ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

MADRID *PRIMER SEMESTRE DE 1994* *NUM. 78*

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

En el Patrocinio de este Volumen han contribuído: Fundación BBV y Fundación HAZEN HOSSESCHRUEDERS

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

DEPÓSITO LEGAL: M. 6264.—1958

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

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

MADRID *PRIMER SEMESTRE DE 1994* *NUM. 78*

CONSEJO DE REDACCIÓN

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

Págs.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía en la Real Academia* 9

CARLOS ROMERO DE LECEA, *El Consejo Europeo de Academias Nacionales de Bellas Artes y la reunión de París* 19

NECROLOGÍAS DEL EXCMO. SR. D. JOAQUÍN PÉREZ VILLANUEVA

JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE, *Don Joaquín Pérez Villanueva* 31

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ, *Joaquín Pérez Villanueva in memoriam* 33

CARLOS ROMERO DE LECEA, *Recuerdo emocionado de Joaquín Pérez Villanueva* 35

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El Profesor Pérez Villanueva* 37

ÁNGEL DEL CAMPO Y FRANCÉS, *Joaquín Pérez Villanueva eminente y cordial* 41

MARÍA ELENA GÓMEZ-MORENO, *Joaquín Pérez Villanueva* 43

ENRIQUE PARDO CANALÍS, *Don Joaquín Pérez Villanueva* 47

MARCOS RICO SANTAMARÍA, *Nos has dejado querido Joaquín –dejado para siempre–* 51

ÁNGEL DEL CAMPO Y FRANCÉS, *La Venus de Velázquez y su engañoso espejo* 53

JULIO CANO LASSO, *La Academia y la enseñanza de la Arquitectura* 67

MARCOS RICO, *La Catedral de Coventry un ejemplo singular* 73

CARLOS MONTES SERRANO, *Algunas anécdotas sobre la utilización de maquetas en Inglaterra en los siglos XVII y XVIII* 83

YOLANDA BARRIOCANAL LÓPEZ, *Participación de grabadores madrileños en la estampa de devoción gallega, del Barroco al Neoclásico* 111

ASCENSIÓN CIRUELOS GONZALO, *El dibujo en la Real Academia de San Fernando. Contribución al estudio de sus colecciones* 131

SOLEDAD CÁNOVAS DEL CASTILLO y CRISTINA LASARTE PÉREZ-ARREGUI, *La colección de estampas del Archivo y Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y su papel en la enseñanza* 179

PAULA REVENGA DOMÍNGUEZ, *Marichalar, Cuervo y Clemente, Arquitectos Mayores del Arzobispado de Toledo en el siglo XIX* 225

JOSÉ LUIS CANO DE GARDOQUI GARCÍA, *El Museo Oriental del Real Colegio de Agustinos de Valladolid* 243

Págs.

CARLOS MIRANDA GARCÍA, *La idea de la divinidad a través de las miniaturas de dos manuscritos del "Breviari d'Amor" de Matfre Ermengaud de Béziers (Escorial, MS. S.I. Nº 3; Madrid, Biblioteca Nacional, MS. RES. 203)* 265

ISABEL MATEO GÓMEZ, *Nuevas obras de Juan Correa de Vivar y su círculo* . 293

RAFAEL DOMÍNGUEZ CASAS, *La Casa Real de Medina del Campo (Valladolid), residencia de los Reyes Católicos* 315

MERCEDES ROYO-VILLANOVA, *Una nueva pintura de Hendrik de Clerck en el Joanneum de Graz* 351

JUAN ANTONIO YEVES ANDRÉS, *María de los Dolores Perinat y Ochoa de Pacheco. Su retrato por Federico de Madrazo y el álbum de sus amigos* . 371

CONCEPCIÓN LOPEZOSA APARICIO, *Un proyecto de Ventura Rodríguez para la Plaza del Ángel* 425

PILAR MARTÍNEZ TABOADA, *La apertura de la Plaza Nueva de Sigüenza, actual Plazuela de la Cárcel, en la primera mitad del siglo XV y su ensanche en el siglo XVI* 437

MARÍA DOLORES TEIJEIRA PABLOS, *La imagen del artista en su obra: autorretratos, firmas y escenas de trabajo en la transición al Renacimiento* .. 465

JOSÉ LUIS BARRIO MOYA, *Una biblioteca pre-ilustrada: la del primer marqués de Campoflorido (1726)* 477

Mª. PILAR FERNÁNDEZ AGUDO y BEGOÑA PÉREZ DELGADO, *Paisaje y crepúsculo en la Academia (Exposición septiembre - diciembre 1993)* ... 513

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Crónica de la Academia. Primer semestre de 1994* . 529

BIBLIOGRAFÍA 569

LOS REYES DON JUAN CARLOS Y DOÑA SOFÍA EN LA REAL ACADEMIA

Por

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

Para conmemorar el 250 aniversario de la constitución de la Junta Preparatoria de la Real Academia, la institución ha programado una serie de actos, que tuvieron lugar el día 31 de mayo. Para el Otoño está prevista la celebración de un concierto musical. Estos actos estuvieron presididos por Sus Majestades los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía, quienes estuvieron acompañados por Doña Carmen Alborch, Ministra de Cultura. Sus Majestades fueron recibidos por Don Ramón González de Amezúa y saludados por los componentes de la Comisión Organizadora de los actos.

En primer término se verificó la inauguración de la Exposición. Sus Majestades firmaron en el Libro de Honor que se ha realizado para este acontecimiento. La firma se verificó en la primera sala, junto al retrato de Felipe V de Jean Ranc y el relieve de la Fundación de la Real Academia, obra de Francisco Gutiérrez. La exposición está dividida en dos zonas. La pintura y la escultura se congrega en la Sala de Exposiciones. Se ha distribuído en varios ámbitos, con ambientación clásica; de esta suerte se aislan convenientemente los retratos de busto y los ecuestres programados para que sirvieran de modelo a una estatua de Felipe V en Madrid. Sus Majestades fueron acompañados en esta zona por los académicos Gállego y Martín González.

La Sala de Calcografía es el marco en que se muestran los dibujos, grabados y libros de la Real Academia. En esta zona mostraron las obras a Sus Majestades Don Antonio Bonet Correa y Don Juan Carrete.

La segunda parte de los actos se desarrolló en el Salón de Actos. Hizo en primer lugar uso de la palabra Don Ramón González de Amezúa, expresándose en estos términos:

250 Aniversario de la Fundación de la Academia. Su Majestad la Reina Doña Sofía firmando en el libro de honor de la conmemoración.

250 Aniversario de la Fundación de la Academia. Don Ramón González de Amezúa pronunciando su discurso.

"La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, presente desde su creación en importantes acontecimientos de índole artística y cultural, conmemora durante el presente año el 250 aniversario de su fundación por el Rey Felipe V, el 13 de Julio de 1744.

La nueva dinastía promovió e impulsó una profunda transformación de la sociedad española en aquel tiempo; transformación que tiene su referente fundamental en el acercamiento a los modelos irradiados por el res-

to de Europa, y su culminación en el desarrollo del pensamiento, la ciencia, el arte y la cultura bajo el soporte ideológico de la Ilustración. En este contexto comenzó su andadura la Academia, contribuyendo con su aportación a consolidar aquel proyecto global de cambio.

El mismo Monarca fundó en 1713 la Academia Española, y en 1738 la de la Historia, ambas, al igual que la de Bellas Artes, concebidas con los mismos postulados y pautas organizativas de las Academias europeas.

Después de la primera Junta preparatoria, en la que participaron el primer Secretario de Estado y del Despacho, Marqués de Villarias, y el escultor de la Real Casa, Don Juan Domingo Olivieri, la Academia celebró su primera Junta pública el 1 de Septiembre de aquel mismo año de 1744, exponiendo allí el Rey que había concedido a la nueva Corporación el piso principal de la Real Casa de la Panadería.

Treinta años más tarde, en 1743, la Academia, gracias a la protección del Rey Carlos III, adquirió su sede definitiva: el palacio de Goyeneche, donde ahora nos encontramos.

La importante función encomendada a la Academia desde sus orígenes hasta nuestros días la han convertido en gestora y conservadora de un patrimonio de extraordinario valor histórico y artístico que, con motivo de la efemérides que celebramos, mostramos en una selección que constituye un grupo de auténticas obras maestras.

Al agradecer de todo corazón a Vuestras Majestades su augusta presencia en esta conmemoración, sabemos que nunca nos faltará el aliento de la Corona en nuestra labor, constantemente renovada, de defensa y promoción de las artes".

Después de este discurso, el Director de la Real Academia hizo entrega a Su Majestad Don Juan Carlos de la medalla conmemorativa de este 250 aniversario. La medalla ha sido realizada por el Académico Don Julio López Hernández. Es obra de bronce, con decoración en anverso y reverso y base desplegable para poder sustentarse. Seguidamente Su Majestad el Rey pronunció el siguiente discurso:

"Es para mí una satisfacción estar presente en esta Real Academia, 250 años después de que se fundara esta Institución por el primer miembro de la dinastía Borbón en España, el rey Felipe V, y verme rodeado de tantos

recuerdos de aquella época y de mis antecesores en la exposición de las obras maestras que guarda esta Academia.

Las estatuas y recuerdos de Felipe V, Fernando VI y Carlos III, que durante el siglo de la ilustración fueron impulsores y protectores de las Reales Academias, dan testimonio de la relación entre la Corona y ellas. Esta relación ha sido recogida por nuestra Constitución al atribuir a la Corona el alto patronazgo de las Reales Academias.

Quiero, en primer lugar, agradecer a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando la entrega de la medalla conmemorativa de este aniversario, con mi felicitación por la exposición que muestra una serie de obras de las diversas Bellas Artes: pintura, escultura, arquitectura, música, dibujos, estampas y documentos.

Es este momento oportuno para recordar que de las Reales Academias han formado parte en estos siglos las figuras más importantes de la vida universitaria, científica y artística de España. Esta presencia eminente les ha aportado un prestigio y una autoridad que debemos tratar de potenciar al máximo en el presente.

La Real Academia tiene un gran papel que desempeñar en una sociedad como la actual, mucho más abierta y participativa que la del siglo XVIII, y en la que es mucho mayor el número de personas que tienen interés por los saberes y las Artes.

Las Reales Academias deben servir como puntos de referencia o focos de prestigio en sus diversos campos para contribuir al desarrollo de las Ciencias y las Artes, y fijar criterios para ayudar a resolver los problemas sociales, jurídicos, morales y culturales que afectan a la vida diaria de todos los ciudadanos y al progreso y desarrollo de España.

Deseo terminar animando a esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y a todas las demás, a tener cada día un papel más activo en la construcción de una sociedad española progresivamente más culta, moderna y participativa".

El estrado del salón había sido desprovisto de mobiliario, de suerte que Sus Majestades se situaron bajo el gran dosel, con los retratos de Fernando VI debidos a Louis Michel Van Loo y Antonio González Ruiz.

A continuación tuvo lugar una recepción. Sus Majestades fueron saludados por los invitados a la ceremonia, departiendo con ellos largamente.

La Real Academia tuvo este 31 de mayo el gozo de recibir a sus monarcas, para el acto conmemorativo de su fundación efectuada por la Corona. Sus Majestades estuvieron junto a los académicos. La institución ha presentado el comprobante de la conservación de un patrimonio que recibió. El discurso que Su Majestad el Rey Don Juan Carlos pronunció representa el más firme apoyo a la labor que las Reales Academias desempeñan.

El contenido de la medalla ha sido explicado por su propio realizador. Los dibujos en lápiz fueron conocidos por la Academia antes de proceder al fundido. La medalla consta de anverso y reverso. El anverso hace referencia a la entrega de premios. Es el papel de las manos. Julio López Hernández manifiesta que se ha inspirado en el relieve de la Fábula de Pigmalión, realizado por Humberto Dumandré y que posee la corporación. La figura femenina vendría a ser Galatea, despertando "hacia una actividad

Medalla realizada por Don Julio López Hérnandez para conmemorar el 250 Aniversario de la Fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Anverso y reverso.

presente". El reverso está dispuesto a manera de escudo con borde de tarjeta ("cuero recortado"). En la parte superior se muestra la Corona Real, como cimera de la institución. Al otro lado la mano que baja del Cielo representa la entrega del premio. En la mesa triangular figuran los elementos alusivos a la arquitectura, escultura y pintura, con la lira de la música. Mas las nuevas artes figuran asimismo, como la flor enroscada y la cinta perforada alusiva a la cinematografía. Se dan cita en estos símbolos las ramas artísticas que componen la Real Academia, pero como el propio López Hernández manifiesta no pretende haber creado un emblema nuevo.

EL CONSEJO EUROPEO DE ACADEMIAS NACIONALES DE BELLAS ARTES Y LA REUNIÓN DE PARÍS

Por

CARLOS ROMERO DE LECEA

En el magnífico edificio de "l'Institut de France" –"La Coupole"– en París, el miércoles 19 de mayo del presente año, se ha celebrado la primera reunión del Comité fundacional del Consejo Europeo.

Previa invitación cursada por la Academia francesa de Bellas Artes, acudieron a dicha reunión, los Representantes de las Reales Academias de Suecia, Reino Unido y España, y de las Academias Nacionales de Francia e Italia, quienes fueron los designados en su casi totalidad, durante el "I Congreso de Academias Nacionales de Bellas Artes de Europa", que tuvo lugar en la primavera del año 1993, en Santiago de Compostela, por la iniciativa de nuestra Real Academia de San Fernando.

Para completar el Comité elegido en dicha ocasión, en el otoño de 1993, me trasladé a París, donde mantuve una entrevista, con el entonces Secretario Perpetuo, M. Landowski, el Presidente M. Saltet y el académico M. Langlois. Fruto de nuestra conversación lo fue la incorporación al Comité de un Representante de la Academia francesa, la aceptación de establecer en esta Academia la sede social del Consejo y el encargo de que por parte de dicha Academia se redactase un proyecto de Estatutos, que luego de que fuera examinado y dado su conformidad por el Comité, se enviaría a las Academias para que manifestaran su conformidad o reparos.

Más tarde, con motivo de la presencia en Madrid del Presidente de la Academia francesa M. Granier, éste dió cuenta del criterio expresado por sus colegas de que estimaban que la sede del Consejo debería establecerse en Madrid. Si bien la Academia de Francia ofrecía ser la anfitriona del Comité en París, con motivo de su prevista reunión del 19 de mayo. Así se llevó a efecto, a plena satisfacción de todos sus partícipes, tanto por la cordial

y obsequiosa acogida que se les dispensó, como por la importancia de los acuerdos adoptados y el muy favorable clima logrado para llevar adelante nuestro proyecto.

Los temas sometidos a examen y los comentarios que se hicieron por todos los reunidos nos ocuparon unas seis horas de intenso trabajo, de los cuales expondré a continuación algunos aspectos, pues considero que puede ser interesante dejar constancia para su general conocimiento.

Se entendió que como punto de partida debía procederse a la definición de lo que habría de ser el Consejo y de concretar sus fines sociales. Resultado del amplio cambio de impresiones, y de la necesidad de hacer acto de presencia representativo de la iniciación de sus actividades, se redactó la *Declaración* que muy en primer lugar se transcribe:

Declaration du Conseil Européen
des Academies Nationales des Beaux-Arts

I.- Réuni à Paris, le Conseil Européen des Academies Nationales des Beaux-Arts se fixe pour objet:

a. d'étudier, du point de vue des artistes, les problèmes relatifs aux Arts qui se posent actuellement en Europe et de proposer des solutions;
b. de veiller à la qualité de l'enseignement des Arts aux fins de la création artistique;
c. de contribuer à la défense du patrimoine artistique et à la protection de l'environnement monumental et paysager.

II.- La Conseil Européen des Academies Nationales des Beaux Arts souhaite:

a. maintenir des relations inter-académiques lui permettant de remplir des fonctions consultatives auprès des institutions européennes;
b. encourager le mécènat dans le but de développer la vie artistique.

Previamente se había dado cuenta de las entusiastas comunicaciones recibidas a consecuencia del "I Congreso de Academias Nacionales de Bellas Artes de Europa", y de la confirmación que formulaban a través de las manifestaciones de adhesión al Consejo, expresadas con carácter casi unánime.

Tan sólo, mas que excepciones al sentir general, fueron dos los casos singulares que seguidamente se mencionan.

La Real Academia de Noruega, que en un primer momento nos manifestó su adhesión, luego recibimos, con tristeza, la noticia de su decisión contraria. Debo sospechar que no lo fue por razones artísticas o de falta de solidaridad a nuestro proyecto, sino motivado por razones ajenas, derivadas de la posición de dicha nación, respecto de otras instituciones europeas.

Al conocerse lo ocurrido, el Representante de la Real Academia de Suecia se manifestó propicio a mantener una conversación con los colegas noruegos.

Otra posición singular se revelaba en un escrito enviado por el Representante de la Real Academia de Ciencias, Letras y Arte de Bélgica, francófona. Suponemos haber disipado las objeciones efectuadas en torno a nuestro proyecto, luego de la detallada reflexión de sus distintos puntos de vista, expuesta en la carta de contestación.

No podemos ocultar que lo ocurrido, nos causó inquietud, que parece ya resuelta, máxime cuando, por el contrario, la otra Real Academia Belga, en la comunicación oficial que nos envió, autorizada con la firma del Presidente y del Secretario, expresaba su elogio al esfuerzo realizado en la consecución del proyectado Consejo Europeo y mostraban su adhesión, subordinada al conocimiento y aceptación de los Estatutos. Condicionamiento que, como es lógico, también lo han manifestado otras Academias.

Motivo de especial atención lo mereció la dualidad de las dos Academias de Bélgica, por lo que pareció oportuno mantener su identidad y asignar dos votos a las otras Academias Nacionales mientras se respetaba el voto de cada Academia belga.

Más delicado es el problema que pueda suscitarse en las Academias que no sean exclusivamente de Bellas Artes, en el caso de que para tomar sus acuerdos en la Sección o Clase de Bellas Artes, respecto al Consejo, sea necesario su refrendo por quienes a aquellas no pertenezcan.

En cuanto a la de Alemania se estima que es la de Berlín, con la que hay que contar para el Consejo. Ya establecimos relación en fechas anteriores –Primera Reunión Comunitaria y Primer Consejo Europeo–; aunque fue lamentable que por coincidentes compromisos anteriores no pudieron estar con nosotros, mostraron su complacencia por llevar a la realidad nuestro proyecto.

El propósito común de que la reunión de París significará el máximo impulso para la iniciación operativa del Consejo Europeo lo demuestra la presencia por parte de la Academia de Francia, que ponía a nuestra disposición su sede, de su Presidente, Vicepresidente y Secretario Perpetuo, Sres. Granier, Niggs y Zehrfuss, de los Ex-Presidentes Sres. Saltet y Cardot y del arquitecto Sr. Langlois.

Como cuestión organizativa esencial se centró en el examen del ámbito inicial de los elementos corporativos a integrar. Se acordó que en esta fase inicial participaran aquellas Academias que, con las de los reunidos, coinciden en su origen y naturaleza. Por lo cual se enumeran a continuación a dichas Academias de Italia, Francia, Reino Unido, Irlanda, Suecia, Bélgica, Alemania, Portugal, España, y, en su caso, Noruega.

El examen del proyecto de los Estatutos se llevó la mayor parte del tiempo, lográndose la conformidad sobre muchas de las normas propuestas. Dado que no es lo mismo una lectura individual reposada que la enumeración de aquellas, cuando además hay que decidir, no solamente sobre el fondo, sino también sobre su más acertada y concreta redacción, se acordó que cada cual leyera detenidamente el borrador presentado y en una futura reunión se examinarían los distintos puntos de vista y se procedería a la redacción que mereciera la conformidad de todo el Comité.

Un extremo que atañe a las futuras actividades del Consejo y que servirá de estímulo para ir creando opiniones, concordantes en lo posible, sobre las futuras actuaciones del Consejo, es el de establecer dos líneas o sistemas de acción. Por propia necesidad de la institución que se constituye, la primera línea tendrá carácter organizativo y de interrelación académica. Será, más bien, un proceso interno.

La otra línea de acción se refiere a la realización, en lo posible anual o bianual, de los Congresos, o mejor dicho, de las reuniones plenarias del Consejo Europeo. En ellas, además de lo concerniente a la información, conocimiento y, en el más amplio sentido, dación de cuentas del Comité, la exposición de un tema monográfico. Si bien es a la Academia de Bellas Artes de Francia a quien corresponde decidir sobre la posibilidad de ser la primera, en el próximo año 1995, de convocar la Reunión Plenaria equivalente al II Congreso, en nuestra reunión de París, fueron objeto de comentarios y se adelantaron algunos posibles enunciados expresivos de los asuntos a tratar.

Ultimados los asuntos objetos de esta reunión, el Secretario Perpetuo de la Academia de Francia, M. Bernard Zehrfuss, planteó el que se nombrase un Presidente del Comité, agregando que a su juicio debía de serlo quien firma este escrito. Mi sorpresa fue grande, pero aún mayor mi emoción al contemplar que todos los presentes levantaban la mano, en signo de asentimiento.

Como expuse, cuando me correspondió hacer uso de la palabra, mi satisfacción era doble, no sólo por lo que significaba de amable generosidad y confianza en mi persona, como por ser el Representante de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que ha sido la iniciadora y sigue siendo la impulsora de este proyecto, de tan elevada significación en el Mundo de la Cultura y del Arte en Europa.

Con anterioridad se había abordado y acordado el establecimiento de la sede social en Madrid, aunque lo fuera de modo provisional. Ello motivó que a mi solicitud se nos autorizase a proceder de conformidad con las normas legales españolas, en tanto que la sede se halle en Madrid.

El Secretario Perpetuo de la Academia francesa planteó a continuación el señalamiento de la cuota a sufragar por cada Academia. Después de los cálculos efectuados, M. Zehrfuss propuso la cifra de 40.000 fr. frs. Por mi parte añadí que como de todo este aspecto de las finanzas sociales, se dará debida cuenta, podrá en el futuro subsanarse cualquier desfase que pudiera producirse.

Los Representantes de Francia y Suecia mostraron en principio su acuerdo y los de Reino Unido e Italia esperaban a tener ocasión de comunicarlo en sus respectivas Academias.

Donde a mi juicio radica el aspecto más positivo de esta cuestión, más que en la cifra concreta, lo es en el paso adelante que significa proveerse de recursos económicos para la acción futura del Consejo Europeo de las Academias Nacionales de Bellas Artes.

Así fue entendido por todos, y buena prueba de ello son las palabras que días después, por carta, me enviaba el Representante de la Academia Nazionale di San Luca, Prof. Lucio Passarelli, referidas a la trascendencia de la Reunión de París, que se reproducen como exponente del clima muy favorable creado en torno a nuestro proyecto:

l' iniziativa assume aspetti piu asserativi
ed anche un impegno finanziario.

NECROLOGÍAS
DEL
EXCMO. SR. D. JOAQUÍN PÉREZ VILLANUEVA

DON JOAQUÍN PÉREZ VILLANUEVA

Por

JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE

En un frígido anochecer de febrero de 1963, recibí, en nombre de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid, a D. Joaquín Pérez Villanueva, que se incorporaba a su cátedra, después de varios años desempeñando cargos de importancia en Madrid. No le conocía personalmente, pero sí a través de una diversidad de criterios que se habían suscitado en Santiago de Compostela respecto a la resolución de los concursos de traslado entre Catedráticos. Para D. Joaquín, lo esencial era el parecer de la Facultad, mientras que para mí lo era la antigüedad y los servicios a las Facultades respectivas. Estimaba que realmente había que evitar los cabildeos y la resolución de los concursos al margen de la actividad estrictamente universitaria. Con su criterio, como se lo indicaba y se lo volvía repetir en Valladolid en aquella cena en el Colegio Universitario de Santa Cruz, con su parecer se cerraba el camino a los catedráticos independientes, y me sorprendió su concepto utópico sobre la bondad del pensamiento de los catedráticos universitarios en una etapa en la que contábamos con poca dotación para las cátedras y existían en la Facultad verdaderas banderías.

Vaya en su halago el concepto idealizado de la vida interna universitaria, como en otros aspectos lo pude comprobar en otros campos. Su Departamento en Valladolid estaba junto al mío y más de una vez estuvimos hablando sobre temas de conservación de la riqueza artística de España, de lo que estaba muy enterado debido a su labor como Director General de Bellas Artes.

Su vocación hacia las Bellas Artes le había sido inculcada por D. Cayetano de Mergelina y mantenida bajo su égida y me era conocida a través de sus trabajos sobre iglesias populares castellanas.

En Madrid colaboré con él en las reuniones sobre defensa del Patrimonio Artístico y en todo momento animaba su buen talante y sus profundos conocimientos culturales de todo tipo, en consonancia más que con nuestro tiempo con las normas que regían la sociedad ilustrada del siglo XVII.

Su conversación era fluida y sumamente instructiva para los que le escuchábamos, así como su buen criterio en las reuniones de la Comisión del Museo, a la cual pertenecía y asistía con asiduidad.

El sosiego de sus palabras, así como su reflexivo pensamiento, eran sumamente apreciados por todos los miembros de esta Comisión. Confiemos que estos aspectos positivos de su existencia humana coadyuven a que goce del descanso eterno.

Así sea.

JOAQUÍN PÉREZ VILLANUEVA
IN MEMORIAM

Por

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ

Tardíamente y por noticia verbal de la Corporación, he conocido la triste noticia del fallecimiento de mi dilecto amigo y compañero Joaquín Pérez Villanueva.

Tuve el honor y la satisfacción de contestarle a su discurso de recepción en esta Academia el 25 de enero de 1987, ofreciéndonos un discurso de Tesis sobre "El italiano Felice Gazzola en la Ilustración española", en que retrató a este gran polígrafo, tan vinculado a la Cultura, el Arte y al Arma de Artillería.

Suscribo totalmente cuanto modestamente dije en aquella ocasión, destacando su condición de historiador, conferenciante, docente universitario y hombre de bien, que amplío en la triste ocasión presente, por haber seguido con admiración su carrera, leído sus libros y ejemplar académico, tan asiduo a las sesiones ordinarias, presto siempre a cumplir el servicio que se le encomendara. Todavía recuerdo con deleitación su contestación a María Elena Gómez Moreno al recibirse como Académica de Honor, disertaciones que no pude escuchar lamentablemente por motivos de salud, pero sí leídos con fruición.

Joaquín fue un gran patriota, figurando siempre con ejemplar servicio en cuantos puestos ocupó, tanto políticos como profesionales.

Descanse en paz y valgan estas cuartillas, redactadas a vuela pluma, para sumarme al homenaje necrológico que tan merecidamente le tributa la Academia, a la que tampoco puedo concurrir por dolencias.

RECUERDO EMOCIONADO DE JOAQUÍN PÉREZ VILLANUEVA

Por

CARLOS ROMERO DE LECEA

Pese al inevitable y penoso presagio por su salud que a todos nos preocupaba, durante los últimos meses de la existencia de nuestro querido amigo y compañero Joaquín Pérez Villanueva, nos resulta muy dolorosa la llegada del último trance, por lo que deseo dejar constancia de mis íntimos sentimientos de hondo pesar y la expresión de mi gratitud por el gran afecto que, en vida, me profesara.

Lo cierto es que Pérez Villanueva, como fruto maduro de su constante dedicación a la docencia y al estudio, deja tras de sí una vida colmada de abundantes obras, claro exponente de su quehacer serio y ejemplar.

Cumplió una tenaz y fructífera tarea profesoral, que mostraba cada día en la comunicación inteligente y sabia, desde la cátedra docente y la tribuna de conferenciante, y en sus numerosos trabajos publicados, precisamente preparados y documentados con evidente rigor.

Todavía percibimos el eco de su reciente éxito, por la cuidada edición de su gran biografía de D. Ramón Menéndez Pidal.

Figura singular la de D. Ramón, a quien tuve el privilegio de frecuentar en la última década de su provecta edad y que me distinguiera con su colaboración y consejo.

Nuevos vínculos de afinidad y afecto habrían de servir de nexo que anudó aun más la relación personal entre Joaquín y quien os habla: nuestra común admiración de Segovia.

A ambos, como Académicos de Mérito, nos eligió la de Historia y Arte de San Quirce, en la que se guarda respetuosa memoria de Antonio Machado entre otras ilustres personalidades.

No más lejos que el pasado año, juntos nos trasladamos a Segovia con motivo de la laudable elección académica de la muy culta Dominica de Contreras y López de Ayala, la actual Marquesa de Lozoya.

Durante el viaje comentábamos ser nosotros quienes favorecíamos el ingreso de la hija de quien fue Director en ambas Academias, la Real de San Fernando y la segoviana de San Quirce. Pues debe decirse que en ésta, los Académicos de Mérito tienen derecho también a voto.

Por su amor a Segovia, Joaquín eligió vieja casa en la zona claustral, asentada sobre la muralla que ciñe a la ciudad vieja. Pareja a la de nuestro director Joaquín Vaquero, desde su casa, le era fácil y motivo de regalo expiritual divisar el recio paisaje castellano, embellecido y podría decirse que jalonado, por esos hitos esplendorosos del arte hispano: el Convento dominicano de Santa Cruz, de tiempos de los Reyes Católicos; el Monasterio jerónimo del Parral, del de Enrique IV; el Ingenio de la moneda, trasunto de la Ceca austriaca del Hal, a iniciativa de Felipe II; el Alcázar de Segovia, con su Torre de Juan II, del que su hija la Princesa Isabel, saliera para ser coronada Reina de Castilla, etc.

Grande es la deuda de Segovia a Joaquín Pérez Villanueva. Permitidme, pues, que por ello le manifieste sincera gratitud y que lo exprese con la muy triste emoción que a todos nos causa la ausencia de nuestro querido compañero.

A quien tengo por seguro que ya la Providencia le habrá concedido el premio que corresponde a sus muchos merecimientos.

EL PROFESOR PÉREZ VILLANUEVA

Por

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

La voz suena lejana, pero gusta acercarla. Eran los tiempos de la posguerra. Las aulas universitarias se reabrieron con aire renovado. Estrenaba su cátedra el Profesor Pérez Villanueva. Se había curtido en el crisol del Seminario de Arte y Arqueología, creado por Don Cayetano de Mergelina. Bajo el nombre de Seminario se escondía una célula productora de investigación, en la que convivían profesores y alumnos. Era investigación de campo. Lo mismo abrían zanjas para desenterrar tumbas, que medían los muros de un templo románico para trazar la planta. Después la consulta de los documentos del archivo de Simancas y del de Protocolos. Historia, arte y arqueología se encontraban en el programa de aquel Seminario. Se dominaba el griego, el latín y el alemán. Un aire germánico señoreaba en aquel ambiente, sobre todo aportado por Antonio Tovar.

Pérez Villanueva era del grupo. Participó en excavaciones, como las de Piña de Esgueva. En aquel seminario se ejercita el dibujo, la excavación, la búsqueda de documentos. Una nutrida biblioteca permitía la consulta de obras fundamentales, pero al mismo tiempo se recibían las más notables revistas internacionales. En 1932 había comenzado a publicarse un Boletín, el conocido *BSAA*. Allí se daba cuenta de excavaciones, viajes de estudios, rastreo de la documentación; visitas en equipo, sistema que imperó en el tipo de trabajo. En todas estas tareas intervino el Profesor Pérez Villanueva.

En 1934 la Facultad de Historia organizó un viaje de estudios a Grecia. Su objetivo era colocar una lápida en Fódele, el que se suponía lugar natal del pintor Dominico Greco. Impulsor del viaje fue Don Cayetano Mergelina. Entre los asistentes figuraban Don Antonio Tovar, Don Joaquín Pérez Villanueva y Doña María Tovar, que habría de ser con el tiempo esposa de éste. El Profesor Don Elías Tormo tomó parte en el viaje, siendo el protagonista de la colocación de la lápida.

Un viaje de estudios de esta naturaleza era un acontecimiento excepcional en la formación universitaria de la época. Se comprende el enorme beneficio que habría de producir en el campo formativo. Los expedicionarios tomaron contacto directo con el mundo prehelénico, entonces en ebullición, con la Grecia clásica y con el arte bizantino.

El Profesor Pérez Villanueva obtuvo por oposición cátedra de Historia Moderna y Contemporánea. Me hallo entre los que ocupamos asiento en sus clases. El testimonio que puedo aportar es homenaje a un verdadero maestro de la enseñanza. Español, profundamente español, sabia y gustosamente español; se hace énfasis en ello por el actual declive de la valoración de la españolidad. Con minucioso detalle relacionaba los "pueblos de la España primitiva". Son nuestras raíces, aquéllas que los romanos unificaron bajo el derecho y mando militar, pero dejaron en libertad para que más adelante, a lo largo de la Edad Media y los tiempos modernos, configuraran tantas modalidades del mosaico español. Ilergetes, lacetanos, edetones, carpetanos, arévacos, pelendones, celtíberos, vácceos, vetones, vascones, cántabros, astures, galaicos, lusitanos, eran revistados en sus dominios y no pocas de sus peculiaridades afloradas en las fuentes romanas. Admiraba el Profesor Pérez Villanueva a Roma, que nos dio la unidad.

El concepto de España se mantuvo vivo en la mentalidad de San Isidoro, gran escritor y hombre de Iglesia. Se refería a la lenta Reconquista, explicándola en gran parte por propia complacencia del español con lo islámico. Cristianos y musulmanes compartieron tierras, edificios y levantaron mezquitas e iglesias; sin olvidar los matrimonios mixtos. Pero se mantenía latente y con fuego creciente la idea de España: Alfonso VII el Emperador, el "de las Españas".

Al advenir el reinado de los Reyes Católicos señalaba con firmeza la personalidad de una mujer de excepción: Isabel la Católica. Pero no desdeñaba al marido, maestro en el arte de hurtar al enemigo.

En aquella década del Cuarenta renacía el prestigio de la Casa de Austria. Se renovaba la metodología histórica. El archivo de Simancas contemplaba la llegada de una nueva generación de historiadores extranjeros y españoles. Olvidando los prejuicios habituales (la consabida "decadencia española"), reunían cuantiosa documentación, especialmente económica. Don Ramón Carande contemplaba el gobierno de Carlos V en la esfera de los préstamos, la llegada de las flotas de Indias. La historia de España em-

pezaba a estimarse sobre datos más positivos, alejando románticas quimeras. De estas novedades cobramos noticia a través de las lecciones del Profesor Pérez Villanueva.

El historiador alemán Ludwig Pfandl había escrito una monografía sobre Felipe II. Se alejaban con este libro los fantasmas de un rey diabólico. Pérez Villanueva nos acercó a un Felipe II, hombre de Estado, pero esposo y amante de todos sus familiares. Heredó Felipe II la dulce melancolía de su madre Isabel de Portugal. El monarca fue solícito con sus hijos. Unas cartas llenas de ternura escriben desde Lisboa a Felipe II sus hijas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela. Son desahogos, pues hacen referencias a flores, perfumes y otras exquisiteces. Ningún mentís más rotundo para un rey contemplado como una máscara de hierro. En aquellos días se estaban desvaneciendo los nubarrones con que Gautier y otros enemigos de Felipe II habían ocultado las nobles líneas del Escorial. Hoy somos testigos de que, al fin, el monasterio es ya el arte puro que ansió Felipe II.

Para Pérez Villanueva el hombre es el solo sujeto de la historia. Por eso hay que prestarle atención si es más importante. Un reinado no es una suma de hombres. Al abordar el reinado de Felipe III, aprovechaba para realzar la memoria del Conde de Gondomar, el embajador español en la corte inglesa, que llenó de libros su biblioteca. También Felipe IV fue contemplado en la esfera de lo íntimo. Claro que había que recordar Westfalia y los reveses militares. Pero en el Conde-Duque no era todo quimeras. El Doctor Marañón releía el retrato ecuestre hecho por Velázquez y advertía en el político la pasión de mandar, pero al mismo tiempo la figura de un estadista que deseaba lo mejor para su soberano. Y en la sombra del reinado se movía el pintor por excelencia. Pérez Villanueva lo mencionaba con unción. Entre el Rey y el pintor había una relación superior al puro negocio de la pintura. Era un trato humano, entrañable. No podíamos sospechar los que oíamos al Profesor Pérez Villanueva que con el tiempo llegaría a publicar un epistolario mantenido entre la Condesa de Paredes y Diego Velázquez. Con la publicación de esta obra ha quedado comprobada la aseveración que nos hizo, de esa sencillez del monarca español, que al tratar a un subordinado evitaba toda elevación de nivel, de suerte que un retrato del soberano era casi un favor que había que agradecer al artista. Esta lección de humanidad estuvo siempre presente en aquellas inolvidables lecciones que hace ya muchos años le escuchamos. Pérez Villanueva fue todo un maestro.

JOAQUÍN PÉREZ VILLANUEVA
EMINENTE Y CORDIAL

Por

ÁNGEL DEL CAMPO Y FRANCÉS

La grandeza del eminente puede medirse por el abuso que de su cordialidad hacen los que de su amistad presumen. Es una grandeza que parece dilatarse más allá de la vida terrena para servir de prótesis a los supervivientes carentes de la propia. Yo no quiero eludir esta estulta vanidad –aumentada por hablar también de mí mismo– al declarar, en este doloroso momento, que más que de amistad con Joaquín Pérez Villanueva quiero presumir del cordial afecto que me dispensaba.

