y Sacchetti, siendo este último el elegido (4), parece que por indicación directa de la Reina Isabel de Farnesio.

Sacchetti llegó a Madrid en 1736 para sustituir a Juvarra. Con Sacchetti se aseguraba la continuidad del proyecto de Juvarra ya que, desde muy joven, había trabajado a sus órdenes. Años antes, en 1731, había llegado a Madrid, procedente de Píenza, Bonavia que estaba encargado de otras obras reales. No fue fácil la convivencia entre ambos arquitectos y su enfrentamiento fue grande con motivo del diseño de la gran escalera del Palacio Real. Sobre los dibujos de Juvarra, Sacchetti proyectó una gran escalera que, por las sucesivas intromisiones de Bonavia con otras propuestas alternativas, hubo de ir modificando. Hasta tal punto llegó la controversia que la Casa Real mandó a la Academia de San Luca de Roma las distintas soluciones de ambos arquitectos para que emitieran su opinión Fuga, Salvi y Vanvitelli (5).

De los proyectos que estos dos arquitectos hicieron en Madrid analizamos las citadas iglesias en las que pretendemos buscar la huella de la arquitectura

tardobarroca italiana, con el fin de mostrar esa influencia en los trazados geométricos básicos que orientan el diseño de su planta y sección. Es evidente que estas influencias provienen, principalmente, de Filippo Juvarra que había llegado a Madrid, y de Guarino Guarini, cuyos libros *Disegni d'architettura civile ed ecclesiastica* y *Architettura Civile*, publicados después de su muerte, eran conocidos por los arquitectos españoles del momento.

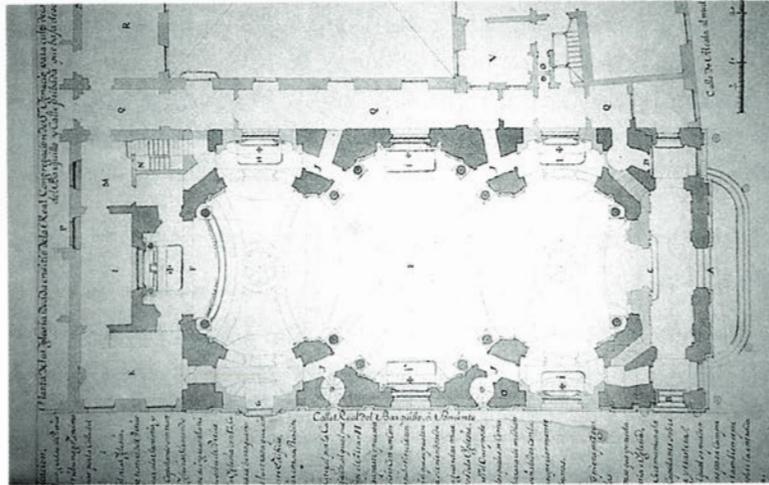
2. Iglesia de la Real Congregación de San Ignacio

La iglesia de la Real Congregación de San Ignacio es un proyecto de Sacchetti que no se llegó a construir pero del que se conservan dos colecciones de planos, copiados por Andrés Fernández de los originales del arquitecto piamontés, fechados el 13 de Mayo de 1759. Pertenecen una a la Biblioteca Nacional de Madrid y otra a la citada Congregación. El solar que hubiera ocupado esta iglesia es el mismo en el que pasando el tiempo Antonio Palacios construiría el magnífico edificio del Banco del Río de la Plata (Banco Central) (6) (Lám. I).

La planta que Sacchetti elabora para San Ignacio tiene una analogía muy directa con los proyectos para las iglesias de Santa María Ettinga de Praga (Fig. 1), de Guarino Guarini, y con la de San Francesco en Niza de Bernardo Antonio Vittone (7) (Fig. 2). Se puede decir, por tanto, que las iglesias de Sacchetti y Vittone, arquitectos contemporáneos (8), tienen una raíz común: Sta María Ettinga. A su vez el proyecto para Praga, es un desarrollo de otra iglesia de Guarini en Turín: la Inmaculada Concepción (9).

Resulta sorprendente que ninguna de las tres iglesias llegara a construirse. En Madrid, la iglesia de San Ignacio se construyó en otro lugar y con diferente trazado. Sta. María Ettinga se publicó, después de la muerte de Guarini, en su libro *Architettura Civile* (de cuya publicación se ocupó precisamente Vittone). La iglesia de Vittone en Niza, no hay que confundirla con la que de hecho construyó en esa ciudad para los Teatinos que también sigue los esquemas de Guarini; San Francesco aparece en su libro *Istruzioni diverse concernenti l'officio dell'architettura civile* (Lugano, 1766) (10).

En el análisis de los trazados, hemos establecido tres niveles de esquemas realizados en paralelo sobre las tres iglesias citadas. Estos esquemas se han dibujado a igual tamaño (con independencia de la escala) con el fin de comprobar que las proporciones de los elementos constitutivos del diseño



Lám. I. Planta de San Ignacio (Sacchetti).

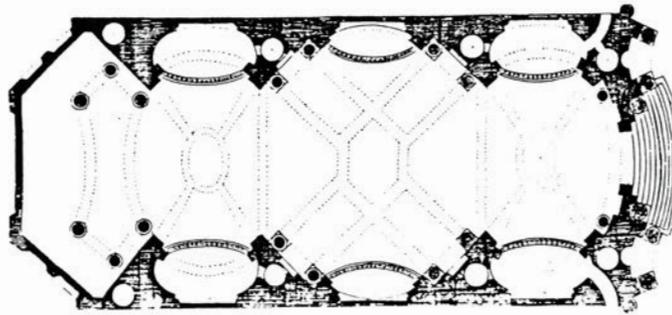


Fig. 1. Planta de Sta. María Ettinga (Guarini).

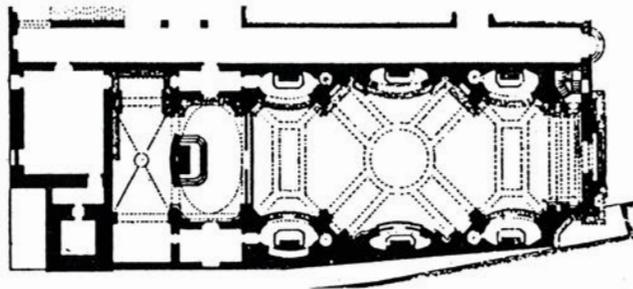


Fig. 2. Planta de San Francesco (Vittone).

son casi idénticas. Y esta es precisamente la sorpresa que surge de la observación de sus plantas: el mismo esquema compositivo y el gran parecido de sus proporciones.

Nos detenemos primeramente en el análisis de los elementos que intervienen en el trazado geométrico básico (Fig. 3). Podemos observar que las tres iglesias son organismos longitudinales formados por una sucesión de tres unidades elípticas que forman la nave. La primera y tercera son iguales; la intermedia –que ocuparía el lugar del tradicional crucero– es de mayor amplitud, por lo que también cabría decir que el esquema de la planta es biaxial pero con una marcado ritmo longitudinal. Las interpenetraciones de las elipses crean una fuerte integración espacial con expansiones y contracciones (Fig. 4). Vittone, en San Francesco, introduce una variación del esquema al cambiar la dirección transversal, del eje principal de la elipse central, a longitudinal. También los altares laterales de esa elipse se incluyen en otras elipses en composición yuxtapuesta con ella.

Las tres iglesias tienen en común la articulación de los nichos elípticos laterales con las elipses extremas de la nave. En el presbiterio difieren: en Santa María Ettinga se ha agregado un baldaquino “por medio de yuxtaposiciones pulsantes” (11); en San Francesco se introduce una elipse por adición inscrita en un rectángulo que crea un organismo autónomo tangente a los espacios elípticos interpenetrados de la nave; y en San Ignacio, esa misma elipse, se integra a la nave por fusión espacial (Fig. 5).

En cuanto al nártex, se observa que Guarini, en Sta. María Ettinga, prescindió de él. Sacchetti también lo hace aunque introduce un espacio neutro, en forma de tubo –según el esquema de San Lorenzo de Guarini– que al covertir la fachada en un plano, neutraliza el diálogo interior-exterior al omitir esa interrelación que ya buscó Borromini en San Carlino, y Guarini en todas sus plantas. También Vittone, en San Francesco, consigue una fachada plana pero sirviéndose de un nártex rectangular interpenetrado a la última elipse de la nave.

Sacchetti en San Ignacio, introduce una variante de gran interés respecto al esquema de las otras dos iglesias; se trata de un angosto deambulatorio concéntrico a las elipses primera y tercera. Este deambulatorio, como observa V. Tovar, “establece en planta la conjugación de tres elipses concatenadas, inflexionadas por el propio anillo de comunicación que interrelaciona capillas y nave, dando lugar a un ambiente y movimiento colateral simultáneo” (12). Estos pasos, situados debajo de las tribunas que asoman

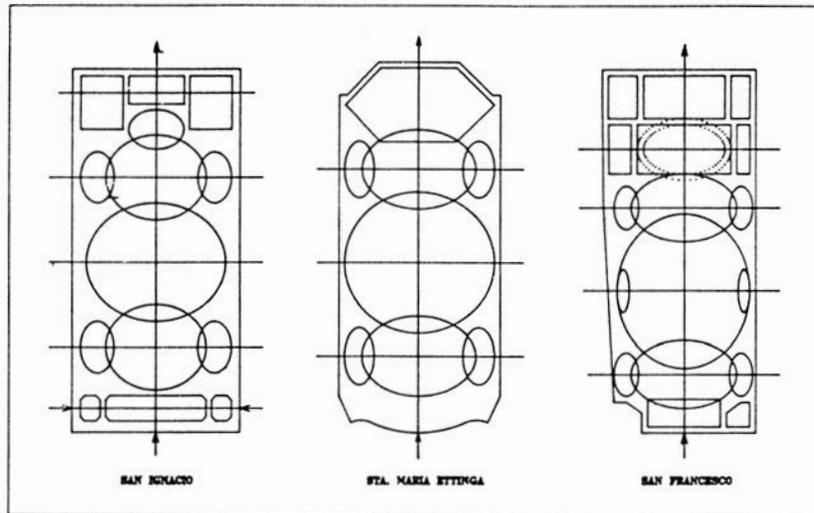


Fig. 3. Diagrama de los elementos geométricos del trazado.

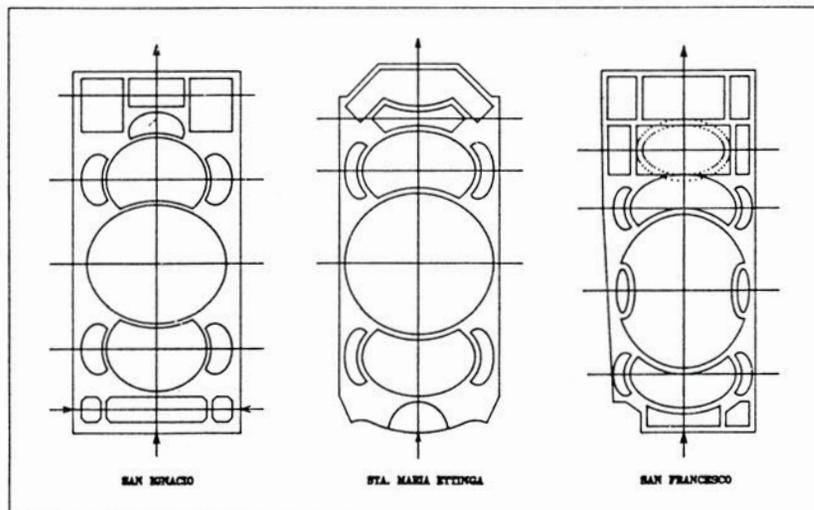


Fig. 4. Diagrama de la valoración jerárquica de unidades espaciales.

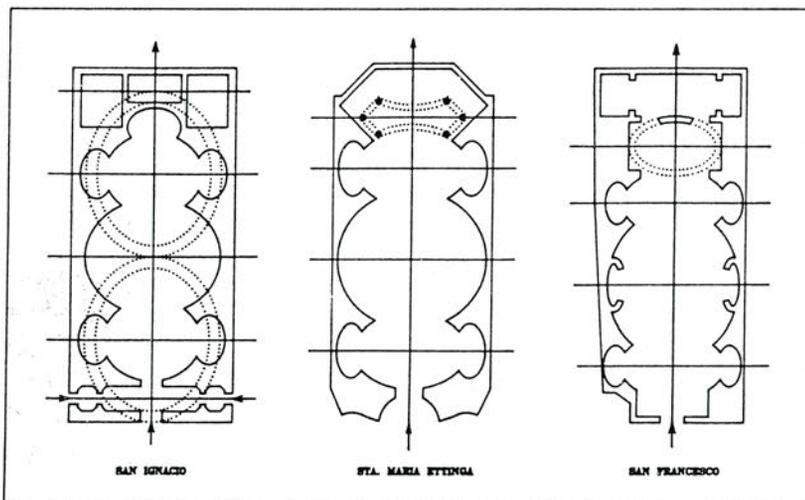


Fig. 5. Diagrama de secuencias espaciales.

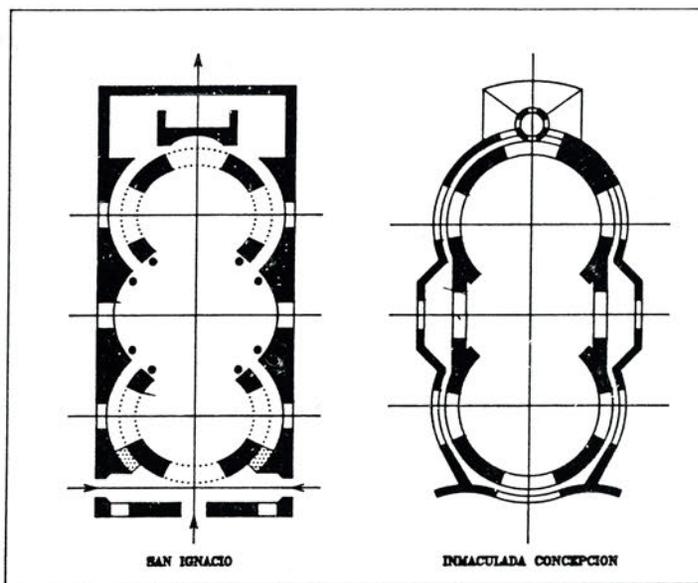


Fig. 6. Diagrama del deambulatorio.

sobre la nave, se enmarcan dentro de columnas exentas pareadas que encuadran los altares laterales. En Sta. María Ettinga y en San Francesco, también aparecen esas columnas pero no dan paso a ningún deambulatorio, simplemente enmarcan idénticas tribunas.

En San Ignacio, Sacchetti, para dar paso a los deambulatorios retrasa, respecto a Sta. María Ettinga y a San Francesco, las escaleras de caracol por las que se accede a las tribunas antes mencionadas que son una constante en las iglesias del XVIII. Mientras en las dos iglesias italianas los cilindros de las escaleras de caracol son simétricos respecto del eje longitudinal, en San Ignacio, sólo aparecen en el lado izquierdo ya que a las tribunas de la parte derecha se accede, como puede observarse en la sección, por el corredor superior del patio del convento que discurre paralelo a la iglesia.

Podemos encontrar, entre las iglesias de Guarini, soluciones parecidas en cuanto a la posición concéntrica de un deambulatorio que además una las capillas laterales. El ejemplo más sorprendente es el del Santuario de Oropa y el de la iglesia de la Inmaculada Concepción de Turín. Precisamente esta iglesia es el precedente de Sta. María Ettinga con la diferencia de que aquí, las elipses laterales son círculos mientras que la central puede interpretarse como exágono o rectángulo. Los deambulatorios de San Ignacio y de la Inmaculada Concepción, precisamente por la similitud de las plantas, son análogos; la diferencia radica en que en la iglesia turinesa, por estar situado en el piso superior, rodea por completo la nave (Fig. 6). En la planta de San Ignacio se observa que, a pesar de estar trazados, los deambulatorios se ciegan a la altura del vestíbulo, lo que impide el paso lateral desde este lugar a la iglesia.

Las tres iglesias están cubiertas por la intersección de tres bóvedas elípticas de arcos apuntados en las que se aprecia que la central está levemente peraltada. Guarini dispone sobre cada bóveda sendas linternas; las extremas de planta elíptica y la central exagonal (Fig. 7). Vittone sitúa una linterna circular, de mayores proporciones que las de Guarini, sobre la elipse central y otra menor en la del presbiterio (Fig. 8); sin embargo Sacchetti no utiliza ninguna. Es común a las tres iglesias el trazado de las nervaduras que, en la elipse central parten de las columnas exentas pareadas y en las laterales de pilastras adosadas al muro (Lám. II).

En los alzados interiores de la nave, Sacchetti se aleja de Guarini y traza un parentesco mayor con Juarra en cuanto a “la forma de componer y

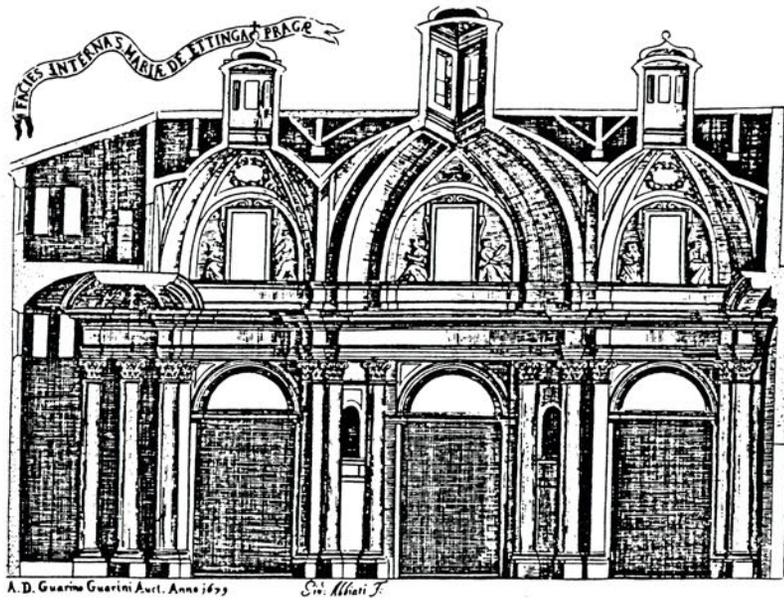


Fig. 7 Sección de Sta. María Ettinga.

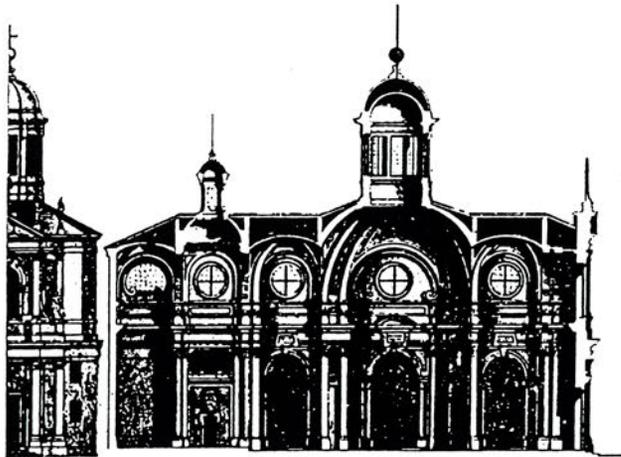
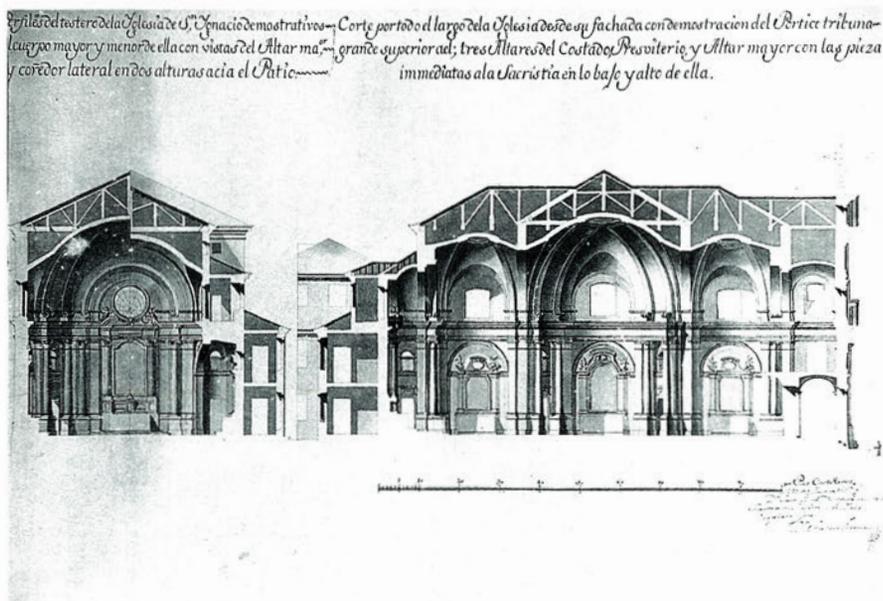


Fig. 8. Sección de San Francesco.



Lám. II. Sección de San Ignacio.

vertebrar las superficies, animándolas con motivos suaves y elegantes, insertando los pequeños altares en núcleos de amplia y diáfana proporción, tratando la decoración con singular sutileza, enmarcando los huecos laterales con recursos convergentes a modo de gran luneto, recurriendo a los grandes óvalos en forma de medallón entrelazados por figurillas y segmentos de frontón” (13).

En la fachada principal de San Ignacio situada en la madrileña calle de Alcalá, Sacchetti difiere completamente de los recursos formales desplegados por Guarini y Vittone en sus iglesias de Niza y Praga (Fig. 9). El lenguaje empleado por estos arquitectos italianos es de una gran riqueza expresiva porque lo que realmente buscan son las implicaciones externas —en términos de ciudad— de la tipología interior. Sacchetti es más cauto y austero y, en este caso, no parece interesarle ese diálogo interior-exterior.

Esta fachada de San Ignacio es, como dijimos al principio, una superficie plana convencional que nada tiene que ver con las sugerencias de Guarini. De proporción casi cuadrada, está estructurada en dos órdenes superpuestos flanqueados por dos cuerpos laterales. El inferior se compone



Lám. III. Fachada de San Ignacio.



Fig. 9. Fachada de Sta. María Ettinga.

de pilastras de orden toscano coronadas por un frontón curvo partido que enmarca un óculo; el superior presenta recuadros y fajas coronados con un frontón triangular con un vano oval sobre el tímpano. Esta alternancia de frontones confiere una imagen más acorde con los modelos del primer barroco romano. El cuerpo central destaca ligeramente sobre los laterales con ánimo de acentuar un eje vertical rematado por un coronamiento de pedestal con bola y cruz sobre el frontón superior (Lám. III).

Sacchetti, en este caso, sorprende con la severidad en los detalles en los que, por ejemplo, ha suprimido el clásico lenguaje del nicho con estatua, por lo que es notorio el contraste con la sugestiva riqueza formal del interior. Además, como ya advertimos, se aleja de las tipologías de fachada emanadas de San Carlino como si hubiera asumido el “genio del lugar” al comprender que Madrid no estaba acostumbrado a ese tipo de fachadas. Quizás prefirió llegar a un compromiso ecléctico entre el barroco espectacular y sorprendente, con movimiento ondulatorio, importado de Guarini, que reservó para el interior; y el barroco romano más clasicista y de superficie plana, para el exterior. Un detalle que refuerza esta opinión es la pequeña torre lateral que recuerda el modelo que “Bernini creó para su iglesia de la Piazza del Popolo, y Juvarra para la de San Carlo de Turín” (14).

De los tres ejemplos estudiados, nos parece que el modelo original, Sta María Ettinga, es precisamente el más elocuente en cuanto que denota mayor perfección en los planteamientos formales y espaciales. Tal como ha llegado a nosotros parece un edificio exento sin una ubicación en lugar concreto, lo que le permite mayor libertad compositiva. Por el contrario las iglesias de Sacchetti y Vittone están anejas a edificios conventuales que, de alguna manera, interfieren en el proceso proyectual.

3. Basílica Pontificia de San Miguel (antigua iglesia de los Santos Justo y Pastor)

La Basílica de San Miguel se construyó según un proyecto de Giacomo Bonavia que elaboró en 1739 aunque las obras se comenzaron años más tarde (15). Su trazado responde a la perfección a las exigencias de la nueva dinastía borbónica que muestra un gusto por una mayor opulencia y por una ornamentación suntuosa al estilo de las cortes europeas. La iglesia se hizo por encargo del Cardenal Infante D. Luis Antonio Jaime de Borbón y Far-

nesio, hijo de los Reyes Felipe e Isabel, a la sazón cardenal de Toledo. Podía considerarse, por tanto, como una moderna iglesia cortesana ubicada en el viejo Madrid de los austrias no lejos del nuevo Palacio Real.

Bonavia, además de arquitecto, era pintor y decorador y parece que llegó a Madrid con el encargo concreto de construir el nuevo Teatro de la Opera del Buen Retiro (16), por lo que hay en él “una filiación a la arquitectura teatral, al espacio escénico posiblemente retomado del círculo parmense en el cual fue muy determinante la presencia de Bibiena, escenógrafo al servicio de los Farnesio” (17). Es interesante destacar este aspecto porque en todas sus obras desplegará una convincente escenografía. El propio Bonavia manifiesta su intención cuando al referirse a San Miguel dice que “ideó la arquitectura de forma que haciendo unos arcos diagonales hiciese bazaría nueva y gustosa a la vista y al mismo tiempo dejando ámbito proporcionado para las capillas del crucero, quedando espacio competente para el ensanche de las capillas que corresponden al cuerpo de la iglesia” (18).

Bonavia tuvo más suerte que Sacchetti y pudo construir su iglesia, lo que nos ha permitido apreciar sus indudables dotes. No se limita, como hizo su compatriota en San Ignacio, a copiar, casi de forma literal, la tipología de la iglesia de Guarini; su proyecto lo enmarca dentro de las propuestas del maestro teatino, con algunas reminiscencias del rococó europeo, pero lo plantea como un erudito ejercicio de composición donde no está clara la cita formal o espacial de un edificio concreto (Fig. 10).

Aunque están claras las referencias que utiliza Bonavia, pensamos que no es posible afirmar tan categóricamente como hace M. Agulló, refiriéndose a Tamayo (19), cuando dice: “Como ha demostrado Tamayo, si bien esta traza supuso en España una renovación absoluta respecto a los modos de hacer tradicionales de nuestros arquitectos barrocos, los modelos de Bonavia –casi calcados– fueron el templo de Santa María de la Divina Providencia, de Lisboa, y el de San Felipe Neri, de Turín, ambos del Teatino Guarino Guarini” (20). No cabe duda que Bonavia utiliza todos los recursos formales y espaciales del vocabulario de Guarini, pero los toma como medios de expresión de su propio lenguaje. Analizaremos esas dos iglesias de Guarini buscando las posibles referencias y además nos vamos a permitir sugerir otras tres iglesias con las que también podría trazarse una analogía más completa que con las anteriores: se trata de San Nicolás en Malá Strana, de Praga, de Christoph Dientzenhofer; de la Inmaculada Concep-

ción, de Turín, de Guarini; y de San Filippo Neri, de Juarra. Intentaremos explicar nuestra tesis con el análisis de las plantas, de las secciones y de la fachada de San Miguel.

Nos vamos a referir en primer lugar al trazado de la planta de Bonavia. Se trata de una compleja composición longitudinal a base de unidades elípticas fusionadas concatenadamente, en un estrecho solar que apenas deja sitio para unas reducidas capillas laterales, entre los contrafuertes de las bóvedas, y un exiguo crucero. La nave podemos considerarla compuesta de tres unidades sucesivas que se interpenetran: la primera y tercera son elipses circunscritas a los arcos cruzados de las bóvedas; la central una circunferencia proyección de una cúpula rebajada. En realidad esas elipses laterales son óvalos compuestos por dos circunferencias del mismo radio que la cúpula citada. El crucero lo forma otro óvalo compuesto por otras dos circunferencias cuyos centros se sitúan en sendos ejes paralelos al central, lugares geométricos de los centros de las otras circunferencias que generan los óvalos de la nave. En el presbiterio se repite el mismo tema: dos circunferencias desplazadas que generan un óvalo (Fig. 11).

Detengámonos brevemente en la iglesia de Christoph Dientzenhofer proyectada de 1703 a 1711 y construída por su hijo Kilian Ignaz de 1732 a 1737, (San Miguel se proyecta en 1739). Si nos fijamos en la composición de San Nicolás observamos que sigue fielmente las huellas de Guarini (21) (Fig. 12). Al igual que San Miguel, después del nártex, aparecen tres elipses iguales compenetradas tan profundamente que, a pesar del ritmo cóncavo-convexo que producen, dan un aspecto unitario, y a la vez ambiguo (22), a la nave, cosa que no ocurre en la iglesia madrileña donde Bonavia consigue, al estrechar la nave en su zona central, unos efectos espaciales distintos con expansiones y contracciones sucesivas, y con un tratamiento diferente de las bóvedas (Fig. 13). Tienen en común las tres capillas laterales. El presbiterio tiene menor importancia en San Nicolás ya que el gran espacio del crucero domina la composición (Fig. 14).

Es precisamente en la planta –y no en la bóveda– del ábside de San Miguel donde encontramos una identidad con Santa María de la Divina Providencia (Fig. 15). Respecto al resto de la iglesia pensamos como Norberg-Schuz que, en un certero análisis de la iglesia de Guarini, dice: “el eje longitudinal se define por una sucesión de cúpulas. Sin embargo está presente el deseo de fusión espacial”; “Las unidades constitutivas de la

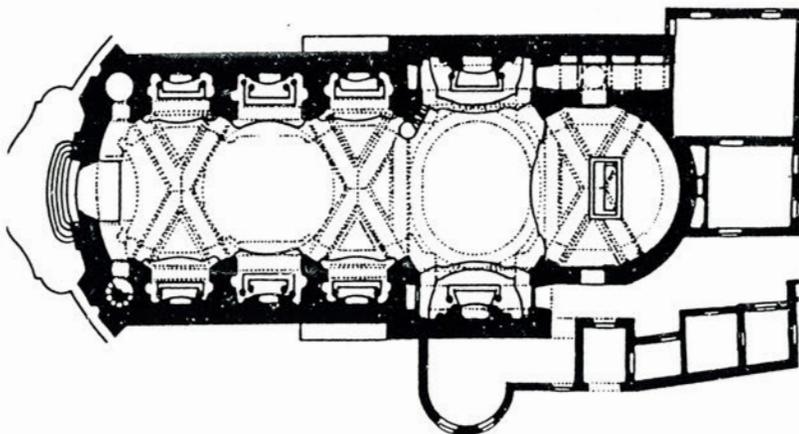


Fig. 10. Planta de San Miguel (Bonavia).

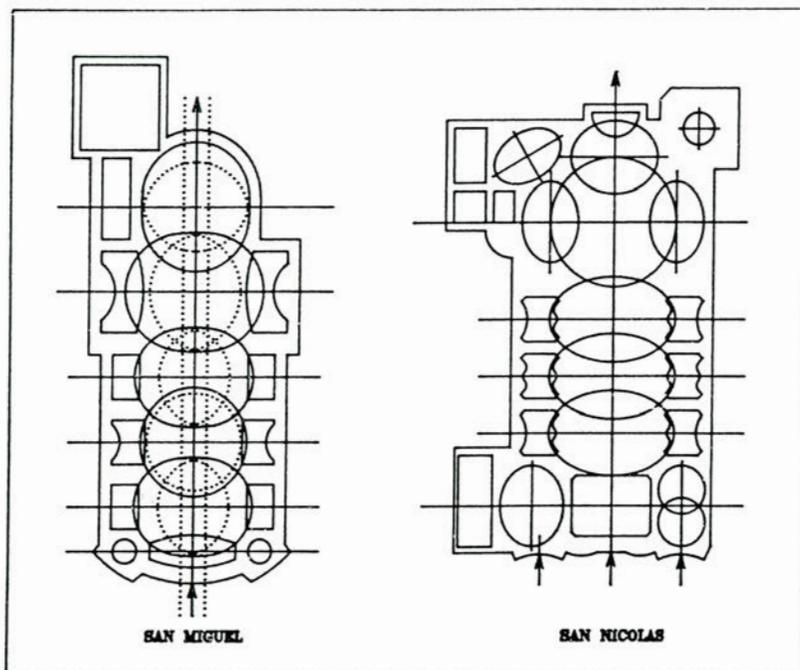


Fig. 11. Diagrama de los elementos geométricos del trazado.

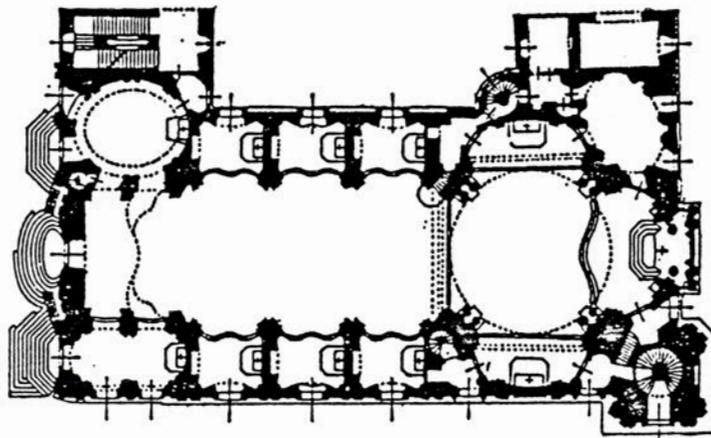


Fig. 12. Planta de San Nicolás (Dientzenhofer).

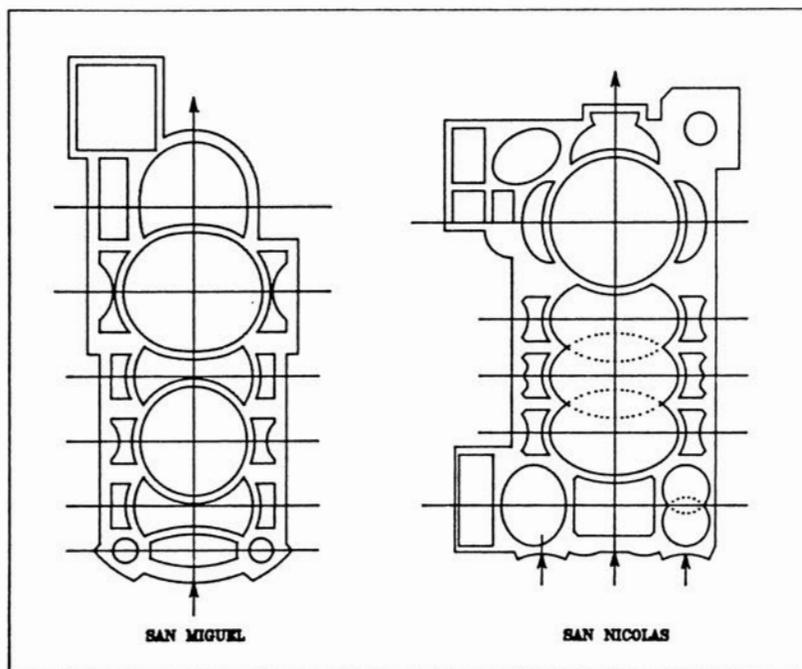


Fig. 13. Diagrama de la valoración jerárquica de unidades espaciales.

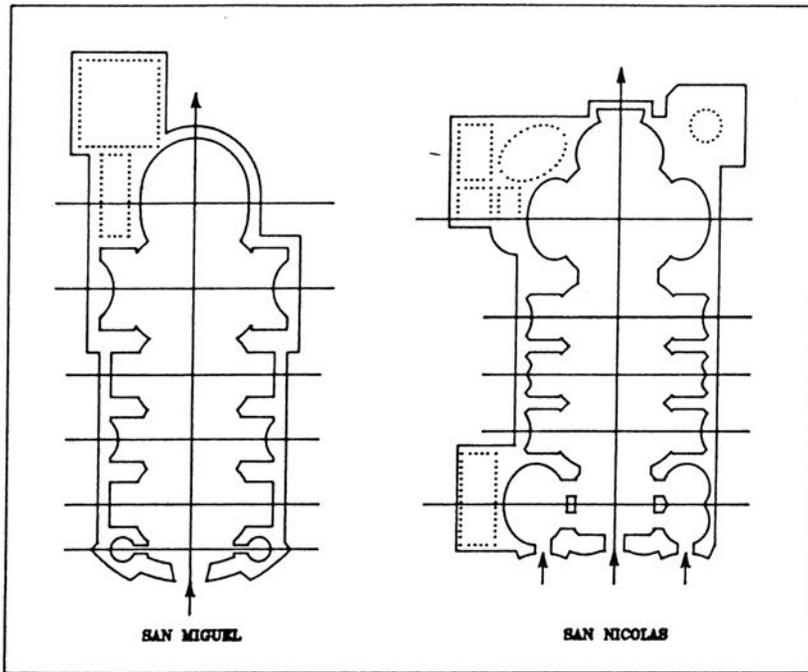


Fig. 14. Diagrama de secuencias espaciales.

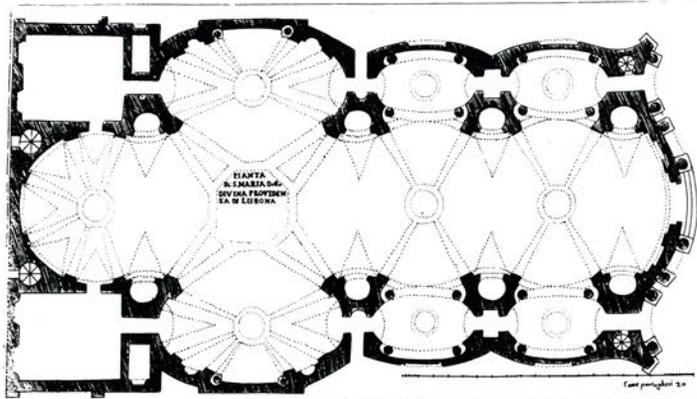


Fig. 15. Planta de Sta. María de la Divina Providencia (Guarini).

nave y el crucero crecen juntas, formando un movimiento continuo. Es imposible decir dónde termina una unidad y empieza la siguiente. La fusión se consigue ondulando paredes y bóvedas y omitiendo toda línea divisoria. Por tanto no cabe hablar de “interpenetración” de espacio, pues eso presupone la definición más clara de las células constituyentes” (23).

El movimiento ondulatorio continuo de la Divina Providencia lo consigue Guarini alternando sucesivamente arcos de circunferencia (con centros en el eje longitudinal y en el de las capillas laterales) que definen la nave, las pilastras y las capillas laterales (Fig. 16). En San Miguel, por el contrario, el movimiento ondulatorio de la nave está entrecortado por el fuerte escorzo de las pilastras situadas oblicuamente que producen una brusca dilatación y contracción sucesivas. Además la nave de la iglesia lisboeta tiene dos unidades elípticas con cuatro capillas mientras que en la de Madrid, son tres (dos elipses y una circunferencia) con seis capillas.

En cuanto a las bóvedas también existe una notable diferencia entre ambas, si nos atenemos a la anterior cita de Norberg-Schuz. En la Divina Providencia, las unidades espaciales que forman las bóvedas, no se encuentran en una línea bien definida, sino que, en su punto de encuentro se pasa de una a otra mediante una suave curva mantenida en una dirección horizontal (Fig. 17). Además cada cúpula se remata con sendas linternas. Bonavia, al igual que en la nave, no busca esa suavidad ondulante de las bóvedas, sino que persigue efectos secuenciales sincopados alternando arcos cruzados (evocando las crucerías del gótico) con cúpulas rebajadas, por lo que no existe la ondulante horizontalidad de La Divina Providencia. La cúpula ovalada del crucero se sitúa sobre un tambor en el que abren dos óculos; la de la nave es rebajada y como aquella tampoco dispone de linterna (Fig. 18).

El proyecto de Guarini para San Filippo Neri en Turín tiene ciertas similitudes con San Miguel. El esquema compositivo de esta iglesia es más claro y contundente que en la de Bonavia ya que tiene dos ejes de simetría, uno longitudinal y otro transversal. El ábside y el nártex son simétricos respecto a las tres unidades espaciales e iguales de planta octogonal alargada. El cruzamiento de los arcos es más complejo que en la iglesia madrileña. Guarini cruza dos parejas de arcos que corresponden a columnas en los vértices del octógono irregular. Bonavia simplifica el esquema unificando las parejas de arcos que arrancan de pilastras de mayor anchura, resultado de la supresión de las pare-

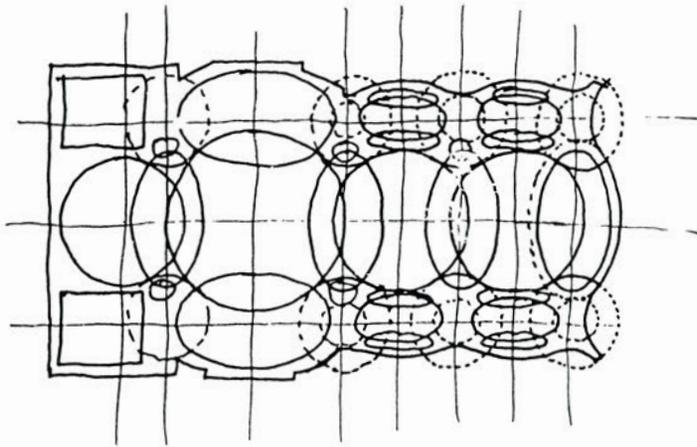


Fig. 16. Diagrama de los elementos geométricos del trazado.

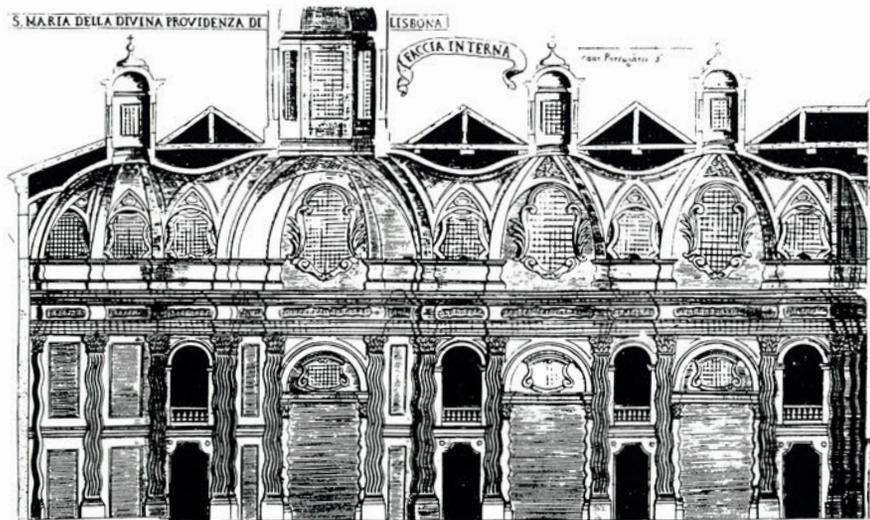


Fig. 17. Sección de Santa María de la Divina Providencia.

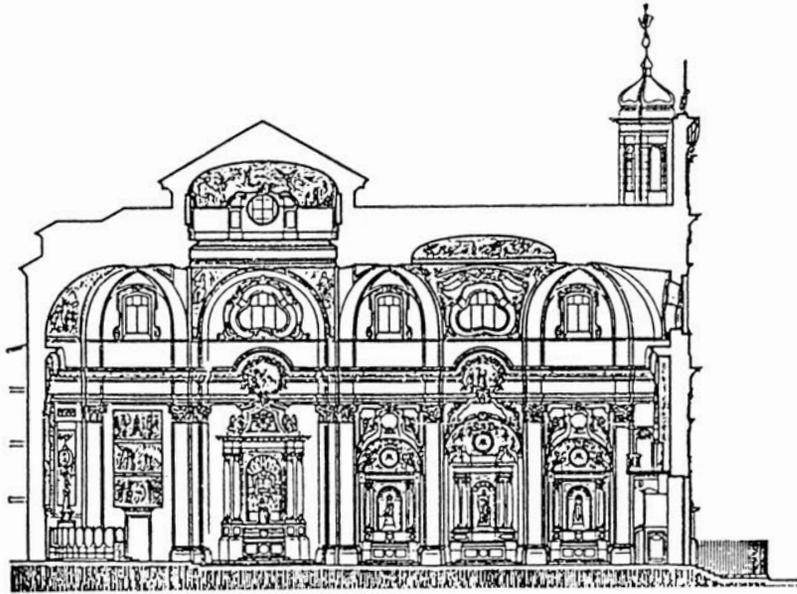


Fig. 18. Sección de San Miguel.

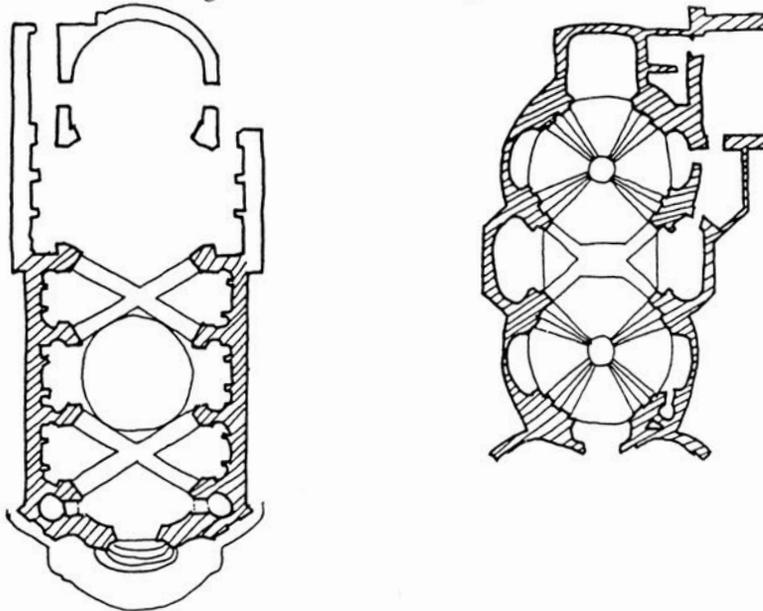


Fig. 19. Esquema de San Miguel (izquierda) y de la Inmaculada Concepción (derecha).

jas de columnas. La iglesia de Guarini es más monótona, en su desarrollo, que la de Bonavia que tiene una mayor riqueza espacial.

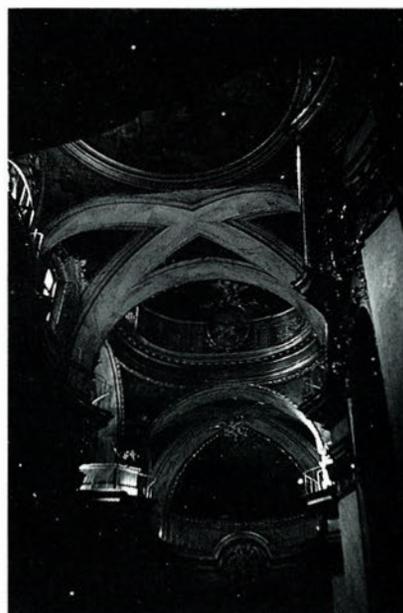
Algunas referencias importantes con San Miguel también encontramos al analizar la Inmaculada Concepción de Guarini. Si consideramos la planta de la nave de San Miguel hasta el crucero, observamos que, como la iglesia de Guarini, se compone de tres unidades, dos laterales simétricas con la central que, por tener curvatura, se expanden respecto a esta. Del movimiento de expansión surgen sus pilastras oblicuas unidas, donde comienza la bóveda, por un entablamento perimetral. La diferencia surge en el sistema de bóvedas; mientras que en la iglesia de Bonavia la unidad central es una cúpula y las laterales arcos cruzados, en la de Guarini es al contrario, cúpulas extremas y crucería en el centro (Fig. 19), (Lám. IV) y (Lám. V). En este ejemplo queda de manifiesto la sutileza de Bonavia cuando utiliza referencias de Guarini; pero donde nos parece más claro su ingenio es en las transformaciones a las que somete el esquema compositivo de Juvarra.

En efecto, en los dibujos de las plantas para la “chiesa del Carmine a Torino” (24) (Fig. 20) y especialmente en los del “duomo nuovo di Torino del secondo progetto a cinque nave” (25) (Fig. 21) y de la “terza idea” para San Filippo Neri de Turín (26) (Fig. 22), se observa la sistemática que sigue Juvarra en la disposición de las plantas. Son organismos longitudinales con una secuencia, por adición, de unidades espaciales. Al ábside semicircular sigue otra unidad resultante de la disposición de dos arcos fajones paralelos; a la cúpula circular del crucero, le sucede simétricamente la unidad anterior y a ésta otra cúpula y de nuevo, por simetría, y por tercera vez, la precedente.

Para entender el mecanismo de Bonavia en la planta de San Miguel presentamos dos esquemas: uno de la planta de la iglesia (Fig. 23), el otro, resultante de alterar los arcos diagonales. Si mantenemos las dimensiones de las diversas unidades geométricas de la planta y en lugar de cruzar los arcos fajones los disponemos en paralelo, sorprendentemente obtenemos el mismo esquema de San Filippo Neri de Turín (Fig. 24). La diferencia de los esquemas de Juvarra y Bonavia, es la misma que hay entre los presupuestos del barroco clasicista y los que tienen su origen en Borromini. Las unidades geométricas de San Filippo son estáticas y más convencionales, mientras que las de San Miguel, son dinámicas con una mayor intencionalidad en la interacción espacial. El cruzamiento de los arcos fajones introduce en la perspectiva una aceleración forzada por las pilastras sesgadas.



Lám. IV. Detalle de las bóvedas de la Inmaculada Concepción.



Lám. V. Detalle de las bóvedas de San Miguel.

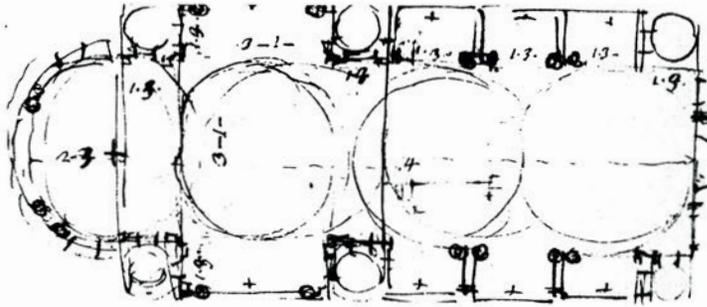


Fig. 20. Dibujo de la planta para la "Chiesa del Carmine a Torino" (Juvarra).

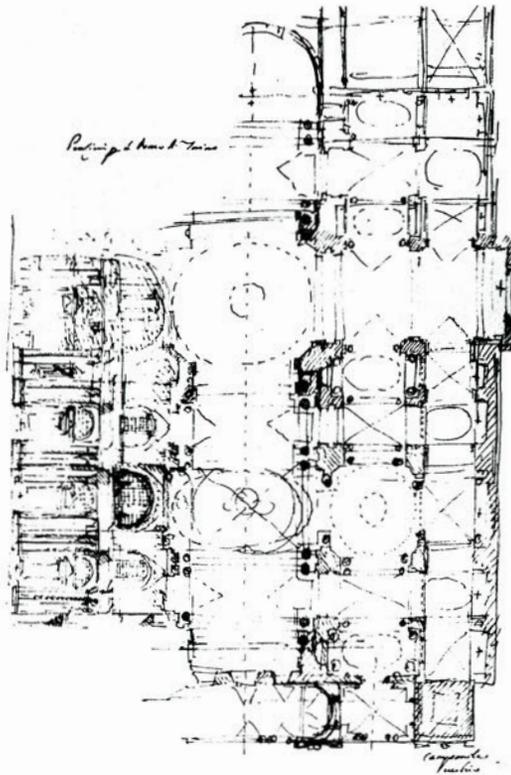


Fig. 21. Dibujo de la planta del "duomo nuovo di Torino del secondo progetto a cinque nave" (Juvarra).

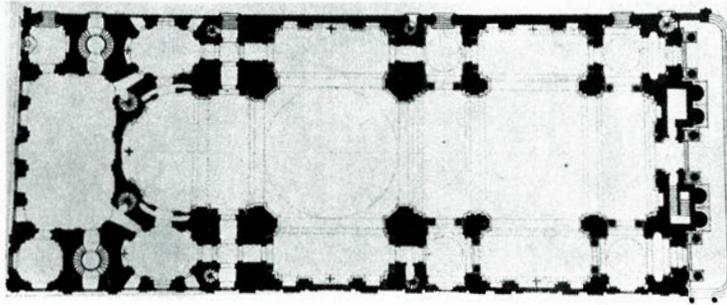


Fig. 22. Dibujo de la planta de San Filippo de Turín (Juarra).

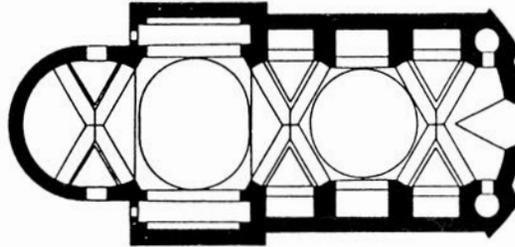


Fig. 23. Esquema de San Miguel (arcos fajones cruzados).

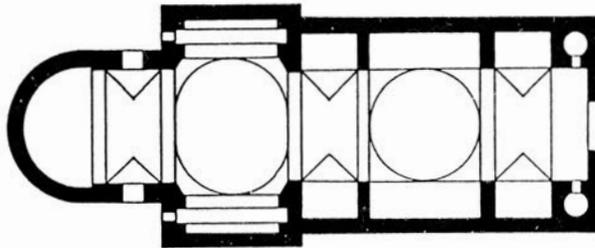


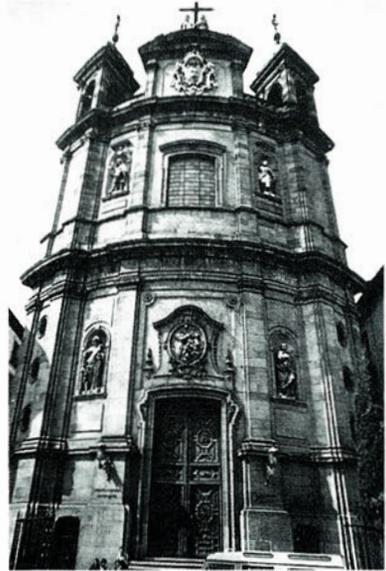
Fig. 24. Esquema de San Miguel alternando los arcos fajones (disposición en paralelo). El resultado es idéntico a San Filippo de Turín de Juarra.

Por último nos referimos brevemente a la fachada principal de San Miguel. Está estructurada, forzando la verticalidad, en dos órdenes superpuestos en curvatura convexa divididos según un elemento central, que acusa el eje vertical de la composición, flanqueado por dos cuerpos laterales sobre los que se asientan dos torrecillas. Las entrecalles con nichos, que separan a los tres cuerpos, las utiliza Bonavia como un hábil recurso para forzar la dirección vertical y la perspectiva en escorzo.

Es indudable el parentesco que esta fachada tiene con la que Filippo Raguzzini levantó en 1727 –doce años antes del proyecto de Bonavia– para la iglesia de Santa María della Quercia en Roma. La fachada de Raguzzini, de proporciones mucho más modestas que la de San Miguel, tiene una composición análoga derivada, como aquella, de su relación con un entorno urbano angosto (27). Raguzzini limita el orden clásico a delicadas pilas-tras replegadas y agrupadas en paneles con objeto de reducir su volumen. Como señala Varriano, “el acercamiento doctrinario de Raguzzini a la arquitectura se aprecia aún más claramente en la ausencia de frontones clásicos, tanto en portadas y ventanas como en el frontispicio mismo. Con excepción de Borromini, en Roma pocos arquitectos habrían omitido el frontón tradicional como elemento culminante de una fachada de iglesia. Aquí, en S. María della Quercia, Raguzzini reemplazó el frontón por un simple panel curvo, resaltando la naturaleza limitada y modesta del exterior de estuco” (28). Es de notar que Raguzzini emplea el estuco en sus obras, por ser un material ideal para su estilo sencillo y sin pretensiones además de ofrecer un color suave y una textura delicada.

Por el contrario, la fachada de San Miguel resulta más aparatosa ya que, aunque sobre una estructura del barroco más avanzado, Bonavia despliega todo el aparato del lenguaje clásico esculpido en granito, con unos fines didácticos que transmitieran el boato de la nueva dinastía para una iglesia cortesana de la capital del reino (Lám. VI) y (Lám. VII).

Volviendo a Sacchetti en San Ignacio, Bonavia, al contrario que este, quiere en San Miguel manifestar hacia la ciudad, la tipología interior del edificio penetrando la nave en el pequeño recinto urbano contiguo, con una operación de “yuxtaposición pulsante”, en palabras de Norberg-Schulz. El diálogo con un exterior, de origen medieval, donde predomina la horizontalidad, es violento; no hay ningún punto desde el que se domine el edificio con amplia perspectiva. Todas las visiones son en escorzo lo cual pro-



Lám. VI. Fachada de Bonavia para la iglesia de San Miguel.



Lám. VII. Fachada de Filippo Raguzzini para la iglesia de Santa María della Quercia en Roma.

duce unos efectos de gran teatralidad ya que la altura de la fachada resulta desproporcionada en medio de la angostura de las calles. La irrupción del edificio, con su traza de curva y contracurva, y de los espacios interiores en expansión y contracción, en el entorno urbano queda así garantizada. A la vez, la propia idea del proyecto, como organismo implantado, según los nuevos principios del barroco importado, queda de manifiesto, por contraste, con el edificio contiguo del Palacio Arzobispal, un clásico caserón de plana fachada al que se adosa una portada barroca. Bonavía intenta mostrar “al arte barroco español, que venía siendo un arte puramente ornamental, el camino para convertirse en constructivo” (29).

Hemos analizado las diferentes referencias que utilizó Bonavía con el fin de buscar analogías con otras iglesias del tardobarroco y rococó. Podemos concluir que sabe conjugar con enorme maestría las diversas fuentes estilísticas, los lenguajes del momento, con un sentido escenográfico nato muy apropiado para expresarse en términos de un vocabulario auténticamente barroco. Bonavía no fue un genio creador pero en este caso ideó un organismo arquitectónico comparable con los mejores ejemplos italianos y de la Europa de los Hasburgo. La ubicación de esta obra en Madrid, donde se cuenta como único ejemplar, no ha favorecido una difusión, que hubiera estado garantizada de haberse edificado en París, Praga o Turín.

NOTAS

- (1) NORBERG-SCHULZ, *Arquitectura Barroca*, 215.
- (2) CHUECA GOITIA, "Guarini y el influjo", 526.
- (3) *Ibíd*em, 527.
- (4) Véase FERRARINO, *Filippo Juvarra*, 9.
- (5) Véase esta controversia en SANCHO, "Catálogo: Palacio Real", 237 a 249.
- (6) Los planos de este edificio los dió a conocer Chueca en el "Convegno" sobre Guarino Guarini que tuvo lugar del 30 de septiembre al 5 de octubre de 1968. Ver CHUECA GOITIA, "Guarini y el influjo", 546-547. Los volvió a publicar en CHUECA GOITIA, "Proyecto de Iglesia de San Ignacio", 52. Han sido publicados en otras dos ocasiones; ver TOVAR MARTÍN, "Planta de la iglesia de la Real Congregación", 375 a 377; y TOVAR MARTÍN, "Proyectos para la iglesia de San Ignacio", 29 a 38.
- (7) La planta de la iglesia de Vittone la hemos tomado de MEEK, *Guarino Guarini*", 161.
- (8) Según afirma Varriano, Vittone (1702-1770) debió trabajar en el estudio de Juvarra por lo que suponemos que allí debió conocer a Sacchetti que era de la misma edad (1690-1764); aunque como los dos habían nacido en Turín podrían conocerse con anterioridad. Véase VARRIANO, *Arquitectura italiana*", 233.
- (9) La planta de Sta. María Ettinga está tomada de GUARINI, *Architettura Civile*, Tav. 19; la de la Inmaculada Concepción de NORBERG-SCHULZ, *Arquitectura Barroca*, 235.
- (10) MEEK, *Guarino Guarini*", 158 y nota núm. 15 del capítulo 12.
- (11) NORBERG-SCHULZ, *Arquitectura Barroca*, 221.
- (12) TOVAR MARTÍN, "Planta de la iglesia de la Real Congregación", 375.
- (13) TOVAR MARTÍN, "Proyectos para la iglesia de San Ignacio", 32 a 33.
- (14) *Ibíd*em, 34.
- (15) Una información exhaustiva sobre los pormenores históricos de esta iglesia se recoge en AGULLO Y COBO, *La Basílica Pontificia de San Miguel*". Así mismo, véase también TOVAR MARTÍN, "La Iglesia de San Justo y Pastor", 103 a 152.
- (16) SCHUBERT, *Historia del Barroco*, 361.
- (17) TOVAR MARTÍN, "La Iglesia de San Justo y Pastor", 105.
- (18) AAVV. "Iglesia Pontificia de San Miguel", 83.
- (19) TAMAYO, *Las iglesias barrocas madrileñas*.
- (20) AGULLO Y COBO, *La Basílica Pontificia de San Miguel*", 23.
- (21) Véase MEEK, *Guarino Guarini*", 168 a 169.
- (22) NORBERG-SCHULZ, *Arquitectura Barroca tardía y rococó*, 96.
- (23) NORBERG-SCHULZ, *Arquitectura Barroca*, 217.
- (24) BOSCARINO, *Juvarra architetto*, ilustraciones nn. 404, 405 y 406.
- (25) *Ibíd*em, ilustraciones nn. 329 a 331.
- (26) *Ibíd*em, ilustración n. 237.
- (27) En la actualidad está falseada esta relación al haberse ampliado la plaza a la que se abre esta fachada.
- (28) VARRIANO, *Arquitectura italiana*", 165.
- (29) SCHUBERT, *Historia del Barroco en España*", 361.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV, "Iglesia Pontificia de San Miguel (Iglesia de los Santos Justo y Pastor)", en *Guía de Madrid*, Madrid (1987), 83.
- AGULLO Y COBO, Mercedes, *La Basílica Pontificia de San Miguel (antigua parroquia de los Santos Justo y Pastor)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños (CSIC) y Ayuntamiento de Madrid. Aula de Cultura, 1970.
- BOSCARINO, Salvatore, *Juvarra architetto*, Roma, Officina Edizioni, 1973.
- CHUECA GOITIA, Fernando, "Guarini y el influjo del Barroco italiano en España y Portugal", en *Guarino Guarini e l'internazionalità del barocco*, Torino (1970), 523-548.
- CHUECA GOITIA, Fernando, "Proyecto de Iglesia de San Ignacio, en Madrid", en *Madrid no construido*, Madrid (1986), 52-53.
- FERRARINO, Luigi, *Filippo Juvarra a Madrid*, Madrid, Istituto Italiano di Cultura, 1978.
- GUARINI, Guarino, *Architettura Civile* (edición facsímil). Introduzione di Nino Carbonieri, nota e appendice a cura di Bianca Tavassi La Greca, Milano, Edizioni il Polifilo, 1968.
- MEEK, Harold Alan, *Guarino Guarini and his Architecture*, Yale University Press, 1988.
- NORBERG-SCHULZ, Christian, *Arquitectura Barroca tardía y rococó*, Madrid, Aguilar, 1973.
- NORBERG-SCHULZ, Christian, *Arquitectura Barroca*, Madrid, Aguilar, 1972.
- SANCHO, José Luis, "Catálogo: Palacio Real" en *Las propuestas para un Madrid soñado: De Texeira a Castro*, Madrid (1992), 237-249.
- SCHUBERT, Otto, *Historia del Barroco en España*, Madrid, 1924.
- TAMAYO, Alberto, *Las iglesias barrocas madrileñas*, Madrid, Talleres sucesores de Sánchez Ocaña, 1946.
- TOVAR MARTÍN, Virginia, "La Iglesia de San Justo y Pastor de Madrid: Un espacio rococó en clave italiana", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXI, Madrid (1992), 103-152.
- TOVAR MARTÍN, Virginia, "Planta de la iglesia de la Real Congregación de San Ignacio", en *Las propuestas para un Madrid soñado: De Texeira a Castro*, Madrid (1992), 375-377.
- TOVAR MARTÍN, Virginia, "Proyectos para la iglesia de San Ignacio de Madrid", en *Villa de Madrid*, n. 84, Madrid (1985-II), 29-38.
- VARRIANO, John, *Arquitectura italiana del barroco y rococó*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.

NUEVAS OBRAS DEL PLATERO CORDOBÉS DAMIÁN
DE CASTRO EN EL BICENTENARIO DE SU MUERTE

Por

PILAR NIEVA SOTO

Al cumplirse en 1993 el segundo centenario de la muerte de dos de los plateros españoles más importantes del siglo XVIII –Damián de Castro y Antonio de Santa Cruz– nos ha parecido oportuno dedicar un trabajo a cada uno de ellos para dar a conocer obras encontradas en nuestras últimas investigaciones, al tiempo que precisamos, en el caso de Castro, algunos aspectos relativos al marcaje (puesto que conocemos una nueva variante de la marca personal que utilizó cuando ejerció como marcador de Córdoba), la tipología y también a la iconografía de las piezas que presentamos (1).

Son en total diez las nuevas obras de Castro localizadas: tres de uso doméstico, una que pudo tener tanto un destino profano como religioso y otras seis religiosas. Las cuatro primeras se hallan en una colección particular madrileña, mientras que las demás tienen una procedencia más variada pues se conservan en diversas iglesias andaluzas, en dos colecciones particulares de Madrid y en el Museo Nacional de Artes Decorativas.