Nació éste y se acreció después, en la primavera de 1976 cuando erigido en Presidente del Consejo Superior de Cultura y Bellas Artes, de reciente creación, me recibió en él como miembro designado por el Ministro de Obras Públicas en representación del departamento en el que yo trabajaba como Ingeniero. No sólo fue el abrazo por el afortunado "hallazgo de un ingeniero artista", como así le habían comentado, lo que supuso para mí el principio de una amistad con tan ilustre personalidad del mundo oficial de las Artes –cuya trayectoria, aun desde lejos, era bien conocida por mí–, sino que fue además la posibilidad de relacionarme, a su través, con aquel elenco de personalidades que había reunido en torno a su persona, muchas de las cuales he vuelto a encontrar, al cabo de los años, en esta docta Casa en la que llegué a entrar con su apoyo. Hasta finales de 1977, en que nos despedimos por extinción del efímero Consejo, me hizo participar en numerosas cuestiones y en la redacción de varios dictámenes, algunos de cierta delicadeza e importancia, mostrándome especial confianza y estima. Uno de ellos requirió viajar fuera de Madrid vía aérea, y durante tres o cuatro días, junto con otros dos Consejeros, hubimos de convivir en cordialísima armonía bajo su simpática presidencia y compañía. En el trato diario acabé de apreciar sus excepcionales cualidades humanas e intelectuales: hombre cabal y expresivamente bueno, de firmes convicciones morales, ameno

conversador de eruditos saberes, pletórico de anécdotas históricas y contemporáneas, y agradecido reidor de las nonadas ajenas. Me pude dar cuenta pronto de sus excepcionales dotes de historiador y de su especial saber sobre la España de Felipe IV y de Velázquez; con ello lo incorporé al acervo de mis simpatías por ser ese tema el mismo de mi modesta afición.

Tanto era esto así, que después de tres años de alejamiento y mi mayor dedicación al estudio de aquella época histórica, me decidí a enviar a Don Joaquín un ejemplar dedicado del librito que había yo publicado en 1979 sobre "Velázquez en Cuenca", basado en el pintoresco viaje que en el verano de 1642 había realizado Felipe IV para dirigir la campaña contra Cataluña. Me respondió inmediatamente celebrando la coincidencia de haber él publicado, casi al mismo tiempo, el "Epistolario de Felipe IV con Sor María de Agreda" nacido como consecuencia, probablemente, de ese viaje en el que le acompañó Velázquez. Hubimos de hablar del tema algún tiempo después para presumir la aclaración de que hubo de ser a la vuelta, a fin de aquel año, cuando pudo haber tenido lugar la primera entrevista con la célebre monja. Esta historia presagió nuestro nuevo encuentro.

Tuvo éste lugar diez años más tarde; se le preguntó al ya entonces académico de esta ilustre Casa si firmaría mi candidatura para ingresar yo en ella; él mismo me dijo lo que contestó: –A Ángel del Campo le firmo yo con las dos manos.

Y hoy junto yo las mías para que, unido al dolor de su esposa y de sus hijos, acompañen mi plegaria por su eterno descanso y por que Dios le conceda el bienaventurado gozo de poder ver desentrañados los inexplicables secretos de nuestra lamentable Historia. Los que inquietaron a un hombre tan eminente y cordial como fue Joaquín Pérez Villanueva.

cero Universitario y su hermana Maruja era novia y pronto esposa de Joaquín. La amistad se afianzó por la relación intelectual con mi padre.

Fue luego Joaquín catedrático de Historia en la Universidad de Valladolid, y luego Gobernador Civil de Segovia y de Salamanca, cargo que ejerció en la forma que cualquier ciudad desearía: talento, originalidad, rectitud, comprensión, compatibles con tolerancia y llaneza de trato. Su interés primordial por el arte y la cultura lo llevó a intervenir en cuestiones de urbanismo y restauración. Él fue el alma de los Cursos de Verano de Segovia y del resurgimiento y restauración de la Universidad de Salamanca, cuya vida intelectual propiciaba su cuñado Antonio Tovar.

La salvación y traslado de las pinturas del retablo y bóveda de la Catedral vieja salmantina y la creación del Museo Cardenalicio, fueron, entre otras, tareas bien visibles, que tuve ocasión de presenciar de cerca.

A sus conocimientos artísticos unía un exquisito gusto; desde la rehabilitación de una casa ruinosa de la Canongía Vieja segoviana, que adquirió para su residencia veraniega, hasta convencer al alcalde de Salamanca para que obligase a derribar la planta alta de un edificio en construcción, que estropeaba la vista de la ciudad. Es difícil hallar unas ciudades más mimadas, tanto en lo humano como en lo monumental; así lo fueron Segovia y Salamanca bajo su gobierno. Inolvidable la despedida que le tributó la primera al marchar a su nuevo destino.

Gracias también a él se publicó el Catálogo Monumental de la provincia de Salamanca, que llevaba treinta y cinco años durmiendo en dependencias ministeriales desde que mi padre le diera cima; aún dio tiempo para que el propio autor corrigiese las pruebas.

Toda esta labor cultural y artística abrió grandes esperanzas a los preocupados por nuestra cultura al ser nombrado Joaquín Director General de Bellas Artes. Fue su último cargo político, demasiado fugaz para que pudiera llevar a cabo cuanto proyectaba. A partir de allí se dedicó a su labor universitaria y a sus trabajos de historiador, abandonando definitivamente la política, que ejerció con limpieza y desinterés ejemplares, y pasó a ejercer su cátedra de Historia en la Universidad de Madrid.

Volvieron así "los señores de Pérez", como ellos humorísticamente se designaban, a ser nuestros vecinos durante algún tiempo.

Pasó Pérez Villanueva por sus cargos políticos sin que ellos fueran sino medio para realizar una labor positiva para la cultura española, sin que al-

JOAQUÍN PÉREZ VILLANUEVA

Por

MARÍA ELENA GÓMEZ-MORENO

Él fue mi principal valedor en el nombramiento de Académica Honoraria, pero mi relación con él databa de muchos años antes y se había hecho muy honda a lo largo del tiempo.

Fue allá en el trágico verano de 1936 cuando, al comienzo de la guerra civil, arribaba a Madrid Cayetano de Mergelina, catedrático de Arqueología de la Universidad de Valladolid, en compañía de dos alumnos; procedían de tierras murcianas donde se hallaban haciendo excavaciones, y pretendían llegar a sus casas en Valladolid; pero se quedaron atascados en Madrid.

Era Mergelina cordial amigo nuestro desde el tiempo en que fue alumno de mi padre en el Doctorado de Historia; los dos muchachos eran Joaquín Pérez Villanueva y Gratiniano Nieto, éste también futuro miembro de esta Academia.

La juventud de Gratiniano, que apenas contaba diecisiete años, le permitió pasar desapercibido y "emboscarse" en la Junta del Salvamento del Tesoro Artístico, en calidad de mozo; en cambio su compañero, ya con dos licenciaturas, se hallaba en plena edad militar y no tardó en parar en la dramática Cárcel Modelo. Vivimos en nuestra familia la aventura, compartiendo la angustia de Mergelina, quien se sentía responsable de la suerte de sus dos discípulos.

Al cabo se logró sacar a Joaquín; mi padre le procuró lugar seguro para trabajar en la biblioteca del Instituto de Valencia de Don Juan, que por depender de la Universidad de Oxford, se hallaba bajo bandera británica. Allí conocí a Joaquín, que vino a formar parte de nuestros amigos. Al fin se logró para los dos muchachos un refugio diplomático y desde él, la salida de la llamada zona roja.

Pasada la guerra, vino a vivir a nuestra casa de la Castellana la familia Tovar, procedente también de Valladolid; el hijo, Antonio, compañero de Joaquín y futuro y notable helenista, era ya conocido nuestro desde el Cru-

teraran en nada, ni sus relaciones humanas, ni su sencillez de vida. Era capaz de sostener una conversación de horas sin hablar mal de nadie, ni que decayese el interés de lo tratado, ni tomase en ningún momento aire doctoral. Completamente libre de pedantería, abierto a todo goce estético, cordial y fiel en la amistad, estaban sus valores humanos por encima de sus muchos valores intelectuales. Personalmente, debo a su iniciativa el haberme metido en la tarea de escribir una biografía de mi padre, en cuyo prólogo trabajaba en sus últimos días; ya verá la luz sin él. Tenía también entre las puntas de su pluma una autobiografía, que iba llevando adelante con gran entusiasmo, pues a pesar de que lo acosaba ya la enfermedad, se mantenía lleno de planes de futuro, como también de curiosidad e interés por el trabajo ajeno.

Difícil consuelo el de su falta para cuantos lo hemos querido; pero Dios sobre todo.

DON JOAQUÍN PÉREZ VILLANUEVA

Por

ENRIQUE PARDO CANALÍS

En la noche del 31 de mayo último, apagados los ecos de la regia celebración de los 250 años de la creación de la Academia, fallecía en Madrid, a los 83 años, nuestro querido compañero D. Joaquín Pérez Villanueva, recibiendo sus restos cristiana sepultura en el cementerio de la Almudena.

Al evocar, como en otras ocasiones, la memoria de un compañero desaparecido, suele ser costumbre establecida centrar la intervención en el tiempo en que la Academia hubo de contarle entre sus colaboradores más inmediatos, a partir del día del ingreso que, como es tradicional, se remonta a la fecha solemne de la recepción.

Y ello no por caprichoso arbitrio de una rutina inveterada sino más bien por la respetuosa consideración de que fueran los méritos y circunstancias personales los que motivaron en su día el complacido reconocimiento de su actividad anterior los que sirvieron, en definitiva, para su incorporación a la nómina brillante de la Academia.

Referencia que en este caso se inicia con la propuesta suscrita en 11 de febrero de 1986, por D. José Hernández Díaz, D. Gratiniano Nieto y D. Joaquín Vaquero para cubrir la vacante de Don Enrique Lafuente Ferrari, fallecido en 1985. Y aunque hubo otra propuesta, cubiertos los trámites acostumbrados resultó aquélla elegida en sesión extraordinaria de 7 de abril de 1986. Pocos días después agradecería vivamente el interesado tan honrosa distinción aceptada con toda complacencia.

Como es de rigor, la propuesta iría acompañada de un documentado currículum que, en verdad, resulta abrumador, tanto por los estudios llevados a cabo y su intensa dedicación a la docencia como por la diversidad de funciones –sin excluir las de carácter público– que hubieron de marcar con signo indeleble su múltiple actividad y cumplido reconocimiento de honores y distinciones.

En 25 de enero de 1987, leería su discurso de ingreso acerca de *El italiano Felice Gazzola en la Ilustración Española*. Tratábase de un insigne

militar, arqueólogo, coleccionista de arte y bibliófilo de notorio renombre y de cuya relevante personalidad ofreciera unos años antes una documentada primicia en el Salón de Reyes del Alcázar de Segovia.

En nombre de la Corporación contestó a su discurso D. José Hernández Díaz, a cuyo término, el Director, D. Luis Blanco Soler, procedería a la imposición al nuevo académico de la medalla núm. 14 y entrega del diploma correspondiente, recordándose que los titulares anteriores de dicha medalla fueron D. Joaquín Francisco Pacheco, el Marqués de Monistrol, D. Cesáreo Fernández Duro, el Duque de Tovar, D. Joaquín Ezquerra del Bayo y D. José Ferrandis Torres, a quien sucedería Lafuente Ferrari.

Releyendo ahora el espléndido discurso de ingreso de D. Joaquín Pérez Villanueva, con la contenida emoción de su reciente pérdida, me he fijado en cierta frase cuando al tratar –innecesariamente, por supuesto– de justificar su presencia ante los Académicos, se calificaba como "un historiador que en su modesta obra ha dispensado siempre al arte una atención preferente y a quien, por añadidura, la vida le brindó la ocasión de asumir responsabilidades importantes en la administración y guarda de nuestro patrimonio artístico".

Cabe añadir que al ingresar Pérez Villanueva en la Academia, manifestó sin lugar a dudas una gran ilusión por incorporarse de lleno a las tareas corporativas contrastada en su asidua concurrencia a las Comisiones, en las que manifestaría su solícita disposición para encargarse voluntariamente de misiones o trabajos suscitados en el curso de los debates.

Por otra parte resulta ineludible recordar que al ingresar D. Narciso Yepes el 30 de abril de 1989, sería Pérez Villanueva quien al contestar al discurso luminoso del nuevo compañero dándole a la vez la bienvenida, realzaría con palabra emocionada la primorosa intervención del gran maestro.

Posteriormente, con motivo del solemne acto de entrega de la Medalla de Académica Honoraria a Doña María Elena Gómez-Moreno, contestó asimismo a su documentado discurso acerca de "La Real Academia y el origen del Catálogo Monumental de España", subrayando con viva satisfacción, no solamente el homenaje rendido a la nueva académica sino el tributo actualizado de una amistad de mucho tiempo frecuentada en el trato abierto y en el común sentir de gustos y aficiones".

Concluyo, en fin, destacando junto a sus preclaras cualidades algunos rasgos que configuran, a mi modo de ver, su señera personalidad.

Afable, dialogante, precavido, hombre de firmes creencias y palabras precisas, con esa larga experiencia que refleja una vida cargada de responsabilidades –no apetecidas sino asumidas noblemente–, muy dado al estudio y a la investigación, sin prejuicios ni precipitaciones, con alteza de miras y sosegado sentir.

Que el Señor le tenga en la gloria.

NOS HAS DEJADO QUERIDO JOAQUÍN –DEJADO PARA SIEMPRE–

Por

MARCOS RICO SANTAMARÍA

Tu voz suave, llena de saber y sereno juicio, ha dejado de oirse en el silencio casi sepulcral en que el salón de sesiones se sumía para escuchar tu docta palabra.

Te recuerdo con mi mayor agradecimiento, cómo me acogiste en junio de 1974 junto con una representación del Cabildo de la Catedral de Burgos cuando acudimos a tu auxilio como Director General de Bellas Artes para poner remedio a las ruinosas cubiertas de la Catedral. Desde tu cargo prodigaste tu apoyo a cuantos se preocupaban del Patrimonio Nacional. La desaparición de aquella Dirección, casi inmediata tras aquella visita, impidió que la restauración comenzara. Dios te pagará aquellos buenos deseos.

Cuántas veces me has honrado, dejándome acompañarte hasta tu casa a la salida de las sesiones de la Academia, y cuán generosamente me pagabas con tu conversación amena en ese mínimo tiempo del corto trayecto, y que al llegar me decías adiós, a pie firme, sin seguir al portal hasta que yo no partía.

Ese adiós, que ya nunca me darás, ha cambiado por el adiós eterno.

Has sido el hombre bueno con una bondad innata, y descansarás en esa paz inalterable que te caracterizaba, en esa paz genuina, tu paz.

LA VENUS DE VELÁZQUEZ Y SU ENGAÑOSO ESPEJO

Por

ÁNGEL DEL CAMPO Y FRANCÉS

Muchas son, y de valiosa estima, las opiniones que sobre el excepcional cuadro de Velázquez han vertido los más eminentes críticos del mundo. Sabios eruditos y sencillos admiradores, en este siglo, se siguen sintiendo atrapados por él desde el cómodo diván que para su contemplación presta la National Gallery londinense. No sólo es el bello dorso desnudo de la hermosísima mujer –que un cohibido Cupido trasunta en Venus– el que, con ser principal motivo, provoca tal atracción; hay otro que emerge después de él con la inquietante presencia que el pintor utiliza –más sutilmente que en otras célebres ocasiones–, para comprometer al espectador: EL ESPEJO.

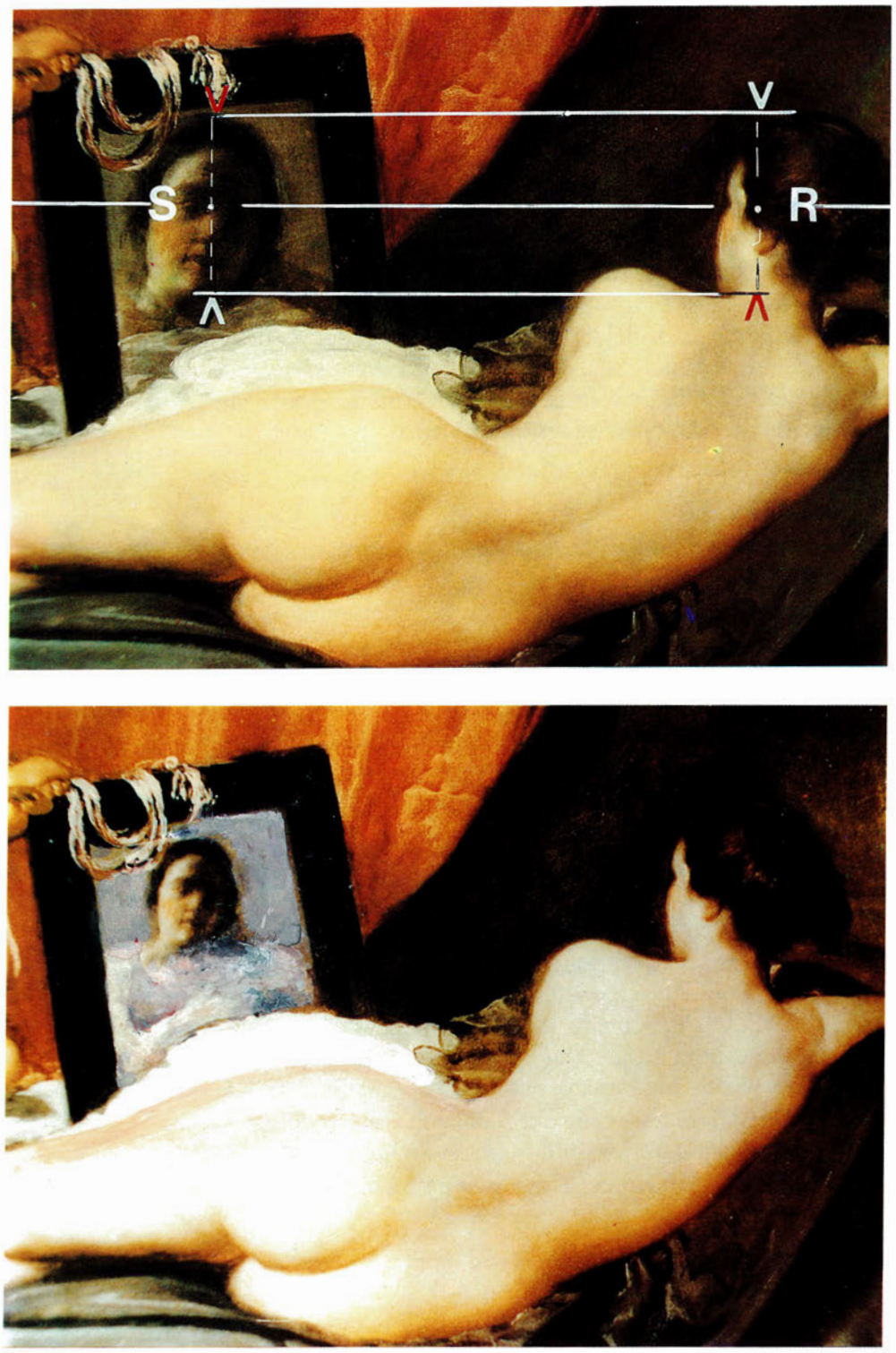
Este compromiso en el que Velázquez nos coloca, proviene, como he planteado alguna otra vez (1), de una preocupación que tardó casi toda su

vida en dominar y que no fue otra que la perspectiva especular. Aquí, sujetado por Cupido, el espejo se convierte en el atractor de una sencilla composición, que nadie ha discutido nunca, en la que aparece en su doble función de servir a Venus para mirarse y a nosotros para poder verla como se mira: simplemente la más bella versión simbólica de la clásica *vanidad,* tan repetida por los pintores. Pero algo inconcreto parece perturbar esa lógica sencillez, tan reacia a no perder la razón primogenia y admirativa del cuadro, cuando deja escapar esta involuntaria cuestión: ¿es ópticamente correcto –por posible– el planteamiento pictórico que hace Velázquez con el espejo?. Y las que seguidamente confirman esa inquietud incipiente: ¿está realmente bien definida la posición del espejo en coherencia con tal planteamiento?, pero... ¿cual es su verdadera postura?.

Ha habido quienes han creído satisfacerse asegurando que el rostro que nos devuelve el espejo no puede ser el de ella, pero sólo por cierta decepción estética que ya apuntaba Justi cuando decía, finamente, que "la cara no cumple enteramente lo que promete el bello contorno con los pardos cabellos anudados sobre el cuel!o". Hay quienes, con más claridad, se atreven a asegurar que tal cuerpo no puede tener ese rostro. Geométricamente es tan cierta tal presunción, como lo es la de quien la asevera, tras haberla experimentado en la realidad de su estudio, con un montaje paralelo al que compuso Velázquez en un cierto lugar desconocido: Venus NO PUEDE VERSE, ella misma, en el espejo que le presenta Cupido, y el espectador NO PUEDE VERLA TAL Y COMO APARECE reflejándose en él, aunque aparentemente Velázquez nos lo haga ver todo como posible e indudable.

Como en otras ocasiones, a los secretos saberes especulares de nuestro admirado pintor deben atribuirse los estupendos trampantojos que estamos desvelando a los tres siglos y pico de planteados. Pero cuenta también en ellos, pasivamente claro es, el asiduo descuido tan proclive al engaño, como es el mirarse a un espejo sin preocuparse ni entender el por qué y el cómo de verse reflejados. Para salirse de esta inveterada pasividad óptica dirijamos nuestra atención al cuadro y hagamos esta previa observación que el espejo de Cupido suscita al primer momento:

La imagen reflejada no sería posible verla en la realidad, tal y como se ve en el cuadro, de igual tamaño que la del natural que la origina; tendría que ser menor que ésta por hallarse más distante, al estar separada ópticamente de ella, tanto por ser su simétrica virtual al otro lado del espejo, como por la igual dis-



Lám. I. 1. Igualdad de tamaños imposible.
2. Desigualdad verosímil.

tancia a la que por delante de él aparenta estar su modelo. Por si fuera poco advertible esta falseada igualdad de tamaños, que el efecto restrictor del marco induce a una vacilante verosimilitud, tan corto quedó plasmado el escorzo de enfrentamiento entre la realidad y su reflejo, que es fácil verificar dicha igualdad, con sólo imaginar las dos rectas horizontales que delimitan las cabezas, inscribiéndolas exactamente, en el espacio interlineal de su paralelismo (Lám. I-1). Con ello el pintor logró aparentar, virtualmente, que se trata de la misma persona pegada al espejo, pero a costa de aparentar una proximidad inexistente y que él mismo desvirtúa con el rostro natural claramente distanciado. La imagen reflejada debería aparecer reducida de tamaño para una visión perspectiva normal. Algo así como, comparativamente, pretendo satisfacer en la segunda imagen de la misma lámina. Quede pues, ésta, como una primera observación al espejo velázqueño.

* * *

No ha sido objeto de la atención que merece, ni se ha destacado suficientemente en muchas ocasiones, el escaso empeño que Velázquez ponía en la ambientación de sus cuadros; todos de figura, retratos o composiciones, con fondos de muros o cortinas, de paisaje lejano o simplemente neutros, en ellos eludía escorzos y tendía, más bien, a los frontalismos escuetos (2). Fue precisa la presencia del espejo, para que se manifestara su preocupación por la profundidad del espacio prolongado, y cómo utilizando ya la perspectiva lineal, se sirviera de ella para juguetear con nuestra dócil ingenuidad óptica bien predispuesta a achacarle a aquél la magia de sus engaños.

Este desnudo de Venus no sería, por su fondo, un cuadro distinto de los de regias cortinas, si no tuviera el espejo o en él no hubiera nada reflejado. Porque sin hondura apenas, abre la equívoca luna una breve profundidad, que inquieta tanto, en esencia, como la lejanía con que igualmente prolonga el espacio de "Las Meninas". Allí se afana el pintor en dificultar la perspectiva frontal que rige un espacio métrico; aquí consigue indeterminarla, porque el espacio acotado se nos incorpora sin definición alguna. Es el contorno del espejo el que clama, con su geometría interrumpida, una forma satisfactoria de estar en ese espacio inconcreto; forma de estar que responda a la inequívoca función que Velázquez quiso que pareciera desempeñar.

De su planteamiento, aun sabiéndolo engañoso, se deducen varios condicionantes que es preciso analizar para ver cómo el espejo, con las dife-

rentes posibilidades de adaptación óptica que admite, no cumple en ninguna de ellas, con la realidad de lo que Velázquez le exige para aparentar su falaz montaje. Ello requiere, a mi entender, unas breves remembranzas teóricas que, ayudadas con los esquemas de las figuras siguientes, quizá pueda omitir el lector si las juzga innecesarias:

El Esquema de la Fig. 1, muestra, en planta, la visión perspectiva desde el punto de vista "V", de una realidad "R" y de su reflejo "S" a través de un espejo "AB", situado en un muro opaco "P", que impide la visión directa entre ambos. Sin embargo "V" puede visualizar a "S" a mayor distancia que a "R", puesto que la simetría hace que la distancia "VS" supere a la "VR", al componerse del rayo visual "VO" hasta el espejo, más el del reflejo "OR" que es igual al "OS". Como consecuencia, las visiones desde "V", interceptadas en el cuadro "C" (que figura abatido), muestran la de "S", encuadrada en el espejo, de tamaño proyectivamente menor que la directa de "R".

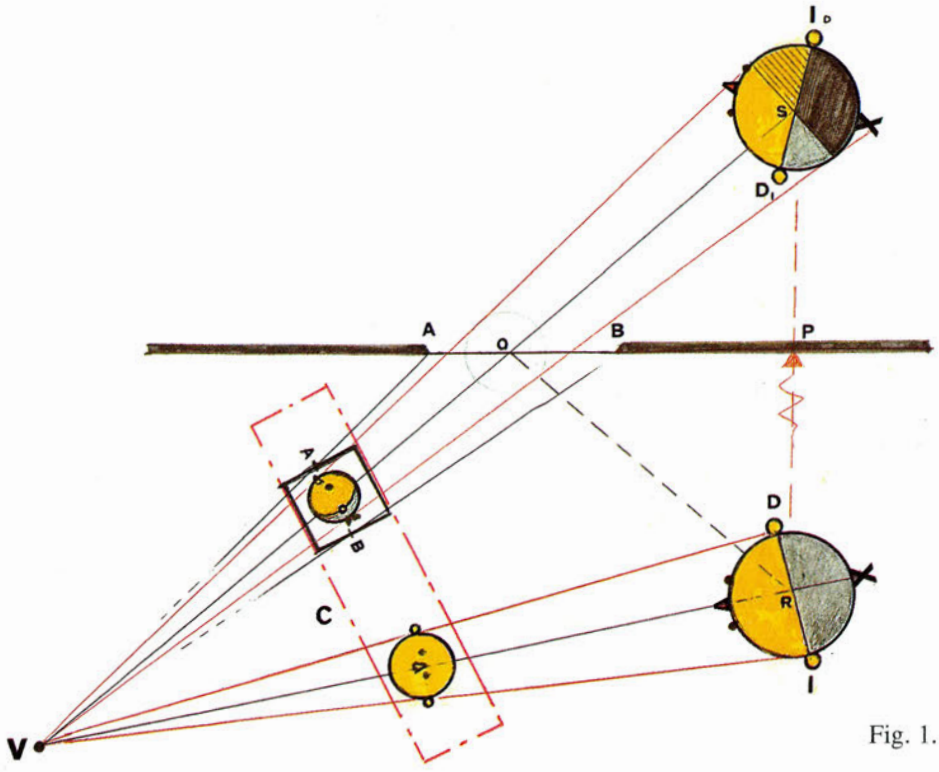


Fig. 1.

El esquema de la Fig. 2, representa, en un perfil vertical, la visión perspectiva desde el punto de vista "V", de una realidad "R" y sus dos reflejos "S_1" y "S_2" en los respectivos espejos "E_1" vertical y "E_2" inclinado. En el primer caso, el horizonte de la visión es la línea "HH" que, establecido por "V", se mantiene como tal para "R" con su reflejo "S_1" y para sus imágenes en el cuadro "C" (que figura girado), tanto directa como reflejada, con su correspondiente diferencia de tamaños. En el segundo, el espejo "E_2" vuelca, por así decir, el reflejo "S_2" por debajo del horizonte "HH" –incluso quiebra el suelo "P"– y su imagen, reducida y encuadrada en el espejo "AB", aparece en el cuadro "C" por debajo de las provenientes del reflejo del espejo vertical.

Tras este inciso preparatorio, podemos contemplar de nuevo la pintura velazqueña, en el fragmento ya observado de nuestra Lám. I, y referirnos a su planteamiento óptico con mayor seguridad:

Fijémonos en la hipotética visual que une a los ojos de ambos rostros, real y reflejado –simétrico– (R y S), admitiendo la apariencia de que ambos se miran entre sí, y observemos que es perfectamente horizontal e interlineada con las de referencia anteriores. Como, necesariamente, tiene que ser perpendicular al plano reflectante del espejo, que lo es de simetría entre ambos rostros, pone de manifiesto que su horizontalidad es oblícua con respecto al plano del cuadro (lienzo), penetrándole de derecha a izquierda, y que el espejo ha de ser vertical con la oblicuidad contraria, de izquierda a derecha, en razón a esa misma perpendicularidad. Por eso vemos esa visual ocular, proyectada como horizonte del cuadro, tanto a un lado como al otro del espejo, lo cual determina, inequívocamente, el propio nivel –o altura– del punto de vista del pintor (y del observador), que tendría que proyectarse sobre ella en el punto central de una perspectiva, que, de momento, consideraremos indefinida y, por lo tanto variable. En consecuencia la cara de Venus puede ser vista desde cualquier punto que se la mire desde el nivel de sus ojos, sin que ello dependa de la oblicuidad vertical que Cupido dé al espejo. Mas he aquí la propia respuesta a la duda señalada: la fuga principal de toda perspectiva, persigue al observador en cualquier posición que adopte con respecto al cuadro (3); el gabelo de nuestro inmerecido rostro, asume tan importante papel centrándose en el espejo. El punto de vista estará siempre sobre la perpendicular al cuadro sobre ese punto. Pero ¿a qué distancia?; con esa indeterminación es con la que nos hace jugar Velázquez.

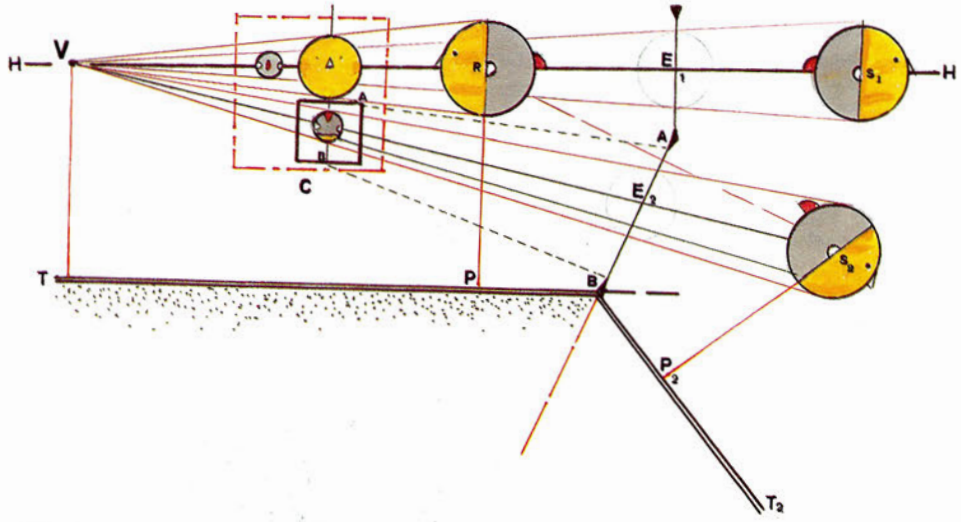


Fig. 2.

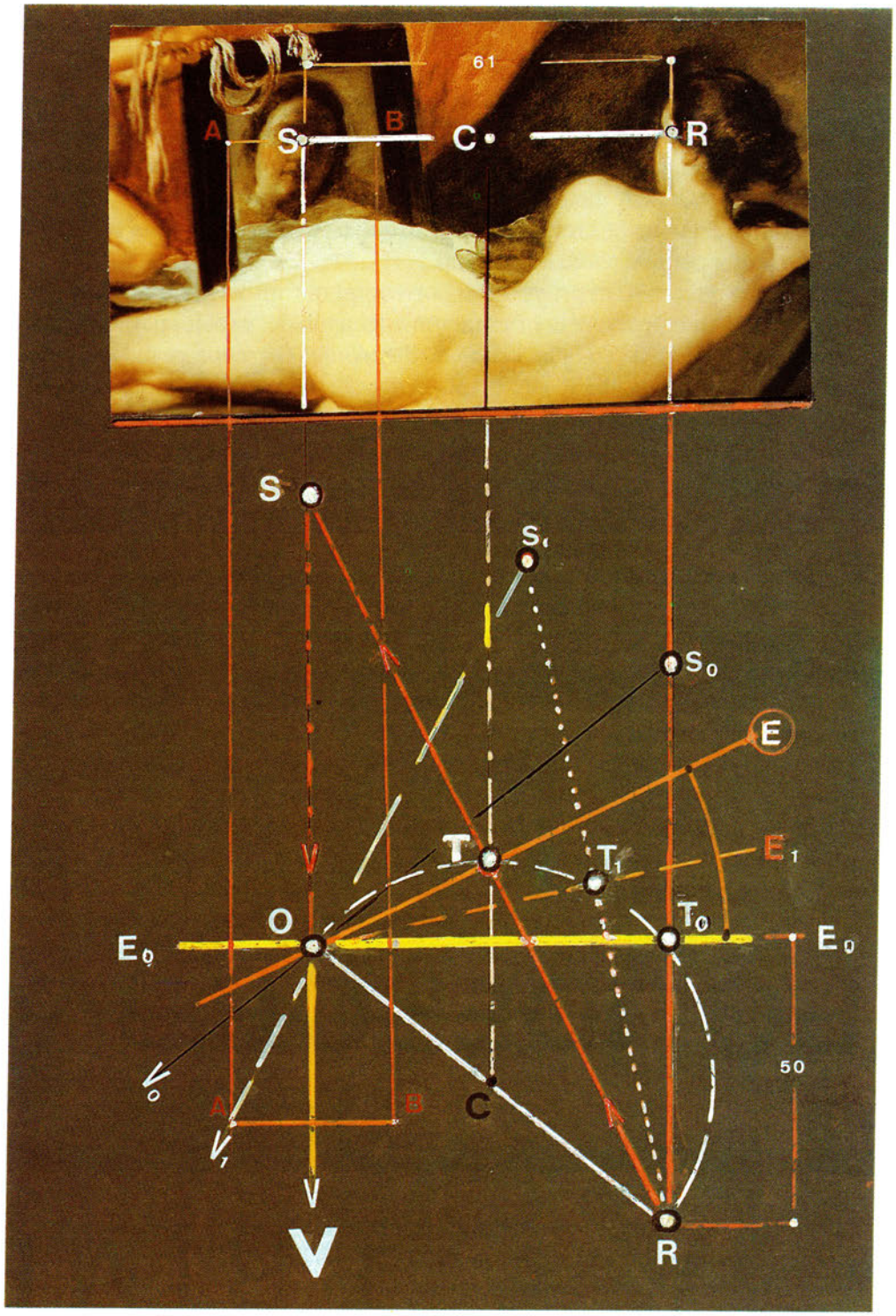
Ciertamente, la ambigüedad está perfectamente lograda, porque aunque nuestro razonamiento nos haya conducido a la verticalidad oblícua del espejo, éste no parece estar así sostenido por Cupido. Más bien aparenta tal oblicuidad con un cierto desplome hacia detrás. Oblícuo hacia el lado de Venus para que podamos verla –y ella a nosotros– pero sin poder verse a sí misma, ya que el marco limita el cristal reflectante y éste requeriría extralimitarse para interceptar, por su centro, a la visual de los ojos (véase esquema de la Fig. 1). Pero imposible habría de ser, además, su vuelco hacia detrás, porque en el reflejo descendería la imagen por debajo del horizonte real de los ojos (Fig. 2), y eso nos escamotearía el rostro. Entonces la postura del espejo ha de tener una realidad diferente a la que se ampara en una visión incompleta de su indeformada rectangularidad; ha de estar vertical y oblicuo, sin retrepado, y adecuando la geometría oculta de su marco. Esto es perfectamente posible si Cupido lo hace pivotar sobre sí mismo, hicándolo, valga la expresión, por su esquina inferior izquierda en el blando soporte en que se apoya.