La categoría del artífice que nos ocupa ha llevado a diversos especialistas en platería a escribir sobre él desde fines del siglo pasado, por lo que la bibliografía existente es bastante amplia aunque de interés muy desigual. Dado que los datos biográficos figuran en varios de esos estudios remitimos a ellos y aquí sólo citaremos los imprescindibles para centrar la actividad profesional del platero cordobés (2).

Damián de Castro nació en Córdoba el 27 de septiembre de 1716. Fue hijo del platero Juan de Castro con quien aprendió el arte de la platería y en cuyo obrador permaneció hasta el 16 de diciembre de 1736, fecha en la que recibió la aprobación como maestro que le permitiría abrir obrador y tienda propios. Su hermano menor Diego, también fue platero y tras aprobarse en Córdoba lo hizo en Toledo y posteriormente en Madrid en 1755. Damián contrajo matrimonio en 1746 –diez años después de su aprobación– con M^a

Rafaela García de Aguilar que era nieta, hija y hermana de conocidos plateros cordobeses. A fines de 1751 nació su hijo Juan que fue el único –de los nueve que tuvieron– que siguió la profesión paterna aprobándose como maestro en 1779.

Fue platero mayor de la Catedral desde 1761 hasta su muerte. Mantuvo buenas relaciones con la Congregación de San Eloy de Córdoba pues ostentó el cargo de hermano mayor entre 1779 y 1781 y el de diputado, junto con Santa Cruz, en 1789. Por otra parte el 15 de enero de 1758 fue nombrado marcador suplente de Taramas, pero también lo fue con posterioridad pues como después se comentará hay obras suyas marcadas durante las contrastías de Aranda (1758-1772), Leiva (1773-1779) y Martínez (desde 1780) por lo que debió seguir marcando piezas como contraste hasta su muerte.

Paradójicamente a pesar de su fama y de su valía profesional Damián de Castro murió en Sevilla el 7 de junio de 1793 en la más absoluta pobreza.

Castro estuvo relacionado con personajes eclesiásticos destacados como por ejemplo don Javier Delgado y Venegas que fue obispo en Las Palmas y en Sigüenza y arzobispo en Sevilla desde 1776 y que le encargó algunas de las mejores obras salidas de su obrador. Se han dado a conocer más de doscientas piezas con marca de Castro distribuidas por toda la geografía española; sólo en la diócesis de Córdoba se han contabilizado más de ochenta, pero en el resto de Andalucía existe un buen número de ellas y también hay alguna en el extranjero, como la pareja de bandejas de la Catedral de Caracas (Venezuela) que resaltamos por ser hasta el momento la obra más temprana entre las conocidas, fechable hacia 1744. La mayor parte de las obras conservadas son de carácter religioso, circunstancia que acrecienta el interés de las civiles que ahora presentamos.

Puesto que son varias las cuestiones que deseamos plantear en relación con las diez nuevas piezas de Castro las expondremos seguidamente en diversos apartados y por último recogeremos por orden cronológico la ficha técnica y la descripción de todas ellas.

Marcaje

Desde que en 1982 el profesor Cruz Valdovinos intentó distinguir todas las variantes de las marcas utilizadas por Damián de Castro (tanto en su actividad de marcador como en la de artífice) a la vez que establecer los pe-

riodos cronológicos en los que éstas fueron empleadas, nadie ha vuelto a tratar de este complejo asunto aún cuando desde entonces se han dado a conocer muchas otras piezas marcadas por el artífice (3).

La exposición de platería celebrada en Córdoba en mayo de 1993 no ha aportado nada en este sentido ya que por una parte no aparece reproducida en el catálogo ninguna marca (lo que probablemente se deba a razones de presupuesto en la edición del libro) y por otra los autores del inventario rara vez distinguen las variantes por lo que no es posible llegar a muchas conclusiones definitivas (4).

Es ciertamente una pena que se haya perdido esta ocasión para haber profundizado en aspectos de tanto interés como el del marcaje que ahora comentamos, pero también el de la tipología o el lenguaje artístico del artífice más importante de toda la historia de la platería cordobesa, habida cuenta de que se han expuesto ochenta obras suyas (recogidas en toda la diócesis cordobesa) que será muy difícil volver a reunir en un futuro próximo.

A pesar de todo, gracias a las piezas fechadas de Castro que se estudian en el citado inventario y también a las que nosotros conocemos podemos sacar las siguientes conclusiones:

1ª que durante el periodo de contrastía de Aranda marcó alguna que otra vez como contraste sus obras como vemos por ejemplo en el acetre de Santa Marina de Fernán Núñez de 1760, la salvilla de vinajeras y el hostiario de San Nicolás de la Villa de 1765 y el atril de la Asunción de Montemayor de 1767 (5). Lo que en cambio no podemos precisar –porque en ninguna de las citadas se reproduce la fotografía de la marca– es de si se trata de la variante dada a conocer por Cruz Valdovinos que consiste en un adorno de tornapuntas espaldadas sobre el apellido con todas las letras mayúsculas, o si es la que consta de una flor de lis sobre el apellido escrito de igual forma.

2ª que mientras fue contraste Leiva, Damián de Castro se marcó prácticamente todas las obras que producía aunque también llevó alguna al citado marcador.

3ª que en los últimos años de su actividad profesional, que coinciden con la contrastía de Martínez Moreno, Castro ejerció plenamente de contraste marcando todas sus obras.

4ª que en algunas ocasiones marcó obras de sus compañeros de profesión tales como García de los Reyes, Antonio Ruíz, Santa Cruz, Aguilar o Sánchez (6).

5ª que durante un periodo breve –muy probablemente del año 1782– utilizó como marcador una marca que hasta ahora era inédita y que comentaremos al hablar del halo del Museo Nacional de Artes Decorativas nº 18179.

6ª que el cambio de la primera a la segunda variante de la marca de artífice se produjo en el año 1785 como hemos podido comprobar tras estudiar dos custodias suyas que fueron donadas en esa fecha. Así mientras que la de la Asunción de Cañete de las Torres (Córdoba) presenta todavía la primera variante, la de la Concepción de Villa del Río (que por cierto se ha datado por errata en 1758 en la citada exposición cordobesa) lleva la segunda que nosotros siempre hemos encontrado con un pequeño punto entre las letras T y R, seguramente defecto de troquelado del punzón.

Queremos insistir –como en su momento hiciera Cruz Valdovinos– que lo más destacable no es que hubiera dos marcadores simultáneamente, puesto que esta situación se produjo alguna que otra vez en centros como Madrid o Salamanca y desde luego en la propia Córdoba, debido sin duda a que la enorme producción de obras en plata no podía ser controlada únicamente por un marcador, sino que Castro continuara en ese tiempo ejerciendo como artífice y que se marcara sus propias piezas, hecho éste último que resulta totalmente excepcional en la historia de la platería española (7).

Centrándonos ahora en las obras que presentamos cabe señalar que las tres primeras: *vaso*, *atril* y *coponcito* llevan la primera variante utilizada por Castro como artífice –consistente en su apellido distribuido en dos líneas con la t minúscula– y las de localidad –león rampante hacia la izquierda dentro de un escudo– y personal –el segundo apellido con la última sílaba en segunda línea– empleadas por el marcador Francisco Sánchez Taramas. Todas ellas son obras sencillas sin elementos que permitan precisar la fecha de realización, pues el coponcito tiene muchos paralelismos con uno de 1668 conservado en Santiago de Lucena (8), el atril sigue el modelo de la pareja realizada con anterioridad a 1750 por su suegro Bernabé García de los Reyes (9) y del vaso no conocemos precedentes en España. Puesto que en todos los casos carecemos de documentos o inscripciones en los que

conste la data no queda más remedio que fecharlas con amplitud en el periodo en el que Taramas ocupó la contrastía, es decir, entre septiembre de 1738 y enero de 1758. (Lám. I)

El *juego de aguamanil y bacía* lleva asimismo la primera variante de Castro artífice (que empleó según Cruz Valdovinos desde el comienzo de su actividad hasta 1782); y asimismo la primera personal de las dos que utilizó el marcador Aranda reproduciendo su apellido bajo flor de lis (10). Como se trata de la misma variante que presenta el cáliz de Castro que encontramos en Santiago de Jerez (11) y que aparece también en la bandeja de Santa Cruz del Museo Arqueológico Nacional, podemos concretar la fecha de realización entre 1759 y 1765, puesto que entre 1765 y 1767 empleó otra marca ligeramente diferente. Por lo que respecta a la marca de localidad el león rampante de perfil derecho y dentro de doble óvalo que aparece en esta obra es más esbelto y de mejor dibujo que el que utilizó Aranda en las últimas fechas citadas. (Lám II)

El *relicario* de Santa María de Carmona no ofrece problemas de marcaje pues presenta la misma marca de artífice que las piezas anteriores y una de las dos que utilizó el marcador Aranda en 1772, último año de su cargo: las dos últimas cifras del año en la línea superior y el apellido completo en la inferior. En la otra variante la cronológica es igual pero en el apellido la segunda A aparece soldada a la N que carece de su primer trazo.

Respecto al *halo* del Museo Nacional de Artes Decorativas (nº 18179) es la primera de las nuevas obras que presentamos que va marcada por Castro como artífice y también como marcador; la marca de artífice es igual que las de todas las obras vistas hasta ahora, pero en cambio la de marcador es inédita y consiste en flor de lis sobre el apellido en el que las letras T y R aparecen fundidas. Dado que es la única vez que se ha visto esta marca opinamos que debió utilizarla muy poco tiempo, seguramente entre las denominadas segunda y tercera por Cruz Valdovinos (12) y por tanto posiblemente con vigencia sólo unos meses del año 1782. (Lám. III)

En el caso de las dos piezas siguientes de nuestro catálogo: el *cáliz* del Carmen de Jerez y la *palangana* de colección particular madrileña la clasificación cronológica no resulta sencilla porque el estado en el que se encuentran las marcas no permite distinguir con toda claridad la variante empleada en cada caso. No obstante, en nuestra opinión, ambas obras llevan el mismo marcaje que corresponde a la primera variante de la marca de ar-

tífice y a la que ya sería cuarta marca de marcador que dispone el apellido completo –con la O mayúscula– bajo flor de lis. De ser así, y teniendo en cuenta que la mencionada marca de contraste no fue utilizada hasta fines de 1782 y que no empleó una nueva marca de artífice hasta 1785, parece lógico pensar que las piezas se realizaron entre esas dos fechas.

Para nosotros no cabe duda de que el otro *halo* del mismo museo (n° 18181) es también obra de Damián de Castro, entre otras razones por la similitud estilística que tiene con otras obras suyas como más adelante se comentará. Es cierto que no lleva su marca de artífice pero el hecho de que vaya contrastado por él –lo que como hemos indicado anteriormente ocurre siempre en sus obras durante el último cuarto de siglo– y que el lugar donde están las marcas no permitiera poner una tercera son a nuestro parecer argumentos suficientes para atribuirle la pieza sin reparo. Puesto que presenta la misma marca de localidad y la personal de marcador que las dos obras anteriores pensamos que se realizó como ellas a partir de 1782, pero al no llevar la de artífice no podemos precisar si antes o después de 1785. (Lám. IV)

La *campanilla* es la única obra de las diez que presentamos que lleva una marca distinta de artífice consistente en el apellido completo distribuido en dos líneas pero con la T mayúscula en lugar de minúscula y que ahora sabemos utilizó desde 1785; la de marcador es igual que la que presentan las tres últimas obras y en cuanto a la de localidad, aunque no lo habíamos mencionado hasta ahora, opinamos que Castro usó siempre la misma (pues no hemos apreciado diferencias en las que llevan nuestras piezas ni tampoco en otras publicadas) que consiste en un león contornado muy bien dibujado y dentro de un óvalo. (Lám. V)

Tipología

Es éste otro de los aspectos fundamentales a estudiar en platería puesto que son muchas las conclusiones que pueden extraerse tras analizar la estructura de las piezas, comparar las similitudes o divergencias con otras publicadas, resaltar la originalidad del artífice en la creación de un determinado modelo, o en caso contrario constatar la correcta o desafortunada interpretación de los de otros plateros.

En relación con las obras nuevas de Castro estudiaremos primero desde el punto de vista tipológico las de carácter civil o doméstico y más tarde las

religiosas. Entre las primeras la más temprana es un *vaso* (Láms. VI y VII) cuyo interés estriba principalmente en ser el ejemplar español más antiguo conocido de este tipo de pieza. No es fácil precisar cuál es su origen y tampoco si éste es nacional o extranjero, pero de los inventarios consultados del siglo XVII se deduce que fueron muchos los recipientes para beber que se hicieron (entre los que quizá destaquen en número los bernegales y tembladeras) pero ninguno similar a éste ya que en ningún caso las descripciones se corresponden con este modelo (13).

Cabe la posibilidad de que el modelo venga desde Francia donde se conocen ejemplares –a los que se denomina “gobelets”– desde el siglo XVII (14) y desde luego a lo largo de todo el siglo XVIII, que en algunos casos hemos visto nominados como “timbales” y que el diccionario considera se trata de un vaso o cubilete metálico. De ser cierto el origen galo de este objeto debió ser introducido en nuestro país por los artífices franceses que vinieron a la Corte durante el reinado del primer Borbón español. Como en el caso de muchas otras piezas civiles llegadas a nuestro país desde el vecino pronto se pusieron de moda en la Corte y no tardaron muchos años en expandirse por otros centros plateros como podemos comprobar con la pieza cordobesa que ahora nos ocupa.

Como ya se dijo anteriormente este vaso de Damián de Castro es por el momento la obra española más antigua conocida en su tipo. Otro madrileño de similares características (ligeramente más alto y con mayor diámetro de boca) marcado en 1784 se conserva en el Palacio Real (15), mientras que en el libro de dibujos de Madrid de 1793 hay una pieza semejante a la que desde luego se denomina vaso (16).

A juzgar por los escasos ejemplares conocidos de copas y vasos en plata y por las pocas veces que se citan en los inventarios del siglo XVIII opinamos que no debieron hacerse en gran número porque posiblemente para la mesa se prefirieron los de vidrio. En cambio si hay bastantes menciones, y también objetos conservados, de los llamados vasos de camino que como su nombre indica formaban parte de las vajillas destinadas a los viajes o a las comidas en el campo. Su forma es diferente a la de este vaso pues son mucho más cilíndricos y carecen de pie porque se trata de encajar unos en otros para ahorrar espacio.

Es probable también que los que conocemos del siglo XIX sin pie fueran vasos de camino y no copas para beber en la mesa. Como señala Cruz

Valdovinos al estudiar uno de 1811 realizado por Nicolás de Chameroi (conservado en colección particular madrileña) es muy similar a otro que forma parte del “necessaire” de María Antonieta conservado en el Louvre y fechado en 1787-88 (17). Esto podría apoyar nuestra teoría de que los de tipo cilíndrico y sin pie se utilizaron como vasos de camino y los provistos de pie en la mesa. Conocemos asimismo un ejemplar parecido al de Chameroi que lleva marcas de la Real Fábrica de Platería de Martínez correspondientes a 1838 (colección particular de Madrid).

Continuando con las piezas de Damián de Castro el juego de *jarro, palangana y bacía* (Lám. VIII) de colección particular madrileña es obra que merece ser destacada porque además de tener una elegante hechura y un impecable estado de conservación se trata del conjunto de aseo más temprano conocido en España hasta la fecha. También en colección particular se conserva uno madrileño de 1783 con el mismo número de piezas y bacía desmontable como en el de Castro (18); mientras que en otra colección privada se guarda una bacía con una escotadura extraíble parecida a la cordobesa que va marcada en Valladolid por el marcador Sanz de Velasco y por tanto debe ser anterior a 1777 (19). Asimismo son varios los dibujos de palanganas de contornos con pieza de bacía que aparecen en los exámenes de plateros pamploneses entre 1759 y 1796 (20).

Tanto el jarro como la palangana (Láms. IX y X) presentan evidentes similitudes con otros ejemplares cordobeses entre los que quizá el más claro sea el juego de aguamanil del convento de Santa Cruz de Córdoba realizado por Cristóbal Sánchez Soto en 1768 (21). No obstante hay que tener en cuenta que a pesar de que el jarro de Castro resulte menos estilizado que el de Sánchez Soto, tiene mayor sensación de movimiento porque los gallo-nes se han dispuesto helicoidalmente y no en sentido vertical. Respecto a las palanganas repiten el mismo dibujo de contornos del borde y de gallo-nes interiores además de tener las mismas medidas. Por otra parte la palangana de este juego de colección particular madrileña es igual a la de San Bartolomé de Espejo (Córdoba) realizada por el propio Damián de Castro en 1772 (22). Obsérvese que las piezas que presentamos son las más antiguas entre las citadas (1759/65).

Por lo que respecta a la otra *palangana* (Lám. XI) de colección madrileña que también damos a conocer difiere levemente de la que acabamos de comentar pues ésta presenta el segmento convexo central en ambos la-

dos mayor que la otra, lo que por ahora no hemos encontrado en otras piezas publicadas.

En el caso de la *campanilla* (Lám. XII) no estamos completamente seguros de si se trata de una obra de uso doméstico o religioso ya que tanto pudo formar parte de una escribanía como de un juego de vinajeras puesto que en ambas las medidas son prácticamente iguales y también el modelo empleado. Entre las campanillas de Castro conocidas se asemeja más a la del juego de altar de Laguardia en Alava si bien ésta lleva más estrías en la falda y además acaba en venera (23); las dos obras son características del modelo salomónico utilizado por Castro para cálices, copones, campanillas, vinajeras, jarros y otras obras desde los años cincuenta y que tuvo un enorme éxito entre los artífices cordobeses de su tiempo a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XVIII.

A continuación vamos a analizar las obras religiosas de Castro desde el punto de vista tipológico; de entre ellas las más antiguas son el *atril* y el *coponcito* que fueron realizadas antes de enero de 1758. El *atril* (Láms. XIII y XIV) de Castro, conservado en colección privada, es el único de los que se conocen del artífice que tiene forma rectangular en el respaldo y en la grada pues los restantes, de época más avanzada, dejan ver las sinuosidades de las curvas propias del rococó. Resulta original en esta obra el adorno de chapas caladas que aparecen sobre el terciopelo en el anverso puesto que ni en los de su suegro ni en otros suyos lo hemos encontrado. Por lo demás el adorno vegetal de los laterales y la disposición de los medallones de la grada es muy similar a los que ya comentamos realizó García de los Reyes para la parroquia de Nuestra Señora del Soterraño en Aguilar de la Frontera (24).

En relación con el *coponcito*, (Lám. XIX) dada su pequeña capacidad, cabe que pudiera tratarse de un *portaviático* de los que se llevaban a casa del enfermo en una bolsa de tela, o en el interior de un pelícano o corazón de plata y de los que se conservan algunos ejemplares cordobeses y también sevillanos. No obstante también hay que tener en cuenta que se realizaron copones muy pequeños para la comunión de los sacerdotes el día de Jueves Santo. En nuestra opinión la moldura que sirve de pie en este pequeño copón o portaviático de colección particular madrileña debió ser añadido con posterioridad por un posible deterioro pues las marcas son diferentes a las de la tapa. En la forma de la caja y en el tapador se asemeja a un

copón también de Castro conservado en la parroquia de Santa Ana de El Guijo (Córdoba) aunque éste haya perdido la cruz de remate y sea más alto porque lleva astil y un pie más elevado (25). No obstante el modelo parece derivar del de un coponcito conservado en Santiago de Lucena (Córdoba) fechado en 1668 (26).

El *relicario* de Santa María de Carmona (Sevilla) fue publicado en el *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla* (27) pero ignorando que era una obra del cordobés Castro puesto que los autores no descubrieron las marcas. Se trata de una pieza curiosísima tanto por su iconografía –que se comentará más abajo– como por su estructura, pero antes quizá convenga destacar que según nuestras noticias de Damián de Castro tan sólo se conserva este relicario de Carmona, fechado en 1771 y una pareja conservada en la parroquia cordobesa de Santiago el Mayor de Belalcázar datados por la inscripción que llevan en 1782 (28).

El de Carmona fue donado –según la inscripción que ostenta– por don Rodolfo de León, cuyo nombre propio era desconocido en España entonces y común en cambio en territorios centroeuropeos, lo que podría explicar la posesión de la reliquia de San Juan Nepomuceno y el encargo del relicario en plata para contenerla.

Tipológicamente los relicarios citados de Belalcázar parece que siguen el modelo de unos de procedencia italiana conservados en el tesoro de la Catedral de Córdoba con alto pie triangular y querubines sosteniendo el viril, mientras que el de Carmona tiene pie circular con borde de contornos y superficie convexa y astil con dos nudos diferentes calados de los cuales el inferior está formado por tres hermas femeninas terminadas en cartela vegetal parecidas (por su postura, peinado y ausencia de brazos) a las utilizadas por el sevillano José Alejandro en las mazas que hizo en 1759 para el ayuntamiento de Marchena y que Castro pudo conocer (29).

Por lo que respecta a la parte superior del relicario de Carmona se trata de una chapa muy relevada, cargada de decoración, que tiene ráfagas laterales y corona imperial de remate, motivo éste que Castro utilizó diez años antes en el arca eucarística de la Catedral de Córdoba; por otra parte el grupo de las tres cabezas de querubines que se disponen bajo el pequeño viril ya fue empleado por él en la sacra central de la Asunción de Palma del Río marcada por Taramas (30) habiéndolo tomado de Bernabé García de los

Reyes como puede verse en la sacra que éste realizó para la Asunción de Castro del Río también con marca de Taramas (31).

El *cáliz* (Lám. XXIII) del Carmen de Jerez es una obra que impresiona ya a primera vista por la perfección de su hechura y su riquísimo adorno figurado. Como la mayoría de los cálices cordobeses del siglo XVIII presenta una rosa sobrepuesta en la que alternan parejas de querubines muy relevadas con tres escenas de la vida de Cristo cinceladas con gran esmero. El nudo de tipo troncopiramidal con querubines en las aristas y medallones ciegos en las tres caras fue uno de los más utilizados por Castro (también en algún copón) y desde luego por Antonio de Santa Cruz de quien se conocen numerosísimos cálices repartidos por toda la geografía española. Por su parte el pie tan escalonado y sinuoso dividido en cuatro secciones separadas nuevamente por cabezas resaltadas de querubín lo repitió aquél en varias ocasiones como veremos a continuación.

Dejando por ahora las similitudes de tipo iconográfico que pueda tener este cáliz con otros de su mano, no cabe duda de que en estructura es muy parecido al de Santiago de Montilla en Córdoba (32) que debió hacer en fecha muy cercana al que comentamos de Jerez. Asimismo las semejanzas son evidentes (particularmente en todo el astil) con el del colegio de San Luis de la misma localidad que presenta el mismo marcaje (33) y con el de San Nicolás de Córdoba que tiene la misma altura e igual forma de subcopa y pie aunque no de astil (34).

Aunque sea una pequeña observación no queremos dejar de señalar que en el cáliz de Jerez Damián de Castro cuidó los detalles hasta tal extremo que la plancha situada por el interior del pie se halla decorada con finas rocallas y ces grabadas y los clavos de plata tienen forma de florecita. (Lám. XXIV)

Respecto a los dos *halos* del Museo Nacional de Artes Decorativas como ya se dijo en el apartado de marcaje sólo el inventariado con el número 18179 es con certeza obra de Castro porque lleva su marca de artífice, aunque pensamos que hemos dado razones suficientes –que ahora trataremos de reforzar– para poder afirmar que el número 18181 es también obra suya.

El citado en primer lugar (Lám. XXI) presenta hacia el interior un original arco peraltado que se enmarca con rocalla y ces, de similar dibujo a las que se ven en varios de sus atriles y sacras, mientras que la cruz de remate, constituida por diversos elementos vegetales y con una rosa en el cuadrón, tiene bastante que ver con la que adorna el respaldo del atril de colección

particular que presentamos más arriba; en cambio la forma y disposición de los rayos no son las mismas que las de otro halo del artífice conservado en el convento de Madre de Dios en Lucena en el que las ráfagas son más variadas y están en peor estado de conservación (35).

El segundo halo del Museo de Artes Decorativas de Madrid (Lám. XXII) tiene forma de arco de medio punto rodeado, como en el caso anterior, por una primera zona de rocalla, ces y ahora también flores (como las que aparecen en puertas de sagrario y sacras suyas) y por un cerco de rayos que, a diferencia de los otros, presentan el diedro resaltado en lugar de rehundido. Nos encontramos ante un claro ejemplo de la categoría y capacidad creadora del artífice pues no sólo se ha ocupado de concebir dos modelos distintos para una obra en principio tan simple, sino que además les ha imprimido una enorme elegancia.

Iconografía

El último capítulo que vamos a tratar en relación con las nuevas piezas de Castro antes de ficharlas es el de la iconografía por ser éste un asunto de interés que atañe a varias de ellas. Siguiendo un orden cronológico de antigüedad la primera obra es el *atril* que como ya se apuntó lleva unos medallones laterales en la grada inspirados directamente en los dos realizados por Bernabé García de los Reyes en Aguilar de la Frontera y que representan en un caso a San Pedro y San Pablo en los laterales flanqueando a la Virgen, y en el otro a San José y San Francisco a los lados y la Virgen con el Niño en medio. Por su parte el de Castro lleva en los medallones laterales (Lám. XVIII) bustos de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús (lo que obliga a pensar que se destinó a un convento de carmelitas) y en el centro unos escudos timbrados con corona uno y con yelmo otro, pero con el campo sin grabar, que se prepararon sin duda para las armas de los ahora anónimos donantes (Lám. XVII). Respecto a los adornos de cruz y vástagos florales con rayos que aparecen en el frente resultan originales pues no los conocemos en ninguna otra obra suya. (Láms. XV y XVI)

El *relicario* (Lám. XX) es iconográficamente una pieza muy interesante; como ya se ha comentado contiene una reliquia de San Juan Nepomuceno cuyo nombre figura en la filacteria del interior de la teca y grabado

por el reverso de la obra. Precisamente en el presente año se ha celebrado con toda solemnidad el VI centenario de su muerte.

Según está documentado Jan Nepomuk, santo de origen bohemio, fue torturado y arrojado al río Vltava de Praga en 1393 por orden del rey Wenceslao IV. Al cabo de cuatro semanas el cuerpo surgió de las aguas –al decir de la tradición entre luces y estrellas– y fue enterrado en la iglesia del monasterio de los ciriacos de Praga desde donde se trasladó en 1396 a la catedral de San Vito de Praga. Comenzó a rendírsele culto antes de ser declarado santo oficialmente y sus representaciones gráficas aparecen poco después del Concilio de Trento. Los jesuitas contribuyeron definitivamente a la difusión de su culto nombrándole su segundo patrón en 1731 tras conseguir la beatificación en 1721 y la canonización en 1729. Asimismo las diversas publicaciones (algunas de ellas con estampas) que se editaron sobre su vida en el siglo XVIII debieron jugar un papel muy importante en el mismo sentido (36).

Por lo que respecta a la población sevillana de Carmona no hemos podido averiguar cuál fue la vía de penetración de la devoción a San Juan Nepomuceno aunque sospechamos que pudo haber sido a través de los jesuitas. Además del relicario en plata se conserva en la nave del Evangelio de la propia iglesia de Santa María un retablo dedicado también al santo y en la capilla sacramental de San Pedro otro con igual advocación.

Dado que el relicario realizado por Damián de Castro representa en tan reducido espacio la mayor parte de los símbolos iconográficos con los que se representa a San Juan Nepomuceno cabe sospechar que llegara a manos del artífice alguna de las publicaciones sobre la vida del santo, como por ejemplo la reedición en 1725 de la obra de Bohuslav Balbin con 32 grabados de Johann Andreas Pfeffel, fuente de inspiración de numerosas representaciones del santo (37).

Como hemos comentado más arriba la obra de Castro es un compendio de la iconografía del santo al que se dedica y así, en primer lugar, dispone en la parte superior a dos ángeles niños dirigiendo el dedo a la boca para ordenar silencio con lo que se hace referencia al secreto de confesión por el que desde el siglo XV se piensa que fue martirizado. Por otra parte el episodio en el que el cuerpo fue arrojado al río está representado de dos formas: mediante el puente y el río que figuran en las tarjetas del pie y también por el sol y las estrellas situados sobre la teca, que aluden a las luces

que según la crónica rodearon al cuerpo cuando éste emergió de las aguas. Por último los angelitos de menor tamaño que quedan bajo los ya comentados llevan en la mano palma de martirio el de la izquierda y antorcha el de la derecha, símbolos asimismo que suelen acompañar a las representaciones de San Juan Nepomuceno.

Respecto a la iconografía del *cáliz* de Jerez es fundamentalmente cristológica con una especial referencia a la Eucaristía; así las tres escenas que aparecen en la rosa representan tres momentos vividos por Cristo antes de su Pasión y Muerte: la Última Cena (Lám. XXV), el Lavatorio de los pies y la Comunión de los Apóstoles. En todos los casos la mayoría de los personajes aparecen tras una mesa y otros dos (tres en la escena de la Comunión) delante de ella. Las figuras en general se adaptan bien al espacio pero sus rasgos no están demasiado individualizados. La alusión a la Eucaristía se completa por medio de los racimos de uvas que cuelgan por debajo de las parejas de querubines que separan estas escenas.

En el pie se representan cuatro episodios de la Pasión de Cristo: Jesús orando en el Monte de los Olivos; los Apóstoles dormidos mientras le esperaban y un cáliz en una nube en el cielo; Cristo atado a la columna (Lám. XXVI); y nuevamente Cristo llevando la cruz, ayudado por Simón de Cirene, camino del Calvario. Obsérvese que el pasaje de la Oración en el Huerto está representado en dos escenas contiguas y que curiosamente el cáliz que alude a las palabras que dirigió Cristo a su Padre mientras oraba aparece en la escena de los discípulos y no en la de Cristo. Este hecho es digno de destacarse puesto que no lo hemos visto nunca así representado.

Iconográficamente las escenas de la subcopa coinciden exactamente con la del cáliz de San Nicolás de Córdoba que además lleva en el pie la escena de la Oración en el Huerto (38). Asimismo Castro dispuso las escenas de la Santa Cena, Comunión y Lavatorio en el pie del cáliz de oro de la catedral de Sevilla regalado a la misma el día de Jueves Santo de 1777 por el arzobispo Delgado y Venegas (39), si bien en esta obra están mejor trabajadas y con bastante más perspectiva. Por otra parte el cáliz del Colegio de San Luis de Montilla, que tantas semejanzas tiene con el del Carmen de Jerez en estructura, sólo coincide iconográficamente en los querubines con racimo de la rosa, y en los del nudo y pie.

*Catálogo de las piezas*1. *Atril* (colección particular de Madrid) 1738/57.

Chapas de plata en su color sobre alma de madera forrada de terciopelo rojo; patas de madera pintadas de purpurina. Restos de soldadura en la cruz del anverso y todos los clavos modernos. 24'2 cm. de altura total; 10'6 cm. hasta la grada; 37 cm. de largo; 21'8 cm. de fondo, 24 cm. x 13'5 cm. la cruz central y 19'3 cm. x 7'5 cm. los adornos laterales. Marcas por encima de los escudos parcialmente frustras: león rampante en el interior de un escudo. .AR/MAS; y CAS/tR. Burilada irregular junto a las marcas. Dos escudos sin grabar en el centro de la grada uno timbrado con corona y el otro con yelmo.

Fomra rectangular con grada apaisada decorada con medallones circulares en los extremos que representan bustos de San Juan de la Cruz con crucifijo en la mano (el de la izquierda) y Santa Teresa con la paloma del Espíritu Santo (el de la derecha); en el centro se sitúan los escudos citados flanqueados por ces vegetales sobre fondo imbricado. El frente del atril está constituido por tres chapas recortadas que mediante elementos vegetales simulan una cruz la central y dos vástagos florales –con rayos en la parte superior– las de los lados. Los laterales del atril se cubren con retorcidos tallos, hojas y alguna ce también vegetal. El respaldo no es de plata.

2. *Coponcito o portaviático* (colección particular de Madrid) 1738/57.

Plata en su color y sobredorado el interior de tapa y caja. El pie no parece original. 8 cm. de altura con tapa y 4 cm. sin ella; 3 cm. de diámetro de pie y 6 cm. de boca. 150 gramos. Las mismas marcas que la obra anterior en el borde plano de la tapa, bastante frustras; en el exterior del pie se repite la de localidad y una personal distinta a las de la tapa en la que solo alcanzamos a ver una T.

Copa hemiesférica con baquetón plano en la parte superior para que encaje la tapa que presenta borde vertical y varias molduras en disminución, plana la de mayor diámetro y de perfil convexo las otras dos; como remate una cruz griega con bola en los extremos de los brazos. El pie, que se une directamente a la caja, es circular y con borde oblicuo.

3. *Vaso* (colección particular de Madrid) 1738/57.

Plata en su color. 8'4 cm. de altura; 8'1 cm. de diámetro de boca y 4'3 cm. de diámetro de pie; 106 gramos de peso. Presenta la mismas marcas que las dos piezas anteriores en la base, parcialmente frustra la de marcador, y en el interior del pie incisa una T con O y L soldadas.

A media altura del cuerpo del vaso grabadas con esmerado dibujo las iniciales de propietario P.S. Burilada corta y de trazo discontinuo frente a la marca incisa.

Pie circular moldurado sobre el que se levanta el cuerpo del vaso de forma acampanada con labio ligeramente abierto. No presenta ninguna decoración.

4. *Juego de aguamanil y bacía* (colección particular de Madrid) 1759/65.

Plata en su color. Excelente estado de conservación. 23 cm. de altura total, 20 cm. de anchura máxima, 10'3 cm. x 8'5 cm. el pie y 12'3 cm. x 8 cm. el jarro; 39 cm. de largo, 29 cm. de ancho y 7'7 cm. de alto la palangana; 24 cm. de largo, 10 cm. de anchura máxima y 4'4 cm. de mínima la escotadura. 1.270 gramos el jarro; 1.015 gramos la palangana y 270 gramos la escotadura. Marcas por el interior del pie del jarro, en la base de la palangana y en la zona en que la escotadura encaja con el borde de la palangana: león contornado dentro de un doble óvalo; flor de lis/ARANDA; y CAS/tRO. Burilada irregular y poco profunda en el borde del pie del jarro por el interior; otra larga y regular en la orilla de la palangana por el reverso; y otra semejante en la escotadura también por el reverso. Iniciales F P de propietario bajo las marcas de la palangana.

Palangana profunda de tipo oval con orilla muy moldurada en la que alternan triples segmentos convexos en los ejes, con uno cóncavo en cada uno de los cuatro lados que quedan entre aquéllos. El fondo está constituido por sendos gallones iguales que prolongan el dibujo de la orilla y dejan libre el centro. Una pieza con forma semicircular superior y sinuosa en los laterales, encaja por su parte inferior en cualquiera de los dos lados mayores de la palangana para poder utilizarla como bacía. El jarro tiene perfil sinuoso, panza prominente y está recorrido desde el pie hasta el cuello por gallones dispuestos helicoidalmente. Boca muy ondulada que se eleva considerablemente a la altura del pico, y tapa con el mismo perfil adornada en la parte superior con conchas y rocallas muy relevadas. El asa tiene forma de torrapunta en ese, está formada por una gran hoja calada y remata en la parte superior con una especie de caparazón de molusco sobrepuesto. El pie es ovalado con perfil mixtilíneo y consta de dos zonas agallonadas.

5. *Relicario* (iglesia parroquial de Santa María de Carmona, Sevilla) 1772.

Plata en su color con los sobrepuestos del viril, nudo y pie sobredorados; cristal y una piedra azul y otra morada por el anverso. 51 cm. de altura; 21 cm. x 17'5 cm. el pie. Marcas en el pie: león contornado dentro de un óvalo; 72/ARANDA; y CAS/tRO. Por el reverso la siguiente inscripción DON RODOLFO D LEON. Por el anverso en las reliquias escritos los

nombres de San Juan Nepomuceno y San Eutiquio y por el reverso grabadas las siguientes palabras: San Juan Nepomuceno.

La parte superior del relicario está constituida por una chapa relevada de perfil sinuoso, con cuatro ráfagas a cada lado (tres en la zona superior y una en la inferior) y corona imperial central rematada en cruz; en el interior se adorna con rocalla y ángeles niños ordenando silencio que aparecen sentados flanqueando un sol rodeado de cinco estrellas los dos de arriba y el viril los dos inferiores; entre éstos últimos se disponen tres querubines. El astil consta de doble nudo compuesto por cuatro cartelas el superior y por tres hermas femeninas el de abajo que es de mayor tamaño. El pie tiene perfil ondulado y superficie convexa recorrida por motivos vegetales y rocalla y por cuatro tarjetas en las que se representa un puente sobre un río.

6. *Halo* (Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, nº de inventario 18179) Hacia 1782.

Plata en su color. 45'5 cm. de alto y 50 cm. de anchura máxima. Carece de la espiga para clavarlo a la imagen. 586 gramos. Marcas por el interior del arco hacia la clave: león contornado en el interior de un óvalo; lis/CASTRO (con la T y la R soldadas); y CAS/tRO un poco frustra en el inicio de la segunda línea. Adquisición mediante derecho de tanteo por 110.000 pesetas en la subasta de Durán de Madrid del 23 de febrero de 1988 en la que figuró con el nº 312. Ingresó en el museo el 3 de mayo de 1988.

Arco peraltado adornado con numerosas ces en posiciones diversas y rocalla; en el centro se dispone una tarjeta sobre la que se eleva una cruz de brazos bulbosos y ráfagas angulares. El cerco está constituido por ráfagas en las que alternan grupos de tres rayos lisos de tamaño desigual.

7. *Cáliz* (iglesia de El Carmen de Jerez de la Frontera, Cádiz) 1782/85.

Plata sobredorada. Excelente estado de conservación aunque ha perdido una de las tuercas de plata que sujetan la plancha que lleva por el interior del pie. 27'5 cm. de altura; 15'5 cm. x 14'5 cm. el pie y 8'5 cm. de diámetro de boca. Marcas en la mencionada plancha; león rampante contornado en el interior de un óvalo; flor de lis/CASTR.; y CA./tR. en parte frustra.

Copa casi cilíndrica con rosa sobrepuesta en la que se representan las siguientes escenas separadas por pares de querubines con racimo por debajo: Última Cena; Lavatorio de los pies; y Comunión de los Apóstoles. El astil se inicia con un pequeño cuerpo sinuoso cubierto con rocalla, al que sigue el nudo de forma troncopiramidal invertida decorado con tarjetas, es-

pejos ciegos y querubines en las aristas. Pie de borde escalonado en el que alternan tramos conopiales con convexos; en la parte superior, entre querubines de cabezas muy resaltadas se representan cuatro episodios de la Pasión: Jesús orando en el Monte de los Olivos; los Apóstoles dormidos y un cáliz en una nube; Cristo atado a la columna siendo azotado; y el camino del Calvario con la cruz a cuestas. La chapa que cubre el pie por el interior lleva adornos grabados en el borde una cadeneta de ces y tornapuntas vegetales y en el interior una tarjeta de ces y rocalla.

8. *Palangana* (colección particular de Madrid) 1782/85.

Plata en su color. 47 cm. de largo; 34 cm. de ancho y 7 cm. de alto. 920 gramos. En la base se disponen las mismas marcas que en la pieza anterior aunque están prácticamente ilegibles. Burilada larga, estrecha e irregular en la orilla por el reverso.

Palangana profunda de tipo oval con orilla moldurada, en la que alternan triples segmentos de perfil convexo y tamaño desigual en los ejes con uno pequeño cóncavo. El fondo está formado por gallones irregulares mientras que el centro queda liso.

9. *Halo* (Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, nº de inventario 18181) Después de 1782.

Plata en su color. Restos de soldadura; la cruz no parece original. 19'7 cm. de alto y 21 cm. de ancho. 75 gramos. Marcas en la espiga: león rampante contornado en el interior de un óvalo y flor de lis/CASTRO con la parte superior frustra. Adquirido en la misma subasta que la pieza nº 6, figuró en el lote nº 317 junto con otras tres piezas rematadas en 50.000 pesetas.

Arco de medio punto adornado hacia el exterior con ces, eses, rocalla y alguna flor. Cerco de ráfagas formado por rayos desiguales con los extremos romos y cruz en el remate de brazos rectos con terminación de boliche.

10. *Campanilla* (colección particular de Madrid) Después de 1785.

Plata en su color. 12'3 cm. de altura y 6'5 cm. de diámetro. 240 gramos de peso. Marcas dispuestas en diagonal en la falda: león contornado en el interior de un óvalo; flor de lis/CAS-TRO; y CAS/TRO. Burilada larga y regular por el interior de la falda.

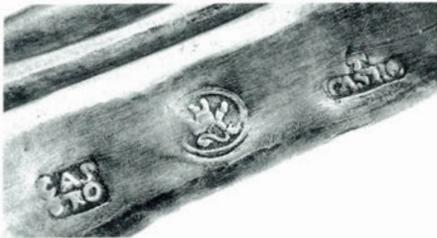
Cuerpo de forma acampanada recorrido por estrías helicoidales rehundidas que se interrumpen en la base y en la parte superior del cuerpo por varias molduras. Mango abalaustrado con base de escocia y remate de bola.



Lám. I: Marcas del atril (colección particular de Madrid) 1738/57.



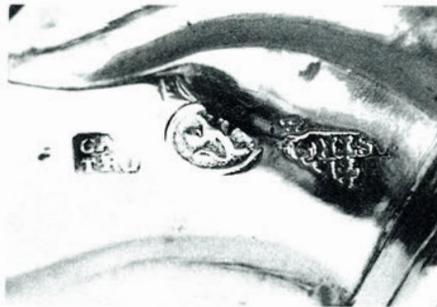
Lám. II: Marcas del juego de jarro, palangana y bacía (colección particular de Madrid) 1759/65.



Lám. III: Marcas del halo nº 18179 (Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid) Hacia 1782.



Lám. IV: Marcas del halo nº 18181 (Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid) Después de 1782.



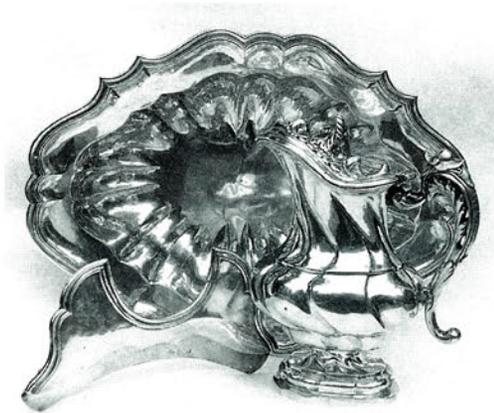
Lám. V: Marcas de la campanilla (colección particular de Madrid) Después de 1785.



Lám. VI: Vaso (colección particular de Madrid) 1738/57.



Lám. VII: Marcas del vaso anterior.



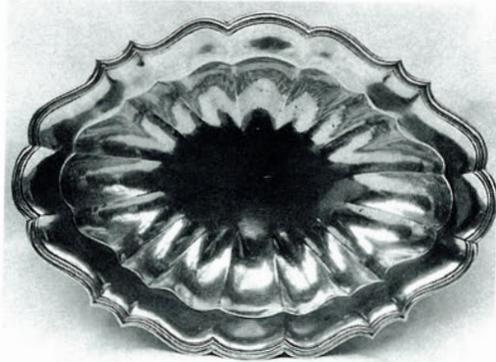
Lám. VIII: Juego de aguamanil y bacía (colección particular de Madrid) 1738/57.



Lám. IX: Jarro perteneciente al juego anterior.



Lám. X: Palangana y bacía del mismo juego.



Lám. XI: Palangana (colección particular de Madrid) 1782/85.



Lám. XII: Campanilla (colección particular de Madrid) Después de 1785.



Lám. XIII: Atril (colección particular de Madrid) 1738/57.



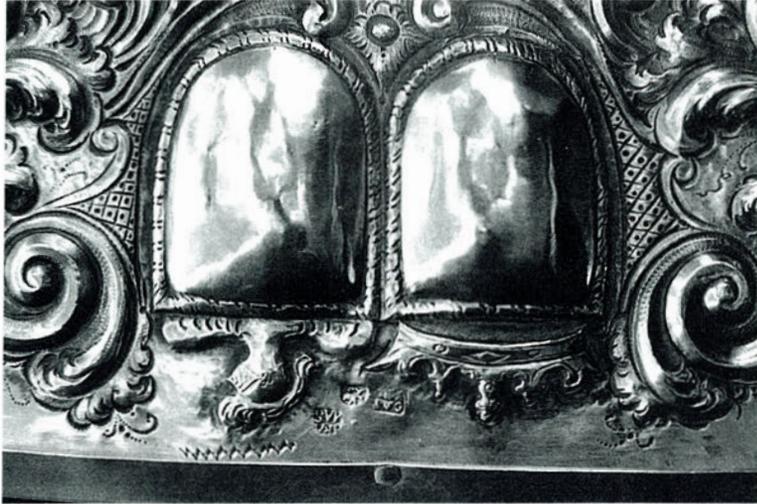
Lám. XIV: Detalle del atril anterior.



Lám. XV: Detalle del atril anterior.



Lám. XVI: Detalle del atril anterior.



Lám. XVII: Detalle de los escudos del atril anterior.



Lám. XVIII: Detalle del medallón de Santa Teresa del atril (colección particular) 1738/57.



Lám. XIX: Coponcito o portaviático
(colección particular de Madrid) 1738/57.



Lám. XX: Relicario
(iglesia parroquial de Santa
María de Carmona,
Sevilla) 1772.



Lám. XXI: Halo n° 18179 (Museo Nacional de
Artes Decorativas de Madrid) Hacia 1782.



Lám. XXII: Halo n° 18181 (Museo Nacional de
Artes Decorativas de Madrid) Después de 1782.



Lám. XVI: Cáliz (iglesia de El Carmen de Jerez de la Frontera, Cádiz) 1782/85.



Lám. XVII: Detalle de la chapa interior del pie del cáliz anterior.



Lám. XXV: Escena de la Última Cena en la copa del cáliz de Jerez.



Lám. XXVI: Escena de Cristo atado a la columna en el pie del mismo cáliz.

NOTAS

- (1) NIEVA SOTO: "Homenaje al platero cordobés Antonio de Santa Cruz en el segundo centenario de su muerte" (en prensa).
- (2) Las primeras noticias biográficas sobre Damián de Castro fueron dadas a conocer precisamente hace un siglo por RAMIREZ DE ARELLANO, *Diccionario biográfico*, y CONDE DE LA VIÑAZA: *Adiciones al Diccionario*. Ya en nuestro siglo han sido numerosos autores los que han aportado datos nuevos acerca del artífice, pero citaremos únicamente los que han supuesto mayor aportación: HERNÁNDEZ PERERA, "La obra del platero cordobés", 111-128; VALVERDE MADRID, "El platero", 30-125. Posteriormente ORTIZ JUAREZ, *Exposición, y Punzones*, 98-105, dió noticia de varias obras más al tiempo que se refirió a algunas de las marcas utilizadas pero sin precisar cronologías y a veces sin distinguir si se trataba de la utilizada como artífice o como marcador. Unos años después CRUZ VALDOVINOS, "Seis obras inéditas", 327-350 se ocupó de analizar exhaustivamente todas las variantes de las marcas de Castro precisando el periodo cronológico de utilización y también planteó diversos aspectos en relación con la obra del platero. Recientemente otros tres investigadores han dado a conocer otros datos de interés en relación con Castro: SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, "Relaciones artísticas", VALVERDE CANDIL, "Algunos documentos"; y GUTIÉRREZ ALONSO, "Aportaciones al catálogo" *A.E.A.*, 262, Madrid (1993) 151-168.
- (3) CRUZ VALDOVINOS, "Seis obras inéditas", 327-350.
- (4) NIETO CUMPLIDO y MORENO CUADRO, *Eucharistica*.
- (5) *Ibidem*, nº 19, nº 97, nº 187 y nº 218.
- (6) ORTIZ JUAREZ, *Punzones*, 103, CRUZ VALDOVINOS, "Seis obras inéditas...", 334 y GUTIÉRREZ ALONSO, "Aportaciones al catálogo".
- (7) CRUZ VALDOVINOS, "Seis obras inéditas", 333-334.
- (8) NIETO CUMPLIDO y MORENO CUADRO, *Eucharistica*, nº 184.
- (9) *Ibidem*, nº 64.
- (10) CRUZ VALDOVINOS, *Catálogo de la platería*, 158-159.
- (11) NIEVA SOTO, "Un nuevo cáliz", 83-84.
- (12) CRUZ VALDOVINOS, "Seis obras inéditas", 337.
- (13) PUERTA ROSELL, "Platería en las colecciones".
- (14) VARIOS, *Les grands orfèvres*, 71.
- (15) MARTÍN GARCÍA, *Catálogo de la plata*, nº 74. Este autor la denomina copa y la atribuye a Martín de Alcolea que marca ese año una caja también conservada en el Palacio Real.
- (16) Libro de exámenes del año 1793 del Colegio-Congregación de San Eloy de Madrid. Agradezco este dato al profesor Cruz Valdovinos.
- (17) CRUZ VALDOVINOS, "El platero francés", 1-16.
- (18) VARIOS: *Enciclopedia de la plata española*, nº 647.
- (19) *Ibidem*, nº 1414.
- (20) GARCÍA GAINZA, *Dibujos antiguos*, nº 68, 86, 90, 102, 105, 108.

- (21) ORTIZ JUAREZ, *Exposición* n° 159 y NIETO CUMPLIDO y MORENO CUADRO, *Eucharistica*, n° 100.
- (22) VARIOS, *Catálogo artístico*, III, 191.
- (23) ENCISO VIANA, *Catálogo Monumental*, 96, fot. 152; CRUZ VALDOVINOS, *Mirari*, n° 75.
- (24) ORTIZ JUAREZ, *Exposición de orfebrería*, n° 119; VARIOS, *Catálogo artístico*, I, 69; NIETO CUMPLIDO y MORENO CUADRO, *Eucharistica*, n° 64.
- (25) NIETO CUMPLIDO y MORENO CUADRO, *Eucharistica*, n° 225.
- (26) *Ibidem*, n° 184.
- (27) VARIOS, *Catálogo arqueológico*, 121 y ss.
- (28) VARIOS, *Catálogo monumental*, I, 217; NIETO CUMPLIDO y MORENO CUADRO, *Eucharistica*, n° 246.
- (29) CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos*, 256-258.
- (30) NIETO CUMPLIDO y MORENO CUADRADO, *Eucharistica*, n° 213.
- (31) *Ibidem*, n° 39.
- (32) *Ibidem*, n° 221.
- (33) *Ibidem*, n° 87.
- (34) *Ibidem*, n° 85.
- (35) *Ibidem*, n° 242.
- (36) STEPANEK, "San Juan Nepomuceno", 6 (1990), 89-100; 7 (1991), 45-74 y 8 (1992), 105-142. Según las investigaciones de este autor que superan lo escrito hasta la fecha por otros autores como Réau (*Iconographie de l'art chrétien*, París 1958, III, 728-731), Jan de Nepomuk fue un personaje de gran fama y prestigio en su época que tras una brillante carrera eclesiástica y jurídica fue nombrado vicario general en 1389; víctima del choque entre la jerarquía eclesiástica y el poder real acabó siendo cruelmente torturado el 20 de marzo de 1393 por orden de Wenceslao IV por defender su postura a favor del arzobispo con quien el rey estaba enfrentado. Asimismo Pavel Stepanek recoge otra versión sobre el martirio del santo que según él tiene bastante fundamento histórico aunque la tradición la haya desfigurado en parte al considerar como causa del martirio que Jan de Nepomuk se negara a revelar la confesión de la reina Sofía de Baviera. Al parecer el rey tenía intención de abandonar a su esposa para lo que necesitaba la anulación eclesiástica a lo que obviamente se negaba el arzobispo de Praga aunque no así el antipapa Clemente VII quien estaba dispuesto a facilitarle el divorcio y a ofrecerle como esposa a la hija del rey de Aragón que era partidario suyo. Por su parte, la reina Sofía, viendo peligrar su matrimonio, solicitó consejo del especialista en derecho canónico Jan de Nepomuk; el encuentro entre ambos se trató más de una consulta jurídica que de una confesión aunque por silenciar el contenido de la conversación Nepomuk fuera mandado matar. El santo recibió culto en Bohemia desde ese momento aunque no fue beatificado y canonizado hasta el siglo XVIII. Su fiesta se celebra el 16 de mayo. Son muchísimos los símbolos iconográficos con que aparece representado pero los más habituales son los siguientes: vestido de sacerdote con sotana, roquete y bonete, con lengua en la mano, ordenando silencio, con palma de martirio, crucifijo, libro en la mano como maestro en teología, estrellas sobre la cabeza (aludiendo a las que alumbraron su cuerpo cuando salió a flote), antorcha, lirio etc. Por otra parte las escenas que más se representan en relación

con su vida son el momento de la confesión de la reina, el de su lanzamiento al río y el de la aparición de su cadáver.

(37) *Ibidem*.

(38) NIETO CUMPLIDO y MORENO CUADRO, *Eucharistica*, nº 85.

(39) PALOMERO PARAMO, *La platería*, 623-624.

BIBLIOGRAFÍA

- CONDE DE LA VIÑAZA: *Adiciones al Diccionario histórico de Ceán Bermúdez*, Madrid 1889-1894.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: *Catálogo de la platería del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid 1982.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: "El platero francés Nicolás de Chameroi, fundidor de la plata madrileña bajo José I", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XIX, Madrid (1982) 1-16.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: "Seis obras inéditas y algunas cuestiones pendientes sobre el platero cordobés don Damián de Castro", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLVIII, Valladolid (1982) 327-350.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: *Catálogo de la Exposición Mirari*, Vitoria 1989.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: *Cinco siglos de platería sevillana*, Madrid 1992.
- ENCISO VIANA, Emilio: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria*, Vitoria 1967.
- GARCÍA GAINZA, M^a Concepción: *Dibujos antiguos de los plateros de Pamplona*, Pamplona 1991.
- GUTIÉRREZ ALONSO, Luis Carlos: "Aportaciones al catálogo de los plateros don Damián de Castro y don Antonio de Santa Cruz en el segundo centenario de su muerte", *A.E.A.*, 262, Madrid (1993) 151-168.
- HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: "La obra del platero cordobés Damián de Castro en Canarias", *A.E.A.*, 98, Madrid (1952) 111-128.
- MARTÍN GARCÍA, Fernando: *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*, Madrid 1987.
- NIETO CUMPLIDO, Manuel y MORENO CUADRO, Fernando: *Eucharistica cordubensis*, Córdoba 1993.
- NIEVA SOTO, Pilar: "Un nuevo cáliz del platero cordobés Damián de Castro", *A.E.A.*, 241, Madrid (1988) 83-84.
- ORTIZ JUAREZ, Dionisio: *Exposición de orfebrería cordobesa. Catálogo*, Córdoba 1973.

- ORTIZ JUAREZ, Dionisio: *Punzones de platería cordobesa*, Córdoba 1980.
- PALOMERO PARAMO, Jesús M^a.: *La platería en la Catedral de Sevilla*, Sevilla 1985.
- PUERTA ROSELL, M^a Fernanda: *Platería en las colecciones madrileñas del siglo XVII*, Madrid 1985 (tesis de licenciatura inédita).
- RAMIREZ DE ARELLANO, Rafael: *Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba*, Madrid 1893.
- SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, Rafael: "Relaciones artísticas y económicas entre el Cabildo Catedral de Málaga y el platero Damián de Castro (1778-1781)", *Boletín de Arte*, 10, Universidad de Málaga (1989).
- STEPANEK, Pavel: "San Juan Nepomuceno en el arte colonial", *Cuadernos de arte colonial*, Madrid, 6 (1990) 89-100; 7 (1991) 45-74; 8 (1992) 105-142.
- VALVERDE CANDIL, Mercedes: "Algunos documentos inéditos del platero Damián de Castro", *Joyacor* 92, Córdoba (1992) xxx.
- VALVERDE MADRID, José: "El platero Damián de Castro", *Boletín de la Academia de Córdoba*, LXXXVI, Córdoba (1964) 30-125.
- VARIOS, *Les grands orfèvres, de Louis XIII à Charles X*, París 1965.
- VARIOS, *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*, Córdoba 1985.
- VARIOS, *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, Sevilla 1943.
- VARIOS, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid 1984.

JUSTO ANTONIO DE OLAGUÍBEL EN LA
ACADEMIA DE SAN FERNANDO

Por

MARÍA LARUMBE MARTÍN

La radical transformación del panorama artístico español en la segunda mitad del siglo XVIII, se llevó a cabo gracias a la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que se encargó tanto de la formación de los artistas como del control de las Bellas Artes.

En el campo de la arquitectura se tomaron medidas decisivas que impulsaron la nueva estética academicista en todo el territorio español, al obligar a Ayuntamientos y Cabildos Catedralicios a servirse de arquitectos diplomados por la Academia para cualquier obra de importancia, quienes por otro lado estaban claramente apoyados por la minoría ilustrada del país.

En Alava la persona clave en este proceso fue Justo Antonio de Olaguíbel, nacido en Vitoria en el año 1752, en el seno de una familia dedicada a la construcción desde hacía varias generaciones. Estudió arquitectura en la Academia de San Fernando de Madrid y volvió a su tierra natal para trabajar en una obra de gran envergadura y claro carácter ilustrado: La Nueva Plaza Mayor de Vitoria. El promotor de esta construcción fue el marqués de la Alameda, entonces alcalde de la ciudad, que pertenecía a la minoría intelectual y naturalmente le encargó la obra a un arquitecto vinculado a la Academia (1).

Esta magnífica plaza de diseño regular fue absolutamente fundamental para el desarrollo urbano de esta ciudad, e introduce en fecha relativamente temprana, 1781, el nuevo estilo academicista no solo en Vitoria y sus alrededores, sino en toda la región, ya que las obras de Olaguíbel tendrán una importante repercusión en las provincias vecinas.

Siguiendo los mismos principios da las trazas para los llamados “Arquillos” que fueron tremendamente polémicos en su tiempo, pero que igualmente ponen de manifiesto la sólida formación de Olaguíbel.

Estas dos obras y otras que realizó en las últimas décadas del siglo XVIII y en las primeras del siguiente han sido ya estudiadas y es realmente indis-

cutible el decisivo papel desempeñado por Olaguíbel como representante de la Academia en la zona (2).

Sin embargo, no teníamos ninguna noticia de su fase de formación en Madrid y ello se debía a que la Academia permaneció cerrada durante varios años. Afortunadamente hace ya algún tiempo se abrió de nuevo y su archivo nos proporcionó importantísimas noticias de este periodo como alumno de arquitectura de esta Institución, que sin duda alguna es fundamental para comprender su posterior desarrollo profesional.

El nombre de Olaguíbel como discípulo de la Academia se cita por primera vez en 1780, pues en este año presentó el dibujo de un capitel fechado el 1 de marzo (3). Este era uno de los temas que mas frecuentemente proponía la Academia para ejercicios de sus alumnos, especialmente para la tercera clase. Teniendo en cuenta el enorme interés de los profesores de arquitectura porque sus alumnos adquiriesen un profundo conocimiento del mundo clásico, el estudio de los órdenes era el primer paso que debían dar (4).

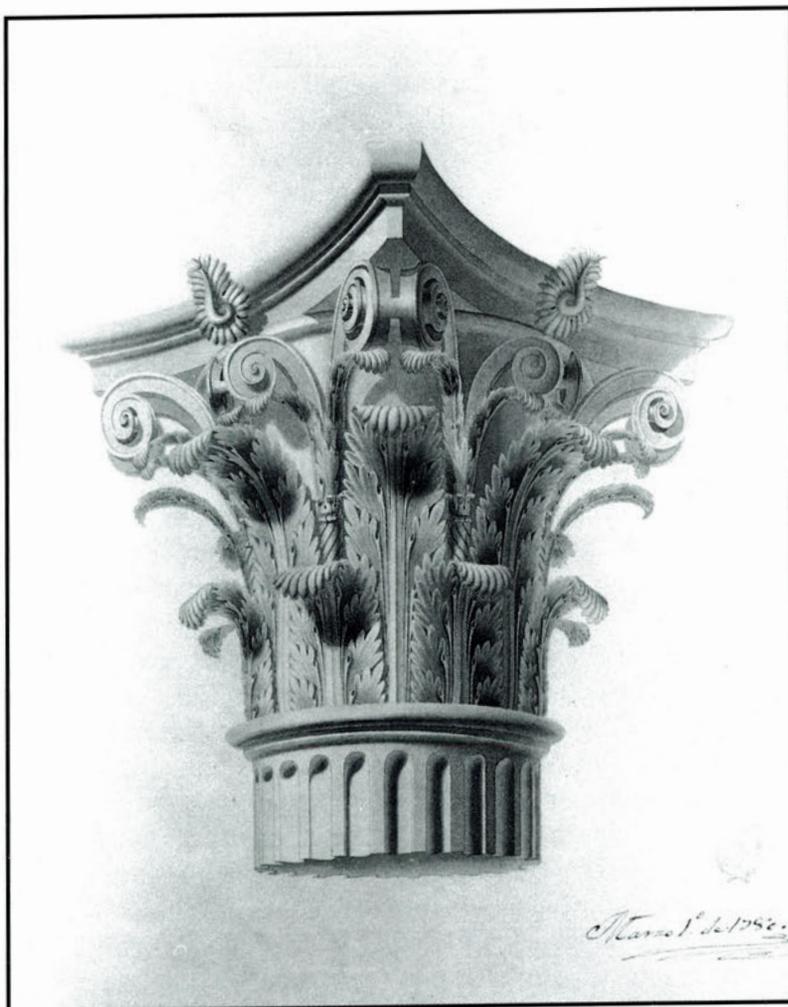
El que dibuja Olaguíbel es un capitel corintio visto de ángulo y sigue claramente el modelo de Vignola. Se trata de un dibujo de gran calidad, ejecutado con la técnica del lavado, que era la que se enseñaba en la Academia. Resulta magnífico el tratamiento del detalle y su sombreado, eso pareció al menos a la Junta que vió en esta entrega “particular deseo de agradar” de uno de sus alumnos.

La actividad de Olaguíbel fue grande en este año y al poco tiempo se presentó a una ayuda de costa de las que la Academia convocaba mensualmente.

En la Junta ordinaria del mes de agosto se propuso el asunto que debían dibujar los discípulos de la Sala de Arquitectura para la mencionada ayuda de costa de septiembre.

Este era el procedimiento que habitualmente se seguía, pero hay que destacar que en esta ocasión fue el mismo Viceprotector quien propuso el tema para la primera clase de arquitectura (5). Se trataba de una “Casa de Placer en el campo para un gran Señor” que debía ubicarse y diseñarse de acuerdo con unas condiciones físicas que quedaban claramente definidas en la mencionada propuesta. Es decir, se fijaban las condiciones del terreno: su disposición en ladera, el emplazamiento de la casa, el agua e incluso la organización general del conjunto.

Olaguíbel realizó un diseño que se centraba mas en lo estrictamente arquitectónico, presentando planta, sección y fachadas principal y al jardín (6). Tra-



Lám. 1. Diseño de un capitel corintio visto de ángulo.
1 de marzo de 1780. (ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS
ARTES DE SAN FERNANDO, Madrid. A-5494)

za un edificio de planta muy simple y regular, en torno a un patio cuadrado que se concibe como el núcleo generador del conjunto, con un riguroso respeto a la simetría axial. El eje principal atraviesa el vestíbulo y el patio, y a ambos lados se disponen simétricamente escaleras, cámaras y otras estancias. Pero este eje está cortado perpendicularmente por otro secundario, rompiéndose así la direccionalidad de la planta, tal y como se enseñaba en la Academia.

La fachada principal participa de la misma sencillez de concepción. Se organiza en planta baja con huecos rectangulares y superior, de escasa altura, que se abre mediante vanos apaisados, separadas por una sencilla línea de imposta. El lienzo central queda claramente destacado por fajas verticales y rematado en un frontón triangular que cobija el tema heráldico, así como los cuerpos extremos, que presentan tratamiento de llagueado en los ángulos, contrastando así con la lisura del resto del paramento.