* * *

Difícil sería la restitución planimétrica –horizontal– de la escenografía montada por Velázquez si, como he dicho, es tan escasa la profundidad de la misma y su perspectiva pictórica no da ningún dato para deducirla matemáticamente. Sí, en cambio, nos ofrece la pintura una curiosa particularidad que hasta el momento ha pasado inadvertida:

La figura entera, acostada, tiene sobre el lienzo sus verdaderas medidas corporales, su tamaño es el natural. Si se tantea, gráficamente, el estiramiento de piernas, dorso y cabeza, a lo largo de su horizontal predominante, vemos que ocupa casi plenamente, la anchura total del cuadro que mide, como es sabido, 177 centímetros. Quizá ligeramente ampliada –por demasiado buena moza– la figura nos permite aceptar como base de cálculo, con suficiente rigor, que el plano óptico del cuadro –en la breve perspectiva utilizada por el pintor–, pasa por el centro geométrico de la testa venusina. (No es ésto más que aplicar lo que la "Perspectiva lineal" enseña con respecto a la intersección de la *pirámide visual* por el *plano del cuadro:* los objetos que se proyectan sobre él son siempre menores que la realidad, salvo los que en él se hallan contenidos que mantienen su tamaño).

Entonces, con la tranquilidad de manejar dimensiones reales, medimos –a escala– sobre el fragmento fotográfico del cuadro que encabeza la lámina, la separación entre el centro de la cabeza real *R,* y el de la proyección *S* de su simétrica reflejada, que es de 61 cm (Lám. II); recordando que *SH* es una horizontal escorzada del *cuadro* y que, por eso, se integra en el *plano visual del horizonte,* situaremos sobre éste la *planta* de nuestra restitución gráfica, abatiéndolo debajo del *alzado* vertical del cuadro. Descendiendo gráficamente desde él las respectivas líneas referenciales, las llevamos sobre la recta gruesa E_O-E_O que representa una posición teórica e inicial del espejo, el cual, pudiendo ser giratorio alrededor del punto *O* –traza de su eje vertical– es, en esa posición, paralelo al *cuadro.* ¿Dónde situar ahora la proyección horizontal de *R?.* La intención del pintor no pudo ser más clara: acercar el espejo lo más posible a la mujer, pero sin apenas tocar la rodilla de la pierna derecha que se halla doblada. La realidad que manejamos nos permite fijar en no más de 50 cm. tal distancia –dentro del pequeño margen de error con que nos estamos moviendo– y en consecuencia acotamos, a esta distancia, la proyección *R* por delante de ese plano teórico (E_O-E_O) del espejo. También habremos referido, a un lado y otro de *O,* el margen de anchura *AB* permitido por el marco del espejo para percibir su reflejo; en consecuencia queda marcada con la gran *V* la



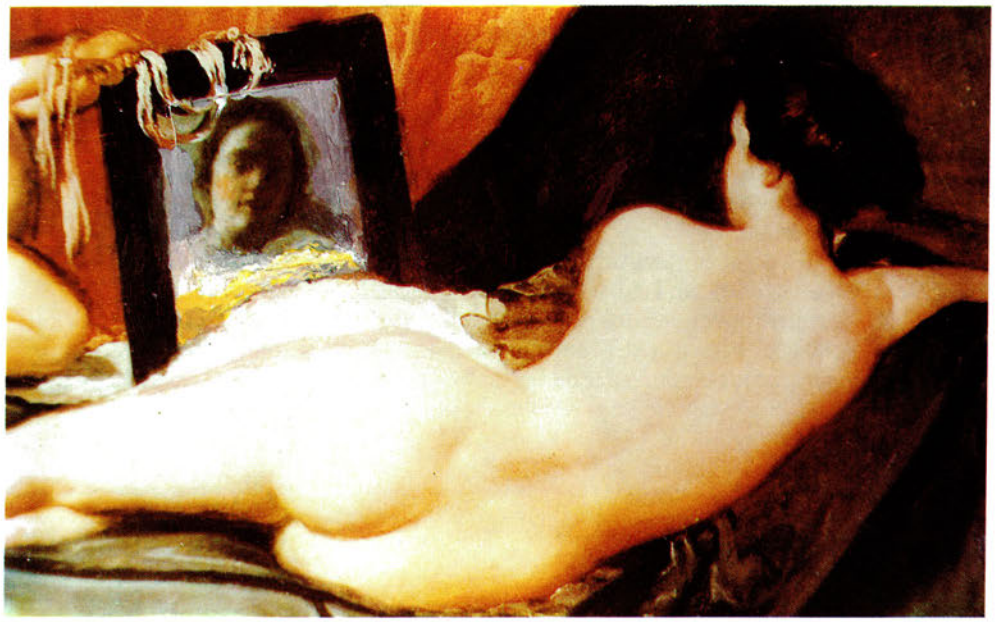
Lám. II.

dirección visual con que, desde él, ha de producirse la percepción de *S* (se trata de la visual principal de la pespectiva), cualquiera que sea su orientación en el posible giro que se le diera hacia detrás; por ejemplo la que señala E_1 o cualquiera otra E_n que no he creído necesario dibujar, hasta la definitiva resaltada por *E* cuyo por qué ahora se explica:

Estamos buscando la proyección horizontal definitiva y simétrica de la realidad *R*, con respecto a la orientación adecuada del espejo, para que podamos verla desde *V* situada, como *S*, dentro del corredor visual acotado por *AB*. Las *miradas* que R lanza a *S* siempre han de ser perpendiculares al espejo *E* que las intercepta, a su mitad, en los puntos que, genéricamente, se han designado con la letra *T;* así, para el espejo E_O se intercepta T_O sobre él, al ser S_O el reflejo más invisible de *R*, que lo sería imposible desde V_O; tampoco lo sería desde V_1 para la posición E_1 del espejo, con su impacto óptico en T_1 y la imagen reflejada en S_1.

Como la semicircunferencia de diámetro *RO*, es el *arco capaz* de los ángulos rectos, sobre ella habrán de estar todos los puntos *T* que se produjeran para cualquier posición del espejo; ninguno de ellos lo estaría dentro del campo *AB* del mismo, luego *R* nunca podrá ver a *S;* pero para que nosotros podamos verla desde *V*, tendremos que fijar la posición del espejo, mediante la obtención del definitivo punto *T* por intersección del *arco* citado con la *paralela media CC* de las dos rectas verticales con las que, al principio, se referenció con la *planta* el fragmento vertical del *cuadro:* la *RS* de los gabelos. El ángulo de la oblicuidad marcado para *E* puede medirse y nos da una abertura de unos 28º; la distancia *RS* sería en la realidad de 135 cm aproximadamente, con lo que los 50 que supusimos para distanciar de Venus el plano teórico del espejo paralelo al cuadro, se convierten en 135/2 = 67,5 cm. con la oblicuidad que la realidad exige.

No es posible terminar sin obtener unas conclusiones de lo que, tanto como premisas como de resultados, ha quedado expuesto en lo que antecede. Para demostrar que sólo es verificable uno de los dos efectos ópticos pretendido por Velázquez, ha habido que desmontar el que con más *habilidad* pretendía hacer ver que Venus se veía a sí misma; la apariencia de que ello fuera posible le hizo dar al espejo una postura vertical, oblícua y esquinada, que sólo por embozada en su base se tornaba en admisible. Trasladado lateralmente, con mayor oblicuidad, hacia el lado derecho –sin necesidad de hincarlo– habría logrado, realmente, el doble efecto aparentado, pero al alto precio de desbaratar la composición del cuadro.



Lám. III.

Y finalmente, una consideración sobre el tamaño real utilizado como incitación a igualarlo visualmente con la imagen reflejada: Creo que es, por este motivo, un nuevo planteamiento velazqueño de las perspectivas frontales que indeterminan su profundidad. Sabía él, indudablemente, que el distanciamiento, la lejanía especialmente, tiende a anular las diferencias de tamaño que guardan los objetos que entre sí están realmente próximos (4). Cuando esta constante y mínima separación, –como es el modelo a poco más de un metro de su reflejo, por un intercalado espejo– va perdiendo importancia relativa respecto al alejamiento progresivo del espectador, los tamaños que éste va viendo se van poco a poco igualando. Un cálculo fácil que establece la relación de ambos en función de una distancia creciente desde la que se les va observando, nos permite determinar que la reducción *tranquilizadora* con que nos detuvimos en la Lám. I-2, que viene a ser del 40%, es la que corresponde a contemplar el gran cuadro a poco más de dos metros de distancia; si lo hiciéramos a cinco o seis metros la diferencia sería del 18%, que es la que viene a tener la imagen de la Lám. III con que acabo este trabajo. Velázquez no quiso decir que su diosa es verdaderamente admirable desde el olímpico infinito: le engañó el espejo.

NOTAS

(1) ÁNGEL DEL CAMPO, "Especularia Geométrica en las Meninas", *Reflexiones sobre Velázquez*, R. Academia de Bellas Artes, Madrid 1992.

(2) Lo eran, incluso, sus excepcionales paisajes de la Villa Médicis. Contrariamente, el perfecto escorzo de la "Tentación de Santo Tomás", podría ser buena razón para dudar de su autoría.

(3) Son célebres algunos cuadros, por esa sensación de rotación que producen cuando se les contempla desde un lado al otro.

(4) Es el fenómeno óptico con que actualmente juega el *teleobjetivo* en la fotografía. También Velázquez hace uso de él en "Las Meninas", al disminuir diferencias en la progresión de anchuras escorzadas de los huecos laterales; véase a tales efectos: ÁNGEL DEL CAMPO, *La magia de "Las Meninas"*, Madrid 1978, 4ª 1989, pp. 184 a 196.

LA ACADEMIA Y LA ENSEÑANZA DE LA ARQUITECTURA

Por

JULIO CANO LASSO

No deberíamos olvidar que la Academia tiene encomendado por mandato de sus estatutos promover el estudio y cultivo de la Arquitectura, que junto con la Pintura y la Escultura forma el tronco de las Tres Nobles Artes.

Desde su fundación, a mediados del siglo XVIII, se encomendó a la Academia la enseñanza de la Arquitectura, y contó con tan ilustres profesores como Saquettí, Pavía, Ventura Rodríguez, Villanueva... Un siglo después se creó la Escuela de Arquitectura, en principio dependiente de la Academia, y a lo largo de su existencia, a pesar de las carencias y defectos, puso siempre particular empeño en salvaguardar el equilibrio entre Técnica y Arte, y sus planes de estudio se consideran los más completos y bien orientados de Europa; otra cosa es que su cumplimiento no sea todo lo efectivo que sería de desear.

La Academia está pues, por mandato de sus Estatutos, obligada a seguir con atención todo cuanto pueda afectar a la enseñanza de la arquitectura y a difundir su cultivo y entendimiento.

Por ello, en estos momentos en que la convergencia hacia una Europa sin fronteras obliga a reformar y homologar los planes de estudio, la Academia debería estar presente y hacer oir su voz en defensa de los valores que constituyen el gran patrimonio de la cultura humanística europea, para evitar que una absorbente atención a problemas económicos apremiantes, haga olvidar esos otros valores que constituyen el más noble patrimonio histórico de Europa.

Y dentro de la cultura y patrimonio europeos, uno de sus grandes tesoros es la arquitectura, y para que haya arquitectura ha de haber arquitectos; por ello es tan importante su enseñanza y formación, así como su valoración y aprecio por la sociedad.

Hoy la arquitectura en el orden de valores de la sociedad ocupa un lugar muy bajo. Es rara la demanda de una arquitectura de calidad y además no existe capacidad crítica para valorarla acertadamente, y eso se traduce inevitablemente en los resultados visibles en nuestras ciudades...

La sociedad se refleja en la arquitectura que construye. Muchas civilizaciones del pasado nos son conocidas principalmente a través de su arquitectura, y la arquitectura, tanto como la pintura, la escultura, la música y la literatura es componente fundamental de la cultura de un pueblo.

Hoy en Europa y en el mundo prevalece una mentalidad economicista y la cultura actual está claramente desequilibrada del lado de la técnica; sólo la debida atención a los fundamentos humanísticos y científicos de nuestra cultura histórica puede restablecer un equilibrio que consideramos necesario para lograr un desarrollo cultural armonioso.

Esto afecta de lleno a la Arquitectura, que es un arte, aún cuando tenga una gran componente técnica. Como Arte ha sido considerada siempre en la larga tradición de la Academia desde el día de su fundación, salvaguardando algo tan preciado como es la formación en común de las enseñanzas artísticas.

El hecho de insistir en la consideración de la arquitectura como arte, no excluye que a su vez sea un servicio de gran interés social y tenga una incidencia muy importante como actividad económica. Así se comprendió siempre y lo entendió nuestra Academia. Precisamente Pavía, uno de sus primeros profesores, tiene escrito: "Los errores que puedan cometerse en la enseñanza de la pintura o de la escultura son menos graves por sus consecuencias que los que puedan producirse en la enseñanza de la arquitectura, porque la arquitectura es la más útil y necesaria para los pueblos". Es decir, ha existido siempre conciencia de la componente social y económica de la arquitectura y de su entendimiento no sólo como arte, sino también como servicio, apoyada en una eficaz utilización de las técnicas.

Ciertamente, como Arte que se sirve de la técnica, cada día debe incorporar una mayor componente tecnológica con el peligro, ya manifiesto, de asfixiar la componente artística, esencia misma de la arquitectura. Por ello son tan preocupantes las tendencias que se aprecian en los nuevos planes de estudio, que tiende a reducir la duración y extensión de los estudios y a postergar la enseñanza artística, dejando reducida la carrera de arquitectura a una carrera técnica de corta duración.

La formación escolar del arquitecto ha de ser necesariamente larga; es una formación extensa y que requiere tiempo. Los que ya somos viejos y seguimos aprendiendo, comprendemos la importancia de la enseñanza en las escuelas, porque es allí donde el futuro arquitecto ha de adquirir su formación básica, que ha de servirle para asimilar e incorporar los nuevos conocimientos que ha de adquirir a lo largo de su vida profesional, dándoles empleo adecuado.

Ha de ser, como venimos diciendo, una enseñanza equilibrada entre el arte y la técnica, sin olvidar lo que suele llamarse oficio y todo ello dentro del concepto esencial de la unidad del saber.

Decía Vitrubio, y es algo que me gusta recordar siempre, porque lo considero clave del saber humanístico, que: "Como todas las ciencias se unen y comunican parte de su contenido, no es imposible saber de todas, porque la educación liberal forma un cuerpo de estudios único en el que cada parte del saber se comunica con las demás..." y esta formación liberal, clave del saber humanístico, debería ser siempre nuestra principal aspiración.

Hoy este conocimiento amplio y extenso parece hacerse cada vez más inasequible. El hecho arquitectónico, siendo esencialmente el mismo, se hace cada vez más complejo en la medida en que avanzan y se diversifican las técnicas que en él inciden. Pero no podemos renunciar al saber liberal, difícil síntesis de las ciencias y las artes; por eso interesa más, creo yo, al arquitecto, una visión amplia y comunicada de las ciencias, que una profundización en conocimientos parciales de especialista. Otra cosa es que después en cursos de post-graduado pueda profundizar en aspectos parciales.

Necesariamente el arquitecto ha de buscar la colaboración de especialistas de las distintas técnicas, pero la coordinación de todas ellas y la unidad del hecho arquitectónico ha de quedar a salvo.

Creemos que el mayor error sería, como a veces se ha propuesto, dividir la profesión de arquitecto en un conjunto de licenciaturas independientes, especialidades de aspectos parciales de lo que siempre fué y debe seguir siendo un hecho unitario. Tal idea simplista de trocear lo que es una unidad, tan contraria a la esencia misma del saber, que es relacionar, sólo cabe en quienes desconocen lo que es la arquitectura.

Tampoco nos parece enteramente acertada la idea de una enseñanza cíclica con salidas profesionales a distintos niveles, aunque sea una forma de dar solución a los que abandonan la arquitectura al cabo de varios años de-

dicados a su estudio. El aparejador, por ejemplo, no es un arquitecto pequeño, al que no se ha dado tiempo para crecer, su formación requiere actitud y conocimientos específicos, porque su función y la del arquitecto son distintas y complementarias.

La formación del arquitecto, además de requerir una carrera larga, exige una acertada selección de los alumnos, ya que se precisan unas aptitudes especiales, y es penoso ver como infinidad de alumnos ponen un elogiable tesón y esfuerzo para lograr un título sin tener condiciones para ello; lo que no quiere decir que estos mismos alumnos, que nunca serán buenos arquitectos, no hayan sido brillantes alumnos de bachillerato y pudieran ser excelentes profesionales en otras disciplinas, ya que no es un problema de capacidad intelectual, voluntad y trabajo, sino de aptitudes.

En resumen, cualquier plan de estudios ha de partir de las siguientes consideraciones: selección previa de los alumnos y un tiempo mínimo de estudios para adquirir la formación básica. Precisa además una composición equilibrada entre la técnica y el arte, sin olvidar nunca que la arquitectura es esencialmente un arte, y por último, puesto que el hecho arquitectónico es unitario e indivisible, no admite la descomposición en distintas especialidades.

Y volviendo sobre lo que decíamos al principio, insistir en el deber de la Academia de hacer oir su voz en un momento decisivo para la orientación de la enseñanza de la arquitectura; porque la voz de la Academia, además de ser independiente de intereses profesionales, por legítimos que estos sean, y de la coyuntura política y económica inmediata, se fundamenta en una visión intemporal e histórica y en una larga tradición humanística.

LA CATEDRAL DE COVENTRY
UN EJEMPLO SINGULAR

Por

MARCOS RICO

En mi dilatado recorrido por las Catedrales europeas para contribuir a su restauración y conservación, en cumplimiento de mi cometido, me he encontrado con una Catedral que se aparta y distingue de todas las demás. Es la Catedral de Coventry.

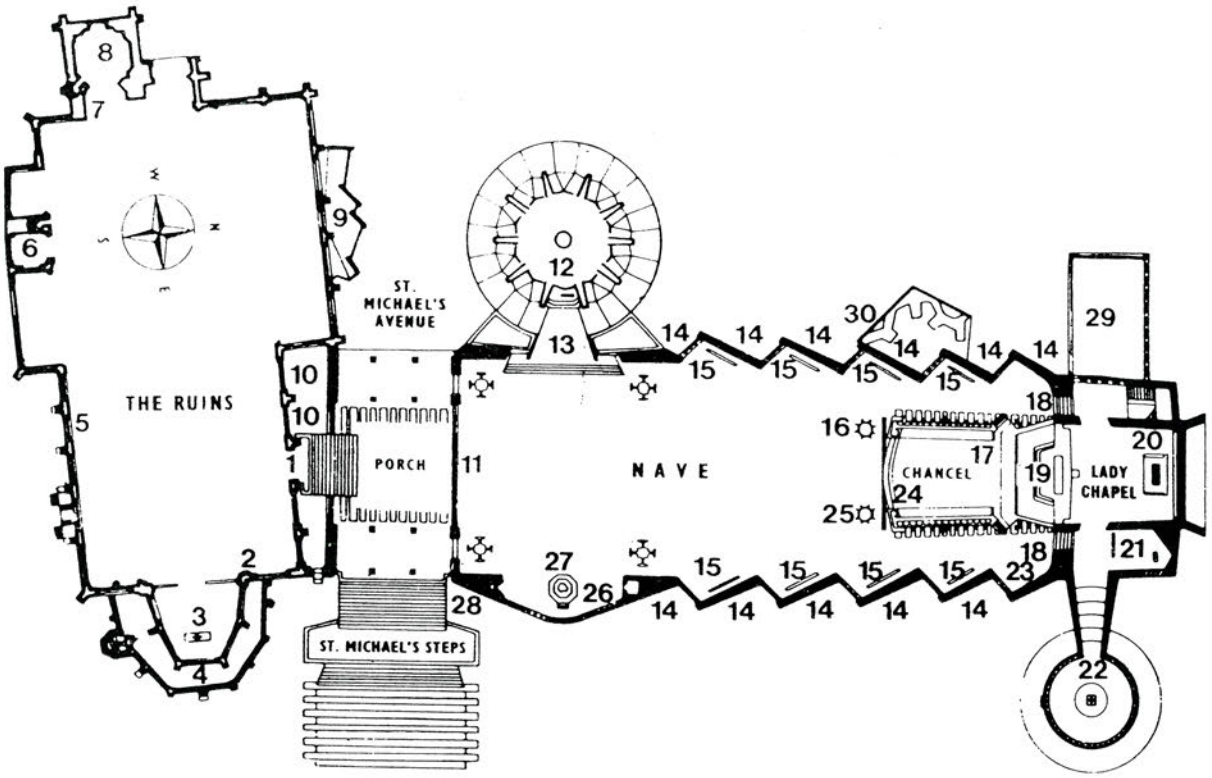
La actual Catedral de Coventry inaugurada en Mayo de 1962 es de las últimas construídas por la cristiandad en los últimos cincuenta años.

Su historia es impresionante por lo trágica, pero demuestra una vez más que el espíritu creativo del hombre ha triunfado frente a la necedad y la locura de las guerras.

Al subir la colina donde está situada, en lo que constituía la parte medieval amurallada de la ciudad, nos sale al paso la presencia insólita de las ruinas de una Catedral gótica, y a su lado la esbelta masa de una Catedral moderna que fascina por su belleza y sobre todo por su significado.

En la última guerra mundial, el 14 de Noviembre de 1940, la Catedral gótica fue casi destruída por el fuego de los bombardeos alemanes. La ciudad sufrió muchos ataques, el peor de ellos en Febrero de 1945 cuando fue literalmente arrasada y murieron 135.000 personas en ocho horas. Fue de tal magnitud la tragedia, que el término "coventrate" entró en el lenguaje europeo con el significado de "destruir por completo".

La mañana del día siguiente 15 de Noviembre reveló todo el horror de la destrucción. Se reunió en las ruinas un numeroso grupo de personas para contemplar lo que quedaba de la Catedral: El Deán Rev. Howard, y el cantero que se ocupaba de los arreglos de la Catedral Jack Forber, que era un devoto católico romano, probablemente sin grandes conocimientos teológicos, fue el que hizo reflexionar a los presentes por sus comentarios acerca de la resurrección. El mismo encontró en el desescombro dos vigas parcialmente quemadas con las que hizo una cruz que colocó sobre un montón de ruinas. Hoy aquella cruz improvisada forma parte de la historia de la Catedral.



PLANO GENERAL

1.– Escaleras de la Reina. 2.– Figura de Cristo.
3.– Cruz carbonizada en las ruinas del ábside.
4.– Centro internacional. 5.– "Ecce Homo". 6.– Capilla.
7.– Tienda de libros y regalos. 8.– Torre.
9.– Tienda de libros y regalos. 10.– Entrada a las criptas.
11.– Vidriera Oeste (transparente).
12.– Capilla de la Unidad ecuménica.
13.– Cabeza de Cristo. 14.– Vidrieras de la Nave Central.
15.– Pequeños retablos de la Palabra (con oraciones talladas).
16.– Púlpito. 17.– Trono del Obispo. 18.– Órgano. 19.– Altar Mayor.
20.– Tapiz. 21.– Capilla de Cristo en Getsemaní.
22.– Capilla de Cristo servidor (erigida por la Industria de la Ciudad).
23.– Ventanal emplomado que da vista a la Ciudad.
24.– Silla del Prevoste. 25.– Atril para el lector.
26.– Capilla del Bautismo y Vidriera.
27.– Pila bautismal de Belén.
28.– San Miguel y el Diablo (exterior).
29.– Restaurante, tienda de libros y acogida de visitantes.
30.– Ruinas de la Iglesia del Monasterio Benedictino de Santa María de 1.043.

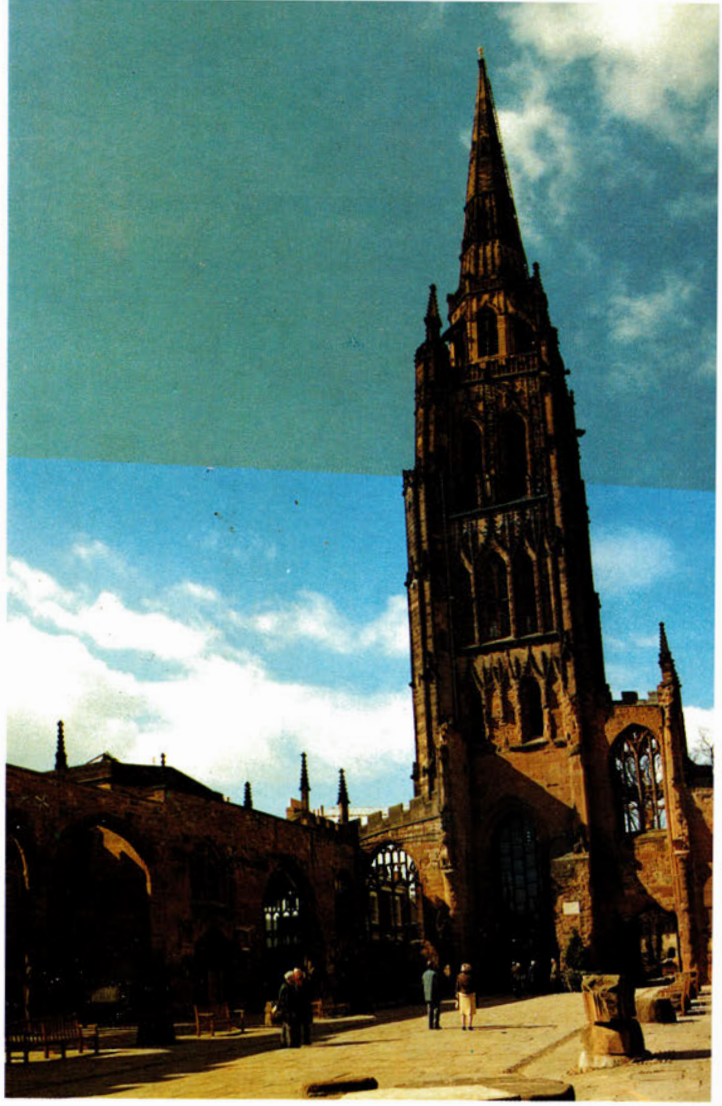
RUINAS AL ESTE FRENTE AL ÁBSIDE, Y LAS PAREDES A SU DERECHA (SUR)

El preboste Howard tomó la determinación de guiar el futuro inmediato de la Catedral y dos meses después celebraban la liturgia religiosa en un altar que hoy perdura, situado en los restos del ábside de la Catedral gótica, adornado con aquella cruz quemada y una lápida con la inscripción "Padre perdónalos". Hoy siguen utilizando este espacio de las ruinas para celebraciones religiosas especiales, siendo tradicional la Comunión a las 6 de la mañana del día de Pascua y el Domingo de Ramos.

Terminada la guerra se presentó el dilema de la reconstrucción de la Catedral gótica o la erección de otra nueva en el jardín de la antigua. Triunfó la última opción, creo que acertadamente, como símbolo de "nunca mas".

La antigua Catedral de Coventry estaba erigida sobre un Monasterio de monjas fundado por la Abadesa Osburga en 1016. En 1043 confirma la fundación Eduardo El Confesor.

Existían casi juntos, otro monasterio y una Iglesia dedicada a la Trinidad. El primer monasterio fue convertido en Abadía por el Conde Leofric y su esposa Godiva, quienes ampliaron y mejoraron la Iglesia.

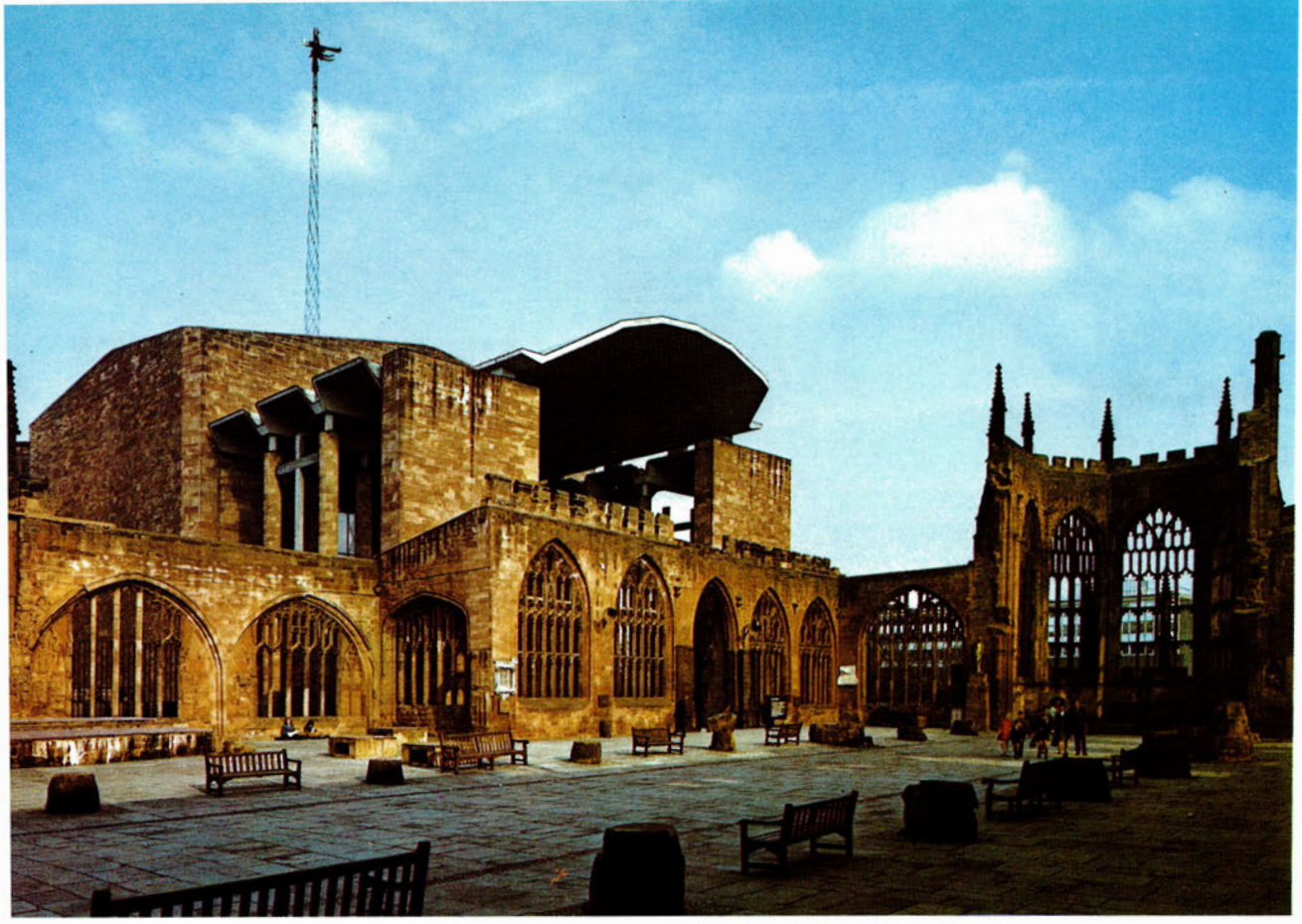


LAS RUINAS OESTE FRENTE A LA TORRE Y AGUJA, ÚNICO ELEMENTO SUPERVIVIENTE DE LA CATÁSTROFE BÉLICA Y PAREDES SUR A SU IZQUIERDA

Tras la disolución de las órdenes religiosas por Enrique VIII en 1548 se convirtió en la Parroquia de San Miguel y luego en Catedral al transformarse en Diócesis.

Es una construcción del siglo XIV de la que solo sobrevive tras su bombardeo la traza, los muros, y milagrosamente la torre con su aguja, de 130 pies de altura (unos 37 metros), y cuyos restos han sido restaurados durante los años 1977-78, únicamente en lo que respecta a seguridad, para preservar su bella silueta recortada sobre el cielo de la ciudad.

Coventry fue una ciudad próspera, el principal mercado de Midlands, y sus manufacturas y artesanía, fueron famosas en el mundo; encajes, cuero, cristal, relojes, y tras la revolución industrial, herramientas, motores, instrumentos de precisión y hoy misiles y aviación. Sus oficios estaban organizados en gremios: herreros, tintoreros, sombrereros, comerciantes; en la antigua Catedral había capillas construídas por alguno de estos gremios y por las grandes familias que también fueron benefactoras de la Catedral. La torre Oeste fue construída en 1373 a la vez que el coro y el ábside. La flecha fue añadida en 1433.



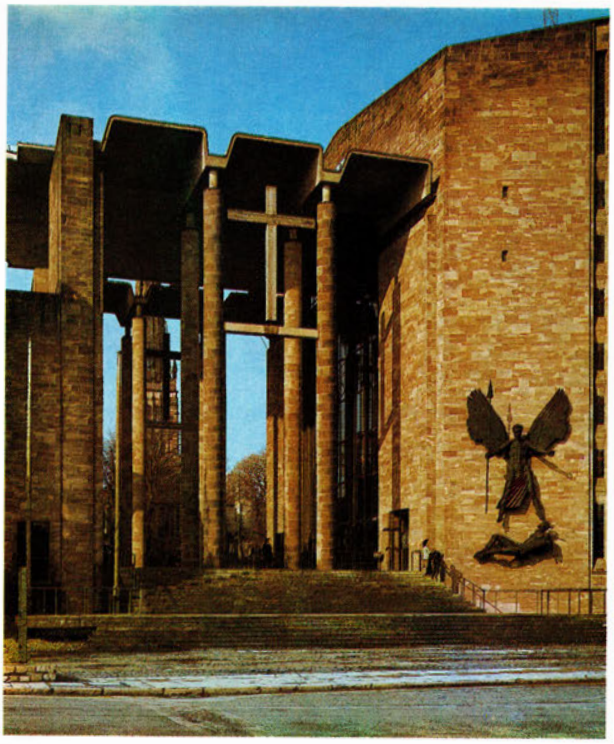
VISTA DE LA FACHADA NORTE DE LA NUEVA CATEDRAL CONTIGUA A LAS RUINAS DEL ÁBSIDE A SU DERECHA (ESTE)

LA NUEVA CATEDRAL

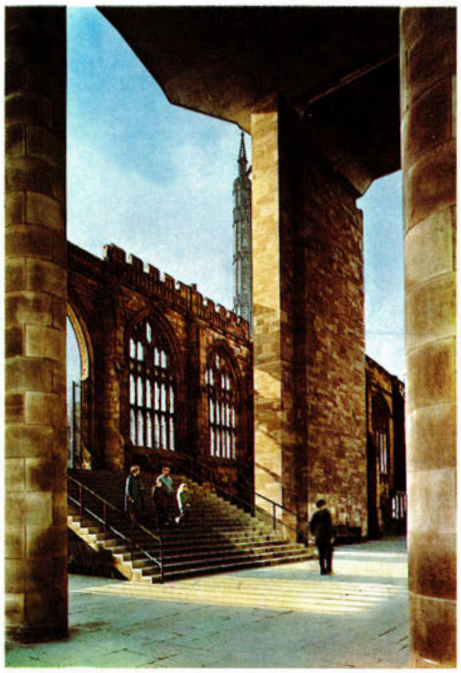
La nueva Catedral fue proyectada en 1960 por Sir Basil Spence y creo que ha resuelto brillantemente la unión de las ruinas góticas con la nueva construcción, a través de un porche de columnas y una escalinata, todo ello, incluída la Catedral, construído en piedra arenisca de un tono rosado igual al de la antigua Catedral. La preside una gran estatua de bronce con la figura de San Miguel adosada al muro Este, inmediata al porche de acceso.

El porche tiene una doble función; sirve de entrada noble y para representaciones y conciertos. La Catedral nueva es de una sola nave, en cuyo fondo se encuentra el Altar Mayor cuyo retablo está constituído por un gran tapiz moderno de 22 x 11 mts. y capillas adosadas que dan movimiento a la gran nave. A los lados del Altar Mayor está situado un magnífico órgano donado por Canadá y la sillería del Coro.

Las Catedrales inglesas suelen tener sobre la puerta principal una gran vidriera. En esta de Coventry la vidriera es enorme y transparente, para que puedan contemplarse las ruinas a su través, aunque está grabada con figuras mayores que su tamaño natural del Antiguo y del nuevo Testamento, Santos de los Midlands y Ángeles de la Resurrección tocando trompetas. Fue realizada por Hutton.



GRAN PORCHE DE ACCESOS



ESCALERA DE LA REINA (ESCALINATA)

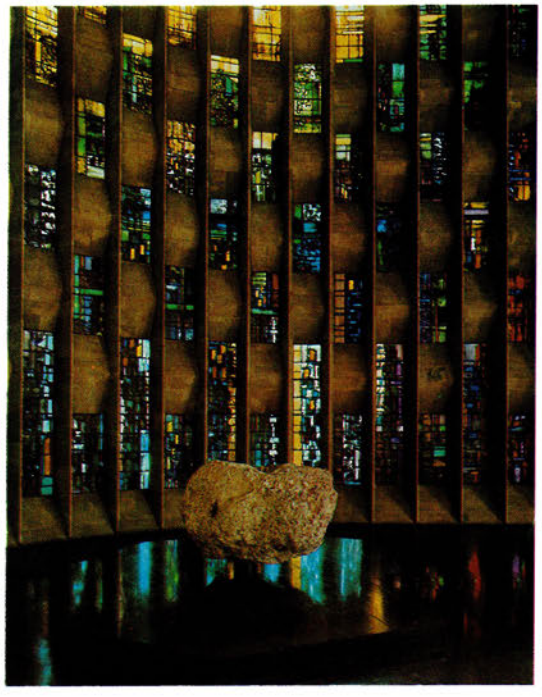
Las Capillas más interesantes son: la del Bautismo, que es un amplísimo saliente de la grande y única nave en la zona de la entrada a la derecha (Este), con una bella vidriera y una pila bautismal tallada sobre una roca de Belén, regalo del pueblo jordano, y la Capilla de la Unidad, que encierra como ninguna la idea de reconciliación.