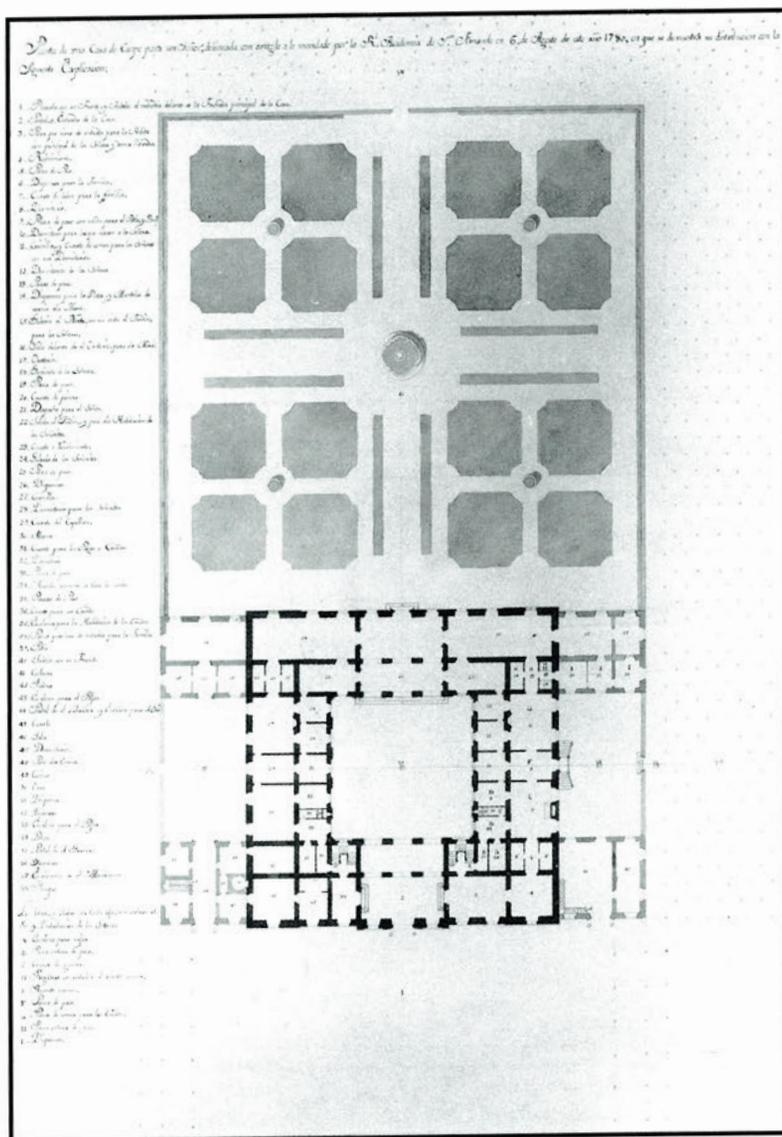
La fachada posterior que se abre al jardín es todavía mucho más simple y éste, a pesar de las minuciosas recomendaciones del Viceprotector, está organizado de forma sumamente convencional, al dividir su superficie en cuatro espacios cuadrangulares ajardinados mediante dos ejes que se cortan perpendicularmente, disponiéndose una fuente en este punto central. Los cuarteles resultantes repiten esta disposición de cuadrados interiores con fuente central.

Resulta curioso el que dada la época en que se realiza este proyecto no se dispusiese de ninguna columna clásica ni en las fachadas ni en el interior, cuando normalmente se hacía un uso abusivo de ellas. Parece clara la intención de Olaguíbel de diseñar una gran casa rodeada por jardines para un señor, pero de traza sobria, prescindiendo totalmente de esa rica ornamentación que quedaría reservada para obras vinculadas al Rey o a la Corte.

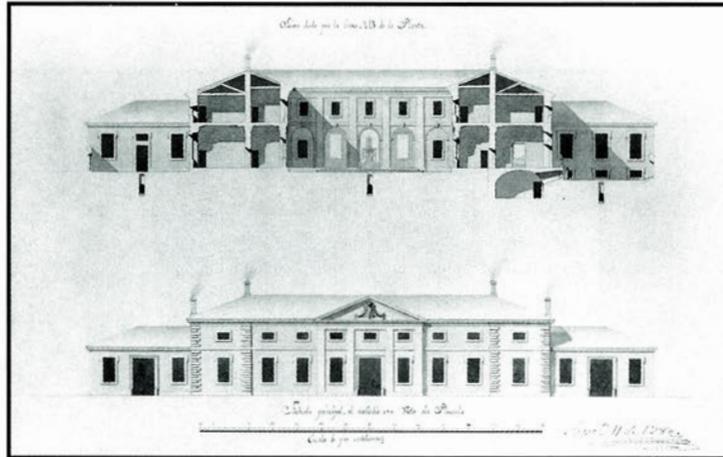
A pesar de ser un diseño relativamente sencillo, es destacable la calidad del dibujo, un lavado gris para el edificio y verde para el jardín.

Todo ello fue justamente valorado por la Academia, y cuando en la Junta Ordinaria del uno de octubre se distribuyeron las ayudas de costa por los trabajos del mes anterior, se concedió por unanimidad a Justo Antonio de Olaguíbel la primera de arquitectura dotada con 200 reales (7).

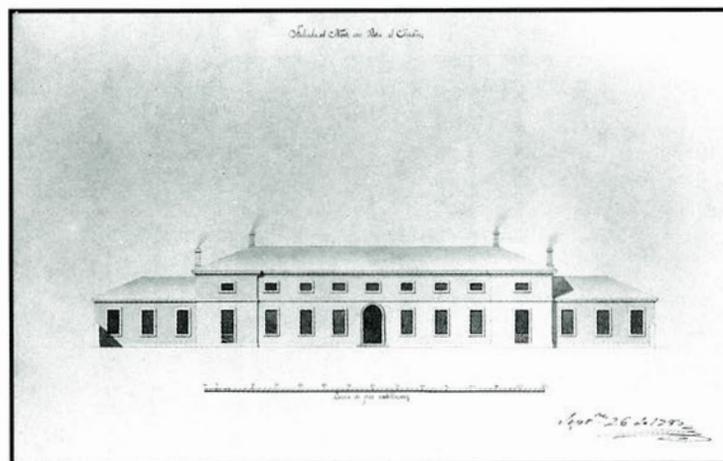
El tema de una casa de campo así planteado debió de resultar de gran interés para la Academia, y en la Junta Ordinaria se decidió, a instancias del señor Arnal, que para el primer premio de Arquitectura del próximo concurso general podía proponerse el mismo tema, pero con una importante



Lám. 2. Proyecto de una Casa de Campo para un Señor. Planta General. Septiembre de 1780. (ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, Madrid. A-1703)



Lám. 3. Proyecto de una Casa de Campo para un Señor. Fachada principal al mediodía con vista a la Plazuela y sección. Septiembre de 1780. (ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, Madrid. A-1704)



Lám. 4. Proyecto de una Casa de Campo para un Señor. Fachada al norte con vista al jardín. Septiembre de 1780. (ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, Madrid. A-1705)

modificación que lo convertía en un proyecto mucho mas grandioso, a la par que aumentaba su complejidad de forma muy considerable.

“podria ser bueno el (tema) que se ha dado para el mes de septiembre en la Sala de Arquitectura solo con ampliarlo, esto es, que lo que habia de ser Casa de Campo para un caballero particular fuese un Sitio Real y Palacio Magnifico para un soberano con Jardines y lo demás que corresponde” (8).

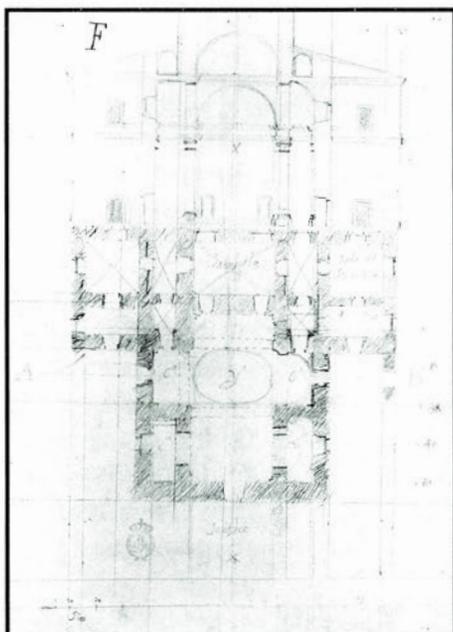
Así planteado el asunto quedaría completamente desarrollado, pues un Palacio Real era el complejo arquitectónico mas completo que pudiera darse por la cantidad de dependencias, pabellones, jardines, fuentes, cascadas, capilla, etc.. Todavía por estas fechas resultaba un tema muy querido por la Academia, no en vano en el taller del gran palacio de Madrid se había comenzado a gestar la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Los “asuntos” se publicaron en noviembre de 1780 y los concurrentes a estos premios generales iban trabajando en casa estos proyectos que se llamaban obras de “pensado”.

Como era habitual unos meses mas tarde, en julio del año siguiente, se congregó la Junta con varios Directores y Académicos de Arquitectura para recibir los ejercicios y dar los temas para las “pruebas de repente”, es decir, las que los alumnos presentados debían dibujar en la misma Academia, en un tiempo limitado de unas dos horas en presencia de los celadores (9). El de la primera clase fue una capilla o ermita aislada con su sacristía y habitación para capellán y sacristán en un área de 30 pies de ancho por 60 de largo.

Reunida la Junta reconoció y confrontó las obras de pensado con las de repente y se votaron, siendo vocales las mas altas personalidades del mundo de la arquitectura, tales como Ventura Rodríguez, Jaime Marquet, Juan de Villanueva y Pedro Arnal. El primer premio se otorgó a Justo Antonio de Olaguíbel cuyos diseños iban marcados con la letra F y fue calificado de “discípulo moderno”.

Para la prueba de repente había presentado un dibujo a lápiz que representaba una sencilla iglesia bloque de organización cruciforme, inscrita en un rectángulo y con cúpula elíptica. Las dependencias anejas se incorporan a la cabecera, la sacristía en el eje y las casas a ambos lados de la misma, y al prolongar lateralmente sus muros surge un pórtico que envuelve la ermita en tres de sus lados, formando una planta general de matrices rectangulares.



Lám. 5. Capilla o Ermita aislada con su sacristía y habitación para capellán o sacristán. (Prueba de repente). Julio de 1781. (ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, Madrid. A-4586)

Una sección nos muestra el crucero, capillas laterales y los lienzos exteriores de las casas del capellán y sacristán simétricamente dispuestas. Estas fachadas se destacan por un tratamiento muy simple a base de muros lisos tan solo interrumpidos por la sencillísima emboadura de los huecos (10).

Para la prueba de pensado había trazado el magnífico proyecto de una Real Casa de Campo con sus jardines que constaba de plan general, planta baja y principal, sección y fachada (11).

Quizás uno de los aspectos más interesantes de este proyecto era la planificación del entorno del Palacio, es decir, sus jardines.

Como era habitual en otros países europeos, desde principios de siglo las residencias reales españolas intentaban contar con extensas superficies ajardinadas de clara influencia francesa.

Esta realidad queda reflejada en el planteamiento de este ejercicio académico, pues se especificaban muy detalladamente las condiciones del terreno en el cual se levantaría el edificio. Sería una ladera en pendiente suave de norte a sur que se allanaría en la tercera parte de su longitud. En lo

mas elevado habría un manantial de agua que caería hasta el llano donde se ubicaba el Palacio, dejando el jardín al norte y tras él un bosque.

De esta forma la fachada principal estaría orientada al sur y precedida por una gran plaza adornada con calles de árboles y fuente central.

Se especificaban también en la propuesta el tipo de plantaciones: las especies de árboles de sombra, la huerta de frutales y hortalizas a ambos lados de la plaza, los grupos de árboles estimados por su flor como ornamento..., e incluso los posibles sistemas hidráulicos para el lugar.

El jardín norte contaría con la consabida cascada y diversas fuentes distribuidas por su superficie.

En esta propuesta del viceprotector observamos que la organización de este espacio natural no sigue exactamente la disposición normal en Francia durante el siglo XVII, que era la de ubicar el Palacio en la zona mas elevada lo cual permitía una perfecta vista del jardín, desarrollado en suave declive, perdiéndose hacia el horizonte.

Esta organización se invirtió en el español palacio de la Granja de San Ildefonso, mandado construir por Felipe V en el primer tercio del siglo XVIII sobre lo que era una granja de recreo de monjes jerónimos.

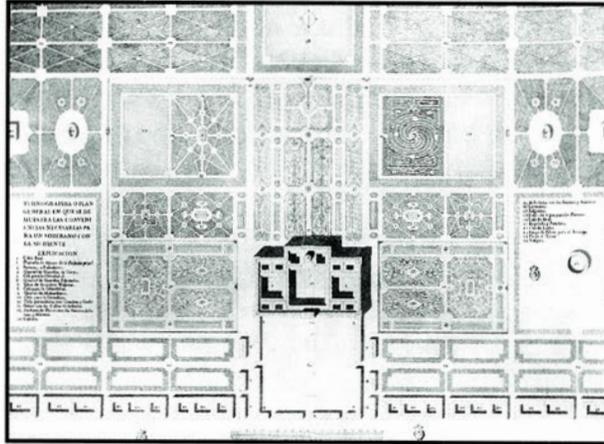
Las imposiciones del terreno, la sierra por un lado y la ubicación de la citada hospedería de los monjes por otro, forzaron un cambio fundamental, el que el Palacio se encontrase en la parte mas baja del terreno, lo cual obligó a que el jardín se desarrollase de forma ascendente hacia la vecina sierra, suprimiéndose así las grandes perspectivas. Ello proporcionó a este jardín, francés por el racionalismo de su trazado, un toque muy especial.

Este jardín era, sin duda alguna, el mas importante de los realizados para la corte española y sirvió de modelo para este ejercicio académico.

Olaguibel como buen alumno de la Academia supo plasmar todas estas sugerencias, trazando un jardín de enorme extensión entorno al edificio del Palacio.

Se organiza en tres terrazas. La superior abraza en forma de "U" lo que va a ser el jardín principal, en ella se dispone un gran estanque rectangular situado en el eje del conjunto, que cumple un importante papel al servir de depósito de agua para las fuentes, a ambos lados del mismo se desarrollan bosquetes geoméricamente ordenados.

De esta terraza se desciende al nivel principal mediante una serie de escaleras, todas ellas de la misma traza, un tiro al frente y dos paralelos al mu-



Lám. 6. Magnífica y Real Casa de Campo con sus oficinas adyacentes y demás conveniencias que corresponde a un Soberano y a su familia. Plan General. Julio de 1781. (ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, Madrid. A-1706)

ro de contención a cada lado, emplazadas bien como fondo de perspectiva, o bien perfectamente centradas respecto a alguno de los motivos de jardinería. La organización de este segundo jardín es estrictamente francés. El Palacio es el núcleo a partir del cual se desarrollan los ejes principales o paseos bordeados de árboles, que van definiendo recuadros o parterres y broderies, entre los que se van distribuyendo fuentes, estanques y la gran cascada, concebida a modo de cadena de agua, semejante a la de la villa Lante en Bagnaia, obra del siglo XVI.

A los lados del Palacio se desarrollan dos jardines, también rectangulares, a un nivel todavía inferior, dos jardines de flores con sus fuentes, estatuas y bancos.

Su trazado geométrico y rigurosamente regular y simétrico le hacen totalmente deudor de los sistemas compositivos franceses, que los monarcas habían intentado reproducir en los Reales Sitios, valiéndose para ello de maestros extranjeros. Olagübel en este proyecto, dado su carácter teórico, logró superar todo lo realizado en España hasta ese momento, pues si en la Granja, por ejemplo, falta una planificación racional del conjunto debido a

las sucesivas ampliaciones del palacio de Ardemans, y a las escalonadas adquisiciones del terreno, en este ejercicio académico la axialidad es un principio básico y el eje principal del edificio continua en los jardines desarrollados al norte mediante una avenida que se remata en la obligada cascada que cierra el jardín. La geometría es básica incluso en los bosques de la terraza superior.

El agua, como es natural, era un elemento esencial en este jardín de estilo francés.

Cabe intuir, aunque no están descritos, la riqueza de los numerosos elementos ornamentales y lúdicos que se distribuían por este jardín: esculturas, laberinto, fuentes, pesqueras, casa de aves, picadero, casa de lucha, juego de pelota, plaza de toros..., todos ellos magníficamente encajados en esta traza racional.

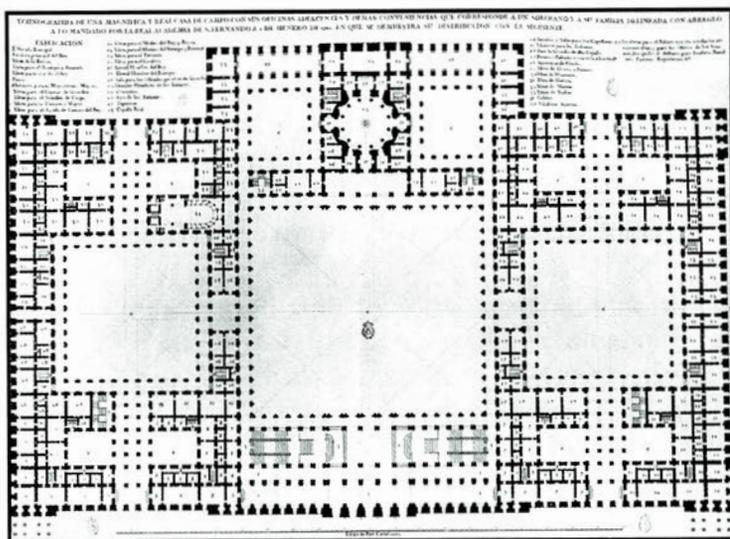
Sin embargo, como ocurría en la Granja, este jardín, dado el emplazamiento del Palacio, se desarrolla de forma ascendente cerrándose sobre sí mismo y perdiéndose de esta forma las perspectivas ilimitadas de Versalles.

El Palacio es un enorme edificio que también sigue la pauta de las construcciones reales. Se organiza en torno a un patio principal, cuadrado, flanqueado por otros dos menores, también cuadrados. Esta planta en conjunto nos recuerda a la que Juvara presentó para el Palacio Real de Madrid, un patio central y dos patios laterales. Sin embargo, en la organización interna sigue a Sacchetti, quedando así magníficamente resuelta la secuencia de espacios que desde la entrada permiten el paso a las diversas dependencias del interior.

La fachada principal da paso a un enorme vestíbulo y a continuación se desarrolla la grandiosa escalera del Palacio que ocupa una crujía del patio central, una escalera que es doble, la del Rey y la de la Reina, que se disponen una enfrente de otra a los lados de una sala central, desde la cual se pasa al patio. Al fondo del mismo se levanta la capilla.

Curiosamente los dos temas principales que definen este eje, la escalera y la capilla, habían sido los puntos conflictivos del Palacio de Madrid, y sin duda alguna ambos sirvieron de modelo para Olaguíbel.

La influencia de Juvara se puede percibir en primer lugar en la escalera. Su organización y desarrollo, a base de rampas opuestas, comenzando ambas su ascenso mediante tiro único con sucesivos rellanos, para proseguir en una organización de escalera imperial que llegaba a la planta noble, tie-



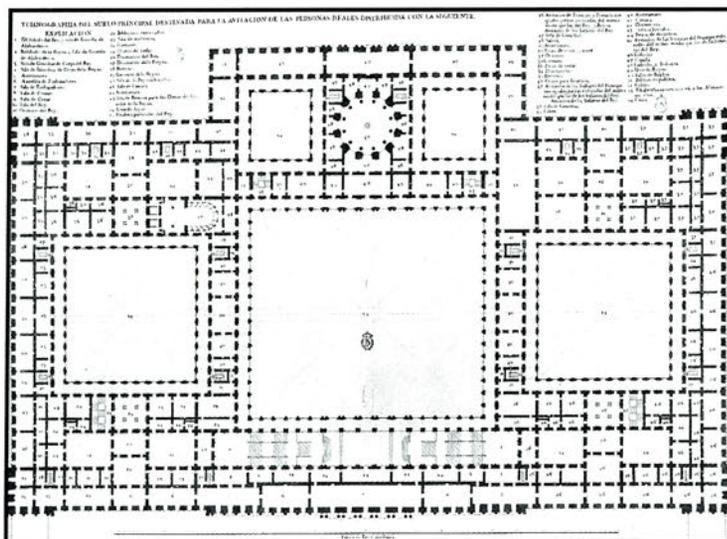
Lám. 7. Magnífica y Real Casa de Campo. Planta baja. Julio de 1781.
(ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS
ARTES DE SAN FERNANDO, Madrid. A-1707)

ne un enorme parecido a la que el maestro italiano diseñó para Madrid, pero además por el hecho de contar con una magnífica iluminación que le proporciona el patio principal como en el Palacio Madama de Turín. Este espacio se monumentaliza mediante la incorporación de un magnífico orden gigante de columnas exentas y pareadas que organizan y definen los diferentes ámbitos de la escalera.

La capilla del Palacio es de planta circular y muestra una gran afinidad con soluciones académicas. Su interior se solemniza con doce columnas exentas y cubierta cupulada. El aislamiento de este lujoso templo está asegurado al estar encajado entre el patio principal y dos laterales de menor tamaño.

En la planta baja se alojan todas las dependencias para las personas al servicio de los Reyes y en la principal las habitaciones reales y ciertas estancias de carácter más público como el salón de baile o la denominada biblioteca pública, la habitación más espaciosa del Palacio.

Las estancias se disponen a lo largo de las fachadas exteriores y las de los dos patios principales y menores, de ellos reciben sus luces. Pero la distribución general del Palacio resulta curiosa, porque no se destacan espe-



Lám. 8. Magnífica y Real Casa de Campo. Planta principal. Julio de 1781.
(ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS
ARTES DE SAN FERNANDO, Madrid. A-1708)

cialmente ciertas habitaciones como la del Rey o la de la Reina, o bien las de los infantes. Chocan también ciertos aspectos como la vecindad de la pieza de comer y corte con el oratorio. La trama es verdaderamente laberíntica y la comunicación, al no existir corredores, se hace de unas habitaciones a otras; es decir, la circulación interior resulta incomodísima, teniendo en cuenta las enormes distancias que el monarca debía recorrer para ir, por ejemplo, a la biblioteca o a los salones de baile.

La única estancia que merecería ser destacada del conjunto sería el teatro, que está en la línea de los que en las diferentes cortes europeas venían levantando en sus palacios, de tamaño reducido y naturalmente sin fachada al ubicarse en un espacio rectangular entre patios, que le prestan los servicios necesarios. Cuenta con un auditorio en forma de “U” y amplio escenario con bastidores.

Todas las salas y habitaciones estaban cubiertas con bóvedas, como se impuso en el Palacio Real de Madrid tras el incendio que sufrió el Alcázar de los Austrias. Ello exigía un importante grosor de muros para contrarrestos, que dan a estos palacios un cierto aspecto de fortificación.

Así pues esta planta sigue en conjunto la del Palacio Real de Madrid, obra fundamental en la arquitectura española del siglo XVIII en la que se gestó la Academia de San Fernando. Pero cabría destacar que, al tratarse de un ejercicio puramente teórico sin ningún condicionante, pudo Olaguíbel desarrollar hasta el extremo el principio de la claridad planimétrica, el rigor en la simetría de todas las partes y un rígido sistema de proporciones, que convierten este proyecto en un magnífico ejemplo de arquitectura académica.

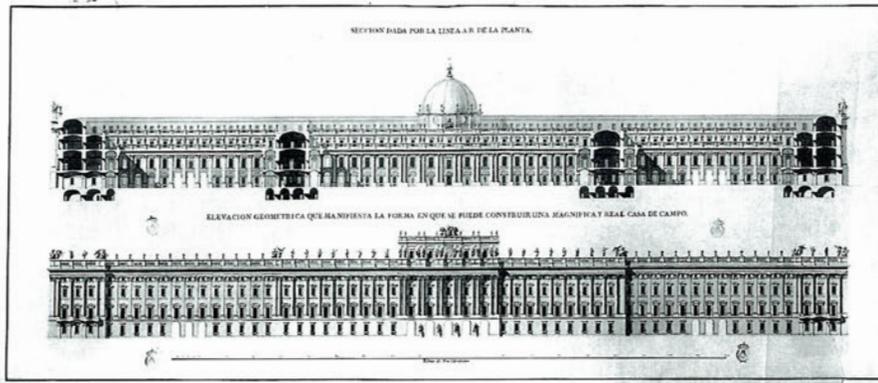
La relación armónica de los diferentes patios, como núcleos organizadores del conjunto, es uno de los principios básicos de esta composición. El cuadrado del patio central organiza sus lados con 18 columnas por crujía, los laterales con 12 pilastras, y los menores, que flanquean la capilla, con 6. Es decir, se sigue un orden decreciente, con múltiplos de seis, número que también se utiliza en los lienzos centrales de las fachadas.

Los alzados, tanto de fachadas exteriores como de patios, también están en la línea de Juvara y en definitiva de Bernini. En los patios se organizan a base de un único orden gigante, pilastras en los patios menores y columnas en el central, que abarca la planta baja y principal del Palacio y mantienen una fuerte cornisa. A esta altura la balaustrada con las esculturas ocultan un ático sensiblemente retranqueado.

Al exterior las fachadas se organizan horizontalmente. Un cuerpo basamental liso a modo de zócalo para el orden gigante, que abarca tres pisos y sostiene un potente entablamento, y sobre él una magnífica balaustrada con esculturas. Es decir, continua el tipo de fachada de palacio urbano que había iniciado Bernini y que llega a España a través de Juvara, introductor en nuestra corte de estas tipologías italianas.

Así mismo el lenguaje que utiliza es clasicista, con sus huecos rectangulares ricamente enmarcados, guardapolvos rectos, frontones curvos o triangulares (diferenciando así las plantas), orden corintio, balaustradas rematadas por esculturas o jarrones...

Estas fachadas, dada su extensión, podrían resultar grandiosas aunque excesivamente monótonas, pero Olaguíbel, siempre siguiendo el modelo del Palacio Real, las anima al resaltar muy sutilmente los ángulos que se adelantan, evocando así claramente las fortalezas reales de tradición hispánica.



Lám. 9. Magnífica y Real Casa de Campo. Fachada principal y sección.
 Julio de 1781. (ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS
 ARTES DE SAN FERNANDO, Madrid. A-1709)

La fachada principal es la más ricamente tratada, pues no solamente se resaltan los ángulos, sino también el cuerpo central, de esta forma queda perfectamente ritmada al organizarse en 3/13/23/13/3 ejes de huecos.

El ritmo se intensifica al alternar las pilastras de los lienzos intermedios con las columnas adosadas de los cuerpos angulares y el central, y se acentúa todavía más en el eje principal de la fachada mediante pares de columnas exentas que enmarcan las cinco líneas de huecos centrales. Este cuerpo se remata con un gran ático, que, algo retranqueado, sobresale por encima de la balaustrada, introduciendo así un elemento que Juvara trajo a España y que tanta difusión tuvo en nuestra arquitectura cortesana.

El ático tan solo se desarrolla en las crujeas externas, elevando así la altura de las fachadas, mientras que en los patios el escalonamiento de las plantas superiores proporciona una mayor ligereza, restando severidad a estos espacios.

El principio de la axialidad está aplicado con un gran rigor y se transmite al patio, en él la cúpula de la capilla se eleva por encima de la fachada en una composición muy propia de la arquitectura academicista, definiendo así con gran claridad el eje del conjunto.

La fachada al jardín solamente la conocemos por la planta, al no presentar Olaguíbel ningún alzado de ella. El cuerpo central avanza muy considerablemente hacia los jardines, disponiéndose unos patios columnados en la

planta baja y galerías en la principal para la contemplación del magnífico jardín francés.

Un aspecto interesantísimo de este proyecto es la calidad del dibujo que es realmente excepcional y que, sin duda, le hizo merecedor del primer premio.

Olagübel presentó varios dibujos de gran tamaño, que representaban dos plantas del Palacio, una sección, un alzado de la fachada principal y un plan general con los jardines. Es decir, sigue siempre el sistema de proyección ortogonal, que llegó a codificarse a finales del siglo XVIII y era el que se enseñaba en la Academia de San Fernando, para que los alumnos pudieran definir todos los aspectos de una obra arquitectónica.

El dibujo se trabajó sobre papel mate, como era habitual en la Academia por esos años, y utiliza la técnica del lavado, que maneja a la perfección, consiguiendo efectos óptimos. Los volúmenes se van construyendo mediante capas de tinta aguada y logra reflejar tanto las variaciones de textura como los contrastes lumínicos.

Resulta excelente la representación de las columnas, vanos, esculturas, balaustradas y otros detalles. Naturalmente se sirve de las normas establecidas y de ciertos convencionalismos. Así, por ejemplo, en los alzados, Olagübel aplica tintas planas para dar el color de la piedra, dejando en un tono más claro las partes más adelantadas y más oscuras las más lejanas. La fuente de luz siempre viene de derecha a izquierda, y en consecuencia se gradúan muy sutilmente los tonos de este lado hacia la derecha.

En estos dibujos académicos se valoraban muy especialmente las sombras como medio para poner de manifiesto las relaciones geométricas que se establecen entre los diferentes componentes de una totalidad arquitectónica. Es decir, era indispensable para dar a conocer la volumetría del edificio proyectado.

Las sombras de los volúmenes del primer plano se trazan sobre los que están detrás, retranqueados, siguiendo una línea de 45° de izquierda a derecha, tal y como se había ido imponiendo en las Academias europeas.

Se sirve además de ciertas licencias, como por ejemplo, los huecos o esculturas que se encuentran en un área de sombra, en vez de representarlos con una tinta oscura lo hace en un tono claro para que destaque o a la inversa, dando así riqueza a la representación.

Resulta muy interesante el empleo de las sombras en el plan general, en el que, considerando las plantas como secciones horizontales, los muros,

tanto los de contención de las terrazas del jardín y escaleras como los del Palacio propiamente dicho, arrojan sombra sobre el suelo, lo cual nos permite valorar las diferencias de niveles y alturas, al quedar claramente exageradas. Para ello utiliza una escala diferente para la planta y para las superficies proyectadas, lo cual queda perfectamente explicado al pie del dibujo, para evitar lecturas erróneas.

En la Junta Pública del 14 de julio se le entregó una medalla de oro de tres onzas (12).

Este premio era realmente el máximo galardón que la Academia concedía a sus discípulos, y sin duda alguna le dió prestigio suficiente como para que se le encargase el ya citado proyecto de la Plaza de Vitoria, su obra maestra, que introdujo el mundo de la Academia en esta región.

NOTAS

- (1) El diseño se conserva en el Archivo Municipal de Vitoria.
- (2) LARUMBE MARTÍN, María *Justo Antonio de Olaguibel*.
- (3) ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, Madrid, Juntas Ordinarias. 5 de marzo de 1780, pág. 148 v. 3/84.
- (4) QUINTANA MARTÍNEZ, Alicia *La arquitectura*.
NAVASCUÉS PALACIO, Pedro *Del Neoclasicismo*.
BAILS, B. *De la arquitectura civil*. Estudio crítico por Pedro NAVASCUES PALACIO. Murcia, 1983.
- (5) ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, Madrid, Junta Ordinaria del 6 de agosto de 1780, pág. 156. 3/84.
- (6) ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, Madrid. Dibujo conservado en la Sección de Dibujos de Arquitectura. A-1703, 1704, 1705.
- (7) ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, Madrid, Junta Ordinaria del 1 de octubre de 1780, pág. 159. 3/84.
- (8) ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, Madrid, Junta Ordinaria del 3 de septiembre de 1780. Junta Ordinaria del 5 de noviembre de 1780. 3/84.
- (9) ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, Madrid, Junta Ordinaria del 7 de julio de 1781. 3/84.
- (10) ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, Madrid. Se conserva este proyecto en la Sección de Dibujos de Arquitectura. A.4586.
- (11) ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, Madrid. Se conserva este proyecto en la Sección de Dibujos de Arquitectura. A-1706, 1707, 1708, 1709.
- (12) ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, Madrid, Junta Pública del 14 de julio de 1781. 3/84.

BIBLIOGRAFÍA

- BEDAT, Claude, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, 1989.
- CERVERA VERA, Luis, *Las plazas mayores de España*, Madrid, 1990.
- LARUMBE MARTÍN, María, *Justo Antonio de Olaguibel, arquitecto neoclásico*, Vitoria, 1980.
- NAVASCUES PALACIO, Pedro, *Del Neoclasicismo al Modernismo. Arquitectura*, Madrid, 1978.
- NAVASCUES PALACIO, Pedro, "La plaza mayor en España", en *Cuadernos de Arte Español*, 83, Madrid, 1993.
- QUINTANA MARTÍN, Alicia, *La arquitectura y los arquitectos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*, Madrid, 1983.
- SAMBRICIO, Carlos, *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, 1986.
- V.V.A.A., *Arquitectura Neoclásica en el País Vasco*, Bilbao, 1990.

INTERVENCIÓN DE PEDRO DE RIBERA EN LA
IGLESIA Y CONVENTO DE SAN CAYETANO,
EN MADRID

Por

MATILDE VERDÚ RUIZ

En la calle Embajadores de Madrid, en la manzana delimitada por esta calle, la del Oso y la de los Abades, tuvo lugar el asentamiento de una de las pocas fundaciones realizadas en España por los clérigos reglares de San Cayetano o Teatinos, orden fundada por el cardenal Carraffa –futuro Paulo IV–, con objeto de reformar el clero secular (1524).

Esta fundación se llevó a cabo en el siglo XVII, tomando por base un modesto oratorio construido por don Diego de Vera junto a unas casas que poseía en la calle del Oso. El oratorio estaba dedicado a Nuestra Señora del Favor y San Marcos. Su donación a los teatinos facilitó el asentamiento de la orden en la Corte, condicionando la ubicación de su casa conventual y el que ésta quedara instituida bajo la advocación de Nuestra Señora del Favor.

Una vez fundado el convento, los frailes sustituyeron el antiguo oratorio por una majestuosa iglesia centralizada-alargada, cuyo cuerpo principal, constituido por una cruz griega con cinco cúpulas, evocaba la ascendencia bramantesca de los proyectos para la basílica de San Pedro del Vaticano.

Esta iglesia se pensó que había sido construida en el siglo XVIII según ciertos diseños provenientes de Roma modificados por José Benito Churriguera y Pedro Ribera, sucesivos directores de las obras (1). Dicha convicción vino desencadenada por los escritos de Ponz y Ceán Bermúdez; afirmó el primero: “La iglesia se empezó a construir entrado ya este siglo, y se concluyó pocos años hace. He oído decir que los diseños vinieron de Roma, pero que uno de aquellos sublimes catedráticos de la escuela de Churriguera hizo sus habilidades y los echó a perder” (2). Ceán completó el supuesto, al decir que las obras corrieron bajo la dirección de Churriguera, pasando luego a dirigirlas Ribera por muerte de éste (3).

En 1925 salieron a la luz las primeras noticias documentales acerca de la construcción; aunque escuetas, vinieron a demostrar que el proceso constructivo de la iglesia se puso en marcha en el siglo XVII y no en el XVIII como aseveró Ponz (4). Poco más tarde, José Gavira reveló que no fue hasta 1761 cuando finalizó tal proceso, lanzando al aire la interesante apreciación de que la iglesia de los teatinos de Zaragoza, concluida en 1704, poseía el mismo esquema de cruz griega, y que quizás fuera éste el esquema preferido por la orden (5). En 1928 se dio un avance fundamental en la investigación del tema, al ser publicados tres dibujos de Ribera para el edificio, hallados por el arquitecto Aníbal Álvarez entre algunos papeles de familia (6). Sin llegar a precisar qué partes del proyecto respondían a lo ideado antes de que este artista se hiciera cargo de las obras, dichos dibujos pusieron de relieve que el alcance de su intervención fue mucho mayor de lo que se creía; dieron a conocer la rica ornamentación que Ribera quiso incorporar en la fachada y en el interior, así como el fantástico e ingrácido diseño que ideó para la cúpula central; permitieron saber que estuvo prevista la incorporación de unas capillas cuadrilobuladas –precedidas de vestíbulo con cubierta elíptica– a ambos lados del presbiterio, así como la presencia tras él de una sofisticada sacristía y de un ordenado recinto conventual. Ninguna de estas estancias llegaron a cobrar realidad y la cúpula y decoración propuestas por Ribera experimentaron muchas mermas en la práctica.

En uno de estos dibujos quedaron reflejadas las fehas de 1722 y 1737. Qué se quiso expresar exactamente con ello constituye todavía una incógnita sin despejar, pero este rasgo vino a brindar, al menos, un fundamento para argumentar que si Ribera sucedió a Churriguera en las obras no fue por motivo de su muerte, ya que Churriguera murió en 1725.

En los últimos años, salvo alguna noticia indirecta relacionada con la profesión en el convento de dos hijos de Ribera (7), nada se ha avanzado en el clarificación documental de la responsabilidad de uno y otro arquitecto en las obras. Gran parte de los estudiosos se inclinan a pensar que fue especialmente en la fachada de la iglesia donde Churriguera dejó impresa su huella, y que la simplificación de la cúpula y de la ornamentación proyectadas por Ribera se debió a Francisco de Moradillo (8), arquitecto a quien Tormo atribuyó la dirección de las obras durante el último periodo (9).

Por lo que respecta a la investigación del periodo constructivo inicial del siglo XVII, sí se han experimentado algunos avances. En 1975 Virginia

Tovar dio a conocer que el arquitecto Marcos López (muerto en 1688), ayudado por su hijo José López, estuvo al frente de las obras de la iglesia, apuntando la posibilidad de que quizás fuera él quien realizó las primeras trazas (10). Dos años más tarde, Mercedes Agulló publicó un interesante estudio donde reveló muchas noticias nuevas acerca de don Diego de Vera y su mujer, la erección del primitivo oratorio de Nuestra Señora del Favor y San Marcos, su donación a la orden Teatina, las primeras gestiones realizadas por los frailes para hacerse con el solar que precisaba el nuevo convento e iglesia, y los donativos que se obtuvieron con destino a ella, entre otras cosas. La autora consiguió esclarecer que la construcción del oratorio tuvo lugar a raíz de 1610, su inauguración el 5 de diciembre de 1612, y su cesión a los teatinos el 26 de octubre de 1633. Las noticias recopiladas en torno a donaciones, adquisición de solares y festejos celebrados en el convento, la indujeron a deducir que las obras del nuevo templo se iniciaron a mediados del siglo XVII y que a fines de este siglo “estaban rematadas en su arquitectura y se estaba en fase de ornamentación”, conclusión que contradicen, sin embargo, los nuevos datos documentales que hemos hallado.

Estos nuevos datos rescatados de los archivos, que expondremos seguidamente, no permiten saber si los planos vinieron de Roma o si Churriguera y Moradillo intervinieron en las obras. Pero amplían notablemente el conocimiento del curso que siguieron éstas en el siglo XVII, el estado en el que las retomó Ribera y el vínculo que mantuvo este artista con ellas y con el convento teatino. Ponen al descubierto que los frailes no obtuvieron licencia del Consejo Real para fundar el convento hasta 1665, y que la del Arzobispo de Toledo fue expedida todavía dos años después. Revelan que, a raíz de 1660, fue labrada una capilla dedicada a San Andrés Avelino en la antigua iglesia-oratorio; que toda, o parte, de la fábrica de esta antigua iglesia se mantuvo en pie a la par que se iban desarrollando las obras de la nueva, al menos hasta 1727; que tanto Carlos II como Felipe V recibieron el patronato de la capilla Mayor de ambos templos y, en su nombre, el Consejo de Italia y el de Hacienda, respectivamente; que la congregación de Nuestra Señora de la Pureza y el Santo Cristo de la Divina Providencia, a la que pertenecieron Ribera y sus padres, jugó un papel destacado en la configuración del nuevo templo: en 1677, el convento adquirió el compromiso de cederle en dicho templo nuevo, “sitio franco y libre, en la capilla después del crucero al lado de la Epístola, para que pueda labrar capilla...

conforme a las demás de dicha Yglesia, guardando su planta”, descripción que viene a confirmar que la planta seguida entonces respondía ya al planteamiento de cruz griega llevado a término en el siglo XVIII. Mientras llegaba el momento de que estuviera labrada la capilla concertada, la congregación recibió en usufructo la capilla de San Andrés Avelino, y de ella hizo uso hasta 1727, fecha en la que se impuso la necesidad de derribarla para poder proseguir las obras de la nueva iglesia. Como en aquel entonces dichas obras iban muy atrasadas, no se había efectuado la cúpula central, ni la capilla Mayor, ni los cimientos de la capilla prometida a la congregación, ésta accedió a costear y concluir la primera capilla de la derecha, bajo condición de poderla permutar por aquélla cuando el convento terminara su construcción. El convento prometió, asimismo, permitirle labrar detrás de su capilla definitiva, es decir, de la situada junto al testero de la Epístola, “sala para juntas y trastos de ella... y enzima el hueco para camarín..., como se demuestra por la planta echa por... don Pedro de Rivera”. Ribera y el cantero Juan de Revuelta actuaron como portavoces de la congregación en el cierre del trato y pagaron, incluso, 37.000 reales de vellón de su bolsillo para dar cumplimiento a una de sus cláusulas. Ribera hizo además un préstamo al convento de 6.000 reales de vellón, cantidades que, sumadas a las que se vio obligado a pagarle con motivo de la profesión de sus dos hijos, comportaron una considerable aportación.

A la vista de todas las noticias recabadas hasta el momento, llegamos a la siguiente conclusión:

La planta para la nueva iglesia debió proyectarse en torno a 1670. Viniera de Roma o fuera trazada por un arquitecto español ciñéndose a los gustos de la orden, esta planta respondía ya al esquema de cruz griega inscrita en un cuadrado, con presbiterio rectangular y pórtico a los pies, que podemos ver hoy. Las obras se iniciaron a raíz de 1671. Marcos López estuvo al frente de ellas y quizás fuera el tracista del proyecto inicial. Murió en 1688. Churriguera tenía entonces veintitrés años; estaba en los inicios de su carrera y hasta 1696 no paró mucho en Madrid. Los frailes debían conocerle bien, porque sus padres vivieron en la calle del Oso, pero de encomendarle la dirección de las obras lo harían más bien en fecha más tardía. De cualquier modo, al llegar el año de 1722 éstas habían avanzado muy poco: muchas zonas del recinto no habían sobrepasado prácticamente la fase de cimentación, e incluso quedaban cimientos por hacer (las dificultades deri-

vadas de la adquisición de solares y la guerra de Sucesión representaron un importante freno). En esta fecha Ribera debió hacerse cargo de la dirección, ideando los dibujos mencionados. Con el paso del tiempo apenas asistiría a las obras, bien por sus muchas ocupaciones o por el deterioro de sus relaciones con la comunidad a raíz del conflicto suscitado por las herencias de sus hijos frailes. Gran parte de lo sugerido en su proyecto no llegó a cobrar realidad. Ahora bien, cuando se concluyó la iglesia en 1761, ésta debió ofrecer, sin embargo, más connotaciones riberianas de las que ostenta en la actualidad; no debemos olvidar que en el siglo XIX se incendió la cúpula central y que durante la última guerra Civil el edificio quedó casi totalmente destruido. Tras una reconstrucción bastante incompleta, fue abierto de nuevo al público en 1962 (11). Después se han desarrollado algunas obras de restauración, pero muy someras.

Esta iglesia de Nuestra Señora del Favor, parroquia de San Millán desde 1869, a quien el pueblo apoda de San Cayetano, fue uno de los templos más monumentales de Madrid. La solución de Ribera hubiera potenciado su direccionalidad longitudinal, añadiendo dinamismo, fantasía y diversificación a su italianizante estructura espacial anclada en el protobarroco. Los alzados previstos por el artista hubieran hecho de ella una de las muestras más bellas del rococó español.

Algo más de Ribera que su impronta creativa quedó encerrado en los muros de aquel convento de Teatinos: allí fueron enterrados sus padres y su hermana Matea, allí tomaron el hábito tres de sus hijos, allí fue sepultado su cuerpo y el de sus dos últimas esposas. A su vera había nacido en la calle del Oso, a su vera había construido su casa principal, y a su vera quiso descansar eternamente. Los Teatinos estuvieron tan vinculados a su vida, que al primero de sus hijos le nombró Andrés Avelino, y a otro le dio el nombre de Juan José Cayetano.

Antecedentes: el Oratorio de Nuestra Señora del Favor, la fundación del Convento y las obras iniciales de la nueva Iglesia (siglo XVII)

Don Diego de Vera Ordóñez de Villaquirán, el fundador del oratorio, fue un personaje erudito e influyente. Durante su juventud, estuvo varios años al servicio del Cardenal de Toledo don Bernardo de Rojas y Sandoval. Llegó a acaparar los cargos de Capitán de Infantería, alguacil Mayor

de la Inquisición de Cataluña en los condados de Rosellón, Cerdeña y Urgel, y Gobernador y Capitán General de Chiapa y Conquista, de la provincia del Próspero. Caballero de Calatrava, fue autor de varias poesías sueltas y de unas *Heroydas bélicas* donde dio cuenta de sus novelescas hazañas para conseguir casarse con doña Juana Girón venciendo la fuertes trabas impuestas por el Cardenal. Doña Juana pertenecía a la mejor nobleza madrileña. La boda tuvo lugar el 26 de marzo de 1611.

El matrimonio vivió en unas casas situadas en la calle del Oso, de las que eran propietarios. En 1610 don Diego había comprado a Micaela de la Campa unas viviendas colindantes, de treinta pies de ancho y setenta y cinco de fondo. Sobre ellas erigieron el oratorio de Nuestra Señora del Favor y San Marcos, para evitar que los vecinos del barrio dejaran de oír misa los días de fiesta por estar lejos de las iglesias que había entonces. El 5 de diciembre de 1612 se dijo la primera misa en el recinto, y el domingo de Carnestolendas de 1614 se condujo hasta él, en solemne procesión, la imagen de Nuestra Señora del Favor desde la Concepción Francisca.

Mientras el oratorio vivía sus primeros años de existencia, los teatinos conseguían dar los primeros pasos para asentarse en la Corte. El padre don Plácido Mirto Frangipane –Procurador General de la orden en los Reinos de España y Prepósito del convento de Nuestra Señora del Buen Parto en Zaragoza–, jugó un papel decisivo en la consecución del logro. Llegó a Madrid como acompañante de Monseñor Adán Makowski –plenipotenciario del Rey de Polonia en Nápoles–, al ser enviado éste a la Corte española en 1621. Hombre de extraordinaria formación, sus sermones le hicieron pronto famoso y Felipe IV llegó a nombrarle predicador Real. Gracias a su influencia, un reducido grupo de teatinos pudo establecerse en el hospital de los Italianos en 1629 (12).

Pero aquel asentamiento no prosperó y don Plácido entró en conversaciones con los dueños del oratorio de la calle del Oso para que su orden pudiera instalar allí un hospicio. Las conversaciones fueron fructíferas: el 26 de octubre de 1633, don Diego de Vera y doña Juana Girón firmaron una escritura por la que donaron a la orden teatina “la Yglesia de Nuestra Señora del Favor y San Marcos y (su) Sachristía..., para que en la dicha Yglesia y sitio adherente a ella, pueda tener y tenga su hospicio”.

La donación fue cursada bajo una serie de condiciones, entre las que figuraron las siguientes: iglesia y hospicio llevarían siempre su nombre pri-

mitivo; don Diego y su mujer se reservaban el derecho de patronazgo de la iglesia pudiendo hacer uso de la tribuna que tenían y de la puerta para entrar a ella y a la iglesia; si los teatinos decidían fundar convento en la Corte, “tendrían que hacer la fundación en la dicha Iglesia”; en caso de que el convento se fundara, los religiosos tendrían que edificar, “en parte principal, una capilla, con su retablo, para el entierro de los dichos señores... y subcesores en el patronazgo, acia la parte donde tienen las dichas sus casas. Y que en ella aia... de estar precisamente la... ymagen de Nuestra Señora del Favor”. En los muros externos de la capilla se colocarían las armas de los patronos y, en el cuerpo de la Iglesia, un rótulo donde se explicara por qué cedieron el “entierro” de la capilla Mayor; el convento no podría trasladarse “de la dicha Yglesia y su sitio... para otra Yglesia o sitio, por ninguna causa ni acontecimiento” (13).

Transcurridos unos años desde la donación, los teatinos comenzaron a solicitar licencias para fundar convento, pretensión a la que se opuso insistentemente el párroco de la iglesia de San Justo y Pastor, con quien la comunidad llegó incluso a mantener pleito. Alegaron en la solicitud que, siguiendo las normas de la orden, sus miembros no podrían tener bienes raíces “en particular, ni en común”, ni pedir limosna, “salir a cosechas”, acudir a entierros, entrometerse en testamentos o encargarse de aniversarios perpetuos. El 3 de julio de 1646, el Reino concedió su licencia, dispensando el cumplimiento de la condición de millones que prohibía nuevas fundaciones (14). La licencia del Arzobispo de Toledo se retrasó mucho, sin embargo. Felipe IV intervino en el asunto, abogando en favor de los teatinos; envió cartas a sus embajadores en Roma para que el Papa expidiera Bula que supliera la licencia del ordinario, en atención a que ésta no había podido cursarse por la grave enfermedad del Cardenal Sandoval. La Bula papal llegó a expedirse y gracias al apoyo del Felipe IV, el 3 de agosto de 1665, los religiosos obtuvieron licencia del Consejo Real para fundar el convento, y el 8 de septiembre de 1667 la del nuevo Arzobispo de Toledo don Pascual de Aragón (15).

Antes de que cobraran efecto estas últimas licencias, los teatinos comenzaron a agilizar las tramitaciones para ensanchar el recinto que les había donado don Diego de Vera. En un documento de 1656, se habla ya de unas casas de la calle del Oso que pensaban “meter e yncorporar dentro de la clausura” (16). El 22 de abril de 1660 presentaron postura de 18.000 reales

de vellón, para adquirir unas casas de la calle de los Abades pertenecientes a las memorias fundadas por Julián González, criado de Su Majestad, y doña María de Mendoza, su mujer; el remate se falló a su favor (17). Dos meses más tarde, el 23 de agosto de 1660, compraron otras viviendas situadas en la calle del Oso, lindantes por una de las partes con casas de Juan Tello, criado de Su Majestad. La venta fue otorgada por doña María de Aratia, en nombre de su hijo Manuel Alonso, como patrón de las memorias que fundó Juana Rodríguez. Su precio líquido, una vez bajadas cargas, ascendió a 4.451 reales de vellón (18). Estas casas fueron compradas con objeto de incorporar su solar en la antigua iglesia, “para en él labrar y edificar una capilla para San Andrés Abelino”. Los gastos derivados de la compra se cubrieron con 600 ducados de vellón ofrecidos por don Francisco Martínez, Tesorero del real cuarto de Hacienda y Junta de Millones, en virtud de la fundación de una memoria capellanía de misas (19).

Esta capilla dedicada a San Andrés Avelino –Prepósito de la orden en Nápoles y Milán–, debió ser la capilla destinada a cumplir la cláusula de la escritura de donación, otorgada por don Diego Vera, donde se exigía la erección de una capilla que habría de albergar sus restos mortales. Así parece indicarlo el pacto acordado en 1669 por el Prepósito del convento con don Gonzalo Caballero de Isla, con su mujer doña María Láriz de Sotomayor y Toledo, y con el hijo de ésta, don Juan Criado de Castilla y Vera, herederos indirectos de don Diego de Vera. Estos renunciaron a los bienes que correspondieron a don Alonso Criado de Castilla, primer marido de María Láriz, como heredero de sus tías Catalina y María, hermanas y herederas de don Diego de Vera. Entre estos bienes figuraban tres pares de casas contiguas al convento y el patronato de su iglesia. Doña María requirió a cambio “una capilla en el cruzero de dicha yglesia, que es el colateral, al lado de la Epístola, que su adbocación es de San Andrés Avelino..., en la qual ayan de tener su entierro privativo”, poniendo lámpara y un rótulo “por la buena memoria del dicho don Diego de Vera, en agradecimiento de haverles dado el sitio y capilla de Nuestra Señora del Favor, que fue el prinzipio de la fundaziön de dicha yglesia y su combento” (20).

Una de las casas cedidas hacía esquina a las calles de Embajadores y del Oso; tenía, por la primera calle, cuarenta pies de largo por cuarenta de fondo, y por la otra línea setenta y ocho, que suponían un total de 2.600 pies superficiales. Las otras casas lindaban con la iglesia y con la casa anterior.

Tenían treinta y dos pies de fachada y cincuenta y medio de fondo, comprendiendo en total 1.980 pies superficiales (21).

Consolidada la fundación con la licencia del Arzobispo de Toledo obtenida en 1667, liberados del compromiso de patronazgo y contando con la extensión representada por estas casas, los frailes pudieron empezar a ver viable emprender la construcción de un nuevo templo sin derribar de momento el antiguo. Las medidas que acabamos de señalar corroboran que esto era posible, dado la distancia aproximada de cuarenta metros que separaba la iglesia antigua de la calle de Embajadores.

El primer documento conocido en el que se hace mención a la elevación de un templo nuevo, lleva fecha del 29 de septiembre de 1671; se trata de un permiso concedido por Carlos II a don Pedro Bravo de Urosa, para que pudieran vender o ceder al convento unos censos gravados sobre las referidas casas. En su texto se especifica que el convento tenía previsto adquirir las casas “para la nueva yglesia que se trata de hazer en él” (22). El 26 de marzo de 1672, doña María Láriz y su hijo renunciaron a tener capilla en dicho templo nuevo (23).

La primera noticia hallada que confirma la puesta en marcha de las obras de esta nueva iglesia, proviene de una escritura de convenio entre el convento y la real congregación de Nuestra Señora de la Pureza y del Santo Cristo de la Divina Providencia, firmada el 9 de diciembre de 1677 (24). En esta escritura el convento adquirió los compromisos siguientes:

– Se obligó a dar a la congregación –de la que era hermano Mayor el duque de Alba– la imagen de Nuestra Señora de la Pureza donada al convento por don Pedro de Aragón, las alhajas que había dado la duquesa de Feria para su culto, y el uso de la capilla donde estaba colocada, “con todos los ensanches nezesarios para alargarla, no siendo en perjuizio de la yglesia prinzipal”.

– Se obligó a ceder a la congregación, “en la nueva yglesia que está empezada a fabricar, sitio franco y libre en la primera capilla después del cruzero, al lado de la Epístola, para que pueda labrar capilla en la forma conveniente, conforme las demás de la dicha yglesia, guardando su planta”.

– Dejó sentado que, llegado el caso de que la imagen de la Virgen se colocara en la iglesia nueva antes de que estuviera acabada la capilla asignada en ella a la congregación, el convento le proporcionaría “lugar decente para ello” hasta que pudiera trasladarla a su capilla definitiva.

El 3 de mayo de 1678, la congregación entregó al convento 500 ducados de vellón y se obligó a pagar otros 2.000 más, que el convento iba a tomar a censo, con los réditos correspondientes. Lo hizo, con el fin de posibilitar que, con estos 2.500 ducados, el convento comprara unas casas para alargar la capilla de San Andrés Avelino –que era donde iba a estar colocada, de momento, la imagen de Nuestra Señora de la Pureza– y construir detrás una sala de Juntas para la congregación. El convento, por su parte, aceptó que el pago de aquellos 2.500 ducados eran a “cuenta de la capilla que para la congregación se a de labrar en la futura yglesia que al presente se ba labrando”, y que en virtud de ello, el convento habría de darle “su planta y cimientos asta llegar al basamento”, corriendo el resto de la fábrica de esta capilla a cargo de la congregación (25).

El mismo día 3 de mayo de 1678, se concertó escritura de venta de las casas destinadas al ensanche y se fundó el censo de los 2.000 ducados (26). Este quedó impuesto sobre dichas casas y otras situadas en la calle de los Abades, que habían sido compradas por el convento, el 7 de noviembre de 1674, a Manuel Mansó y María de Arcila (27).

Tenemos constancia de algunos legados efectuados entre 1685 y 1688 para las obras de la nueva iglesia (28). También, que en 1688 trabajaba en ellas el maestro de obras Antonio Martínez y se pretendía comprar a María Muñoz una casa de la calle del Oso, necesaria para proseguirlas (29).

Llegados estos años cercanos a la década de 1690, los teatinos procuraron agenciarse el patronato Real para la nueva iglesia, por mediación del Consejo Supremo de Italia. El objetivo no se consiguió con demasiada facilidad; hubo que insistir, más de una vez, haciendo manifestación de que este propósito no estaba “fundado en intereses humanos”, que sólo buscaba la honra derivada de la admisión de tal patronato, que sería obligación de los frailes proseguir la fábrica “hasta su cumplida perfección con los medios que la Divina Providencia les asistiere”, y que solicitaban el patronato “con la certeza que Su Magestad, al presente, por la estrechez de los tiempos, no les podría dar socorro alguno, pero aún se obligavan a no poderle pedir, para que si en algún tiempo les socorriese Su Magestad con alguna cantidad, se sepa que sólo se ha de poder atribuir a la mera liberalidad de la poderosa mano de Su Magestad”. Se les pidió información acerca del costo que tendrían las obras, pregunta que fue respondida con la afirmación de que el “maestro que hizo la planta” había evaluado el costo total de la

iglesia en 100.000 ducados y el de la capilla Mayor en 36.000. Estudiadas todas las instancias, finalmente, Carlos II decidió aceptar el patronato de la fundación (30).

El 6 de octubre de 1689, don Andrés de la Torre –Caballero de Santiago y regente del Rey en el Supremo Consejo de Italia– recibió, en nombre de Carlos II, la posesión del patronato perpetuo “de la capilla Mayor que al presente está fabricando la casa y, en el ynterin que se perfiziona, de la capilla Mayor que aora tiene”. La posesión se hacía extensiva a los reyes sucesores y, en su nombre, al Consejo Supremo de Italia. Fue otorgada “con todas las preheminiencias y prerrogatibas que por derecho, uso y constumbre, tocan y pertenezzen a semejantes patronos, y con todas las maiores preheminiencias y prerrogatibas que Su Magestad tiene en sus reales patronatos”. En virtud de ello, el Rey podría disponer sus armas en la capilla y las inscripciones que deseara; sólo se enterrarían en el recinto las personas que los Reyes o el Consejo determinaran, y éste podría efectuar en la capilla todas las funciones que anualmente celebraba, exceptuando la del Descendimiento del Cuadro de Santo Domingo, que se hacía en el Convento Real de Santo Domingo de Guzmán, y la de Santa Teresa de Jesús, que se celebraba en “su yglesia y Casa” (31).

Esta es la última noticia relacionada con las obras desarrolladas en el siglo XVII que hemos conseguido reunir. Viene a reforzar la hipótesis de que el antiguo templo, o gran parte de él, todavía estaba en pie. Por eso, y no porque las obras del nuevo se hallaran muy avanzadas –como supuso Mercedes Agulló–, pudo contratarse un adorno efímero para el “altar principal” con motivo de la fiesta de canonización de San Cayetano en 1671.

Por lo que respecta a los arquitectos o maestros de obras que intervinieron en esta primera etapa constructiva, sólo sabemos con certeza que Marcos López, ayudado por su hijo José, se hizo cargo de las obras en la fase inicial, y que en 1688 trabajaba en ellas el maestro de obras Antonio Martínez (32).

Prosecución y fin de las obras en el siglo XVIII: el proyecto de Pedro de Ribera

A tenor de una de las fechas incorporadas en los dibujos de Ribera, éste debió trazarlos en 1722, unos meses antes de que profesara en el convento su hijo Andrés Avelino. La propia preparación del acontecimiento pudo in-

fluir en que los frailes le confiaran el proyecto, al suscitarse unas relaciones más estrechas con el artista (33).

Los primeros datos vinculados a las obras de este periodo, que conocemos, son de 1723 (34). Se refieren a la adquisición de nuevos solares para poder materializar, seguramente, las adiciones incorporadas por Ribera en la cabecera del templo y el ordenado recinto conventual que diseñó. Tenemos constancia de que el 18 de agosto de 1723 se vendieron al convento unas casas de la calle de los Abades, contiguas a él, para propiciar su ensanche, “mediante hallarse con alguna estrechez de viviendas y ofizinas”. Pertenecían a don Francisco de Resa y Miranda y a su mujer doña Ana Medrano Ramírez, vecinos de Villarejo de Fuentes. habían sido tasadas, a instancia de estos, por Ribera, en 68.374 reales de vellón, el 27 de octubre de 1717. El convento las hizo tasar de nuevo por Andrés Martín el 23 de junio de 1720, adjudicándoles éste un importe de 65.870 reales. El precio de venta, una vez bajadas cargas, se ajustó en 42.000 reales. Lindaban con el convento y con casas de Gabriel de Torres. Ocupaban un solar de 3.654 pies cuadrados (35). Durante 1723 los frailes compraron, asimismo, otras casas de la calle de los Abades, propiedad de las monjas mercedarias de don Juan de Alarcón, por necesidades de la construcción de la iglesia (36).

En enero de 1725 el maestro de obras Alberto del Río hizo una pequeña donación personal al convento (37), y en enero del siguiente año éste recibió la dispensación de favores del propio Rey Felipe V: el 29 de enero de 1726, Felipe V mandó cursar libranza de 30.545 ducados de vellón para la fábrica de la capilla Mayor del nuevo templo, “en quenta de los treinta y seis mil ducados en que de orden de Su Magestad la tasaron diferentes maestros de obras, esto en atención a la suma pobreza y instituto de no pedir limosnas la religión, y ser la dicha capilla Mayor patronato de su Real Magestad”. La libranza fue expedida contra los efectos de las vacantes de obispados y arzobispados de Indias. En el verano de 1730 todavía no se había cobrado, por lo que los teatinos confirieron poderes para hacerlo a don Manuel de Agesta –Depositario General y perpetuo de la ciudad de Méjico–, a don Manuel de Iriarte –Caballero de Santiago– y a don José de Cárdenas –Administrador del Real Hospital de Indias en Méjico–, todos ellos residentes en esta ciudad (38). Obsérvese que el costo previsto para la capilla era el mismo que se le adjudicaba en el siglo XVII, lo que indica que

la configuración otorgada a este sector de la construcción en el plano de Ribera retomaba la del proyecto del siglo XVII.

Llegado el año de 1727, el convento y la congregación de Nuestra Señora de la Pureza y el Cristo de la Divina Providencia, entraron en tratos para formalizar ciertas modificaciones respecto a los acuerdos firmados el siglo anterior. El cantero Juan de Revuelta, Ribera, su cuñado Fausto Mansó y el maestro de obras Pedro Hernández, figuraban entonces entre los miembros de la congregación. Esta confirió poderes a Ribera (tesorero), a Juan de Revuelta (consiliario), a Alfonso Conde (hermano Mayor) y a Ambrosio de Rada (secretario), para que concertaran el nuevo ajuste (39). Y ellos procedieron a hacerlo el 16 de agosto de 1727 (40).

Por este nuevo convenio, la congregación se comprometió a pagar al convento 37.000 reales de vellón: 22.000 reales de ellos, para anular el crédito de los 2.000 ducados que el convento tuvo que tomar a censo, y los 15.000 restantes para costear sus intereses. El convento contrajo, a cambio, la obligación de entregarle “fabricada hasta el basamento” la capilla pactada en el convenio de 1677, “que era la primera de el lado de la Epístola”. Del basamento hacia arriba, la fábrica de la capilla, “lámpara, reparos, blancos y trastejos”, correrían por cuenta de la congregación. Los frailes le concedieron su “uso, regalía y patronato”, admitiendo que, en el “hueco” que quedaba detrás de la capilla, le darían “sitio suficiente para que a su costa fabrique sala para juntas y trastos de ella, con el uso en todo, y enzi-ma el hueco para camarín, como pareze y se demuestra por la planta echa por dicho Señor don Pedro de Rivera”.

Como el convento veía impracticable cumplir, a corto plazo, la obligación de levantar esta capilla hasta el basamento y se imponía la necesidad de derribar la capilla que la congregación estaba usufructuando y su sala de juntas para dar continuidad a las obras de la nueva iglesia, se acordó, asimismo, que la congregación terminaría de construir a su costa la primera capilla “como se entra por la calle de Embajadores, a mano derecha”; pagaría el importe de lo ya fabricado en ella a raíz del basamento o realizaría otra obra equivalente donde conviniera al convento, “siendo de su cuenta sólo los dos arcos sobre que a de cargar la cadena de fortificación y ocha-bo sobre ella, media naranja y adornos ynteriores y exteriores de dicha capilla, pues los arcos torales de una y otra parte de los cruzeros que atan con ella, han de ser cuenta de dicha real casa, como las paredes que sobre ella

cargasen que han de servir para empujo de los arcos prinzipales de la media naranja de el cuerpo de la yglesia”. Una vez construida, albergaría la imagen de Nuestra Señora de la Pureza, con su altar y retablo, hasta que el convento entregara a la congregación, completamente acabada, la capilla del lado de la Epístola que se le había prometido desde un principio. La congregación recibiría, de forma provisional, “hueco en la torre, o en la parte donde convenga, para... tener sus juntas y guardar los ornamentos”.

El 13 de septiembre de 1727, Ribera y Juan de Revuelta hicieron entrega al convento de los 37.000 reales pactados. El dinero procedía de su hacienda particular (41).

El 26 de enero de 1728, Ribera volvía a granjearse el apelativo de “vienchor” del convento, prestándole 6.000 reales de vellón. Para devolverle el préstamo, los frailes le cedieron los derechos de cobro de una suma equivalente que les había legado al morir la condesa de Torrehermosa (42).

Ese mismo año se procedió a ratificar el patronato real de la capilla Mayor del convento. El motivo fue la desaparición del Consejo de Italia. Al ser suprimido éste, la comunidad echó en falta la presencia de un Consejo que acudiera a su iglesia en representación del Rey. Solicitó a Felipe V que admitiera de nuevo “el patronato y protección de la Capilla Mayor que al presente tiene .. y de la en que se ha de subrogar fenezida que sea la que se está labando”, confiriendo al Consejo de Hacienda los derechos que había gozado el de Italia. El Rey accedió y el Consejo de Hacienda pasó a disfrutar desde entonces los derechos de patronato en representación suya (43).