Desde la creación de la Catedral, esta capilla está administrada colegiadamente por los dirigentes de todas las confesiones cristianas de la ciudad. A su construcción han contribuído Suecia con la donación del suelo de mármol realizado por el artista Einard Forseth y las vidrieras donadas por Alemania en 1958, realizadas por Margaret Taberne.

Se completan las Capillas con las de Cristo en Getsemaní, y la de Cristo Servidor.

Resulta interesante la cubierta curvada de gran radio que se ha construído exenta del edificio, sostenida por columnas, y volada para cubrir además de la Catedral la entrada principal, por la escalera de la Reina que conduce al gran porche de acceso que salva la diferencia de alturas entre la meseta de la colina que alberga las ruinas y el antiguo jardín más bajo, en el que se ha emplazado la nueva Catedral.

ALTAR MAYOR-ÓRGANO Y CORO



CAPILLA DEL BAUTISMO

GRAN FACHADA AL ESTE, QUE MUESTRA LA CAPILLA DEL BAUTISMO, DIENTES DE SIERRA CON VIDRIERAS LATERALES Y EL PORCHE CONTIGUO A LA IZQUIERDA. AL FONDO A LA DERECHA LA CAPILLA CILÍNDRICA DE CRISTO SERVIDOR.

La singularidad y ejemplaridad de la Catedral de Coventry, única en el mundo, reside en el punto de vista humano ya que constituye una prueba de solidaridad entre los pueblos y las naciones, pues la postguerra dió tiempo para meditar.

Recibieron regalos de Tanganika, de Kwen Lung (China), de Kiel, de Estalingrado, de Jerusalén, de Jordania, Líbano, Siria, Hong Kong, Suecia, Dinamarca, Canadá, Estados Unidos, aparte de generosos donativos de la propia ciudad de Coventry y de toda Inglaterra. Algunos contribuyeron con su trabajo, como 16 voluntarios alemanes que construyeron lo que es hoy un centro ecuménico de estudio de teología, que tiene grupos de trabajo en distintos países.

La visita a esta Catedral desde que se entra en la meseta ajardinada de tan emotivas ruinas, no causadas por el tiempo sino por las ambiciones humanas, produce una impresión de paz por la dignidad del lugar, un verdadero oasis tranquilo en el centro de una muy industriosa ciudad.

Hoy como ayer las Catedrales invitan a la meditación, y sobre todo ésta, constituye, con la afrenta de sus ruinas, un alegato por la paz del mundo.

ALGUNAS ANÉCDOTAS SOBRE LA UTILIZACIÓN DE MAQUETAS EN INGLATERRA EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII

Por

CARLOS MONTES SERRANO

En los últimos años, diversos escritos han puesto de relieve la importancia que tuvo la utilización de las maquetas en la definición del proyecto arquitectónico, de acuerdo con una tradición permanente en occidente hasta bien entrado el siglo XVI.

En este sentido, la revista *Rassegna* dedicó una monografía al estudio de las maquetas y modelos (1); y en las *Actas del IV Congreso de Expresión Gráfica Arquitectónica* se recogen dos ponencias presentadas por los catedráticos José María Gentil Baldrich y Lino Manuel Cabezas Gelabert en los que se trataba de la utilización de las maquetas o modelos en la práctica proyectual durante el renacimiento (2).

También en los dos primeros números de la *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica* han aparecido varios artículos en los que se vuelve a abordar este tema. En dos de ellos, el profesor Gentil trata de los modelos, analizando en el primero las maquetas en relación con el debate renacentista sobre la interpretación del concepto vitruviano de la *scenographia,* y en el segundo las referencias a los modelos en las *Vidas* de Giorgio Vasari. En otros artículos, el profesor E. Carazo estudia el auge de la maqueta en España, al servicio del proyecto, en la segunda mitad del siglo XVIII, deteniéndose en el estudio del modelo de la catedral de Valladolid (3).

Cabría recordar, asimismo, recientes exposiciones de arquitectura, en las que los modelos arquitectónicos han tenido un evidente protagonismo. Tal es el caso de la exposición sobre los Vanvitelli celebrada en la Academia de San Fernando de Madrid (1992) y en la Academia de San Luca de Roma (1993), en la que se exhibían los modelos de Luigi Vanvitelli para el Palacio de Caserta y otros lugares. O la impresionante muestra *In Urbe Ar-*

chitectus, sobre la profesión del arquitecto en Roma entre 1680 y 1750, que tuvo lugar en esta ciudad en 1991, en la que se expusieron, en pie de igualdad con los planos de proyectos, una amplia colección de modelos descritos y analizados en el catálogo publicado (4).

De acuerdo con esta convergencia de intereses, es mi intención ofrecer, en este artículo, algunos datos que confirman la importancia que adquirió la maqueta o los modelos arquitectónicos en Inglaterra -un país de fuertes tradiciones y una gran inercia al cambio- durante los siglos XVII y XVIII.

Una tradición medieval

Es de todos conocido la tradición de la utilización de modelos a escala, o maquetas, como sistema de representación arquitectónica, durante todo el medioevo. Se conservan muy pocos testimonios de esta tradición, como puede ser la maqueta de St. Maclou en Rouen o S. Germain d'Auxerre (5). No obstante, parece evidente -como muy bien ha señalado el profesor Gentil- que la aparición de los modelos a escala en la iconografía medieval, como elemento simbólico de la fundación de una iglesia o de de una orden religiosa, pone de manifiesto la tradición del uso de maquetas en toda Europa (6). Cabría recordar aquí la lápida mortuoria del arquitecto de la catedral de Reims, Hugh de Libergier, de 1267, en la que aparece con los atributos de la profesión de arquitecto: la regla, la escuadra, el compás y la maqueta. O, antes aún, el fresco de Rávena, en el que se representa al arzobispo ofreciendo una maqueta a San Vital, santo titular de la iglesia. O el relieve conmemorativo de la catedral de Ulm del año 1377, el el que el alcalde y su mujer apoyan la maqueta de una iglesia sobre los hombros del arquitecto (7); relieve que nos acerca a una época en la que está sobradamente demostrado la utilización de los modelos como recurso de proyectación (8).

El carácter simbólico que adquirieron los modelos en el medioevo, no sólo los hicieron útiles para significar los atributos del arquitecto, o las empresas promovidas por monarcas o autoridades eclesiásticas. La maqueta, en cuanto representación de una arquitectura en tamaño reducido, sirvió de inspiración a los artesanos medievales cuando tuvieron que diseñar los primeros sagrarios para situar la mesa de altar a partir del siglo XI, ya que hasta entonces la Eucaristía se reservaba en armarios destinados a este uso, o en las conocidas *Columbas* eucarísticas. De hecho, los primeros sagrarios

utilizaron, junto a la forma ya consagrada de las arquetas de reliquias, unas formas que claramente derivaban de modelos o maquetas existentes, definiendo una tradición que ha durado hasta tiempos muy recientes. Una anécdota al respecto, se relata en un texto de 1029, de un tal Ademaro, monje de Cibar (Chabannes), en el que se nos dice que "El séptimo abad Vhabanai... compuso sobre el altar del Salvador una *iglesia* de oro y plata a la que llaman muneram..." (9).

Otros testimonios, que conviene reseñar a este respecto, es una anécdota en relación al estudio del tratado de Vitruvio en el período carolingio, narrada por M.S. Briggs en su estudio sobre la profesión del arquitecto en occidente. Se nos dice que un tal Eginhard, secretario privado de Carlomagno, estudió a Vitruvio, y construyó una maqueta para Eigil de Fulda con el fin de ilustrar un punto oscuro del texto (10).

Modelos en Inglaterra

Centrándonos en nuestro tema, no existen muchos testimonios, como los antes citados, sobre la utilización de los modelos en Inglaterra; los pocos textos que conocemos son ambiguos al utilizar este término. Así, en el el relato de Gervasio sobre la reconstrucción del coro de la catedral de Canterbury, en 1184, se indica que el arquitecto Guillermo de Sens, que había acudido desde Francia para recibir el encargo de la nueva obra, "preparó modelos para cortar las piedras para los escultores que habían sido llamados y llevó a cabo otros cuidados preparativos de este tipo" (11). No sabemos cuál es el significado de la palabra modelo en este contexto. Es cierto que podrían ser dibujos; pero lo más probable es que se tratase de modelos en cera, madera o arcilla, a tamaño real o reducido, ejecutados por el arquitecto como guía para los canteros (12).

Otra referencia, similar a la anterior, la tenemos en el contrato establecido entre el rey y dos albañiles para construir una cornisa y diversas obras en el Westminster Hall de Londres, en el año 1394; en el documento se indica que en la cornisa "se utilizará piedra de Marr, e igualarán la hilada más alta, de manera correcta y conveniente, de un extremo a otro, y harán la mencionada cornisa de acuerdo con la intención del diseño y el modelo realizado según el criterio del maestro Henry Yeveley y entregado a los citados albañiles por su capataz Watkin Walton"; y más adelante, al hablar de

las ménsulas, se dirá que los artesanos deberán "esculpir cada ménsula de acuerdo con el modelo que les mostró el Tesorero de Inglaterra" (13).

Respecto a la iconografía, tenemos una muestra en la Catedral de Gloucester, donde se representa la efigie yacente del eclesiástico sajón Osric, sosteniendo sobre su pecho un modelo de su iglesia-abadía (14).

M.S. Briggs, autor de un pequeño artículo sobre la utilización de los modelos durante el renacimiento italiano, con un estudio particular de algunos modelos de Ch. Wren conservados en Inglaterra (15), señala que en el siglo XVI persistían en aquel país los métodos medievales. El arquitecto utilizaría una maqueta del edificio, la traza general de la fundación para realizar las cimentaciones, explicaciones orales, y dibujos o modelos de detalle a pie de obra.

Los modelos en el tratado de Henry Wotton

Confirma esta hipótesis el primer tratado de arquitectura inglés, *The Elements of Architecture,* publicado en Londres en 1624. Su autor, sir Henry Wotton (1568-1639), fue un personaje de amplia cultura: noble *dilettante,* viajero, escritor, poeta, miembro del Parlamento y embajador del rey Jaime I de Inglaterra en Venecia, Turín y La Haya. Durante su larga estancia en Italia entró en contacto con los círculos arquitectónicos del país, llegó a apreciar la arquitectura palladiana, y debió estudiar el tratado de Vitruvio y de Alberti, cuyas ideas se encuentran recogidas en su texto (16).

El tratado de Wotton no es fácil de encontrar. De pocas páginas y de rápida lectura, se trata de un manual destinado a cultivar el espíritu y el gusto de los nobles de la época; no obstante, y a pesar de carecer de ilustraciones, tuvo una relativa influencia en los arquitectos del momento, influyendo en la predilección inglesa por la arquitectura palladiana. Tiene dos partes, la primera sobre arquitectura, y la segunda sobre ornamentación, pintura y escultura. Curiosamente en Madrid existen dos versiones del tratado, pero no la original inglesa. Son traducciones al latín (17) y al castellano (18) -no se tradujo a ninguna otra lengua- que hemos consultado con el fin de comprobar los nombres que se aplican a la maqueta en su tratado y en el siglo XVII (19).

El pasaje que nos interesa, por tratar de los modelos en relación con los otros mecanismos de definición del proyecto, dice así en la edición original:

Let no man that intendeth to build, setle his Fancie upon a draught of the Worke in paper, how exactly soever measured, or neately set off in perspective; and much lesseupon a bare Plant thereof, as they call the Schiographia or Graund lines; without a Modell or Type of the whole Structure, and of every parcell and Partition in Pastboord or Wood. Nextthat the said Modell bee as plaine as may be, without colours or other beautifying, lest the pleasure of the Eye preoccupate the Iudgement; with advise omited by the Italian Architects, I finde in Philippe de l'Orme, and therefore (though France bee not the Theater of best Buildings) it did merit some mention of his name.

Lastly, the bigger that this Type be, it is still the better, not that I will persuade a man to such an enormity, as that Modell made by Antonio Labacco, Of Saint Peters Church in Rome, containing 22 foot in lenght, 16 in breadht, and 13 in heighth, and costing 4.184 crownes; The price in truth of a reasonable Chappell: Yet in a Fabrique of some 40 or 50 thousand pounds charge, I wish 30 pounds at least layd out before hand in an exact Modell; for a little misery in the Premises, may easily breed some absurdity of greater charge, in the Conclusion (20).

Las ideas de Wotton, defendiendo los modelos frente a las representaciones gráficas, no dejan de ser algo anticuadas para la época. En especial, teniendo en cuenta que, durante los diez años que vivió en Venecia (21), debió haber conocido el texto de Palladio y su manera de codificar la arquitectura en el papel por medio de la planta, alzado y sección ortogonal. En este sentido, Wotton indica que el arquitecto debe usar los modelos en la definición del proyecto; modelo o tipo de toda la estructura y de cada parte o partición, en cartón o madera. Desconfiando de la sola representación gráfica sobre el papel, por muy exactas que sean las medidas, por medio de la perspectiva -*Schiographia*- o de una simple planta -*graund lines*- (22).

Este énfasis en la recomendación de los modelos podría hacernos pensar que su consejo coincidía con la práctica habitual de la arquitectura en su país de origen. Aunque también pudiera ser que, habiendo visto cómo en Italia se utilizaban los modelos, pretendiera introducir esta costumbre en Inglaterra. Más bien nos inclinamos por lo primero, pues lo que pretende Wotton es aconsejar -de acuerdo con Philibert de l'Orme- que esos modelos no fueran excesivamente grandes y costosos, y que se trabajase con un modelo general, y pequeñas maquetas de los detalles.

Es evidente, por el encendido elogio a Philibert de l'Orme, que Wotton debió pasar por alto, en su lectura del texto de Alberti, las referencias a los modelos, con las recomendaciones recogidas en el *Libro II* sobre su uso, y las indicaciones de que estos fuesen simples y sencillos. Sigue, tal como indica, el texto de *Le premier tome de l'architecture*, conocido a partir de alguna de las tres primeras ediciones de 1567, 1568 o 1576.

Philibert de l'Orme señala, en el capítulo XI de su libro, que los modelos que el arquitecto debe realizar al proyectar un edificio deben ser sencillos, sin estar adornados con colores, u otros adornos, que podrían engañar a quien los contemplara y apartarles del adecuado juicio sobre la obra, sobre sus partes o medidas. De ahí que aconseje -de acuerdo con la opinión de otros arquitectos-, modelos de un solo tono de color, muy sencillos, incluso poco perfectos en su acabado, ya que lo único importante para el arquitecto es que los modelos sean precisos en cuanto a sus medidas y proporciones (23). Y añade que el arquitecto no debe fiarse del modelo general del conjunto de toda la obra, sino que debe construir otros de las partes principales "con objeto de que se pueda ver y conocer los ornamentos y las medidas de todas las cosas particulares" (24).

Por último, resulta de interés su crítica al modelo ejecutado por Antonio Labacco para la basílica de San Pedro, según el diseño de Antonio de Sangallo el joven. Por los datos que ofrece Wotton, debió conocer el texto de G. Vasari; y es posible que hubiera visto el mencionado modelo durante su estancia en Roma en 1594, o en alguna otra ocasión.

La famosa cita de W. Shakespeare

M. S. Briggs, en el libro antes citado, recoge un pasaje de la obra de Shakespeare, *Second Part of King Henry the Fourth,* escrita en 1598, en la que el rey compara su proyecto de construir un nuevo estado, con la labor del arquitecto, que utiliza en su trabajo modelos, planos y dibujos para juzgar la viabilidad de su diseño (25).

Resulta muy difícil precisar si Shakespeare, al utilizar la palabra *model,* se está refiriendo a maquetas o a dibujos, ya que por entonces en Inglaterra esta palabra podía indicar también el conjunto de documentos gráficos con el que se definía un proyecto. Aunque conviene recordar que la principal

acepción de la palabra hace referencia -entonces y actualmente- a modelos a escala o maquetas.

El famoso pasaje, aunque está incluido en el libro de Briggs, merece la pena recogerse en el presente ensayo:

When we mean to build, We first survey the plot, then draw the model; And when we see the figure of the house, Then must we rate the cost of the erection; Which if we find outweighs ability, What do we then but draw anew the model In fewer offices, or at last desist To build at all? Much more, in this great work,- Which is almost to pluck a kingdom down And set another up,- shold we survey The plot of situation and the model, Consent upon a sure foundation, Question surveyors, Know our own estate, How able such a work to undergo, To weigh against his opposite; or else We fortify in paper and in figures, Using the names of men instead of men: Like one that draws the model of a house Beyond his power to build it.

La duda, como decíamos, está la expresión *to draw the model,* ya que el verbo se utiliza hoy día -entre otros muchos significados- para indicar la palabra *dibujar*. No obstante, no podemos olvidar que se trata de una palabra de gran riqueza semántica, y que también puede tener otras acepciones, como formar, sacar a la luz, acabar, extraer, levantar, preparar, etc.; por lo que esta expresión puede traducirse perfectamente como hacer un modelo.

La otra duda está en *survey the plot,* que el traductor en castellano actual convierte en examinar el emplazamiento. Volvemos a indicar, al respecto, que el verbo *to survey* puede traducirse por examinar o estudiar, pero también tiene el significado de levantar un plano. De hecho, conviene recordar que en la época isabelina, cuando los arquitectos aún no formaban una clase profesional claramente determinada -lo que empieza a suceder con Inigo Jones-, la persona encargada de la edificación se denominaba *Surveyor,* y su principal tarea consistía, fundamentalmente y siguiendo la tradición medieval, en elaborar la traza general del edificio y el replanteo de ésta en el solar (26). Por otra parte, en los Estados Unidos la palabra *plot* también se puede traducir por plano; aunque la acepción más usual hace referencia a trama o argumento; y, en general, a algo que ideamos, urdimos o imaginamos. Visto lo cual, las primeras líneas del texto podrían traducirse de esta forma: "Cuando tenemos la intención de construir, levantamos primero un plano de lo que hemos ideado, luego hacemos el modelo; y, tras ver la forma de la casa, calculamos el coste de la construcción...."

Evidentemente, tan sólo una persona experta filología inglesa de la época isabelina tendrá la necesaria autoridad para dilucidar esta cuestión (27). En cualquier caso, esta cita pone de relieve la gran cultura de Shakespeare, que seguramente toma esta referencia literaria del texto de Alberti y de sus conocidos consejos del Libro II. Al igual que en otra de sus obras, *Winters Tale,* citará al arquitecto Giulio Romano, como puso de manifiesto el profesor Ernst Gombrich en uno de sus artículos (28).

La influencia de Christopher Wren

Cabría citar, junto a Wotton, a Roger Pratt (1620-84), un arquitecto familiarizado con la arquitectura clásica de Italia y Francia a través de sus viajes. En 1660 también recomienda la utilización de los modelos con el fin de definir perfectamente el proyecto, de forma que pudieran entenderlo sin dificultad todas las personas implicadas en el mismo; incluso detalla la clase de madera a usar y la escala más adecuada (29).

En su razonamiento, Roger Pratt sigue los consejos al uso en la tratadística continental, según las conocidas referencias de Alberti, Philibert de l'Orme, o Vincenzo Scamozzi (30). Pero fundamentalmente, Pratt recoge en su consejo una práctica habitual entre los arquitectos ingleses durante el renacimiento y el primer barroco, entre los que sobresalen Iñigo Jones (1573-1652) y Christopher Wren (1636-1723).

Existen datos de que Iñigo Jones, el primer gran arquitecto del siglo XVII, del que se conservan gran número de planos, utilizó maquetas al menos en dos de sus edificios: la *Star Chamber* de 1617 y el *Banqueting Hall,* cuyas obras comienzan en 1619 (31).

El más importante de todos los arquitectos ingleses, Christopher Wren, utilizó como medio habitual de trabajo los dibujos y modelos; y dejó escrita una serie de razones por las que el arquitecto no debía confiar sólo en los dibujos, sino que debía construir también maquetas para juzgar y valorar la calidad de su proyecto. Wren, como científico y buen empirista inglés, procuraba dar razones objetivas a sus criterios estéticos, especialmente a partir del efecto visual de los edificios, y las reglas matemáticas de la óptica y de la geometría. En las *Parentalia,* se recoge el siguiente consejo en defensa de estas opiniones:

The Architect ought , above all Things, to be well skilled in Perspective; for, every thing that appears well in the Ortography (elevation), may not be good in the Model; especially where there are many Angles and Projectures; and every thing that is good in Model, may not be so when built; because a Model is seen from other Stations and Distances than an Eye sees the Building: but this will hold universally true, that whatsoever is good in Perspective, and will hold so in all the principal Views, whether direct or Oblique, will be as good in great, if this only Caution be observed, that Regard be had to the Distance of the Eye in the principal Stations (32).

Realmente resulta algo extraño el consejo de Wren, ya que entre los muchos testimonios gráficos -planos y bocetos de ideación, ejecución de obra, y presentación- que perviven de Wren, de sus discípulos y de otros arquitectos contemporáneos, apenas hay dibujos en perspectiva. Es posible que con este consejo pretendiera advertir de los peligros en que puede incurrir el arquitecto y el comitante al dejarse llevar por el aspecto aparente de los modelos, en continuidad con las recomendaciones de Alberti, Philibert de l'Orme y Scamozzi. De ahí que, atento a las reglas de la óptica y la visión real, aconseje al arquitecto imaginar el edificio visto desde todos los lugares posibles, realizando para ello varios apuntes en perspectiva.

En consecuencia con estas ideas, Wren utilizó, siguiendo las normas al uso, modelos a escala de sus proyectos. Esta práctica fue adoptada por los arquitectos formados bajo su autoridad, que utilizaron, cuando la magnitud o importancia de la obra lo requería, modelos de madera a escala para controlar y mostrar las cualidades y valores de sus proyectos. Incluso modelos de grandes dimensiones -como el de la catedral de San Pablo- en el que se pudiera apreciar, no sólo el exterior, sino también el aspecto interior con todos los detalles ornamentales, visto desde el plano del suelo.

En la actualidad se conservan varios de estos modelos: la maqueta de caoba para su primer proyecto, la capilla de *Pembroke College de Cambridge* (1663); la del *Greenwich Hospital* -actualmente en el Museo Naval de Greenwich-; fragmentos del *First Model* de 1670 para la Catedral de San Pablo; y el *Great Model* de 1673 (33).Tenemos noticias de algunos otros modelos no conservados: varios modelos parciales para la catedral de San Pablo, entre los que destacaba uno para el Altar mayor con baldaquino -no realizado-, con columnas salomónicas, parecido al de Bernini en Roma; el

del *Sheldonian Theatre* de Oxford (1663); el de la *Capilla del Emmanuel College* de Oxford (1667); el de la *Biblioteca del Trinity College* de Cambridge (1676); el de *The Monument* en Fish Street de Londres (1671); otro para una iglesia en el centro de *Lincoln's Inn Fields* (1696); ciertos modelos para distintas intervenciones en *Westminster Abbey;* etc. (34).

Estos modelos tenían distintas medidas. El de la catedral de San Pablo, por ejemplo, fue ejecutado en madera de roble barnizada; es de grandes dimensiones -mide unos veinte pies de largo-, y fue realizado a una escala de media pulgada-un pie. En su día costó seiscientas libras. Abierto por su base y situado algo elevado permitió que el rey se hiciese una idea muy aproximada de su aspecto interior desde todos los puntos de vista; o, quitando el pórtico, del aspecto general de la nave desde la entrada. Por su parte, el modelo del conjunto del *Greenwich Hospital* es más pequeño; está realizado a una escala de 28 pulgadas-un pie, y con peor acabado en los detalles; ya que Wren quería mostrar, con dicho modelo, tan sólo la apariencia urbanística del conjunto de los edificios proyectados para que fuese aprobado por el rey; aprobación que tuvo lugar en Kensington el 3 de abril de 1770, a la vista del modelo y varios diseños (35).

Una tradición ininterrumpida: John Vanbrugh

Acudiendo a las biografías de los arquitectos ingleses del período barroco, entre los que destacan, como seguidores de Ch. Wren, John Vanbrugh (1664-1726), Nicholas Hawksmoor (1661-1736) y James Gibbs (1682-1754), nos encontramos muchos testimonios de la utilización de los modelos a escala en su ejercicio profesional.

John Vanbrugh, conocido por ser el arquitecto del Blenheim Palace, realizado, al igual que Castle Howard, en colaboración con Nicholas Hawksmoor, siguió la tradición -asentada por su maestro Ch. Wren- de utilizar modelos en su práctica proyectual. Tenemos noticias de que en 1699 ejecutó un modelo de madera de su primer proyecto en Londres -una casa para su propiedad en el lugar que ocupaba el palacio de Whitehall antes de ser arrasado por el incendio de 1698-; modelo que fue mostrado al rey en Hampton Court, para su aprobación, en junio de 1700 (36).

Por entonces Vanbrugh también había comenzado a trabajar en Castle Howard -con Hawksmoor como ayudante-; ya que, en una carta que

escribe el día de Navidad de 1669 nos informa que el propietario, Lord Carlisle, ya había aprobado el diseño general del palacio, así como otros detalles del conjunto; y añade: *The Modell is preparing in wood, which when done, is to travel to Kensington where the Kings thougts upon' t are to be had* (37).

Este modelo tendría una gran repercusión para la carrera de Vanbrugh, pues en 1704 el Duque de Marlborough, a la vista de la maqueta, decidió encargar al arquitecto un palacio de las mismas características en sus terrenos de Woodstock Park, siendo éste el origen del Blenheim Palace, la principal obra del barroco inglés. Vanbrugh se encarga inmediatamente del proyecto, y en abril de 1705 puede mostrar la maqueta a la reina Ana, para su aprobación, en Kensington Palace.

Hay constancia de que la maqueta de Blenheim se quedó en el Palacio de Kensington, una vez aprobada por la reina; en esta ocasión porque la corona costeaba la construcción en reconocimiento de la decisiva batalla de Blindheim, en el Danubio, durante la guerra de Sucesión española. Este dato nos confirma que estos modelos eran realizados con una finalidad no constructiva, sino de definición del proyecto y con vista a la aprobación por parte del comitante. Por otra parte, durante la ejecución de la obra el proyecto sufrió continuas modificaciones a medida que se iba ajustando el programa a nuevos requerimientos. Durante ese proceso, en 1707, Vanbrugh alteró la linterna de las dos torres, casi sin utilizar dibujos, procediendo por tanteos y utilizando maquetas de tamaño natural. Se realizaron también otros modelos a escala; en septiembre de 1707, un tal John Smallwell, ebanista y especialista en la ejecución de maquetas, construyó un modelo de madera del hall, salón y escalera (38).

Relacionado con Blenheim se encuentra el pintoresco puente, de vaga filiación palladiana, situado en la campiña cercana al palacio. El diseño de este puente fue elegido tras un concurso celebrado en 1706, en el que había que presentar, junto a los diseños, una maqueta de la solución. Se presentaron J. Vanbrugh -que resultó ganador-, N. Hawksmoor, Ch. Wren y Henry Wise.

Vanbrugh siguió con la tradición de los modelos. Así, en 1718 volvió a ejecutar otro modelo de madera, esta vez para el proyecto del nuevo palacio de Kensington, con el fin de que lo pudiera ver el rey (39).

Los modelos realizados por N. Hawksmoor.

Nicholas Hawksmoor (1661-1736) es, sin duda alguna, el discípulo más importante de Wren, por lo que no puede extrañarnos que utilizara los modelos de madera con relativa frecuencia. Tal como hemos señalado, su ejercicio profesional estuvo muy unido al de J. Vanbrugh, por lo que hasta fechas recientes -gracias a la publicación de las monografías de ambos arquitectos por K. Downes- la obra de este arquitecto no ha sido suficientemente valorada (40). Ya hemos visto que Hawksmoor fue el encargado de realizar las maquetas de Castle Howard en 1699, y del Palacio de Blenheim en 1704. A finales de los años noventa Hawksmoor realizó el proyecto para la vivienda rural Easton Neston, cerca de Towcester, de la que aún se conserva una cuidada maqueta de madera en dicha mansión.

En colaboración con Ch. Wren -tal como hemos visto- se encargó del modelo del Hospital de Greenwich. Existen documentos sobre esta maqueta; en 1699 se le pagaron quince libras por *"making the first Moddell of Greenwch Hospital According to the Designes and Directions of Sr. Ch. Wren"*; otras quince libras por un segundo modelo *"for the Infermery ... to Joyne to the First"*; y otras veintidos libras, para completar los anteriores, con la iglesia y la Queen's House. En 1700 Hawksmoor le mostró al rey, en Kensington Palace, *"the Model and several drafts ingraved"* (41).

En 1712 Hawksmoor proyecta una serie de edificios para el King's College en la Universidad de Cambridge. De este encargo se conservan dos magníficos modelos de madera realizados en 1713. Corresponden a dos soluciones; la segunda realizada tras las críticas y observaciones realizadas por el Provost del College tras analizar el primer diseño junto con su modelo (42).

Otro importante encargo de Hawksmoor, esta vez para la Universidad de Oxford, fue el de la biblioteca denominada como la Radcliffe Camera. Este proyecto tiene una larga historia, siendo finalmente realizado por James Gibbs entre 1737 y 1747, como consecuencia del fallecimiento de Hawksmoor en 1736. El proyecto de éste consistía en un edificio exento de planta central, coronado por elevado tambor y cúpula, elevado bajo un podium cuadrangular; aún existe la maqueta realizada por John Smallwell en 1734, bajo encargo de Hawksmoor, a quien se le solicitó expresamente un modelo en febrero de ese año. Trabajada en su interior y exterior, fue muy dañada al servir durante años como casa de muñecas; actualmente se encuentra en el New Bodleian Building (43).

Uno de los principales encargos profesionales de Hawksmoor fue para *The Commission for Building Fifty New Churches,* para quien realizó sus conocidas seis iglesias. Sabemos que se realizaban maquetas de cada encargo, muchas de ellas ejecutadas por el mencionado John Smallwell. Al parecer se realizaron diecisiete modelos de estas iglesias, sin contar con modelos de detalles o de partes de estos edificios. La mayoría se han perdido; hay constancia de que se trasladaron de las oficinas de la Comisión de las obras a la Henry Vs Chantry en Westmister Abbey, donde a mediados del pasado siglo se conservaban aún catorce de ellas; más tarde pasaron al Museo de Kensington. Actualmente se conservan sólo tres maquetas (44).

James Gibbs, el final de una tradición

Por último queremos referirnos al arquitecto James Gibbs (1682-1754), el arquitecto barroco inglés de mayor fomación en la arquitectura italiana, ya que trabajó en Roma bajo las órdenes de Carlo Fontana antes de trasladarse a Londres. James Gibbs, por otra parte, es una figura clave en el desarrollo de la arquitectura en Gran Bretaña, ya que tuvo que adaptar su estilo arquitectónico, en gran parte de sus obras, a las nuevas corrientes estilísticas derivadas del neopalladianismo inglés, que se introduce en este país a partir de 1715.

Sus primeros encargos de cierta importancia, tras su llegada a Inglaterra en 1708, están relacionados con la *Commission for Building Fifty New Churches*. En este sentido, hay constancia documental de que realizó dos proyectos de iglesias, sin haber recibido encargo alguno, para mostrar a los miembros de la Comisión sus cualidades, solicitando ser contratado como arquitecto a su servicio.

Los proyectos, presentados en mayo de 1713, incluían, además de los planos, dos maquetas, realizadas en madera de peral. En una carta de recomendación dirigida a dichos miembros se habla de "*Mr Gibbs The person who made the tuo last Models. I believe your Lordships will find him veri capable to serve you*". La primera de estas maquetas es descrita como *"a Church with a Colonad round it of Ionick Order Steeple and inside finishing Complete... with a peristilium by Mr Gibbs"*, por la que se pagaron veinticinco libras; sus medidas eran de 22 por 47 pulgadas, y estaba realizada a una escala de 1/4 pulgadas un pie. La maqueta con los dibujos de esta iglesia, nunca construída, se perdieron en el pasado siglo. Debió tratarse

de una maqueta finamente trabajada, ya que en una descripción de 1843 se dice que tenía *"architectural features made out with considerable care, and the whole of the internal fittings, even the font...accurately modelled and easily seen, as the roofs are fitted with hinges"* (45).

El segundo modelo es descrito como *"a Church Ornamtd. with pillastes of the Corinthian Ordr.: the inside finished wth Corinthian pillars Supporting the Roof all Complete"*; su precio fue de veintiocho libras, medía 23 por 48 pulgadas y fue realizado a la misma escala que el anterior. Esta maqueta desapareció al igual que la anterior.

La realización de estas maquetas, y las recomendaciones de gente de importancia -entre las que se encontraba el hijo de Ch. Wren- permitieron que Gibbs fuera contratado a finales de 1713 para trabajar para la *Commission for Building Fifty New Churches,* realizando varias iglesias, entre las que destacan la iglesia de St. Mary-le Strand y la de St. Martin-in-the-Fields.

La iglesia de St. Mary-le-Strand (1714-24) es, sin duda, el proyecto más italianizante de Gibbs, razón por la que sería criticado como arquitecto romano y papista en los ambientes anglicanos ingleses. De este proyecto, Gibbs realizó varias maquetas. La primera de ellas, hoy desaparecida, corresponde a un diseño que finalmente fue abandonado; fue presentada en febrero de 1714 a los miembros de la Comisión; y es descrita, en la relación de gastos de esta obra, como *"a Church 3 Quartr Columns of the Corinthian Order Steeple and inside finishing"*; costó quince libras.

Del proyecto definitivo se realizaron dos modelos, que aún se conservan en el *Royal Institute of British Architects*. El primero de ellos fue presentado a los miembros de la Comisión en noviembre de 1714; es descrito en la relación de gastos como *"a Church of two Orders of Columns, Vizt. the Ionick and Corinthian being the Church of Strand as now building wth inside finishing and Steeple all Complete"*; su precio fue de veintitres libras; se conserva muy deteriorada e incompleta. La segunda, que se conserva en perfecto estado, es una réplica de la anterior. A lo largo del proceso constructivo del edificio se realizaron otros modelos de detalle y de variaciones; en 1716 se realizó un modelo para la cubierta; en 1717 un tal John Townesend recibió ciertas cantidades por ejecutar modelos del pórtico de la iglesia y de detalles de los alzados laterales. Un tal Simmons recibió seis guineas en 1722 por realizar una maqueta de la torre (46).

Gibbs recibe el encargo de realizar el proyecto de St. Martin-in-the-Fields (1720-27) en septiembre, tras ser elegido por los miembros de la Comisión tras

juzgar las propuestas presentadas por éste y otros cuatro arquitectos. El proyecto definitivo es aprobado en mayo de 1721, tras desecharse varias propuestas. De este proyecto se realizó una maqueta de madera de pino y caoba, perfectamente acabada en su interior, y desarmable; cada alzado lateral presenta un diseño alternativo de fachada con el fin de poder decidir la mejor considerada; su precio ascendió a las setenta y una libras (47). La maqueta se conserva en perfecto estado en el R.I.B.A. En 1723 se introdujeron algunas modificaciones al proyecto, y Gibbs encarga una maqueta de la armadura de las cubiertas. Otra factura de 1724 indica que se hicieron pequeñas maquetas de detalles interiores

En 1714 se le encargó un monumento conmemorativo a la reina Ana - no realizado- para situar en el Strand. El proyecto se aprobó por la Comisión y por la reina, a la vista de los diseños y de la maqueta de madera, hoy perdida. Este modelo es descrito en la relación de pagos como *"a Monument being a Corinthian pillar flooted, with a Geometrical Stairs within it Standing on a pedestall with the figure of the Queen on the top and four Lyons on the four Corners of the Pedestall"* y costó once libras (48). Es probable que esta maqueta se conservase hasta mediados del siglo pasado y que hubiera servido de inspiración para el proyecto de la columna conmemorativa de Nelson en Trafalgar Square.

Gibbs realizó otros modelos de los que encontramos información en el apéndice documental de la excelente monografía de T. Friedman. Por ejemplo; en 1722 se ejecutó el modelo perdido para la iglesia de All Saints en Derby -hoy catedral- que aunque sigue el proyecto de un arquitecto local, fue supervisado por Gibbs. En 1721 una maqueta para el monumento funerario al Duque de Newcastle situado en la Westiminster Abbey; finamente ejecutado y de un elevado precio -cuarenta libras-, descrito como *"the moddell neatly done in pear tree and the figures done in beard earth"*. Y en 1724, otro modelo para el monumento funerario de J. Craggs, también en Westminster Abbey, que actualmente se encuentra en el John Soane's Museum en Londres (49).

El neopalladianismo inglés

Cuando parecía haberse asentado la arquitectura barroca en Inglaterra, especialmente durante el reinado de la reina Ana, de la dinastía Estuardo, una serie de sucesos políticos y culturales produjeron un profundo cambio

en el panorama arquitectónico inglés, propiciando un brusco cambio estilístico, desde el barroco al neoclásico palladiano.