Por testamento otorgado el 13 de septiembre de 1729, la viuda del secretario del Consejo de Hacienda don Juan López Noguerol, doña Luisa de Caballos y la Cueva, legó al convento unas casas principales en la calle de la Aguas, y otras cosas, “para que se combirtiese todo en hacer una enfermería... para la asistencia y curación de los religiosos”. Como para hacer tal enfermería y erigir diversas oficinas se precisaba incorporar en el convento unas casas de la calle Abades, pertenecientes a la comunidad, sobre las que gravaba un censo de 2.000 ducados de vellón, los frailes decidieron redimir el censo con 22.000 reales donados por don Bernardino de Rioja y Rozas en virtud de la fundación de una memoria de misas (44). Este personaje, mercader de droguería, fue un gran benefactor de la institución; sólo unos meses después hizo entrega de 90.000 reales de vellón “para la obra y fábrica de su yglesia”, a cambio de “una misa rezada todos los lunes del

año en el altar privilegiado del Santísimo Cristo de la Esperanza, donde se venera la milagrosa imagen de Nuestra Señora de la Soledad..., y otra cantada de requiem” (45). Al final de sus días nombró por heredero, como veremos, a la comunidad.

Con el implemento de estas sumas de dinero, los frailes pudieron comprar, el 8 de mayo de 1730, unas casas situadas en la calle del Oso, que ocupaban un solar de cerca de 3.300 pies cuadrados. Pertenecían a Juan Carrera. Lindaban, por la izquierda, “con pieza oficinas... (de la iglesia que estaban construyendo) y capilla de Nuestra Señora de la Pureza”; con el convento por la zona trasera, y con unas casas administradas por Juan de la Fuente por la parte derecha. El dueño accedió a venderlas para que la nueva iglesia pudiera tener la “hermosura, perfección y ensanche” previstos. Feron tasadas por Francisco Ruiz en 22.800 reales de vellón. El precio de venta, una vez rebajadas cargas, ascendió a 16.670 reales (46).

En el verano de 1730, se obtuvo una donación de 6.000 reales de vellón, legada por don José López de la Umbría, con destino a la fábrica de la iglesia (47). Pero a pesar de ella y otras muchas que recibiría el convento, los gastos ocasionados por las obras superaban las partidas de ingresos. Para aminorar las deudas, los teatinos decidieron vender dos efectos contra la villa de Madrid que habían llegado a su poder en virtud de la profesión en el convento de un nieto del arquitecto Manuel del Olmo. Ambos efectos sumaban 17.000 reales de vellón. La escritura de venta se firmó el 17 de marzo de 1731 (48). El 9 de junio de 1732 procedieron a vender, asimismo, dos tierras de sembradura y una parte de majuelo que poseían en los términos de Batres y La Moraleja de En Medio (49).

Fue precisamente Ribera, y no por propia voluntad, quien vino a aliviar en gran medida la situación con el fuerte desembolso que se vio obligado a hacer en virtud de la profesión de sus hijos Juan y Alfonso, en el convento, el año 1732.

Poco antes de profesar como frailes, estos otorgaron escritura por la que renunciaron a sus legítimas materna y paterna, en favor del convento, una vez que hubiera muerto su padre. Ribera se negó a aceptar esta concesión “así porque según leyes y estatutos de su religión no podía el convento tener renta fija ni hacienda alguna por vivir de la Providencia, como por bulnerar con dichas disposiciones los derechos que a él le tocaban como padre y legítimo heredero de dichos sus hijos, en perjuicio de los demás hijos que

tiene”; trató, no obstante, de “componerse” para evitar “gastos en pleitos y conserbar la buena fe y ley que havía tenido con la comunidad”, e hizo saber al convento que estaba dispuesto a asignar a sus hijos finca segura para que pudieran afrontar sus gastos de manutención mientras vivieran. Pero los teatinos que, como hemos podido comprobar, no cumplían las normas alegadas cuando tramitaron la fundación y en cuestiones de dinero no estaban dispuestos a tener deferencias, se negaron a acceder a las proposiciones del artista: le exigieron la entrega de lo correspondiente a las legítimas materna y paterna, comprometiéndose, eso sí, a consignar a sus hijos “lo que hubiese menester para sus necesidades religiosas”. Y le llegaron a exigir también la percepción de la legítima materna de su hija María Manuela, que había fallecido.

El asunto se llevó a pleito. Ahora bien, antes de que se pronunciara sentencia, y gracias a la mediación de “diferentes personas de autoridad”, se llegó a un acuerdo entre ambas partes, que, tras algunas modificaciones de forma, fue suscrito ante notario el 23 de diciembre de 1733 (50). Dicho acuerdo resultó, francamente, abusivo para Ribera: este quedó obligado a dar al convento 138.302 reales de vellón por las legítimas maternas de Juan y Alfonso; 15.648 reales de esta cantidad se comprometió a pagarlos en breve plazo, haciendo entrega de lo restante en diversos bienes, efectos, créditos y pagos, entre los que se hallaban las casas que tuvo en la calle de Fuencarral con vuelta a la de Infantas, y las casas que se construyó en Arcicollar (Toledo) con la huerta anexa. Pagó a la comunidad 33.000 reales de vellón, en efectivo, por lo concerniente a la herencia materna de María Manuela. Accedió a donarle 4.000 ducados de vellón en virtud de las legítimas paternas, ofreciendo “proseguir la fábrica de su nueva yglesia, sacando dos cepas hasta el zócalo”, para saldar este pago.

Bastante caro le costó a Ribera, por lo tanto, la profesión de sus hijos: algo mas de 200.000 reales, que pasaron a engrosar las arcas del convento. No cabe duda de que los teatinos forzaban, a veces, “lo deparado por la Divina Providencia”.

El 20 de marzo de 1734 el artista hizo entrega de los 15.648 reales pendientes, y el 15 de septiembre pagó asimismo 4.000 ducados “a causa de no haver podido... por sus muchas ocupaciones asistir a la egecución de la obra y fábrica de dicha nueva Yglesia” (51). Ambas partidas dejaron zanjadas sus deudas con la comunidad. Es probable que sus relaciones con ella se

vieran deterioradas a raíz del conflicto y que por esta causa Ribera no pusiera mucho empeño en acudir a las obras.

Antes de que finalizara el año de 1734, los frailes compraron dos nuevas casas: una situada en la calle de los Abades y otra en la del Oso. Fueron tasadas por Manuel Monje y Fausto Mansó en 63.921 reales de vellón. La venta se ajustó en 24.448 reales. Fue otorgada en nombre de doña Manuela Berrueco (52).

El 1 de junio de 1735, el convento se deshizo de la casa-huerta de la villa de Arcicollar que había pertenecido a Ribera. La vendió a don Diego López de los Cobos, mayordomo del Hospicio, por 5.000 reales de vellón (53).

Desde esta fecha hasta la finalización de las obras, sólo hemos encontrado documentos referentes a donaciones o préstamos. Pueden resumirse así: el 9 de marzo de 1736, don Francisco de Arana y Andraca, miembro del Consejo de Castilla, hizo entrega al convento de una reliquia de Santa Rosalía de Palermo y de 16.666 reales de vellón, para que celebrara una fiesta en honor de la Santa, anualmente, exponiendo la reliquia en la iglesia (54); el 24 de julio de 1737, los teatinos recibieron de manos de la viuda de don Cayetano Bolaños y Mendoza, 15.058 reales de vellón que éste había legado para la fábrica de la iglesia (55). Este mismo año se convirtieron en herederos de don Bernardino de Rioja y Rojas, antiguo benefactor que, al fin de sus días, les legó toda su hacienda para que prosiguieran la iglesia (56); el 23 de octubre de 1738 percibieron 6.000 reales de vellón donados por don Lázaro Martínez (57), y el 7 de febrero de 1739 otra cantidad similar, pagada por el duque de Alba, para que en su iglesia luciera una lámpara de plata permanentemente (58); el 3 de junio de 1757 obtuvieron un préstamo de 33.000 reales de vellón, que don Ambrosio Agustín del Garro, Tesorero del Infante don Luis, “por hazerles merced y buena obra”, quiso otorgarles para “subvenir a la hurjente nezesidad en que la zitada su comunidad se haya de reedificar y proseguir en la fábrica de su yglesia” (59). Se comprometieron a devolverlo en plazo de año y medio.

El nuevo templo fue inaugurado en agosto de 1761. La Gaceta de Madrid recogió la noticia, refiriéndola en estos términos: “el jueves 6 del presente mes, por la tarde, los Reverendos Padres Clérigos Reglares de San Cayetano, hicieron procesionalmente la solemne traslación del augusto y venerable Sacramento del Altar desde su antigua Iglesia al nuevo sumptuoso y magnífico templo que se acaba de construir...” (60). Es posible, por lo

tanto, que todavía persistiera la antigua iglesia. La nueva, quedó sin retablo en el altar Mayor; Madoz afirma que para suplir su falta se hizo uno de “perspectiva” en 1847 (61). Este quedó tapado por el retablo que fue trasladado desde la iglesia de San Millán, al ser derribada en 1869 y pasar su parroquia a la de San Cayetano. Otros muchos objetos de arte le acompañaron en el traslado, pero uno y otros desaparecieron en la guerra Civil. Los teatinos tuvieron que abandonar el convento en 1822. Después fue ocupado por los Gilitos, pero con la Desamortización pasó a manos privadas (62).

Como reiteradamente hemos subrayado, el proceso constructivo de este conjunto conventual llegó a su fin sin que muchas de las sugerencias planteadas por Ribera cobraran realidad.

La planta dibujada por el artista con destino a tal conjunto, refleja una iglesia configurada por una cruz griega inscrita en un cuadrado, provista de nártex y presbiterio rectangular (Fig. 1). El crucero se cubre con cúpula y también las cuatro capillas insertadas entre los brazos de la cruz. Uno de estos brazos, el correspondiente al lado de la Epístola, concluye en exedra. Las capillas cupuladas próximas al presbiterio están comunicadas con dos cámaras de cubierta elíptica –dispuestas en los flancos de aquél–, que sirven de vestíbulo a dos ingeniosas capillas de planta cuadrilobulada y cubierta elíptica. Entre medias de estas últimas capillas –que sobrepasan el testero del presbiterio–, se extiende un gran recinto rectangular, destinado al parecer a sala capitular. Detrás de él, guardando el mismo eje longitudinal, permanece ubicada la sacristía; consta de un pequeño vestíbulo, de amplio cuerpo rectangular, y de otro más reducido, cuadrangular, dispuesto en la cabecera. Dos grandes patios se abren a uno y otro lado del vestíbulo y del primer cuerpo de la sacristía, mientras su cabecera queda flanqueada por diversas estancias rectangulares y cuadradas, que guardan simetría entre ambos lados. Por el costado de la calle del Oso se extienden una serie de estancias adaptadas al trazado trapezoidal de la superficie extendida entre los límites de la calle y los del rectángulo determinado por el conjunto iglesia-convento, que acabamos de describir. Llegan hasta el brazo del crucero terminado en exedra, remate propiciado igualmente por la oblicuidad de la calle. Debieron estar reservadas, mayormente, a las múltiples congregaciones instaladas en el convento.

El brazo concluido en exedra tiene acceso directo desde la calle por una entrada lateral. También los vestíbulos que preceden a las capillas cuadri-

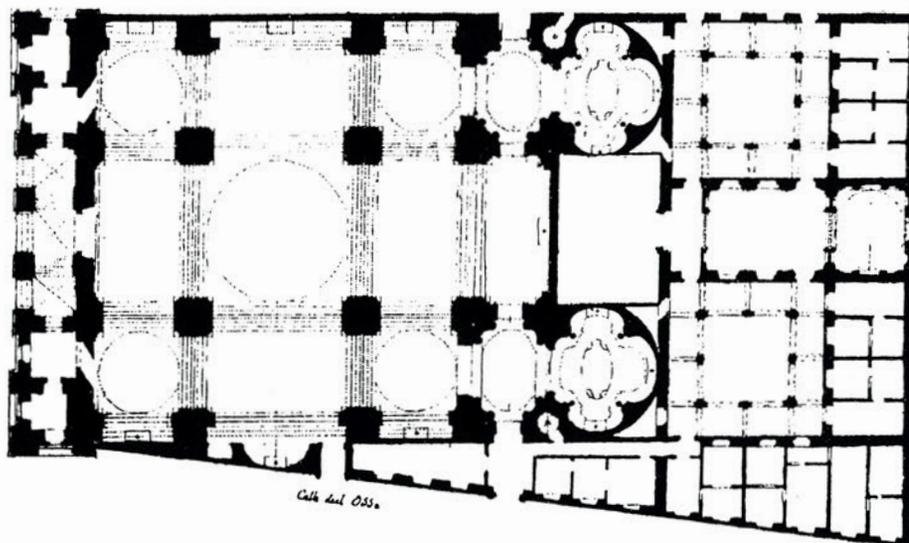


Fig. 1. Pedro de Ribera: Proyecto para el Convento e Iglesia de San Cayetano. Planta.

lobuladas. Junto a ellas cobran desarrollo unas escaleras de caracol. La entrada de la calle del Oso que conduce a uno de los vestíbulos de la cabecera, se comunica con la cámara dispuesta detrás de la capilla cedida a la congregación de Nuestra Señora de la Pureza; adquiere prolongación en un estrecho corredor, que desemboca en uno de los patios. Estos se comunican con la sacristía y con las zonas muertas triangulares determinadas por el perímetro curvado de las capillas cuadrilobuladas, pero como a estas capillas sólo se puede penetrar desde el interior del templo o desde las entradas laterales paralelas a los vestíbulos, y la sala capitular sólo se comunica con la sacristía, la entrada al templo desde la sacristía exige un recorrido bastante largo e inusual. Una de las crujías del patio contiguo a la calle de los Abades tiene apertura a esta calle.

¿Qué partes de este proyecto respondían al inicial del siglo XVII?. Nosotros creemos que la zona del pórtico de la iglesia, la configuración de la cruz griega con las cuatro capillas cupuladas y el presbiterio rectangular. Es decir, prácticamente, lo único que se llevó a cabo de cuanto refleja el dibujo.

Estos tres sectores del templo definidos en el siglo XVII comportan una composición espacial centralizada-alargada, en cuyo esquema cruciforme

biaxial con cuatro capillas cupuladas, excepcional en la arquitectura española, se dejan sentir los ecos de los proyectos renacentistas centralizados para la basílica de San Pedro de Roma, al igual que sucede con otras obras que lo incorporaron, como la iglesia genovesa de Santa María in Carignano proyectada en 1549 por Galeazzo Alessi, o la iglesia de San Alejandro de Milán iniciada por Lorenzo Binago en 1601. Con respecto a estas obras del renacimiento y del protobarroco italiano, el templo de San Cayetano ofrece el avance de incorporar un pórtico barroco, con entidad propia, que potencia la direccionalidad longitudinal, connotación que le aproxima a la iglesia de El Escorial y al templo madrileño de las Comendadoras de Santiago (1667), ejemplos cercanos que habían sentado precedentes en cuanto a la utilización de una cruz griega provista de direccionalidad longitudinal mediante la inserción de un pórtico a los pies; dicho pórtico consta de cinco tramos cuadrangulares, flanqueados por dos torres; su falta de correspondencia con la compartimentación interna del templo obliga a escorzar los accesos laterales que propician su comunicación con ella. El diseño de San Cayetano es bastante retrógrado, sin embargo, en cuanto al grado de interacción subordinada de las diversas unidades espaciales del interior; los machos torales no se achaflanar, mantienen un perímetro cúbico, por lo que la integración es bastante tenue, poco fluida.

Las adiciones planteadas por Ribera sobre esta composición inicial, le hubieran conferido dinamismo, artificiosidad, capricho. Las capillas cuadrilobuladas, con sus vestíbulos, hubieran acentuado la direccionalidad longitudinal, proporcionando a la sucesión de espacios laterales un desarrollo hipertrófico en relación con el de la nave y el presbiterio. Ribera dotó a estos ámbitos de columnas, en un inusual intento de aproximación a lo italiano. Esta connotación, propiciadora de monumentalidad y riqueza plástica, sumada a su sorpresiva configuración, convertían a estos ámbitos secundarios en focos prioritarios de atracción. Los vestíbulos, al quedar aislados del resto del templo por puertas, hacían las veces de pantalla en penumbra llamada a incrementar la espectacularidad de las capillas lobuladas. Cada una de ellas albergaba tres altares. Dotadas de entrada independiente, venían a ser pequeños templos engranados en el principal, que contrarrestaban su protagonismo.

Inusual resulta, asimismo, la disposición otorgada por Ribera a la sala capitular y el protagonismo que confirió a la sacristía. Hizo de ésta última

el eje ordenador del recinto propiamente conventual, dotándola de unas proporciones exageradas en relación con las de la iglesia. No dudó en sacrificar, por ello, la “útil” solución de brindarle una comunicación directa con el templo.

Nada de lo proyectado en planta por Ribera hallamos, prácticamente, en el recinto actual. Sólo la pequeña exedra incorporada en el brazo del cruce-ro. Otra exedra permanece abierta en el brazo frontero, y otras dos, algo más grandes, cierran los testeros de las capillas cupuladas de la cabecera, ocupando el lugar de los vestíbulos (Fig. 2). A juzgar por lo reflejado en la maqueta de León Gil de Palacio, los añadidos ideados por Ribera nunca llegaron a cobrar realidad, a pesar de que los religiosos se afanaron en adquirir solares para materializarlos. La zona conventual quedó configurada por una simple aglomeración de recintos, que no guardaban simetría ni orden alguno (63).

En relación con los alzados, son dos los dibujos que nos devuelven la imagen de cómo quiso modelarlos Ribera. Uno de ellos constituye un corte transversal del conjunto, practicado en el eje longitudinal; el otro, un alzado de la fachada.

El corte transversal nos muestra un templo con machones articulados con pares de pilastras cajeadas, dotadas de capitel jónico con guirnalda, capitel uti-

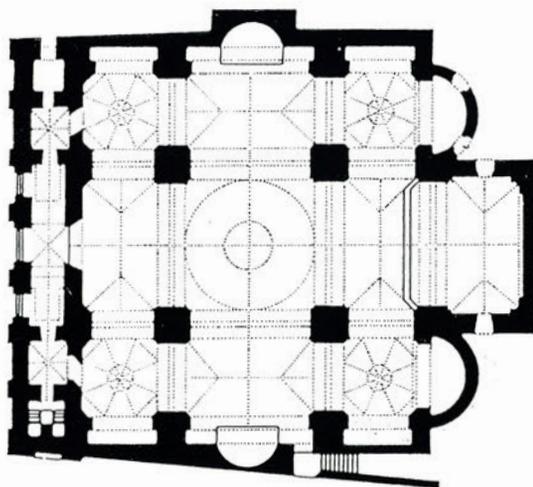


Fig. 2. Planta de la Iglesia de San Cayetano (J. del Castillo).

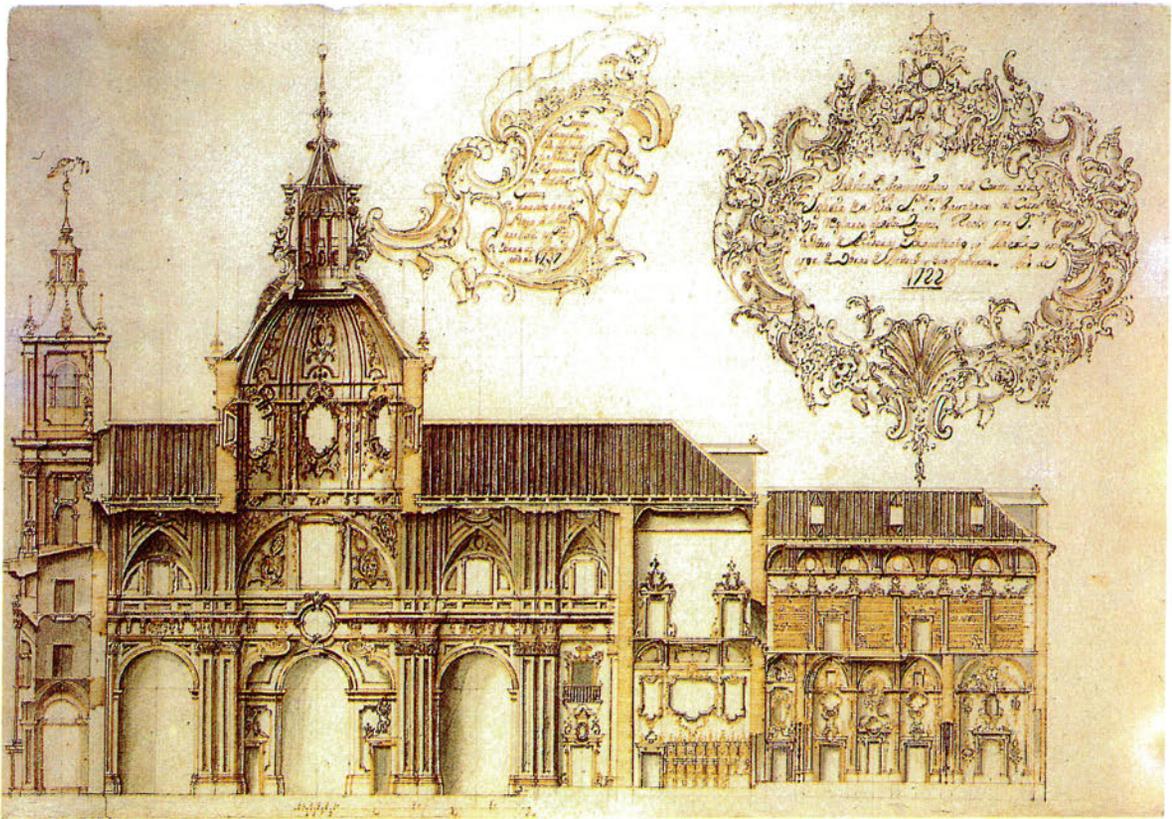
lizado por Bernini que alcanzó difusión a través de Versalles (Lám. I)). Por encima discurre un entablamento con madreños modillones pareados.

El paso a las capillas cupuladas se resuelve con arcos de medio punto. La entrada a la exedra del crucero es más efectista: viene propiciada por un peculiar arco escarzano mixtilíneo, configurado a partir de dos paramentos en forma de ménsula, concluidos en voluta a la altura del entablamento; su clave está interceptada por un registro moldurado circular, que irrumpe en el entablamento, logrando curvar su cornisa; la exedra permanece enmarcada por un arco de medio punto, vinculado en perspectiva con el “amen-sulado”. En el chaflán tendido entre los machones del testero del crucero y el arranque de la exedra, se abren sendas puertas sobremontadas por graciosos querubines, que simulan sustentar la línea de imposta del arco. Es en el alzado, por consiguiente, donde podemos apreciar el tremendo partido que el artista supo extraer del trazado asimétrico impuesto por la calle del Oso, la audacia representada por la incorporación de esta pequeña exedra aprovechando su oblicuidad, la nota escenográfica y vitalista incorporada en el templo a su través, la habilidad desplegada por Ribera para hacer compatible su desarrollo con la apertura de una entrada lateral contigua. El testero del crucero dispuesto por encima del entablamento, se cierra con vano terminal decorado con sutiles roleos vegetales.

Una ornamentación similar decora las pechinas de la cúpula principal, su tambor y plementos. El tambor adquiere un gran desarrollo, determinando un acusado peralte. Sus nervios pareados se alinean con pares de modillones instalados en el anillo que bordea las pechinas. Sus plementos están perforados por grandes óculos ovales, de quebrado perfil, equiparables a los que, paralelamente, utilizaban Vittone y toda la escuela guariniana en Europa. La cúpula concluye en una potente linterna.

Los tramos de la nave y del presbiterio se cubren con bóveda de cañón, provista de lunetos y arcos fajones cajeados, activada por intrépidos moldurajes mixtilíneos.

En el paramento que oculta los vestíbulos de cubierta elíptica, se abre una puerta sobremontada por tribuna. Como es habitual en la producción riberiana, una y otra permanecen engarzadas entre sí. En sus enmarques encontramos los bocelones, las molduras quebradas en los ángulos, las volutas concluidas en florón y las cartelas utilizadas con tanta frecuencia por el artista.



Lám. I. Pedro de Ribera: Proyecto para el Convento e Iglesia de San Cayetano.
Sección transversal.

Los muros de la sala capitular ofrecen recuadros geométricos delimitados por gruesas molduras, en los que se juega con la combinación recta-curva. Las ventanas de la estancia elevada por encima de ella, portan una decoración parecida a la de la puerta asomada al presbiterio.

La ornamentación alcanza en la sacristía niveles de suma gracilidad y profusión; puertas con molduras quebradas, cartelas, figuras infantiles en forzados escorzos, molduras polilobuladas, hornacinas, roleos y festones, se suceden en la vertical hasta irrumpir en la imposta que marca el arranque de la cubierta. El tramo de la cabecera se cubre con bóveda de platillo. Por encima se desarrolla un segundo piso.

Las pilastras de los machones, los entablamentos y las cubiertas de la nave, de los brazos del crucero y del presbiterio, que vemos en el templo actual, responden al dibujo de Ribera. Los quiebros recto-curvilíneos de las molduras de tales cubiertas figuran también en la cubierta del coro instalado en los pies, contrastando con la sobriedad de las bóvedas de arista y cañón del pórtico. Por encima del coro cobra apertura un gran óculo elíptico polilobulado. Las paredes de los flancos están activadas con unas molduras rectangulares curvadas en los ángulos, que, al igual que otras de semejante cariz localizadas en otros paramentos del recinto, obedecen al espíritu riberiano. Los modillones ofrecen jugoso juego de hojas en contra-curva. Las pilastras adquieren viva expresividad en los ángulos de los testeros, al ir adosadas sobre doble trasdós en los que adquieren proyección las formas escultóricas del capitel.

La cúpula central es de reciente creación y se aleja mucho del proyecto riberiano. No sabemos cómo sería la que se construyó originariamente.

Las exedras de los brazos del crucero presentan un diseño bastante más simplificado que el previsto por el artista, y lo mismo sucede con las puertas y tribunas asomadas al presbiterio.

Sólo una de las cuatro capillas cupuladas vinculadas al crucero está completamente restaurada. Permanece abierta al crucero y a la nave por arcos de medio punto. Está provista de cúpula ochavada, sobre trompas, concluida en potente linterna. Las trompas están delimitadas por ingeniosos motivos enrollados, con apariencia de conchas de molusco; delicados festones se entremezclan con ellos, adaptándose a su contorsionado perfil; una moldura ovoide se aloja en la concavidad central, rodeada también por menudos festones. Modillones rematados en cabeza de ángel entrecortan el

grueso anillo superpuesto a las trompas. Rostros angelicales campean, asimismo, sobre unas pequeñas ménsulas dispuestas en el arranque de los arcos.

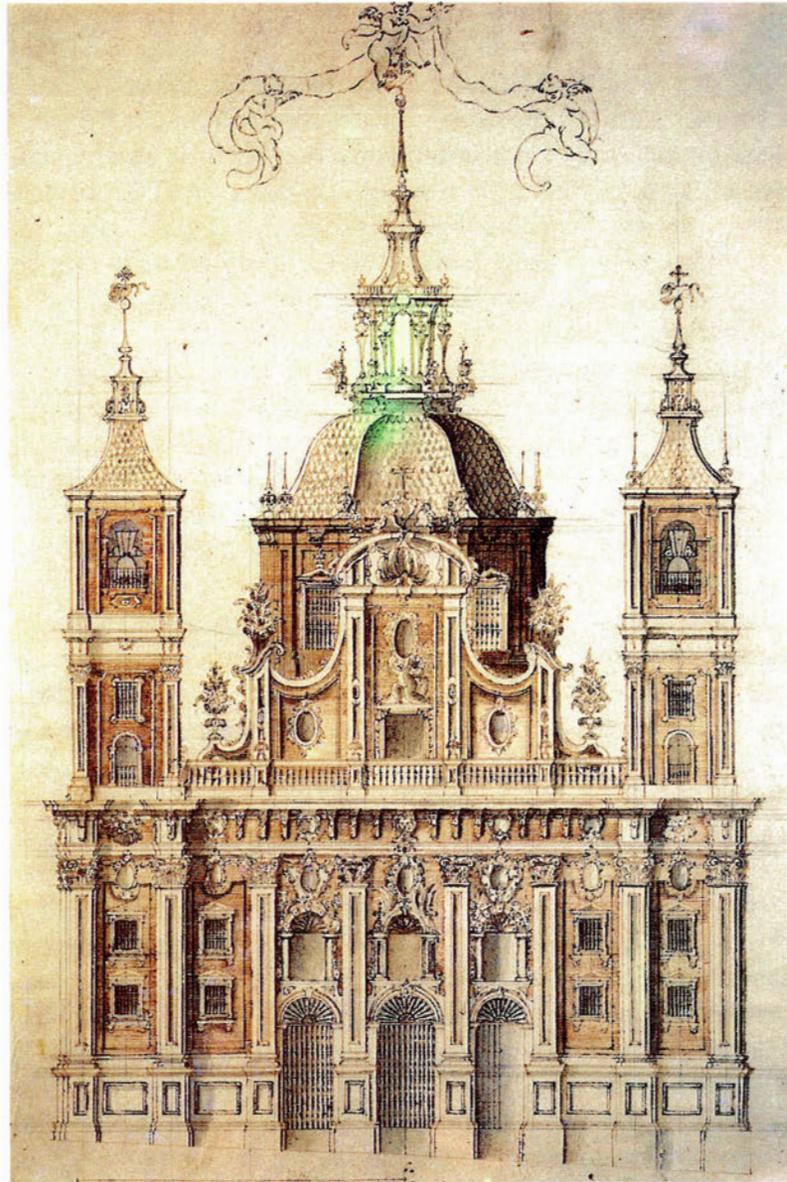
Todos estos elementos ornamentales, que determinan un rococó españolizado, forman parte del repertorio formal congregado por Ribera, a modo de cartela, alrededor de las inscripciones incorporadas en el dibujo. Estos insólitos enmarques confieren al dibujo un valor añadido, brindándonos una prueba más del excepcional impulso creativo de este artista.

En el dibujo de la fachada también se extralimitaron las exigencias del diseño arquitectónico: Ribera coronó la composición con tres traviesos angelotes, unidos por cintas, ajenos al proyecto (Lám. II).

El dibujo nos muestra una fachada de ladrillo y piedra, conformada por un cuerpo dividido en cinco calles, al que flanquean dos torres y sobremona un frontispicio con aletones. Su esquema constituye una variación del tipo viñolesco –de órdenes superpuestos y dos plantas unidas por aletones– ejemplarizado en la fachada del Gesú de Roma, debida a Giacomo della Porta. En este proyecto, dicho modelo viñolesco quedó enmarcado, como decimos, por dos torres, característica frecuente en las fachadas madrileñas sexcentistas de éste y otros tipos, tal vez por influencia de El Escorial. Fue incorporado, asimismo, bajo unas características poco habituales en lo español: la segunda planta está retrotaida y presenta en primer término una balaustrada, como sucede en la fachada de la iglesia del Colegio Imperial de Madrid y en la fachada de la catedral de Jaén (1667-1686), rasgos que representan una atadura a la tradición renaciente.

Las calles vienen definidas por el adosamiento de pilastras gigantes sobre pedestal, pilastras que están cajeadas y portan capitel compuesto con el símbolo de los teatinos. En las calles centrales se abre un tripórtico que evoca el esquema de la Encarnación. Sobre él discurren tres hornacinas conexionadas con óculos ovales, unas y otros muy ornamentados. Las dos calles restantes llevan ventanas con frontón triangular, sustentadas por triglifos y rodeadas de un escueto enmarque quebrado en los ángulos. Estas calles también están dotadas de un óculo oval en la zona superior. El primer cuerpo de las torres repite su diseño, con lo cual se aparenta una división septipartita, muy alejada de la configuración interna del templo.

El recorrido del entablamento queda interceptado por la presencia de tríos de modillones, pequeños óculos y rostros angelicales.



Lám. II. Pedro de Ribera: Proyecto para la Iglesia de San Cayetano.
Alzado de la fachada principal.

El frontispicio goza de un vibrátil perfil de fluidas curvas y contracurvas, coronadas por ostentosos florones. En sus registros campean óvalos con festones, un niño afanado en sustentar uno de tales óvalos, y un potente golpe de hojarasca.

Las torres son bastante más esbeltas que las ideadas por Ribera para la ermita de la Virgen del Puerto o la iglesia de Montserrat de Madrid. Casi alcanzan la misma altura que la cúpula. Constan de dos cuerpos además de el del basamento, muy sobrios. Las esquinas se articulan con pilastras cajeadas compuestas y toscanas. Las formas del chapitel son más gráciles.

La cúpula que asoma tras el frontispicio constituye un alarde de fantasía y sutileza. El domo se traduce en un chapitel acampanado; la linterna, en una ingrávida filigrana de apariencia pagódica. Algunos querubines juguetean a su alrededor, agarrados a finas agujas. Jarrones concluidos en pronunciada aguja animan el arranque del domo, los chapiteles de las torres y la barandilla.

¿Qué partes del diseño obedecen a un proyecto anterior?. Pensamos que la estructura del primer cuerpo –con sus pilastras, ventanas, tripórtico y barandilla– y los dos cuerpos superiores de las torres. Su morfología es más convencional. El enmarque manierista de las ventanas y el desarrollo alcanzado en altura por las torres, concretamente, guardan paralelismos con la producción de Marcos López, cosa que no podemos decir respecto a la obra conocida de Ribera.

¿Qué partes del dibujo cobraron realidad?. Ateniéndonos a la maqueta de León Gil de Palacio, sólo se construyó el primero de los dos cuerpos superiores de las torres (una de ellas carece de chapitel); la barandilla, el frontispicio y la cúpula llegaron a fabricarse, aunque no con toda la gracia sutil desplegada en el dibujo. El chapitel de la cúpula debió adquirir, no obstante, mayor exotismo y pronunciamiento que el actual.

La realización del primer cuerpo de la fachada se atuvo bastante al diseño. Las variaciones afectaron, precisamente, a los elementos ornamentales que consideramos añadidos del artista. Sólo uno de los óculos, el sobrepuesto a la hornacina central, llegó a materializarse tal y como lo proyectó. Los de las hornacinas laterales quedaron reducidos a resaltes ovales practicados en el paramento de ladrillo. Los demás se suprimieron, quedando sustituidos los del entablamento por modillones. En el lugar reservado a los tríos de modillones en el entablamento, se prolongó el resalte de las pilastras, adosando encima un sólo modillon.

En las hornacinas quedaron alojadas unas estatuas de San Cayetano, la Virgen y San Andrés Avelino, debidas al escultor vallisoletano Pedro Alonso de los Rios. Estas hornacinas constituyen la nota más riberesca de la mutilada fachada actual; soportes arquitrabados, veneras, festones, motivos de oreja, fajados, incrustaciones, jugosos aletones, segmentos de frontón avernerados, cartelas ovoides y potentes florones, forman parte de su terminología formal. Los soportes de la ubicada en la calle central están trasdosados, para conferirle mayor fuerza plástica. Como fue característico del hacer riberiano, el óculo abierto encima de ella sirve de pantalla al florón soportado por su voluminosa clave. Los florones que culminan las hornacinas laterales también estaba previsto que quedaran recortados sobre su correspondiente abertura oval.

El domo de las capillas cupuladas no adquirió proyección externa. Su papel subordinado respecto a la cúpula central indujo a que se les otorgara todavía menor altura que a las bóvedas de los brazos de la cruz. Su presencia sólo quedó anunciada en el exterior por pequeños chapiteles acibollados, en correspondencia con la linterna, cuya pronunciada aguja logra sobrepasar la altura de los cuerpos de la cruz. De haberse construido las capillas lobuladas, sus cubiertas elípticas hubieran proporcionado mayor riqueza al juego de volúmenes (Figs. 3-4).

La iglesia de San Cayetano vino a ampliar, pues, la gama tipológica de las iglesias madrileñas, incorporando un esquema italianizante, infrecuente en el barroco hispano. Las modificaciones añadidas por Ribera hubieran elevado su estructura –ceñida al barroco temprano– a los niveles del barroco de esplendor europeo, sumergiéndola en una envoltura ornamental correspondiente a un particular rococó españolizado. Es de lamentar que sus ideas sólo alcanzaron parcial materialización.

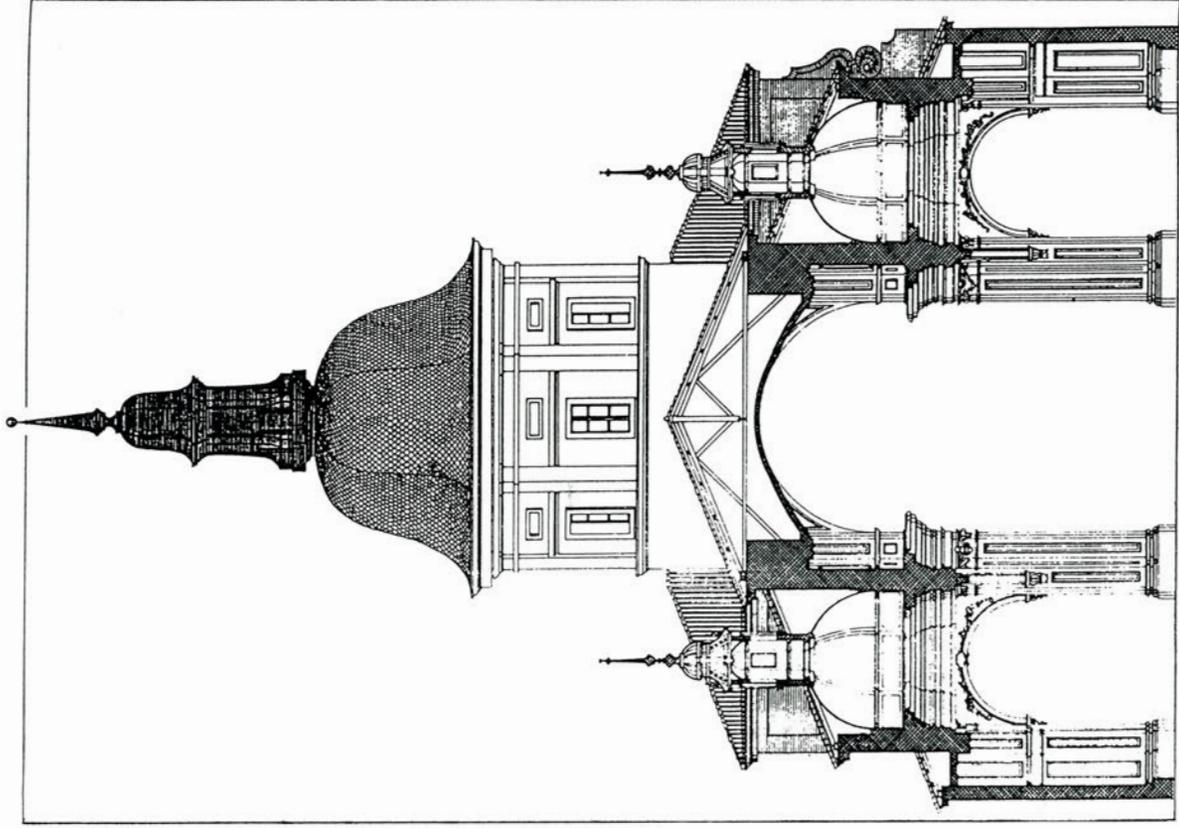


Fig. 3. Iglesia de San Cayetano. Sección de la nave y capillas
(De la restauración de Manuel Manzano Momis, 1981).

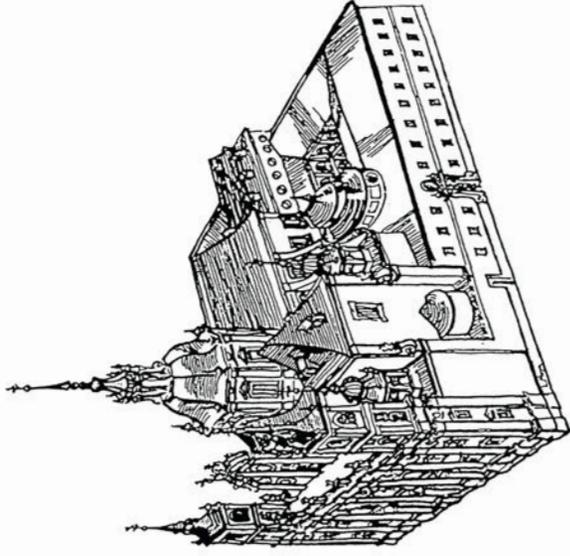


Fig. 4. Perspectiva hipotética del Convento e Iglesia de
de San Cayetano, basada en el proyecto de
Pedro de Ribera (L. Moya).

NOTAS

- (1) MADOZ, *Madrid*, 208-209; MESONERO ROMANOS, *El Antiguo Madrid*, 183; AMADOR DE LOS RÍOS, *Historia de la Villa y Corte*, 160; FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, *Guía de Madrid*, 308-309; PEÑASCO DE LA PUENTE, *Las Calles de Madrid*, 206-207; SERRANO FATIGATI, "Portadas artísticas", 184.
- (2) PONZ, *Viage de España*, 103-104.
- (3) LLAGUNO Y AMIROLA, *Noticias de los arquitectos*, 107.
- (4) Véase OLBÉS FERNÁNDEZ, "La Iglesia de San Cayetano".
Ese mismo año GARCÍA Y BELLIDO publicó un estudio de sus bellos herrajes de ingreso, poniendo de relieve que estaban firmados por Juan Antonio González y llevaban la fecha de 1730 ("Cerrajas artísticas", 235-237).
- (5) GAVIRA, "La Iglesia de San Cayetano", 322, 328.
El hecho de que la iglesia no se concluyera hasta 1761 ya fue apuntado por ALVAREZ Y BEANA, quien afirmó, sin embargo, que las obras dieron comienzo una vez iniciado el siglo XVIII (*Compendio Histórico*, 167-168). Gavira recoge el relato del acto inaugural, celebrado el 6 de agosto de 1761, publicado por *La Gaceta*.
- (6) Véase MORENO VILLA, "Tres dibujos".
- (7) SALTILLO, "Don Pedro de Ribera", pág. 70; VALVERDE MADRID, "En el centenario", 112-114; GAYA NUÑO, *Guía artística*, 62.
- (8) VELASCO ZAZO, *Recintos Sagrados*, 185-187; KUBLER, *Arquitectura*, 179-180; CHUECA GOITIA, *Madrid y Sitios Reales*, 37-39; SAINZ DE ROBLES, *Madrid*, 508-509; GUERRA DE LA VEGA, *Madrid*, 22-24; *Guía de Arquitectura*, 153.
- (9) TORMO, *Las Iglesias*, 49-52.
- (10) TOVAR MARTÍN, *Arquitectos madrileños*, 321, 323, 335.
- (11) Véase RECONSTRUCCIÓN de la Parroquia.
- (12) AGULLÓ Y COBO, *El Oratorio*, 5-21.
- (13) AGULLÓ Y COBO, *El Oratorio*, 21-22. La autora da noticia de la escritura y resume parte de su contenido. Nosotros hemos utilizado una copia del documento conservada en el Archivo Histórico Nacional de Madrid (Consejos, Legajo 1.105, nº 2, fols. 24-37).
- (14) Archivo Histórico Nacional, Madrid, Consejos, Legajo 1.105, nº 2, fols. 20-21, 38v-39.
- (15) Archivo Histórico Nacional, Madrid, Consejos, Legajo 1.105, nº 2, fols. 39v-44.
- (16) AGULLÓ Y COBO, *El Oratorio*, 24.
- (17) Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Protocolo nº 9.797, fols. 434-438.
- (18) Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Protocolo nº 9.797, fols. 420-425.
- (19) Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Protocolo nº 9.797, fol. 345.
- (20) AGULLÓ Y COBO, *El Oratorio*, 25. La autora asocia esta capilla con la nueva iglesia, en contra de lo que nosotros mantenemos.
- (21) AGULLÓ Y COBO, *El Oratorio*, 25.
- (22) OLBÉS FERNÁNDEZ, "La Iglesia de San Cayetano", 223-224.
Mercedes Agulló refiere que, el 20 de mayo de 1671, el pintor Pedro Verges firmó carta de obligación, por la que se comprometió a realizar el adorno del altar principal para la fiesta de canonización de San Cayetano que había de celebrarse en el convento. Dedujo de ello "que en esta fecha gran parte de un nuevo templo estaba construi-

do”, cosa que contradice el documento que acabamos de mencionar (*El Oratorio*, 26). El hecho de que esta fiesta pudiera celebrarse solo tiene explicación partiendo de la base de que la antigua iglesia no estaba derribada.

- (23) AGULLÓ Y COBO, *El Oratorio*, 26.
- (24) Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Protocolo nº 10.995, fols. 893-896.
- (25) Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Protocolo nº 8.748. Sin foliar.
- (26) Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Protocolo nº 8.748. El precio de venta fue de 22.000 reales de vellón.
- (27) Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Protocolo nº 8.748.
- (28) AGULLÓ Y COBO, *El Oratorio*, 26-27. Figuró, entre ellos, la cesión otorgada por la viuda del arquitecto Gaspar de la Peña, del dinero que se dejó a deber a su marido por la obra que realizó en la iglesia de Cobeña.
- (29) AGULLÓ Y COBO, *El Oratorio*, 27; OLBÉS FERNÁNDEZ, “La Iglesia de San Cayetano”, 224-225.
- (30) Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Protocolo nº 9.881, fol. 570.
- (31) Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Protocolo nº 9.881, fols. 565-574.
- (32) Este maestro de obras al prestar declaración, el 26 de abril de 1688, en relación con la casa que se quería comprar a doña María Muñoz, afirmó que “a muchos días trabaja en la fábrica de la Yglesia que está haziendo el combento de San Cayetano..., y como tal vio derribar tres suelos que se yncorporaron en la dicha fábrica”. Los tres suelos comportaban 150 pies de fachada y 50 de fondo, y la casa de doña María 50 X 50 (AGULLÓ Y COBO, *El Oratorio*, 27).
- (33) Entre 1721-1724, se debió experimentar un cambio importante en las relaciones mantenidas por Ribera con el convento: en el poder mutuo para testar que otorgó con su segunda esposa en 1721, ambos afirmaron querer ser enterrados en la capilla de la congregación de Nuestra Señora de Belén. Al morir ésta en 1724, fue sepultada, sin embargo, en San Cayetano.
- (34) Con anterioridad a esta fecha, el único documento de interés que hemos encontrado es una escritura que indica que, en 1718, estaba establecida en el convento la hermandad de San Antonio Abad, propia del gremio de cabestreros (Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Protocolo nº 13.696, 4 de marzo de 1718).
- (35) Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Protocolo nº 14.846, fols. 581-590.
- (36) GAVIRA, “La Iglesia de San Cayetano”, 322.
- (37) Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Protocolo nº 16.132, fol. 78.
- (38) Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Protocolo nº 16.481, fols. 117-118.
- (39) Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Protocolo nº 15.550. Sin foliar (27 de julio de 1727).
- (40) Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Protocolo nº 14.849, fols. 610-613.
- (41) Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Protocolo nº 14.849, fols. 638-639.
- (42) Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Protocolo nº 14.850, fols. 1-2.
- (43) Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Protocolo nº 16.151, fols. 104-111. La escritura de ratificación del patronato se firmó el 29 de febrero de 1728.
- (44) Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Protocolo nº 13.918, fols. 1084-1086.

- (45) Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Protocolo nº 13.919, fols. 407-409. Donación otorgada el 13 de marzo de 1730.
- (46) Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Protocolo nº 13.919, fols. 547-562.
- (47) Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Protocolo nº 16.481, fol. 114. Carta de pago expedida el 14 de julio de 1730.
- (48) Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Protocolo nº 13.921, fols. 429-434.
- (49) Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Protocolo nº 13.924, fols. 491-495. Fueron vendidos a Juan Ruiz de Arredondo y a su mujer Eugenio Bermejo, en 1.100 reales de vellón.
- (50) Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Protocolo nº 13.928, fols. 1566-1576; SALTILLO, "Don Pedro de Ribera", 70; VALVERDE MADRID, "En el centenerio", 113.
- (51) Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Protocolo nº 13.929, fol. 276, y Protocolo nº 13.930, fols. 911-912; SALTILLO, "Don Pedro de Ribera", 70; VALVERDE MADRID, "En el centenerio", 113-114.
- (52) Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Protocolo nº 13.929, fol. 1305.
- (53) Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Protocolo nº 13.931, fol. 530.
Durante este año de 1735, se ampliaron las constituciones de la hermandad de Nuestra Señora del Favor, establecida en la iglesia (Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Protocolo nº 16.104, fol. 442).
- (54) Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Protocolo nº 13.933, fol. 147. La reliquia iba metida en un relicario de plata "labrado de muchas rosas de flores, sobre una águila, con una estatua muy pequeña de plata sobredorada de la misma Santa". El día señalado para la fiesta fue el 7 de septiembre.
- (55) Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Protocolo nº 16.483, fols. 95-96.
- (56) Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Protocolo nº 15.197, fol. 644.
- (57) Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Protocolo nº 15.552. Sin foliar.
- (58) Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Protocolo nº 15.613. Los frailes aceptaron el compromiso de tener encendida siempre la lámpara, "reconociendo el grande afecto y devoción que Su Excelencia siempre les ha manifestado, y repetidos veneficios y limosnas que de su liberal mano han recibido".
- (59) Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Protocolo nº 16.780, fols. 220-222.
- (60) Archivo Histórico de Protocolos, Madrid, Protocolo nº 16.780, fols. 220-222.
- (61) MADOZ, *Madrid*, 209.
- (62) En el Archivo Histórico Nacional de Madrid, se conservan las ordenanzas de dos de las hermandades instaladas en la iglesia del convento de San Cayetano durante la segunda mitad del siglo XVIII: la de Nuestra Señora de la Soledad y la del Santísimo Cristo de la Buena Muerte (Consejos, Legajos 1.910-11, 1.966-67).
- (63) En el Archivo Diocesano de Madrid, se conserva una planta del recinto levantada en la década de 1870, donde se advierte la misma configuración de la iglesia actual y el desorden de los recintos alzados tras el presbiterio (Fábrica de San Millán. Expediente sobre "arreglo de la torre de la Iglesia de San Cayetano, donde se halla el reloj, y escalera que tendrá a los cuartos de los tenientes").

BIBLIOGRAFÍA

- AGULLÓ Y COBO, Mercedes., *El Oratorio de Nuestra Señora del Favor y San Marcos (San Cayetano)*, Madrid, Ayuntamiento. Instituto de Estudios Madrileños. Aula de Cultura, 1977.
- ALVAREZ Y BEANA, José Antonio., *Compendio Histórico de las Grandezas de la Coronada Villa de Madrid*, 1ª ed., Madrid, 1786 (Citada ed. Madrid, El Museo Universal, 1985).
- AMADOR DE LOS RÍOS, José y Cayetano ROSSELL., *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, Madrid, Establecimiento Tipográfico D.J. Ferra de Mena, 1864, IV.
- CHUECA GOITIA, Fernando., *Madrid y Sitos Reales*, Barcelona, Seix Barral, 1958.
- FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Angel., *Guía de Madrid. Manual del madrileño y del forastero*, 1ª ed., Madrid, 1876 (Citada ed. Madrid, Monterrey, 1982).
- GARCÍA Y BELLIDO, Antonio., “Cerrajas artísticas de la Escuela de Madrid, en las iglesias madrileñas”, en *Arte Español*, Madrid (1925), 225-237.
- GAVIRA, José., “La Iglesia de San Cayetano de Madrid”, en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, Madrid (1927), 317-338.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio., *Guía artística de Madrid*, 1ª ed., Barcelona, 1944 (Citada ed. Madrid, Aries, 1950).
- GUERRA DE LA VEGA, Ramón., *Madrid. Guía de Arquitectura 1700-1800*, Madrid, Ramón Guerra de la Vega, 1980.
- Guía de Arquitectura y Urbanismo de Madrid*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, 1982, I.
- KUBLER, George., *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Plus Ultra, 1957.
- LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España..., acrecentadas con notas, adiciones y documentos por Don Juan Agustín Ceán Bermúdez*, 1ª ed., Madrid, 1829 (Citada ed. Madrid, Turner, 1977), IV.
- MADOZ, Pascual., *Madrid*, Tomo X del *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, 2ª ed., Madrid, 1848 (Citada ed. Madrid, Giner, 1981).
- MESONERO ROMANOS, Ramón., *El Antiguo Madrid*, 1ª ed., Madrid, 1861 (Citada ed. Madrid, Asociación de Libreros de Lance de Madrid, 1990).
- MORENO VILLA, José., “Tres dibujos de Pedro de Ribera, que reclaman la Iglesia madrileña de San Cayetano”, en *Arquitectura*, Madrid (1928), 211-219.
- OLBÉS FERNÁNDEZ, Luis., “La Iglesia de San Cayetano de Madrid”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid (1925), 214-225.

- PEÑASCO DE LA PUENTE, Hilario y Carlos CAMBRONERO., *Las Calles de Madrid. Noticias, tradiciones y curiosidades*, 1ª ed., Madrid, 1889 (Citada ed. Madrid, Comisión Organizadora Feria del Libro Antiguo y de Ocasión, 1984).
- PONZ, Antonio., *Viage de España*, 3ª ed., Madrid, 1793 (Citada ed. Madrid, Atlas, 1972), V.
- RECONSTRUCCIÓN de la Parroquia de San Cayetano, Madrid, Ayuntamiento, 1963.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos., *Madrid. Crónica y guía de una ciudad impar*, Madrid, Espasa Calpe, 1962.
- SALTILLO, Marqués del., “Don Pedro de Ribera, Maestro Mayor de Obras de Madrid (1681-1742)”, en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, Madrid (1944), 49-77.
- SERRANO FATIGATI, Enrique., “Portadas artísticas de monumentos españoles. Arte del Renacimiento y Arte Moderno. Portadas posteriores al 1500”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid (1907), 178-192.
- TORMO, Elías., *Las Iglesias del antiguo Madrid*, 1ª ed., Madrid, 1927 (Citada ed. Madrid, Instituto de España, 1979).
- TOVAR MARTÍN, Virginia., *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1975.
- VALVERDE MADRID, José., “En el centenario del arquitecto barroco Pedro de Ribera”, *Boletín del Museo e Instituto Carmón Aznar*, Zaragoza (1981), 94-117.
- VELASCO ZAZO, Antonio., *Recintos Sagrados de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento, 1951.

ARQUITECTURA FUNERARIA Y CONMEMORATIVA
(Exposición Abril - Mayo 1993)

Por

SILVIA ARBAIZA Y CARMEN HERAS

Con la intención de dar a conocer, poco a poco, los fondos arquitectónicos de esta Real Academia, se celebró de abril a mayo de 1993, en una de las salas del Museo, la exposición “Arquitectura funeraria y conmemorativa”, en la que se mostró una selección de ocho proyectos fechados entre 1761 y 1853, correspondientes al período de enseñanza de este Arte en la Corporación, hasta la creación de la Escuela Especial de Arquitectura.

Un tema tan relevante a lo largo de la historia de la humanidad no podía pasar desapercibido en la Academia, de ahí que se convirtiera en uno de los asuntos más repetidos de los realizados por los alumnos y maestros para la obtención de los distintos títulos, concursos y pensiones.

La preocupación innata en el hombre por descubrir qué hay más allá de la muerte, enigma cuya respuesta le ha sido concedida en función de sus creencias religiosas, filosóficas y morales, se ha plasmado en la arquitectura, ofreciendo un abanico de posibilidades que arranca desde las sencillas sepulturas a la configuración de los cementerios, obra higienista del s. XVIII.

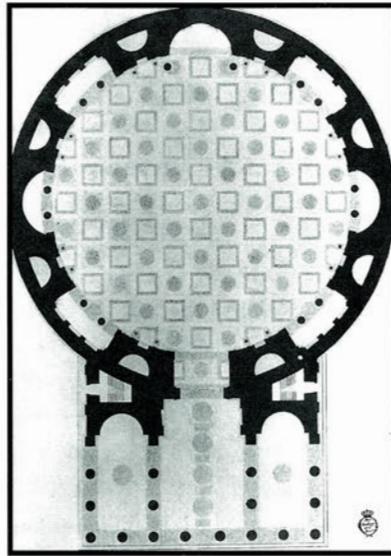
Los proyectos de panteones y mausoleos dedicados a la memoria, tanto de personas y familias particulares como de colectivos, destacan por su número e importancia. Los más tempranos datan de 1763 y corresponden a las pruebas “de repente” de 1ª Clase, elaboradas por Claudio Belisard y Juan Pedro Arnal para el Concurso General de Premios, mientras que el diseño de una *Capilla subterránea para panteón de reyes*, realizado por José Marín Baldó como prueba “de pensado” para la obtención del título de Arquitecto en 1853, constituye la última obra que hace referencia a esta tipología.

Por lo general, todos ellos siguen la línea neoclásica dictada por la Corporación, pero a partir de finales del s. XVIII se observa en algunos diseños las nuevas propuestas revolucionarias, románticas y posteriormente eclécticas, aunque nunca se abandonará el ideal clasicista que siempre imperó en el Centro.

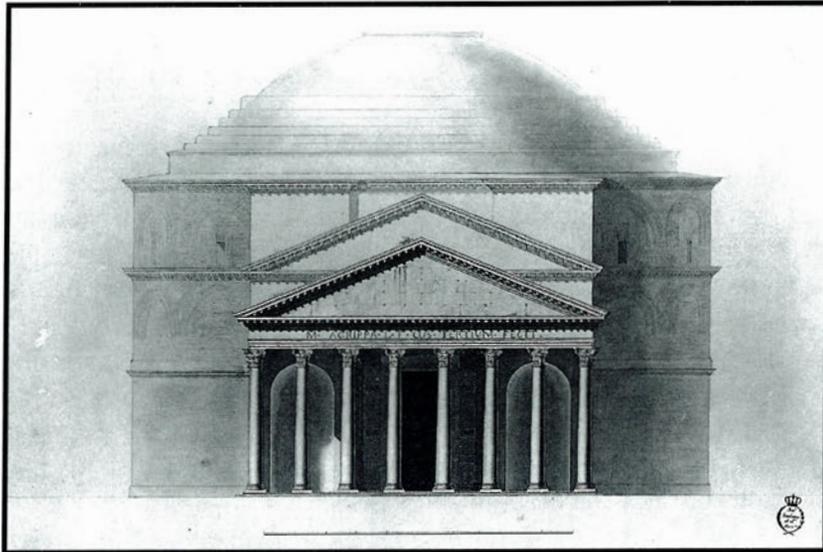
De los numerosos diseños conservados, ninguno muestra mejor el ideal arquitectónico académico en sus primeros momentos como el Templo dedicado a todos los dioses, conocido como el *Panteón de Roma* (Láms. I, II y III) (1), elaborado por DOMINGO ANTONIO LOIS Y MONTEAGUDO (2) como ejercicio de pensionado en dicha ciudad y remitido a la Academia, dándose cuenta de su envío en la Junta Ordinaria del 6 de marzo de 1763.

El edificio, construido por Agripa en el antiguo Campo de Marte en el año 27 a.C., fue reconstruido por Adriano tras un incendio en el 110 d.C. Consagrado al culto católico en el s. VII por el papa Bonifacio IV, bajo la advocación de Santa María la Rotonda, sufrió la reforma interior de Benedicto XIV entre 1740 y 1758.

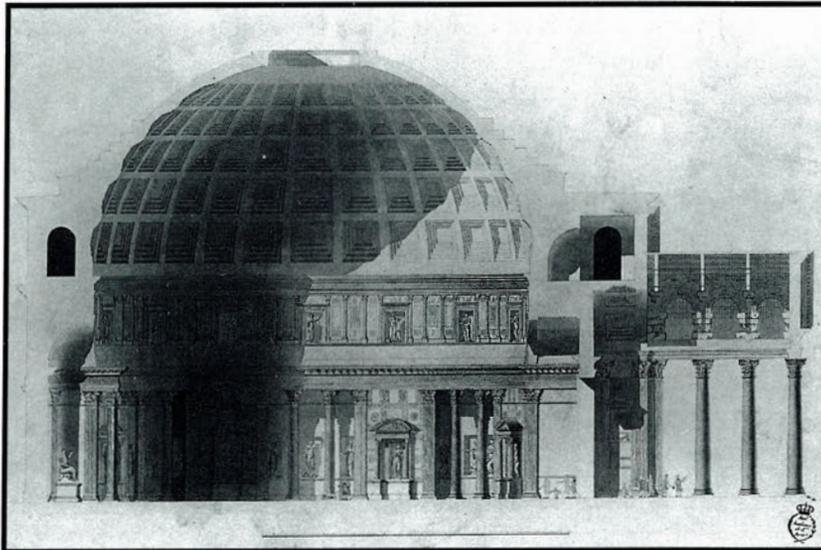
Aunque en tiempos romanos el Panteón fue considerado como el templo dedicado a todos los dioses, en el s. XVIII el Diccionario de Autoridades lo define como “la boveda de hechura redonda, y de estructura magnífica, al rededor de la qual hai muchos nichos con sus urnas, donde se entierran los cuerpos de los Reyes y de otros Principes” (3). Este cambio



Lám. I. A-4957 Domingo Antonio
Lois y Monteagudo.
Panteón de Roma. Planta.



Lám. II. A-4958 Domingo Antonio Lois y Monteagudo. *Panteón de Roma*.
Alzado de la fachada principal.



Lám. III. A-4959 Domingo Antonio Lois y Monteagudo.
Panteón de Roma. Sección.

en el significado y la consiguiente funcionalidad del edificio, junto con el hecho de haber sido tomada su estructura arquitectónica como modelo en la tipología que nos ocupa, explica la presencia del proyecto de Lois en esta exposición.

El discípulo diseña el panteón en planta, alzado y sección, mostrando sus características propias. Su esquema es de plata circular, precedida de un pronaos, y el muro se aligera con ocho nichos semicirculares hacia afuera, y con otros siete, tres semicirculares y cuatro rectangulares, de mayor tamaño, hacia el interior. Pone gran énfasis en el dibujo del pavimento, con su riqueza colorista de los diferentes mármoles. En la sección se aprecia la gran cúpula semiesférica compuesta de cinco filas de 28 casetones que van desde abajo en disminución, y la gran linterna central, a través de la cual, se recibe la luz en el interior. La decoración del orden superior, refleja la reforma de Benedicto XIV, consistente en el revestimiento de los mármoles originales por una decoración de estucos.

La riqueza del interior contrasta con la austeridad de las formas exteriores. El muro de ladrillo queda dividido en tres zonas, de las cuales, la superior se corresponde con la parte inferior de la cúpula vista desde el interior, resultando ésta un tanto achatada. La monotonía del conjunto queda rota por los arcos de descarga que sirven para aligerar el gran peso de la bóveda y sobre todo por la entrada, con su doble frontón triangular y sus ocho columnas de orden corintio.

Constituye el prototipo de ejercicio realizado por los pensionados en Roma, a quienes se les exigía copiar, medir y dibujar, tanto las ruinas como los edificios clásicos existentes en dicha ciudad, con la finalidad de mostrar sus “adelantamientos” y servir de modelo a los alumnos de la Academia de Madrid.

Durante su estancia en Roma, de 1758 (4) a 1764, Domingo Antonio, además del proyecto mencionado, “cuyas medidas halla muchas veces discordes de los que hay en algunos libros particularmente franceses...” (5), remite en 1760 “un pedazo de cornisa antigua, fragmentado de la casa Aurea de Neron... con cuatro diseños del Arco de Tito” (6) y en 1763, cuatro diseños del antiguo Templo de Antonino y Faustina y tres suplementos a los del Templo de la Rotonda, estos últimos realizados en 1761 (7). En estas fechas, el alumno elabora su obra teórica *Libro de Barios Adornos* (8) y en diciembre de 1764, los miembros académicos de San Luca le nombran

Académico de Mérito, junto con los ingleses George y Nathaniel Dance (9), tras presentar el proyecto de una iglesia de planta central, cuyo esquema tiene su antecedente en el dibujo de una *Capilla con cúpula*, con el que obtuvo el 1º Premio de 2ª Clase en el Concurso General del año 1753 (10).

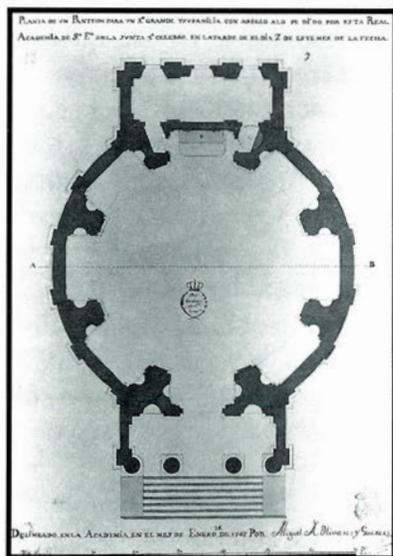
Finalizada su pensión en diciembre de 1764, regresa a España y es nombrado, con un sueldo de 500 ducados anuales, Arquitecto del Cabildo de Santiago, ciudad en la que es recibido con todos los honores. El deseo de obtener el grado de Académico de Mérito por la de San Fernando, le lleva a presentar el proyecto de un palacio, que una vez sometido a votación, la Junta le hace acreedor del título solicitado en enero de 1765 (11). Pronto tendrá problemas tanto con la justicia y regidores de Santiago, al no reconocerle éstos los privilegios que este grado le otorgaba (12), como con la propia Academia, por anteponer su distinción de Académico de la de San Luca a la de San Fernando (13).

Durante el período comprendido entre 1772 y 1786, dirigirá algunas obras proyectadas por Ventura Rodríguez y trazará otras, como una capilla para el Pardo y un edificio para la Universidad de Granada, sobreviniéndole la muerte en 1786, cuando realizaba las obras de la Colegiata de Santa Fé.