Durante el reinado de George I de Hannover, los Whigs promovieron el palladianismo, con su arquitectura racional y desornamentada, en contraste con el barroco auspiciado por el gobierno de los Tory. Los valores de la vieja arquitectura barroca, entendidos ahora como artificiosos, falsos o extravagantes, se asociaron a la vieja monarquía de los Estuardo; mientras que la desornamentación, racionalidad y claridad compositiva del palladianismo se veían como un reflejo de los nuevos ideales defendidos por los Hannover. Arquitectos y eruditos, como Colen Campbell, Lord Burlington o William Kent, se propusieron una búsqueda racional de los verdaderos principios de la arquitectura de la antigüedad, a través de la incorporación estilística de la arquitectura de Palladio.

La edición de G. Leoni, en 1715, de *I Quattro Libri dell' architettura,* contribuyó decisivamente a este revival palladiano. En otras publicaciones, como el famoso *Vitruvius Britannicus* (1715) de Campbell, o los textos de Gibbs, el *Book of Architecture* (1732) y las *Rules of Drawing the Several Parts of Architecture* (1747), se representa la arquitectura según la codificación gráfica de Palladio -en planta, alzado y sección-.

Es difícil precisar si estos arquitectos ingleses, en su afán de imitar a Palladio, rechazaron la utilización de los modelos como mecanismo de representación y definición del proyecto, sirviéndose, tan sólo, de los dibujos. Es posible que fuera así. Pero también cabe pensar, que la nueva arquitectura, en su simplicidad volumétrica y compositiva, era muy fácil de representar y entender por medio del dibujo, sin exigir una visualización en perspectiva o en maqueta. Recordemos que cuando Ch. Wren recomienda la utilización de los modelos, está pensando en esquemas compositivos barrocos, con amplios movimientos de masas y gran riqueza ornamental, como pueden verse en Castle Howard, Blenheim Palace o Greenwich Hospital. No es éste el caso de la nueva arquitectura palladiana, fácil de entender, de visualizar y de imaginar en tres dimensiones.

Por último, cabría señalar un dato verdaderamente relevante; durante el siglo XVIII la arquitectura se popularizó en Inglaterra como una afición apropiada para los nobles y personas instruídas. No es extraño, por tanto, que esos mismos nobles -patronos y comitentes de los arquitectos neopa-

lladianos- no precisaran el artificio de la maqueta para hacerse una idea adecuada del aspecto que tendría el proyecto una vez construído.

En cualquier caso, a lo largo del siglo XVIII la maqueta cayó en desuso en Inglaterra; y apenas fue utilizada después de James Gibbs. Años después la maqueta volvería a ser utilizada por algunos arquitectos ingleses, junto con las perspectivas y dibujos finamente acuarelados. Una recuperación más bien gratuita, asentada en una nueva tradición en la que surge una fascinación por el dibujo pintoresco de arquitectura y por su representación. A este respecto, cabe recordar a Sir John Soane, un arquitecto que utilizó maquetas, finamente trabajadas y desmontables, con relativa frecuencia, en su trabajo. En el John Soane's Museum en Lincoln's Inn Field se conservan varias de estas maquetas, junto a una colección de modelos de edificios de la antigüedad clásica.

NOTAS

(1) Véase en especial el artículo de PACCIANI, "I modelli lignei".
(2) GENTIL, "Una relectura de la Carta"; CABEZAS, "Los modelos".
(3) GENTIL, "La interpretación de la scenografia vitrubiana" y "Sobre el proyecto de arquitectura"; CARAZO y MONTES, "Algunas anécdotas"; CARAZO, "El modelo de la catedral de Valladolid".
(4) CONTARDI, *In Urbe Architectus;* MARINELLI, *El arte del dibujo. Los Vanvitelli.*
(5) Según S. Kostof, la maqueta de St. Maclou no corresponde a la fase proyectual, sino que parece ser posterior a la construcción del edificio; también señala el testimonio escrito sobre la maqueta de cera (concepti operis exemplar) ejecutada antes de la construcción del complejo monástico de St. Germain dAuxerre en el siglo IX. Véase KOSTOF, *El arquitecto: historia de una profesión,* 78.
(6) Sobre este tema véase GARDELLES, "Les maquettes des effigies".
(7) KOSTOF, 84.
(8) El mejor testimonio sobre la utilización de las maquetas en el período medieval tardío, al menos en Italia, son las Vidas de Vasari. En la vida de Arnolfo di Lapo (1230-1300), se indica que "una representación exterior de la iglesia de Santa María del Fiore con cúpula, pintada por Simone de Siena, que puede contemplarse en la sala capitular de Santa María Novella, ha sido copiada del mismo *modelo de madera* hecho por Arnolfo...." En la vida de Giotto (1276-1337), nos narra que hizo una maque-

ta para el campanile de Florencia, "en el que distribuyó colores -rojo, blanco y negro- en su lugar, y los frisos y motivos ornamentales"; y añade que "Lorenzi Ghiberti asegura que además del modelo hizo esculturas..." y afirma haber visto modelos de relieves para esta obra. De Giovanni Pisano (1250-1328) señala que "antes de abandonar Pistoia hizo el modelo para el campanario de San Iacopo"; y de Andrea Pisano (1270-1345) que "realizó el modelo del templo de S. Giovanni de Pistoia".

(9) Citado en IÑIGUEZ, *El altar cristiano,* 158. El profesor Iñiguez, a quien agradezco este dato, señala que podría tratarse de uno de los primeros sagrarios o píxides que se comenzaron a situar sobre la mesa del altar; sagrario que debía tener forma de iglesia, y que por su novedad y por su forma llamó la atención al cronista y a las personas de la época No parece - concluye- que se tratase de una arqueta de reliquias, pues eran de uso común en las iglesias y sobre la mesa del altar, y no habría necesidad de denominar a esta pieza con un nombre propio como el de "muneram" -obsequio o regalo-.

(10) BRIGGS, *The Architect in History,* 110.

(11) *Fuentes y Documentos,* 159. El texto latino dice "Formas quoque ad lapides formandos his qui convenerant sculptoribus tradidit, et alia in hunc modum sollicite preparavit".

(12) Cfr. el artículo de L. Cabezas, antes citado, donde al hablar de este tipo de modelos, para los canteros medievales, señala -citando a Vasari en la vida de Brunelleschi- que los modelos pequeños, a escala, podían ser de madera, cera o de nabo. Véase CABEZAS, "Los modelos", 107.

(13) *Fuentes y documentos,* 307.

(14) BRIGGS, *The Architect,* 89.

(15) BRIGGS, "The Architectural Model".

(16) Sobre Wotton véase WIEBENSON, *Los tratados de arquitectura,* 87.

(17) El texto de Wotton fue recogido en un curioso libro, publicado en lengua latina por Juan de Laet, en Amberes, el año 1649, y dedicado a la reina Cristina de Suecia. Un ejemplar de este volumen se encuentra en la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de Madrid y en la Biblioteca Nacional.

(18) Como decíamos existe una versión de este pequeño tratado en castellano del año 1698, en la Biblioteca Nacional de Madrid (sig. B 1630). Analizando el texto de la traducción, se comprueba que ésta fue realizada a partir de la versión latina de 1649. La extensión de esta versión es de 139 páginas. Y se señala en el prefacio y presentación lo siguiente: "Elementos de Architectura recogidos de los authores y exemplares mas aprobados por el cavallero Henrique Vvotton escritos en lengua inglesa, y publicados en Londres en el año 624. Traducidos à la latina por Juan de Laet, natural de Amberes, en el 649. Y aora à la castellana en el 698".

(19) Analizando estos textos observamos que la palabra utilizada para denominar a las maquetas o modelos de cartón o de madera, en el siglo XVII, es *modulus* o *typus,* en la versión latina; en castellano *modelo;* y en inglés *Modell o Type*. Efectivamente, *modelo* es la palabra utilizada en la versión del libro de Alberti en la versión en castellano realizada por Francisco de Lozano en 1582. Y en la versión original latina del Alberti también la palabra utilizada es *modulus*.

(20) Véase WOTTON, 64. La traducción en castellano, según la versión antes citada del año 1698, dice así en la página 77:

"Lo primero: El que ha de Fabricar, en ningun modo se contente con la Perspectiva de el Edificio puesta en papel, aunque esté medida exactamente, y dispuesta con hermosura, según la Optica, ni tampoco con delineacion simple del Area, ò Suelo (que llaman Sciographia, y à la antecedente Ychnographia) si no que debe pedir al Artifice modelo, y representacion de toda la Obra, sus partes, y distribucion hecho de Madera, ò Cartón.

Lo segundo: Que este modelo sea sencillo lo mas que pudiera ser, sin colores, ni otro adorno; porque el deleyte de los ojos no preocupe, y embarace la libertad de el juyzio. Esta advertencia (que omitieron los Ytalianos) la hallè en Philipo del Orme, y por solo ella, (aunque la Francia no es Theatro de Fabricas) merecia, que se hiziesse aqui mencion de su nombre.

Lo tercero: Quanto fuese mayor el Modelo, serà mejor: No por esto quiero persuadir la enormidad, que tuvo el de la Iglesia de San Pedro de Roma, hecho por Antonio Labaco, que tenia veinte y dos pies de largo, diez y seis de ancho, y treze de alto, y avia costado 4184. Coronados, precio de una moderada Capilla; pero quisiera, que en Fabrica de 40. ù 50 mil. escudos, se empleassen à lo menos 40. o 50. escudos en un exacto modelo; porque la cortedad en esto, puede producir absurdos de mayor Coste".

(21) Wotton fue embajador de Inglaterra en Venecia de 1604 a 1610, y de 1619 a 1623. Tras esta última estancia, al regresar a Inglaterra, publicó su texto en 1624.

(22) El traductor español se equivoca lamentablemente en su versión, al denominar la planta como *Sciographia*, y a la perspectiva como *Ychnographia*, lo que nos indica que no debía ser muy versado en el arte de la arquitectura; lo que también se hace patente al hablar de las medidas de la perspectiva. Como decíamos, siguió la versión latina, de la cual también se desprende que la planta se denomina *Sciographiam*, y la perspectiva *Ichnographia*.

(23) Véase L'ORME, *Architecture de Philibert de l'Orme*, 22.

(24) *Ibídem*, 22 v. ; la traducción es de CABEZAS, "Los modelos", 110.

(25) BRIGGS, *The Architect*, 253.

(26) WITTKOWER, *Palladio*, 96.

(27) Hemos consultado la traducción castellana de la obra, según la versión de la ed. Aguilar, en las obras completas de W. Shakespeare (tomo I, Madrid 1989, p. 517). El traductor, en un castellano actual, utiliza la expresión dibujar un plano por "draw the model".

(28) GOMBRICH, "Ese maestro italiano".

(29) BRIGGS, *Architectural Models*, 246.

(30) Es conocida la referencia a los modelos en este tratado, y su advertencia de que el cliente no se deje llevar por la calidad, belleza y otros encantos de las maquetas; el texto dice así: "I modelli sono a simiglianza di piccoli uccelli, i quali per sé stessi non si discernono bene se sono maschi o femmine, ma poi fatti grandicelli si conoscono per aquile o per corvi, e perciò è anco assai facile cosa che i padroni siano ingannati sotto coperta di modelli".

(31) BRIGGS, 265; una orden de 1619 autoriza el pago a Iñigo Jones de 37 libras por realizar dos maquetas, una para el Star Chamber y la otra para el Banqueting Hall. Sobre este arquitecto véase también SUMMERSON, *Inigo Jones* y CERUTTI, *Inigo Jones*.
(32) Citado en DOWNES, *Hawksmoor*, 26, y tomado de *Parentalia, or Memoirs of the Family of Wrens* (Londres 1750).
(33) WHINNEY, *Wren*, 84; DOWNES, *Sir Christopher Wren*, 70; DOWNES, *The Architecture of Wren*.
(34) De todos estos modelos nos ofrece datos el hijo de Wren en sus *Parentalia*. Véase BRIGGS, *The Architect*, 290; y *Architectural Models*, 246.
(35) Véase DOWNES, *Hawksmoor*, 87, donde se analiza este modelo, que construyó por partes Hawksmoor, por entonces ayudante de Wren, en 1699, de acuerdo con los dibujos y las indicaciones de sir Ch. Wren; cobró por el conjunto de la maqueta cincuenta y dos libras.
(36) DOWNES, *Vanbrugh*, 25.
(37) *Ibídem*, 26.
(38) Este J. Smallwell, ebanista, trabajó varios modelos para Wren, Vanbrugh y Hawksmoor. Se especializó en la construcción de maquetas. Sabemos que alteró y arregló la maqueta del Hospital de Greenwich realizó la de la Radcliffe Camera, la de la Pyramidal Gateway en Castle Howard, y varias otras de iglesias para la *Commission for Building Fifty New Churches*. Véase DOWNES, *Hawksmoor*, 87 y 127.
(39) No se conserva ninguna de estas maquetas. Véase DOWNES, *Vanbrugh*, 55, 56, 60, 61, 65 y 73.
(40) Véase también DOIG, *The Architectural Drawings*.
(41) DOWNES, *Hawksmoor*, 68, 77, 87 y 89.
(42) *Ibídem*, 110 y DOIG, 26.
(43) *Ibídem*, 127 y 131.
(44) *Ibídem*, 158.
(45) FRIEDMAN, *James Gibbs*, 6, 40, 57, 58, 303 y 304.
(46) *Ibídem*, 43, 50, 61, 311 y 312.
(47) *Ibídem*, 62, 69, 310 y 311.
(48) *Ibídem*, 43 y 309.
(49) *Ibídem*, 298, 313, 314 y 315.

BIBLIOGRAFIA

BRIGGS, Martin, *The Architect in History,* Oxford, Clarendon Press, 1927. Edición facsímil: Nueva York, Da Capo Press, 1974.

BRIGGS, Martin, "Architectural Models", en *Burlington Magazine,* Londres (1929), 174-183 y 245-252.

CABEZAS GELABERT, Lino Manuel, "Los modelos tridimensionales de arquitectura en el contexto profesional y en las teorías gráficas del siglo XVI", en *Dibujo y Arquitectura. Actas del IV Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica,* Valladolid, Universidad de Valladolid, (1992), 105-116.

CARAZO LEFORT, Eduardo y MONTES SERRANO, Carlos, "Algunas anécdotas sobre la utilización de las maquetas en la arquitectura española del siglo XVIII", en *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica,* 1, Valencia (1993), 47-53.

CARAZO LEFORT, Eduardo, "El modelo de la catedral de Valladolid", en *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica,* 2, Valladolid (1994), 95-100.

CERUTTI FUSCO, Annarosa, *Inigo Jones, Vitruvius Britannicus,* Rimini, Maggioli, 1985.

CONTARDI, Bruno, "I modelli nel sistema della progettazione architettonica a Roma tra 1680 e 1750", en *In Urbe Architectus. Modelli, Disegni, Misure. La professione dellarchitetto, Roma 1680-1750,* Roma, Museo Nazionale di Castel SantAngelo, 1991.

DOIG, Allan, *The Architectural Drawings of Kings College, Cambridge,* Cambridge, Avebury, 1979.

DOWNES, Kerry, *Hawksmoor,* Londres, A. Zwemmer, 1976.

DOWNES, Kerry, *Sir Christopher Wren; Exhibition in Whitechapel Art Gallery,* Londres, Trefoil Books, 1982.

DOWNES, Kerry, *The Architecture of Wren,* Londres, Granada, 1982.

DOWNES, Kerry, *Vanbrugh,* Londres, A. Zwemmer, 1977.

FRIEDMAN, Terry, *James Gibbs,* New Haven, Yale University Press, 1984.

GARDELLES, Jaques, "Les maquettes des effigies de donateurs el de fondateurs", en BARRAL, Xavier (editor), *Artistes, artisans et Production artistique au Moyen Age,* volumen II, París, Picard (1987), 67-78.

GENTIL BALDRICH, José María, "Una relectura de la Carta sobre la Arquitectura a León X", en *Dibujo y Arquitectura. Actas del IV Congreso Internacio-*

nal de Expresión Gráfica Arquitectónica, Valladolid, Universidad de Valladolid (1992), 87-98.

GENTIL BALDRICH, José María, "La interpretación de la scenografia vitrubiana o una disputa renacentista sobre el dibujo de proyecto", en *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica,* 1, Valencia (1993), 15-33.

GENTIL BALDRICH, José María, "Sobre el proyecto de arquitectura en el Renacimiento: traza y modelo en las *Vidas* de Giorgio Vasari", en *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica,* 2, Valladolid (1994), 70-81.

GOMBRICH, Ernst H., "Ese maestro italiano tan poco común...: Giulio Romano, arquitecto, pintor y empresario de la corte", en *Nuevas visiones de viejos maestros,* Madrid, Alianza Forma (1987), 151-175.

IÑIGUEZ HERRERO, José Antonio, *El altar Cristiano; de Carlomagno al siglo XIII,* Pamplona, Eunsa, 1991.

KOSTOF, Spiro, *El arquitecto: historia de una profesión,* Madrid, Cátedra, 1984

MARINELLI, Claudio (coordinador), *El arte del dibujo. Los Vanvitelli,* Roma, Leonardo-De Luca, 1992.

ORME, Philibert del, *Architecture de Philibert de L'Orme,* 1648. Edición facsímil, Lieja, Pierre Mardaga, 1981.

PACCIANI, Riccardo, "I modelli lignei nella progettazione rinascimentale", en *Rassegna,* 32, Milán (1987), 6-19.

SCAMOZZI, Vicenzo, *Dell'Idea dell'architettura universale di Vicenzo Scamozzi divisa in X libri,* Venecia, 1615.

SUMMERSON, John, *Inigo Jones,* Londres, Harmondsworth, 1966.

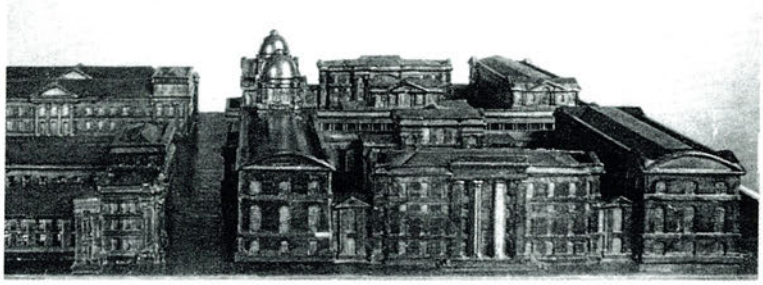
VV.AA., *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte. Arte Medieval II, Románico y Gótico,* Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

WHINNEY, M., *Wren,* Londres, Thames and Hudson, 1971.

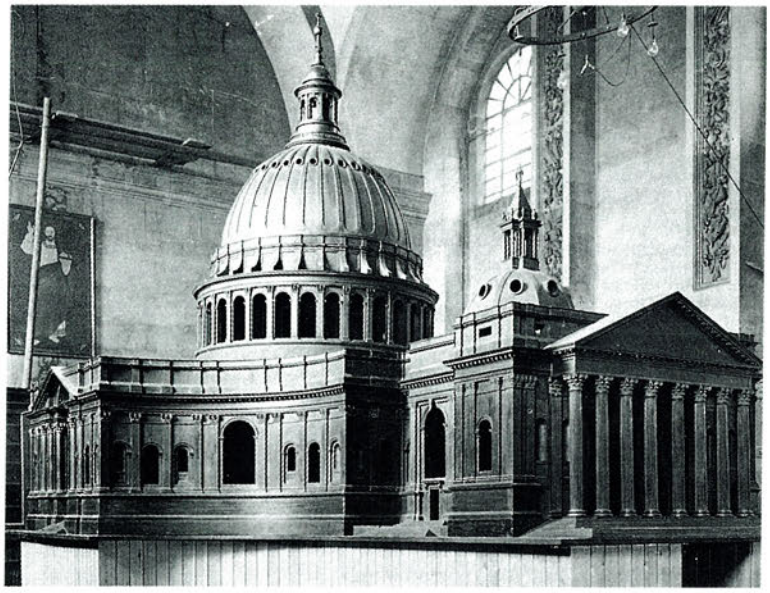
WIEBENSON, Dora, *Los tratados de arquitectura: de Alberti a Ledoux,* Madrid, Herman Blume, 1988.

WITTKOWER, Rudolf, *Palladio and Palladianism,* Nueva York, George Braziller, 1974.

WOTTON, Henry, *The Elements of Architecture Collected by Henry Wotton Knight, from the best Authors and Examples,* Londres, John Bill, 1624. Edición facsímil, Nueva York, Da Capo Press, 1970.



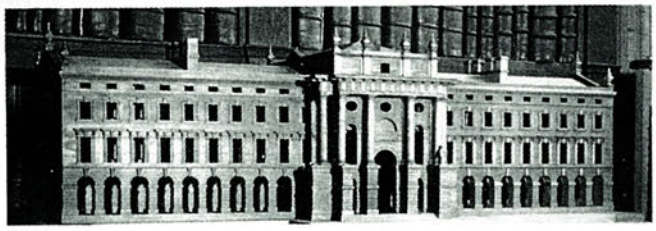
Lám. 1. Ch. Wren, Modelo para el Greenwich Hospital (1699).



Lám. 2. Ch. Wren, Great Model para la Catedral de San Pablo de Londres (1673).

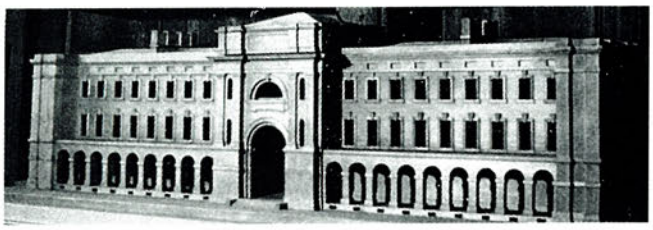
Lám. 3. Ch. Wren, Detalle del interior del Great Model.

Lám. 4. Hawksmoor, Modelo de Easton Manor (1690).

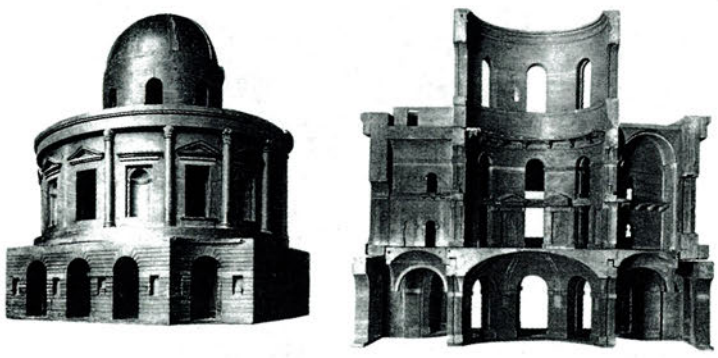


Lám. 5. N. Hawksmoor, Primer Modelo para el King's College en Cambridge (1713).

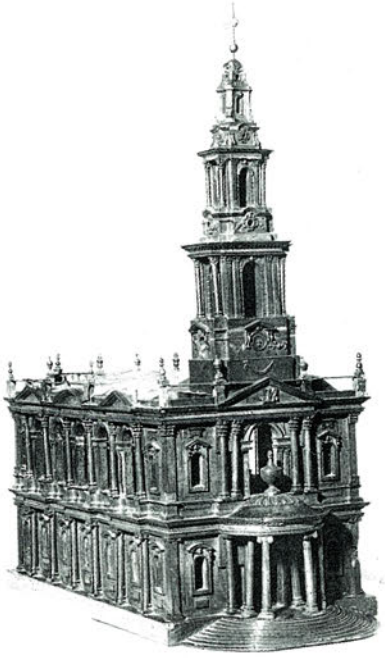
Lám. 6. N. Hawksmoor, Detalle del
Primer Modelo para el King's College.



Lám. 6. N. Hawksmoor, Segundo Modelo para el King's College (1713).



Lám. 7. N. Hawksmoor, Modelo para la Radcliffe Camera en Oxford,
exterior e interior (1734).



Lám. 8. J. Gibbs, Modelo de St. Mary-le-Strand en Londres (1714).

Lám. 9. J. Gibbs, Modelo de St. Martin in the Fields en Londres (1721).

Lám. 10. J. Soane, Modelo de Tyrigham House (1795).

PARTICIPACIÓN DE GRABADORES MADRILEÑOS EN LA ESTAMPA DE DEVOCIÓN GALLEGA, DEL BARROCO AL NEOCLÁSICO

Por

YOLANDA BARRIOCANAL LÓPEZ

Las aportaciones exteriores al arte tipográfico gallego y al grabado, en general, son constantes a lo largo de los siglos XVII y XVIII, en especial en esta centuria en que, a pesar de la pobreza de medios, se produce la cristalización de nuevos modos de expresión y manifestaciones variadas de una sociedad en desarrollo, sujeta al movimiento renovador de la Ilustración. El lento avance de los esquemas culturales estimula una necesidad creciente de ambos medios de comunicación para su difusión, en pugna con un marco social de fuerte permanencia conservadora y escasas muestras de movimientos secularizantes. Dentro de este contexto, el fenómeno religioso acusa con fuerza su peso en multitud de prácticas y manifestaciones haciendo que el cuadro de advocaciones barrocas siga inalterado, favoreciendo, ante la necesidad creciente de propagación de ideas y creencias, el florecimiento de la estampa de devoción.

La demanda de estampas, destinadas a libros de contenido religioso o dirigidas a despertar la devoción, se satisface en los talleres tipográficos y en la labor de los grabadores locales, afincados en Santiago (1). Pero la mediocre calidad de las imprentas compostelanas y la carencia de un número suficiente de artesanos que practiquen el grabado con perfección, determina en numerosas ocasiones, la necesidad de la clientela de buscar estos servicios fuera de los límites del Reino. Los talleres tipográficos santiagueses muestran un bajo nivel de calidad en su reducida producción, anclada en el tradicionalismo, con material gráfico apenas renovado y escaso esmero en la composición. Organizados en auténticas dinastías que se transmiten por vía familiar, heredando el oficio y consolidando la solera del apellido, los impresores se muestran como meros artesanos que gozan de una clientela continuada y monopolizada, suficiente para abastecer su capacidad productiva y su solvencia comercial.

Ante la baja calidad que ofrecen las prensas gallegas, los intelectuales nativos buscan en nuevos horizontes comerciales la ampliación cultural y talleres más diestros en la ilustración de sus escritos fuera de Galicia, procurando también un mayor prestigio y eco a su obra. Este comportamiento no se reserva a la minoría ilustrada, acusando también la dependencia del exterior la clientela tradicional de carácter religioso, como monasterios, conventos, parroquias y cofradías, ante la necesidad de difusión de sus particulares devociones. En esta relación cultural y de mercado, Madrid se convierte en el principal foco de atracción y el núcleo fundamental de intercambios y transaciones. A través de los encargos y del traslado de las láminas y estampaciones, por medio de arrieros maragatos, se produce la organización de una verdadera red comercial entre esta zona de la periferia y el centro, indicativa de la alta valoración de que gozaban las oficinas tipográficas y artistas afincados en Madrid.

Las estampas de devoción grandes, en tamaño de a pliego, abiertas en cobre por los más notables grabadores locales son, a menudo, estampadas en Madrid, reservándose a los impresores de la ciudad los trabajos más menudos, como la impresión de estampas pequeñas, cédulas y libritos de Novenas.

Un temprano testimonio de la impresión de estampas en Madrid lo ofrece la cofradía de Nuestra Señora del Socorro, sita en el monasterio benedictino de San Martín Pinario, al anotar en sus cuentas los gastos de estos trabajos en el año 1708 (2).

La cofradía de Santa Bárbara, con sede en la iglesia compostelana de Santa María del Camino, incluye en el año 1766 los gastos de impresión en Madrid de una lámina con el retrato de su santa patrona, abierta por el platero y grabador Ángel Antonio Piedra Rodríguez: "Item da en data doscientas estampas que se imprimieron en Madrid de la lámina nueba en papel de media quartilla, su porte y cajón según quenta por menor, que exhibe, y tiene de coste cada estampa seis mrs. y la quinta parte de otro" (3). En 1755 se le abonan al mayordomo de la cofradía doscientos cuarenta y ocho reales y diez maravedíes que tuvo de coste la impresión en Madrid de mil quinientas estampas grandes, en papel de media marquilla, según consta de carta cuenta del corresponsal de Madrid, y veinte reales pagados al maragato Martínez por el porte del cajón de dichas estampas desde Madrid a la ciudad. Las últimas estampaciones se harían en 1788, con un coste de ciento cuarenta y siete reales por la impresión y porte de quinientas estampas en papel de marquilla.

Otra de las cofradías más populares de Santiago, la de San Roque, enviará a Madrid para su estampación la lámina de su patrono, abierta también por Angel Piedra en 1768. Las razones del encargo vienen expresadas por el propio tesorero de la cofradía, al manifestar que habiéndose probado en las imprentas de la ciudad, salían sus estampas borradas, sin los perfiles y claridad que se merecía y corresponde, habiendo sido preciso mandarla a la Corte y Villa de Madrid a disposición de D. Carlos Vicente Conde, residente en ella e individuo de la misma Cofradía, de cuya cuenta habían corrido los gastos de las estampas, que fueron mil quinientas en papel y una tirada extra de veintiseis en tafetán y raso liso que igualmente se imprimieron para personas distinguidas.

La plancha abierta se envía con las mayores precauciones en una caja de cedro encargada a los carpinteros Domingo Antonio de Illobre y José de Abelenda. De su transporte se encarga el maragato Gabriel Ramos, por cuyo trabajo percibe treinta y seis reales. Los gastos ocasionados por la impresión se especifican en el descargo que de ellos hace el tesorero de la cofradía: "de seiscientos treinta y tres reales y veinticinco mrs. que en igual forma consta de distintos recaudos, cuenta y recibos, pagó a D. Manuel Fernández, estampador de láminas en la Villa y Corte de Madrid por mano de D. Vicente Conde, residente en ella, e individuo de esta Cofradía que como tal se le encargó la impresión de mil quinientas estampas en lámina mayor, en papel por una parte, y por la otra veintiséis en tafetán. El todo fueron seiscientos ochenta y siete reales y ocho maravedíes. El exceso, que son cincuenta y siete reales y medio, los codonó al Santo y pagó el mismo D. Carlos, conforme lo expresa su carta misiva de seis de dicho mes de julio de este referido año, habiendo él anticipado el todo a dicho estampador y más que se ofreció en este particular" (4).

Las estampas debieron agotarse con rapidez, encargándose al año siguiente una nueva tirada de mil quinientos ejemplares en la imprenta de Manuel Fernández, con un coste total de quinientos reales. La segunda impresión de una nueva lámina abierta en 1785 por el mismo grabador, según diseño del pintor Juan Bernardo del Río, se lleva a cabo nuevamente en Madrid, garantizándose así la calidad de su estampación.

También desde otros puntos de Galicia se encargan estampas piadosas en Madrid. De allí vendrá el grabado de Nuestra Señora de Reza, imagen venerada en su parroquia de las cercanías de Orense, como especial protectora de la ciudad, salud pública, conservación de frutos y temporales, a cu-

ya catedral se trae en rogativa siempre que se necesita. La lámina se abre en 1764 a expensas de José Ignacio Noguerol, para que se imprima con la limosna de sus devotos, aplicando su importe en obsequio de la imagen y conclusión del camarín que, siguiendo las trazas del maestro de obras Fr. Plácido Iglesias, se está construyendo en el santuario. La estampación se lleva a cabo también en Madrid, debido a que como el propio donante justifica, en Santiago "se le pidió por el coste de cada 100 a 29 rs., y reconoziendo ser mucho, solizitó en Madrid adonde ya antes por 12 rs. el ciento se ymprimieron algunas por debozión suia antes de aora" (5).

La lámina de San Campio, mártir catacumbal trasladado desde Roma a la parroquial de Entíns (La Coruña), grabada en 1798 por el polifacético artista Melchor de Prado Mariño, según diseño del pintor Plácido Fernández Arosa, es estampada "para que venga con el primor que corresponde" en Madrid, haciéndose constar los gastos ocasionados en las cuentas del santuario (6).

Pero la participación madrileña en torno a la estampa de devoción no se limita a la impresión de las láminas de mayor empeño, reservándose también a los grabadores de la Corte los encargos más destacados para su ejecución, dada la escasez y mediocre habilidad de los burilistas locales. La dedicación esporádica de los artistas compostelanos al grabado, practicado generalmente por plateros como un mero acercamiento a la técnica, condiciona la calidad de sus producciones, de modo que diferentes artistas de la Corte surtirán con su trabajo a lo largo del siglo la demanda gallega.

En su afán por divulgar las devociones más populares, las instituciones religiosas contratan fuera los servicios de artistas avalados por una larga producción y asentado prestigio, dada la desconfianza de los comitentes ante la oferta local. Esta búsqueda en el exterior de la limpieza y corrección en los grabados se advierte claramente en la carta que en 1797 dirige el canónigo penitenciario de la catedral compostelana, Simón Días de Rábago, al párroco de Entíns para el grabado de la citada lámina de San Campio, antes de que, finalmente, fuera abierta por Melchor de Prado: "...bien reflexionado, y para que la estampa salga con el primor que corresponde he pensado que baya el Dador para que retrate a nro. Santo, y su urna, para remitirla después a Madrid; el Dador lo hará bien porque tiene obligación, y también se vuscará el mas diestro en la Corte, y de allá vendrán las estampas en toda forma, en cuya operación nada perderá el Santuario..." (7).

Bien es cierto que la calidad de la obra gráfica no se corresponde, en ocasiones, con el renombre de las firmas, sobre todo en la primera mitad de siglo. Esta carencia es debida a la participación de mediocres dibujantes locales como intermediarios, encargados de obtener el dibujo previo o diseño a copiar por los grabadores, ante la imposibilidad del desplazamiento de éstos y la necesidad de una reproducción fidedigna de las imágenes originales. En este grabado de reproducción, la imagen resultante es de segunda mano, lo que explica muchas veces la ostensible falta de calidad de alguna de las muestras.

La precaria situación de la actividad grabadora en Compostela durante la primera mitad de siglo, y el escaso número de artistas dedicados a las labores del buril, obliga a su demanda fuera de Galicia desde fechas tempranas, enlazando así con las tardías producciones de algunos de los representantes del grabado de las últimas décadas del siglo XVII en la Corte, como Marcos Orozco, Gregorio Fosman Medina y Clemente Puich.

Al grabador de láminas a buril, Marcos Orozco, corresponde el retrato de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de la Franqueira (Lám. 1), venerada en su santuario de A Cañiza (Pontevedra), dedicada por un devoto a Fr. Antonio de Fuenmaior, cuatro veces abad del monasterio, Definidor, Procurador y Maestro General de la Orden de San Bernardo, a cuya jurisdicción pertenece el santuario. La estampa, por la ingenuidad del dibujo y composición, no merece ser destacada de entre la abundante aunque rutinaria obra del grabador, calificado como de "mediano gusto e inteligencia de dibujo" (8), sin acreditar la lámina la solidez del oficio y la especialización que Orozco alcanzó en su dedicación a la estampa de devoción. La importancia de la lámina estriba más que en su calidad artística en estar firmada por el grabador en Madrid, en 1704, a la edad de 82 años. Hasta el momento se había supuesto que la actividad de Orozco llegaba casi a finales del siglo XVII (9), pero con esta estampa podemos ampliar su actividad artística hasta entrada la nueva centuria, y sobre todo conocer la fecha de su nacimiento, en 1622, permitiendo el encuadre de su obra.

Acreditada por su firma, en Madrid año de 1717, es la estampa de Nuestra Señora de los Remedios, venerada en su capilla junto al puente romano de Orense, debida al grabador Gregorio Fosman Medina (10), enlace entre la segunda generación flamenca y los grabadores españoles de la segunda

mitad del siglo XVII, del que se conocen grabados entre 1652 y 1713. Su relación con temas gallegos había tenido como precedente la ilustración, en 1677, de la obra póstuma de Fr. Felipe de la Gándara Ulloa "El Cisne Occidental canta las palmas y triunfos eclesiásticos de Galicia", donde graba una estampa con el escudo de Galicia, Santiago en la batalla de Clavijo y las armas de la casa de Quiroga, en honor al maestre de campo Antonio López de Quiroga, a quien se dedica.

Los encargos se hacen, otras veces, a grabadores secundarios afincados en Madrid, como es el caso de Clemente Puich, pintor y grabador discípulo de Antonio Palomino, quien en 1700 abre el retrato de Nuestra Señora de los Ojos Grandes (Lám. 2), venerada en la catedral lucense, para figurar en la obra del canónigo Magistral de Lectura Juan Pallarés Gayoso "Argos

Lám. 1. MARCOS OROZCO. Nuestra Señora de la Franqueira. A Cañiza (Pontevedra).
Lám. 2. CLEMENS PUICH. Nuestra Señora de los Ojos Grandes. Catedral de Lugo.

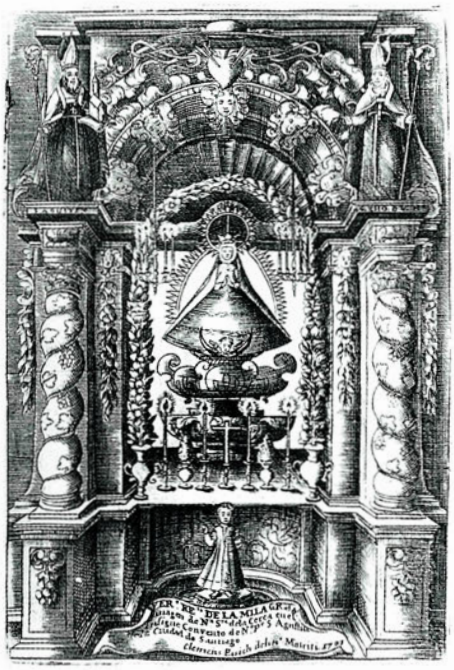
divina Santa Maria de Lugo de los Ojos Grandes. Fundación, y Grandezas de su Iglesia, Sanctos naturales, Reliquias, y Venerables Varones de su Ciudad, y Obispado, Obispos y Arçobispos que en todos imperios la governaron", impresa en Santiago por Jacinto do Canto en la oficina tipográfica de Benito Antonio Fraiz. La estampa es de muy bajo valor artístico, pero tiene el interés de mostrar el primitivo altar de esta imagen, encargado en 1655 al entallador Francisco González, según la traza que se hizo para Nuestra Señora del Sagrario de Toledo (11), reemplazado por el camarín que en 1735 construye Miguel Romay según trazas de Fernando Casas.

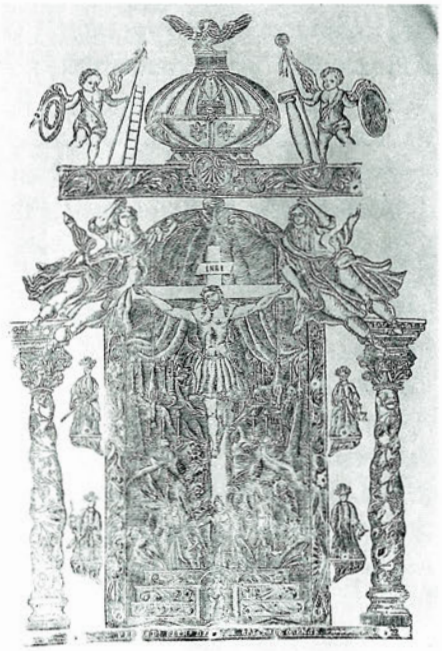
No sería la única colaboración de Puich para la clientela gallega, abriendo en 1701 el retrato de otra popular imagen, Nuestra Señora de la Cerca (Lám. 3), devoción compostelana venerada en el convento de San Agustín, para ilustrar el "Ceremonial según el romano, y el uso de los religiosos de Nuestro Padre San Agustín, útil, y provechoso para todos los eclesiásticos, assi regulares, como seglares", compuesto en 1701 por el predicador Fr. Antonio de Castro, maestro de novicios del real convento de San Felipe de Madrid, hijo del de Santiago y dedicado por el autor a la devoción mariana. La composición sigue fielmente el dibujo de la estampa de la Virgen, grabada con anterioridad por Fr. Gabriel de Casas, maestro de obras y lego del monasterio de San Martín Pinario, donde la firma, pudiendo haber servido de modelo a la nueva lámina. En ambas, se olvida el rígido clasicismo de la arquitectura de Casas para mostrarse ostensiblemente barroca y con afán decorativista, presentando a la Virgen en su altar, flanqueado por columnas salomónicas, donde asientan las imágenes de San Agustín y Santo Tomás de Villanueva.

También se graban y estampan en Madrid las láminas del Santo Cristo de la catedral de Orense, mereciendo tan popular imagen su reproducción desde que en 1604 el arzobispo de Santiago, Maximiliano de Austria, expresara su deseo al cabildo orensano de que se le concediese retratar el Santísimo Crucifijo para su contento y consuelo, figurando en las cuentas posteriores el cargo de estampas y su venta a los fieles como testimonio de su visita a la imagen (12). En 1696, se pagaron a Agustín de Bustamante cincuenta reales por diferentes dibujos que sacó para la lámina del Santo Cristo, que se hizo en Madrid, como consta de las cuentas. También se anotan sesenta reales de abrir y componer la lámina vieja, y trescientos quince que costó abrir la lámina nueva con el tabernáculo. Reproduce ésta el altar y ca-

marín del Santo Cristo, encargado al maestro de obras de la catedral de Santiago Domingo de Andrade, repitiendo en él el prototipo de baldaquino que cubre el altar del Apóstol en Compostela. Grandes ángeles en posición inclinada, apoyados sobre columnas salomónicas, simulan sostener el pesado templete, enriquecido con figuras de ángeles portadores de instrumentos de la Pasión. A ambos lados del Cristo, pequeñas esculturas representan las Virtudes Cardinales y Teologales (Lám. 4).

En 1743 se hizo una lámina nueva, cuyo dibujo costó sesenta reales. También se grabó en Madrid, desde donde la remitió el Doctoral, y su coste fue de mil trescientos reales. La estampa aparece firmada en dicho año por Ioan Pérez, quien sigue la composición de la anterior, ofrecien-





Lám. 3. CLEMENS PUICH. Nuestra Señora de la Cerca.
Convento de San Agustín. Santiago de Compostela.
Lám. 4. Santo Cristo. Catedral de Orense.

do la vista frontal del altar, enriquecido con mayor abundancia de detalles (Lám. 5).

En la segunda mitad de siglo, con el conocido progreso experimentado por el grabado, no dejan de ser habituales los encargos a artistas foráneos, encaminados ahora a los grabadores incorporados a los círculos académicos, comenzando por el primer director de grabado de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Juan Bernabé Palomino, lo que indica cuales eran los modelos estéticos dominantes y el gusto de quienes desde Galicia encargaban grabados.

La producción de Palomino para la clientela gallega será especialmente significativa, desde que en 1736 grabara las armas de Galicia, que figuran en la "Real Cédula a favor de la Compañía de Comercio de el Reyno de Galicia", y en el segundo tomo de los "Anales del Reyno de Galicia", de Francisco Javier de la Huerta y Vega, impreso en Santiago en la oficina de Ignacio Guerra. Pero la actividad de Palomino se extiende también a la estampa religiosa con advocaciones de este ámbito, siendo la primera el retrato de la milagrosa imagen de Nuestra Señora del Carmen, venerada en su capilla de la iglesia parroquial de Santa María de Melias (Orense), firmada por el grabador en Madrid, en el año 1753 (Lám 6). En ella se reproduce con fidelidad el retablo y grupo escultórico de la Virgen con el Niño entregando los escapularios de la orden a Santa Teresa y San Juan de la Cruz, obra del siglo XVIII debida al mecenazgo de D. Bernardo Romero Carranza, abad que fue de esta iglesia.

Por su tamaño y calidad sobresale entre las estampas compostelanas la de Nuestra Señora del Socorro, devoción benedictina del monasterio de San Martín Pinario, en cuya iglesia recibe devoción desde que en 1668 fuera fundada su cofradía (13). El grabado, abierto en 1756 por Palomino, a expensas de un devoto de la Virgen, se concibe como un medio de exaltación mariana, mostrando el monumental retablo construido entre los años 1746 y 1749, siguiendo las trazas del arquitecto Fernando de Casas, autor también del diseño de la lámina.

De Francisco Asensio y Mejorada, empleado de la Real Biblioteca y colaborador de sus publicaciones, que destacaría en el grabado de letras, consta otra lámina de Nuestra Señora del Socorro, abierta en Madrid en 1770. Su estampación corre a cargo de la imprenta madrileña, como se desprende de los gastos anotados en el Libro de Cuentas de la Cofradía: "Ytem da

Lám. 5. IOAN PÉREZ. Santo Cristo. Catedral de Orense.
Lám. 6. JUAN BERNABE PALOMINO. Nuestra Señora del Carmen.
Santa María de Melias (Orense).

por descargo que se sacaron en Madrid dos mil y quinientas estampas grandes que con su porte y sacas costaron trecientos setenta y tres rrs" (14).

Creada la nueva advocación de la Virgen Peregrina en Pontevedra, desgajada de la devoción de la Virgen de la O en la capilla del Camino, se le da título en 1776 de María Santísima del Refugio, la Divina Peregrina, adoptando desde ese momento su cofradía las disposiciones necesarias para proveerse de una nueva imagen, encargada al escultor José de Torres, quien la hace con la condición de ser admitido como congregante, así como de encargar las trazas del retablo debidas a Melchor de Prado (15), para provisión de la nueva capilla que en devoción de la Virgen se construye en Pontevedra.

Paralelamente se encargaría una lámina con su retrato a fin de garantizar la difusión de su culto, siendo el grabador Juan Minguet, discípulo de Palomino, el artífice de la misma. La plancha, destinada a estampas de devoción, se graba en 1779, dedicándose al canónigo de la catedral compostelana Manuel Reguera.

La estampación de la lámina se hace también en Madrid, anotándose en las cuentas de la cofradía de 1781 el pago de 470 reales y 14 maravedíes a Juan Manuel Caballero, vecino de la Villa y Corte, por dos remesas de estampas, y en 1784 por otra remesa y por lo que pagó por el retoque de la lámina de la Virgen Peregrina (16). Desde 1798 será el impresor compostelano Ignacio Aguayo el encargado de su estampación, como se demuestra de su correspondencia con la cofradía pontevedresa, para la que ya trabajaba imprimiendo las Novenas de la devoción, usando en ellas una pequeña xilografía de la Virgen. En una carta del impresor de 1803, con referencia a otra suya del año 1798, respondiendo al encargo de imprimir la lámina de las estampas de la Divina Peregrina –capaz aún de dar muchas copias a pesar de las tiradas hechas en Madrid– se lamenta Aguayo de la falta de buenos estampadores en Galicia, debido al fallecimiento del operario de su taller, por lo que apenas si hace una tirada de 200 ejemplares; una vez le llega un estampador de Madrid, se imprimen 3000 nuevas estampas, manifestando que la plancha ha quedado como si apenas diera un ciento y capaz de dar muchas más (17).

Al círculo de los más destacados representantes del grabado académico de la Corte en la España de la Ilustración, discípulos de Manuel Salvador Carmona (18), se deben también algunas de las estampas de devoción encargadas desde el área del noroeste, que descubre y demanda el grabado "de buen gusto", si bien la estampa religiosa se destina más a promover la devoción que las artes. No obstante, el virtuosismo y calidad de los dibujos originales y el gran nivel técnico de los artistas se reflejará en la calidad de los grabados que cubren los momentos finales del siglo.

Los exquisitos efectos pictóricos logrados con la técnica de punteado y la finura en las sombras del modelado acreditativa de una depurada corrección en el arte del buril, se manifiestan en el nuevo grabado que se hace de Nuestra Señora del Refugio, la Divina Peregrina de Pontevedra (Lám. 7), a cargo de Luis Fernández Piedra, grabador de reproducción relacionado con el círculo académico madrileño y colaborador en la ilustración de la obra

portuguesa de Manuel Carlos de Andrade, "Luz liberal e nobre arte da cavallaria" (Lisboa, 1790). La estampa hecha según diseño del pintor valenciano Antonio Rodríguez (1765-1823), se dedica al arzobispo de Compostela Sebastián Malvan y Pinto (1784-1795).

Luis Fernández Noseret, discípulo de Carmona, es autor del grabado de Santa Bárbara (Lám. 8), patrona del Real Cuerpo de Artillería de Marina, venerada en la capilla del convento franciscano del Ferrol, cuya estampa se graba en 1805 a devoción de la Hermandad: "En 21 de Abril de 1805 Juntos y congregados barios Hermanos para tratar sobre la Lámina que ha dispuesto abrir de Ntra. Patrona Sta. Bárbara, enterados del costo que según noticia dada por el sor. D. Josef Ibarra al Hermano mayor D. Francisco Galbán podrá tener abierta en Madrid, han acordado que desde luego por dho

Lám. 7. LUIS FERNÁNDEZ PIEDRA. ANTONIO RODRÍGUEZ. Virgen Peregrina. Pontevedra.
Lám. 8. LUIS FERNÁNDEZ NOSERET. AGUSTÍN ROBLES. Santa Bárbara.
Convento de San Francisco. Ferrol.

Hermano mayor se encargue al expresado D. Josef Ybarra la ennominada Lámina al precio de cinquenta doblones en que abisó le combenía el artífice abrirla, e igualmente acordaron que de hecha la Lámina se tiren en Madrid hasta dos resmas en Estampas al precio que el mismo D. Josef lo oferte y de todo ello como secretario doy fe" (19). En 9 de Diciembre del mismo año la lámina ya estaba hecha, extrayéndose de la caja de caudales 3.855 reales y 30 maravedíes para satisfacer al Hermano mayor, D. Francisco Galbán, con el fin de cubrir los gastos ocasionados en abrir la lámina y tirar las estampas de Santa Bárbara (20).

No se reproduce en el grabado la imagen y retablo de la santa, ajustado por la hermandad en 1789 con el maestro escultor Carlos do Porto, y dorado en 1795 por los maestros pintores ferrolanos, Manuel Crespo y Ramón Bacelar (21). La invención y composición de la estampa corre a cargo de Agustín Robles (1750-1841), pintor ferrolano en contacto con los círculos de Mengs durante su estancia en Madrid, cuyo estilo imitó y copió directamente. Su figura serviría, de hecho, de lazo de unión entre la ilustración madrileña de la corte de Carlos III y aquel Ferrol en el que comienzan a manifestarse las primeras inquietudes artísticas coincidentes con el neoclasicismo (22), de ahí que la estampa aparezca firmada por Fernández Noseret. En ella se muestra a Santa Bárbara acompañada de sus atributos principales, la palma de mártir y la torre, y fiel a la "Leyenda Dorada", acompañada de un ángel con la custodia, simbolizando el privilegio de los devotos de la santa de no morir sin los santos sacramentos.

Juan Moreno de Tejada, académico de mérito de San Fernando y San Carlos de Méjico, grabador de cámara de Carlos IV, es autor de una de las más bellas estampas que sobre advocaciones gallegas se abrieron en Madrid, la de San Rosendo. Contará para ello con la colaboración del pintor gallego, Gregorio Ferro Requeixo, académico de mérito de San Fernando, y a la sazón Director de la Academia.

Gregorio Ferro dispondrá en su tierra natal de una importante clientela para su pintura, centrada sobre todo en la catedral compostelana y en el monasterio benedictino de San Salvador de Celanova (Orense), para el que hará una serie de cuadros sobre la familia de San Rosendo (23). Es para este centro para el que se abre la estampa, firmándola en 1799, a devoción y expensas de su abad Fr. Mauro Crespo, proclamándose en ella al santo como fundador, monje, abad y patrono del monasterio. Representa a San Rosen-

do investido de obispo y abad, ante una mesa con útiles de escritorio, viéndose en la lejanía, tras una balaustrada, la arquitectura monumental del monasterio. Flanquean al santo seis medallones, colocados simétricamente, conteniendo las principales escenas hagiográficas de San Rosendo: aparición del ángel a Santa Ilduara anunciándole el nacimiento de un hijo santo, el carro de bueyes y los ángeles transportando la pila en que fue bautizado, consagración de San Rosendo como obispo, milagro de la resurrección de los operarios castigados por hablar mal del santo, liberación de Galicia de los normandos y muerte de San Rosendo en Celanova. Ferro manifiesta en la estampa ser un seguidor fiel de Antonio Mengs, elegante en el dibujo y minucioso en el detalle, muy acorde en el estilo a las fórmulas neoclásicas.

NOTAS

(1) Este y otros aspectos han sido tratados en mi Tesis Doctoral "El grabado impreso en Galicia en el siglo XVIII". Universidad de Valladolid, 1993.

(2) Archivo Histórico Diocesano de Santiago (=AHDS). "Ytem da por descargo que se sacaron en Madrid dos mil quinientas estampas grandes que con su porte y saca costaron trescientos y setenta y tres rrs." (Fondo de San Martín Pinario. Fundación y cuentas de la Cofradía y Hermandad de Nuestra Señora del Socorro, 1708-1774, carp. 28-29, ms. 42). GONZÁLEZ GARCÍA, "Datos para la historia", 16-22; Idem, "La Virgen del Socorro", 37-54.

(3) AHDS. Fondo parroquial de Santa María del Camino. Libro de la Cofradía de Santa Bárbara, 1727-1819, 11, fol. 158 v.

(4) Libro de Cuentas de la Cofradía del Señor San Roque, 1768-1794, fol. 30. BOUZA BREY, "Biografía", 341-50.

(5) Archivo Histórico Provincial de Orense. Libro de Acuerdos del Ayuntamiento, 1764-66, nº 117, fol. 21 v.

(6) "Por la condución de dha lámina de Santiago a Madrid quarenta rrs. Por el coste de dos mil estampas su papel, la ymprenta, gravar en la referida lámina la letra, porte de Madrid a Santiago y lo demás anexo, mil nuvecientos y dos rrs. Por la condución de dhas estampas desde Santiago a esta Parroquia quarenta rrs". (AHDS. Libro de las limosnas de San Campio, 1795-1808, leg. 1116 A, fol. 44 v).
En diciembre de 1800 se hace una nueva tirada de dos mil estampas, encargándose al maragato Pedro Crespo el transporte de la plancha, cobrando 40 reales por la condución de la lámina a Madrid. El coste de su impresión se anota según recibo: "Primeramente del coste de dhas estampas, a ciento y quatro rrs. cada ciento por lo bueno del

papel: 2080. Cajón: 40. Encerado y Mozo: 50". A los gastos de estampación se añaden minuciosamente los de su transporte: al maragato Miguel Botán "por la conducción de los cajones que vienen las estampas según recibo 426 rs.", y a Juan Nieto "doscientos quarenta rs. por la condución de un cajón con estampas para S. Campio, su peso ocho arrobas".

Una copia de una carta adjunta a las cuentas de impresión transmite la importancia de la calidad del papel en el proceso de estampación, justificando su mayor coste: "Tengo prevenidas las estampas de Sn. Campio, le habrán parecido caras al Sr. Penitenciario porque ha sido preciso ponerles en papel más largo que las anteriores, y si quisiese aí cortarla que lo hagan, el estampador dijo que con dificultad se podrán tirar las dos mil en el otro papel porque como está hecho con cola destruiría la Lámina o serán de muchísimo menos lucimiento, y así es que en el mismo papel que ban pueden tirarse todavía otras 2000 sin retocar la Lámina, pero si a pesar de todo el Sr. Penitenciario quisiese en el otro papel se tirarán las que se puedan y en las que ban debe subirse el precio".

En carta de 31 de enero de 1801, se manifiesta que el estampador queda con la lámina por si quisieran imprimir más estampas. En 1803, se hace una nueva tirada de 2000 ejemplares en pliego de Marca Mayor, con un coste total de 2618 reales, y en 1808 una nueva tirada en la Real Calcografía, según recibo de su Regente, Juan Lázaro, en papel de marquilla y grabado de nueva letra en la lámina, con un coste de 4304 reales". (AHDS. Civil Santuario San Campio, leg. 1116, fols. 99, 101, 106). BOUZA ÁLVAREZ, *Religiosidad contrarreformista,* 176-184.

(7) AHDS, Civil Santuario San Campio. General. Carp. 1116, fol 6.

(8) CEÁN BERMUDEZ, *Diccionario,* 274.

(9) GALLEGO, *Historia del grabado,* 177-179.

(10) PÉREZ COSTANTI, *Diccionario,* 258.

(11) FERRO COUSELO; LORENZO FERNÁNDEZ, *La capilla,* 27-28.

(12) FILGUEIRA VALVERDE, *Grabados compostelanos,* 28.

(13) AHDS. Libro de Fundación y Cuentas de la Cofradía y Hermandad de Nuestra Señora del Socorro, 1708-1774, carp. 28-29, ms. 42, fol. 6.

(14) Archivo Histórico Provincial de Pontevedra (=AHPP). Cuentas de la Peregrina desde 10 de Agosto de 1781 a 1793. FILGUEIRA VALVERDE, "Imágenes y retablos", 156.

(15) "Novena Histórico-Doctrinal de la Madre de Dios Nuestra Señora del Refugio, que con el título de la Divina Peregrina se venera en su Capilla de la villa de Pontevedra". 1777. Ignacio Aguayo. El mismo taco xilográfico será empleado por el impresor en la decoración de Hojas de Grados universitarias entre los años 1798-1794, y por la imprenta de Juan Francisco Montero, en Novenas, hasta el año 1820.

(16) "Santiago Julio 15 de 803.

Muy Sr. mío y mi Dueño: por la de Umd. última conozco varias equivocaciones quanto a Láminas; y por deshacerlas busqué con bastante trabajo la carta del Sr. Dn. Tomás Precedo de Julio 10 de 98 que copio a la letra; así:

"Pontevedra Julio 10 de 98: Muy Sr. mío y mi Dueño: por el dador que será el Sr. Dn. Josef Tarrio, remito a Umd. la Lámina de las estampas de la Divina Peregrina, que pensando estaba en Madrid, la tenía mi compañero Mier, y hoy vino a mi poder restituida por un confesor, por aver sido robada de la casa de dho Mier; y respecto se me

asegura que la citada Lámina está capaz de dar muchas estampas, deberé a Umd. imprima las que pudiere de buena tinta y papel; y que sea de modo que para la función que es para la 2ª Dominica de Agosto inmediato tengamos todas las posibles. Cuyos gastos se entregarán a Um. prontamente. Estimaré a Umd. la respuesta de su resolución, y que mande sic.".

En efecto reciví la Lámina; y me acuerdo respondí en estos, o equivalentes términos: "Muy Sr. mío y Amigo: recivo la de Umd. con la Lámina, y aunque se conoce dió en Madrid muchas, no por eso dexa de estar bien capaz de dar muchas más dando en una buena mano; ésta falta hoy en Galicia, la Muerte me la quitó, y así no puedo darle a Umd. más que las muy precisas para remedio, hasta que me venga la mano que espero; pues es lástima se malogre tan buena pieza; irán buenas, no tenga duda en ello sic".

En efecto remití por dos ocasiones, y me persuado no pasaron de doscientas en todas; llegome un buen estampador de Madrid; entreguele la Lámina con satisfacción, y me sacó y tengo prevenidas hasta tres mil; y la Lámina quedó y está como si apenas diera un ciento; y capaz de dar otras tres mil y más, que es lo más esencial.

Va la muestra y acreditará mi escrito. El costo es:

Papel seis resmas de 20 manos útiles a 46 276

Estampadura a 30 rs. el ciento 900

El todo mil ciento setenta y seis 1176

No hago caso de las 200 que haya remitido antes. Acá no tengo más Lámina que la de imprimir, o ordinaria, que se usa en las Novenas; una pequeñita fina, y muy gastada ya, allá estará.

Si acaso no tiene el Santuario efectos bastantes para pagar las tres mil, no por eso deje Umd. de recogerlas pues no hay inconveniente en esperar por el resto.

No puedo ser más laxo, y me parece basta para inteligencia de Umd. a quien se repite. Su seguro servidor. Ygnacio Aguayo.

Nota: Se le pidieron mil y quinientas que remitió y con los portes importaron quinientos noventa y seys, que he pago. Alvarez".

(17) Se conocen de Carmona los grabados del Diploma de la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago, y el "Plano de la ciudad de Santiago, primero de las siete que componen el Reyno de Galicia, cuya fundación empezó en el Siglo nono con motivo de la invención del Cuerpo del Glorioso Apóstol Santiago levantado por el Arquitecto D. Juan López Freyre vecino de esta ciudad". Dedicado a D. Domingo Antonio Miguel Gómez de los Cobos, marqués de Camarasa, conde de Ribadavia, y Grande de España, por Juan López Freire, el Menor, en 1796.

(18) Archivo del Cuerpo de Artillería de Marina del Ferrol (=ACAMF). Libro de acuerdos de la Hermandad de la Gloriosa Virgen, y Mártir Sta. Bárbara de los Yndividuos del Rl. Cpo. de Artillería de Marina del Departamento del Ferrol que dió principio en 11 de Diciembre de 1785. Fol. 67.

(19) ACAMF. Libro de Carga y Data de la Hermandad de Santa Bárbara que dió principio en 24 de Mayo de 1789.

(20) ACAMF. Libro de Acuerdos..., fols. 13-14.

(21) SOBRINO MANZANARES, "La Edad Contemporánea", 407.

(22) BARRIOCANAL LÓPEZ, FARIÑA BUSTO, *El antiguo Museo*, 64-75.

BIBLIOGRAFÍA

BARRIOCANAL LÓPEZ, Yolanda, *El grabado impreso en Galicia en el siglo XVIII,* Tesis Doctoral, Universidad de Valladolid, 1993.

BARRIOCANAL LÓPEZ, Yolanda; FARIÑA BUSTO, Francisco, *El Antiguo Museo de Pinturas de Ourense (1845-1852),* Orense, Anexos Boletín Auriense, 13, 1989.

BOUZA ÁLVAREZ, José Luis, *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco,* Madrid, C.S.I.C., 1990.

BOUZA BREY, Fermín, "Biografía de las estampas calcográficas compostelanas de San Roque en el siglo XVIII", *Compostellanum,* XI, Santiago (1966), 341-350.

CEAN BERMUDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España,* III, Madrid, 1800.

GALLEGO, Antonio, *Historia del grabado en España,* Madrid, Cátedra, 1979.

FERRO COUSELO, Jesús; LORENZO FERNÁNDEZ, Joaquín, *La capilla y santuario del Santísimo Cristo de la catedral de Orense,* Orense, Anexos Boletín Auriense, 12, 1988.

FILGUEIRA VALVERDE, José, "Imágenes y retablos de la Virgen Peregrina", *El Museo de Pontevedra,* IV, Pontevedra (1946), 146-158.

FILGUEIRA VALVERDE, José, *Grabados compostelanos,* Santiago, 1949.

GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Angel, "Datos para la historia de Nuestra Señora del Socorro de Santiago de Compostela", *Boletín del Seminario Fontán-Sarmiento,* VI-VIII, Santiago (1980), 16-22. Idem, "La Virgen del Socorro, devoción benedictina, *Nova et Vetera,* 15, Zamora (1983), 37-54.

PÉREZ COSTANTI, Pablo, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII,* Santiago, 1930.

SOBRINO MANZANARES, María Luisa, "La Edad Contemporánea", en *Historia del Arte Gallego,* Madrid, Alhambra, 1982.

EL DIBUJO EN LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO. CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DE SUS COLECCIONES

Por

ASCENSIÓN CIRUELOS GONZALO

En la Real Academia de San Fernando se conserva un importante fondo de dibujos de los siglos XVI al XX. El grueso de la colección está constituído por obras relacionadas directamente con la enseñanza de las bellas artes, ya sean pruebas realizadas por los alumnos o diseños encaminados a servir de modelo en las clases. Entre las primeras, los ejercicios ejecutados para obtener el pase de sala, las pruebas presentadas por los aspirantes a los premios generales, las correspondientes a las ayudas de costa mensuales y las remitidas por los pensionados de Roma. Respecto a los segundos hay constancia de la compra de dibujos a profesores –Castro, Maella, Bayeu, Camarón– destinados a las salas de principios y cabezas, y la adquisición de grandes colecciones cuyos ejemplares fueron utilizados de modelo en las aulas, como la del pintor romano Carlo Maratta. Completan este grupo de diseños relacionados con la enseñanza académica los proyectos presentados para la obtención de títulos y graduaciones.

Un segundo bloque está formado por los legados de académicos, como los que en el presente siglo efectuaran Pedro Muguruza y Antonio Garrido.

Importantes también, aunque menores en número, son las colecciones de dibujos para grabar que se conservan en el Museo de la Academia –*Monumentos Arquitectónicos de España y Antigüedades Arabes de Granada y Córdoba*– y en Calcografía Nacional –*Retratos de los Españoles Ilustres y Guía de forasteros*.

En otros casos, las adquisiciones se han debido a hechos coyunturales, como el ingreso en 1836 de cuatro tomos procedentes del monasterio zamorano de Valparaíso, sometido al proceso desamortizador de Mendizábal, o la donación realizada por Fernando VII en 1818 de los dibujos de la Real Quinta de El Pardo.

Por último, la reciente participación, con sus donaciones, de muchos artistas en la formación de una nueva colección de dibujos contemporáneos ha permitido un enriquecimiento constante de los fondos.

En estas páginas se pretende dar una visión global de las principales colecciones de dibujos de la Academia, con mayor detenimiento en aquellas que por su especial interés o valor artístico merecen un análisis más detallado. Para cubrir este objetivo se ha consultado la bibliografía relacionada directamente con los dibujos conservados en el Museo, la documentación de archivo de la Academia y la información específica obtenida a partir de la experiencia personal en la investigación de dichos fondos desde hace algunos años.

El inventario de varios grupos de dibujos está, todavía hoy, en proceso de realización, hecho que dificulta la determinación del número exacto de ejemplares que componen algunas colecciones. Es el caso de *La Ilustración Española y Americana*, *Monumentos Arquitectónico de España*, *Antiguedades Árabes de Granada* y *Córdoba*... Pueden ofrecerse, no obstante, datos aproximados sobre el cómputo total de diseños pertenecientes a la Academia. Alcanzan la cifra de 18.000, de los cuales 11.000 son diseños arquitectónicos, con predominio técnico del lavado y la tinta china, y el resto, figuras o escenas de diferente temática, realizados a la aguada, carboncillo y sanguina preferentemente.

La mayor parte se conservan en el Gabinete de Dibujos del Museo, a excepción del legado Muguruza, depositado en la Biblioteca, y algunas series para grabar, que pertenecen a la Calcografía Nacional.

EL DIBUJO EN LA ENSEÑANZA ACADÉMICA

El dibujo era considerado tradicionalmente la base en el aprendizaje de cualquier arte y su enseñanza experimentará un cambio notable con la aprobación por Fernando VI, el 13 de junio de 1752, de una Academia de Bellas Artes que habría de convertirse en la rectora del gusto artístico a partir de esos momentos (1).

La implantación de las reales academias en el siglo XVIII coincidió con un movimiento de regeneración artística propugnado por los ilustrados, quienes pretendían controlar desde el aparato del Estado la enseñanza de las artes e imponer así un gusto uniforme y oficialista. El control ejercido por este tipo de instituciones no sólo se extendía a la conservación y restau-

ración del patrimonio nacional, sino que también incluía las investigaciones historiográficas y, lo que es aún más importante, las academias concedían y repartían los títulos y cargos a los artistas. De este modo se consiguió que la enseñanza pública, costeada y mantenida por el Estado, se impusiera a la que venía impartiéndose en los talleres (2).

La Real Academia de San Fernando reglamentó desde un primer momento la enseñanza del dibujo, tanto en su sede en Madrid como en las distintas academias y escuelas provinciales que, a modo de sucursales, fueron surgiendo por toda la geografía española: Valencia, Barcelona, Zaragoza, Valladolid, Sevilla... En el nacimiento y desarrollo de las escuelas de dibujo jugarán un papel transcendental las Sociedades Económicas de Amigos del País y las Cámaras de Comercio (3).

Los modelos a seguir fueron el italiano y el francés, aunque ya existían precedentes muy claros en la tradición española, tanto en la forma de organización como en la preparación teórica a partir de tratadistas nacionales (4).

La enseñanza del dibujo en la academia madrileña, y en general en todas las europeas, se basaba en el aprendizaje progresivo de esta disciplina, que se dividía en tres etapas sucesivas: las salas de principios, yeso y natural (5). Dicho esquema apenas ha sufrido alteraciones desde su aparición en las academias renacentistas, y las ideas defendidas por Leonardo da Vinci o Zuccaro han estado vigentes hasta el siglo XX (6).

El método aplicado en la enseñanza general de las bellas artes, y en particular del dibujo, se basaba en el principio analítico inductivo de comenzar por lo más elemental y sencillo, como la copia de partes, elementos o composiciones bidimensionales, y avanzar gradualmente hacia lo más complejo, el modelo vivo, a través de la reproducción de objetos tridimensionales o estatuas. Este programa, basado en la imitación de las formas, pretendía adiestrar al alumno en el conocimiento de las técnicas artísticas y persuadirle de que los modelos que copiaba eran los ejemplos a seguir. El fin último de esta concepción mimética era la representación del cuerpo humano, considerado como el más alto ideal de perfección y belleza, y, por tanto, la base de inspiración de todos los que se querían dedicar al arte.

El peldaño más bajo en la enseñanza lo ocupaba la sala de principios, donde se daba acogida a todos los alumnos que ingresaban en la Academia independientemente de la actividad a la que fueran a dedicarse con posterioridad: pintura, escultura, arquitectura, grabado, restauración... Ello explica la hetero-

geneidad de sus miembros y la convivencia dentro de un mismo aula de los aprendices de artesanos con los artistas. Era la sala que contaba con mayor asistencia y, por ser de iniciación, la que presentaba un mayor porcentaje de jóvenes indecisos. En ella se aprendían los primeros rudimentos del oficio, a base de reproducir sistemáticamente las diferentes partes del cuerpo humano. Se comenzaba con la copia, en distintas posturas, de elementos aislados como ojos, bocas, orejas, manos y pies, para continuar con la realización de cabezas y medias figuras y terminar con la consecución de figuras enteras. Los estudios se completaban con nociones de anatomía referentes a la constitución y funcionamiento de huesos y músculos.

Para llevar a la práctica estas enseñanzas se contaba con el auxilio de un material didáctico abundante, consistente en cartillas de estampas y hojas de dibujo, realizados por los profesores y alumnos premiados, que servían de modelo en las clases.

Son escasas las noticias relativas al empleo por parte de la Corporación madrileña de cartillas de dibujo, aunque fue habitual su utilización (7). El caso más significativo lo constituye la *Cartilla de principos de dibuxo según los mejores originales que posee en sus salas de estudio la Real Academia de las Tres Nobles Artes de Madrid*, compuesta por José López Enguídanos y publicada en 1797 por la Imprenta Real. La incorporación de obras pertenecientes a la propia institución suspuso un acercamiento de los modelos a los alumnos que allí estudiaban.

Resulta sorprendente, sin embargo, la gran cantidad de referencias documentales que testimonian la demanda por parte de la Academia y de otras instituciones, como escuelas provinciales y centros de estudios menores, de hojas de dibujos destinados a la sala de principios (8). La necesidad creciente de diseños de principios se debía al constante aumento de los alumnos en las aulas y al deterioro que iban sufriendo con el paso del tiempo los dibujos empleados de modelo.

> "Los papeles de principios estaban maltratados y sus formas y contornos no eran conformes a la grandiosidad de dibuxo que se había propuesto adoptar" (9).

Llegó a ser tan agobiante la presencia de jóvenes en las salas de la Academia que en 1818 se decidió abrir varios estudios donde se impartiera la enseñanza del dibujo en sus primeras fases: Estudio de la Merced y Estudio de la calle Fuencarral, entre otros (10). De este modo, la Corporación quedaba convertida en sede de los estudios mayores de las nobles artes,

creándose posteriormente, en 1845, una escuela especial para el aprendizaje de la arquitectura.

En algunos casos, la falta de material en las clases se suplía con la aportación voluntaria de los profesores (11) o mediante donaciones (12), pero al no ser éstas suficientes la Academia se vió obligada a recurrir a encargados remunerados (13).

Dentro de este panorama de escasez de buenos modelos queda plenamente justificado el interés demostrado por la de San Fernando en la compra que se hiciera en 1775 de la colección Maratta.

Todo el material dedicado a la enseñanza era propiedad de la Academia, incluídos los dibujos, que se protegían con marcos y eran colgados de las paredes de las salas para poder ser vistos por los alumnos.

El acceso a la sala siguiente, la del yeso –si se trataba de un pintor o escultor– o la de matemáticas –si aspiraba a ser arquitecto–, se hizo en un primer momento de forma desordenada y arbitraria, sin tener presente la aptitud de los aprendices. Para enmendar este desorden la Junta decidió que ningún alumno pudiera pasar a las salas de los modelos sin ser examinado y aprobado previamente por el correspondiente director del mes (14). Los méritos de los trabajos presentados por los alumnos más adelantados eran reconocidos en Junta ordinaria, decidiéndose por mayoría su pase definitivo a la nueva sala.

En Junta general de 24 de abril de 1764 se acordó que fueran únicamente los profesores los encargados de calificar y emitir veredicto sobre los aspirantes a premios y pensiones, así como sobre la obtención de pase de las clases inferiores a las superiores,

> "de tal suerte que votando el Director Gral en todas las Artes, Sólo los Escultores [lo harán] en las de Escultura, y sólo los Arquitectos en las de Arquitectura, y en atención a la Dependencia y direción que de estas tres principales Artes reciven las del Grabado, declaro también que en las obras de el buril o aguafuerte han de tener voto sólo los Grabadores de estos Ramos y los Pintores si las láminas son de Figuras y Paises; pero si fuesen de Arquitectura, con los Gravadores votarán los Arquitectos. En las obras del Gravado de medallas y sellos tendrán voto los Gravadores de esta especie y los Escultores. Los profesores de uno y otro Grabado a quienes la Academia tiene concedida facultad para votar en las obras de Pintura o Escultura, podrán usar de ella como hasta ahora; pero mando que en adelante no se conceda sino al que haga tales obras de Pintura, Escultura o Arquitectura que por ellas merezca en justicia el Grado de Académico de Mérito de alguna de estas tres Artes: y entonces votará en ellas como tal, no como Gravador" (15).