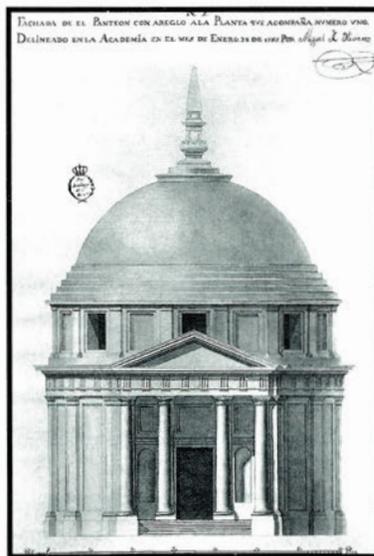
El Templo de la Rotonda fue trascendental como fuente de inspiración en las enseñanzas de arquitectura y ha quedado demostrado en el elevado número de proyectos que siguieron su modelo. Un claro ejemplo es el *Panteón para un señor grande y su familia* (Láms. IV y V) realizado por MIGUEL OLIVARES Y GUERRERO, (14), ejercicio presentado para la obtención del grado de Académico de Mérito y por el que fue aprobado como tal, en la Junta Ordinaria del 4 de febrero de 1787.

Sigue el esquema de planta circular y cubierta con gran cúpula, aunque introduce notables variaciones respecto del anterior en cuanto a que sustituye el pronaos por un pórtico tetrástilo de orden dórico, los muros lisos por otros con pilastras pareadas, el desarrollo de un tambor que da a la cúpula mayor esbeltez y el remate de ésta en forma de obelisco, de clara influencia oriental.

A finales del s. XVIII se observa en la obra de algunos arquitectos una visión nueva y un espíritu renovador. Con un lenguaje clásico, recurren a formas geométricas puras –cubos, esferas, pirámides, etc.– y a dimensiones desmesuradas, creando una arquitectura parlante, es decir, aquella que habla por sí misma y da cuenta del uso a la que está destinada. MATEO VI-



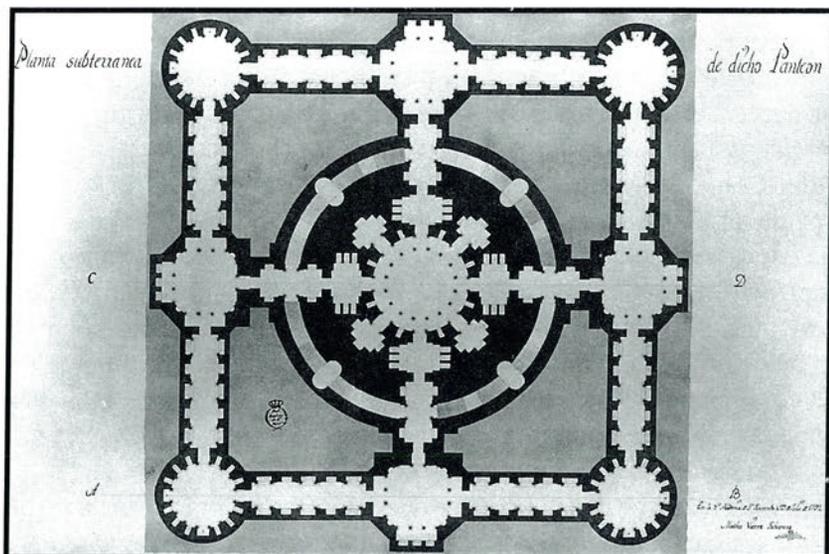
Lám. IV. A-4833 Miguel M. Olivares y Guerrero. *Panteón para un señor grande y su familia*. Planta.



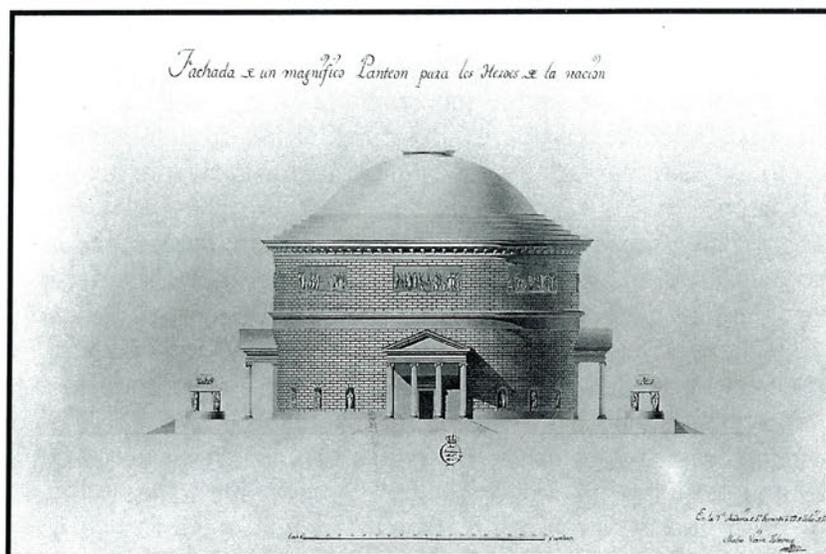
Lám. V. A-4834 Miguel M. Olivares y Guerrero. *Panteón para un señor grande y su familia*. Alzado de la fachada principal.

CENTE TABERNERO se suma a esta nueva corriente con el proyecto de un *Panteón* (Láms. VI y VII) (15), ejercicio realizado en 1792 para la obtención del título de Académico de Mérito, grado que le es otorgado en Junta Ordinaria del 2 de septiembre (16). El 1 de abril de este mismo año había solicitado con Alejo de Miranda su ingreso a los exámenes correspondientes y es en esta misma fecha cuando le dan también el tema a desarrollar. Se trataba de un panteón para los Héroes de la Nación, personajes que a partir de ahora ocuparán el lugar que antes tan sólo tenían, en la iconografía cristiana de la muerte, los santos, reyes y nobles.

Realizado al modo de los “templos de la Inmortalidad”, sus muros sobresalen a gran altura desde el suelo y los accesos, realizados a través de pórticos jónicos con frontón triangular, dan paso a pequeñas puertas, únicos focos de luz junto con la gran lucerna que remata la cúpula. En las plantas se refleja el juego de espacios circulares, rectangulares y octogonales que forman una red de galerías en cuyas paredes se abren huecos para al-



Lám. VI. A-4847 Mateo Vicente Tabernero. *Panteón para los héroes de la nación*. Planta subterránea.



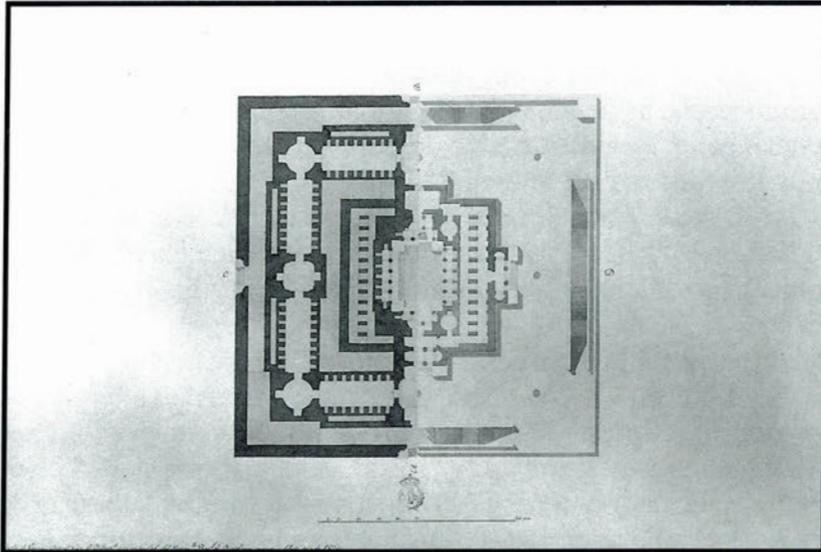
Lám. VII. A-4850 Mateo Vicente Tabernero. *Panteón para los héroes de la nación*. Alzado de la fachada principal.

bergar numerosos sarcófagos, idea que rememora los primeros enterramientos cristianos en las catacumbas.

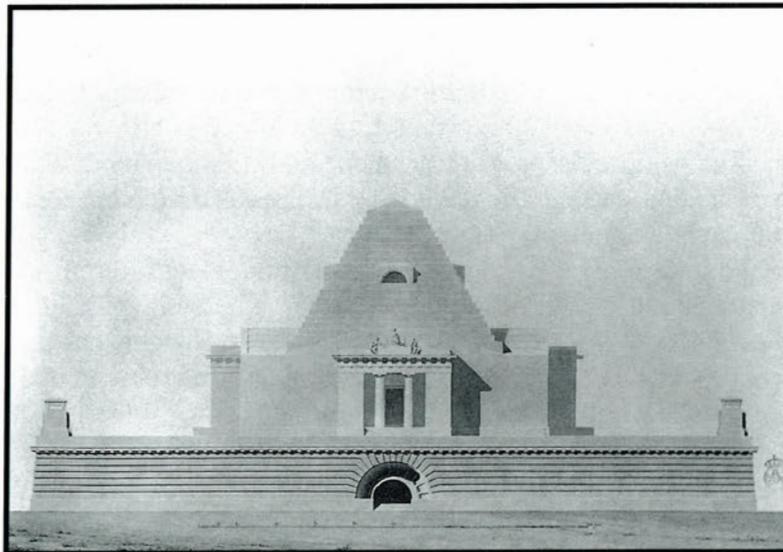
El gusto por resaltar el monumento en su simplicidad y el valor en sí mismo, se aprecia de nuevo en el *Panteón para albergar las cenizas de los hombres eminentes en la Literatura, Artes y Ciencias* (Láms. VIII y IX) (17), ejercicio del Coronel de Infantería, CARLOS DE VARGAS MACHUCA (18). La escasez de ornamentación y el simbolismo califican la obra, la cual está concebida como una gigantesca tumba de planta cuadrada y severos muros, que separan el recinto sagrado del profano, con pequeños accesos y varias vías de ingreso al interior. La cripta, cubierta con bóvedas rebajadas, ocupa el piso bajo, que al exterior, se nos presenta con un gran zócalo de piedra almohadillado y dovelas a montacaballo. En el centro del cuadrado se eleva una gran pirámide escalonada, una de las formas de construcción funeraria más antigua y que más gustó a fines del s. XVIII y principios del XIX.

Se denota el deseo de superponer perspectivas y figuras dispersas, representando un paisaje inexistente en el pasado: utilización de pirámides y un pórtico dórico –elementos oriental y clásico unidos– y un piso bajo, macizo, que recuerda las construcciones de los palacios renacentistas. Con esta yuxtaposición de elementos dispares en el tiempo, Vargas idea una antigüedad imaginaria característica de este momento. Además de esta influencia en la arquitectura, el proyecto refleja otro elemento, asimismo, tomado del pasado: la urna cineraria, tipo de enterramiento cuyo origen es remoto, anterior a la aparición del cristianismo y no admitido durante muchos siglos por la religión católica, al defender ésta la transformación de la materia a la pulverización.

Este proyecto, presentado en 1824 para la obtención del grado de Académico de Mérito, junto con otros méritos aludidos por el interesado, fueron considerados de tanta valía que la Corporación le otorgó dicho grado en la Junta Ordinaria del 2 de mayo de 1824 (19). Del mismo modo, se dio cuenta en esta junta de la entrega a la Academia de otro dibujo suyo, realizado “en sus ratos libres”, que consistía en la *Vista general del Real Museo situado en el Paseo del Prado* (A-5415) y también, su deseo de que fuese expuesto en la Academia, honor que le fue concedido tras ser colocado en las sala de diseños de arquitectura. Con motivo de su nombramiento como Académico de Mérito por la de San Fernando, y tras la presentación de un “dibujo de un trozo de la perspectiva del Real Museo de la Corte”, la Aca-



Lám. VIII A-4873 Carlos de Vargas Machuca. *Panteón para albergar las cenizas de los hombres eminentes en la Literatura, Artes y Ciencias.*
Mitad de las plantas baja y subterránea.



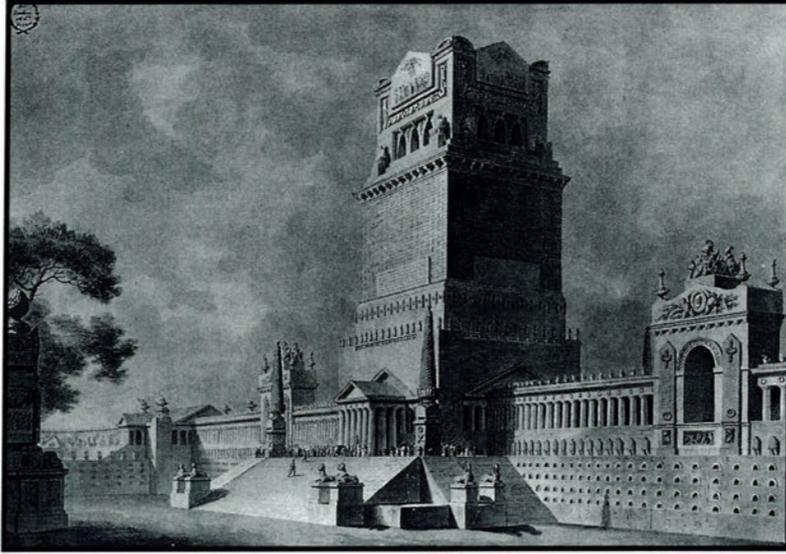
Lám. IX. A-4874 Carlos de Vargas Machuca. *Panteón para albergar las cenizas de los hombres eminentes en la Literatura, Artes y Ciencias.*
Alzado de la fachada principal.

demia de San Carlos de Valencia le otorgó la misma graduación el 5 de diciembre de 1824 (20).

Entre sus numerosos méritos destacan además, su faceta como teórico de la arquitectura, habiendo quedado patente al presentar en junio de 1795 a la Academia un ejemplar, traducido por él al castellano, del primer cuaderno de los edificios de Andrea Palladio, ilustrados por Octavio Bertoti Scamozzi (21); ser Caballero de la Orden Militar de San Hermenegildo, Corregidor de la Villa de Alcira y su Partido, Académico de Honor de la Corporación madrileña el 28 de mayo de 1817 y Consiliario de la misma el 21 de enero de 1824 (22).

Uno de los ejemplos más destacados por su romanticismo es el *Panteón* (Láms. X y XI) de FERNANDO BRAMBILA (23), artista italiano venido a España procedente de Milán, al ser contratado por S.M. como pintor en la Corbeta «Descubierta» y «Atrevida» “en su vuelta al globo”, el 25 de marzo de 1791 (24). El 14 de abril de 1799 era nombrado Pintor Adornista de Cámara y el 13 de febrero de 1814 lo encontramos como Director de Perspectiva y Adorno en la Academia (25). Un año más tarde solicitaba el título de Académico de Mérito por la Pintura y Perspectiva, exponiendo como méritos, su dedicación, de forma gratuita y por espacio de 20 meses, como profesor en la sala de perspectiva; la realización de otros encargos para la Corporación y la presentación de unos dibujos como prueba “de pensado” (26), que responden a dos proyectos diferentes de panteones, de los cuales sólo uno se ha expuesto (27). En él domina la evocación de mundos lejanos, tendiendo al exotismo, espejismo oriental, al pasado y la historia. Brambila recurre a dimensiones desproporcionadas que son las que tendrán la medida y busca efectos teatrales, de novedad y sorpresa, como fuentes principales para escapar de la monotonía.

El conjunto está caracterizado por la horizontalidad, rota por una gran torre escalonada de planta cuadrada que alberga en su interior el panteón principal. El acceso se realiza a través de escaleras, flanqueadas por esfinges orientales pareadas, que dan paso a una plataforma sobre la que se elevan dos gigantescos obeliscos. A ambos lados de la torre, el artista desarrolla una galería porticada sobre un paramento liso, interrumpido éste por unas arquitecturas a modo de arcos de triunfo y decoradas con dos grandes laudas, relieves y esculturas alegóricas –armas y atributos de guerra–.



Lám. X. A-4935 Fernando Brambila. *Panteón*. Perspectiva exterior.



Lám. XI. A-4935 (a) Fernando Brambila. *Panteón*. Perspectiva interior.

La entrada a la torre, a través de un pórtico muy desarrollado de orden dórico, da paso al interior de un gran panteón de fuerte carácter funerario y sagrado. En el centro, un baldaquino cubierto con cúpula sobre pechinas tiene como base una pirámide, en cuyo frente se abre la entrada a la cripta. El espacio está casi en penumbra y un foco lumínico procedente del exterior crea fuertes contrastes de luces y sombras. Rayos de luz que se recortan en la oscuridad de las bóvedas van a caer en detalles escultóricos, que abarcan desde esfinges, piñas, bolas y tondos, hasta sepulcros y urnas cinerarias, es decir, una variedad de elementos decorativos de todas las épocas y estilos que ofrecen una escena totalmente ecléctica. El pintor plasma la sensibilidad romántica, que exigía que el lugar apareciera al exterior como un monumento, mientras el interior debía producir, mediante el modo de dirigir la luz, la impresión más fuerte.

Dada la simbología representada y la fecha de su realización, posiblemente nos encontramos con un panteón para enterrar y conmemorar a los héroes de la Guerra de la Independencia.

Con la presentación de estos dibujos y atendiendo a la amplitud de méritos expuestos por el artista, los miembros de la junta acordaron eximirle del resto de las pruebas reglamentarias sin que sirviera de precedente para otros solicitantes. Una vez sometido a votación, de los 23 vocales que asistieron a la junta, 22 votaron a su favor y solo uno en contra, por lo que le fue concedido el grado solicitado en la Junta Ordinaria del 1 de octubre de 1815.

Durante mucho tiempo, Brambila se dedicó a pintar las vistas de los Sitios Reales, ruinas, hechos famosos de los zaragozanos y el retrato de sus defensores, con el fin de difundir sus heroicas hazañas. Concluidos unos trabajos en El Escorial, el Rey le encargó la continuación de otros nuevos en Aranjuez, motivo por el que tuvo que renunciar en 1826 a la plaza que ocupaba como Director de Perspectiva, al no tener tiempo para desempeñarla (28). La vacante fue cubierta provisionalmente por el Arquitecto Manuel Rodríguez (29), pasando a ocuparla en 1834, de forma definitiva y ya con el título de Académico de Mérito (30), a la muerte de Brambila (31).

JOSÉ PETERRADE, con su proyecto de *Panteón de Luis XVI y María Antonieta* (Lám. XII) (32), contribuye al desarrollo de esta corriente romántica elaborando un monumento a modo de templo clásico, tetrástilo, próstilo, con una sola nave en la celda y columnas jónicas. Deja el panteón exento y lo bordea con un muro, separándolo del jardín salvaje de estilo inglés.

En su frente coloca cuatro cipreses, árbol que en el mundo clásico estaba asociado a la hospitalidad y a las ceremonias fúnebres, y que el mundo cristiano recogerá por su sentido ascensional, como símbolo de la elevación del alma a Dios.

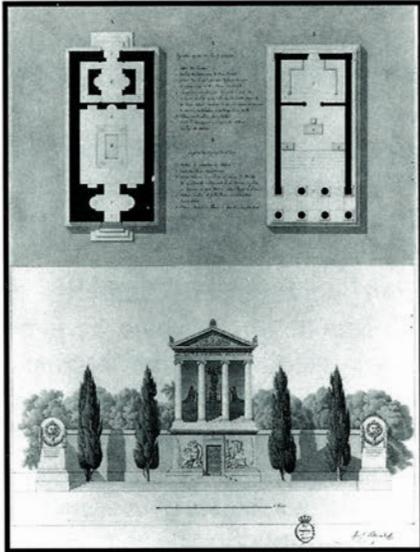
Este dibujo, junto con otros dos proyectos (33), fue presentado para la obtención del título de Maestro Arquitecto (34). Sin embargo, la Comisión, al no considerarle apto para dicha graduación, le concedió en su lugar la de Maestro de Obras en la Junta Ordinaria del 24 de enero de 1819.

Una de las fuentes del pasado que tuvo gran interés en el Romanticismo fue la que evocaba el mundo medieval. Las obras de Shakespeare despertaron la curiosidad por sus orígenes, historia y arqueología, al dar frecuentes referencias sobre edificios y escenarios caracterizados por oscuridades fascinantes, túneles, zaguanes, etc. Los artistas sintieron nostalgia de esos tiempos, pensando que ninguna época había sido tan espiritual y elevada como ésta, de ahí que surgieran numerosos proyectos arquitectónicos, principalmente de estilo gótico. Para algunos, éste era simbólico porque recordaba a los bosques con sus ramas arqueadas de los árboles, y para otros, suponía el triunfo de la ingeniería e inventiva humana.

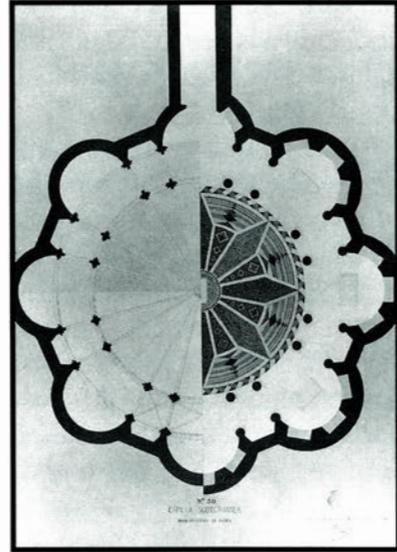
Un ejemplo característico de esta tendencia es la *Capilla subterránea para Panteón de reyes* (Láms. XIII y XIV) del murciano JOSÉ MARÍA MARÍN-BALDÓ CAQUIA (35), fechada en 1853 y correspondiente a la prueba de pensado para recibirse de Arquitecto, título que le fue concedido en la Junta de los Sres. Profesores del 18 de marzo de este mismo año (36).

La capilla, de planta central, está formada por siete nichos semicirculares, alternados con otros ocho rectangulares de menor tamaño. Esta fórmula y el tratamiento del pavimento, realizado a base de mármoles de distintos colores y calidades, retoman el modelo del Panteón de Roma; sin embargo, diseña una cúpula nervada sustentada por columnas pareadas y crea un deambulatorio cubierto con bóveda de aristas.

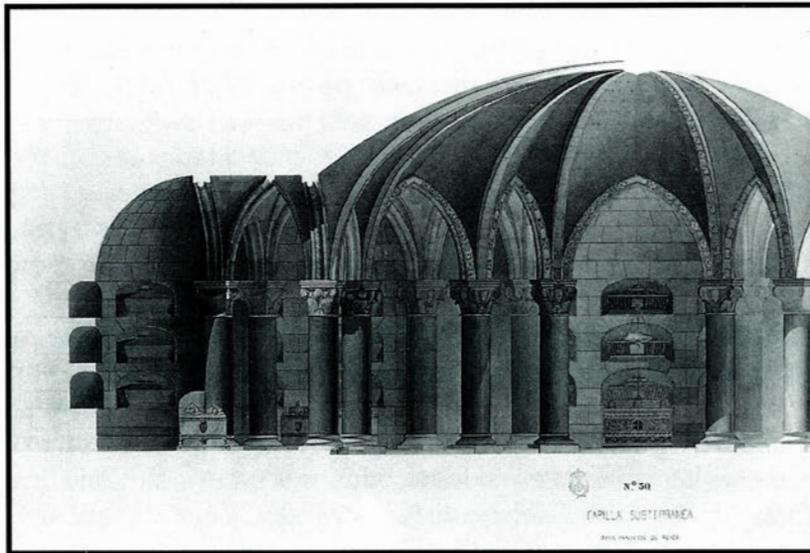
En el alzado de la sección es donde mejor refleja Baldó el gusto romántico por el medievo. La utilización de gruesas columnas de escasa altura que recogen los nervios de las bóvedas, los capiteles con decoración vegetal y heráldica alusiva a la distinción del destinatario, y el tipo de sepulcro exento con las esculturas yacentes de los finados, nos transporta a una de aquellas criptas que se situaban debajo de las catedrales, y que Victor Hugo describía como: “baja, oscura, misteriosa, ciega y muda”.



Lám. XII. A-4939 José Peterrade.
Panteón de Luis XVI y María Antonieta.
Plantas y alzado de la fachada principal.



Lám. XIII. A-4920 José Marín-Baldó
Caquia. *Capilla subterránea para
panteón de reyes.* Plantas.



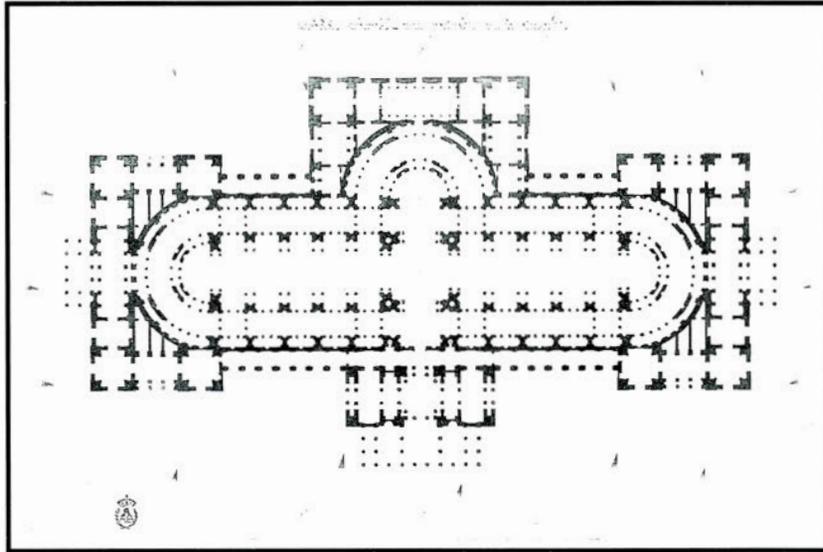
Lám. XIV. A-4921 José Marín-Baldó Caquia. *Capilla subterránea
para panteón de reyes.* Sección.

La Academia, aunque abierta a las corrientes arquitectónicas nuevas, siempre mantuvo un predominio por el neoclasicismo hasta bien avanzado el s. XIX. Fiel reflejo de esta arquitectura ilustrada es el proyecto de *Panteón para hombres célebres* (Láms. XV y XVI), diseñado por JOSÉ MARÍA GÓMEZ (37) para la obtención del título de Maestro Arquitecto en 1845. Sigue las directrices marcadas en 1785 por Juan de Villanueva para el *Gabinete de Historia Natural* en el esquema de tres cuerpos unidos por otros dos, correspondientes a las galerías de enlace; la importancia concedida a los contrastes de claroscuros a través del avance y retranqueo de los diferentes cuerpos, el tratamiento de los vanos y macizos, e incluso en la utilización del pórtico “in antis”, gran aportación del Maestro.

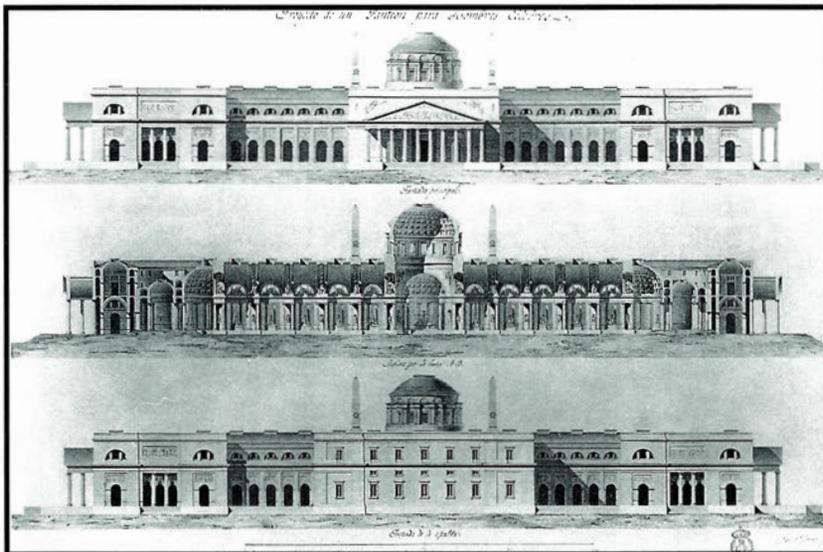
Las ventanas termales, los bajo-relieves, el orden dórico y la cúpula con el lucernario central, a imitación del Panteón de Roma, ofrecen el interés por la antigüedad clásica, pero a su vez, se insertan elementos propios de la oriental, como son dos grandes obeliscos sobre el cuerpo central de la fachada principal.

La planta, los elementos arquitectónicos y el interior nos recuerda a las Academias y Museos, Archivos y Bibliotecas, tipologías ilustradas que desarrolladas como “Templos de la Ciencia” e iniciadas en el s. XVIII, alcanzaron su máximo apogeo a mediados del s. XIX.

La muerte, su culto y las creencias sobre ella, han tenido diferentes enfoques según la época, la cultura y el país en las que se han desarrollado. Esta breve exposición de diseños arquitectónicos que abarca un período muy corto si lo comparamos con la historia de la humanidad, ha querido ante todo mostrar la expresión artística del sentir y pensar que los hombres de este tiempo tenían frente a la muerte, porque en España, el culto a los muertos ha contribuido de manera decisiva a la personalidad del pueblo.



Lám. XV. A-4907 José María Gómez.
Panteón para hombres célebres. Planta baja.



Lám. XVI. A-4908 José María Gómez. *Panteón para hombres célebres.*
 Alzado de las fachadas principal y posterior, y sección AB.

DOCUMENTOS

- Arquitectura. Pensionados. 1747-1807. Sig. 49-66/1.*
Enseñanza. Pensionados. Siglo XVIII y XIX. Sig. 48-5/1.
Enseñanza. Pensionados. Siglo XVIII y XIX. Sig. 48-6/1.
Enseñanza. Pensionados. Siglo XVIII y XIX. Sig. 48-7/1.
Enseñanza. Pensionados. Siglo XVIII y XIX. Sig. 50-1/1.
Enseñanza. Pensionados. Siglo XVIII y XIX. Sig. 50-2/1.
Enseñanza. Pensionados. Siglo XVIII y XIX. Sig. 50-3/1.
Enseñanza. Pensionados. Siglo XVIII y XIX. Sig. 50-4/1.
Enseñanza. Pensionados. Siglo XVIII y XIX. Sig. 50-5/1.
Juntas Generales. Juntas ordinarias, generales y públicas. Desde el año 1757 hasta 1770. Sig. 3/82.
Junta General. Juntas ordinarias, generales y públicas. Desde el año 1795 hasta 1802. Sig. 3/86.
Junta General. Juntas ordinarias, generales y públicas. Desde el año 1803 a 1818. Sig. 3/87.
Junta General. Juntas ordinarias, generales y públicas. Desde el año 1819 a 1830. Sig. 3/88.
Junta General. Juntas ordinarias, generales y públicas. Desde el año 1831 hasta 1838. Sig. 3/89.
Regalmentos a que deberán sujetarse los pensionados españoles para estudiar la Arquitectura en el Extranjero. Sig. 49-7/1.
Registro de Maestros Arquitectos aprobados por la Real Academia. Desde 1818 hasta 1900. Sig. 3/154.
Registro de Maestros de Obras aprobados por la Real Academia. Desde 1818 hasta 1886. Sig. 3/156.
TABERNERO, Mateo Vicente. Proyecto de un panteón magnífico para los héroes de la Nación. 1792. Sig. 186-22/5.

Los documentos consultados pertenecen al Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando.

NOTAS

- (1) LOIS Y MONTEAGUDO, Domingo Antonio. (Alen) (Orense) 1723 - Santa Fe (Granada) 1786. *Panteón de Roma*. Año 1761. 3 dibujos en papel verjurado, preparados a lápiz y delineados a tinta negra. Aguadas de colores. Contiene:
 - *A- 4957 Planta. 731 X 510 mm.
 - *A- 4958 Alzado de la fachada principal. 508 X 730 mm.
 - *A- 4959 Sección. 505 X 728 mm.(* indica los planos expuestos).
- (2) Antes de obtener la pensión en Roma, Domingo Antonio se había presentado, de 1753 a 1756, al concurso de Premios Generales de la Academia, obteniendo los siguientes resultados:
 - 1753: 1º PREMIO DE 2º CLASE.
 - Prueba de pensado: *Capilla pentagonal* (A- 4294 y A- 4295)
 - Prueba de repente: *Escalera de caracol* (A-5189).
 - 1754: 2ª PREMIO DE 1ª CLASE.
 - Prueba de pensado: *Palacio real con capilla, atrios y escaleras* (del A-1607 al A-1609)
 - Prueba de repente: *Atrio de un templo del género eústilo y orden corintio*. (La ausencia de número de inventario, indica que no se conserva en este gabinete).
 - 1756: 2º PRIMER PREMIO DE 1ª CLASE.
 - De forma excepcional, ante la calidad del ejercicio realizado, le conceden el 1º premio de 1ª Clase del año 1754 que había quedado vacante.
 - Prueba de pensado: *Academia de las Tres Nobles Artes* (del A-137 al A-140)
 - Prueba de repente: *Portada de una iglesia de orden jónico* (A-135).*Distribución de los Premios...* correspondientes a los años 1753, 1754 y 1756.
- (3) *Diccionario de Autoridades*, 108.
- (4) Lois había optado a la pensiones de Roma en junio de 1758 junto con Andrés Fernández, Juan de Villanueva y Manuel Ferreiro. Una vez realizados los ejercicios correspondientes, cuyo tema consistió en una *Casa de campo de un grande con jardines y oficinas*, fueron obtenidas por Domingo Antonio y Juan de Villanueva. "Junta Ordinaria del 11 de junio de 1758". En *Juntas Generales... 1757-1769*. Sig. 3/82, fol. 17v.
- (5) Información recogida en una carta de Preciado de la Vega, fechada en Roma el 13 de diciembre de 1759. "Junta Ordinaria del 17 de enero de 1760". En *Juntas Generales... 1757-1769*. Sig. cit., fol. 72-73.
- (6) "Junta Ordinaria del 8 de abril de 1760". En *Juntas Generales... 1757-1769*. Sig. cit., fol. 79.
- (7) "Junta Ordinaria del 6 de marzo de 1763". En *Juntas Generales... 1757-1769*. Sig. cit., fol. 167v.
- (8) CERVERA VERA, *El arquitecto gallego Domingo Antonio Lois y Monteagudo*, 73 y 289.

- (9) CANOVAS DEL CASTILLO, "Artistas españoles en la Academia de San Luca de Roma", 160-162.
- (10) *Hacia una nueva Idea de la Arquitectura*, 42.
- (11) "Junta Ordinaria del 14 de abril de 1765", fol. 299. "Junta Ordinaria del 5 de junio de 1765", fol. 306v. "Junta Ordinaria del 4 de agosto de 1765", fol. 309. En *Juntas Generales... 1757-1769*. Sig. cit.
- (12) El problema radicaba en la llamada a filas de su discípulo y "delineador amanuense", también aparejador de las obras de la Catedral. Lois reclamaba se le respetase la Orden Real de Milicias, de la que gozaban los miembros de la Academia y por la que tenían derecho, como cada noble, de librar a un familiar de ir a milicias. "Junta Ordinaria del 5 de junio de 1768". En *Juntas Generales... 1757-1759*. Sig. cit., fol. 493.
- (13) El conflicto entre Lois y la Corporación madrileña, surgió al remitir el arquitecto, desde Galicia, un impreso en donde describía un castillo, máquina de fuego, ideado para la solemnidad del Apóstol Santiago, apareciendo en él y en primer lugar, su título de Individuo de la Pontificia de San Luca de Roma y en segundo, el de Académico de Mérito por la de San Fernando. La Junta, al no ver bien que un español en España diese preferencia y pusiera en mejor lugar una academia extranjera respecto de la fundada por su propio Soberano, acordó prevenirle para que no volviera a incidir en el mismo error. "Junta Ordinaria del 7 de agosto de 1768". En *Juntas Generales... 1757-1759*. Sig. cit., fol. 493.
- (14) OLIVARES Y GUERRERO, Miguel M. Ubrique (Málaga) h. 1758 - ?. *Panteón para un señor grande y su familia*. Año 1787. 3 dibujos en papel verjurado, preparados a lápiz y delineados a tinta negra. Aguadas negra y grises.
 Contiene:
 *A- 4833 Planta. 530 X 369 mm.
 *A- 4834 Alzado de la fachada principal. 528 X 370 mm.
 A- 4835 Sección AB. 530 X 368 mm.
 Fechados, firmados y rubricados a tinta negra: "DELINEADO EN EL MES DE ENERO. 28 DE 1787. POR. Miguel. M. Olivares y Guerrero".
- (15) TABERNERO, Mateo Vicente. Guadalajara 1768-1826. *Panteón para los héroes de la nación*. Año 1792. 7 dibujos en papel verjurado, preparados a lápiz y delineados a tintas negra y roja. Tinta negra y aguadas negra y grises.
 Contiene:
 Prueba de repente:
 A- 4846 Planta, alzado de la fachada principal y sección. 490 X 650 mm.
 Al pie, fechado y firmado a tinta sepia: "En 1º de Abril de 1792, Dn. Matheo Vizte. Tabernero".
 Prueba de pensado:
 *A- 4847 Planta subterránea. 633 X 924 mm.
 A- 4848 Planta baja. 632 X 925 mm.
 A- 4849 Planta principal. 630 X 925 mm.
 *A- 4850 Alzado de la fachada principal. 625 X 925 mm.
 A- 4851 Sección AB. 625 X 910 mm.
 A- 4852 Sección CD. 625 X 925 mm.

Fechados, firmados y rubricados a tinta negra: "En la Rl. Academia de Sn. Fernando á 29 de Julio de 1792, / Matheo Vicente Taberero".

- (16) Siendo discípulo de la Academia se había presentado en 1787 y 1790 al Concurso de Premios Generales por la 2ª y 1ª Clase respectivamente, sin llegar a conseguir galardón alguno; sin embargo, entre 1782 y 1790, optó en numerosas ocasiones a las ayudas de costa mensuales, obteniéndolas en su gran mayoría:

2ª DE ARQUITECTURA:

1782 *Octubre. Elevación de una puerta para un palacio* (A- 1692). Ayuda concedida en Junta Ordinaria del 3 de noviembre.

1783 *Septiembre. Escalera principal para una casa de campo de un caballero particular de 200 pies en cuadrado* (A- 5206 y A-5207). Ayuda concedida en Junta Ordinaria del 5 de octubre.

1785 *Mayo. Elevación de unos intercolumnios con nichos para estatuas* (A-1693). Ayuda concedida en Junta ordinaria del 5 de junio.

1ª DE ARQUITECTURA:

Diciembre: se presenta en este mes pero la obtiene en esta ocasión Silvestre Pérez.

2ª DE ARQUITECTURA:

1786 *Marzo:* Habiendo empatado a votos con Francisco Bermeo, se la conceden por más moderno, en Junta Ordinaria del 2 de abril.

Mayo: Cornisamento del templo de la Fortuna Viril. Ayuda concedida en Junta Ordinaria del 4 de junio.

Noviembre: Capitel de orden corintio en grande, visto en ángulo (A-5553). Ayuda concedida en la Junta Ordinaria del 3 de diciembre.

1787 *Enero: Capitel y cornisamento del orden dórico entre diagonal y fachada* (A-5557 y A-5558). Ayuda concedida en Junta Ordinaria del 4 de febrero.

Marzo: Portada de una iglesia. Habiendo empatado a votos con Fernando Sánchez, se la conceden a éste por más moderno, en Junta Ordinaria del 1 de abril.

Abril: Estudio de capitel y cornisamento (A-5560). Ayuda concedida en Junta Ordinaria del 6 de mayo.

1ª DE ARQUITECTURA:

Septiembre: Parte del Anfiteatro de Flavio según Desgodetz (del A-3381 al A-3383). Ayuda concedida en Junta Ordinaria del 7 de octubre.

Noviembre: se presenta en este mes pero la obtiene Fernando Sánchez.

1788 *Febrero:* opta de nuevo pero vuelve a ganarla Fernando Sánchez.

Marzo: Magnífica fachada de casa consistorial en la corte (A-2756). Ayuda concedida en Junta Ordinaria del 6 de abril.

1789 *Marzo: Tabernáculo aislado para una catedral de orden corintio, con mesa de altar y sagrario.* Ayuda concedida en Junta Ordinaria del 5 de abril.

Mayo: las termas de Diocleciano según Desgodetz. Ayuda concedida en Junta Ordinaria del 7 de junio.

1790 *Enero: Coliseo o teatro de comedias* (del A-3282 al A-3285). Ayuda concedida en Junta Ordinaria del 31 de enero.

Marzo: se presenta en este mes pero la obtiene José de Larramendi.

Abril: Fuente para un jardín, colocada en un cuerpo de arquitectura de orden dórico con triglifos (A-5337). Ayuda concedida en Junta Ordinaria del 2 de mayo.

- (17) VARGAS MACHUCA, Carlos de. *Panteón para albergar las cenizas de los hombres eminentes en la Literatura, Artes y Ciencias*. Año 1824. 4 dibujos en papel avitelado, entelados, preparados a lápiz y delineados a tinta negra. Aguadas de colores.

Contiene:

*A-4873 Mitad de las plantas baja y subterránea. 590 X 837 mm.

*A-4874 Alzado de la fachada principal. 605 X 830 mm.

A-4875 Sección AB. 597 X 831 mm.

A-4876 Sección CD. 595 X 834 mm.

Fechados y firmados a tinta negra: "Carlos de Vargas, Coronel vivo de Infant. y en propiedad del Regim. Prov. de Bujarance, invento y dibujo, año de 1824".

- (18) Siendo alumno de la Academia optó a las Ayudas de costa entre 1786 y 1790:

2ª DE ARQUITECTURA:

1786 *Febrero: Partes en grande del templo circular de Baco que trae Palladio* (A-4981 y A-4982). Ayuda concedida en Junta Ordinaria del 4 de marzo.

Noviembre: se presenta en este mes pero la gana Mateo Vicente Taberno.

Diciembre: se presenta de nuevo pero la obtiene Fernando Sánchez en Junta Ordinaria del 7 de enero de 1787.

1787 *Marzo: Portada de una iglesia* (A-4981 y A-4982). Ayuda concedida en Junta Ordinaria 4 de marzo.

Octubre: Portada para una casa particular (A-1375). Ayuda concedida en Junta Ordinaria del 11 de noviembre.

Diciembre: se presenta de nuevo pero la obtiene Antonio González.

1788 *Enero: Arco Corintio sin pedestal según Vitruvio* (A-4989). Ayuda concedida en Junta Ordinaria del 3 de febrero.

1ª DE ARQUITECTURA:

1789 *Febrero: Iglesia circular de Orden Corintio* (A-4616 y A-4617). Ayuda concedida en Junta Ordinaria del 1 de marzo.

PERSPECTIVA:

1790 *Octubre: Vista de la fachada de un templo* (A-5398). Ayuda concedida en Junta Ordinaria del 7 de Noviembre.

1ª DE ARQUITECTURA:

Noviembre: Arco de Constantino según Desgodetz (A-3432). Ayuda concedida en Junta Ordinaria del 5 de diciembre.

- (19) "Junta Ordinaria del 2 de Mayo de 1824". En *Juntas Generales... 1819-1830*. Sig. 3/88, fol. 103v.

- (20) BERCHEZ, y CORELL, *Catálogo de Diseños de Arquitectura de la Real Academia de B.B.A.A. de San Carlos*, 405.
- (21) "Junta Ordinaria del 7 de junio de 1795". En *Juntas Generales... 1795-1802*. Sig. 3/86, fol. 16.
- (22) *Distribución de los Premios... 1808-1832*, 217.
- (23) BRAMBILA, Fernando. Guerra (Italia)...? – Madrid 1838. *Panteón*. Año 1815. 2 dibujos en papel avitelado (uno sobre cartón), preparados a lápiz y delineados a tinta negra. Aguadas negra y gris.
 Contiene:
 *A-4935 Perspectiva exterior. 472 X 955 mm.
 *A-4935 (a) Perspectiva interior. 745 X 955 mm.
 Firmados a tinta sepia: "Fernando Brambila".
- (24) SÁNCHEZ CANTÓN, "Los pintores de Cámara", 219.
- (25) *Distribución de los Premios... 1808-1832*, 232.
- (26) "Junta Ordinaria del 1 de octubre de 1815". En *Juntas Generales... 1803-1818*. sig. 3/87, fol. 542.
- (27) El panteón no expuesto se conserva en la Academia y responde a los números A-4933 y A-4934.
- (28) "Junta Ordinaria del Domingo 4 de junio de 1826". En *Juntas Generales... 1819-1830*. Sig. 3/88, fol. 146.
- (29) "Junta Ordinaria del 10 de diciembre de 1826". Sig. cit., fol. 161v.
- (30) "Junta Ordinaria del 4 de mayo de 1834". En *Juntas Generales... 1831-1838*. Sig. 3/89, fol. 103.
- (31) Brambila recibió la Santa Unción y testó en la calle de Amanuel, nº 2, el 18 de agosto de 1832. SÁNCHEZ CANTÓN, "Los pintores de Cámara", 219.
- (32) PETERRADE, José. Cádiz, h. 1787-?. *Panteón de Luis XVI y María Antonieta*. Año 1818.
 *A-4939 Plantas subterránea y baja, y alzado de la fachada principal.
 Dibujo en papel verjurado, preparado a lápiz y delineado a tintas negra y sepia. Aguadas rosas y grises. 659 X 500 mm.
 Firmado y rubricado a tinta sepia: "Josef. Peterrade".
- (33) Los dos proyectos que forman parte de esta prueba de pensado, responden a *Una posada* (A-2168 y A-2169) y *Una casa de campo* (A-1844 y A-1845).
- (34) En la Junta Ordinaria del 13 de diciembre de 1818 había solicitado ser admitido a los exámenes para Maestro Arquitecto pero, aunque fue aceptada su solicitud, no consiguió en esta ocasión el título deseado. En 1820 será nombrado Maestro Mayor de Santander y diez años más tarde, presentará los diseños de *Un teatro para Santander* (del A-3302 al A-3308) como prueba de pensado y *Una puerta y entrada de una plaza de armas* (A-3501) como prueba de repente, siendo aprobado Maestro Arquitecto en la Junta Ordinaria del 25 de abril de 1830.
- (35) MARIN-BALDO CAQUIA, José María. Murcia 1824 - Madrid ? 1891. *Capilla subterránea para panteón de reyes*. Año 1853. 6 dibujos en papel avitelado: uno a lápiz negro y los cinco restantes, preparados a lápiz y delineados a tinta negra. Tintas y aguadas de colores.

Contiene:

Prueba de repente:

A-4919 Planta y sección. Croquis a lápiz negro. 343 X 303 mm.

Fecha, firmado y rubricado a lápiz negro: "Madrid 11 Enero 1853 / J. M^a. Marin / Baldo".

Prueba de pensado:

*A-4920 Plantas baja y de cubiertas. 977 X 650 mm.

*A-4921 Sección. 655 X 973 mm.

A-4922 Sección CB de geometría descriptiva. 756 X 555 mm.

A-4924 Diferentes estudios de geometría descriptiva. 655 X 977 mm.

Fecha, firmados y rubricados a tinta negra, excepto el n^o A-4921: "Escuela Especial de Arquitectura. Madrid 12 de Marzo de 1853 / José M^a Marin Baldo".

(36) Para un mayor conocimiento de la figura de este arquitecto véase: NICOLÁS GÓMEZ, *Arquitectura y Arquitectos*.

(37) GÓMEZ, José María. Madrid, h., 1817-?. *Panteón para hombres célebres*. Año 1845. 3 dibujos en papel avitelado, preparados a lápiz y delineados a tintas negra y roja. Aguadas de colores.

Contiene:

*A-4907 Planta baja. 570 X 836 mm.

*A-4908 Alzado de las fachadas principal y posterior, y sección AB. 573 X 840 mm.

A-4909 Alzado de la fachada lateral y secciones CD y EF. 573 X 838 mm.

Firmados y rubricados a tinta sepia: "José María Gómez".

BIBLIOGRAFÍA

- ARBAIZA, Silvia y Carmen Heras. *Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, correspondiente a los s. XVIII y XIX*. (En prensa).
- ARBAIZA, Silvia y Carmen heras. "Legado de D. Silvestre Pérez a la Real Academia de San Fernando". (En prensa).
- BERCHEZ, Joaquín y Vicente Corell. *Catálogo de Diseños de Arquitectura de la Real Academia de B.B.A.A. de San Carlos de Valencia. 1768-1846*, Valencia, Xarait Ediciones, 1981.
- CANOVAS DEL CASTILLO, Soledad. "Artistas españoles en la Academia de San Luca de Roma 1790-1808", en *Academia*, 68, Madrid (1989), 153-205.
- CERVERA VERA, Luis. *El Arquitecto gallego Domingo Antonio Lois y Monteagudo (1723-1786) y su Libro de Barios Adornos*, La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1985.
- CHUECA GOITIA, Fernando. *El Museo del Prado*, Madrid, Insula, 1952.
– *Varia Neoclásica*, Madrid, Instituto de España, 1983.
- Diccionario de Autoridades*, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, 1726. Ed. Facsimil, T. III.
- Distribución de los Premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes, hechos por la Real Academia de San Fernando..., correspondientes a 1753, 1754, 1756 y 1808-1832*.
- Hacia una nueva idea de la Arquitectura. Premios Generales de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)*, Madrid, Real Academia de B.A.S.F., Comunidad, 1992.
- NERDINGER, W., y otros. *Revolutionsarchitektur. Ein Aspekt der europaischen Architektur um 1800*, Munich, Hirmer Verlag, 1990.
- NICOLÁS GÓMEZ, Dora. *Arquitectura y arquitectos del s. XIX en Murcia*, Murcia, Ayuntamiento, 1993.
- SÁNCHEZ CANTÓN, S.J. "Los pintores de Cámara de los Reyes de España", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 24, Madrid (1916), 202-220.

PARADOJAS DE LA CONVERGENCIA
INTERDISCIPLINAR EN LA INVESTIGACIÓN MUSICAL

Por

JOAQUINA LABAJO VALDÉS

No es necesario ser muy perspicaz para afirmar que los proyectos interdisciplinarios que, mediada la década de los cincuenta e incluso los setenta, movilizaron las universidades europeas, se encuentran en la actualidad en claro retroceso. Cada especialidad tiende a replegarse sobre sus “especificidades” más que a levantar la mirada hacia espacios fronterizos. Pese a ello, curiosamente, el crecimiento acelerado de la entropía, dentro de cada disciplina, hace cada vez más difícil distinguir sus límites respecto a otros campos de la investigación.

La escuela de “Les Annales”, con Jacques Le Goff a la cabeza o los trabajos de Lucien Febvre, intentó, hace tres décadas, la búsqueda de nuevos planos de estudio para la historia a través de los acentos que los antropólogos establecían sobre situaciones del presente. Mientras, por su parte, la Asociación de Antropólogos Sociales de la Commonwealth pretendía, desde Edimburgo, marcar sus distancias frente a los “historiadores más ortodoxos”, a los que se reprochaba en sus interpretaciones del pasado la falta de diálogo con las conductas del presente (1). Progresivamente, la historia fue dejando de ser campo exclusivo para los historiadores del arte occidental, al tiempo que el estudio del “comportamiento social”, entendido con toda la ambigüedad que el término sugiere, les abría nuevos ámbitos de prospección sobre lo repetitivo y cotidiano. Una rica y exuberante confusión de campos de trabajo surgió incontenible para una generación que dejaba atrás la puerta de sus respectivos departamentos al encuentro de otros colegas que, como ellos, registraban con entusiasmo en las librerías secciones ajenas a sus especialidades.

No es mi intención, desde luego, detenerme a recrear las historias de amor y desamor entre historia y antropología, en nuestro caso musicología versus etnomusicología (si admitimos en polarizar sobre estos dos términos

la matizada paleta de metodologías en juego), que sin duda continúan suscitando polémica y reflexión en nuestros días. Sin embargo, aunque considero de todo punto inadecuado hablar de una “evolución lineal” e “historiable” de las relaciones entre ambas disciplinas, en lo que al transcurso de los últimos años se refiere, creo que puede resultar útil retener algunos de los principales rasgos sobre los que se ha establecido la dialéctica y derivar de ello algunas consecuencias.

En la década de los sesenta tuvieron lugar las célebres polémicas entre Sartre y Levi Strauss en las que, por indirectas alusiones, tomaría parte también la “nouvelle histoire” desde la pluma de un Braudel ofendido por las acusaciones de “inutilidad” vertidas hacia la Historia en “Diogène couché” (2). El supuesto Yalta académico a que, en palabras de Emmanuel Terray se llegó, dejando en manos de los historiadores el estudio de las sociedades de rápidas transformaciones, “les sociétés chaudes” y “les expressions conscientes”, mientras a los antropólogos correspondía todo lo relativo a las sociedades de “lentas mutaciones” y “les expressions inconscientes” (3), en ningún caso significó el final de atracciones y reproches entre unos y otros investigadores. Un cierto reparto geográfico del mundo permitió, en todo caso, la convivencia pacífica de ambas disciplinas, hasta el punto de reconocerse mutuamente en múltiples ámbitos institucionales como complementarias; la delimitación de objetos-sujetos a estudiar sostuvo firmes los ideales de historiadores y antropólogos pese a sus discusiones sobre “cientifidad” y método.

Mientras duró el tiempo, no muy lejano, en que “primitivos” y “salvajes” aparte de no beber Coca-cola tampoco poseían ni coches ni rebeldes antigubernamentales y, por descontado, no consumían rock en walkman, fue sostenible el mito de la existencia de reservas de la civilización que “guardan sus largas tradiciones incontaminadas por el progreso para beneficio de la investigación occidental”. Más tarde, y con las aculturaciones, sincretismos, etnocidios..., lo cierto es que ni siquiera en apariencia las llamadas “sociedades primitivas” ajustan ya sus modos de vida a las metodologías de estudio elaboradas concienzudamente en las últimas décadas. A partir de tal constatación, la etnología y la antropología han comenzado, también en el campo de los estudios musicales, a irrumpir sobre las llamadas “sociedades complejas”, constituyendo un elemento más de provocación de polémicas: “lo que ha socavado los ideales de estas disciplinas –ha señalado C. Geertz– es un cambio operado en la ecología del saber, que ha

llevado tanto a los historiadores como a los antropólogos, cual bandada de patos migratorios, al territorio del otro; un desmoronamiento de la distribución natural de los terrenos de pasto que había dejado Francia a los unos y Samoa a los otros” (4).

Es preciso poner de manifiesto, no obstante, que hasta el momento ningún hecho demostrativo ha probado que esa “distribución natural” de espacios constituya algo más que un presupuesto especulativo y apriorístico. Por el contrario, algunos trabajos recientes nacidos de este diálogo interdisciplinar demuestran la viabilidad funcional de ambas ciencias sobre sus respectivos nuevos territorios de inspección; el proceso de “refundación” de la etnomusicología es, por ejemplo, hoy un hecho.

Las fuertes polémicas a que nos hemos referido, aunque paradigmáticas, es forzado admitir que han tenido un marcado protagonismo en Francia, donde la historia de las sociedades “sans écriture” ha sido y continúa siendo tarea de los antropólogos. Refiriéndonos más directamente a la investigación musical, en Gran Bretaña o en Estados Unidos los historiadores han compartido más frecuentemente la historización de estas sociedades con sus colegas de la antropología musical, conviviendo incluso en departamentos universitarios, como suele recordar Bruno Nettl. De modo similar a lo sucedido en otros países del sur de Europa (5), en España, sin embargo, el estudio de “las otras civilizaciones” que la antropología o etnología centroeuropeas fueron a buscar en lejanas tierras “de colonias” se replegó aquí desde un principio sobre el propio entorno. Así, los trabajos de la *Sociedad antropológica de Sevilla*, fundada en 1871, tuvieron un carácter fundamentalmente arqueológico y teórico, mientras que la *Sociedad del folklore español*, nacida en 1881, inició desde un primer momento trabajos de recogida de fuentes orales por toda la península, en paralelo con similares trayectorias europeas del momento bautizadas de igual modo desde Londres. El concepto de “folklore”, mucho más significativo en nuestro país que los de etnomusicología o antropología de la música, sostenido hasta más acá de la mitad de este siglo sobre bases tylorianas que identificaban los comportamientos populares más “puros” con supuestos estados de “congelación” del pasado histórico, no ofrecieron en consecuencia, desde este aspecto, espacios similares para el enfrentamiento.

Sin duda alguna, las particulares características de cada país establecen diferentes aproximaciones a la valoración de estas relaciones entre disciplinas.

Aparte de que la complejidad de situaciones y determinantes de todo tipo hacen, en cierto modo, incómodo este tipo de revisiones. Podría presumirse, además, que pese a las evidentes incursiones mutuas que en todos los planos se han venido sucediendo, la convergencia interdisciplinar tal vez sea ante todo una imagen intuitiva de profundas raíces, un puro espejismo, sin embargo, inexpressivo de una posible existencia y consistencia real.

EQUIPARACIÓN DE PRESUPUESTOS METODOLÓGICOS

La necesidad de unificar criterios entre los especialistas y fortalecer la investigación histórica, dio lugar en 1986, dentro del marco etnomusicológico europeo, a la celebración de un congreso en Londres con el lema “Ethnomusicology and the Historical Dimension”. Pierre Sallée, como musicólogo africanista, planteaba en los siguientes términos la situación: “Les recherches historiques sont-elles susceptibles de restituer aux musiques de tradition orale leur dimension diachronique, ou bien ne peuvent-elles prétendre qu’apporter leur contribution spécifique à des recherches pluridisciplinaires sur l’histoire des peuples qui pratiquent ces musiques?. On retrouvera ici le problème des rapports entre ethnologie et histoire tel que l’avait posé C. Lévi-Strauss: prétendre reconstituer un passé dont est impuissant à atteindre l’histoire, ou vouloir faire un présent sans passé...” (6). La simplificación frente a estos dos posicionamientos nos coloca en principio ante la siguiente pregunta: ¿De la mutua apropiación de espacios temporales, geográficos y sociales, de la valoración de fuentes documentales compartidas o de la selección de ciertos aspectos comunes de interés, cabe esperar una real convergencia de Historia y Antropología en los dominios de lo musical?.

Multitud de impedimentos acompañan el distanciamiento de posiciones. Tal vez la plasmación en forma lineal de la atracción entre metodologías no constituya una representación acertada, pero en cualquier caso, una especie de constante oculta parece estar negando una honrada previsibilidad para tales encuentros. Dentro de la mecánica tradicional del razonamiento, el hecho de que entre dos sistemas se registre un incremento de elementos en mayor grado compartidos, conduce a deducir convergencias globales. A menudo, sin embargo, no pasan de significar apreciaciones de apariencia cuyo ejemplo clásico lo constituye la paradoja de Aquiles y la tortuga: ¿Po-

dremos alcanzar un muro si en cada paso avanzamos la mitad de la distancia que de él nos separa? (7). La observación de tres presupuestos centrales de convergencia, paradójicamente “inalcanzada”, puede mostrarnos la debilidad de las supuestas aproximaciones.

a) *El cuestionamiento de niveles de “fiabilidad” entre fuentes orales y escritas.*

La aparición desde 1954 de la revista *Ethnohistory*, a la persecución de una coherente integración de fuentes para el estudio de los procesos de aculturación colonial, constituyó, sin duda, un importante referente en la pretensión de acercamiento interdisciplinario. La idéntica atribución de márgenes de desviación subjetiva para las fuentes escritas y orales, sentó las bases para la valoración metodológica de la tradición oral en todos los campos. La relación entre ambas fuentes –explicaría Jan Vansina– no equivale “al de la diva y su suplente en la ópera: cuando la estrella no puede cantar se le concede la oportunidad a ésta, es decir, cuando la escritura no existe, se acude a la tradición. Las fuentes orales ayudan a corregir otras perspectivas, de la misma forma que las otras perspectivas la corrigen a ella” (8). Gwyn Prins brinda un ágil resumen actualizado a este respecto, destacando cómo el testimonio oral, más allá de revelar temas tan sólo tangenciales, permite descubrir un relieve de matices tan amplio y contundente como ha podido llegar a percibirse en nuestra cultura occidental respecto al lenguaje escrito (9). “Si la escritura aporta precisión formal, cronológica y comparativa, la expresión oral aporta aspectos importantes relativos a la continuidad cultural, la escala de percepción de los individuos, las funciones de la memoria, así como los fines de la historia en las sociedades con modos diferentes de comunicación” (10).

El juego binario de oposiciones constituye, sin duda alguna, uno de los recursos humanos de composición y fragmentación del entorno más reiterado y extendido. Pero también, como cualquier otra simplificación explicativa, es vulnerable. Oralidad y escritura son, en nuestro caso, sólo dos situaciones extremas y no necesaria y mutuamente excluyentes; desde el terreno de lo musical, los trabajos de Marcello Sorce Keller sobre la pervivencia de la música “cultiva” en la tradición oral italiana, alemana y estadounidense, permiten concluir (11) que si es posible hablar de una tradición (o

un aprendizaje) exclusivamente oral, “non esistono invece tradizioni musicali esclusivamente scritte”. “L’enquête ethnographique nous a montré, précisément, –ha señalado a su vez Cheyronnaud a partir de sus trabajos sobre el canto eclesiástico– que l’exercice parodique ne renvoyait pas tant à quelque version type du livre de chant qu’à la réalisation officielle, concrète et familière qu’était procurée localement et qui en appelait fondamentalement à la complicité d’un savoir sciemment partagé...” (12).

Las fuentes orales y escritas, consideradas hasta hace algunos años como principal factor condicionante en lo metodológico, resultan hoy equiparables en su valor intrínseco. Desde esta perspectiva, considerando la aseveración de Evans-Pritchard de que la Antropología social y la Historia no difieren en métodos y objetivos, sino solamente en la técnica de campo (13), la convergencia ya debería ser hoy un hecho. Sin embargo, no lo es. La observación en paralelo de ambas fuentes deja al descubierto, más bien, la perplejidad de nuevas complejidades.

b) La equiparación de los sujetos y objetos estudiados por antropólogos y folkloristas al sustituir el valor de raza por el de evolución

Las teorías desarrolladas por Gobineau a lo largo del siglo pasado a favor del establecimiento de categorías entre las “razas” humanas (14), obtuvieron desde la “musicología comparada”, en cierto modo, una respuesta de choque al considerar a las “civilizaciones exóticas” como “residuos de una evolución sufrida por nuestros propios antepasados”. De modo sin duda etnocéntrico, toda la humanidad era entendida como fruto de una única historia lineal. La ausencia de cualquier relativismo racial, sin duda peligroso para la sociedad alemana de entreguerras, llevó a Curt Sachs, sanamente, a querer ver en “la sangre” que “circula aún por la música occidental” la de los vedas o melanesios (15). Su liberada falta de escrúpulos para “comparar” elásticamente pasado con presente y Europa con Ceilán le conduciría, sin embargo, a convertir a los “salvajes” “de otras razas” –como eran denominados por la antropología del siglo XIX–, en pueblos “primitivos” cuyas diferentes manifestaciones venían a ser distanciados hitos congelados en la trayectoria de la “civilización”, lo que permitía transformarles en nuestros “ancestros”. De este modo, la etnomusicología al servicio de la historia universal encontró en la evolución, como idea de progreso unívoco

lineal, una posición conceptual con suficiente estabilidad para generar un largo número de trabajos en su trayectoria científica.

En 1954, durante el congreso internacional de música folklórica o tradicional celebrado en Sao Paulo, se señalaron tres caracteres para la definición de esta música: continuidad, variación y selección (16). El espíritu de los principales impulsores del encuentro les hizo preocuparse por revalorizar las dos últimas categorías sobre la primera, que venía monopolizando los estudios. Sus planteamientos resultan, sin embargo, incapaces para afrontar actualmente con realismo la influencia incontestable de los medios de comunicación de masas sobre los intercambios culturales entre los diversos pueblos del mundo. Observada la población mundial desde una óptica libre de los presupuestos de un único esquema evolutivo y bajo la consideración –al menos teórica– del nuevo concepto de “alteridad cultural”, los analistas prefieren rehuir las connotaciones de valor heredadas: “música culta - música popular”, etc...; sustituyen la predeterminada singularidad del objeto “música” por el más plural de “músicas” –en concordancia con el relativismo filosófico de este siglo–, a la vez que intercambian el término “folklore”, impregnado de connotaciones metodológicas, por el adjetivo de “tradicional”. Recientemente, sin embargo, y muy fundamentalmente a raíz de la divulgación de publicaciones como *The invention of tradition* (17), al ponerse de manifiesto la infundamentación histórica de múltiples expresiones supuestamente arcaicas en nuestra cultura occidental, también este término comienza a aparecer hoy como inoperante, no sólo en los análisis del patrimonio rural de los pueblos, sino también en cuanto al estudio de los nuevos tipos de música surgidos en los ámbitos urbanos a partir, sobre todo, de las múltiples interacciones acaecidas en la reciente década, que están influyendo de manera imprevisible en la percepción musical de una amplia audiencia.

Habría que destacar, en todo caso, que, pese al esfuerzo de todas estas conversiones semánticas y terminológicas, y de sus logros explicativos, la arraigada consideración de la investigación del hecho musical como “objeto” independiente continúa minusvalorando los equilibrados estudios sobre las relaciones que rigen la construcción del pensamiento musical: “Debemos reconocer –protestaba John Blacking, uno de los principales impulsores de la nueva etnomusicología europea– que ningún estilo musical posee categorías ‘propias’: sus categorías son las de la sociedad, la cultura y los cuerpos de los humanos que la escuchan, la crean y la ejecutan. No pode-

mos ya escuchar la música como una cosa en sí misma cuando la investigación etnomusicológica muestra que los hechos musicales no son siempre estrictamente musicales y que la expresión de las relaciones de los sonidos en las estructuras sonoras puede ser relativamente secundaria a las relaciones extramusicales que los sonidos representan” en cualquier cultura (18).

c) La valoración equivalente de perspectivas espaciales y temporales

En la pretensión de fundamentar sus trabajos bajo presupuestos científicos, la musicología y la etnomusicología han buscado en la “distancia” cultural la consecución de una intuitiva homologación a través del concepto de objetividad. Desde el alejamiento cultural en el espacio o desde la “suficiente” perspectiva histórica, el desarrollo de errores –simplificaciones, tópicos, exotismos, etc...– ha resultado ser igualmente común para ambas; también el de sus reconocidas ventajas: amplias visiones de conjunto, relatividad de los hechos constatables, posibilidad de establecer estructuras funcionales explicativas, reconocimiento de leyes capaces de presidir dinámicas subyacentes, etc... “La relación de simetría entre historia y etnología –ha insistido Levi Strauss (19)– parece ser sólo rechazada por los que no creen que el despliegue en el espacio y la sucesión en el tiempo ofrezcan perspectivas equivalentes. A su juicio, se diría que la dimensión temporal disfruta de un prestigio especial, como si la diacronía fundase un tipo de inteligibilidad no sólo superior al que aporta la sincronía, sino sobre todo de orden más específicamente humano”.

Dejada aparte la superioridad de una u otra dimensión, lo cierto es que las perspectivas de alejamiento “geográfico” e “histórico”, en su carácter de “distanciamiento del objeto”, han recibido clásicamente reconocimiento como imprescindibles ópticas de rigor científico. Lo que contrasta, en cierto modo, con algunas interpretaciones de la realidad física: la contemplación, por ejemplo, de las denominadas estrellas fijas, no confunde por su estatismo a los astrónomos sobre su real longeva distancia; el criterio de distancia no ha demostrado ser, desde “la ciencia”, hasta el presente, un concepto de objetividad sino más bien de relatividad. Pero debido a esos y otros presupuestos, el tratamiento de los comportamientos musicales urbanos de este siglo, ricamente mediatizados cotidianamente por dinámicas de múltiples influencias, han constituido en múltiples ocasiones no sólo la

consideración de expresiones en sí mismas indignas de atención (... “a las claras se ve la música ‘plebeya’ [pero no popular] que aclaman los públicos de ‘cuplé’ y de otros espectáculos de baja índole”) (20), sino incluso una amenaza, (... “the relationship between ethnomusicology and popular music studies, despite a natural closeness, has often been uneasy. The main reason for this is obvious. The popular music have commonly been seen by ethnomusicologists as a major threat to those very music cultures which they wish to study and protect”) (21).

Por otro lado, el presupuesto aquí planteado, sobre las equivalencias en el alejamiento entre las dos dimensiones clásicas de espacio y tiempo, pone al descubierto un tercero en el que ambas quedan también implicadas: el “hoy” y “aquí” urbano que crece de modo local y logra lejanas y amplias metástasis. A principios de siglo fue el “cuplé”, el “foxtrot”... y hasta la “zarzuela”, en tantas ocasiones censurada como género de prostitución tanto de la música culta como de la popular; en la actualidad, los géneros “difusos”: “La world music”, los diversos estilos de “fusión”, la “música repetitiva”, etc..., por citar ejemplos en contacto con la música “tradicional” y “cultura” contemporánea, presentes ambas en las aulas especializadas de conservatorios y universidades. La influencia de este tipo de géneros, “popularmente internacionales”, ha contado siempre con la complicidad de grandes audiencias y patrocinadores, y ha influido de manera poderosa e importante sobre las músicas locales. No obstante, el miedo de los especialistas a su influencia sobre la pérdida de identidad de la tradición cultural de uno u otro carácter, no ha permitido en muchas ocasiones apreciar los nuevos matices y procesos generados en cada cultura musical a la búsqueda de su propio equilibrio. El estudio de lo diferente cuando la distancia es corta, aparece aún provocativo. La ausencia de “perspectiva” sigue condicionando el reconocimiento de valor a sus conclusiones.

LA DEVALUACIÓN DEL CONCEPTO DE “OBJETIVIDAD”

Las falsas convergencias se originan, pese a todo, por el afán de “objetividad”, el señuelo imaginativo con que musicólogos, etnomusicólogos, sociólogos, semiólogos, etc..., se contemplan y contemplan la realidad de estudio. En el último capítulo de *La pensée sauvage*, (Historia y Dialéctica), Claude

Lévi-Strauss deja abierta la puerta a la utilidad de la construcción histórica, pero añadiendo: “a condición de salir de ella” (22). La selección del hecho histórico no es menos significativa que su constitución como tal —escribía agudamente—, ya que, desde su punto de vista, “es el historiador quien elige, corta y recorta la realidad de lo sucedido” y, por lo tanto, quien construye el propio objeto histórico: la historiografía como objeto para la historia. Se podría replicar, sin embargo, que la imposibilidad de separar el pasado de la lente del historiador no carece de correspondencia en el etnólogo, incapaz de liberarse de su “civilización” o de su “corriente académica” en su estar, entrevistar o interpretar los comportamientos del presente. Los cuadernos de notas de campo, como *A Diary in the Strict Sense of the Term*, de Bronislaw Malinowski (23), constituyen ya, igual que los libros de viajes de Manuel Iradier, Richard Ford o el pianista Luis Moreau Gottschalk, una interesante fuente de datos para el estudio de lo que podríamos denominar “la formulación de perspectivas” o para conocer “el discurso del discurso”, que tanto preocupaba a Roland Barthes. Un potencial margen de incertidumbre y de significados se abre, inevitable, a cada nueva lectura de estas descripciones supuestamente neutras de los investigadores.

En la actualidad, el significado de “objetividad” se encuentra débilmente sostenido, arrastrando en su declive a las metodologías clásicas sobre él edificadas. La aproximación en las ciencias humanas al concepto de realidad objetiva sólo puede producirse a través de un modo de captación discontinua a la que sólo el investigador puede conceder continuidad, desde una “subjetividad disciplinada”. Pero el reconocimiento de que nuestra observación del hecho musical no se logra sino a través de meras “apariencias”, como las de la caverna de Platón, no reduce su estudio, sin embargo, a la “a-cientificidad” sino que, por el contrario, nos abre y aproxima a los problemas generales y comunes de toda la ciencia: “... La science ne donne pas, et ne donnera jamais, accès au réel en soi. —manifestaba recientemente Bernard d’Espagnat, antiguo profesor y director del laboratorio de Física teórica d’Orsay— Le fait que la science ne décrit pas la réalité ultime n’indique en rien que cette dernière n’existe pas! C’est la science qui est limitée, non le réel. Quant à savoir quel est, dans ce nouveau contexte, l’intérêt de la pratique scientifique et de la connaissance elle-même, je dirais qu’il réside justement dans l’attitude de modestie et d’esprit critique à laquelle elle oblige” (24).

El estudio del pensamiento y de la vida musical, en su pasado histórico o en su presente actual, no puede ser considerado sino como una significación dinámica y abierta en múltiples dimensiones. “Tenemos que reconocer teóricamente el pasado en el presente, la superestructura en la infraestructura, lo estático en lo dinámico” –escribía recientemente Marshall Sahlins en *Islas de Historia* (25). La cuestión viene a ser ésta: ¿es posible aceptar hoy la existencia aislada de un pasado estático?. A este respecto, David Bohm, representante fundamental de la Física de nuestros días, ha sugerido que consideremos el proceso que se opera al escuchar en algún momento de un fragmento musical una sola nota. En ese caso –dice–, “pese a que nos encontremos escuchando explícitamente un solo sonido, la mente lo conecta en el seno de una sensación de totalidad. Uno no experimenta la realidad de la pieza entera aferrándose al pasado o comparando las notas que se suceden con el recuerdo de las anteriores. Podríamos decir, más bien, que cada nota causa una transformación activa de todo lo que hubo antes” (26). Es el mundo de lo “no explícito”, pero potencialmente presente, el que impide el confinamiento del objeto llamado música al margen de una escucha desembarazada de la experiencia. No es tal vez por ello casual que las anotaciones de muchos recopiladores del pasado cambio de siglo, entre los que se encuentra destacadamente Felipe Pedrell, pretendieran, al recoger los cantos escuchados a una sola voz en las aldeas, reponer de modo “intuitivo”, a través de sus personales armonizaciones, ese “implícito” que parece dejar sin “alma” a la mera transcripción (e incluso grabación) de lo acústicamente percibido: “Para los cortos alcances de nuestros profesionales músicos de antaño –comenzaba diciendo– la armonización de la canción era algo así como una profanación de leso arte..., no se le ocurría pensar que desde los orígenes de la música moderna todas las melodías, populares o no populares, fueron *pensadas* armónicamente: que una simple melodía popular es, *virtualmente* armónica; y, en fin, que puede afirmarse, que toda melodía popular contiene el germen armónico latente que la engendró, y que para traducir su significado en el todo artístico que le es propio, basta *sentirla* por dentro, y el milagro de compenetración queda realizado” (27).

El problema se encuentra, pues, en que el “implícito” que el investigador trata de rescatar y recrear de nuevo, tanto a partir de la observación-escucha directa o documental de unos determinados comportamientos, como

de la exploración de una partitura o la escucha de un concierto, modifica la “realidad” de lo previamente escuchado o valorado. El “hilado de los hechos” o la “interpretación de la escucha” no es tanto parangonable, por numerosos que puedan ser los datos retenidos de su contexto, a la limitada demarcación del cemento entre las piedras de la restauración de un templo cuanto al de las ceras aplicadas a la protección de sus relieves, modificadoras, a la vez del aspecto de su color y consistencia. Cualquier elemento de la práctica musical que pretendamos separar del resto para su más concreto estudio, no conseguirá ser aislado de la constelación a la que pertenece, dado que esta pretendida separación no tiene lugar sino desde la consideración de la significación que estemos en condiciones de darle. En todo caso, no tendrá lugar sino como una deformación, eso sí, sistemática, de nuestro universo de experiencia, sin que nosotros, por el momento, podamos nombrar el principio por el que se rige (28).

DE LOS “PIDGINS” A LA METÁFORA

Si la física, la matemática o la química se automanifiestan prácticamente incapaces de poder llegar a describir la realidad última de sus objetos de estudio, no debería esperarse mucho más de las ciencias humanas en su referencia al hecho musical. En consecuencia, paralelamente a la profundización de cada aproximación metodológica, debería insistirse en la utilidad de los avances hacia un ágil diálogo (y no asimilación) con otras metodologías que permitan corregir las continuas deformaciones con que la realidad nos regala. Desde una musicología sistemática concebida como pilar sobre el que colocar niveladamente toda producción musical, tal vez la unificación de disciplinas podía esperarse como un hecho próximo; sin embargo, la tendencia, durante las últimas décadas, no parece haber sido tanto una simplificación en la etiquetación de escuelas cuanto, por el contrario, una pluralización de especialidades con lenguajes particulares; especialidades que han sido generadas, precisamente, a partir de la profusión de interrelaciones entre materias supuestamente distantes. La aspiración de convergencia dentro del estudio de lo musical parece mostrarse, de momento, tan sólo como una inquietud epistemológica por reflejar o reproducir la global simplicidad con que cada actitud musical tiene lugar en cualquier situación

para cualquier hombre. Pero cabe preguntarse si la percepción de esa realidad puede ser reproducida a través de la suma de los medios de inspección a nuestro alcance.

Cada disciplina tiene en su lenguaje particular uno de sus bienes más específicos que parece funcionar bajo una especie de lógica biológica. Ello hace sin duda posible que no sea necesario atender al medio circundante de una sociedad para extraer desde la escucha de una canción o el análisis de una partitura autoexplicaciones coherentes de la música por sí misma. Pese a las fuertes críticas vertidas sobre la escuela del positivismo de Eduard Hanslick, en su defensa de la autoexplicación que la música pueda ofrecer por la observación exclusiva de sus formas (29), lo cierto es que tal posición resulta perfectamente útil y complementaria a los estudios sobre el significado e interacción con el medio en que ésta se desarrolla; del mismo modo que las formas de un instrumento musical, más allá de su culto como objeto, pueden ofrecernos información sobre los secretos de las relaciones que se anudan entre la música y los hombres (30). Pero si las estructuras sonoras resultan, sin duda, elementos condicionantes en el seguimiento de los comportamientos y caracteres de una cultura musical, el valor de sus significados carece de sentido sin la explicación diacrónica y sincrónica de sus relaciones con el entorno en que tiene lugar. La constatación de que una semilla constituye sólo una mínima parte de lo que a una planta aportan el suelo, el agua, el aire o la luz solar, nos reclama a la revalorización de los llamados “microelementos” que interaccionan en el proceso de desarrollo de la “música cotidiana”, a los que Peter Crowe denomina “imperativos bio-geoculturales del entorno” –“modelling the bio-cultural environment” (31)– y que otros representamos bajo la idea de “paisaje sonoro” (32).

El respeto interdisciplinario y metodológico, fundado en otro tiempo en la exclusividad de temas para cada uno de los gremios de quienes trabajamos con el hecho sonoro, se encuentra en la actualidad frente al reto de sobrevivir en una convivencia más próxima, en la que cualquier objeto y proceso pueda, virtualmente, resultar atractivo para un investigador por razones absolutamente inconcebidas a otro. De la necesidad de diálogo y de comunicación entre los diferentes modos y marcos de trabajo debería surgir un lenguaje más allá de los pequeños “pidgins” interdisciplinarios, capaz de elaborar una comunicación de consistencia –que podríamos deno-

minar “metafórica” –y preocupada por producir, desde la recíproca anulación de conceptos particulares, superiores significaciones compartidas. Un lenguaje que, operando a través de contracciones en cada especialidad, pueda contribuir al aumento de implicaciones semánticas para el conjunto de los investigadores y, en definitiva, al enriquecimiento cognitivo.

El denominado “principio de divisibilidad”, que sostenía que un fenómeno se conoce mejor analizando cada una de sus partes separadamente, queda hoy en entredicho por las experiencias de la mecánica cuántica: “Claridad y verdad son dos variables complementarias; si un discurso gana en claridad es que pierde en verdad, y viceversa” –ha señalado Niels Bohr, trasladando a la observación cotidiana las consecuencias de sus observaciones– (33). Todo apunta, por el contrario, a acentuar el compromiso de comprensión hacia el sentido de “lo global”, lo que hasta nuestros días había sido considerado como patrimonio de los llamados “pueblos primitivos”. En conclusión: la paradoja de las convergencias nos invita a todos a concebir el campo de la investigación musical no como un saber completo, sobre un objeto cerrado, sino como una ciencia ilimitada e integradora.

NOTAS

- (1) LEWIS, *Historia y antropología*, 11.
- (2) LEVI-STRAUSS, ERIBON, *De près et de loin*, 169.
- (3) TERRAY, "De Mauss à Thucydide", 69.
- (4) GEERTZ, "Historia y Antropología", 59.
- (5) GIANNATTASIO, *Il Concetto di Musica*, 67-86.
- (6) SALLEE, "Ethnomusicologie et histoire au Gabon", 33 y 44.
- (7) HOFSTADTER, *Gödel, Escher, Bach*, 33 -37.
- (8) VANSINA, *Oral Tradition as History*.
- (9) PRINS, "Historia oral".
- (10) BUXO I REY, "Historia oral", 11.
- (11) SORCE KELLER, "Musica colta e musica popolare", 79.
- (12) CHEYRONNAUD, "Dieu fait des manières", 25.
- (13) EVANS PRITCHARD, *Anthropologie and History*.
- (14) GOBINEAU, *Essai sur l'inégalité des races humaines*.
- (15) SACHS, *Musicología comparada*, 8.
- (16) PRECIADO, *Folklore español*, 52.
- (17) HOBBSAWM, RANGER, *The invention of tradition*.
- (18) BLACKING, *Le sens musical*, 34.
- (19) LEVI-STRAUSS, *El pensamiento salvaje*, 371.
- (20) LÓPEZ CHAVARRI, *Música popular española*, 136.
- (21) MIDDLETON, "Ethnomusicology and Modern Music History", 371.
- (22) LEVI-STRAUSS, *El pensamiento salvaje*, 380.
- (23) MALINOWSKI, *A Diary in the Strict Sense of the Term*.
- (24) ROBREDO, "La science ne donne accès qu'aux apparences", 66-67.
- (25) MARSHALL SAHLINS, *Islas de historia*, 9.
- (26) BOHM, *Hidden Variables and the Implicate Order*, 1-4.
- (27) PEDRELL, *Cancionero Musical Popular Español*, 33.
- (28) MERLEAU-PONTY, *Résumés de cours*, 12.
- (29) HANSLICK, *De lo bello en la música*.
- (30) HENNION, "A la recherche de l'instrument", 8.
- (31) CROWE, "Déroulement musical d'Iberia en Sibéria".
- (32) LABAJO, J., *Paisaje sonoro de una ciudad*.
- (33) ESPAGNAT, KLEIN, *Regards sur la matière*, 17.

BIBLIOGRAFÍA

- BLACKING, John, *Le sens musical*, París, Les Editions de Minuit, 1980.
- BOHM, David, *Hidden Variables and the Implicate Order*, Londres, Birkbeck College London University, 1985.
- BUXO I REY, M^a Jesús, "Historia oral", en *Historia y fuente oral*, 9, Barcelona (1993), 7-19.
- CROWE, Peter Russell, "Déroutement musical d'Iberia en Sibéria: dérive des continents, flottement des îles", en *Actas del European Seminar in Ethnomusicology à Valencia-2*, Alicante (1992), 1-9.
- CHEYRONNAUD, Jacques, "Dieu fait des manières. Musiques d'appareil et d'apparat", en *Cahiers de musiques traditionnelles*, 3, Genève (1990), 23-33.
- ESPAGNAT, Bernard, KLEIN, Etienne, *Regards sur la matière. Des quanta et des choses*, París, Fayard, 1993.
- EVANS PRITCHARD, Edward, *Anthropologie and History*, Manchester, Manchester University Press, 1961.
- GEERTZ, C., "Historia y Antropología", en *Revista de Occidente*, 137, Madrid (1992), 55-74.
- GIANNATTASIO, Francesco, *Il Concerto di Musica. Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1992.
- GOBINEAU, Joseph Arthur, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, (1853-1855), en *Oeuvres complètes*, IX, París, Gallimard, 1959.
- HANSLICK, Eduard, *De lo bello en la música*, Buenos Aires, Ricordi, 1947.
- HENNION, Antoine, "A la recherche de l'instrument", en *Vibrations*, 2, París (1983), 6-15.
- HOBBSAWM, Eric, RANGER, Terence, *The invention of tradition*, Cambridge, Press Syndicate of the University of Cambridge, 1983.
- HOFSTADTER, Douglas, R., *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*, Barcelona, Tusquets, 1989, 33-37.
- LABAJO, Joaquina, *Paisaje sonoro de una ciudad. Valladolid 1890-1923*, Tesis de Doctorado (original mecanografiado), Universidad de Valladolid, Departamento de Historia del Arte, 1992.
- LEVI-STRAUSS, Claude., ERIBON, Didier, *De près et de loin*, París, Editions Odi-le Jacob, 1988.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.
- LEWIS, I.M., *Historia y antropología*, Barcelona, Seix Barral, 1972.
- LÓPEZ CHAVARRI, Eduardo, *Música popular española*, Barcelona, Labor, 1927.

- MALINOWSKI, Bronislaw, *A Diary in the Strict Sense of the Term*, Londres, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1967.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Résumés de cours. Collège de France 1952-1960*. París, Gallimard, 1968.
- MIDDLETON, Richard, "Ethnomusicology and Modern Music History", en *Popular Music*, XI, 3, Cambridge (1992), 371-373.
- PEDRELL, Felipe, *Cancionero Musical Popular Español, I*, Barcelona, Boileau, 1958, (compilación realizada entre 1919 y 1930).
- PRECIADO, Dionisio, *Folklore español. Música, Danza y Ballet*, Madrid, Studium, 1969.
- PRINS, Gwyn, "Historia oral", en *Historia y fuente oral*, 9, Barcelona (1993), 21-43.
- ROBREDO, Jean François, "La science ne donne accès qu'aux apparences. Entretien avec Bernard d'Espagnat", en *Science & Vie*, 908, París (1993), 66-67.
- SACHS, Curt, *Musicología comparada*, Argentina. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966. [*Vergleichende Musikwissenschaft Musik der Fremdkulturen*, Heidelberg, Quelle & Meyer, 1959].
- SALLEE, Pierre, "Ethnomusicologie et histoire au Gabon", en *Ethnomusicology and the Historical Dimension. Papers Presented at the European Seminar in Ethnomusicology*, Ludwigsburg, Philip Verlag (1989), 33-46.
- SAHLINS, Marshall, *Islas de historia. La muerte del capitán Cook. Metáfora, antropología e historia*, Barcelona, Gedisa, 1988.
- SORCE KELLER, Marcello, "Musica colta e musica popolare", en *Atti del Convegno promosso dalla S.I. A. E.*, Varazze (1991), 79-85.
- TERRAY, Emmanuel, "De Mauss à Thucydide ou de Thucydide à Mauss", en *Préfaces*, 18, París (1990), 67-70.
- VANSINA, Jan, *Oral Tradition as History*, Wisconsin, Madison, 1985.

EN LA MUERTE DE RAMÓN VÁZQUEZ MOLEZÚN

Por

LUIS FERNÁNDEZ-GALIANO

Ramón Vázquez Molezún, protagonista destacado de la arquitectura española contemporánea, murió en Madrid.

Como todas las muertes largamente anunciadas (padecía una hepatitis vírica desde hacía 20 años), la de Molezún suscita más incredulidad que sorpresa. Había estado muy enfermo durante tanto tiempo que sus amigos habíamos dado por supuesto que nunca llegaría a morir del todo. Las conversaciones con José Antonio Corrales, su socio de siempre, se iniciaban invariablemente con la demanda de noticias sobre la salud de Ramón, y ese hábito obstinado lo tomamos muchos como una garantía eficaz de supervivencia. Pero a partir de este octubre ventoso e invernal, Corrales se verá exento de esa labor amable y penosa. Molezún se le habrá muerto a él y a nosotros y las enciclopedias podrán cerrar el paréntesis biográfico: (La Coruña 1922, Madrid 1993).

Entre esos dos signos ortográficos habitó el arquitecto más dotado y el individuo más entrañable de su generación. Infatigablemente inventivo y desbordantemente generoso, la creatividad técnica y la cordialidad vital hicieron de Ramón Molezún el arquitecto más admirado y más querido por sus contemporáneos: una combinación bien infrecuente.

Graduado en Madrid en 1948, y pensionado en Roma desde 1949, la carrera arquitectónica de Ramón Molezún se inicia en 1952, fecha en la que se asocia a José Antonio Corrales, con quien realizó la mayor parte de sus obras y con el que obtuvo la última Medalla de Oro de la Arquitectura. El Instituto de Herrera de Pisuerga, una construcción de violentas geometrías diagonales ensambladas por una estructura de madera, con ecos de los constructivistas soviéticos, fue una de las primeras realizaciones de la pareja. Tanto éste como la posterior Residencia en Miraflores de la Sierra –proyectada con Alejandro de la Sota– fueron edificios que lograron extraordinarios resultados expresivos con muy

limitados medios, una circunstancia que se daría también en el pabellón de España en la Expo de Bruselas de 1958.

El pabellón, una construcción desmontable formada por paraguas hexagonales metálicos de distintas alturas que materializaban un espacio indefinido y fluido, fue el primer edificio moderno *oficial*, y simbolizó la voluntad de apertura y modernización de una España que estaba entonces saliendo de la autarquía. A la sombra del Atomium, el pabellón español, en el que la arquitectura se hacía inseparable de la construcción, adquirió tal popularidad que se tomó la decisión de trasladarlo a la Casa de Campo madrileña, donde, sumamente degradado por el tiempo y la desidia, todavía subsiste.

Durante los prósperos años sesenta, Molezún y Corrales tendrían una vida profesional muy activa, fruto de la cual serían numerosos edificios en Madrid y en las zonas turísticas de la costa, ejecutados todos con su característica eficacia y aplomo, y que culminaría ya en la primera mitad de los setenta, con la elegante sede de Bankuni3n en el madrileño paseo de la Castellana: un pequeño rascacielos de oficinas, ufanamente tecnol3gico, que da bien cuenta del optimismo econ3mico de los a3os del *boom*. Pero ninguna de sus obras posteriores llegaría a tener la influencia mítica del pabellón de Bruselas, una construcción que forma parte de la historia de la arquitectura de este siglo, y cuya rehabilitación sería el mejor homenaje que podría ofrecerse a Ramón Vázquez Molezún en el momento doloroso de su muerte.

MEMORIA DEL MUSEO 1992

Por

JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE Y RISTORI

INSTALACIONES

Se han continuado las obras de mejora de iluminación y climatización hasta concluir toda la planta primera del Museo, gracias a la subvención concedida por el Ministerio de Cultura a Instituciones adscritas al Sistema Español de Museos.

Posteriormente, y con motivo de la exposición “Goya, la década de los Caprichos”, se han utilizado parte de estas salas reacondicionadas para exhibir temporalmente los lienzos de Goya.

Para la Exposición temporal del cuadro “La Visión de San Juan” de El Greco, cedido temporalmente como intercambio con el Metropolitan Museum de Nueva York, ha sido reformada la sala 9 del Museo, que posteriormente ha sido reutilizada para la exposición de una selección de obras italianas de los fondos del Museo de la Real Academia.

Tras las obras de mejora, el Museo ha decidido dejar la Sala XV, ya remodelada, para Exposiciones temporales de los fondos del propio Museo.

DONACIONES

Los fondos del Museo se han visto incrementados con las siguientes obras:

“Paisaje de Mallorca –Costa de Bañalbufar–, lienzo de Nicolás Forteza.

“Cristo crucificado”, escultura del Académico D. Venancio Blanco.

“Retrato de D. Federico Sopena”, lienzo del Académico D. Alvaro Delgado.

VISITANTES

El número de visitantes durante 1992 fue:

- Visitantes nacionales: 42.562
- Visitantes extranjeros: 9.757

PUBLICACIONES

Inventario de la Herencia de D. Fernando Guitarte, redactado por Blanca Piquero y Mercedes González de Amezúa.

El Académico-Conservador, D. José M^a de Azcárate ha redactado el capítulo sobre la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, como colaboración en el libro sobre “Las Reales Academias del Instituto de España”.

Asimismo ha colaborado en el libro publicado por esta Corporación “Reflexiones sobre Velázquez”, y ha redactado el libro “Selectividad, Historia del Arte. Pruebas de 1992” para alumnos de COU, Ed. Anaya, así como un estudio científico sobre “La Cámara Santa” de Oviedo.

La Subdirectora del Museo, D^a Leticia Azcue ha publicado el capítulo sobre escultura –“Escultura: teoría y docencia”– en el Catálogo de la Exposición “La Academia en torno a 1792”, que tuvo lugar en el mes de junio. Asimismo se ha publicado en el Servicio de Reprografía de la Universidad Complutense su Tesis Doctoral que versa sobre la Escultura y la Academia.

El Académico Conservador y la subdirectora enviaron textos para participar en el “I Congreso de Arte Valenciano” que tuvo lugar en el mes de mayo en Valencia.

La Dra. Blanca Piquero publicó “*Las Catedrales Góticas castellanas*” en Salamanca, editado por el Colegio de España. Además, en Cuadernos de Arte Español n^o 60 –Historia 16–, publicó “*La influencia italiana en la pintura gótica castellana*”.

PERSONAL. ACTIVIDADES

D. Pablo Rodríguez Mostacero, restaurador de este Museo durante varias décadas se jubiló en el mes de junio. En julio se incorporó Doña Carmen Rallo Gruss, restauradora perteneciente al Ministerio de Cultura. La

Real Academia rindió un pequeño homenaje al Sr. Rodríguez Mostacero agradeciéndole su larga y plena dedicación al trabajo en el Museo.

Entre las actividades realizadas, el Académico Conservador impartió en la Real Academia un curso de doctorado para alumnos de la Universidad Complutense y del Instituto de España. También impartió en el Museo del Prado un curso monográfico sobre "Pintura medieval".

D. José M^a de Azcárate, Doña Leticia Azcue y Doña Blanca Piquero participaron en los ciclos de conferencias sobre el Museo del Prado.

La Dra. Azcue fue invitada como representante del Ministerio de Cultura a las sesiones de trabajo "European Museums Conference" organizadas por la Comisión de Comunidades Europeas y la Comisión británica de Museos y Galerías en el mes de noviembre en Glasgow, Gran Bretaña.

EXPOSICIONES

Préstamos Nacionales e Internacionales:

- *Pintura española del siglo XIX. De Goya a Picasso*
Milán (Palazzo Reale).
Del 17 de octubre de 1991 al 6 de enero de 1992
. 1162.- Esquivel, Antonio María: "Retrato de su hija".

- *Pintura madrileña del siglo XVIII*
Roma (Palacio de Exposiciones)
Del 10 de diciembre de 1991 al 31 de enero de 1992
. 690.- Leonardo, Giusepe: "La serpiente de metal".

- *Antigüedades árabes de España*
Madrid (Salas de la Calcografía Nacional)
Febrero-marzo de 1992
23 dibujos de monumentos arquitectónicos.

- *Hacia una nueva idea de la arquitectura*
 Madrid (Sala de Exposiciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).
 Del 25 de marzo al 3 de mayo de 1992.
 Premios Generales de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831).

- *Bodegones españoles*
 Tokyo (National Museum of Western Art).
 Del 11 de febrero al 12 de abril de 1992.
 Nagoya (City Art Museum)
 - 162.- Acosta, Pedro de: “Trampantojo”.
 - 52.- López Enguñidos, José: “Bodegón con un melón y tordos”.

- *José de Ribera*
 Nápoles (La Certosa di San Martino).
 Del 25 de febrero al 10 de mayo de 1992.
 Madrid (Museo del Prado).
 Del 28 de mayo al 9 de agosto de 1992.
 - 2208.- Ribera, José de: “Acróbatas” (dibujo).
 - 2206.- Ribera, José de: “Martirio de San Pedro” (dibujo).
 - 2209.- Ribera, José de: “Dignatario turco” (dibujo).
 - 636.- Ribera, José de: “Asunción de la Magdalena” (óleo).
 Nueva York (Metropolitan Museum).
 Del 16 de septiembre al 22 de noviembre de 1992.
 - 2208.- Ribera, José de: “Acróbatas” (dibujo).
 - 636.- Ribera, José de: “Asunción de la Magdalena” (óleo).

- *Génova nell'Etá Barocca*
 Génova (Galleria Nazionale della Liguria. Palazzo Spínola).
 Abril-julio de 1992.
 - 2248.- Biscaino, Bartolomeo: “Adoración de los Magos” (dibujo).
 - 2249.- Biscaino, Bartolomeo: “Adoración de los pastores” (dibujo).

- *Pabellón de la Santa Sede (Expo 92)*
Sevilla (Pabellón de la Santa Sede).
Del 20 de abril al 12 de octubre de 1992.
 - . 641.- Murillo, Bartolomé Esteban: “Resurrección del Señor”.
 - . 664.- Zurbarán, Francisco de: “Fray Francisco Zumel”.

- *Tesoros del Arte Español (Expo 92)*
Sevilla (Isla de la Cartuja. Pabellón de España).
Del 20 de abril al 12 de octubre de 1992.
 - . 667.- Zurbarán, Francisco de: “Fray Jerónimo Pérez”.

- *El paisaje mediterráneo (Expo 92)*
Sevilla (Pabellón de Santa María de las Cuevas).
Del 20 de abril al 12 de octubre de 1992.
 - . 804.- Sorolla y Bastida, Joaquín: “La comida en la barca”.
 - . 1169.- Lucas, Eugenio: “Toros bajando al río en la Muñoza”.

- *Antológica de Venancio Blanco*
Salamanca (Palacio de la Salina de la Diputación, Patio de Escuelas Menores de la Universidad y Palacio de Garcigrande de Caja Salamanca-Soria).
Del 2 de junio al 10 de julio de 1992.
 - . E-13.- Blanco, Venancio: “Sinfonía”.

- *Homenaje de Zaragoza a Goya*
Zaragoza (Palacio de la Lonja).
De junio a septiembre de 1992.
 - . 570.- Goya, Francisco de: “Retrato de Godoy como general”.
 - . 680.- Goya, Francisco de: “Retrato de Munárriz”.

- *Propuestas para un Madrid soñado: de Texeira a Castro*
Madrid (Centro cultural del Conde-Duque).

De octubre a diciembre de 1992.

16 planos de arquitectura de los siguientes autores:

Ventura Rodríguez, Juan de Villanueva, Joaquín de San Martín, Juan Antonio Marichalar, Martínez Zoido y Pedro Manuel de Ugartemendía, respectivamente.

– *Antológica de Venancio Blanco*

Madrid (Centro Cultural MAPFRE VIDA)

De octubre a diciembre de 1992

- . E-13.- Blanco, Venancio: “Sinfonía”.

– *Madrid pintado*

Madrid (Museo Municipal)

Del 19 de octubre de 1992 al 10 de enero de 1993

- . 36.- Pérez Villaamil, Jenaro: “Las lavanderas del Manzanares”.
- . 112.- Rico, Martín: “Paisaje de la Casa de Campo”.

– *Goya. La década de los Caprichos.*

Madrid (Salas del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).

Del 28 de octubre de 1992 al 10 de enero de 1993.

- . 670.- Goya, Francisco de: “Godoy como general”.
- . 671.- Goya, Francisco de: “Retrato de Moratín”.
- . 678.- Goya, Francisco de: “Retrato de Juan de Villanueva”.
- . 1166.- Goya, Francisco de: “Autorretrato ante su caballete”.
- . 677.- Goya, Francisco de: “Retrato de la Tirana”.

EXPOSICIONES DE OBRAS PRESTADAS POR OTROS MUSEOS

Durante los meses de septiembre a noviembre de 1992, se ha expuesto en la sala 9 del Museo la obra “Visión de San Juan”, por El Greco, cedida temporalmente para este fin por el Metropolitan Museum de Nueva York y

a cambio del préstamo por parte del Museo de la Real Academia del cuadro de Ribera “La Asunción de la Magdalena”.

EXPOSICIONES ORGANIZADAS CON FONDOS DEL PROPIO MUSEO

Desde finales de diciembre de 1992 a febrero de 1993, y en la sala 9 del Museo, se expuso una pequeña muestra de “Copias académicas de Maestros italianos”, seleccionadas de entre los fondos de nuestras colecciones. Esta exposición fue organizada por la Dra. Doña Blanca Piquero.

VISITAS

Se han realizado las siguientes visitas, guiadas por el personal del Museo:

– *Enero*

- Instituto Alcebarán de Alcobendas (2 grupos de COU de 25 personas cada uno).
- Colegio Claudio Moyano de Zamora (un grupo de 20 alumnos de COU).
- Asociación ACATEMA (25 personas).
- Centro Cultural de la Comunidad de Madrid.
- Centro de Educación de Adultos de Villarejo de Salbanés.

– *Febrero*

- Centro Coviluz (2 grupos de 25 personas cada uno).
- Un grupo del Ministerio de Cultura.
- 4 grupos del Colegio Santa Beatriz de Silva.
- Instituto Emilio Castelar (2 grupos de 20 personas cada uno).
- Unidad de Alcoholismo del Ayuntamiento (un grupo de 20 personas).

– Marzo

- Colegio Pío Baroja, de Coslada (4 grupos de 25 personas cada uno).
- Centro OSCUS (2 grupos de 25 personas cada uno)

– Abril

- Colegio de Nuestra Señora de la Consolación (4 grupos).
- Colegio San José de Cluny, de Pozuelo (55 alumnos de 8º de EGB).
- Grupo 3ª edad JERTE (1 grupo).
- Escuela Municipal de Adultos de Alcorcón (2 grupos).
- Ateneo de Madrid (1 grupo).

– Mayo

- Colegio público Francisco Carrillo, de San Sebastián de los Reyes (50 alumnos de 8º de EGB).
- Colegio Santo Domingo (2 grupos de 20 alumnos de COU).
- Centro de la 3ª edad Alonso Cano (20 personas).
- Centro de la 3ª edad de Vallecas (50 personas).
- Visita del Sr. Fernández Ordóñez.
- Día 15 de mayo, festividad de San Isidro, visita realizada en inglés, a petición del Académico Correspondiente, D. Marcos Rico.
- Ateneo de Madrid (1 grupo).

– Junio

- Grupo de Unidad de Alcoholismo del Ayuntamiento.
- Grupo de la 3ª edad de la Guindalera (2 grupos).
- Ateneo de Madrid (2 grupos).

– Septiembre

- Centro de atención al drogadependiente. Sector 3 (15 personas).
- Grupo de miembros de la Embajada de EE.UU.

– Octubre

- Colegio Nazareth.
- Asociación de Amas de casa “El Prado” (Talavera) (2 grupos).

– *Noviembre*

- 40 alumnos del Colegio de San isidro (2 grupos).
- Asociación Cultural de la 3ª edad ACATEMA.
- Instituto de Bachillerato “Emilia Pardo Bazán”.
- Centro Cultural de la mujer “Cayetano Pardo, 19” (2 grupos de 25 personas cada uno).
- Colegio San Estanislao de Kostka (4 grupos de 25 personas cada uno).
- Colegio San José de Begoña (2 grupos).

– *Diciembre*

- Centro Cultural Mujer y Progreso (20 personas).
- Centro Cultural de la 3ª edad ACOTE (2 grupos).
- Asociación Cultural ACATEMA (25 alumnos).
- Jornada de puertas abiertas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (10 grupos).

CRÓNICA DE LA ACADEMIA
SEGUNDO SEMESTRE DE 1993

Por

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

I. ACTIVIDADES

Museo

Se han verificado cambios en las salas 7 y 16 con objeto de obtener una mejor exhibición de las obras de arte contenidas. Se ha accedido al préstamo de diversas obras para exposiciones, entre ellas dos pinturas de Federico de Madrazo. Se ha realizado una vitrina climatizada para la adecuada conservación del Autorretrato de Francisco de Goya de 1815, análogamente a como se ha procedido con otras obras de pequeño formato. Se agradece la donación a la Academia, de los fondos del fallecido Académico Don Luis Moya, de un dibujo original de Don Joaquín Valverde fechado en Roma.

Obras

Aparte de las obras de iluminación y climatización de las salas del Museo, la Real Academia está procediendo a acondicionar determinados espacios. Uno de ellos se refiere a los sótanos, donde se hallan garaje y almacenes. Aprovechando la gran altura disponible, se ha dispuesto un altillo, que sirve para almacenar ordenadamente fondos escultóricos, publicaciones y otras pertenencias. También se está mejorando el zaguán de la Corporación. Las dos estatuas del Hércules Farnesio y de Flora podrán contemplarse con comodidad, retrotrayéndose el despacho acristalado usado por los subalternos.

Informes

La Real Academia ya se ha pronunciado oponiéndose a la recalificación de la Villa de “El Bosque”, situada en las cercanías de Béjar. En unas jornadas celebradas en Béjar los días 17 y 18 de septiembre participaron los académi-

cos Don José Luis Alvarez y Don Juan José Martín González. Estas jornadas se dedicaron al estudio de las Villas de Recreo durante el Renacimiento, que sirvieron para poder apreciar la gran significación que posee la villa de Béjar. Por esta razón los acuerdos adoptados como conclusión tienden a una declaración global, de tipo paisajístico, que incorpore el bellísimo bosque que rodea a la villa. De esta manera podrá abordarse cualquier propuesta urbanística que rompa la unidad natural del paisaje.

Fue examinado un proyecto de nuevo puente en Ávila cercano a las murallas, con la intención de mejorar la circulación. Un grupo de académicos se desplazó a Ávila el día 25 de octubre, informando ante el pleno de las observaciones que merecía el proyecto. El informe de la Academia determina que la mejor solución para resolver el problema que se plantea sería la realización de la prevista circunvalación norte de Ávila, con su correspondiente nuevo puente sobre el río Adaja, aguas abajo de la ciudad. Pero si por razones económicas esta circunvalación no pudiera acometerse y hubiera por el contrario que realizar un nuevo puente aguas arriba del histórico, no parece adecuada la ubicación de este nuevo. Porque en efecto sería inaceptable la construcción del nuevo puente precisamente encima del antiguo azul medieval que allí existía para movimiento de un molino harinero de cinco ruedas. Al mismo tiempo de construirse el puente en el lugar previsto por el proyecto, sería necesario establecer una rasante excesivamente alta, que inevitablemente entorpecería la visión de las murallas y de la propia ciudad. Además el lugar designado para el nuevo puente se halla demasiado próximo al histórico y a la antigua Real Fábrica de Algodón fundada por el Rey Carlos III.

Por lo tanto en el caso de que hubiera que hacer el puente proyectado, su ubicación se realizaría aguas abajo del denominado Puente del Papa, imponiéndose además unas determinadas características estructurales, de tal manera en suma que el puente “no intente competir con las murallas ni en escala ni en materiales y debería pasar inadvertido con una solución leve, sutil y económica”.

Este informe fue aprobado por el Pleno de la Academia y se acordó dirigirlo al Ministerio de Obras Públicas y a la Junta de Castilla y León.

La Real Academia decidió apoyar la propuesta elevada por Don Juan Gyenes al Ministerio de Cultura, de que se establezca en Madrid un Museo de la Fotografía.

La Academia muestra su preocupación por el proceso de restauración del Teatro Real, tanto por la lentitud de las obras como por la actuación que se está siguiendo en el exterior. El señor Gyenes informó acerca de la visita que había hecho al interior, con autorización para obtener fotografías. Se ha acordado efectuar una visita de académicos de las secciones de Música y Arquitectura para tener una idea clara de la actuación y en todo caso proponer actuaciones.

Se ha elevado a la Dirección General de Turismo un informe acerca del grave estado en que se halla la Torre del Caracol en Benavente, con objeto de que se acometa urgentemente su restauración.

Don José Luis Álvarez informó a la Academia acerca de la reunión Intergubernamental celebrada en Praga. En ella se trataron temas como la formación de inventarios de bienes culturales, sobre todo de los afectados por los conflictos bélicos; se acordó adoptar medidas que fomenten la iniciativa particular en la defensa y conservación del patrimonio cultural.

El Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid ha dirigido a la Real Academia un escrito en el que expone su punto de vista respecto a las directrices generales del plan de Estudios elaborado por el Ministerio de Educación Nacional para la reforma de la titulación de Arquitecto. Según tales directrices se reducirán las horas lectivas y los años en que encajan los créditos que se establecerán. Según el parecer el Colegio con esta reforma se empobrecerán los estudios y toda la formación del arquitecto. Decaerá con ello el crédito de que goza en el mundo de hoy la titulación del arquitecto español y de aplicarse estas normas surgirán dificultades para la homologación del título español con el de otras naciones componentes de la Comunidad Económica Europea. Solicitado por el Colegio el parecer de la Real Academia, ésta según reunión del Pleno de 29 de Noviembre acordó adherirse a la postura de rechazo de las directrices de la reforma.

La Real Academia acordó en sesión plenaria de 29 de noviembre exponer su criterio ante el conflicto suscitado entre la Orquesta Nacional de España y el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, exhortando a ambas partes a no regatear esfuerzos para lograr una rápida solución satisfactoria, en evitación de los perjuicios que pueden derivarse para el desempeño de la alta misión artística desempeñada por la Orquesta Nacional.

Exposiciones

El 9 de julio se abrió la exposición *Becarios de la Academia Española de Roma (1991-1992)*. La muestra fue promovida por la Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores de España.

La exposición exhibe un conjunto de obras que acreditan la tarea artística emprendida por los becarios, pero el libro-catálogo constituye a la vez una rendición de cuentas de dicha Academia.

Al frente de la edición van las presentaciones de Don Emilio Menéndez, embajador de España en Italia, y de Don Jorge Lozano, Director de la Academia, y un sabroso artículo a cargo del crítico de arte italiano Giuliano Briganti. ¿Qué sentido tiene –viene a decir– la estancia hoy en Roma de un joven artista? Pero lo encuentra, porque piensa que un artista en formación debe ante todo adquirir la perspectiva de una “molteplicità delle esperienze visive”, de que Roma esta bien nutrida, aunque no deje de reconocer que en el conjunto mundial sea hoy una “città periferica”.

La exposición daba cuenta de la obra de pintores como Pilar Gómez Cosío, María Gómez y Antonio Maya. El grabado contaba con obra de Elena Martí Zaro y la escultura con muestra de Juan Luis Moraza. Representaban a la escultura obras de Marta Alonso de Lucas, Francisco Arqués y Valeriano Mora Rodríguez. También como en ediciones anteriores estuvo presente el arte del Cine (Santiago Matallana) y la Música (Silvia Toran).

Pero la Ciudad Eterna es escenario de modélicas restauraciones de obra de arte. Por esta razón en la muestra tuvieron cabida las actuaciones en este campo de Fernanda Guitián, Beatriz Martínez Rubio e Inmaculada Pérez-Carrillo. En otros estudios se abordan cuestiones de musicología y metodología (Xavier Dupré, Pedro Mateos, Eusebio Rey y Juan A. Santos Velasco). Finalmente el historiador de arte Don Carlos Reyero realiza una semblanza de lo que fue la pintura del Ochocientos en la Academia de Roma.

Se inauguró en las Salas de la Calcografía el 13 de julio la exposición *Amor por la letra. Ricard Giralt Miracle, diseñador gráfico*. La importancia que ha adquirido el “diseño” en el desarrollo artístico y del propio gusto en nuestra época, ha tenido magnífica ocasión para su evidencia en esta exposición, que contó con catálogo promocionado por la Sociedad Estatal para el Desarrollo del Diseño Industrial.



Exposición *Becarios de la Academia Española en Roma (1991-1992)*.
Elena Martí Zaro, "Sin título". Monotipo.

El Catálogo es de excepcional belleza, como corresponde a la misma exposición. Es de ver ese breve "Amor por la letra" escrito por Fernando Zobel, que advirtió en el artista lo mucho que podía aportar al Museo de Arte Abstracto de Cuenca. Se enorgullece el Director de la Real Academia, Don Ramón González de Amezúa, de esta comparecencia de Giralt Miracle, cuando ya la propia institución en exposición anterior había situado muy alto el ingenio de la tipografía en el libro. Hay otros artículos de Jordi Montaña y Juan Carrete Parrondo, siguiendo la biografía y la catalogación de la muestra.

Ricard Giralt Miracle, formado en la Barcelona, modernista, manantial de bellas formas y de artes al servicio del oficio, acredita en esta exposición su ingenio en el campo del diseño aplicado a la letra, es decir, al vehículo de la escritura pero convertido en forma de arte, como ya descubrieran con mucha anticipación los japoneses. Es una redivida de la Arts and Crafts, de las bellas imaginaciones de William Morris. Si la plataforma para estas



uis



Dante

Nació el 31 de

Recibió las

Exposición *Amor por la letra*. Ricard Giralt Miracle.
Inicial para una participación de nacimiento.

creaciones es la habilidad y por lo tanto el artesanado, el lanzamiento hacia un arte más puro no puede superarse, por cuanto entraña unir la palabra, la expresión y la forma. Esta exposición será recordada como una de las más originales, sobre todo por cuanto escapa a la monotonía en que nos hallamos envueltos. El material es el que desfila rápidamente ante la vista (el cartel), el programa de mano, el pliego efímero. Cubiertas de libros, viñetas, propaganda, marcas de comercio, ediciones de libros en que la poesía necesita el soporte de lo visible (la letra capital, la propia composición, el colofón, el ex-libris). Pero es la propia letra que se nos ofrece a la hora de imprimir un libro. Un arte que es todo modernidad.

Durante los meses de septiembre y octubre permaneció abierta en la Caligrafía Nacional una exposición de grabados de Manuel Angeles Ortiz. Se ofrecieron ochenta y dos muestras, cuya catalogación realizó Clemente Barrena. El catálogo lleva un estudio crítico sobre el artista debido a Juan M. Bonet, ilustrado con emotivas fotografías del artista junto a Pablo Picasso y Federico García Lorca.

Entre el 19 de septiembre y el 10 de Octubre estuvo abierta la exposición titulada *Bibliografía Complutense*. Se insertó entre los diversos actos programados para celebrar el VII Centenario de la Universidad Complutense de Madrid. Al mismo tiempo representaba el trabajo del XVIII Congreso Internacional de Bibliofilia. La exposición reveló el arsenal de libros impresos y manuscritos que atesora la Universidad, como revela el catálogo editado, en folio mayor, en armonía con el formato de las viejas ediciones. El Catálogo va prologado por Don Gustavo Villapalos, Rector de la Universidad. Comparecieron libros de filosofía, teología, religión, derecho, historia, gramática, literatura, ciencias naturales, medicina, matemáticas y otras ramas del saber. Una larga lista de incunables que posee la Universidad cerraba el catálogo.

Punto de arranque de la muestra eran los “Libros del Saber de Astronomía”, códice de 1296. En cuanto al libro impreso, ya en 1508 comienza la actividad de Arnao Guillén de Brocar, “Universitatis impresorum”, autor de la monumental Biblia Políglota. En los tiempos de Felipe II la Universidad goza del apoyo del Rey, con edificaciones en Bruselas a cargo de Cristóbal Plantino. El patrimonio bibliográfico complutense se acrecienta desde 1836, en que por Real Orden la Universidad se traslada desde Alcalá de Henares a Madrid. A partir de este momento el fondo bibliográfico



Exposición *Bibliografía Complutense*. Retrato de Cisneros, en la obra “Retratos de los españoles ilustres”, Madrid, 1791. La lámina está firmada: “F. Selma lo grabó”.

aumenta su contenido con los fondos provenientes de la Desamortización y de centros como el Colegio de Medicina y Cirugía de San Carlos.

El 14 de octubre se inauguró en las salas de la Calcografía Nacional la exposición *Europa hoy: Mitos y tragedias de la Conciencia contemporánea*, compuesta por dibujos y grabados de Enzo Frascione. Fue promovida por el Ministerio de Asuntos Exteriores de Italia. Se contó con un magnífico Catálogo, en el que figuraba la pintura del artista, que no comparecía en esta muestra. Estructurada en varios capítulos, la obra de Enzo Frascione irrumpe con firmeza en un arte comprometido, como se comprende al analizar el contenido.

Salta el recuerdo de Goya al considerar la agrupación dentro de series. Se diría del artista que es un clásico y un moderno. La capacidad descriptiva aparece heredada del siglo XVI, más flamenco a lo Bruegel que italiano, aunque de éste guarda las agrupaciones armónicas hombre-naturaleza. La limpieza del buril tiene algo que ver con los grabadores alemanes del siglo XVI, especialmente con Durero. Pero ya se ha dicho el parentesco con Goya, por el rumor de desastre y el encarnizamiento con los desgraciados,



Exposición de Enzo Frascione. Escena de la serie de 1971-73.
"Crisis de la civilización de consumos y mitos de nuestro tiempo".

como ese ejecutado a golpes de puñal, clavado a una cruz aspada, cual nuevo San Andrés.

El artista es un testigo de los acontecimientos sangrientos de la guerra y la posguerra (1948-1955). Advierte la crisis de la civilización de consumo y “el mito de nuestro tiempo”. En ocasiones su crítica se afianza en la agudeza del Bosco. Y surge con la crisis el otro gran problema: la soledad del campo: “reductos de la civilización campestre”. En la última serie (“La memoria del hombre”) el mundo adquiere caracteres de máxima acidez.

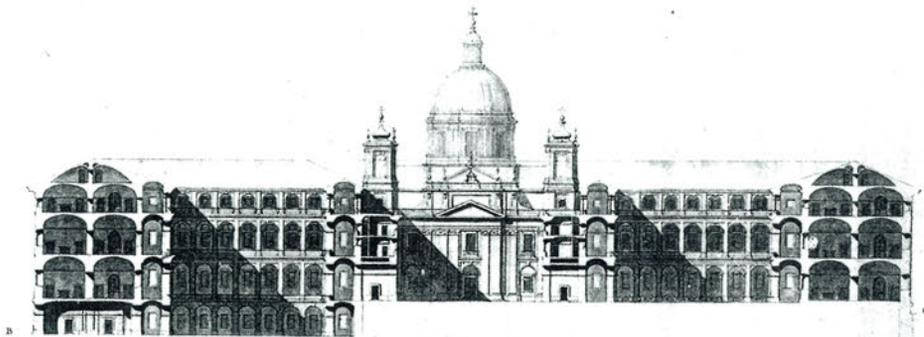
Con el dibujo y el buril Enzo Frascione viene a indicar que el artista no puede ser un complaciente testigo de los acontecimientos. Como Goya en su tiempo, brotan de estas imágenes manifestaciones de denuncia flagrante.

Durante los meses de Octubre y Diciembre estuvo abierta la exposición titulada *Francisco Sabatini. 1721-1797. La Arquitectura metáfora del poder*. Estuvo organizada por la Comunidad de Madrid, a través de la Consejería de Educación y Cultura. Se editó un libro-catálogo de 539 páginas. Ejerció de comisario Delfín Rodríguez Díez. La muestra estuvo compuesta esencialmente por planos procedentes de diversos archivos y bibliotecas delineados por Sabatini o por arquitectos que han analizado sus proyectos. El libro está prologado por Don Joaquín Leguina, Presidente de la Comunidad de Madrid y lleva una salutación de Don Jesús Lissavatzky, Consejero de Educación y Cultura de dicha Comunidad.

En el proemio aclara el comisario las razones que han conducido a la realización de esta muestra. No es Sabatini, por desgracia, una personalidad debidamente conocida y apreciada, a pesar de su “omnipresencia en la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XVIII”. Su actividad queda entre bastidores, diluída entre el quehacer de otros arquitectos, sin que falte el añejo desdén de personalidades que debieran haber contribuído por los menos a justipreciarle. Se aborda por esta razón una revisión historiográfica y un análisis crítico de sus proyectos, de su personalidad y de su obra. En rigor viene a ser una renovada investigación, ya que se exhiben los proyectos con puntual referencia a las fuentes y documentación. Por otro lado un escogido elenco de historiadores y de arquitectos contribuyen con brillantes artículos a estructurar la publicación. Porque se trata en efecto de un libro de investigación; se ha adoptado una metodología en que los capítulos se complementan con las fichas de las obras exhibidas.

Bajo cinco epígrafes se concibe la obra. El primero se refiere a Sabatini como arquitecto. El análisis de la arquitectura queda al cuidado de Delfín Rodríguez Díaz y Fernando Chueca Goitia. Trata Jörg Garms de las relaciones de Sabatini con Vanviteli y Fuga. Hay que advertir que el arquitecto estuvo casado con Cecilia hija de Luigi Vanviteli. Javier Ortega Vidal y Angel Martínez se ocupan del dibujo en la obra de Sabatini. Sumamente novedoso es el artículo de Antonio Ruiz Hernández, destinado al análisis de la testamentaría de Sabatini, utilizando la documentación guardada en el Archivo Militar de Segovia. Recuerda su procedencia de Palermo, su formación en los contornos de Vanviteli y el acierto de su destino, pues viene en el séquito de Carlos III a España en 1760. De esta manera iba a beneficiarse de la simpatía que Carlos III tuvo por lo italiano, sobre todo de la Italia meridional. Recuerda su fulgurante carrera militar, siempre en la línea del ingeniero. Así va pasando desde los grados más inferiores a los de coronel, Ingeniero Jefe, Brigadier y Teniente General, de suerte que ocupó la cima de la ingeniería militar española en tiempos de Carlos III y Carlos IV. Se introduce en la vida civil, ocupándose de su vivienda, de sus pretensiones nobiliarias, que le conducen a la posesión de escudo de armas y cate-

Perfil del Hospital General, sobre la Línea B C.



Exposición *Francisco Sabatini*. Sección transversal del Hospital General de Madrid (Archivo General de Palacio, Madrid).

goría de caballero de Santiago. Pero finalmente llega al contenido esencial: sus libros. Obras de literatura, historia, arquitectura, ingeniería y artillería, en idiomas diversos, español, italiano, francés, inglés y latín.

Dentro del título *Arquitectura y Ornamentación* figuran estudios de Virginia Tovar (arquitectura y paisaje en los palacios de Aranjuez y El Pardo), José Luis Sancho (decoración interior de los palacios reales) y Pedro Moledo, en el que relaciona Sabatini con Juan de Villanueva. Otro epígrafe es el de la arquitectura religiosa con estudios de Juan José Fernández Martín y Carlos Montes. El capítulo de *Arquitectura y Ciudades* se ocupa de cuestiones urbanísticas. Frondoso es el capítulo referente a la arquitectura del ingeniero militar. De la figura del ingeniero se ocupa Alicia Cámara; Fernando Marías estudia la fábrica de armas de Toledo y Ana Azpiri la intervención de Sabatini en la "ordenación militar del territorio".

Dentro de estos capítulos se insertan los proyectos de Sabatini. Importante es la actuación en la jardinería del lado norte del Palacio Real de Madrid. Una magnífica traza es la correspondiente a la reforma de la capilla real de este palacio. En cuanto a las iglesias centralizadas se abordan los proyectos de la Capilla Palafox en la catedral del Burgo de Osma, el convento de Santa Ana de Valladolid y otros edificios. La más densa información gráfica se concentra en el Hospital General de Madrid. Concluye el libro con una serie de diseños referentes a molinos y obras de ingeniería. Merece especial consideración el proyecto para convertir el Alcázar de Segovia en Academia de Artillería.

La exposición y el libro-catálogo que hemos comentado dejan constancia del auténtico valor que tuvo para la arquitectura y la ingeniería de España un personaje nacido en Italia, ganado por entero para el arte español.

La iniciativa de la Real Academia de hacer exposiciones itinerantes con sus fondos se ha visto reflejada una vez más con la celebrada en el Centro Cultural Caixavigo. La apertura tuvo lugar en Vigo el día 9 de septiembre. Estuvo compuesta por treinta y cuatro retratos, de obras de pintura, de la autoría de Goya, Andrés de la Calleja, Mariano Salvador Maella, Agustín Esteve, Zacarías González Velázquez, Vicente López, Domingo y Marques, Federico de Madrazo, Leonardo Alenza, Muñoz Degraín, Cecilio Pla, Moreno Carbonero, Ignacio Zuloaga, Romero de Torres, Valentín de Zubiaurre, Vázquez Díaz, López Mezquita, González de la Peña (Barón de Forna), Luis Mosquera, Rafael Pellicer, Pedro Bueno, Juan Antonio Mora-



Exposición *Retratos del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*.
Retrato del pintor José María Avrial (1888) por Eduardo Balaca. Lleva colgada la
medalla de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, tal como quedara
configurada despues de la creación de la Sección de Música en 1873.

les, Marcial Moreno y Alvaro Delgado. En cuanto a los personajes representados, había autorretratos, retratos regios (Carlos III, Infante Carlos María Isidro y su esposa, Isabel II), personajes de la nobleza, intelectuales (José Luis Munarriz, Manuel Gómez Moreno), académicos (José Francés, Lafuente Ferrari), escritores (Amador de los Ríos), pintores (Avrial, con la medalla de Académico de San Fernando), escultores (Francisco Elías Vallejo, con los instrumentos del oficio), personajes del comercio y la banca (García de Prada). Se hizo un bellissimo catálogo de la exposición, con salutación de Don Ramón González de Amezúa, Director de la Real Academia, y estudio introductorio del retrato firmado por el académico director del Museo Don José María de Azcárate. La exposición se ofrecerá posteriormente en La Coruña y Orense.

Publicaciones

Ha aparecido el volumen número 76, primer semestre de 1993, del Boletín de la Real Academia. Comienza con las necrologías. La del académico de número Don Nicanor Zabaleta lleva artículos de Pardo Canalís, Romero de Lecea, Fernández-Cid, Cristóbal Halffter, Narciso Yepes, Antonio Iglesias y Carmelo Bernaola. Sigue la necrología del probo funcionario de la Academia Don Cándido Salinero, con artículos firmados por Pardo Canalís, Vaquero Palacios, Chueca Goitia, Azcárate, Avalos, Cervera Vera, Venancio Blanco, Martín González, Pérez Villanueva, Del Campo Francés y Cano Lasso. Don Julián Gállego escribe una sentida nota in memoriam de Don Pedro Bueno.

Se describe la sesión de entrega de la Medalla de Honor de la Real Academia al "Misterio de Elche", con las intervenciones de Don Antonio Fernández-Cid y del Consejero de Cultura de la Generalidad de Valencia. Una minuciosa crónica escribe Romero de Lecea acerca del Primer Congreso de Academias Nacionales de Bellas Artes celebrado en Santiago de Compostela, transcribiéndose los acuerdos adoptados.

Inicia la relación de artículos el de Cervera Vera, en que documenta la concesión por Felipe II a Juan de Herrera de una merced sobre la villa de Villanueva de Alcardete.

Marcos Rico analiza el proceso de restauración de las catedrales inglesas de Lincoln, Southwell y Beverley. Lucía de Lahoz aclara el programa iconográfico de la portada de la iglesia de San Miguel de Vitoria. Lacarra Ducay

aporta el documento de 1474, en el que se encarga a Bartolomé Bermejo el retablo de la iglesia de Santo Domingo de Silos en Daroca (Zaragoza), que permite identificar como obra de este pintor una tabla que representa el encuentro de Santo Domingo de Silos con el rey Fernando I de Castilla. Esta pieza por tanto formaba parte del retablo presidido por la estupenda pintura de Santo Domingo, Abad de Silos, obra de Bartolomé Bermejo.

Cadiñanos Bardeci añade noticias documentales de la intervención de Rodrigo Gil de Hontañón en la iglesia parroquial de Mota del Marqués (Valladolid). Dos estupendos retablos pintados por el vallisoletano Antonio Vázquez da a conocer Brasas Egido. Alcolea se ocupa de analizar el tema de la placa con roleos en el renacimiento español, con manifestaciones en los libros impresos, escudos y lápidas.

Nuevos documentos publica Revenga Domínguez con referencia a la intervención de Teodoro Ardemans en el Ayuntamiento de Toledo. Obra tan singular del neoclasicismo madrileño, como el Oratorio del Caballero de Gracia, aparece analizada detenidamente por Carlos Montes, con documentos y trazas y la actuación de los arquitectos que intervinieron, sobre todo Pedro Arnal, llevando a efecto el proyecto de Juan de Villanueva.

María Dolores Caparrós acomete una monografía del pintor del siglo XIX José Díaz Molina, ocupándose de su biografía, su formación en Roma y el catálogo de su obra en las colecciones de Madrid. Fernández Rodríguez hace una semblanza del que fuera gran historiador del arte Don Elías Tormo.

En este volumen figuran diversos estudios referentes a la propia Academia. Martín González hace un estudio de los emblemas, desde la fundación hasta nuestros días; el grabado ha dejado abundante muestra en esta emblemática. Julián Gállego estudia una carta inédita de Goya, en la que da a conocer el genial pintor aragonés su criterio en cuestión de restauración de pinturas. Esta carta ha sido donada a la Academia por Don Plácido Arango. María Angeles Blanca Piquero publica una escogida muestra que los pensionados de la Real Academia hicieron en Roma, copiando obras de grandes maestros italianos, como Caravaggio o Guido Reni. María del Pilar Fernández Agudo acomete la catalogación de los bronce egipcios donados a la Academia por Doña Gloria Marcela Faure.

El volumen finaliza con la memoria de la actividad en el Archivo y Biblioteca de la Real Academia durante 1992, hecha por doña Teresa

Munarriz, la Crónica de la Academia, a cargo de Martín González, y la Bibliografía.

Restauración de esculturas

Debido a la escasa demanda de copias de yesos, la Sección de Escultura ha decidido restringir la actividad del taller de reproducciones, limitándose a realizar los encargos que se hagan en firme. Los esfuerzos del taller se aplicarán en beneficio de la tarea de restaurar el cuantioso material escultórico de yeso y barro cocido que atesora la Real Academia. Se están en este momento ultimando las restauraciones del retrato ecuestre de Felipe V, obra de Roberto Michel, y del boceto de yeso del rey Federico V de Dinamarca, obra del escultor francés Jacques François Sally.

El monumento ecuestre a Carlos III

Como ya se ha dado a conocer en anteriores Boletines, el Ayuntamiento de Madrid ha decidido erigir en la ciudad un monumento ecuestre al Rey Carlos III, "el mejor alcalde de Madrid" como se le ha denominado. Como es sabido el propio monarca convocó un concurso en 1778 para que utilizando el boceto ganador se erigiese en la ciudad un monumento ecuestre en honor de Felipe V. Dos bocetos de este concurso se guardan en el museo de la institución, correspondientes a Manuel Alvarez y Roberto Michel. La idea no cuajó, pero posteriormente el rey Carlos IV convocó otro concurso para destinar el proyectado monumento no a Felipe V sino a Carlos III. El boceto de este monumento se conserva en la Academia y aunque su autoría es dudosa prevalece la de Manuel Alvarez sobre la de Juan Pascual de Mena. Sea como quiera es un estupendo boceto, apareciendo el monarca ataviado con su indumentaria y respondiendo el rostro a un pleno retrato. Por esta razón no extraña que se haya escogido este boceto como base para hacer el monumento ecuestre en bronce del Rey.

Según acuerdo con la Real Academia, de la realización del modelo en el tamaño definitivo sobre dicho boceto se han encargado Don Eduardo Zancada y Don Miguel Angel Rodríguez, efectuando el seguimiento de toda la operación los miembros de la Sección de Escultura de la Academia Don Venancio Blanco, Don Joaquín García Donaire, Don José Luis Sánchez y Don Julio López Hernández. La estatua está ya fundida en bronce y el

Ayuntamiento ha decidido exhibirla ante el pueblo madrileño, pidiendo opinión respecto al emplazamiento.