Teniendo en cuenta que para pasar de una sala a otra el alumno estaba obligado a realizar un ejercicio de dibujo, a modo de examen, resulta lógica la abundancia de pruebas de este tipo que conserva la Academia. Son fácilmente identificables al estar firmadas en el anverso, indicando la conformidad del profesor, y al determinarse la sala a la que deseaba acceder el alumno, así como representar en el reverso el nombre del afortunado y el día de la Junta en que le fue concedido el pase definitivo. Sirvan de ejemplo las anotaciones que aparecen en uno de los dibujos del siglo XIX (560 x 420 mm. Lápiz, carboncillo y clarión. Papel blanco, preparación al temple marrón rosado):

> "230/p
> *Desnudo masculino*
> [Anverso] Pide pase al yeso. Madrid, 29 de Marzo de 1828 / Vicente Pelaguer [Rubricado]
> [Reverso] Eugenio Cascarro [Rubricado] Tubo pase en Junta ordinaria del Domingo 30 de Marzo de 1828" (16)

Una vez que el alumno se había familiarizado con el estudio de figuras planas, a partir de la copia de obras bidimensionales, debía enfrentarse, en un segundo nivel, con modelos volumétricos estáticos. La complejidad y la destreza iban en aumento ya que se trataba de plasmar sobre papel la tridimensionalidad propia de las obras escultóricas.

Para mitigar en lo posible esta dificultad los aprendices podían consultar los cuadernos o cartillas donde los profesores habían reproducido previamente los modelos de yeso. Con este apoyo, y siguiendo el esquema de lo más simple a lo más complejo y de las partes al todo, el alumno iba copiando, como ya hiciera en la sala de principios, pies, manos, cabezas, piernas, brazos, hasta alcanzar el desarrollo pleno de la figura. La diferencia fundamental con el nivel de principios, en lo que respecta al modelo, es que las anteriores hojas de dibujos eran sustituidas por elementos parciales del cuerpo humano, anatomías artísticas o "ècorchés" y un gran número de figuras, tanto aisladas como en grupos, trabajadas en escayola.

Los vaciados de esculturas o "modelos blancos", realizados a partir de moldes que reproducían a escala la obra original, tuvieron una gran difusión como material didáctico. Obras tan conocidas como los Hércules, Faunos, Venus, Antinoos, Mercurios, fueron comprados por todas las academias europeas para servir de modelos en sus aulas.

Los yesos con que contaba la Corporación madrileña procedían de la partida que había conseguido Velázquez en Italia, los que se trajeron desde Herculano, Roma y Florencia a instancias de Carlos III, los que poseían Mengs y Felipe de Castro y algunos pertenecientes a la colección de la reina Cristina (17). Esta colección fue dada a conocer en estampas abiertas en dulce por José López Enguídanos en 1794, sirviendo de guía en muchas instituciones dependientes de la Academia de San Fernando (18).

La entrada de ideas neoclásicas en la Academia, sobre todo a partir de la llegada de Mengs, supuso una revolución en cuanto a la consideración y tratamiento de los modelos que debían copiarse. Las formas de la estatuaria clásica, principalmente las griegas, sustituyen a los trasnochados yesos barrocos, y una nueva convicción estética y plástica hace presencia en los planes de estudio.

Según las teorías del pintor bohemio, que muy pronto serán asumidas por la Academia como propias, la escultura grecorromana era el cénit de la creación artística, compendio de todos los ideales de belleza y, por tanto, el mejor modelo a seguir. La estatuaria clásica debía ser imitada por la perfección de su estructura corporal y por la armonía y equilibrio entre sus distintas partes.

> "De ahí nacieron cánones y normas de proporciones rigurosas que encorsetaron las posibilidades creadoras propias de toda etapa histórica; buscaron los prototipos de una belleza impersonal en unas formas de fría perfección, con la pose y la actitud de la estatuaria griega, ante unos modelos hieráticos" (19).

Una de las críticas que con más insistencia se hizo a la enseñanza académica a lo largo del XIX, estaba en relación con la actitud viciada que adquirían los alumnos en la sala del yeso. La representación de gestos y actitudes se consideraba tan esteriotipada y mecánica que cuando el alumno se enfrentaba al modelo vivo lo hacía de la misma forma que si de una escultura se tratara. Sin embargo, era precisamente en esta sala donde el alumno veía por primera vez la proyección real de las sombras, en objetos tridimensionales, lo que le permitía la consecución del claroscuro. El paso por ella se consideraba obligado y constituía el punto de arranque de los estudios mayores. La copia del antiguo era fundamental para conseguir la perfección que se perseguía con el estudio del modelo vivo.

La representación del natural era considerada, dentro de la enseñanza del dibujo, como la cima que todos los artistas debían alcanzar, de ahí que se dejara para el final. El acceso a la nueva sala estaba reservado a los alunos

más aventajados, previo pase en Junta ordinaria. Al igual que en las otras fases, se acometía el aprendizaje de forma gradual hasta conseguir el objetivo deseado; es decir, la representación de la figura humana en su totalidad. Era un buen momento para rectificar y corregir las deficiencias y errores que se hubieran detectado en las otras salas y de hacer frente a nuevos problemas derivados de la copia de modelos reales.

La dotación de buenos modelos para la enseñanza fue motivo de polémica en el seno de la Academia, debido a las dificultades para hacerse con los servicios de éstos. Las protestas en relación con la vejez y deformidad de los que posaban eran continuas, así como la demanda de jóvenes bien formados. Hay que tener en cuenta que estos modelos no eran prototipos ideales de belleza, como ocurriera con las estatuas clásicas, sino personas normales y corrientes, con sus defectos físicos y sus peculiaridades.

Desde el año 1755 (20), la Academia contaba con la asistencia de tres modelos, considerados como funcionarios, cuya obligación era posar todas las noches, por semanas alternas, a excepción de la última de cada mes en la que todos debían coincidir para llevar a cabo la composición por grupo (21). En el Plan de Estudios de 1820 se determina que

> "en la sala del natural debe haber siempre tres modelos con arreglo a los tres tiempos de Ancianidad, Juventud y hedad de la Pubertad" (22).

Resultado de la práctica de copiar figuras desnudas en las salas de los modelos es la gran cantidad de academias que se conservan. Muchas de ellas son difíciles de identificar en su autoría ya que carecen de rasgos personales propios que las individualicen. Algunas otras fueron ejecutadas por artistas ya consagrados para servir de ejemplo, como las estudiadas por Claude Bédat y que llevan la firma de Felipe de Castro (23).

Desde un principio se acordó realizar una colección de "figuras de academia", de modo que los alumnos debían presentar sus trabajos en papeles iguales, rubricados por el director del mes, y presentarlos posteriormente a la Junta, que era la encargada de dictaminar sobre su mérito (24).

Los dibujos se realizaban sobre papel de tamaño uniforme, generalmente de color pardo oscuro, empleándose como técnica el lápiz negro, la sanguina y realces de clarión.

Como complemento al estudio de la figura humana, se consideró imprescindible el apoyo de una disciplina destinada a la copia de telas y ropajes y otra a la enseñanza de la anatomía. La primera se instituyó en 1760 y

contó con la referencia visual de un maniquí ejecutado por Juan de Mena. Se advierte, como en otros casos, que

> "en el estudio de paños se cuidará de que no entre el discípulo a copiar por entero el Maniquí vestido, sino que principiando por partes, como en las demás clases, vaya gradualmente ascendiendo a la adquisición de este interesante ramo en cuantos partidos puedan ofrecérsele" (25).

A pesar de que su estudio resultaba de gran interés para el adelantamiento de escultores y pintores, quedó interrumpido en numerosas ocasiones, siendo sustituido por hojas con dibujos. Las composiciones historiadas requerían con frecuencia la consulta de repertorios de trajes y estudios de paños, donde se valorasen las luces, sombras, drapeados y pliegues. Cabe mencionar al respecto la gran utilidad de algunos diseños de la colección Maratta, pródiga en este tipo de representaciones (26).

La enseñanza de la anatomía fue considerada en los estatutos de 1751 como un auxilio de los estudios de modelos vivos (27), pero no alcanzará verdadera relevancia hasta 1768, año en que se aprueba la creación de una cátedra bajo la dirección del profesor de cirujía Agustín Navarro. Se pretendía con su implantación evitar las incorrecciones cometidas en el tratamiento de huesos y músculos, así como permitir el conocimiento de los lazos de dependencia que existen entre unos y otros.

En estrecha relación con la anatomía, el estudio de las proporciones se presenta como uno de los grandes baluartes de la estética académica. La revalorización del mundo clásico supondrá, en definitiva, la recuperación de los cánones antiguos, tomados de las estatuas griegas y basados en una normativa rígida y matemática.

PREMIOS, AYUDAS Y PENSIONES

Para estimular a sus alumnos hacia el progreso de la actividad artística la Academia montó un sistema de incentivos consistente en la concesión periódica de ayudas y pensiones a los discípulos más necesitados y el reconocimiento público de los más sobresalientes en cada disciplina.

Salvo que se otorgaran ayudas extraordinarias, el cauce normal para la obtención de estas recompensas era la superación de una prueba o examen, cuya dificultad variaba en función de la categoría de las distintas oposiciones.

Generalmente, y a excepción de la de escultura, todas las secciones imponían como ejercicio para la obtención de premios y ayudas la realización de dibujos, cuyos temas eran acordados previamente en Junta.

El Museo de la Academia conserva en la actualidad un buen número de estos diseños, aunque faltan muchos de los enviados desde Roma, ya que, al ser cedidos como modelos a escuelas provinciales y centros de estudios menores, la Academia no volvió a recuperarlos.

PREMIOS GENERALES

De todos los premios establecidos como incentivos para la aplicación de los jóvenes artistas y el fomento de las artes, fueron sin duda los generales aquellos que alcanzaron un mayor prestigio.

Su primera convocatoria tuvo lugar en 1753, concediéndose con carácter anual hasta 1757. A partir de este momento, y hasta 1808, fueron repartidos cada tres años, salvo el que debió celebrarse en 1755 que no se llevó a efecto. La invasión del ejército francés y el consiguiente conflicto bélico, provocaron el cese en la celebración de estos concursos, volviéndose a restablecer por última vez en 1832 (28).

Los premios se repartían entre tres disciplinas artísticas: pintura, escultura y arquitectura. Atendiendo al grado de dificultad que conllevaba la ejecución de las distintas obras, se establecieron dentro de cada especialidad tres categorías denominadas de primera, segunda y tercera clase.

La fórmula que se empleó para favorecer la participación en estos concursos fue la impresión y distribución de un edicto que era fijado en los lugares públicos de la Corte y remitido a las capitales de provincia y principales ciudades del reino (29). El edicto recogía el tema que debían desarrollar los aspirantes, así como la fecha de entrega de las obras a la Academia.

Los residentes en la Corte firmaban personalmente la oposición ante la presencia del Secretario, y los que vivían fuera de Madrid se inscribían por carta declarándose opositores. Su inclusión en las listas les permitía ser considerados como alumnos de la Academia, aunque no estuvieran matriculados en ella (30). Aquellos que no hubieran firmado y presentado sus trabajos en la fecha indicada no eran admitidos, perdiendo todo derecho a la obtención de premios.

El plazo establecido para la realización de este primer ejercicio, deno-

minado de pensado, era de seis meses, coincidiendo en esta medida con el resto de las academias europeas (31). Por lo que respecta a la sección de pintura, la prueba consistía en la realización al óleo de un cuadro de composición, para la primera clase, y diseños en papel de Holanda, a lápiz, sanguina o aguada para la segunda y tercera. La sección de escultura impuso el modelado de yeso o barro, según se tratara de la primera o segunda clase, y el dibujo en la tercera. Para la arquitectura todos los proyectos se ejecutaban en papel, empleando la técnica de líneas y sombras en tinta china.

Confeccionada la lista definitiva de opositores, tras presentar éstos sus obras, se fijaba la fecha y hora para la realización del ejercicio de repente, señalándose un día para cada materia o disciplina. La prueba consistía en desarrollar, durante dos horas, un asunto escogido, por sorteo, de entre los propuestos por los académicos de mérito en Junta ordinaria. En la sección de pintura, los temas elegidos para las dos primeras clases, tanto en la prueba de pensado como en la de repente, eran de carácter alegórico, mitológico, bíblico o histórico; para la tercera se prefería el dibujo de una estatua clásica. La sección de arquitectura propuso para las dos primeras categorías y en ambas pruebas, el trazado de proyectos de grandes dimensiones, pero en la de repente bastaba con dibujar partes concretas del edificio, mientras que en la de pensado, la representación era total, con su planta, alzado y secciones. En la tercera clase de la prueba de pensado se trabajó hasta 1769 con fachadas de edificios ya construídos, pero a partir de esta fecha, los órdenes arquitectónicos clásicos, entendidos como arquetipos ideales sin referencia a edificio concreto alguno, fueron elegidos como tema de los ejercicios.

Los alumnos eran distribuídos por las diferentes salas de la Academia, bajo la asistencia y vigilancia del Viceprotector, o un consiliario en su nombre, y el Secretario, quienes rubricaban y sellaban los papeles. Al finalizar los exámenes las obras eran colocadas en el Salón de Juntas con los cuadros, bajo relieves y diseños que habían realizado previamente los artistas. Confrontadas las pruebas de pensado y de repente, los académicos facultativos procedían a graduar su mérito a través de una votación secreta.

La entrega de los premios tenía lugar en sesión pública y solemne presidida por el monarca o algún miembro de la Casa Real, con la asistencia de los académicos y de numerosos invitados. Se abría la sesión con una alocución concerniente a los acuerdos tomados por la Corporación desde el anterior concurso, después era proclamado el nombre de los ganadores, a

quienes se hacía entrega de un certificado y una medalla de oro o plata de diferente valor según la categoría a la que hubieran opositado (32). Se establecieron un primer y un segundo premio por cada clase, que no siempre fueron cubiertos, y ocasionalmente se concedió otro con carácter extraordinario (33). Las medallas, talladas por Tomás Francisco Prieto, llevaban en el anverso la efigie del rey Fernando III, patrono de la Academia, y en el reverso el emblema de la entidad (34). Durante la ceremonia se leían, con gran boato, oraciones, discursos y poemas y, al finalizar ésta, se servía un refresco o una taza de chocolate con dulces (35).

Las obras premiadas eran colocadas y expuestas al público en los salones de la Academia, según su categoría, pasando posteriormente a engrosar los fondos de la Corporación.

En el proyecto de concesión de premios se propuso que los alumnos galardonados fueran declarados individuos de la Academia y gozaran de las ventajas propias de su condición; pero, para evitar suspicacias por parte de los otros miembros, muchos de ellos profesores de los premiados, se decidió nombrarles académicos honorarios con la condición de que sólo pudieran estar en la Junta el día de la concesión del premio, salvo los laureados en dos ocasiones, que podrían asistir a las Juntas semanales y los que repitiesen por tercera vez, a quienes se otorgaba derecho a voto en las elecciones generales.

Aunque poco frecuentes, hubo vacantes en alguno de los concursos al no disponer los aspirantes del nivel exigido para la obtención del premio de su clase.

AYUDAS DE COSTA

Las ayudas de costa, conocidas también como premios mensuales, sustituyeron oficialmente a las pensiones ordinarias cuyo objetivo era costear los estudios de los alumnos que tenían dificultades para acceder a la enseñanza académica, bien porque residiesen fuera de Madrid o porque su estatus social no se lo permitiese.

Con la misma intención de ayudar y estimular a los estudiantes más aplicados surgieron estos premios, aunque a la postre fueran concedidos como recompensa o gratificación a los que demostraban una mayor destreza en las pruebas. Su organización, dotación económica y distribución sufrieron varios cambios a lo largo de los años. La primera convocatoria tuvo lugar

en 1768 (36) y la última en 1792 (37).

El 31 de enero de 1768 se acordó conceder en la Junta ordinaria de cada mes las ayudas de costa correspondientes a las distintas artes, estableciéndose la siguente alternancia: en marzo se otorgaba el premio de pintura, al que tenían acceso pintores, grabadores de láminas y alumnos de perspectiva y anatomía; en abril el de escultura, por el que podían optar escultores, grabadores de medallas y discípulos de perspectiva y anatomía; en el de mayo el de arquitectura, al que aspiraban arquitectos y estudiantes de geometría y perspectiva. El mes de junio se reservaba para los grabadores de lámina y hueco (38). Todos los meses, con independencia de la sección que concursara, se concedía una ayuda a la sala de principios, por pertenecer a ella discípulos de todas las artes.

Las ayudas se dividían por clases, salvo las de principios y perspectiva que eran únicas. Dentro de la primera clase había dos premios: el primero de 400 reales y el segundo de 300; en la segunda clase otros dos, de 220 y 180 reales respectivamente, y en la de principios y perspectiva uno de 100 y otro de 120 reales.

En 1769 el sistema varía y se simplifica, reduciéndose las ayudas a cuatro por cada arte y quedando excluído el grabado. Desaparece el segundo premio de cada clase y se separa claramente el de principios del de perspectiva. A partir de este año, los premios se reparten del modo siguiente: uno de primera clase dotado con 400 reales, otro de segunda con 300 reales, uno más de perspectiva con 120 y el de principios con 100.

Para conseguir cualquiera de estas ayudas los alumnos debían presentar las obras que hubieran realizado en las salas de la Academia, durante los estudios nocturnos, ante la presencia de los respectivos tenientes y directores de mes. Estaba prohibido terminantemente, y era motivo de exclusión, trabajar en los ejercicios durante la mañana (39), sacar la obra fuera de la sala y presentar el mismo proyecto en más de una ocasión.

La obtención de ayudas dejó pronto de ser un estímulo para convertirse en un verdadero negocio. Algunos alumnos preferían no avanzar, e incluso retrasaban su pase a la sala siguiente, con tal de permanecer en la suya y poder así asegurarse más premios. Bastaba con no acudir a las clases de perspectiva y no disponer, por tanto, del certificado de asistencia para que le fuera denegado al alumno su pase a la sala del natural. Para evitar que esto sucediera, se decidió en Junta ordinaria de 4 de diciembre de 1768 que

"ningún discípulo de las tres Artes, y Grabados, que estudie en las salas de modelo de Yeso, Natural, y Arquitectura tendrá derecho a las ayudas de costa mensuales, ni se admitirán sus obras si no hiciese constar por cédula del Director de Perspectiva, o de quien esté encargado de este estudio que asiste a él por las mañanas con la frequencia y aplicación que conviene" (40).

Son muchos y variados los dibujos de perspectiva que se conservan en la Academia, entremezclándose en las escenas los elementos arquitectónicos con la representación de la figura humana.

El sistema de concesión de ayudas de costa, basado en la alternancia de las tres artes, pintura, escultura y arquitectura, determinó que algunos discípulos sólo acudieran de forma regular a las clases nocturnas de la Academia en los meses en que se repartían los premios de su arte. Se intentó subsanar este problema con algunas advertencias, como la obligatoriedad de asistir regularmente a las clases todos los meses o la de leer las faltas de asistencia en las votaciones. Pero al poderse constatar que estas medidas no surtían el efecto deseado y que los motivos de disculpa eran continuos, ya fuera por ausencia o por enfermedad, se decidió, en 1778, conceder dos ayudas de costa mensuales a cada una de las profesiones, con la esperanza de que el alumno, al intentar conseguirlas en uno u otro mes, concurriera con la frecuencia deseada a las aulas de la Academia (41).

Paralelamente, se incrementó el apoyo a la sala de principios con la creación de dos tipos de ayuda, una para los dibujos de cabezas y otra para los de figuras.

El reparto de las ayudas de costa quedará, a partir de estos momentos, de la forma siguiente (42):

"Prim^{s} ayud^{s} de Costa	A Pint^{s}, Escult^{s} y Archi^{tos}, a 200 R^{s} a cada Arte	600
Segundas	A las mismas art^{s} a cien r^{s} cada una	300
	A los Discip^{s} de Perspect^{va}	100
	A los que dibuxan figuras	80
	A los que dibuxan cabezas	40
		1120 rs"

El alumno aspirante a conseguir la ayuda debía cumplir dos condiciones: ser español y discípulo de la Academia. Los pretendientes eran convocados la tarde anterior a la celebración de la Junta, durante la cual tenía lugar la votación y en la que estaban presentes un consiliario, el Secretario y los profesores. Estos últimos sólo podían examinar a los alumnos de su arte, excepto en las ayudas correspondientes a las salas comunes como la de principios y perspectiva donde todos tenían derecho a voto.

> "Retirados, se examinarán del mismo modo todos los pretendientes, y acabado el examen el S^{or} Consiliario llamará a cada Profesor particularmente sin que puedan comunicarse unos con otros sus votos, y le preguntará qual juzga el mejor, y otro lo firmará, y quedarán guardados los votos por el S^{or} Consiliario para publicarlos en la Junta" (43).

Los alumnos de perspectiva estaban obligados a presentar el dibujo y a dar una explicación teórica y práctica de las reglas que habían usado, para evitar que se premiase al más hábil en vez de al mejor dibujante.

En un primer momento se reflejaba en acta la decisión de cada miembro votante, pero con el paso del tiempo fue suficiente que apareciera el cómputo total de los votos conseguidos por los participantes.

En los dibujos correspondientes a los primeros años de concesión de estos premios no se hace constar el nombre del aspirante, al que se sustituye por un número o letra clave, pero a partir de 1779,

> "quiere el Rey que cada uno de ellos ponga al pie, a continuación de su nombre y apellido, su edad y su patria" (44).

En caso de empate resultaba ganador el alumno que hubiera cursado menos años de estudio.

PENSIONES EN ROMA

La concesión de pensiones a los alumnos de la Academia para completar sus estudios en Roma fue considerada como un medio de que éstos alcanzasen la perfección y adiestramiento propios de cada una de las tres artes.

En los estatutos de 1751 se indica que

> "haya siempre [en Roma] seis discípulos Españoles, dos de cada profesión, con el carácter los tres de primeros, y los otros tres de segundos, y unos y otros con los sueldos correspondientes" (45).

Pero no será hasta 1757 cuando se consiga fijar unas pautas claras de organización del sistema de pensiones (46). Los nuevos estatutos determinan que los seis pensionados estarán bajo la custodia de un director al que han de respetar y obedecer en todo lo concerniente a los estudios. Además, se les insta a que envíen las obras que les sean demandadas por la Academia con el fin de aprobar su adelantamiento. También se advierte que al finalizar el periodo de seis años se dará por terminada la beca sin posible opción a prórroga.

Al año siguiente, en Juntas particulares de 28 de septiembre (47) y 10 de octubre (48), se dan las instrucciones precisas para el adecuado funcionamiento del sistema. La primera de estas Juntas establece un articulado de cuarenta puntos donde se pormenoriza la reglamentación de las pensiones de pintura y escultura. Según la nueva normativa, el director estaba obligado a presentar los pensionados al Agente General del rey en Roma, informar a la Academia de sus progresos, acompañarles por los edificios más representativos de la ciudad y resolver sus dudas cuando no fuera necesaria la consulta directa de la Academia. Por su parte, los pensionados acudirían al Agente General para cobrar los cuatrocientos ducados anuales de la beca, obedecerían al director en todo lo concerniente a los estudios, no podrían casarse sin permiso de la Academia y deberían volver a España al finalizar su estancia de seis años.

Los pintores estaban obligados a asistir al estudio del desnudo en el Campidoglio y, durante el primer año, debían copiar las estatuas antiguas –Hercules Farnesio, Antinoo, Apolo, Laoconte, Torso de Velvedere– y las obras de Rafael, Domeniquino, Reni, Lanfranco, Cortona, Maratta, Veronés, Ticiano y otros pintores de las escuelas romana, lombarda y veneciana. Al finalizar este periodo enviarían a Madrid seis dibujos, dos de obras pictóricas y cuatro de copias de estatuas, además de dos docenas de las mejores academias. Durante el segundo año, sin olvidarse del dibujo, estaba prevista la práctica del colorido de cuyo aprendizaje se daría cuenta con el envío a España de cuatro dibujos y tres copias de pinturas de Rafael, en lienzo. En el tercer año se incidiría de nuevo en los colores y se remitirían a la Academia seis copias de las obras de los grandes pintores, en lienzos de igual formato que los originales. Durante los últimos tres años el pensionado debía ocuparse en la realización de obras de su invención que, como en otros casos, serían enviadas a Madrid.

Los escultores, acompañados del director, debían buscar un taller para practicar el oficio y ponerse al amparo de un maestro a quien consultar las dudas. Asistirían, como los pintores, a dibujar y modelar del natural en el Campidoglio, copiarían las estatuas antiguas, estudiarían las obras de Miguel Angel, Bernini, Algardi o Rusconi, observarían los trabajos en piedras orientales y dibujarían, cortarían y tallarían el mármol. Como también sucediera con los pintores, era preceptivo enviar cada año a la Academia un número determinado de obras de las dimensiones que ésta determinara. La de San Fernando cargaría con los gastos de todos los materiales necesarios para la realización de los trabajos: lienzos, papeles, colores, mármoles, yesos, hierros, moldes...

El 10 de octubre de 1758 se regulariza la normativa de los pensionados de arquitectura, mediante un articulado de veintiún puntos. En función del nuevo reglamento los arquitectos residirían en Roma los dos primeros años, debiendo asistir a las clases de matemáticas, aritmética, geometría y otras materias propias de su disciplina que habrián de completar con el estudio de Vitruvio y "sus más famosos comentadores" como Daniel Bárbaro o Alberti. Ampliarían sus conocimientos con la lectura de los tratadistas clásicos y renacentistas –Serlio, Palladio, Scamozi, Vignola–, y mediante la consulta de las colecciones y libros de estampas. Observarían, medirían y diseñarían a escala los edificios antiguos, enviando a la Academia varios dibujos con la planta, alzado, órdenes arquitectónicos y adornos de algunos de ellos. El estudio de los edificios del último barroco clasicista, sagrados y profanos, públicos y privados, detallando el método de construcción, la distribución de espacios y elementos, fue considerado de un interés extraordinario, obligándose al pensionado a remitir a la Academia cuatro diseños de palacios y templos de este estilo.

Al finalizar los dos años de estancia en Roma, los pensionados de arquitectura desarrollarían proyectos de invención antes de iniciar su viaje por las principales ciudades de Italia, como Bolonia, Florencia, Milán o Génova, de Alemania y de Flandes, periplo de dos años de duración. Los dós últimos, hasta completar los seis de beca, los pasarían viajando por Holanda, Inglaterra y Francia para observar las peculiaridades constructivas de cada país, sus plazas, calles, fuentes, caminos, jardines, conducciones de agua, puertos... Al final de cada uno de los cuatro años de viaje por Europa, debían entregar al ministro del rey en cada Corte diseños e informes de las fá-

bricas y sistemas de ingeniería observados. La reglamentación de las funciones de los pensionados de arquitectura pone de manifiesto, con mayor claridad que en pintura y escultura, la voluntad de aprovechar sus trabajos e informes al servicio de la utilidad pública, o mejor, al servicio de los intereses del Estado, conforme a una mentalidad y unos presupuestos ideológicos de signo ilustrado. La dificultad para poner en práctica tan ambicioso programa acabó convirtiéndolo en un proyecto inviable, y también los arquitectos pasarían la totalidad de los seis años de beca en Roma. Como en el caso de los pintores y escultores, la Corporación madrileña pagaba los gastos que generaban los viajes así como el material necesario para llevar a cabo las tareas encomendadas.

Fueron necesarias varias reformas posteriores de la reglamentación para solucionar las irregularidades cometidas y perfeccionar la organización y aplicación del sistema de pensiones. Lo cierto es que la calidad de las obras decreció y cada vez eran menos las que se enviaban a la Academia (49). Sin embargo, las becas de Roma siempre gozaron de gran prestigio, por lo que terminaron extendiéndose a otros campos como la música o la arqueología.

LAS COLECCIONES DE DIBUJO DE LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO

La importancia concedida al dibujo en la enseñanza artística a lo largo de dos siglos fue decisiva para la posterior configuración de los fondos de la Academia de San Fernando.

Con el fin de satisfacer los intereses pedagógicos defendidos en sus estatutos, la Corporación tuvo que abastecerse de buenos modelos que sirvieran de instrumentos docentes. El núcleo primitivo de la colección se formó a partir de las obras de maestros antiguos que había conseguido Olivieri, a las que fueron añadiéndose otras procedentes de adquisiciones y donaciones de los propios miembros de la Academia. Estos fondos fueron acrecentándose con las obras realizadas por los alumnos, las compras de varias series de dibujos y las aportaciones voluntarias de los académicos y sus familiares.

Paralelamente a este proceso formativo, la Academia experimentó a lo largo de los siglos XVIII y XIX una pérdida continua de los dibujos que constituían algunas de las colecciones debido a la protección que ejerciera

sobre el resto de academias y escuelas provinciales. Para cumplir esta función protectora, la Academia se sintió obligada a enviar una parte de sus diseños a las distintas corporaciones locales, lo que a la postre significaría una reducción considerable de su patrimonio. En este mismo sentido podría explicarse la pérdida de un importante lote de dibujos con la creación, en 1978, de la Facultad de Bellas Artes, a la que la Academia cederá su tradicional función docente y algunos de sus más significativos ejemplares (50).

Tal movimiento de salida explicaría el hecho de que la Academia no cuente en la actualidad con un fondo de dibujos más amplio.

ANTIGÜEDADES ÁRABES DE GRANADA Y CÓRDOBA

Dentro de la política de promoción del grabado llevada a cabo por la Academia en el siglo XVIII, destaca la iniciativa que dio a conocer los principales monumentos del arte islámico en España. En una primera etapa se acomete la publicación de las obras de Granada, encargándose al pintor granadino Manuel Jiménez la realización de varios dibujos con las efigies de los reyes moros de las bóvedas del palacio de la Alhambra. Dicho encargo no fue ejecutado y años más tarde la Academia envía a su individuo de mérito Diego Sánchez Saravia a examinar los edificios del conjunto de la Alhambra, con especial atención al Palacio de Carlos V. Tras un minucioso examen, Saravia presenta en 1763 los resultados de su comisión: seis lienzos y dos tomos de dibujos, uno de planos y otro de detalles decorativos.

> "en que se apreciaban los métodos de construcción, los materiales empleados, el carácter de las obras y cuanto pudiera interesar al arquitecto y al arqueólogo" (51).

A pesar del reconocimiento del mérito de esta empresa por parte de la Corporación, el fallo desfavorable emitido por Vicente Pignatelli aconseja corregir y completar el trabajo de Saravia con nuevas investigaciones y diseños. El 17 de septiembre de 1766 se nombra responsable del proyecto al académico de honor José de Hermosilla, que contará con la colaboración de los delineantes Juan de Villanueva y Juan Pedro Arnal, discípulos de la clase de arquitectura y hábiles dibujantes (52). En esta ocasión el estudio no se limita a los monumentos de Granada, haciéndose extensible a la Mezquita de Córdoba. Tomando como base los dibujos de Saravia, se volvie-

ron a verificar las medidas de los edificios, introduciendo en los planos las variaciones detectadas y realizando nuevos diseños de los detalles y objetos de interés.

Una vez concluídas las tareas de dibujo se comenzó el grabado de láminas, encargándose a Jerónimo Antonio Gil, Juan Minguet y Joaquín Ballester la labor de abrir los cobres en dulce.

La primera parte, denominada *Antigüedades Arabes de España*, fue publicada en 1787 por la Imprenta Real, y su continuación, editada en 1804, llevaría el título de *Antigüedades Arabes de España. Parte segunda, que contiene los letreros arábigos que quedan en el palacio de la Alhambra de Granada, y algunos de la ciudad de Córdoba, publicadas por la Real Academia de San Fernando, e interpretadas y explicadas de acuerdo suyo por Don Pablo Lozano, Bibliotecario de S.M. y académico de honor de ella.*

LA COLECCIÓN MARATTA

El onjunto de dibujos perteneciente a Carlo Maratti (53) y su taller, compuesto de mil cuatrocientos ejemplares, es, sin duda, el más importante de cuantos ingresaron en la Academia a lo largo de su historia. Hoy es reconocida su indudable calidad pero durante largo tiempo fue tenido como un gran repertorio de modelos con fines pedagógicos y no como una colección de obras de arte, de ahí que no fuera recogida en los inventarios que se conservan en la entidad relativos a sus enseres y objetos artísticos.

La colección fue adquirida a Rosalía O'More (54) en 1775; compra que aparece claramente reflejada en las actas del Archivo de la Academia de ese año.

En Junta ordinaria 5 de febrero, el Conde de Baños (55) expone el deseo de la viuda de Procaccini (56) de vender "varios dibujos y estudios que podían ser útiles a la Academia" (57).

La Junta decidió que los directores de pintura Antonio González Ruiz (58) y Andrés de la Calleja (59), fueran los encargados de su reconocimiento y valoración.

Nuevas referencias de esta transacción aparecen recogidas en las actas de la Junta ordinaria de 5 de marzo, en las que se da cuenta del valor y utilidad de los dibujos presentados, entre los que había "originales de Carlo

Maratti y otros insignes Pintores" (60), acordándose fueran comprados en su totalidad.

Tras una semana de recuento de las obras, a cargo de Felipe de Castro (61), el duque de Abrantes (62) y el secretario Ignacio de Hermosilla y Sandoval (63), se concreta "la venta de todos los dibujos y legajos de los diez libros citados por vía de suplemento a los números que faltaron, en diez mil reales de vellón" (64).

El escultor Felipe de Castro fue designado por la Junta para elegir los dibujos que considerase más apropiados para ser colocados en la sala de principios y otras dependencias "donde no sólo sirvan de adorno, sino también para estudio de los aplicados" (65). Se escogieron "ciento treinta y uno" (66) ejemplares, que rubricó el secretario antes de ser enmarcados y expuestos.

Al año siguiente Matías Téllez ofrece a la Academia sesenta nuevos dibujos de Carlo Maratti pero en esta ocasión, y tras el fallo contrario a la compra de algunos pintores, fue desestimada su adquisición.

La documentación de archivo relativa a los pormenores de la operación fue dada a conocer en 1968 por Claude Bédat en su estudio del escultor Felipe de Castro (67).

Estos datos documentales corroboran el carácter didáctico de la colección y ponen de manifiesto lo incierto de algunas opiniones al asegurar que fue Mengs quien eliminó estos dibujos para la enseñanza en la Academia (68). La idea de su temprana compra, anterior a 1775, y de su sustitución como modelos por otros de Bayeu y Maella fue recogida por Caveda en 1867 (69).

Las primeras noticias publicadas sobre la adquisición de la colección Maratta se remontan a 1778, con motivo de la distribución de los premios de ese año.

> "Entre las obras que se han comprado es muy principal la colección de dibuxos de Carlo Maratti y de su Escuela, que fueron parte del excelente estudio de D. Andrés Procacini, Pintor de Cámara al servicio del Sr. D. Felipe V" (70).

En parecidos términos se expresaba Ceán Bermúdez, aunque sin determinar fechas, al escribir los datos biográficos de Procaccini.

> "Por su testamento, otorgado en 27 de septiembre de 1729 ante Francisco Plasencia, dexó por heredera a su muger, que era una dama irlandesa, de todo lo que tenía en Madrid y había dexado en Roma, que eran tres casas, una gran colección de pinturas y dibuxos, muchas alhajas de plata y otras preciosidades.
> La Academia de Sⁿ Fernando compró más adelante mucha parte de los dibujos

> que tenía en España, de los quales algunos son originales de Carlo Maratta, y otros de sus mejores discípulos" (71).

En 1929 Elías Tormo, al describir las colecciones de la Academia, menciona los diseños de Maratti; aunque incluye entre ellos, erróneamente, los tomos procedentes del monasterio zamorano de Valparaíso (72).

Con motivo de la exposición de los dibujos de la Academia, en 1941, se redactó un catálogo en el que se adjudicaban a Carlo Maratti 1366 ejemplares, cifra muy próxima al cómputo total de la colección (73).

Víctor Manuel Nieto Alcaide insiste, siguiendo a Caveda, en la temprana adquisición de los dibujos al estudiar cuarenta y tres dedicados a temas religiosos.

> "Una parte importante de los que existían en España fue comprada por la Academia poco después de su fundación con el fin que sirvieran de modelo a sus alumnos" (74).

En 1967 Pérez Sánchez aporta nuevos datos en su introducción al *Catálogo de los dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (75).

El estudio más completo de esta colección se debe a Manuela Mena Marqués, quien realizó su tesis doctoral sobre "Los dibujos de Carlo Maratta y de su taller en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid" (76).

Los dibujos se presentan actualmente en dos tipos de soporte: algunos en tomos encuadernados en vitela, respetando su primitiva colocación, y otros en passe-partout, correspondientes a las hojas sueltas que fueron separadas de sus respectivos lotes. Los ocho volúmenes conservados, con características y dimensiones diferentes, mantienen la secuencia n.8-n.15 y contienen 708 ejemplares inventariados con los números 417 a 1125. Son obras preparatorias para lienzos, dibujos arquitectónicos, caricaturas y composiciones variadas pertenecientes a Maratti y sus discípulos. Dos llevan en los lomos, a tinta, el nombre del pintor romano y en la cubierta de todos ellos, una secuencia de números en distintos caracteres. Los más de 600 dibujos no encuadernados pueden agruparse en diferentes bloques temáticos: estudios de telas, miembros anatómicos, figuras o retratos. Debieron servir, sin duda, para el aprendizaje en el taller del maestro y como modelo a los alumnos en la Academia en su etapa formativa.