Pero en relación con este acontecimiento se está considerando la posibilidad de celebrar en la sala de exposiciones de la Real Academia una muestra de la estatuaria ecuestre, una vez que haya finalizado la restauración. De esta suerte comparecerían las estatuas de Felipe V, Carlos III y Federico V de Dinamarca, es decir, el boceto de Sally, cuya llegada a Madrid fue lo que encendió la idea del monumento ecuestre al rey Felipe V. La Sección de Escultura tiene en estudio esta exposición, que se haría con el acompañamiento documental e ilustrativo correspondiente.

Salón de Actos

El 25 de Octubre tuvo lugar la lección inaugural del curso del Instituto de Estética y Teoría de las Artes, a cargo del artista Dario Villalba, quien desarrolló el tema "Aproximación al acto creativo".

II. DISTINCIONES

Premio Nacional del Grabado 1993

De nueva creación, el Premio Nacional del Grabado fue fallado el 6 de octubre. La Real Academia de San Fernando y la Calcografía Nacional integrada en la misma han sido órganos de promoción del grabado y que lo siguen siendo lo acredita esta iniciativa, cuyos primeros frutos se reciben al efectuarse la primera concesión. Fueron seleccionadas ochenta y dos obras. El Premio se otorgó a Bonifacio Alfonso por la obra titulada "Sin título", grabado en punta seca con aguada y aguainta. Se otorgaron accesit a cinco autores: Ernest Altés, Oscar Manesi, Monir, Marta Torre y Julio Zachrisson.

El catálogo lleva introducciones de Don Ramón González de Amezúa, Director de la Real Academia, y de Don Carlos E. Salguero, Presidente de Philip Morris España, entidad patrocinadora del Premio y de la edición del catálogo. En cabecera se sitúa un texto de Juan Carrete y Jesusa Vega de homenaje a Max Klinger (1857-1920), gran impulsor del grabado y autor de una famosísima serie titulada "El Guante". La poesía que irradia su trazo cohonesta con el papel escogido para imprimir tan bellas páginas.



Exposición *Premio Nacional del Grabado 1993*. "Sin título", aguada, aguainta y punta seca, por Bonifacio Alfonso. Premio del Concurso.

Al no condicionarse ni la técnica ni el tema, sorprende la variedad de la exposición, celebrada en la Calcografía en aplicación de las normas del premio. Se abrió esta exposición el 11 de noviembre.

En 1994 se mostrará en Bilbao, Sevilla y Barcelona. En cuanto a temas, basculaban desde las tendencias abstractas de carácter geométrico o de libre inspiración, a formulaciones realistas de escenografía paisajística (Jaume Pla). En aguafuerte y manera negra elabora Valentín Kovatchev "Anatomía de toro salvaje". No menos expresivo es una obra de Roberto González en aguafuerte, que transmite la santidad de San Sebastian al sentimiento moderno. Esta excepcional comparecencia asegura los mejores auspicios al concurso en años venideros.

III. ACADÉMICOS

Recepciones

El 7 de noviembre tuvo lugar la recepción de Don Tomás Marco Aragón como académico numerario. El acto fue presidido por Doña Carmen Alborch, Ministra de Cultura. El recipiendario entró en el Salón acompañado por los académicos Don Luis de Pablo y Don Antonio Iglesias, mientras Presentación Ríos interpretaba al órgano la "Toccatá Epitalámica a modo de finale", del propio Marcos. Leyó su discurso titulado *La creación musical como imagen del mundo entre el pensamiento lógico y el pensamiento mágico*. Su profundo y original tema fue a la vez magistralmente interpretado. Hubo en el disertante el encanto de un consumado actor, director en este caso de un texto.

El núcleo de su disertación radicó en rechazar la oposición de arte-ciencia, inclinándose por una interrelación que hace justicia a la realidad y deriva hacia realizaciones fructíferas para la cultura. Este punto de partida es necesario para aproximarse a lo que Marco entiende por música: "un punto de encuentro (sonoro) entre el pensamiento lógico y el pensamiento mágico". Descubre en el hombre una constante por hallar su espacio en la naturaleza, en disponer en cada momento de "una imagen del mundo". Y halla que para obtenerlo se sirve de dos instrumentos, que hoy nos empeñamos en ver enfrentados, cuando su entendimiento sólo efectos positivos puede deparar. De un lado se encuentra "el pensamiento lógico", que es aquél que se vincula a la ciencia experimental, con lo que se identifica con el método "científico"; y de otro lado se ofrece el pensamiento mágico, que apela al mundo enigmático de lo psicológico, que desbarata el binomio causa-efecto. Esta es la razón por lo que el arte se ha inclinado hacia lo inefable, lo indefinible, lo misterioso. Pero en rigor la ciencia no está lejos del terreno de lo enigmático, como indica la escuela de Jung, es decir, al reino de lo inconsciente. La ciencia también tiene mando en el campo de lo racionalmente inexplicable. Para Marco las relaciones entre la música y la ciencia son asiduas, como en rigor lo son para la arquitectura. Con certeza hay relación entre música y matemática, entre arte y ciencia. Aunque el músico no sea consciente, en rigor su quehacer participa de sus mecanismos. Lo mismo que en arquitectura, desde lo más alejado en el tiempo ha habido un puente entre las matemáticas (sólido pilar de la ciencia) y la música. Hay una

tecnología en la arquitectura y la música. Pero que está la música ligada al pensamiento mágico lo indican las atribuciones utilitarias que se le han hallado, como la emotividad en los actos religiosos, el ímpetu del guerrero bajo los compases del himno y hasta los poderes en la curación de ciertas dolencias.

Que la verdadera música es el encuentro de lo científico y lo mágico lo explica Marco a través de la comparación entre Mozart y Salieri. Estructuralmente la obra de Salieri es irreprochable; pero está muy lejos de lo mágico, que se halla en cambio del lado de Mozart.

En otra parte de su discurso habla de física del “caos”, que tanto ha influido en la configuración del pensamiento científico actual. Y esta conquista la considera aplicable a la música, sobre todo por sus relaciones con el pensamiento mágico. Este nuevo modo de entender la ciencia, capaz de relacionar los elementos en apariencia más dispares, es útil asimismo para la experiencia musical; porque en el fondo el caos no es desorden, sino otro orden, en el que no cabe la predicción. La música –concluye Marco– no prescinde ni del pensamiento lógico ni del mágico. Siendo el arte (y con ello la música) un medio de comunicación, su destino es el receptor. Y con ese estimulante mensaje, de que la música “sois vosotros”, concluye su discurso.

La contestación corrió a cargo de Don Cristóbal Halffter. Glosó en el nuevo académico el amplio espectro de su actividad, en el campo de la programación musical en los medios de difusión, la organización de festivales, la crítica, la literatura musical dentro de la historia, o la gestoría de la Orquesta Nacional en su doble aspecto artístico y administrativo. Mas ya en el campo de la creación musical, advierte que se distanciaba por abordar una creatividad estrictamente personal, entre lógica y fantástica, que es precisamente lo que ha expresado en su discurso. En tres puntos quiso situar Halffter su argumentación en apoyo de Marco. Uno es la relación entre matemática y música, para lo que esgrime el libro del jesuita Juan Bautista Villalpando, relacionando El Escorial con el Templo de Salomón, en el que se permite relacionar las armonías musicales con las del propio edificio. Un segundo aspecto es la relación de la música y la física de nuestra época, sobre todo en lo referente a la teoría del caos, que abre un portillo para la mayor libertad para la música. Y un tercer aspecto afecta al mismo acto de componer, como un lugar de encuentro de lo reflexivo y lo mágico. Había iniciado su contestación mencionando la inscripción *Res Severa, Verum*



Momento en que Don Tomás Marco recibe la Medalla de Académico Numerario.

Gaudium, que traduce como la verdadera alegría que producen las cosas serias y bien hechas. Y con la misma frase concluye, al relacionar el gozo de la Real Academia con el acceso de personalidad trascendente como la de Tomás Marco.

Doña Carmen Alborch impuso la medalla de académico numerario a Don Tomás Marco, con el diploma acreditativo. Tomó asiento entre la Corporación y seguidamente se escuchó un breve concierto, a cargo de Polina Kotliarskaia (violín) y Francisco Comesaña (violín), quienes interpretaron la *Academia Harmónica*, compuesta por el propio Tomás Marco precisamente para su recepción como académico.

El 17 de noviembre tuvo lugar la recepción de Don José Luis Alvarez como Académico Numerario. El acto fue presidido por Su Majestad el Rey Don Juan Carlos. Los académicos Martín González y Rodríguez Acosta acompañaron al señor Alvarez hasta el estrado. Su discurso respondió al título *España, Sociedad y Estado de Cultura*.

La primera parte de su disertación estuvo referida a la significación de la Cultura Occidental, en la que el protagonismo de España ha sido muy elevado. Esta cultura ha llegado hasta nuestros días en forma de legado muy variado, desde libros a edificios o partituras musicales. La cuestión radica en que la sociedad decide qué hacer con este legado: si negarlo o utilizarlo. Es alentador reconocer que el sentir mayoritario apoya el empleo de esta cultura como una forma de dar sentido a la propia humanidad y por otro lado aprovechar unas fuentes de riqueza, que lo son en un doble sentido: la educación que comporta y la rentabilidad económica si se saben aprovechar estos manantiales.

Y de esta manera Don José Luis Alvarez se introdujo en la segunda parte de su disertación, que es la que apunta a obtener unas consecuencias. El epígrafe “La concepción del Estado como estado de Cultura” representa asignarle una nueva dimensión: la de “mejorar los niveles de educación para aumentar la capacidad de los ciudadanos” en el acceso a la cultura y a la misma creación de bienes culturales. Fomentar, que no es dirigir ni controlar. El autor apuesta por la subsidiariedad, por el principio de que con el apoyo del Estado la sociedad privada se sienta alentada para la conservación y creación de bienes culturales.

Emplea Alvarez la expresión “Estado de Cultura” confesando que no se arroga su autoría, pues ya fue empleada en 1852 por el alemán Bluntschli.



Su Majestad el Rey Don Juan Carlos entrega a Don José Luis Alvarez la Medalla de Académico Numerario.

Estado de Cultura, por otro lado, que está justificado por la actual Constitución española, precisando el nuevo académico los pasajes que justifican su aseveración. Se extiende a considerar cuáles puedan ser los rasgos del estado de cultura. Se sintetizan en la afirmación de que el Estado debe dar atención preferente a la “educación, el arte y la cultura, pasados y presentes, y a la Ciencia y la Investigación”. Es la aplicación más rentable de los fondos públicos, ya que educar es facultar para emplear algo que se posee ya. Porque lo importante no consiste en poseer o buscar desmesuradamente la riqueza, sino en saber gozar de la que ya existe. ¿De qué sirven los museos si no se crea el estímulo para empujar a los visitantes? El saber es lo que importa, viene a decir Don José Luis Alvarez. Pero es evidente que entra en las funciones específicas de un Estado de Cultura el defenderla en todos los foros internacionales, sobre todo cuando se trata de valores españoles. La joya que representa el idioma español entra en la más grave obligación de un estado de cultura. Porque aparte de la enorme belleza, riqueza gramatical y fonética, su fomento supone capitalizar una inversión de alcance universal. Alude al riesgo de que el Estado se erija en único valedor de tal cultura, creando una máquina burocrática para gobernar todas las esferas. Cuando su verdadera misión es la creación de estímulos para la educación, la ciencia, el arte, las letras, todos los componentes que constituyen la cultura. Concluye el señor Alvarez manifestando que no plantea una utopía, sino un programa dirigido a las instituciones públicas y privadas, para que despierten mediante la educación en el ciudadano ese estado de curiosidad y de entendimiento que hace deseable el gozo de los bienes culturales, tanto de los que hemos heredado como de los de nueva creación.

La contestación de Don Alvaro Delgado se fundamentaba en la relación personal que ha mantenido con el señor Alvarez a lo largo de largos años, sobre todo en viajes fuera de España. Comenta su entusiasmo por el arte, que ha despertado en él voluntad de coleccionista, sobre todo en el campo de la pintura flamenca de los siglos XVI y XVII.

Se congratula de que llegue a académico numerario tras numerosos servicios de asesoramiento a la Academia, sobre todo en materia legislativa, que es el campo que especialmente domina. La institución requiere la presencia en ella de las personalidades idóneas para el cumplimiento de los fines y uno de ellos es la creación de disposiciones para la conservación del patrimonio o la interpretación de las que existen en orden a que se empleen correctamente sus

posibilidades. Alude a la designación de Alvarez para puestos de responsabilidad por el Consejo de Europa, en el aspecto de defensa del patrimonio artístico e histórico en los países del este de Europa. Se refiere a su discurso, que viene a ser una brillante defensa de la cultura como elemento salvador de la humanidad, por cuanto el amor por la conservación habrá de ser el instinto más eficaz para su salvaguarda. Le da la bienvenida en nombre de la Real Academia, manifestando su alegría porque está seguro del enriquecimiento que supone su llegada para la Institución.

Su Majestad el Rey se desplazó de su sillón y vino hacia Don José Luis Alvarez, a quien colocó la medalla y entregó el diploma, fundiéndose con un fuerte abrazo.

Felicitaciones

El Patronato del Museo del Prado ha acudido a la Real Academia para que designe un vocal para integrarse en el mismo. La Academia ha elegido a Don Julio López Hernández.

Don Antonio Iglesias ha sido condecorado con la Medalla de Oro de la ciudad de Santiago de Compostela. Han recibido la Medalla Artística del Ayuntamiento de Madrid los académicos Don Luis de Pablo, Don Carmelo Alonso Bernaola y Don Tomás Marco.

Don Antonio Fernández Alba ha recibido el Premio de Arquitectura otorgado por la Confederación Española de Organizaciones Empresariales (C E O E).

Han sido designados miembros de la Academia Europea de Ciencias, Artes y Letras, con sede en París, los académicos Don Manuel Rivera, Don Julio López Hernández y Don José Hernández Muñoz.

La Real Academia ha expresado su gratulación a los académicos que se relacionan por las distinciones de que han sido objeto.

Don Luis Cervera Vera ha sido nombrado Académico Correspondiente de l'Académie Internationale d'Histoire des Sciences, de París. Don Antonio Fernández Alba fue investido Doctor "Honoris Causa" por la Universidad de Valladolid, en ceremonia celebrada el día 29 de Octubre. Don José Antonio Fernández Ordóñez ha sido designado Presidente del Patronato del Museo del Prado. Asimismo han sido nombrados miembros del Patronato del indicado Museo Don Julián Gállego y Don Alfredo Pérez de Armiñán.

Don Antonio Bonet Correa ha sido nombrado Asesor Artístico de la Colección Thyssen. Han sido propuestos para el Patronato del Museo Sorolla Doña María Elena Gómez Moreno y Don Julián Gállego; y para el del Instituto Valencia de Don Juan el señor Martín González.

Don Antón García Abril ha obtenido el Premio de la Fundación Guerrero, de música española. Es el tercero que se otorga. Los anteriores recayeron en Don Joaquín Rodrigo y en Xavier Montsalvatge.

Necrología

La Real Academia muestra su más profunda condolencia por el fallecimiento de Don Antonio Orts Orts, académico correspondiente en Alicante, y de Don Juan Antonio Maragall, académico correspondiente en Barcelona.

IV. NOTICIAS VARIAS

El día diez de noviembre se verificó la reapertura de la Ermita de San Antonio de la Florida, panteón del pintor-académico Don Francisco de Goya y depósito de excelentes pinturas al fresco. Como es sabido la Real Academia ha efectuado un seguimiento de las tareas de restauración de las pinturas.

La Real Academia Catalana de Bellas Arts de Sant Jordi de Barcelona celebró el 17 de noviembre una solemne sesión para conmemorar el centenario del nacimiento de los ilustres académicos Federico Marés, Josep Ricart y Frederic Mompou, acto al que fue invitada la Academia de San Fernando.

La comisión de la Academia de Bellas Artes de Roma ha procedido a la reforma del Reglamento y ha propuesto al pleno de la Corporación y éste ha aprobado, el cambio de denominación de esta institución, que deberá ser la de Academia de España en Roma. Como es sabido la que últimamente venía siendo empleada era la de Academia Española de Historia, Arqueología y Bellas Artes de Roma.

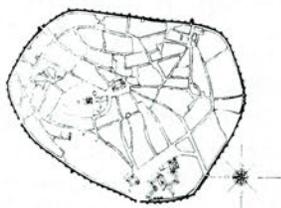
En el Centro Cultural Villa de Barajas (Botica 10) ha estado abierta la exposición de escultura de Don Juan de Avalos. Igualmente en la Galería Van Art (Padilla 31) se ha celebrado una exposición del también académico Don Hipólito Hidalgo de Caviedes, hecha en *homenaje* al pintor. La Academia les ha dado la enhorabuena más cordial por el éxito obtenido.

BIBLIOGRAFÍA

CERVERA VERA, Luis, *El auténtico contorno de la muralla de Madrigal de las Altas Torres (Ávila)*, Ediciones Alpuerto, Madrid, 1993, 85 páginas, veinte figuras.

LUIS CERVERA VERA

EL AUTÉNTICO CONTORNO
DE LA MURALLA DE
MADRIGAL DE LAS ALTAS TORRES
(Ávila)




Editorial Alpuerto, S. A.
Madrid, 1993

Como indica el título del libro, el propósito del autor es restablecer la verdad de un hecho: la forma *auténtica* de la muralla de Madrigal de las Altas Torres. No se limita a trazar el verdadero contorno de la población, sino que escrupulosamente narra todo el proceso del error, desde que se inició hasta el momento en que destapa el final de su investigación. Resulta desconcertante la persistencia del error, mantenido por los más eminentes historiadores del urbanismo. Preferimos considerar que esta desafortunada historia sea excepcional, pues si se generalizara la incertidumbre, pocos hechos basados en la pura visualidad podrían mantenerse. Porque el error es

el de la vista, el privilegiado sentido que debe tener un arquitecto, y más aún, un ingeniero. Pero no hay duda de que se trata de una metodología condenable: el verdadero historiador debe desconfiar, sobre todo cuando investiga. La verificación de los hechos es el punto de arranque de una metodología científica. Si esto no se ha hecho en el caso de Madrigal, el reproche que se dirige a los mantenedores del error no debe ser inmisericorde. Una extraña circunstancia ha hecho que de autor en autor, el prestigio del anterior motive que no se dude de cuanto afirma. Pero la duda sistemática no fue dirigida a Francisco Coello, avalado por una obra de prestigio. El comienzo del error se sitúa en el plano que verifica en 1837 un personaje denominado José Jesús de Lallave, quien dibuja la población en una hoja coloreada de grandes proporciones, donde explica todo el contenido de Madrigal. El plano lo dedica el autor al ayuntamiento de Madrigal. La muralla en efecto toma forma circular, utilizando los trazos existentes como los restos fragmentarios que permiten imaginar cómo fuera el resto. Pero nadie se sorprendió entonces de una extraña paradoja: la perfección de la circunferencia no coonestaba con algo que debiera ser consecuencia: la existencia de un centro y una radialidad del viario. Sigue contando Cervera el proceso, que recibe el apoyo incondicional de un acreditado autor: Francisco Coello. Toma sobre sí la tarea de editar un Atlas geográfico, donde los planos tengan la mayor representación. No se podía dudar de su preparación, ya que había estudiado en la Academia de San Fernando y era ingeniero militar, hombre por otro lado dotado de

gran cultura. Le correspondió abordar el urbanismo de Madrigal. Pero un programa tan ambicioso, como el que se editara entre 1848 y 1870 el *Diccionario geográfico-estadístico-histórico, Atlas de España y sus posesiones de Ultramar*, requería colaboraciones. La ejercieron “corresponsales” en los que se confió. Quiere decirse que Coello no examinó Madrigal, sino que utilizó el dibujo del corresponsal en Madrigal. Y en su quehacer Cervera señala una flagrante contradicción, pues en el caserío se muestra escrupuloso, rectificando las imperfecciones de Lallave, pero en cambio mantiene el mismo perímetro circular de la población, sin darse cuenta de que este hecho es lo que confería entidad a Madrigal, ya que planos más o menos radio-concéntricos existen en abundancia. En 1864 se editó el *Atlas* de la provincia de Ávila y de esta manera fue conocido el plano en España y fuera de ella. El error estaba ampliamente difundido.

Cervera traza la bibliografía que hace referencia al plano siguiendo un hilo cronológico, que va comprometiendo en el error a autores acreditados. Son los primeros Bordejé, García Zurdo, Jorge Giménez, Pruneda y Veredas. Un nuevo periodo de esta historia sobre la forma circular de la muralla comienza con Gómez Moreno, pero hay que decir en su descargo que aunque el *Catálogo de Ávila* lo escribiera en 1900, no ha sido editado hasta 1983, si bien los investigadores han consultado la obra inédita sin dificultad. Insisten en la forma circular Lampérez, Torres Balbás (quien llega a relacionar Madrigal con Bagdad) y Chueca Goitia; con aportación extranjera tan significativa como Jürgens, Gutking y Pierre Lavedan.

Y así se ha continuado repitiendo el mismo singular aspecto de Madrigal: la perfecta circunferencia de su perímetro. Hasta que

en 1979 Cervera Vera acude a Madrigal para restaurar un trozo de su muralla. Entra en juego ahora la metodología del restaurador; en este caso es el de un experto, que creo ha sido de las figuras más exigentes en el sentido de analizar exhaustivamente el objeto restaurable para conocer su naturaleza y aplicar la cirugía que requiere. Al explorar la muralla advirtió desde el principio que la curvatura no era continua; más aún, que había prolongados tramos rectos, que echaban por tierra antes de completar el estudio la supuesta forma circular. Y detrás del restaurador, vino el otro Cervera historiador de la arquitectura y del urbanismo. Y el resultado final es lo que ahora, magníficamente editado, nos entrega.

Su metodología es personal. Lo primero la revisión histórica, utilizando fuentes y libros, en cronología descendente hasta la actualidad. Va mostrando por medio de gráficos cómo se forma el caserío y advierte ya la disposición de la muralla, siempre condicionada por las curvas de nivel. Se analiza la topografía, con la presencia de los ríos Zapardiel y Trabancos; comparan las comunicaciones con poblaciones cercanas, que precisamente serán arranque de los caminos que toman la salida de las que serán cuatro puertas principales de Madrigal: puertas de Cantalapedra, Medina, Arévalo y Peñaranda. La forma de la muralla es absolutamente irregular: una forma almendrada, con tramos rectos y “ángulos” curvos. La fotografía aérea que publica es el más claro refrendo a las meticulosas mediciones que ha tenido que hacer. Por añadidura analiza la composición de la muralla, siempre con el medio gráfico de su impecable dibujo. Y añade el diseño de las cuatro puertas.

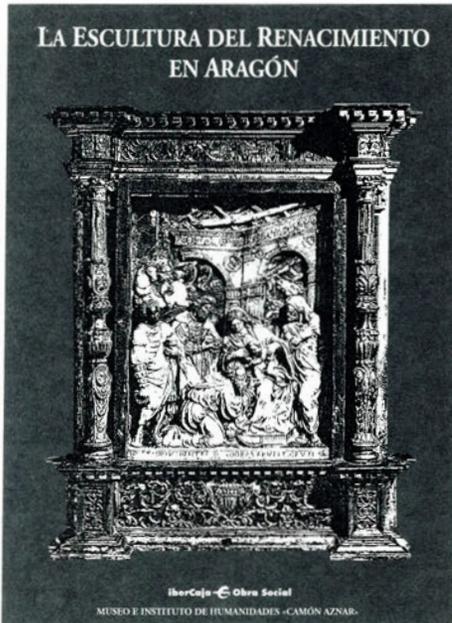
La única razón de un historiador es llegar a la verdad. A veces hay que recurrir a la imaginación, cuando faltan datos. Pero

el proceso adquiere caracteres dramáticos cuando estos datos se hallan a la vista. Es el caso de Madrigal de las Altas Torres, la ciudad que no tiene una muralla circular,

por el hecho más natural de que surgió tal defensa como un proceso continuo de acomodación al terreno, al caserío y las curvas de nivel: un crecimiento natural, al cabo.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

VARIOS AUTORES, *La escultura del Renacimiento en Aragón*, coordinadores María Isabel Alvaro Zamora y Gonzalo M. Borrás Gualis, Iber-Caja, Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar", Zaragoza, 1993, 405 páginas, numerosos fotograbados en blanco y negro y color.



Los nombres de Forment, Joly, Morlanes, Moreto, Obay y otros vienen incidiendo necesariamente en la panorámica española del Renacimiento como una aportación substancial de Aragón. Las obras de Abizanda, sobre todo en lo refe-

rente a la documentación, dejaban esclarecidos los puntos clave de lo que haya sido esta escultura. Pero en definitiva lo que sabíamos era más bien poco.

De esta penuria se pensó salir merced a una exposición, de las que de forma continuada realiza el Museo "Camón Aznar" de Zaragoza, con el patrocinio de Iber-Caja. La exposición en sí misma ha sido un rotundo éxito. Pero se ha tenido la feliz idea de acometer a la vez una revisión y puesta a punto de la escultura aragonesa del Renacimiento, empleando al profesorado universitario.

El libro se estructura en tres bloques. El que ha fundamentado el proyecto es el tercero: el Catálogo de la muestra. Pero hay otros dos previos: Estudios y Biografías. Los tres aspectos se hallan concatenados. Los *Estudios* se refieren a las cuestiones generales, de historia, sociedad, centros artísticos, talleres, especialidades artísticas, tipología, iconografía, materiales y evolución estilística. El temario es amplio, pero a la vez completo y preciso, de suerte que gracias a este enfoque se tiene idea del objetivo y logros de aquella escultura quinientista.

El Profesor Borrás Gualis explica la *Idea* de la exposición, que ha generado el libro. Ha sido la ocasión de difundir las numerosas investigaciones que se vienen

realizando en Aragón, como consecuencia de los Coloquios de Arte Aragonés, así como llevar a la evidencia que el siglo XVI fue para Aragón un auténtico "Siglo de Oro". Era, por otro lado, ocasión adecuada para ofrecer de forma conjunta un programa de investigaciones sobre escultura con un equipo organizado por la Profesora Alvaro Zamora.

El segundo capítulo está dedicado a las *Biografías*. Nada menos que treinta y una, con lo que el angosto cuadro de las personalidades señeras ya citadas, se amplía lo suficiente para justificar que se hable de un "centro escultórico" pleno, es decir, con talleres, con maestros, aprendices, oficiales y maestros emancipados. Se ordenan alfabéticamente, correspondiendo la redacción de las fichas a autores que se han especializado. Sirva de ejemplo el estudio de la obra de Juan de Anchieta, encomendada a Ernesto Arce Oliva, con fructífera labor investigadora.

Quedan actualizadas las biografías de los maestros conocidos, con precisión de las referencias bibliográficas. Cosme Damián Bas asume notoriedad, como autor de dos magníficos retablos, los de San Pedro y el mayor de la catedral, ambos en Albarracín. Escultores como Arnao de Bruselas se mueven entre Aragón, La Rioja, Navarra y el País Vasco. Se apunta, ciertamente, que adoptara el apellido de procedencia, "de Bruselas", como tantos artistas de esta época.

Damián Forment viene a ser la personalidad descollante. De las dos épocas (valenciana y aragonesa) se estudia la última, con intensísima producción, además de la más alta calidad y en diversos materiales. Hay referencia a Pablo y Onofre Forment, padre y hermano respectivamente de Damián.

Notable cosecha de franceses. Gabriel Joly se apunta al expresionismo hispánico

desde su establecimiento en Zaragoza. Se estudia la obra de Juan Pérez Vizcaino, miembro del taller de Joly. De origen normando era el entallador Esteban de Obay. Muy probablemente de Orleans era Juan Miguel Orliens, representante de la tendencia romanista en Aragón. Probablemente francés era asimismo Juan de Rigalte.

Florentino era el Giovanni di Moreto que al establecerse en Zaragoza se hispaniza como Juan de Moreto y casa con dama española que le aporta siete hijos. Y con él se inyecta una finura de calidad de obra de platería. Se presenta obra de su hijo Pedro Moreto. Gil de Morlanes el Joven quedará siempre enaltecido al recordar el excelente retrato de Isabel la Católica en Santa Engracia de Zaragoza. Pero hay muchas más aportaciones, que se refieren a Juan de Salas, Juan de Liceyre (autor del estupendo retablo-sepulcro de la capilla de San Bernardo, en La Seo zaragozana); Martínez de Calatayud, Jerónimo de Mora (retablo de Encinacorba, un prodigio de planificación geométrica) y otros autores.

La exposición permitía mantener cerca de los ojos piezas de por sí lejanas. Hubo desde retablos completos (el de Pedro de Lasaosa, en Montmesa), a piezas pequeñas, como las andas para la custodia de la catedral de Tarazona. Se ofreció una traza de retablo conservada en el archivo de la Catedral de Jaca. La Epifanía de Damián Forment (retablo de la capilla del Sacramento de la catedral de Huesca) eleva hasta el delirio la exquisitez de nuestro renacimiento. El Cristo a la columna (catedral de Teruel) hace ver que las escuelas se relacionan, pues brota el recuerdo de Diego de Silóe en esta pieza de Gabriel Joly. El Calvario de Arnao de Bruselas (Zaragoza, catedral de San Salvador) es un prodigio de intensidad dramática, de belleza formal y de imperio del color, con la brillantez de

las telas y el sabor a carne sufriente en el Crucifijo. Entre lo menos conocido destacó el patético relieve de la Caída de Cristo, obra de Cosme Damían Bas. Esta nos sugiere una meditación: estamos mediatizados por los nombres consagrados. En mi modesto juicio es una pieza excepcional.

Este libro es toda una empresa, un trabajo colectivo, bien dirigido, con un objetivo puesto en resaltar lo que fuera uno de los nuestros mejores hogares escultóricos. Con una bella edición, el propósito está plenamente conseguido.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

AGUILÓ ALONSO, María Paz, *El mueble en España. Siglos XVI-XVII*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Ediciones Antiquaria, Madrid, 1993. 472 páginas, 33 figuras y 348 obras con fotgrabado.



La penetrante mirada del admirable Profesor Don Diego Angulo puso en marcha esta investigación con marchamo de tesis doctoral. Tras su desaparición, el Pro-

fesor Bonet correa afrontó la tarea de impulsar la investigación, que la autora ha coronado con el mayor éxito. Es una fortuna que se halla editado con generosidad de medios gráficos e ilustrativos.

Hay mucho de revisión en el trabajo, por cuanto muchos de los muebles aquí considerados recibían un etiquetaje sin consistencia. Tal es el caso del “barqueño”, el asendereado “bargueño”, cuyo término sufre un descalabro, en beneficio del de escritorio, lo más común, o papelería y contador. Aclaraciones además como la referente al sillón frailer, tan identificado con España, cuando su origen está muy lejos de nosotros, hasta el punto de que sea el asiento que ocupa Carlos V en el famoso retrato que hace Ticiano (Museo de Munich).

Una investigación en torno a una materia tan dispar, requiere una investigación que afecta sobre todo a la documentación, ya que los verdaderos términos del mobiliario hay que afianzarlos con lo que indican fuentes tan importantes. Pero quedan los muebles mismos, a veces con procedencia desconocida, en época en que la fabricación en serie fructifica, de suerte que este mobiliario se mueve como

una mercancía de un país para otro. Naturalmente los inventarios del mobiliario, en el momento de fallecer un personaje, constituyen el mejor soporte para conocer la tipología y el uso. Se describen los muebles en función de la habitación que ocupan, el material, el tamaño, el precio y en ocasiones la procedencia del tipo. Se alude a muebles de Portugal, Alemania, Flandes, Francia; de labores de taracea, de técnicas de progenie morisca, etc. En auxilio acuden las representaciones pictóricas y escultóricas. Un pintor podrá sentirse libre para componer un cuadro, pero a la postre emplea un mueble de la época. La autora puntualiza sus observaciones en el campo de la pintura.

Hay que decir antes de nada que el lector se deja ganar por la amenidad del texto. Esas alusiones a la etiqueta, a la costumbre de “dar la silla”, a la reunión de mujeres en la habitación tan peculiar de su sexo, la del estradom sentadas en cojines o sobre alfombras, tienen el encanto de devolvernos toda la intimidad del mueble. Esta historia se hace pesadumbre cuando se piensa en el trasiego de los muebles: son piezas que por la vía inexorable de la almoneda han pasado de un palacio real a una morada alejada nadie sabe donde, por el camino del mejor postor.

Comparece el operario, que se llama genéricamente carpintero, pero que al estar especializado en un tipo de mueble, pasa a ser sillero, puertaventanista, tornero, además con las variantes de los reinos españoles, pues en Aragón los carpinteros y ensambladores se denominan fusters. Son gente agremiada, que necesita el examen para poder trabajar. Y de esta manera sabemos de los veedores que examinan, los modelos que sirven de prueba, y de si superan o no la prueba. En cuanto a la clase social, generalmente ocupan rango infe-

rior, pues están muy lejos de pintores y escultores por aspirar a la liberalidad del arte. Con todo, salen a relucir nombres de relevancia, no pocos extranjeros, como Coten, Beuger, que por su calidad trabajan como operarios “del Rey”. La nómina de moriscos fue muy precisa y este aspecto lógicamente tiene que ser considerado en el decaimiento de la actividad productiva producida por la expulsión.

Hay referencia a los materiales, que fluctúan entre el más modesto (el pino o álamo blanco (el abedul), hasta las caobas y cedros; intermediarios son el nogal y el boj. Siendo madera de producción local, ¿cómo se explica la recurrencia al nogal, por carpinteros y escultores? Se acude a la importación y llega el carey, de las tortugas del Golfo de Méjico. Quiere decirse que al pensar en el mueble se apuntan connotaciones con la historia económica y las rutas de navegación. Por esta misma razón muchos muebles pasaron a América, sobre todo aquellos que como las arquetas componían el equipaje viajero. La misma silla plegable, o de caderas, es mueble viajero que se lleva a la jineta.

Una variada tipología va teniendo presente modalidades que afectan al asiento, la cama, el armario, el brasero, con mención del mueble de adorno, como los marcos y espejos que adornan las paredes.

En la obra se abordan las cuestiones generales, para pasarse a la catalogación sujeta a tipos y cronología. Al precisarse lo que sea el mueble español, surge la necesidad de mencionar lo importado, como esos armarios alemanes y escritorios de maderas pintadas, con representaciones llenas de encanto y donde se recrean los instrumentos musicales.

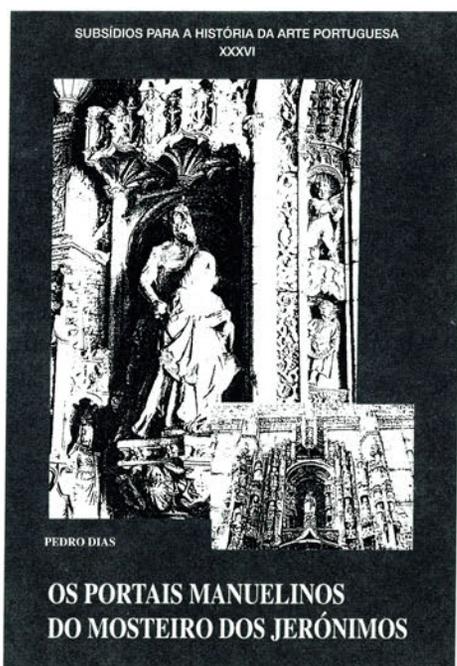
Al final se exhibe una selecta documentación. Se trata de inventarios, cartas de aprendizaje o de examen. Documentos

de una extensa dispersión geográfica, que permite con ello juzgar la capacidad expansiva del mobiliario. El glosario aparece muy oportunamente, para facilitar la con-

sulta, sobre todo de aquellas piezas que más se conocen. El libro, en suma, une la belleza de la presentación con el texto más exigente desde el punto de vista científico.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

DIAS, Pedro, *Os portais manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*, Instituto de Historia da Arte, Facultad de Letras, Universidad de Coimbra, Coimbra, 1993, 340 páginas, 191 ilustraciones.



Los historiadores de arte españoles tenemos mucho que agradecer al autor de este libro –Pedro Dias– catedrático de la Universidad de Coimbra y correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes. Él ha promovido contactos entre historiadores de arte portugueses y españoles y ha hecho todo

lo posible porque nos conozcamos mejor. Precisamente el libro que vamos a comentar está dentro de esa línea de investigación, un tema de arte portugués, pero que plantea afinidades con España, en el orden estilístico y de la intervención de los mismos autores. Gozosamente nos hallamos en una empresa dentro de la hermandad y la libertad de los dos pueblos de Portugal y España.

Como es sabido, los *Jerónimos* de Lisboa constituyen el monumento nuclear del arte portugués en la capital de la nación; fue una tarea auspiciada por la Corona, que buscaba encuadrarse en el marco de la comunidad de frailes jerónimos, lo mismo que hacían los reyes españoles. Pedro Dias no trata de analizar paso por paso la edificación, sino que se ha fijado en las dos portadas, la sur y la de occidente –la *axial* como él llama– por ser las emblemáticas, los lugares de entrada, que es donde se concentra la escultura y por ende el significado del monumento. Dentro quedan otros asuntos, como la colosal iglesia y el claustro, que serían materia de otros estudios. Pero no hay duda de que la selección de estas portadas dentro del monasterio de los Jerónimos constituye un acierto, pues en esta parte concentra la visualidad el visitante.

La historia de Belén da comienzo en 1459, cuando el Infante Don Enrique crea

en este punto una Capilla encomendada a frailes de la Orden de Cristo. En 1500 se instala en Belén la comunidad de Jerónimos, en lo que es ya un Monasterio. Pero en este momento se ponía en marcha una operación artística de alcance arquitectónico y escultórico sin sujeción a un plan previsto, de suerte que vendría a ser una obra en progresivo incremento, sobre la base de la protección regia y de la llegada de riquezas ultramarinas. Pero es evidente que el rey Manuel el Afortunado desde su acceso al trono en 1495 procuró dejar constancia de su pasión por el arte. Se sabe que las obras del monasterio están confiadas al arquitecto francés Diego de Boitaca, en cuya responsabilidad se halla el edificio. Pero aquí se estudian las dos portadas, del mediodía y la principal a los pies del templo.

Época de gran riqueza, Portugal y España emprenden grandes fundaciones, en que está empeñada la Corona. Existe una gran movilidad de artistas, que cruzan sin dificultad las fronteras a la busca de encargos. Lluven artistas franceses, flamencos e italianos sobre España, lo mismo que en Portugal. Pero asimismo hay movimiento artístico entre España y Portugal, tanto de artistas como modalidades formales o estilísticas. Es época en que los artistas buscan la patria que mejor se acomode a sus exigencias y no dudan en instalarse en otros lugares, contrayendo matrimonio con mujeres del país de adopción. Es lo que ocurre en Portugal con artistas de procedencia española, y por lo que hace al Monasterio de los Jerónimos, con los *Castilho*. Se trata de Juan (Juão) y Diego (Diogo), que se supone hermanos. Se trata de maestros que pertenecen por entero al arte portugués, como Juan Guas pertenece al español. João de Castilho se firma a la española, Joan de Castillo. Aunque en la documentación se le menciona como "vizcaíno", en rigor hay que seña-

lar que era cántabro, pues procedía del lugar de Castillo, en la Junta de Siete Villas, de la Merindad de Trasmiera. Ya en 1517 es mencionado como "mestre e empreyro da crasta premeyra, capytollo, sacrystya e *portall da traversa*", es decir, la portada de mediodía que nos ocupa. En la misma portada trabaja su hermano Diogo Sánchez de Castilho, "natural de Trasmiera na Montanha de Castilho, que tem solar no Valle da Veiga de Merinda".

Pedro Dias analiza la estructura de la portada de mediodía, señalando sus relaciones con monumentos anteriores españoles, como la fachada de la iglesia de Santa María, de Aranda de Duero, y las fachadas del convento de San Pablo y Colegio de San Gregorio de Valladolid. Preside la portada el Infante con su estatua situada entre los dos arcos de la portada. Una nutrida serie de estatuas se cobijan en los nichos, componiendo un programa que aclara el autor. Estima Pedro Dias que la portada oeste también debió de ser proyectada por João de Castilho, en atención a "seu cariz de feição hispano-flamenga". Pero en esta portada tomó el relevo el escultor portugués Nicolás de Chanterène, que se había distinguido en España por su esmerada obra en el Hospital de los Reyes Católicos de Santiago de Compostela. A los lados de la portada se hallan arrodillados el rey Don Manuel I con su presentador San Jerónimo, y su esposa la reina Doña María, acompañada por su mediador, San Juan Bautista. Analiza asimismo la iconografía de esta portada, no dudando que la reina sea Doña María, la hija de los Reyes Católicos. En cuanto a la disposición de las estatuas orantes, piensa como antecedente en la portada de la cartuja de Champmol, en Dijon, aunque con más próximos modelos en España (cartuja de Miraflores).

Naturalmente un monumento tan excepcional, con dos espléndidas portadas

esculpidas, tuvieron que servir de inspiración a otras obras portuguesas. Los ejemplos son evidentes: portada principal de la iglesia de Santa Cruz de Coimbra y más inmediatamente, por estar en Lisboa, la portada de la iglesia de la Concepción Vieja.

Evidentemente el monasterio de los Jerónimos de Belén ha sido intensamente investigado a la luz de la documentación. El autor lo ha reexaminado todo, pero realiza nuevas aportaciones. Entre ellas son significativas las de tipo estadístico. Sabemos con precisión, mes a mes, los artistas que trabajaron en 1517 y 1518 en la portada sur. En orden alfabético menciona, en larga relación, los operarios que intervinieron en esta portada. Pueden imaginarse origen español para varios de ellos, como Alfon-

so de Lemos, Diego de Valmaseda, João "Biscainho", Pedro de Logroño o Pedro de "Sacadura" (la localidad cántabra de Secadura). Ello nos lleva a la gratificante conclusión de que Portugal y España empleaban a porfía los artistas con tal de lograr obras memorables.

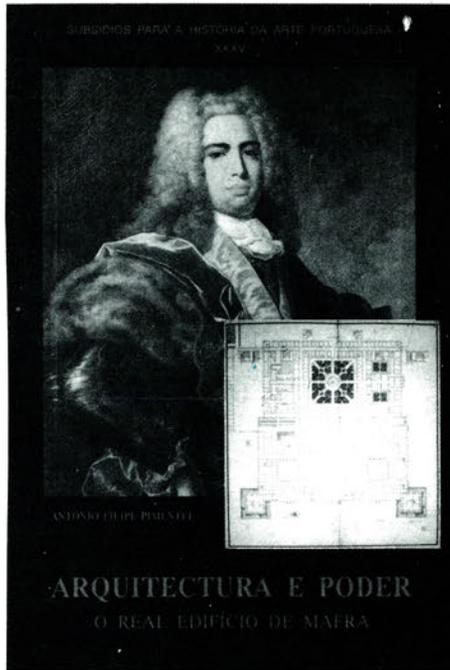
El libro se enriquece con fotograbados que muestran el monasterio antes del Decreto de 9 de Mayo de 1834, que fue el de la Desamortización de los bienes del clero regular, disposición que se promulgaría en España seguidamente. En suma, un libro magnífico, escrito con objetividad y claro conocimiento del arte del momento y más puntualmente de las dos naciones que comparten la Península.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

PIMENTEL, Antonio Felipe, *Arquitectura e Poder. O Real Edifício de Mafra*, Instituto de Historia da Arte, Facultad de Letras, Universidad de Coimbra, 1992, 441 páginas. 107 fotograbados.

Abórdase por el autor el estudio de uno de los temas centrales del arte lusitano: el Real Edificio de Mafra. Relacionado con otros grandes monumentos de las Cortes europeas contemporáneas, venía a ser la respuesta de un país que, bajo el gobierno de Juan V, aspiraba al absolutismo tanto en el ejercicio del poder como en el de su misma apariencia. La imagen del Poder es ya poder; viene a ser el hilo del autor en todo su recorrido. Quiere decirse que no se trata de una historia constructiva del edificio, tremendamente dificultosa sobre todo porque en el incendio de 1755 del Paço da Ribeira se perdieron los planos originales.

Pimentel parte de la Realeza, es decir, del mismo monarca al afirmar que Mafra define el pensamiento artístico de un monarca, aspirando a emular y competir con sus contemporáneos europeos. Que fue el monarca el centro de las iniciativas y decisiones se demuestra porque desde su palacio de Lisboa mantenía una correspondencia asidua con Roma y los grandes centros de Europa de donde procedieran ideas artísticas. Si existía un centralismo del Estado en el monarca, el arte vino a ser herramienta imprescindible. Pero los designios conducen a Mafra, donde puede intentarse algo con visos de totalidad,



como fueron los grandes monumentos barrocos. Sin duda se aplicaron al arte unos recursos desproporcionados con la misma realidad social de Portugal. Por eso existe, como Pimentel señala, una “resistencia al Poder”. Hubo una contestación a la política del monarca desde el acceso a la Corona, pero *in crescendo* hasta el final del reinado. Pero el arte se entregaba a la grandeza, a la visualización de una fortaleza política y una euforia de las posibilidades económicas. El ceremonial áulico, el recurso a lo teatral, al fasto, entabla coincidencia de gusto con otras cortes. Los cortejos reales y las recepciones públicas de personalidades, se hicieron con un boato deslumbrante. Portugal tenía grandes monumentos políticos, pero en Lisboa. Hacía falta le-

vantarlos en pareja menos disputable y contestatario, bien lejos de Lisboa, en tierra donde por lo menos el material –el mármol– estaba en la misma superficie.

Pero Mafra fue una idea en desarrollo, y lo mismo que la idea el proyecto fue cambiando, hasta alcanzar la desmesura. Una idea en desarrollo cuyo principio fue una Real Capilla que Clemente XI elevó a Colegiata en 1712. Se convierte luego en *Sé Patriarcal*, lo que revela el carácter eclesiástico de la fundación. Pero aquello fue el “polo dinamizador de un vasto programa arquitectónico”, con el deseo al menos de que la diversidad de finalidades no quebrara el espíritu globalizador. Mafra acabaría siendo una inmensa mole, pero luego de agrandarse un proyecto de convento preparado inicialmente para trece capuchinos y que al final albergó a trescientos. Pero con el convento se desarrolla el palacio, pues el monarca desea vivir allí.

Sorprendentemente todavía no se puede sentar con certeza la autoría de los planos del edificio. La asignación al alemán Juan Federico Ludwig está sustentada por la afirmación que hiciera en 1730 el Duque de Cadaval, formulada en extraños términos, por cuanto le hace “official de Ourives da prata e pella sua coriozidade insigne Architetto”. La contestación de Ayres de Carvalho se centra en la actividad de los arquitectos italianos, singularmente Antonio Cannevari. Podría entenderse que el proyecto de Ludwig sería revisado y transformado posteriormente, con intervención de Carlos Fontana, Tommaso Mattei y Filippo Juvara. Lamenta Pimentel que no se haya adelantado más en el esclarecimiento de la génesis de los planos. Por lo demás se sabe que las obras dieron comienzo en 1717 y que se puso tal denuedo en la edificación que se concentraron en Mafra cerca

de cincuenta mil operarios; concretamente 45.000 había en 1730.

Estas cifras de la fuerza del trabajo, unidas a las enormes aplicaciones dinerarias, nos aproximan a una empresa faraónica, sobre todo para un país ya en declive.

“El Escorial portugués” es la expresión que emplea intencionalmente Pimentel para tratar de expresar qué pudo querer expresar Juan V en Mafra. No se trata ahora de analizar las formas, sino las funciones. Por esta razón la recurrencia al Escorial se explica. El autor conoce muy bien la arquitectura española y exhibe los monumentos con que ha podido estar relacionado Mafra. Pero si se trata de ideas, también arguye relaciones con Versalles, el Vaticano, el Palacio de Caserta, pero especialmente El Escorial. Mucho se lo ha encontrado escrito, pues es camino andado por los historiadores españoles. Menciona especialmente los paralelos esgrimidos por Chueca Goitia. Para éste Mafra “es el último palacio monástico y no el primero”. Y puntualiza Pimentel las relaciones en el sentido de que la coincidencia con El Escorial no estuvo en ser un punto de partida, sino de llegada. Pero al fin, paralelos. Son muchas las coincidencias entre Mafra y El Escorial; no menos las diferencias. Pero está claro que El Escorial era un monumento famoso, de tipo monasterial y cortesano, que estaba con-

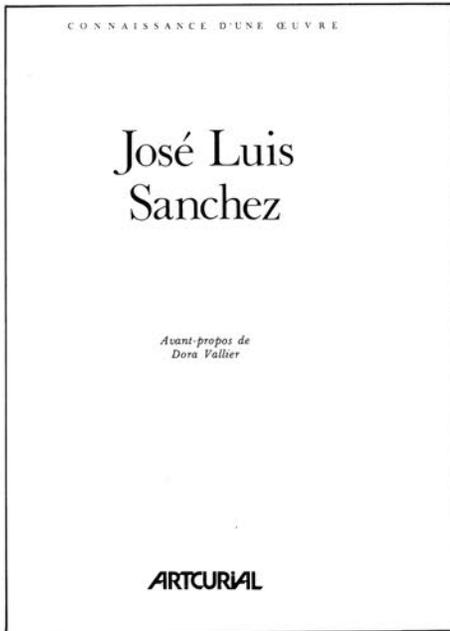
solidado en el tiempo con más de un siglo de antigüedad. Debe subrayarse el juicio de Kubler: “Mafra es un palacio-convento, al revés que El Escorial, que es un convento-palacio”. Coinciden en poseer una gran biblioteca y un panteón, aunque en Mafra no llegara a plasmarse la idea. En la planta, su forma concentrada dentro de un rectángulo es similar, aunque las torres sobresalen para conferir entidad palaciega. Y en cuanto al estilo, nada deben extrañar las diferencias: Juan V vivía la euforia del rococó. Otras diferencias podrían hallarse en la estatuaria, no comprendida en este estudio.

Al final del libro se sitúa un jugoso apéndice, donde se describe la colocación de la primera piedra (en rigor un receptáculo), con las medallas y leyendas propias del acontecimiento. Hay también documentación de la dedicación del templo (1730), sonetos y otras poesías que reflejan el ambiente que afectó al historial del monumento.

Pimentel nos ha aproximado a Mafra armado de copiosa documentación y bibliografía. En el autor existe la personalidad que hoy debe exigirse a un profesor de arte: que ante todo sea historiador. Porque la valoración del monumento, del rey, de las ideas y el sano equilibrio de las opiniones, sin embargar la suya propia, son dotes que todavía no menudean.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

SÁNCHEZ, José Luis, Edición de Artcurial, París, 1993. En la serie *Connaissance d' une oeuvre*, 64 páginas, numerosos fotograbados.



La serie apunta al conocimiento de un escultor, en este caso José Luis Sánchez. La empresa se lleva a cabo mediante una “conversación”, un diálogo diríamos en que el autor trata de contestar a la cuestión del nombre y de la motivación que hayan tenido algunas de sus obras. Es una manera coloquial, que facilita el cordial acercamiento, por el que hay que entender no aclaración, sino transmisión de las emociones que alumbraron el nacimiento de un grupo de sus esculturas.

Pero hay que pasar previamente por la introducción que muy al caso realiza Dora Vallier, quien se pregunta ¿qué se sabe de la escultura?. Porque antes de que el escul-

tor destape el tarro de sus esencias, es saludable acercarnos a lo que sea el propio arte a que se ha entregado: la escultura. Su situación es de perplejidad e incertidumbre, ya que se han derrumbado las caracterizaciones anteriores para las artes plásticas, en que la pintura consistía en distribuir el color sobre una superficie, cuando osadamente el “collage” ha ingresado en el campo pictórico. Algo nuevo ha comenzado para el arte a partir del Romanticismo, en que la imaginación se ha adueñado del arte, desplazando al orden y la razón. Desde este soporte se puede llegar a todo, y en lo que afecte a la escultura a renunciar a la talla en beneficio del soplete.

En este “avant-propos”, Dora Vallier se mantiene firme en un elemento que afecta al arte: la noción de original. Sabido es con cuánta diferencia se escalonan los precios de las subastas desde la cúspide de un original, descendiendo vertiginosamente por la nominación de obra de taller o peor aún, copia. Pero si en la pintura y el dibujo la originalidad no ofrece problema, no es lo mismo en cuanto a la escultura, por la sencilla razón de que está sujeta a convertirse en *múltiple*. Naturalmente a menos que se aplique a la talla directa sobre el material, lo que hace inviable la reproducción. Pero no nos hallamos ante un callejón sin salida, ya que en la escultura actual (prevista para múltiple), es posible “la cantidad sin comprometer la calidad”, con lo cual queda salvaguardado el original aunque se multiplique.

El núcleo del texto son las *conversaciones* (“propos”) obtenidas entre un texto preliminar y la exposición de José Luis Sánchez, referidas puntualmente a una obra

personal, cuya fotografía en diversos aspectos acompaña al texto. Aunque la metodología no sea nueva, hay que resaltar la pulcritud, precisión, belleza y alto nivel literario con que estas conservaciones están realizadas. Se trata de una conservación en torno no más que a cinco obras del autor, que llevan nombres de rotundo clasicismo: Paloma, Perseo, Torso, Olidiana y Testa.

Paloma es el nombre de una hija del escultor. Pero es a la vez un nombre y una idea. Es el ave de la paz por antonomasia, constituye el símbolo de la esperanza, aquélla que como dice el autor llevó hasta el Arca de Noé la premonición de que las aguas descendían. La paloma extiende sus alas o se recoge como una esfera, de superficies curvas, anidando su propio corazón. Y de esta manera la paloma viene a ser como una granada, que atesora el apiñado fruto. El escultor acomete bajo este título una obra que es metáfora y sueño, perdió las “plumas inútiles”, para convertirse en puro símbolo, que el autor enlaza con una frase de Sapho de Lesbos.

Dialoga para referirse a su *Perseo*, partiendo del hecho de que soñamos incluso cuando estamos despiertos. Y que la tarea del artista y la suya como escultor es precisamente soñar y procurar dar forma al sueño. Pero práctico como es su oficio, necesitará examinar cuál será el material en que puede plasmar el sueño. Una afirmación brota categórica de sus labios: el carácter eminentemente material de la obra escultórica, cuando otras artes —la pintura en concreto— se despegan de la realidad mediante la seducción y el *trompe l'oeil*. Protesta de la injusticia que se comete con la escultura, convirti-

da en elemento aislante entre pintura y pintura en no pocos museos, cuando no rellenando huecos en la penumbra... Por eso su protesta se traduce en un gesto valiente: alas para la imaginación en esa escultura, su Perseo, “el héroe misterioso y seductor como en un sueño”.

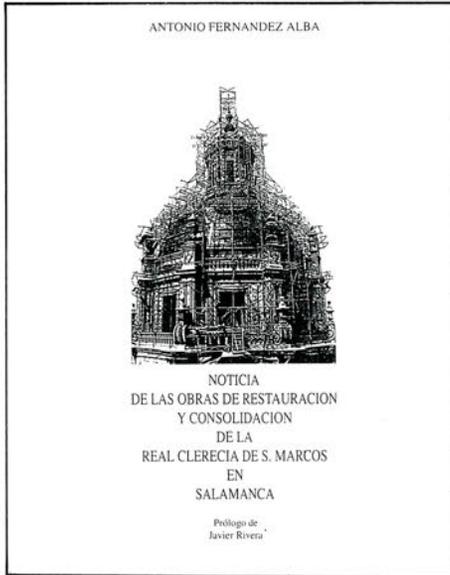
Su escultura *Olidiana* viene a propósito de las conmemoraciones del 1992. Arranque de un texto referente al conquistador español Cristóbal de *Olid*. Declina hacer explicaciones racionales, porque el arte es siempre indefinible: “las cosas son como son”. Pero José Luis Sánchez ya tenía una vivencia americana desde 1963 en que llegó por vez primera el Nuevo Continente. Aquel contacto con las civilizaciones primogenias le conmovió y le traspuso a algo que ya conocía en Eurasia: las civilizaciones de Egipto y Mesopotamia. Por eso hizo esta obra, soñadora como todas las suyas, pero unidas por el puente invisible de una querencia y un sueño.

Testa arranca de un fragmento del Cantar del Mio Cid, pero ha pasado por las visitas a la Real Armería del Palacio de Oriente. Los planos articulados, las superficies curvas, ese envoltorio de hierro esconde un dentro humano y se convierte en cabeza. Para comunicar con su obra se hace preciso soñar, elevarse desde el plano de la superficie que sabe a *yelmo*, como él dice. Por eso pensando en el otro que se esconde tras la férrea asamblea de planos curvos es posible recrear la imaginación y el gusto.

Dialogar, conversar, hé aquí el método. El resto del libro es biográfico, desde aquel lugar manchego de Almansa, donde en 1926 nació este inagotable conquistador de sueños.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

FERNÁNDEZ ALBA, Antonio, *Noticia de las obras de restauración y consolidación de la Real Clerecía de San Marcos en Salamanca*, Ministerio de Cultura, Instituto de Conservación y restauración de Bienes Culturales, Edición del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, en coedición con la Universidad Pontificia de Salamanca, Madrid, 1993, 112 páginas, con numerosas ilustraciones, dibujos y fotogrados en color.



Esta obra inaugura una serie titulada *Pedro de Tolosa*, destinada a historiar las actuaciones restauradoras. Aparece como obra de un naciente *Instituto Español de Arquitectura*, en edición que programan conjuntamente las Universidades de Alcalá de Henares y de Valladolid.

Hasta hace pocos años el visitante de Salamanca podía advertir la extraña inclinación de la cúpula de la Clerecía de esta ciudad. Familiarizado con este fenómeno por el famoso caso de la Torre de Pisa, tal vez no caía en la cuenta del riesgo que la cuestión escondía. Pero los males no se li-

mitaban a la cúpula, sino que se extendían a las torres y los retablos. La importancia del monumento y la convivencia de dos instituciones en el mismo, como son la Compañía de Jesús y la Universidad Pontificia, hicieron ver la necesidad de una intervención a fondo. El templo fue cerrado al culto y comenzó la restauración. Ultimada ésta y abierto de nuevo, dar cuenta de la actuación reparadora, con todo el proceso de proyecto y realización, es una obligación, que en contadas ocasiones se lleva a efecto. Una completísima publicación como lo que reseñamos proporciona hasta los detalles más insignificantes lo que ha representado la intervención.

Del Prólogo del libro se encarga Don Javier Rivera, catedrático de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, como experto en la teoría de las restauraciones. Hace ver la excepcionalidad del edificio, ese monumental Colegio de Jesuítas, edificado con dinero de la Corona (siendo patrocinadores los reyes Don Felipe III y su esposa Doña Margarita de Austria), según planos del eminente arquitecto Juan Gómez de Mora, pero como todas las grandes obras, su realización ocupó largos años, ya que el hermano de la Compañía Pedro Mato y ya en el siglo XVIII Andrés García de Quiñones se ocuparon de las torres y el claustro. Planteado el templo con arreglo al modelo del Gesù de Roma, todos los requisitos de la arquitectura jesuítica se dieron cita en él, incluida la torre extradosada. La arquitectura española tiene una dura prueba siempre que se plantea una cúpula;

en el caso de la de Clerecía, los riesgos no procedían del diámetro, sino de su altura: diez metros. Esta osadía costó un problema grave de equilibrio, por cuanto prontamente se advirtieron señales de inclinación, que se acentuaron a raíz del terremoto de Lisboa en 1755. Mediaron otros problemas, como la descomposición de la piedra, los desplazamientos de materiales, etc. Finalmente la restauración se hizo necesaria y de ella se ocupó el arquitecto Antonio Fernández Alba.

También se ocupa Rivera de señalar los méritos que aconsejaron poner la restauración en sus manos. Y se cuida de enjuiciar el comportamiento técnico, teórico, estético y hasta podría decirse que normal dadas las contaminaciones con que a veces se presentan las actuaciones. Explica que Fernández Alba ha huído de someter la Clerecía a una experimentación de soluciones. Por el contrario se ha centrado en lo esencial: conservar el monumento y “crear desde la contemporaneidad sin afectar a la memoria”. Actuando sobre la cúpula y las torres el restaurador asegura la salvaguarda del monumento y preserva todos los valores que la memoria histórica ha aportado.

La consolidación estructural y la restauración de la cúpula se aborda por el propio arquitecto en una memoria pormenorizada. Se parte de la descripción del objeto sobre el que se actúa y se analizan los materiales y técnicas empleados en la operación. Esta memoria resultará muy útil para ulteriores intervenciones, ya que el tiempo no perdona. Impresiona la exposición de los daños que ofrecía la cúpula, desde el desplome a las fisuras y descomposición

de materiales. La exposición se complementa con el material gráfico que permite conocer con detalle los elementos arquitectónicos implicados. El estudioso del monumento agradecerá estas formas de representación, que traen una imagen mejorada de los antiguos planos elaborados desde los tiempos de Otto Schubert. Con estos diseños pueden enjuiciarse la excelente edificación salmantina.

También se exhiben los materiales deteriorados, fruto de la lluvia, el viento y los movimientos sísmicos. Nada más útil para justificar la inversión dineraria de la restauración.

Una segunda fase se ha dedicado a la consolidación de cubiertas y restauración de la fachada y torres. Se sigue el mismo plan de análisis del problema y de las técnicas y materiales empleados, como muestra asimismo de bellísimos dibujos. Al mostrar el tratamiento, se hacen precisiones en torno a compuestos químicos de garantizada solvencia.

Y la tercera intervención se ha referido al mobiliario, es decir, el retablo mayor y colaterales. Tarea necesaria, por cuanto la arquitectura de los retablos es parte solidaria del edificio, como se demuestra porque los proyectistas fueron figuras destacadas del diseño retablístico.

La Real Clerecía de Salamanca inicia una nueva vida en esta ciudad. Se pone al servicio de fieles y turistas. Lo hace con garantía de su permanencia; limpia la piedra y la madera, con seguridad para los contempladores. La memoria de esta restauración, ejemplar en su género, no deja de ser al mismo tiempo una magnífica guía del monumento.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

ALBERTI, León Battista, "*De re aedificatoria*". Prólogo de Javier Rivera. Traducción de Javier Fresnillo. AKAL, Madrid, 1991, 475 páginas, 28 ilustraciones.



Aparentemente pudo resultar trivial, sobre todo para los iniciados en la teoría de la arquitectura, la publicación hace algunos meses de una tercera traducción castellana del tratado *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti. Una traducción que ve la luz más de quinientos años después de la primera edición latina de 1485, a partir de la cual sería vertida por primera vez al castellano cien años más tarde, en 1582, por Francisco Lozano. Pero a pesar de que tanto esa primera traducción como la segunda de 1797 adolecen de múltiples errores y distorsiones, es a través de ellas y de la compulsa con el texto latino como se ha producido en España la extensa bibliografía crítica, aparecida principalmente en los

últimos treinta años, que ha analizado hasta este momento la obra de Alberti.

Paradójicamente, esta nueva traducción del texto se edita cuando todo parecía ya discutido; cuando la posibilidad de análisis podría creerse casi agotada, más aún si se tiene en cuenta la enorme producción de textos críticos profusamente publicados en todas las lenguas europeas, que en múltiples ocasiones han servido de apoyo a quienes han acometido la tarea de reflexionar sobre Alberti en castellano.

Sin embargo, es preciso resaltar aquí la espléndida intención difusora que lleva consigo la iniciativa de esta traducción, porque al contrario que en las dos anteriores, que aunque ampliamente difundidas en su época resultan prácticamente inaccesibles para el nuevo lector pese a existir ediciones facsímiles de una de ellas, quien desee acercarse ahora al pensamiento de Alberti puede hacerlo sin dificultad, disponiendo no sólo de una versión clara en la que muchos de los errores de las anteriores han sido corregidos, sino también disfrutando de la posibilidad añadida e inmediata de sumergirse en el extenso aparato crítico que el transcurso del tiempo ha llegado a configurar sobre el tratado.

Todo ello casi como una primicia, para descubrir que la teoría de Alberti ha estado siempre presente en el pensamiento de la arquitectura, para comprobar con deleite que sin Alberti es imposible comprender el Renacimiento, para constatar, en suma, que Alberti enlaza y fusiona el mundo clásico con la modernidad.

Desde la visión albertiana la arquitectura se convierte en un elemento de ordenación del mundo. El hecho arquitectónico

se transforma en un auténtico instrumento de función social, una esencia revolucionaria, renovadora y transformadora de la propia conciencia humana, un intento de dominar la naturaleza a través de la organización razonada de lo vital.

De re aedificatoria no es sino un medio para lograr la modernidad desde la tradición, un atisbo de dominar el universo a partir de la arquitectura, un método en el que, a diferencia de Vitruvio, Alberti no trata únicamente de explicar la tradición clásica y sus fundamentos sino también de descubrir los principios universales de la arquitectura; y ello tanto a través de sus raíces clásicas como introduciendo por vez primera en la teoría de la arquitectura el elemento básico de la especulación.

Para Alberti la belleza es orgánica, la armonía representa la dignidad, el encanto, la autoridad y el valor intrínseco. En este sentido, la organicidad de la arquitectura aparece en el tratado como su principio básico, que plantea inicialmente como necesidad de cobijo, para seguir después con la resolución de lo funcional, pasar enseguida a la comodidad como síntesis del placer

material y anhelar finalmente la búsqueda de la belleza determinada por el placer estético, bien distinta de la ornamentación, que entiende accesoria y al margen de lo consustancial.

Alberti es la esencia de la teoría. En Alberti la belleza desborda ampliamente su horizonte útil, supera aquello donde lo práctico se vincula a lo tangible, considerado como una ínfima parte de lo visible. Alberti expresa en su tratado su manifiesto placer por conocer y explicar la arquitectura; porque la belleza en la arquitectura no está reservada a los expertos. Su inquietud es plenamente humanista, vinculando por primera vez al arquitecto con el resultado edificado, a diferencia del entendimiento medieval. De esa forma Alberti inicia un nuevo camino en la concepción teórica de la arquitectura, que perdura hasta nuestros días. Ante este magnífico horizonte, y con ocasión de esta edición, cabe señalar como consideración personal, que para nosotros, los arquitectos, representa un raro privilegio haber tenido la oportunidad de reflexionar de nuevo sobre el más relevante tratado de arquitectura que jamás se haya escrito

JOSÉ LABORDA YNEVA

TAYLOR, René, *Arquitectura y magia. Consideraciones sobre la idea de El Escorial*, Ediciones Siruela, Madrid, 1992, 223 páginas, 61 ilustraciones.

La relación entre lo mágico y la arquitectura siempre ha supuesto un motivo de fascinación para muchos, sobre todo cuando resulta posible establecer cauces viables para que esa relación pueda llegar a ser considerada como alternativa válida. La inquestionable vinculación entre la astrología y la matemática y la de ésta con la ar-

quitectura permite todo un cúmulo de sugerentes opciones, siempre unidas a la necesidad de búsqueda de las razones finales que permitan explicar por qué algunos edificios emblemáticos, aparentemente sólo sujetos a parámetros geométricos, manifiestan luego sus complejas relaciones con lo cabalístico. Es en esos ejemplos en que



arquitectura y magia ponen de manifiesto su inequívoca relación a través de la geometría, cuando la figura del *arquitecto mago* que imagina su edificio como un producto de una operación mágica, comienza a perfilarse como una posibilidad.

Ediciones Siruela nos tiene ya acostumbrados en sus libros a un tipo de planteamientos donde lo mágico se expresa en todas sus posibles facetas, considerando lo esotérico y sus aproximaciones casi como único motivo de su línea editorial. Sus producciones, a veces inquietantes, mantienen una decidida constante que relaciona casi obsesivamente imágenes y textos, ideas y sugerencias, mitos y certezas, eligiendo en muchos casos la arquitectura como una fuente inagotable de conexión con

sus objetivos. En este caso, Siruela publica una nueva edición castellana de este conocido trabajo de René Taylor, aparecido en Londres en 1967 con ocasión de editarse un conjunto de textos escritos en homenaje a Rudolf Wittkower, que posteriormente sería difundido en España por la revista "Traza y Baza".

Una de las obsesiones de Taylor ha sido y es la búsqueda de conexiones que apoyen su particular defensa de la existencia de argumentos mágicos en la traza de El Escorial. Nuevamente El Escorial. Siempre este hermoso enigma que, sobre todo para los extranjeros, resulta completamente incomprendible dentro de unos parámetros lógicos, induciéndoles con frecuencia a buscar relaciones arcanas que de alguna forma les ayuden a tranquilizar la inquietud que les produce la composición del edificio. Todo en El Escorial emana un cierto componente de misterio, potenciado acaso por reflexiones como las de Taylor, que nos muestran a Herrera como alguien decididamente vinculado con lo esotérico, de quien incluso cabe cuestionar cual fue su verdadera dedicación, la arquitectura o la magia. A ello se une la compleja personalidad de su señor, Felipe II, partícipe como pocos monarcas de la cultura de su tiempo, colmado de interés por la arquitectura, vinculado personal e intelectualmente con una cierta forma mítica de comprensión del cristianismo, ortodoxa y heterodoxa a la vez, imbuido de una noción cósmica de sí mismo como depositario de la elección del Destino, que le permitía practicar simultáneamente la defensa del mundo ante la Reforma y la cotidiana revisión de sus cartas astrales. Apasionante panorama el ofrecido por ambos, cuyo resultado, El Escorial, quiso acaso ser un reflejo edificado del templo inspirado por Dios al rey Salomón.

No es posible explicar en pocas líneas estas fantásticas relaciones, ni desde luego ello es nuestro objetivo. Cabe tan sólo enunciarlas, tal vez introduciendo una duda que impida considerar a Felipe II y a su arquitecto como atávicos nigromantes, herederos directos de un acérrimo ocultismo. Por el contrario, ambos fueron arquetipos esclarecidos de su tiempo, conocedores de las últimas consecuencias de sus respectivos oficios, que seguramente aplicaron en su edificio mayores componentes de percepción diferenciada que incluso lo que puede suponerse. Para ellos lo esotérico no fue sino una forma natural para lograr la expresión de su intención, acaso alejados de supuestos que ahora aparecen envueltos en misterio pero que entonces constituían la base de la ciencia. Su edificio, El Esco-

rial, fue un resultado inevitable, mágico en cualquier caso, porque el arte es siempre el resultado de un proceso mágico, al que tal vez no quepa enjuiciar certeramente como no sea desde el punto de vista de un íntimo concepto del esplendor de lo hispánico de entonces, que supuso en cualquier caso ciencia y conciencia, causalidad y desvarío, rigor y heterodoxia. Un concepto cuyo resultado es la *pedra angular* de nuestra arquitectura, casi la justificación de ese reinado y, desde luego, mucho más que la de otros. Por eso no resulta medible con los parámetros comunes que a veces tratan de aplicársele y haga preciso desentrañar intenciones ocultas, que aparecen ahora ante nuestros ojos como indescriptibles sorpresas, cuando entonces no fueron sino un reflejo de su propia coherencia.

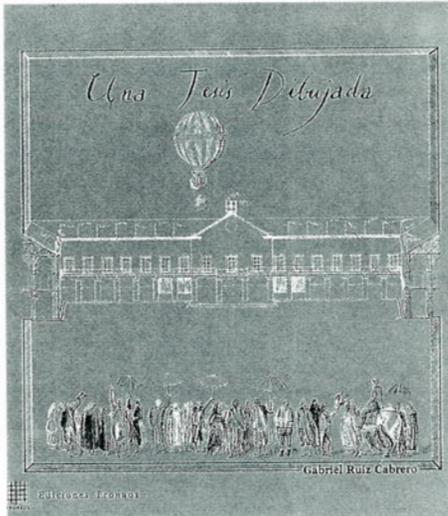
JOSÉ LABORDA YNEVA

RUIZ CABRERO, Gabriel, *Una tesis dibujada*. Prólogo de José Rafael Moneo. Ediciones Pronaos, Madrid, 1993, 107 páginas, 47 ilustraciones.

Las tesis doctorales, desde un entendimiento razonable, no deben ser sino la demostración oficial fehaciente de la capacidad que alguien posee para proseguir en la investigación o en la creatividad. Tan sólo eso; pero nada menos. Sin embargo, para algunos, esa demostración puede llegar a convertirse en algo obsesivo y obsesionante; casi en la razón de su existencia, consiguiendo a veces distorsionar su transcurso vital y, desde luego, alterando el fin último de su trabajo. Todos conocemos casos heroicos que, aquejados por la neurosis de la perfección, acumulan, retocan, modifican con frenesí sus conclusiones, ignorando acaso que su trabajo envejece con ellos y

que cada vez empañan más su frescura del comienzo. No se trata, creemos, de culminar exhaustivamente el estudio de una parcela del saber –lo que además de inútil resultaría pomposamente pretencioso– sino de encontrar, esbozar y desarrollar suficientemente un camino inteligente que demuestre la existencia del talento necesario.

Otras veces, en cambio, aparecen autores conscientes de que un propósito sutil es ya de por sí una garantía intelectual. No precisan enfoques exhaustivos y evitan de igual forma, con especial cuidado, la pretensión cada vez más frecuente en ciertos ámbitos, que hace suponer a algunos que cualquier veleidad apoyada por el sofisma



puede ser objeto de reconocimiento. Son, por contra, planteamientos que enlazan lo meditado con lo espontáneo, colmados de las percepciones previas necesarias para propiciar el destello que ordene sus ideas y les ofrezca el argumento preciso.

Nos parece que este es el caso que plantea este libro, cuyo contenido sin duda es el fruto de esa brillantez que sólo dimana del ingenio, unido a la voluntad expresa de evitar cualquier enfoque trivial. Parece como si su autor hubiese acumulado saberes hasta encontrar la mejor ocasión para expresarlos, haciéndonos partícipes de esa meditada espontaneidad que en su tesis aplica. Como si de uno de esos maestros orientales se tratase que reflexionan largamente ante el vacío y acometen de pronto el grafismo tanto tiempo deseado. Estamos, tal vez, ante el reflejo profundo de una forma de entender la vida. Una incursión a través del subconsciente emprendida por quien parece desear creer que la reencarnación es algo más que una opción

filosófica. Un retrato suficientemente explícito y en absoluto casual, creemos, que combina una decidida vocación por la arquitectura y un talante singularmente refinado, donde lo onírico se combina con lo real a través del deseo. Un argumento que busca en la escenificación romántica del paso del tiempo su motivo de expresión, con el vínculo común de esa *leve melancolía* que evoca la arquitectura que pudo ser y no fue. Un planteamiento intimista, en el que lo literario se convierte en forma de expresión para hilvanar un relato que rebosa deseo de transmisión gráfica.

Son dibujos que buscan pertenecer a su época, al contexto que los pudo producir, pero que, a la vez, pertenecen a nuestro tiempo a través de su último aroma. Cabrero sabe, sin duda mejor que nosotros, que esos dibujos suyos, esas arquitecturas delicadamente deseadas, jamás hubieron de ser posibles en su momento. Ha sido necesaria su finura para que, a través de sus diseños literarios podamos participar de la ficción de su inexistencia. Por eso su tesis dibujada, tan cuidadosamente expresada, no necesita sino cobijarse en su fantasía para llegar a aquella demostración fehaciente a la que nos referimos al principio. Un ejemplo a considerar en adelante como alternativa válida a la mediocridad que llega a anquilosarse en sus resultados y a la desfachatez que pretende sorprendernos con lo impresentable.

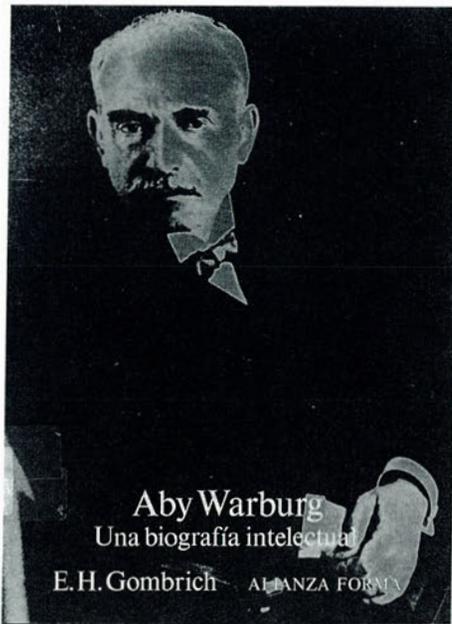
Nos gustaría que muchas de las cosas que Cabrero dice y dibuja hubiesen sido realmente ciertas. Quisiéramos que su relato fuese efectivamente una relación entre arquitectura y ciudad, allá donde el dibujo, por el mero hecho de serlo, formase ya parte de lo edificado o incluso fuese aún más que el propio edificio. Que ese paseo por la ficción, a la manera de los viajeros que en el XVIII describían las sensaciones que

evocaban las arquitecturas que recorrían, tuviera, con el solo análisis, la fuerza de recuperar lo que jamás ocurrió. Ese fascinante escenario que permite contemplar el dibujo como argumento de sí mismo, como un medio para su propia investigación, autónomo, inimitable, colmado de percepciones deliberadamente reflexionadas, que

convierten en arte aquello que tan sólo necesitaba ser creativo para ser admitido como tesis. Sensaciones casi olvidadas, que nos permiten celebrar que, al menos en ocasiones como esta, quienes tienen el poder de ordenar los cauces oficiales de lo académico hayan decidido asumir *el riesgo* de participar en el disfrute de lo inusual.

JOSÉ LABORDA YNEVA

GOMBRICH, E. H., *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Alianza Forma, Madrid, 1992. 339 páginas.



Durante los últimos años, la editorial Alianza ha venido publicando las principales obras del profesor Gombrich haciendo que su figura y sus planteamiento teóricos

fueran familiares al lector de nuestro país. Gracias a este empeño editorial, hemos podido conocer la versión en castellano de sus cuatro volúmenes dedicados al arte del Renacimiento y otro más dedicado a la psicología de la representación, que completa o pone al día algunos conceptos recogidos en ese magnífico texto titulado *Arte e Ilusión*, publicado por G. Gili en 1982, hace ya algún tiempo agotado. Por otra parte, uno de los primeros títulos de Alianza Forma es la famosa *Historia del Arte* de Gombrich, hasta el momento el libro más vendido de toda la colección.

El libro ahora publicado, la biografía de Aby Warburg (1866-1929), lógicamente tendrá una difusión más limitada, restringida a especialistas en historiografía del arte. No se trata de un libro ameno o de fácil lectura. Las ideas de Warburg no resultan fáciles de seguir o analizar, y algunas de sus preocupaciones responden a planteamientos teóricos que hoy pudieran parecernos un tanto complejos, rebuscados y algo esotéricos. De hecho, suele decirse que el lector no familiarizado con las preocupaciones teóricas de Warburg llega a

perderse con gran facilidad en la lectura de uno cualquiera de sus escritos. De ahí el interés de esta biografía, que nos permite hacernos una idea bastante acertada de la figura de Aby Warburg, de sus investigaciones y escritos, sin tener que acudir para ello a su complicada y dispersa bibliografía, inaccesible, hasta el momento, para el lector que no domine la lengua alemana.

El autor de esta biografía nos advierte que se trata de una *biografía intelectual*, en la que se otorga una evidente primacía a las ideas, investigaciones y escritos de Warburg sobre los datos íntimos de su biografía. No obstante, y aunque sea a grandes rasgos, se nos hace evidente a lo largo de la lectura la compleja personalidad del biografado. Una personalidad compleja y atormentada, educado en una estricta familia judía, alejado pronto de la fe de sus padres y de los negocios de la banca de su familia; una persona aquejada de grandes ansiedades y desequilibrios psíquicos durante toda su vida; y que finalmente tendrá que ser recluido en un sanatorio psiquiátrico durante seis años. Con todo, el interés del libro se encuentra en el pormenorizado estudio que realiza Gombrich de las empresas de investigación acometidas por Warburg a lo largo de su vida, señalando sus grandes aportaciones a la historia del arte y de la cultura, y la gran influencia que ha tenido en los historiadores posteriores.

La presente biografía fue publicada por vez primera el año 1970, por el Warburg Institute de la Universidad de Londres, del que Ernst Gombrich fue director hasta el año 1976. Posteriormente, en 1986, sería reeditada por Phaidon Press de Oxford, habitual editora de los libros de Gombrich en lengua inglesa. Como se nos indica en el prólogo, el libro tiene una larga historia, que comienza en 1936 cuando Gombrich se traslada de Viena a

Londres para trabajar en los escritos inéditos de Warburg con vistas a la publicación de sus obras completas.

Warburg había fallecido en 1929 dejando sin terminar una ambiciosa obra, el atlas *Mnemosine*, que pretendía ser una obra de síntesis de todas sus anteriores investigaciones sobre el Renacimiento y la pervivencia de la tradición clásica, desde la antigüedad hasta nuestros días. Muy pronto Gombrich se dio cuenta de la dificultad de su trabajo. Warburg era una persona muy metódica y ordenada, que conservaba hasta el último borrador de sus escritos y anotaciones; pero también un investigador concienzudo que le gustaba revisar sus ideas e hipótesis, reciclando sus puntos de vista, para plantearlos de una manera distinta. El acometer un trabajo destinado a publicar esos escritos no parecía una tarea fácil y rápida. La llegada de la segunda gran guerra interrumpió su trabajo. El año 1945 Gombrich y los otros miembros del Warburg Institute se tuvieron que dedicar a sacar adelante este centro de investigación, en circunstancias muy difíciles, teniendo que posponer, una vez más, este trabajo. Años después, otros trabajos de investigación y su tarea de director del Instituto, a partir de 1954, le hicieron desistir definitivamente de este proyecto. No obstante, Gombrich quiso hacer justicia al fundador del Instituto que dirigía, y al encargo inicial que le llevó a incorporarse al mismo, con la publicación de esta biografía intelectual. Una biografía que, aunque no era una publicación de sus escritos inéditos, al menos daba cumplida cuenta de las tareas científicas de Aby Warburg desde sus años de estudiante hasta su fallecimiento, incluyendo a lo largo de sus páginas un buen número de textos tomados de sus notas y escritos inéditos.

A lo largo de las páginas de esta biografía vamos conociendo el desarrollo de

las ideas de Warburg y sus principales aportaciones a la historia de la cultura y el arte. Warburg realiza estudios de arqueología clásica e historia del arte en la Universidad de Bonn. Elige como tema de tesis doctoral la pintura de Botticelli, descubriendo relaciones humanísticas en el círculo de Lorenzo de Médicis, hasta entonces desconocidas, que le permitieron dar una interpretación novedosa a los principales cuadros de este pintor. Entre 1897 y 1905 fija su residencia en Florencia, ocupándose de estudiar las causas por las que se produce el cambio de estilo entre el primer Renacimiento y el arte de Leonardo y Rafael. Estos estudios le llevaron a formular una interpretación del Renacimiento italiano muy distinta a la visión romántica e idealizada del gran maestro J. Burckhardt.

Posteriormente Warburg se traslada a Hamburgo, donde instala su biblioteca particular haciéndola accesible a otros especialistas. Durante esos años se ocupa del simbolismo de las imágenes alegóricas de deidades antiguas y de la astrología, que darían lugar a su famosa disertación en el Congreso de Historia del Arte de Roma de 1912, en el que pudo exponer el verdadero significado que, para él, tenía el Renacimiento, logrando un merecido prestigio entre los especialistas como experto en iconología e iconografía; popularizando lo que ha venido a denominarse posteriormente como el método Warburg. En 1918, con la derrota alemana, sucumbe a sus desequilibrios mentales, teniendo que ser internado hasta el año 1924 en el que es dado de alta. Durante su enfermedad, sus colaboradores habían convertido su biblioteca privada en un centro de investigación público adscrito a la recién fundada Universidad de Hamburgo. Warburg se ocupa los últi-

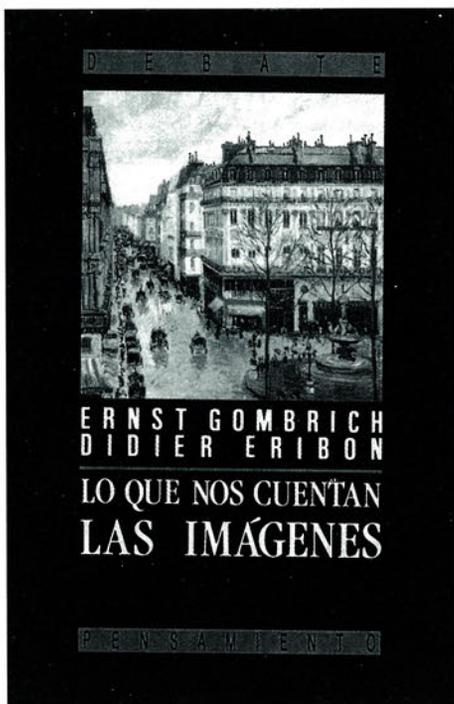
mos años de su vida del estudio de la representación de la astrología y su simbolismo, y del estudio de la memoria social y los mitos colectivos –de acuerdo con las ideas de Jung– y su plasmación en el arte.

Gombrich finaliza su biografía señalando lo que para él son las principales aportaciones de Warburg. Su gran legado es el Instituto que lleva su nombre, trasladado en 1933 a Londres a causa de la represión nazi; un Instituto consagrado al estudio de la pervivencia de la tradición clásica desde la antigüedad a nuestros días. Habría que señalar también lo que ha venido a denominarse como el “método Warburg” en el estudio del valor de las imágenes y los hechos artísticos en cuanto manifestaciones simbólicas de distintos momentos culturales; método popularizado, años después, por Panofsky en sus estudios de iconografía e iconología. De su personalidad científica, Gombrich resalta su búsqueda apasionada de la verdad, desprovista de arrogancia académica y del especialismo estrecho que tanto daño ha hecho a las humanidades; al igual que su valentía y fortaleza para desafiar y superar los prejuicios establecidos en interpretaciones y teorías formuladas por historiadores anteriores a él. Por último, Gombrich apunta el valor de Warburg en explorar la cara nocturna de nuestra cultura, unido a su fe en el poder liberador del conocimiento racional y los valores morales sobre los que descansa nuestra civilización.

El libro finaliza con una breve e interesante historia de la Biblioteca Warburg (1886-1944) redactada por Fritz Saxl cuando el Warburg Institute había sido incorporado, como un centro de especialización y postgrado, a la Universidad de Londres.

CARLOS MONTES SERRANO

GOMBRICH, Ernst y ERIBON, Didier, *Lo que nos cuentan las imágenes. Charlas sobre el arte y la ciencia*. Ed. Debate, Madrid, 1992. 168 páginas.



Nos encontramos con un libro atípico entre los que solemos manejar en la historia del arte. Y es que pocos historiadores han alcanzado la fama y el prestigio de Ernst Gombrich, ya que con sus ochenta y tres años se le puede considerar como el único testigo de una época pasada, aquella que forjaron toda una generación de historiadores del arte centroeuropeos, a los que Gombrich tuvo la fortuna de conocer y sobrevivir. Pero, lógicamente, no es la edad el único mérito de Gombrich. Es posible que parte de su popularidad se deba a su *Story of Art*, un libro que, pese haber sido

publicado hace 43 años, sigue reeditándose una vez y otra; traducido a unas veinte lenguas, ha logrado vender más de dos millones de ejemplares, haciendo que su figura sea muy conocida.

Didier Eribon es un periodista del *Nouvel Observateur*, autor de una biografía sobre M. Foucault, también ha publicado otros dos libros basados en conversaciones mantenidas con Georges Dumézil y Claude Lévi-Strauss. No deja de asombrar el conocimiento que demuestra de las ideas y escritos de Gombrich, lo que le permite abordar con gran soltura los temas de conversación, invitando a Gombrich a extenderse en amplias respuestas sobre los temas planteados. El libro, de esta forma, aparentemente ligera, consigue ofrecer un esbozo biográfico bastante ajustado sobre la figura del entrevistado, a la vez que plantea cuestiones teóricas acerca del arte con gran profundidad. Y todo ello con la soltura y amenidad de una conversación, de una tertulia amigablemente desarrollada.

En la primera parte del libro la conversación se centra en la persona de Gombrich. Se evoca, por tanto, el ambiente cultural de la Viena de entreguerras, el entorno familiar de Gombrich, y su iniciación en el mundo musical del momento, ya que su madre y su hermana se dedicaron a la música; su formación escolar en el Theresianum y su precoz interés por las humanidades y el arte; los años universitarios, en los que tuvo como maestro a Julius von Schlosser, que le dirigiría la tesis doctoral sobre la arquitectura de Giulio Romano; y sus contactos con Ernst Kris —colaborador de S. Freud— y Otto Kurz, con los que comenzaría a trabajar, tras doctorarse, en al-

gunos proyectos en los que se aplicaban algunas ideas del psicoanálisis al arte.

Para Gombrich, el ambiente vienés de entreguerras no concuerda con la visión, altamente idealizada, que se nos ofrece en nuestros días. Sus recuerdos nos hablan de años difíciles, de una gran crisis económica, depresión y tristeza, de una gran inestabilidad política y social que preludiaban los trágicos acontecimientos que tendrían lugar tras la anexión de Austria por Hitler en marzo de 1938. Al igual que otros estudiosos de origen judío —como Freud, Popper, Kris o Kurz—, Gombrich se vio obligado a emigrar a Londres; si bien se adelantó a los acontecimientos aceptando un puesto de investigador y colaborador en el Warburg Institute, trasladado desde Hamburgo, por las presiones nazis, en 1933.

Ante las preguntas de Eribon, Ernst Gombrich se refiere a aquellos primeros y difíciles años en Inglaterra. Y así nos habla de sus contactos con otros miembros del Warburg, sus estudios sobre la caricatura con Kris, su trabajo en las obras inéditas de Aby Warburg, sus primeros escritos sobre temas iconográficos —dentro de la metodología habitual del Instituto—, y su colaboración durante la guerra en el equipo de escucha radiofónica en la BBC. Para referirse finalmente a las curiosas circunstancias que dieron lugar al encargo de escribir su *Story of Art* (1950), y su posterior nombramiento como director del Instituto Warburg en 1959, cargo que ocuparía hasta 1976.

En la segunda y tercera parte del libro se abandona el enfoque biográfico, para pasar a tratar y discutir los aspectos teóricos de la obra de Gombrich. En este sentido, cabe apreciar como ocupa un lugar destacado en la entrevista los planteamientos expuestos por Gombrich en sus dos obras maestras: *Arte e Ilusión* (1959) y *El sentido de Orden* (1979); en las que, como

es sabido, el autor intenta ofrecer una explicación del nacimiento, evolución y cambio de las obras artísticas —en especial de la pintura y de las artes decorativas— a partir de la psicología de la percepción y de los principios elementales de la conducta humana y del comportamiento social. Todo ello le lleva a tratar de la importancia de la tradición, del aprendizaje, de la creatividad, de la pervivencia y modificación de los recursos artísticos, de las distintas modalidades artísticas y estilos, de los movimientos regresivos, etc.

Conviene señalar algo que los habituales lectores de las obras de Gombrich conocen y aprecian; sus planteamientos teóricos son del todo ajenos a la elucubración abstracta y cientifista, despegada de la obra de arte y del quehacer habitual del artista. De ahí que Gombrich procure ejemplificar todas sus contestaciones con relatos sobre las obras artísticas o sobre los grandes pintores, logrando la necesaria amenidad y avivando el interés del lector no especializado en su obra.

La última parte del libro se dedica a abordar algunas preguntas más cercanas a la teoría del arte y a la estética. Para ello el entrevistador se centra en algunas cuestiones tratadas por Gombrich en sus cuatro volúmenes dedicados a la pintura y el arte del Renacimiento italiano, y su peculiar interpretación de este período. Las metodologías de análisis y estudios de la obra de arte, la capacidad de valorar cada obra de una manera objetiva, y los cambios de apreciación y del gusto, son algunas de las cuestiones que se van desgranando a lo largo de estas páginas. Las referencias a algunas ideas recogidas en los libros *Meditaciones sobre un caballo de juguete* (1962), *Ideales e Idolos* (1979), *Tributes* (1984) o *Topics of our Time* (1991), son un lugar común en estas últimas preguntas.

En definitiva, nos encontramos con un libro que ofrece, además de una buena biografía de Gombrich, una visión bastante

completa y clarificadora de la peculiar visión del arte planteada por Gombrich a lo largo de su amplia producción científica.

CARLOS MONTES SERRANO

LORDA IÑARRA, Joaquín, *Gombrich: una teoría del arte*. Ediciones Internacionales Universitarias, Barcelona, 1991. 473 páginas.

LEPSKY, Klaus, *Ernst H. Gombrich. Theorie und Methode*. Böhlau Verlag, Viena, 1991. 245 páginas.



No deja de ser una coincidencia la edición de estos dos libros el mismo año, ya que ambos constituyen el resultado de las

primeras tesis doctorales elaboradas sobre las ideas del profesor Ernst Gombrich. Junto con el libro de conversaciones con Didier Eribon, suponen los primeros trabajos de síntesis y exposición del marco teórico y conceptual del que fue director del Warburg Institute. El mismo Gombrich avala estos trabajos con una elogiosa introducción a ambos libros.

Joaquín Lorda, arquitecto y profesor de Historia de la Arquitectura en la Universidad de Navarra, ya había publicado en 1985 un pequeño libro en el que exponía de forma somera las principales ideas de Gombrich, adjuntando una relación bibliográfica exhaustiva sobre su obra.

El actual trabajo se puede considerar, por su extensión y profundidad, como una obra definitiva, y es consecuencia de tres años de trabajo en los escritos de Gombrich. En el título del libro y en la introducción, Lorda deja ver cuáles son los objetivos de su trabajo: el exponer de forma orgánica y ordenada los principios teóricos presentes, de forma fragmentaria, en la abundante producción intelectual de Gombrich. Conviene señalar que este intento es del todo original; ya que Gombrich siempre se ha mostrado muy crítico con la estética y la teoría del ar-

te, evitando, por tanto, el formular una teoría cerrada que intentara dar una explicación omnicomprendiva de la obra de arte o del trabajo artístico. Como tantas veces ha narrado, su temprano contacto con su amigo Karl Popper le hizo reaccionar contra las grandes síntesis históricas tan frecuentes en la cultura centroeuropea. En consecuencia, su intento, a lo largo de todos sus trabajos, ha sido, más que plantear teorías, el formular hipótesis que pudieran arrojar cierta luz a las cuestiones planteadas en el trabajo histórico-artístico. Hipótesis, conjeturas o explicaciones capaces de ser contrastadas críticamente con el material histórico; hipótesis que sucesivamente, en sus distintos trabajos, Gombrich ha logrado refinar, enriquecer o modificar sutilmente con nuevas explicaciones, sugerencias y analogías.

Con todo, esta misma influencia de Popper le llevó a buscar para el arte las mismas condiciones de rigor y objetividad que se procuran en la ciencia. Y es este afán científico de ofrecer respuestas lógicas y racionales a los problemas del arte, junto a la continuidad en algunos de los temas por él tratados, lo que permite a Lorda encontrar, a lo largo de los sucesivos escritos de Gombrich, un cierto armazón intelectual y teórico perfectamente estructurado.

Es evidente que este intento no ha sido nada fácil, dada la abundante producción intelectual de Gombrich durante los últimos sesenta años, y su gran capacidad para asumir ideas y conceptos de otros campos del saber que le han permitido una mejor articulación de sus ideas y una cierta evolución en sus explicaciones. Por otra parte, Gombrich no sólo ha evitado la exposición de una teoría global sobre el arte, sino que sus principios teóricos o metodológicos se encuentran en extremo fragmentados a lo largo de sus numerosos escritos, ya que la obra de Gombrich se basa,

en la mayoría de los casos, en conferencias y artículos, en los que puede exponer una idea o explicación sin tener que abundar en otras cuestiones periféricas. De hecho, la mayoría de los libros publicados por Gombrich son recopilaciones de ensayos; incluso sus dos obras más relevantes, *Arte e Ilusión* y *El sentido de orden* son un conjunto de conferencias impartidas en Estados Unidos, convenientemente elaboradas a posteriori.

Lorda articula su trabajo en tres grandes partes, que tienen una unidad interna y pueden incluso leerse por separado. En la primera parte, expone las influencias de otros autores o escritos en sus planteamientos teóricos y metodológicos. Se trata del paradigma científico tal como lo ha formulado Karl Popper en sus escritos, que le permite un acceso racional y científico al mundo del arte, y abordar de forma objetiva los valores que encarna. De ciertas ideas tomadas del psicoanálisis de Freud y Ernst Kris, convenientemente matizadas, y en especial aquellas que explican el ingenio y el chiste, que Gombrich aplicará a la creatividad artística. De la explicación que J. Huizinga ofrece en *Homo Ludens* del juego, en los que encuentra una analogía válida para dar explicación a los problemas de estilo, a las tradiciones formales, a las reglas de arte y a su valoración. Por último, el gran arte de la antigüedad clásica, el arte de la Retórica, que le permite exponer algunas de las cuestiones más relevantes de la tradición clásica occidental, de las reglas del gusto y del cambio artístico.

En la segunda parte Lorda estudia la tradición del arte en occidente. Para ello compara el enfoque de G. Vasari, adecuado a un entendimiento real de los problemas de los artistas y de ciertas causas que motivan el supuesto progreso artístico, con

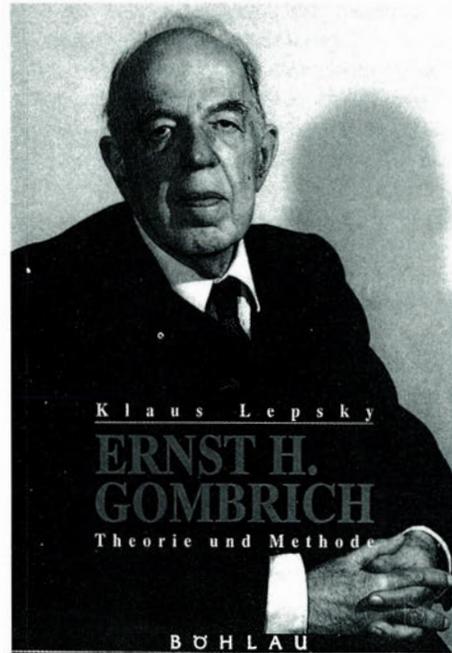
las ideas de Winckelmann y Hegel, ajenas al verdadero entendimiento del arte, y que producirán, a la larga, una gran subjetividad, un relativismo en la crítica, y la fragmentación de la tradición clásica en los distintos episodios de la modernidad.

En la tercera parte, posiblemente la más interesante para el lector, Lorda nos ofrece una síntesis de lo que él entiende como la teoría o modo de entender el arte de Gombrich. A lo largo de los capítulos se exponen cuestiones como la definición del arte, la creatividad, la maestría, el estilo y las causas de su evolución, el concepto de expresión y significado, y la interpretación y valoración de la obra de arte por parte del espectador.

Hay una cualidad innegable en el libro de Lorda que conviene resaltar. Todo aquel que haya leído a Gombrich sabe que una de sus principales virtudes es la claridad expositiva, la abundancia de ejemplos accesibles al lector, y la amenidad de su estilo literario. Pues bien, Lorda ha logrado, en cierta manera, hacer justicia a Gombrich en su escrito, logrando la necesaria claridad y amenidad en la exposición de su discurso.

Respecto al libro de Klaus Lepsky es fácil constatar, por su título, que se ha propuesto los mismos objetivos que Lorda: exponer la teoría y método de Gombrich. Con todo, su trabajo es algo más modesto en extensión y profundidad. De hecho, se constata en seguida que Lepsky articula su trabajo de una forma lineal, basándose en una exposición pormenorizada de los contenidos de los principales trabajos de Gombrich.

Los siete capítulos del libro se dividen en dos partes; en la primera titulada como "historia del arte y psicología", Lepsky intenta exponer la teoría del arte de Gombrich, mientras que en la segunda, titulada



como "historia del arte e interpretación", se ocupa de algunos aspectos de su metodología. De forma continuada, como decíamos, Lepsky analiza en la primera parte los principales trabajos de Gombrich: su tesis doctoral y los trabajos sobre el arte de lo cómico y la caricatura con Ernst Kris; las cuestiones planteadas en *Arte e Ilusión* y en sucesivos trabajos, acerca del arte de la representación; y el análisis de la evolución de las formas decorativas y artísticas recogidas en *El sentido de orden*. En la segunda parte, Lepsky repasa algunos de los enfoques metodológicos empleados por Gombrich: el método iconológico empleado en el estudio de las pinturas simbólicas del renacimiento italiano; la aplicación de conceptos de la teoría del lenguaje y la comunicación, de la psicología y del psicoa-

nálisis al estudio de la expresión y el significado de la obra de arte; y, por último, el planteamiento científico, derivado de Popper y contrario a los planteamientos histo-

ricistas de cariz hegeliano, en el estudio de la creatividad, la maestría, el estilo y los cambios de estilo.

CARLOS MONTES SERRANO

VIGURI, Miguel de y SÁNCHEZ, José Luis, *Arquitectura en la Tierra de Campos y el Cerrato. Dibujos y documentos ss. XVI-XVIII*. Colegio Oficial de Arquitectos de León, Delegación de Palencia, 1993.



Recientemente, el Colegio Oficial de Arquitectos de León, a través de su Delegación en Palencia, acaba de publicar un sorprendente e interesante libro titulado *Arquitectura en la Tierra de Campos y el Cerrato. Dibujos y documentos ss. XVI-XVIII*, cuyos autores son los investigadores Miguel de Viguri y José Luis Sánchez.

Si calificamos este libro de sorprendente e interesante, es debido a que no se

trata de otra publicación relacionada con dibujos y proyectos de arquitectura, en las que se analizan de un modo exhaustivo la vida y obras de los grandes creadores, sino más bien el resultado de la recopilación de más de un centenar de documentos y testimonios gráficos –en su mayoría inéditos– con los que se ha intentado crear una colección de dibujos y documentos de los siglos XVI al XVIII, pertenecientes a la arquitectura de una zona tan particular y concreta como es la integrada por las comarcas de Tierra de Campos y el Cerrato, situadas en el corazón de Castilla y León.

Como sus autores indican, la Tierra de Campos y el Cerrato toman su denominación del carácter físico del terreno y su relieve. Sin embargo, ambas regiones, de algún modo, constituyen una “unidad geográfica” de precisas y singulares características, dentro de la cual se llegó a definir con el tiempo y el espacio una identidad histórica –también desde el punto de vista arquitectónico– en la que se reunieron las esencias creadoras específicas de la arquitectura culta y popular de estos tres siglos.

Conocido es que la preocupación y el aprecio por las características de la arquitectura popular es un hecho muy reciente, e igualmente lo es su consideración como manifestación estética capaz de definir la naturaleza, la diversidad y la identidad de

zonas o regiones concretas. La arquitectura popular, fundamentada en la tradición y en los recursos constructivos, es, sin lugar a dudas, el producto de una expresión popular cuyos procedimientos han sido transmitidos de padres a hijos desde tiempos remotos. Pero a la vez, como descubrimos en este caso, coexistiendo con las realizaciones de la arquitectura culta, salida de los talleres de los grandes maestros, puede llegar realmente a configurar una unidad histórico-artística de singulares características, ajena a las de su entorno.

Efectivamente, esta es una de las conclusiones a las que llegan sus autores, después de una labor ardua, paciente y silenciosa de investigación, análisis y catalogación, realizada en múltiples archivos; por medio de la cual, se han podido recopilar y clasificar, siguiendo un criterio de selección exhaustivo y desde un punto de vista documental, 116 “proyectos” absolutamente originales en los que se pone de manifiesto claramente este singular rasgo.

Tales documentos, hasta ahora almacenados y en su mayoría prácticamente olvidados, una vez estudiados, relacionados y conectados entre sí, de una forma científica y rigurosa, se nos presentan en el libro, clasificados por funciones arquitectónicas y distribuidos en catorce capítulos, en los que se abordan curiosos e interesantes asuntos relacionados con el urbanismo, fuentes y arcas de agua, ayuntamientos, casas, paneras, arquitecturas industriales, cuarteles, posadas, hospitales, monasterios, iglesias, campanarios, cementerios y elementos de arquitectura en madera suscitados en estas comarcas.

Su contenido gráfico y documental –magníficamente encuadernado y correctamente maquetado e ilustrado con todas las representaciones a color– se completa, siguiendo las directrices de inventario y

clasificación establecidas por el Servicio de Dibujos y Grabados de la Biblioteca Nacional, con datos relativos al soporte, técnica, dimensiones, filigranas y escalas gráficas, anotaciones, localización, exposiciones y bibliografía. Configurando de esta forma una unidad bibliográfica, a modo de inventario que, sin lugar a dudas, constituye un nuevo y valioso instrumento científico, a través del cual, con toda seguridad, se podrán encauzar nuevas investigaciones que desvelen un poco más el pasado arquitectónico de estas comarcas; y sobre todo, nos den a conocer nuevas y necesarias referencias de su pasado histórico, a través de las cuales mejor llegaremos a comprender nuestro presente y proyectar nuestro futuro.

Completan esta excelente publicación un interesante glosario de términos de arquitectura, una muy extensa selección bibliográfica relacionada con el tema y dos valiosos e importantes índices de topónimos y artífices, que facilitan con sus entradas la localización rápida de lugares y autores.

No obstante y aunque seguramente lo más importante de este trabajo sea precisamente la labor ingente de localización, análisis y catalogación de tales documentos, cabría insinuar que quizás algunos estudiosos más interesados en los aspectos teóricos del propio dibujo puedan echar en falta comentarios concretos relativos a los diferentes modos de dibujar la arquitectura, o relacionados con los valores gráficos de la representación en sí misma. Pues tal como se insinúa en la introducción, los dibujos objeto del presente trabajo manifiestan estas características. Se evidencian en ellos distintas técnicas y recursos; se utilizan un gran número de convencionalismos y sistemas de representación y también se ponen de manifiesto recursos no codificados –lo que llamaríamos “patologías gráfi-

cas"—, testimonio de toscos intentos de captar la realidad o de formas de representación hoy día superados y abandonadas.

Un dibujo cuya finalidad ha sido la de lograr una precisa *descripción* de la forma puede requerir ciertos tipos especiales de convencionalismos. Y si lo que pretendemos es lograr una correcta información sobre la distribución, articulación de formas, dimensiones, etc., es del todo necesario acudir a un lenguaje de convenciones codificadas o no.

Del mismo modo, también en estos dibujos se puede apreciar la pervivencia de diferentes sistemas en una misma representación, y dibujos en los que se permite un estricto control y definición formal, así como otros en los que se da una primacía a las apariencias figurativas con un alto nivel de ambigüedad. Aspectos estos que a lo largo de estos tres siglos fueron motivo de importantes debates, pues no olvidemos que en esta época se inventaron y desarrollaron los sistemas de representación en perspectiva y se reconoció definitivamente al dibujo su importancia transcendental como medio de transmisión gráfica de toda realidad corpórea e incluso de las más sublimes fantasías ilusorias.

En resumen, a través de estas representaciones se puede apreciar cómo se hace patente toda una enorme riqueza informativa de índole documental y gráfica, fruto

de la variada y heterogénea formación cultural de sus artífices y de los fines que cada una debió de cumplir. En especial, en aquellos documentos extraídos de los sumarios pertenecientes a pleitos y litigios realizados ante los tribunales de justicia; lo cual les convierte en una fuente singular y casi única, a la vez que inagotable, de conocimientos relacionados con la arquitectura de estas tierras.

Como conclusión, añadir que se trata de un excelente libro; un tanto especial por el contenido de su documentación, en el que se aunan acordemente los criterios rigurosos de una estricta labor de catalogación con los meramente informativos del quehacer y avatares, tanto sociales como gráficos, de los artífices y arquitectos de estas tierras, a lo largo de estos tres siglos. Constituyéndose en una aportación muy valiosa para quienes se interesan por la arquitectura y su historia, así como para aquellos que desean profundizar igualmente en la evolución histórica de la representación gráfica. Deseamos que verdaderamente se convierta en el punto de arranque y continuidad para esa serie de nuevas publicaciones que se nos anuncia, en las que podamos, igualmente, apreciar los documentos, planos y dibujos correspondientes al siglo XIX y principios del XX, realizados por los artífices y arquitectos que trabajaron en estas comarcas.

JOAQUÍN SORIA TORRES

LABRADA CHERCOLES, José Fernando y BRASAS EGIDO, José Carlos: *Fernando Labrada. Pintor y grabador*. Valladolid, 1993. 354 páginas con 393 ilustraciones en color y blanco y negro.



Se presentan en este libro la vida y la obra de Fernando Labrada (Periana, 1888-Madrid, 1977), olvidado en las últimas décadas debido a su personalidad independiente y a su renuncia a integrarse en los movimientos de vanguardia. El estudio ha sido realizado conjuntamente por el hijo mayor del artista, que a su propia experiencia personal ha unido la recopilación del archivo familiar, con numerosa documentación gráfica, manuscritos y publicaciones sobre su padre, además de abundantes obras inéditas de su mano, y por el profesor Brasas Egido, que de este modo continúa con sus estudios sobre pintores y es-

cultores activos durante los siglos XIX y XX. Los aguafuertes de Labrada habían sido objeto ya de dos investigaciones, una monográfica y otra que le situaba en el contexto del grabado español del primer tercio del siglo XX, presentadas como sendas Memorias de Licenciatura en la Universidad Complutense de Madrid e inéditas hasta el momento. Faltaba, pues, abordar la actividad artística de Labrada en su integridad, teniendo en cuenta su peripécia biográfica y su obra pictórica, sin duda la de mayor repercusión pública. Además de su labor de creación, el artista llevó a cabo tareas oficiales e iniciativas particulares relacionadas con la defensa del Patrimonio pictórico y gráfico español. Todo ello es objeto de la adecuada valoración en esta publicación.

La primera parte del libro presenta la biografía de Labrada, en la que se distinguen sucesivas etapas marcadas por importantes acontecimientos profesionales. Ya desde su infancia en Andalucía dio muestras de sus dotes artísticas, por lo que ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid a la temprana edad de doce años. A partir de entonces comenzaría una constante vinculación, de uno u otro modo, con la institución académica. Iniciado en la pintura de paisaje junto a Muñoz Degraín, concurre desde su juventud a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, en las que obtuvo varios galardones. La concesión de una pensión para la Academia Española de Bellas Artes de Roma imprimió un giro en la evolución artística de Labrada. El influjo de la pintura italiana, especialmente el sentido clásico de la composición y la pintura del

Quattrocento permanecerían desde entonces en su obra, aunque aflorando con intensidad variable. Por esos años comenzó a cultivar con mayor frecuencia la pintura de figura y, sobre todo, se interesó de manera decidida por la estampación. A esta última actividad dedicó gran parte de su esfuerzo a su vuelta a España, pese a no obtener el reconocimiento oficial, pero sí el de la crítica y el de sus compañeros de profesión. La presentación, un tanto inesperada, a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1922 de un retrato de su esposa que se apartaba de lo realizado por Labrada hasta entonces, le procuró la Primera Medalla del certamen y el consiguiente éxito comercial. El reconocimiento de su arte fue refrendado por su elección como Académico de Número de la Real de San Fernando en 1934. Tras la Guerra Civil se vinculó al profesorado de la Escuela de Bellas Artes, cuyas Cátedras de Dibujo del Natural en Movimiento y en Reposo ocupó a partir de 1943. Al mismo tiempo y como Director del Patronato del Museo de Arte Moderno, se ocupó de la reorganización de éste. Elegido Director de la recientemente reabierta Academia de Bellas Artes en Roma en 1947, se distinguió por la defensa de esta institución como sede de formación de jóvenes artistas. A su vuelta a Madrid en 1952 se ocupó de la reestructuración de la Calcografía Nacional, integrada en la Academia, de cuyo Museo fue nombrado también Conservador en 1956, puesto desde el que impulsó la catalogación de sus pinturas. Miembro del Patronato del Museo del Prado y Jurado de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, entre otros cargos oficiales, la amargura que le produjo "el asunto Miró" le indujo a presentar su dimisión como académico, a apartarse progresivamente de las tareas públicas y a concentrarse de nuevo en su pintura, que siguió practicando hasta el final de su vida.

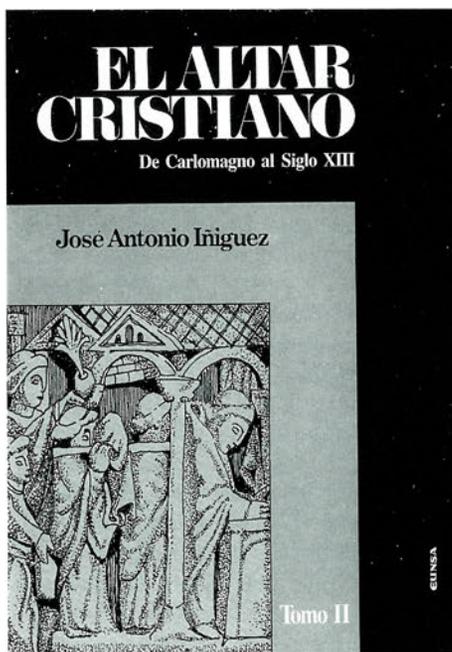
El análisis estético de la obra de Labrada constituye la segunda parte del libro. El peculiar modo de hacer del artista, reposado y reflexivo, siempre al margen de las vanguardias, ofrece una aparente diversidad estilística de su obra. Pero en toda la obra de Labrada subyacen un lirismo, un aire de nostalgia y ensoñación que le aproximan circunstancialmente a la pintura simbolista y a la pre-rafaelista, mientras que el riguroso detallismo de algunos de sus cuadros anticipa el hiperrealismo. En el paisaje recogió la herencia del desarrollo del género en España durante el último tercio del siglo XIX y asimiló la enseñanza de Muñoz Degraín en lo que se refiere al cultivo de un estilo personal. Aun manteniendo siempre una fidelidad naturalista se registra una sorprendente evolución en el sentido del paisaje en Labrada, desde las pinturas de factura libre y espontánea de su juventud, tendencia que mantiene también durante su madurez, hasta la minuciosidad y perfeccionismo de los amplios escenarios naturales que se despliegan como fondo de sus retratos. De sus estancias veraniegas en Cantabria son fruto unas pinturas con marinas y paisajes norteños de gran belleza. Lo más relevante de los cuadros de figura es la serie en la que continúa con el tipo de retrato premiado en la Exposición Nacional de Bellas Artes, deudor en cuanto al virtuosismo y a la técnica de los primitivos flamencos, y del Renacimiento italiano en lo que respecta a la idealización de los modelos. En los aguafuertes se encuentra una de las facetas más personales y genuinas de Labrada. Concebidos y realizados como creaciones puramente artísticas, al margen totalmente de su comercialización, son frecuentes entre ellos los *monotipos*. La soledad, el misterio y la arquitectura en ruinas se imponen en estas planchas que revelan la íntima sensibilidad

romántica de Labrada y un extraordinario dominio de la técnica. Termina el estudio de la producción del artista con un capítulo dedicado a su actividad como restaurador, lo que le permitió tener un contacto directo con la obra de pintores que admiraba profundamente, como eran los primitivos flamencos y los grandes maestros de la escuela española.

Los catálogos de los cuadros y de los grabados conocidos de Labrada, que superan en total el medio millar, cierran el estudio. El texto se complementa con abundantes ilustraciones de la obra pictórica y gráfica, a las que se añaden algunas muestras de los numerosos dibujos conservados en la colección familiar.

MARÍA JOSÉ REDONDO CANTERA

IÑIGUEZ HERRERO, José Antonio, *El Altar Cristiano. De Carlomagno al Siglo XIII*. Editorial Eunsa, Pamplona, 1991. 549 páginas con ilustraciones.



La presente obra constituye el segundo volumen de un amplio proyecto de investigación llevado a cabo por su autor, que hace unos años publicaba el primer volumen de *El Altar Cristiano. Desde sus orígenes a Carlomagno* (ed. Eunsa, 1978). Su propósito consistía en buscar con ahínco y estudiar las descripciones de los altares cristianos y de los entornos en que se sitúan y desarrollan, desde los orígenes de este elemento litúrgico hasta el comienzo del siglo IX.

En su estudio, el autor aborda un profundo análisis arquitectónico de este elemento configurador del espacio presbiteral de las estructuras arquitectónicas medievales; con un intento de acceder tanto a los aspectos formales como a los materiales y detalles constructivos de la pieza del altar. En su doble condición de Doctor Arquitecto y Doctor en Derecho Canónico, el profesor Iñiguez sabe acceder, con gran maestría, a una interpretación arquitectónica y a una reconstrucción gráfica de aquellos datos que le ofrece la investigación en la doctrina jurídica y litúrgica que se desarrolla

en torno al altar durante los años que ocupan su estudio.

En este sentido, las hipótesis gráficas que formula, a partir de las fuentes arqueológicas o de los textos literarios que maneja, constituyen, a mi modo de entender, uno de los grandes valores de este libro. No es frecuente, en nuestros días, el virtuosismo gráfico que Iñiguez nos ofrece en las láminas que ilustran su libro, siguiendo una tradición en la ilustración arquitectónica que deriva y enlaza, por ejemplo, con los dibujos ilustrativos de la conocida *Historia de la Arquitectura* de Banister Fletcher. Se trata de una técnica de dibujo a línea, con ligeros sombreados, de un claro carácter analítico y constructivo, que ya Iñiguez desarrolló hace años en sus apuntes editados en 1962 por la cátedra de Historia del Arte de la Escuela de Arquitectura de Madrid, o más recientemente en su obra *Síntesis de Arqueología Cristiana* (Madrid, 1977), manual de índole general para los interesados por el nacimiento y primer desarrollo del arte cristiano, que se enriquece con cientos de dibujos ilustrativos del autor, sobre las primitivas construcciones arquitectónicas y los primeros motivos iconográficos.

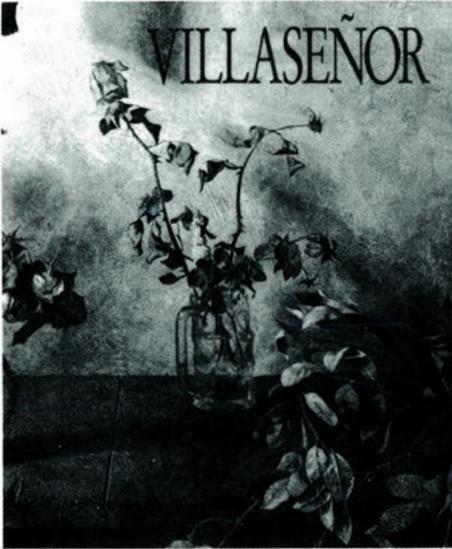
Si en el primer volumen de la obra que comentamos las reconstrucciones gráficas habían sido realizadas a partir, sobre todo, de testimonios literarios, en este segundo volumen, al existir un mayor número de restos arqueológicos, junto con pinturas e ilustraciones de manuscritos, los dibujos elaborados por el autor ganan en relevancia, claridad expositiva e información. Es de señalar la interpretación gráfica, bastante novedosa, de los altares, elementos

muebles y recintos sacros, realizados a partir de las toscas y casi ininteligibles imágenes que ilustran las Biblias y los Beatos, como el de Gerona (pág. 125 y ss.), de Valladolid (pág. 135) y Silos (pág. 179); o de la primera iglesia de Filadelfia, según descripciones literarias que hablan de una capilla alta entre dos torres situada sobre la entrada de la iglesia (pág. 123). Otros aspectos a reseñar es la importancia del altar portátil, como heredero del propiciatorio, y el estudio de las dos descripciones señeras para el siglo XII: la de la Crónica Compostelana para Gelmirez y su catedral, y la reforma de Suger de su monasterio de Saint-Denis.

Pudiera parecer, por el título, que el autor se centraría en analizar las variantes de un elemento —entre arquitectónico y mobiliario— como es el altar y sus elementos accesorios, restringiendo el interés del texto a aquellas personas más interesadas por la arqueología cristiana. No es así; Iñiguez, buen conocedor de la arquitectura tardorromana y medieval realiza, a partir de este elemento, un análisis de la totalidad del edificio, profundizando en aquellos aspectos —constructivos y funcionales— que fueron condicionando la definición de las formas arquitectónicas. En este sentido, la aparición del doble presbiterio —a la cabecera y a los pies de la iglesia—, las capillas absidales, el nacimiento de la girola, los primeros transeptos, el resurgir de las criptas con presbiterios elevados, las plantas centralizadas de uno o más pisos, etc., son algunos de los temas tratados en el libro, de mayor relevancia para los estudiosos de la historia de las formas arquitectónicas y su evolución en el tiempo.

CARLOS MONTES SERRANO

Villaseñor. Caja de Madrid, Madrid, 1991. 291 páginas con numerosas ilustraciones.



Con motivo de la exposición de Manuel López-Villaseñor en la Casa del Monte de Madrid, la entidad que se encargó de organizarla editó esta publicación, en la que se recoge detalladamente la actividad creadora del “maestro”, desde sus comienzos hasta la obra más reciente. Los textos de Francisco Nieva, Víctor Nieto Alcaide, Rosa Martínez de Lahidalga y Carlos Areán, la reseña biográfica, extensa por los méritos del pintor, y las noticias bibliográficas, así mismo numerosas y muy dispersas en prensa periódica, nos desvelan algunos aspectos personales y nos acercan a una pintura que por sí misma emociona y asombra.

Manuel López-Villaseñor nació en 1924 en Ciudad Real y allí inició sus estudios de dibujo en la Escuela de Artes y Oficios a los doce años. Su traslado a Madrid en 1942 y el ingreso en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando serán decisivos

en la vida del pintor, pues entra en contacto con las obras de Zurbarán, Velázquez y El Greco, a la vez que logra una sólida formación académica que completa con la lectura y la música. Se advierte claramente al contemplar su obra la atracción que sintió por la pintura de Zuloaga, de Solana y, en especial, de Vázquez Díaz, que también influyó en otros jóvenes artistas. Si hemos de destacar otro de los eslabones importantes que jalonan la biografía de Villaseñor, —reseñada con numerosas anécdotas, con conocimiento y también con afecto por Rosa Martínez de Lahidalga en esta monografía— es el viaje a Roma en 1949, después de obtener el Gran Premio de la Academia Española de Roma; el ambiente que encuentra y de nuevo el magisterio de las obras que contempla le marcarán para siempre. En Italia “halló equilibrio, serenidad y belleza”, y el resultado se podrá apreciar no sólo en la actividad creadora, sino también en la docente, que tan brillantemente ha ejercido desde 1959 como Catedrático de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y después en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Antonio López reconocerá este magisterio: “nos resultaba muy interesante un tipo todavía de figuración que se daba como un rescoldo en Italia, era la figuración que Villaseñor importó de Italia. El mundo de Pompeya, etc., una cosa muy especial y que a mí me influyó mucho”. El color y la materia, preocupaciones fundamentales en sus inicios y después elementos esenciales en su pintura, se verán sometidos al orden del dibujo, de la composición y de la proporción, como apunta Nieto Alcaide. La maestría y dominio sobre la materia le permitieron una mayor expresividad, pero no se quedó ahí en la

materia indiferenciada y la convirtió en “imagen de objeto concreto o de hombre reconocible en su angustia o en su optimismo, en su ansiedad o en su satisfacción”.

La ponderación de la obra de Villaseñor, reconocida e influyente en el panorama artístico español desde hace muchos años, resulta innecesaria. En su pintura la “unidad conceptual permanece inalterada, dentro de esa gravedad melancólica, sufriente y trágica”, desde el muralismo al hiperrealismo, a pesar del tiempo transcurrido y el cambio experimentado. Hace veinte años Campoy escribía: “parece contenerse el formidable muralista que es, pero todo lo que en el muro es gesticulación y alarde colorístico, ahora es recogimiento y hasta intimidad”. Sin duda su progresión es evidente, pero perduran las conquistas de la primera etapa.

Las exposiciones monográficas, sobre un autor, un tema o una época son motivo para reunir y presentar obras de arte o documentos, que de otra manera, por la dispersión en museos y colecciones particu-

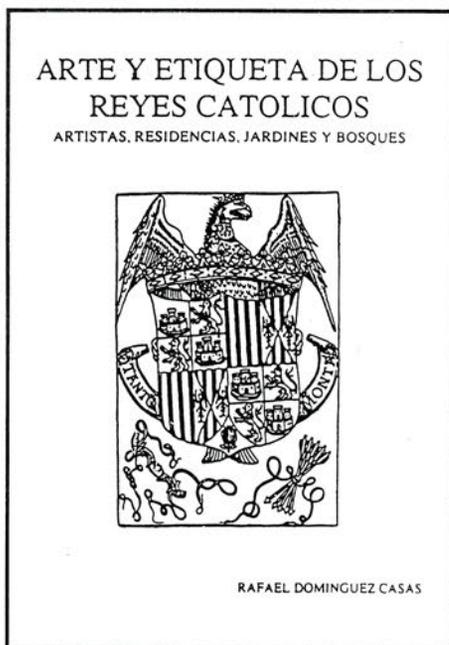
res, son difíciles de ver y hasta de localizar por los interesados, estudiosos o simplemente aficionados. En el caso de Villaseñor además hacía bastantes años que no mostraba sus obras en Madrid, al menos en una exposición en la que se pudiese ver su obra de conjunto, obra repartida por todo el mundo y no sólo en colecciones particulares, pues se encuentra en museos españoles, italianos o de Estados Unidos. Sin duda merece la pena y se ha de valorar este esfuerzo, pero aún tiene más mérito cuando unida a la muestra aparece una publicación, como la que ahora comentamos, que perdurará como testimonio de la misma y, por estar hecha con rigor, no sólo será recuerdo para quienes tuvieron la oportunidad de ver las obras, también medio para alcanzar mayor difusión y material de consulta para futuros investigadores. La calidad de las reproducciones es excepcional y llama la atención, pero notable es también el buen gusto y el cuidado que se ha puesto en la edición de los textos y en la presentación en conjunto.

JUAN ANTONIO YEVES

RAFAEL DOMÍNGUEZ CASAS. *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos*. Madrid, 1993. 722 páginas con numerosas ilustraciones.

Fue el francés Emile Bertaux quien, al trazar una primera y rápida panorámica de la historia del arte español, en 1916 calificó al arte de la época de los Reyes Católicos de “estilo Isabel”. De igual manera, al del período siguiente lo denominó “estilo Cisneros”. Dominaba entonces entre los eruditos el criterio de establecer el estudio de un período artístico de acuerdo a la teoría de los estilos. A nadie hoy se le ocurri-

ría escribir una historia tan apriorística y formalista. Sin embargo no fue totalmente desacertada la periodización propuesta por el historiador galo. Sin duda alguna los Reyes Católicos fueron determinantes para su época tanto en lo político como en lo cultural y lo artístico. Su reinado, que reinauró, —después de la disgregación medieval de la Península—, la antigua unidad romana y visigoda, fue por otra parte deci-



sivo para la formación moderna de la monarquía española en tanto que Estado. Sin las bases sentadas por los Reyes Católicos difícilmente se puede comprender el imperio de Carlos V y Felipe II y el florecimiento literario y artístico de la España del Siglo de Oro.

El libro que Rafael Domínguez Casas acaba de publicar sobre el *Arte y la etiqueta de los Reyes Católicos* constituye una considerable y definitiva aportación a uno de los momentos más importantes del arte español. Con gran acierto aborda el tema de forma concreta y concluyente. Tras el acopio y barrido documental de los archivos españoles y belgas que tratan del tema, tanto bajo Isabel y Fernando como durante el breve reinado de Felipe el Hermoso, Domínguez Casas procede al análisis heurístico de las obras y los artistas que trabajaron para las obras y empresas reales. Los

Reyes Católicos ejercieron un mecenazgo afectivo y entendieron que las artes eran el mejor signo visible y sensible del poder. Comandatarios y comitentes a la vez, llevaron a cabo todo un programa de edificaciones y restauraciones que convirtieron su realización en una política estatal de prestigio y modernidad. La red palacial y las obras de arte adquiridas y encargadas son el mejor índice de lo que fue su sentido de la dignidad y magnificencia real. Las obras en los alcázares, casas reales dentro de los monasterios, palacios urbanos y mansiones en el campo, lo mismo que las plantaciones en los bosques, huertos y jardines supusieron una voluntad constructiva y clara de ordenación del territorio. También su determinación, amueblar y alhajar los interiores de las residencias reales implicó todo un criterio y un desarrollo del gusto artístico. Junto a los maestros mayores de obras y de cantería, trabajaron los yeseros, los maestros de azulejos y de vidrieras, los carpinteros, los entalladores y doradores, los jardineros y hortelanos, los cañeros y acequeros. A su vez los pintores de cámara, los escultores, los tapiceros, los iluminadores de libros y escribanos, los impresores, los plateros, los joyeros, orfebres y armeros, sin olvidar los músicos, —instrumentistas y compositores—, laboraron conjunta y asiduamente en los encargos de la Corte. Domínguez Casas, que estudia las obras de los artistas y los artesanos no deja ningún capítulo sin documentar y analizar, incluido el que trata de la etiqueta, la heráldica y el mundo de los emblemas o divisas y lemas o motes, objeto de atención de los reyes de armas que disponían y daban forma a este gran capítulo cortesano con el fin de simbolizar y enaltecer el poder de los soberanos.

El siglo XV fue un siglo de cambios en todos los órdenes. En las ciudades se trans-

formó la escala y la calidad de la edificación. La corona fue el motor principal de la época. Las obras y las iniciativas artísticas de los Reyes Católicos, tal como nos lo demuestra Domínguez Casas, fueron esenciales. Los Sitios Reales españoles se configuran bajo su reinado. Todo historiador que quiera estudiar el arte adscrito a la Corona española en la Edad Moderna tiene

que comenzar indudablemente estudiando el que floreció gracias al mecenazgo de los Reyes Católicos. Es una suerte contar a partir de ahora con un libro en el cual, de manera precisa y exhaustiva, se encuentran todos los datos necesarios para elaborar todas las posibles síntesis e hipótesis futuras sobre una época crucial y fundacional de la modernidad en España.

ANTONIO BONET CORREA

*MUSEO Y OTRAS DEPENDENCIAS DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO*

MUSEO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO: 522 14 91 - FAX: 523 15 99

Abierto todos los días. Sábados, domingos, lunes y festivos, de nueve a tres
Martes a viernes, de nueve a siete

BIBLIOTECA Y ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO: 532 90 53

Biblioteca: Abierta de lunes a viernes, de diez a dos

Archivo: Abierto de martes a sábado, de diez a dos

CALCOGRAFÍA NACIONAL

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO: 532 15 43 - FAX: 532 15 43

Abierta de lunes a viernes de diez a dos y sábados de diez a una y media

TALLER DE VACIADOS

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO: 531 95 94

Lunes de ocho a siete de la tarde. Martes a viernes de ocho a tres

Reproducciones de obras escultóricas clásicas y contemporáneas

Se venden reproducciones a entidades y particulares

PUBLICACIONES

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO: 522 14 91 - FAX: 523 15 99

Lunes a viernes de diez a dos