Resultan de gran utilidad, por la información que ofrecen, las diversas inscripciones y anotaciones aparecidas en el recto y verso de los dibujos, así como las que se recogen en su papel soporte. Tales inscripciones pertenecen a dos momentos: el primero a la época en que fueron realizados los diseños en el taller de Maratti, y el segundo al periodo inmediatamente posterior a su adquisición por la Academia. Entre las anotaciones más antiguas cabe mencionar los borradores de cuentas, las firmas –C. Maratti–, siglas –CM– y letras –f–, y los números que aparecen en los ángulos de los dibujos. De las notas de la Academia las más usuales hacen referencia a los originales y las copias, con fórmulas tales como "Original de..." o "Viene de..." y van acompañadas de un número correspondiente al inventario hecho al ingresar la colección. Otra marca reconocible en algunos estudios, generalmente academias, desnudos y cabezas, es la rúbrica de Ignacio de Hermosilla y Sandoval. Estos fueron los dibujos seleccionados para ser expuestos en la sala de principios.

Aunque gran parte de las obras pueda atribuirse a Carlo Maratti no es menos importante el grupo de dibujos firmado por sus discípulos Passeri, Barretoni, Calandrucci, Chiari... y especialmente Procaccini, autor de unas trescientas composiciones y estudios. Menor en número, pero de gran calidad técnica, son algunos ejemplos atribuídos a sus maestro Andrea Sacchi y otros artistas de la escuela romana como Lafranco y Domenichino.

De procedencia ignorada, existe un tomo de pequeñas dimensiones con atribuciones de autores italianos del siglo XVII, que pudiera ser uno de los diez volúmenes que entraron con los dibujos sueltos de la colección Maratta. Algunos de sus más bellos ejemplares fueron publicados por Pérez Sánchez (77).

El lote de la Academia, junto con el del Museo de Düsseldorf y el de la Biblioteca del Palacio de Windsor, es el fondo más importante de dibujos conservados de Maratti y su escuela.

DIBUJOS DE LA REAL QUINTA DE EL PARDO

El 28 de febrero de 1818, y a petición del Viceprotector de la Academia, Pedro Franco, ingresaba en la corporación madrileña una parte importante de los dibujos que Fernando VII conservaba en la sacristía de la capilla del palacio de la Real Quinta de El Pardo, llamada del duque de Arco.

La única condición impuesta por la Casa Real a la Academia fue la presentación de un doble inventario de los dibujos donados, previa a su retirada por el conserge de la de San Fernando (78).

> "Se ha servido S.M. mandar se entreguen los citados dibujos formando de los que reciban nota por duplicado, que la una deberá existir en la Real Academia y la otra en esta Mayordomía mayor" (79).

La lista completa de las obras que componen la colección, con algunas atribuciones, aparece recogida en el inventario manuscrito correspondiente al año 1824 relativo a "todos los enseres, alajas y preciosidades artísticas que posee la Academia".

> "En el Número 6 de la misma sala hay una pieza reservada llamada del Tesoro donde se conservan parte de los rasguños o apuntaciones dibujados por excelentes profesores antiguos, que se hallaban en la Sacristía de la Capilla de la Real Quinta del Pardo, las que a súplica hecha por el Conserge a S.M. por medio del S^{or} Vice Protector D^{n} Pedro Franco, se sirvió conceder a la Academia" (80).

Los diseños de la colección fueron apartados o guardados tan celosamente que cuando los encontró en 1917 Luis Menéndez Pidal fue incapaz de reconocer su procedencia (81). El hallazgo de estos dibujos sirvió de estímulo para la organización de una sala donde pudieran exponerse, facilitando así su conocimiento y estudio a los investigadores.

Muchos de los ejemplares, junto con los desprendidos de los tomos de Valparaíso, han sido mostrados públicamente en varias ocasiones y su descripción aparece recogida en los catálogos de 1941 y 1967.

De entre los más de 60 dibujos que forma la colección cabe destacar un gran número de obras perteneciente a artistas españoles del siglo XVII: Vicente Carducho, Velázquez, Coello, Ribalta o Berruguete, entre otros.

DIBUJOS DEL MONASTERIO DE VALPARAÍSO

A raiz de la desamortización eclesiástica de 1835 ingresaron en la Academia de San Fernando cuatro tomos con dibujos excepcionales del arte italiano de los siglos XVI y XVII. Valentín Carderera los recoge, en 1836, procedentes del monasterio zamorano de Valparaíso (82). Carderera actuaba en condición de comisionado real para la expropiación de los objetos artísticos pertenecientes a los conventos de Zamora, Salamanca y Palencia.

En Junta ordinaria de 25 de septiembre de 1836 se da noticia de los resultados de su comisión (83).

Cuatro son los volúmenes de dibujos conservados hoy en la Academia y numerados en sus lomos con las cifras 1, 2, 3 y 6. Carderera entregó estos volúmenes a Miguel Vilardebó, encargado del Depósito del Museo de la Trinidad, quien a su vez los hizo llegar al conserge y al bibliotecario de la Corporación.

El número total de dibujos encuadernados ascendía a 534 repartidos entre los cuatro volúmenes en el orden y cantidades siguientes: 154, 113, 151 y 116 (84).

Estos datos, recogidos en varios documentos muy reveladores, no dejan duda de la procedencia de los volúmenes, de su año de ingreso en la Academia y del número de ejemplares de que constaba la colección, descartando, de manera definitiva, su posible inclusión en el grupo de dibujos de la colección Maratta, como pretendían ciertos autores, y rectificando las cifras proporcionadas en la introducción del catálogo de 1941 (85).

Batantes ejemplares fueron despegados de las hojas para facilitar su exposición. 386 son los dibujos que permanecen, todavía hoy, encuadernados. De ellos, 125 en el volumen 1, 63 en el 2, 113 en el 3 y 85 en el 6 (86).

La encuadernación de los dibujos corresponde al siglo XVIII. Las cubiertas, en marroquín rojo, ostentan las armas de los Borbones de Italia y muestran en su lomo la inscripción: DIBUXOS-DISEGNI

> "Por su aspecto y época parece probable que comenzada a formarse la colección, quizás en Italia, continúase aumentándose en épocas más modernas y aún posteriores a la probable fecha de la encuadernación de estos libros, en los cuales figuran dibujos de valor desigual, aunque los hay bellos e importantes. De aquí proceden los atribuídos al Perugino, Rafael, Tiziano, Tintoretto, Rubens..." (87).

Los cuatro volúmenes conservados en el Museo de la Academia no constituyen una serie completa, al saltar la numeración de los tejuelos del 3 al 6. Pérez Sánchez da cuenta de la existencia de un nuevo volumen en una colección privada madrileña (88) y Enrique Campuzano Ruiz localiza el último de la serie en la Casona de José María de Cossío en Tudanca.

> "Estamos haciendo referencia a un libro de amplias dimensiones encuadernado en cartón forrado con cordobán rojo. En la portada lleva el escudo de los Borbones de Parma, emblema utilizado por Felipe V antes y en los primeros años co-

mo Rey de España, y en el lomo se lee la siguente inscripción: DIBUXOS-DISEGNI / TOM II" (89).

Los encuadres de los dibujos de Tudanca son sencillos, a base de líneas rectas negras que alternan con otras de color rojo o verde, de menor grosor, similares a los recuadros de los libros de la Academia de San Fernando. No obstante, la numeración de los tejuelos es diferente, ya que en los volúmenes de Madrid los caracteres numéricos son arábigos (90).

MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS DE ESPAÑA *

Monumentos Arquitectónicos de España es una publicación editada en el siglo XIX en la que se somete a estudio un importante conjunto de edificios representativos de la arquitectura española, convirtiéndose en la iniciativa de mayor prestigio del arte gráfico en ese siglo. Titulada en un primer momento *España Artística y Monumental*, a inspiración, tal vez, del nombre escogido en la obra de Pérez Villaamil, su denominación definitiva queda establecida por la comisión encargada del proyecto en la Junta de 2 de agosto de 1856. El Estado, a través del Ministerio de Fomento e Instrucción Pública, patrocina la publicación.

En la "Advertencia" que inicia la obra se señala como objetivo fundamental el estudio de edificios de todas las épocas, estilos y regiones, aunque a la postre esto no se consiguiera, prueba de ello es la ausencia en la publicación de imágenes representativas de la arquitectura barroca.

El criterio escogido para la ordenación de los edificios fue el geográfico, agrupándose los monumentos por provincias. Dentro de cada provincia se subdividían y clasificaban atendiendo a las siguiente pautas: arte –pagano, cristiano, mahometano–, estilo –románico, mudéjar, bizantino– y función –religiosa, civil y militar. Se intentaba conseguir con este sistema un cuadro-resumen en el que los edificios apareciesen ordenados cronológica y estilísticamente, pero no llegó a realizarse al quedar interrumpido bruscamente el proyecto.

---

* El contenido del presente capítulo ha sido elaborado en colaboración con Javier Blas.

Por lo que se refiere a la elaboración de la obra, se estableció el siguiente reparto de competencias: en la parte gráfica, los dibujos se encomendaron a profesores de la Escuela Superior de Arquitectura, auxiliados por alumnos de la propia Escuela, pintores y fotógrafos; para los grabados y las litografías se contrataron los servicios de especialistas españoles y extranjeros, quienes realizaban una prueba previa que debía ser aprobada por los miembros de la comisión. Los dibujos se pagaban entre mil y dos mil quinientos reales (91), las cromolitografías, entre siete mil quinientos y nueve mil reales, y las láminas grabadas oscilaban entre cuatro mil y cinco mil quinientos reales de vellón. En la parte documental y texto, la labor de investigación arqueológica y descripción recayó en José de Madrazo, Ricardo Amador de los Ríos y Manuel de Assas.

A lo largo de los casi treinta años (1856-1882) en que se trabajó denodadamente para llevar a cabo este proyecto, hay que distinguir dos etapas claramente diferenciadas, separadas por un periodo intermedio (1868-1875) en el cual apenas se llevó a cabo alguna actividad relacionada con la obra. Esta interrupción fue debida al recorte presupuestario de los fondos destinados a la publicación.

> "En su estado definitivo componen los *Monumentos Arquitectónicos de España* un total de 470 hojas de texto y 281 estampas. Salieron a la venta 89 cuadernos o entregas. Calculando la media, cada entrega estaría formada aproximadamente por 5 hojas de texto y 3 estampas" (92).

La muerte, en 1882, del editor Dorregaray, quien había adquirido al Estado los derechos de publicación de la obra en 1876 dotándola de mayor coherencia editorial, supuso la definitiva paralización del proyecto. Una cantidad importante de estampas y texto no saldrían nunca de las dependencias de la Calcografía Nacional donde permanecen en la actualidad. El último cuaderno publicado fue el número 89.

Los dibujos de los *Monumentos Arquitectónicos* conservados en el Museo de la Academia, están siendo inventariados en la actualidad por el personal del Gabinete de Dibujos; por ete motivo no es posible determinar con exactitud su número. Deben ser muy superiores a 281, total de estampas publicadas, ya que en algún caso fueron trasportados varios dibujos a una misma lámina o piedra. Además, fueron realizados muchos estudios de arquitecturas que no alcanzaron la aprobación de los miembros de la comisión y quedaron sin grabar o litografiar.

DIBUJOS COMPRADOS A VICENTE CAMARÓN

En 1864 la Real Academia adquiere a Vicente Camarón (93) una colección de ochenta y cuatro dibujos de diferentes artistas de las escuelas española e italiana, con obras de primer orden como el *Carlos II* de Carreño de Miranda, el *San Dionisio cartujano* de Carducho o el *Estudio de pie* de Gian Battista Tiépolo.

Mediante carta fechada el 14 de diciembre de 1863 (94), dirigida al secretario, Eugenio de la Cámara, el pintor madrileño expresa el deseo de ofrecer en venta a la Academia la colección de dibujos antiguos que forman parte de su estudio, dejando a la consideración de la entidad su tasación.

La información relativa a la compra es recogida en las actas correspondientes a las Juntas celebradas los días 14 y 28 del mes de diciembre de 1863 y en varios informes emitidos por la sección de pintura.

El secretario notifica, en sesión ordinaria el lunes 14, el ofrecimiento hecho ese mismo día por el académico de número Vicente Camarón, acordándose fuera la sección de pintura la que determinara sobre el "mérito y valor de estos dibujos y la conveniencia de su adquisición" (95).

Pedro de Madrazo, en calidad de secretario de dicha sección, emite un informe favorable a la adquisición; "no sólo por la indiscutible autenticidad de los más capitales, sino también por su buen estado de conservación" (96), recomendando se pagase por ellos entre ocho y diez mil reales.

En Junta general ordinaria de 28 de diciembre se decide, teniendo en cuenta el dictamen de los pintores y "las circunstancias particulares del Sr. Camarón" (97), adquirir los dibujos para enriquecer la Colección que ya poseía la Biblioteca, abonando por ellos la cantidad de diez mil reales.

DIBUJOS DE CHURRIGUERA

Resulta sorprendente, en el marco de la política de adquisiciones llevada a cabo por la Academia, la compra de tres retablos de José Benito de Churriguera, que actualmente se exponen en la sala de dibujos del Museo, sobre todo teniendo en cuenta la adversión que mostraron sus responsables hacia las obras de este artista, tan contrarias a los rígidos postulados estéticos del clasicismo más sobrio, elevado por la Academia a la categoría de único "estilo noble". Prueba de este rechazo por las creaciones churrigue-

rescas fue el cambio sufrido en la fachada del edificio que habría de albergar a la Institución, cuyas trazas originales fueron sustituidas en 1773 –el preciso momento de la compra del palacio a los herederos de su constructor y primer propietario, el industrial navarro Juan de Goyeneche– por el diseño clasicista de Diego de Villanueva que hoy presenta.

El día 6 de junio de 1864 se encarga a la sección de arquitectura la misión de informar sobre "el mérito y conveniencia de adquisición y valor de tres diseños originales del célebre Churriguera que representan el Retablo mayor de la Iglesia Monasterio de San Basilio de esta Corte, el de Ntra. Sra. del Carmen y el de San Francisco Javier; y por las cuales pide su dueño las cantidades de 8000, 5000 y 3000 reales respectivamente" (98).

La sección contestó que aunque no fueran de gran utilidad "como objeto de estudio" convenía su adquisición "como muestra del gusto de su época y para la historia del arte", siempre que su dueño, Ignacio Muñoz de Baena, se aviniera a cobrar por todos ellos seis u ocho mil reales.

Tras numerosas discusiones en torno al precio de las obras se autoriza al secretario para proceder a su adquisición en ocho mil reales.

LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA

La *Ilustración Española y Americana: Museo Universal: Periódico de Ciencias, Arte, Literatura, Industria y Conocimientos Utiles*, publicación seriada de gran difusión, nace con periodicidad semanal el 25 de diciembre de 1869 y desaparece el 30 de diciembre de 1921. Desde el primer momento conoce un enorme éxito debido a la importancia concedida a la información gráfica, la profesionalidad de sus colaboradores y la utilización de las últimas y más modernas técnicas de reproducción.

La publicación constituye un ejemplo arquetípico de la evolución de la ilustración en las artes gráficas del siglo XIX. Durante los primeros años de historia de la revista sus ilustraciones se obtienen a partir de la estampación de tacos de madera cortados a la testa y grabados mediante el procedimiento de la xilografía, técnica empleada por la mayor parte de las publicaciones periódicas europeas de la primera mitad del XIX. Las xilografías alternan con litografías, generalmente en blanco y negro, y tanto unas como otras serían desplazadas a final del siglo por el fotograbado y otros procedimientos fotomecánicos.

Los dibujos conservados en la Academia forman una nutrida representación de uno de los más interesantes periodos de la historia de la revista, coincidiendo con las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX. Antonio Garrido Villazán, censor de la corporación madrileña y uno de los directores de la publicación, donó en 1923 esta "colección de 886 dibujos originales de los principales pintores y dibujantes de España" (99).

Los diseños eran realizados del natural o a partir de apuntes y fotografías enviadas por los corresponsales desde los lugares de los sucesos. La influencia creciente de la fotografía en los medios periodísticos se hace notar en el encuadre y tratamiento técnico de algunas obras que ganan así en realismo.

Las anotaciones que aparecen en alguno de los ejemplares son muy aclaratorias de las condiciones y fechas de publicación.

> "Al final de la descripción de muchos dibujos se indican tras las siglas I.E.A. (La Ilustración Española y Americana), la fecha de publicación, tomo, número de revista, página y título con que aparecen en ella. Los demás no parece que fueran publicados" (100).

Por tratarse de una publicación de bellas artes, literatura y actualidad recoge en sus imágenes información muy diversa, relacionada con asuntos bélicos, religiosos, culturales o festivos.

DIBUJOS DE CALCOGRAFÍA NACIONAL

La colección de dibujos de Calcografía Nacional, compuesta por algo más de 160 ejemplares, se formó en su mayor parte durante la segunda mitad del siglo XVIII y comienzos del XIX (101). A diferencia de los que se conservan en el Museo, estos diseños fueron concebidos con la intención de servir de modelos para grabar.

La práctica más común hasta el siglo XIX era realizar un dibujo previo de la imagen que el grabador debía abrir en la lámina de cobre. La técnica del grabado calcográfico en talla dulce consistía, generalmente, en someter la superficie metálica de la lámina a la acción de un ácido mordiente, de manera que sobre el metal quedaban configuradas en hueco las líneas básicas de la composición. Sobre estos primeros surcos el grabador construía las sombras a partir de colecciones paralelas y cruzadas de buriladas. La talla dulce es, en definitiva, una perfecta combinación de dos técnicas de gra-

bado calcográfico: el aguafuerte y el buril. El aguafuerte es un procedimiento que requiere aislar la superficie del metal mediante un barniz protector, sobre el que actua el grabador con una punta metálica. Los trazos abiertos con la punta serán atacados por el ácido. La impronta de estos trazos se fijaba previamente sobre el barniz protector al calcar en él un dibujo.

Existía una absoluta especialización en las distintas fases que la actividad de grabar, de forma que el dibujante rara vez era el mismo grabador. Un porcentaje muy alto de estampas de los siglos XVIII y XIX reproducen pinturas que antes de ser grabadas fueron traducidas a dibujo. La consecuencia de este proceso, como señala Ivins (102), es que la estampa final no es sino una interpretación de una interpretación del original. En efecto, el dibujante era consciente del destino de sus diseños, por lo que su función consistía en traducir a la sintaxis gráfica del punto y la línea, las superficies de color del lienzo que iba a ser reproducido. Las sombras en los dibujos para grabar, como en las propias láminas, se consiguen mediante líneas paralelas más o menos próximas entre sí. Esta es la explicación de la preferencia por el lápiz o la pluma, frente a la aguada, que puede advertirse en los dibujos de la Calcografía.

El grupo más numeroso está formado por 93 *Retratos de los Españoles Ilustres*, serie proyectada en 1788 por la Secretaría de Estado y publicada periódicamente en forma de cuadernos. El objetivo de la serie era dar a conocer, sobre todo en el extranjero, los personajes más conocidos en la historia de España, conforme a una política de propaganda acorde con la mentalidad de la época. Se escogieron para su realización, entre otros, a los siguientes dibujantes: José Beratón, Antonio Carnicero, Agustín y Rafael Esteve, José Camarón y Meliá, José Camarón y Boronat, Francisco Javier Ramos y José Maea, artífice de gran parte de los retratos.

Menor en número son los diez dibujos preparatorios para la publicación anual que lleva por título *Guía de Forasteros*, cuyo primer ejemplar apareció en 1762. Los responsables de los retratos de los reyes son Juan Bauzil, Agustín Esteve, Juan Gálvez, Antonio Guerrero, Francisco Bellay...

Diez son también los estudios correspondientes a la "Colección de cabezas de asuntos devotos", cuyo título completo es *Colección de cabezas de asuntos devotos sacadas de quadros de pintores célebres, grabadas al estilo del lápiz por Don José Gómez de Navia.* Esta colección "se publicó por primera vez en 1795 comprendiendo 24 estampas y por segunda vez en

1799 con sólo 29 estampas" (103). Todos los dibujos, sin excepción, son autógrafos de López Enguídanos.

De Antonio Carnicero se conservan tres dibujos para la primera edición del *Real Picadero de Carlos IV*. Las estampas debían ilustrar la obra que Francisco Cerdá y Rico tradujo de la francesa *Pratique de l'Equitation, ou l'art de l'equiteation réduit en principes*, cuyo autor es Dupaty de Clam.

Por último, habría que destacar dos diseños de Asensio Juliá con escenas de la *Brigada de la artillería volante*, compuestas a partir de una real orden de 24 de septiembre de 1796.

El resto de las obras no se incluyen en ninguna colección o serie conocida y en su mayor parte fueron encargos de la Compañía de Estampas.

DISEÑOS ARQUITECTÓNICOS

La Academia es propietaria de un valiosísimo grupo de planos y diseños arquitectónicos realizados entre los siglos XVIII y XX. Desde 1752, año de su fundación, y hasta 1845, momento en que se crea la primera Escuela de Arquitectura, son numerosos los proyectos y trazas que se realizan en el seno de la Institución relacionados directamente con la enseñanza. A partir de la segunda mitad del siglo XIX hay una disminución evidente del número de obras de arquitectura que pasan a engrosar los fondos, dado que la Academia tendrá como única prerrogativa la supervisión y aprobación de los distintos títulos y graduaciones. Durante el siglo XX la mayor parte de los diseños proceden de donaciones particulares; es el caso del legado Muguruza, compuesto de más de 5.000 ejemplares (104).

El número total de los conservados en el Museo oscila en torno a los seis mil dibujos. El personal encargado de su catalogación está llevando a cabo en la actualidad la elaboración de ficheros temáticos y de autores. Los resultados de esta investigación aparecerán publicados próximamente (105), pero ya es posible adelantar algunas conclusiones.

El grueso de la colección está formado por un conjunto de proyectos realizados por los alumnos que aspiraban a los distintos premios y ayudas concedidos por la Academia –premios generales, ayudas de costa–, los presentados para la obtención de títulos –académico de mérito– o graduaciones –maestro de obras, maestro arquitecto– y, en menor medida, los trabajos mandados desde Roma o París por los pensionados.

Completan la colección los estudios de ornamentación y restauración de edificios, así como las donaciones efectuadas por los artistas o sus herederos.

Dependiendo del tipo de ejercicio se establecía el nivel de dificultad que tenía que superar los aspirantes. Casi todos los exámenes constaban de dos pruebas prácticas: la de repente, realizada en la Academia en un corto espacio de tiempo, y la de pensado, mucho más compleja, para cuya elaboración final se requerían varios meses de preparación.

Los asuntos más frecuentes en las ayudas de costa estaban relacionados con edificios clásicos, para la sección de arquitectura, y vistas con figuras a escala, para la de la perspectiva. En los premios generales se preferían las grandes construcciones civiles –ayuntamientos, bibliotecas, hospitales–, partes individualizadas de éstas –fachadas, patios, escaleras– y los órdenes arquitectónicos. Para la obtención de títulos y graduaciones se eligieron como temas edificios públicos y privados –casas, palacios–, y en cuanto a los dibujos remitidos por los pensionados solían ser copias de monumentos célebres de la antigüedad.

Las firmas de las obras corresponden a autores de procedencia y categoría diversas. Aparecen arquitectos de renombre, como Villanueva o Silvestre Pérez, junto a otros pocos conocidos, cuyos escasos datos están recogidos en las actas y matrículas de la Academia.

DIBUJOS CONTEMPORÁNEOS

En 1989 el académico conservador del Museo planteó al personal de Gabinete de Dibujos la posibilidad de completar sus fondos con una colección de diseños contemporáneos. Dada la escasez de medios económicos de que dispone esta sección, se pensó en la alternativa de conseguir las obras a través de donaciones efectuadas por los artistas. El problema radicaba en la forma en que debía abordarse tal iniciativa, ya que de hecho la Academia ha sido beneficiaria en numerosas ocasiones de donaciones y legados. Se pensó que la mejor vía para acceder a los interesados era invitarles directamente a efectuar un donativo.

La carta que informaba del proyecto fue enviada a los artistas y en ella se expresaba el deseo de la Academia de incrementar la colección de dibujo español contemporáneo a través de la aportación voluntaria, con el fin de aumentar la representación de las últimas tendencias artísticas. El Museo

se comprometía a asegurar la conservación de los dibujos y su inclusión en los catálogos; es decir, una labor de difusión pública de las obras donadas y un reconocimiento explícito por parte de la Academia de que dichas obras pertenecen a sus fondos, lo que presumiblemente podría incidir sobre la afirmación del prestigio del artista.

El objetivo fundamental del proyecto era formar una colección lo más amplia posible, donde se diera cabida no sólo a las obras de artistas ya consagrados sino también a las de jóvenes valores. Se pretendía, de este modo, completar las colecciones del siglo XX con lo más reciente del arte español y paliar el vacío que, en este periodo, muestran los museos estatales.

Al margen de la inciativa mencionada, durante el presente siglo se han producido importantes donaciones de dibujo contemporáneo, como la realizada en 1947 por Julián Sanz Martínez, quien cedió a la Academia seis dibujos de Auguste Rodin de magnífica factura (106), las seis obras de Capuz donadas por la viuda del artista en 1966, los diez dibujos de Eugenio Hermoso pertenecientes a sus herederos, y los quince de Enrique Segura, así como algunas obras de Valentín de Zubiaurre cedidas por su esposa, Pilar Elejarte, José González de la Peña donó también a la Academia dos pequeños dibujos de gran valor: uno de Delacroix, adquirido en una subasta celebrada en el taller del artista, y otro de Picasso, comprado por su esposa en una tómbola benéfica en Bayona (107).

Como puede deducirse de esta somera relación no es nuevo el interés que el dibujo contemporáneo ha despertado entre los miembros de la Academia y es de suponer que a estos donativos seguirán otros de parecida significación, permitiendo a la entidad, en un futuro no muy lejano, contar con una amplia colección de fondos modernos.

De lo expuesto hasta aquí se deduce la gran variedad, tanto en la procedencia como en el contenido, de las distintas series que componen el patrimonio de dibujos de la Real Academia de San Fernando. Aunque de calidad desigual, es reconocido el gran valor de su fondo antiguo, que, sin ser muy numeroso, es suficientemente representativo de la historia del dibujo europeo desde el siglo XVI hasta mediados del XVIII.

Destacan por su importancia las escuelas española e italiana, representadas por sus artistas de mayor relevancia: Rafael, Tiziano, Veronés, Maratta, Procacini, Reni, Lanfranco, Guercino, Perugino, Orsi, Mitelli, Marcheti, Domenichino, Cortona, Carracci, Cambiasso, Tintoretto, Alberti,

Caravaggio, o Arpino, entre los italianos, y Velázquez, Ribera, Cano, Berruguete, Carducho, Caxés, Claudio Coello, José de Churriguera, Pacheco, Herrera el Viejo, Cabezalero, Antonio del Castillo, Conchillos o Castro, entre los españoles, son algunas de las firmas de estos dibujos. Peor representadas están el resto de las escuelas europeas, aunque hay obras muy interesantes de la flamenca, con dibujos de Rubens, y de la francesa con diseños de Lebrun, Van Loo y Fragonard.

Algunos son meros apuntes o esbozos de composiciones; otros, sin embargo, son obras definitivas o preparadas para su realización posterior en lienzo. Predomina, por este orden, la temática religiosa, mitológica y alegórica, los estudios del cuerpo humano, los paños y telas, y, por último, los retratos y detalles ornamentales.

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII se impone el dibujo de carácter académico, donde la figura humana se convierte en el motivo central de la actividad artística. Desnudos, copias de esculturas clásicas..., son estudios dentro del "buen gusto" defendido por la Academia. Como novedad en estos momentos, destacar la primacía del género histórico en los asuntos elegidos para la convocatoria de los premios generales, con la pretensión de recuperar los hechos del pasado, en tanto que vehículo de propaganda política al servicio de los intereses del Estado y los poderes establecidos.

Dentro de la sección de arquitectura pude destacarse la heterogeneidad de los proyectos, tanto en edificios civiles como religiosos. Entre los primeros, las bibliotecas, casas de contratación, bolsas, academias, jardines, cementerios, cárceles, hospitales... y entre los segundos, las iglesias, colegiatas, basílicas, catedrales, ermitas... Una parte de estos proyectos fueron construídos por sus inventores; otros responden a prototipos ideales, fábricas en papel que nunca salieron de las aulas de la Academia.

Una reciente propuesta para la donación de dibujos por parte de los artistas más jóvenes, tiene como objetivo conseguir la representación más amplia posible de las distintas tendencias del último decenio.

Desde el año 1986, en que se abrió la segunda planta del Museo, se acondicionó una sala para la exposición temporal y rotativa de los fondos de dibujos que posee la Academia en reserva, con el ánimo de recuperar aquella idea que un día de enero de 1919 pusiera en práctica el historiador y coleccionista Luis Menéndez Pidal.

NOTAS

(1) La fundación de la Academia y su desarrollo a lo largo del siglo XVIII han sido ampliamente estudiados por BÉDAT, *L'Academie*; QUINTANA MARTÍNEZ, "La Academia"; ÚBEDA DE LOS COBOS, "Pintura, mentalidad e ideología".

(2) La historia general de las academias europeas en *Pevsner, las academias.*

(3) Sobre la aparición de las academias provinciales y escuelas de dibujo BÉDAT, *L'Academie,* III; QUINTANA MARTÍNEZ, "La Academia", V; ÚBEDA DE LOS COBOS, "Pintura, mentalidad e ideología", IV.

(4) Un estudio pormenorizado del academicismo español lo ofrece CALVO SERRALLER, F., "Las academias artísticas en España", en PEVSNER, *Las academias*, 209-239.

(5) Varias de estas salas y talleres aparecen reproducidos por AZCÁRATE LUXÁN, I., DURÁ, M. V., y RIVERA, E., "Inventario de dibujos", 477-478.

(6) Los planes de estudio en este tipo de academias eran muy semejantes y todos tenían en común las clases de dibujo. Una visión muy certera de la estructura y dotación de una academia a finales del siglo XVIII es ofrecida por Sulzer en su *Allgemeine Theorie der Bildende Künste*:

"La academia debe estar bien equipada con los objetos necesarios para el aprendizaje del dibujo. Estos son básicamente, siempre que haya la suficiente variedad, los siguientes: libros de dibujo que muestren, en primer lugar, las partes separadas de las figuras, la forma y la proporción de las cabezas, de las narices, de las orejas, los labios, los ojos, etc., después, partes más grandes de figuras y figuras completas. La copia de ellas será la primera tarea de los principiantes; se continuará con dibujos de figuras tomadas de las más destacadas obras de arte, dibujos correctos de escultura clásica, figuras escogidas de los grandes maestros, de Rafael, de Miguel Angel, los Carracci, etc. Al copiar estas figuras, el estudiante entra en contacto por primera vez con las altas esferas del arte. Además del surtido de dibujos es necesario tener un surtido de modelos de yeso, que representen las obras más nobles de la Antigüedad y algunas obras más recientes, tanto en partes como en figuras completas y grupos. Los estudiantes deberán dibujarlos asiduamente, porque no sólo les ayudará a ajustar la visión y apreciar la belleza de las formas, sino que también les enseñará a conocer la luz y la sombra y una variedad de actitudes y escorzos. Además, la academia debe tener modelos de hombres de formas bellas que posen en una plataforma levantada o en una mesa, en diferentes posturas, siguiendo las instrucciones de algunos de los profesores principales. Esto permitirá explicar todo aquello referente a la observación de la luz y la sombra sobre figuras aisladas. La habitación donde se enseña el dibujo del natural debe estar preparada para usarse tanto de día como con luz artificial". Citada por PEVSNER, *Las academias*, 121.

(7) "Cartillas de dibujo. 1816-1826". Archivo de la Real Academia de San Fernando, en adelante ASF, 1-33/7.

(8) "Planos y dibujos para la enseñanza. 1782-1872". ASF, 15-5/1.

(9) Apéndice a la biografía de Olivieri. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico*, III, 260.

(10) "También daba cuenta D. Custodio Moreno, secretario de la Junta de estudios de la calle de Fuencarral, de haberse hecho con la mayor solemnidad la apertura de dicho

Estudio el día 2 del corriente habiendo leido un breve y enérgico discurso su Presidente el Ex^mo^ S^or^ consiliario Conde de Moztezuma, y después, el mismo Secretario, la oración inaugural que había escrito y estaba impresa con beneplácito de Su A.R^l^". Junta ordinaria de 11 de enero de 1818, en "Juntas ordinarias, generales y públicas desde el año 1803 a 1818". ASF, 3/87.

El proyecto de creación de estos dos centros, donde se daba acogida por primera vez a las mujeres, así como las condiciones de matrícula, horario y problemas de la enseñanza femenina han sido abordados por DIEGO, Estrella de, "Reales Estudios".

(11) Sirva de ejemplo la entrega gratuíta que realizara en 1753 Antonio González Ruiz, director de la clase de principios, de "54 dibujos hechos de su mano". ARRESE, J.L. de, *Antonio González Ruiz*, 51

(12) "Donaciones a la Academia. 1786-1830". RABASF, 15-1/1. Documento 93 a 98. También "Donaciones a la Academia. Siglo XIX". ASF, 54-1/1.

(13) "Planos y dibujos para la enseñanza. 1782-1782". ASF, 15-5/1.

(14) Juntas de 10 de mayo de 1753 y 11 de marzo de 1756, en "Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas desde el año 1752 hasta 1757". ASF, 3/81, fol. 6v-7r y 47v respectivamente.

(15) "Procedimientos de votación. Año 1764". ASF, 1-3/3.

(16) AZCÁRATE LUXÁN, "Inventario", 163.

(17) La procedencia de la colección de yesos de la Academia puede encontrarse en CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico,* III, 261-262. Un número importante de vaciados de esculturas clásicas, realizados en los siglos XVIII y XIX, ha sido recogido por AZCUE BREA, L., "Inventario de las colecciones de escultura".

(18) LÓPEZ ENGUIDANOS, J., *Colección de vaciados.*

(19) L*os dibujos de la Academia,* Madrid, Universidad Complutense, 1990.

(20) Junta ordinaria de 22 de octubre de 1755, en "Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas desde el año 1752 hasta 1757". ASF, 3/81, fol. 40.

(21) "Estatutos corregidos. Año 1757". ASF, 3-34/1.

(22) "Plan de Estudios de 1820". ASF, 1-18/15. Citado por VEGA, "Los inicios del artista", 26.

(23) BÉDAT, "Veintinueve".

(24) Junta ordinaria de 12 de enro de 1755, en "Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas desde el año 1752 hasta 1757". ASF, 3/81.

(25) VEGA, "Los inicios del artista".

(26) Los dibujos de Carlo Maratta y su taller aparecen estudiados más adelante en el apartado "Las colecciones de dibujos de la Academia de San Fernando".

(27) "Copia de los estatutos de 1751". ASF, 3-32/1.

(28) La información sobre la convocatoria, concesión y distribución de los premios generales es muy abundante en el Archivo de la Academia. Además, existen varios catálogos que recogen un número importante de obras premiadas en los concursos del siglo XVIII, fundamentalmente de los relativos a pintura.

(29) "También di cuenta de haberse impreso los Edictos con expresión de los asuntos determinados para los premios de este año, que se fijaron en los sitios públicos de esta Corte, y que he remitido los ejemplares para que se fijen en las Capitales y principales Pue-

blos del Reyno". Junta ordinaria de 23 de junio de 1754, en "Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas desde el año 1752 hasta 1757". ASF, 3/81, fol. 24.

(30) "Con arreglo al artº. XXX de los estatutos que rigen en nuestra Rl Academia de Sn Fernando se celebran [de tres en tres años] concursos de premios generales, a los que eran admitidos toda clase de personas tanto nacionales, como estrangeras, quedando reconocidas y matriculadas como discípulos de la Academia por el mero hecho de firmar la oposición". "Antecedentes sobre el modo de adjudicar los premios generales en la Academia". ASF, 2-1/2.

(31) Las normas relativas al funcionamiento y organización de los premios generales aparecen recogidas en los "Estatutos corregidos. Año 1757". ASF, 3-34/1.

(32) El valor de las medallas que se entregaban a los ganadores estaba en función de la clase a la que opositaran y del premio que obtuvieran:

1ª Clase	1er premio: medalla de oro de tres onzas.
	2º premio: medalla de oro de dos onzas.
2ª Clase	1er premio: medalla de oro de una onza.
	2º premio: medalla de plata de ocho onzas.
3ª Clase	1er premio: medalla de plata de cinco onzas.
	2º premio: medalla de plata de tres onzas.

(33) En los estatutos de 1757 fue prevista la posibilidad de "destinarse algunos premios extraordinarios para el grabado, sellos o relieves a discreción de la Acadª". "Estatutos corregidos. Año 1757". Sig. cit.

(34) Las medallas aparecen reproducidas en PIQUERO LÓPEZ, B. y SALINERO MORO, M.C., "Inventario".

(35) Los pormenores de la ceremonia, los asuntos o temas y la lista de ganadores se recogían, de forma impresa, en una publicación que llevaba por título *Distribución de los premios concedidos por el Rey nuestro Señor a los Discípulos de las tres nobles artes.*

(36) Para seguir la evolución en la concesión de ayudas de costa es de gran utilidad la consulta del apartado de la guía del Archivo de la Academia que lleva por título "Premios mensuales". Aparecen divididos en tres periodos:
1768-1783: 2-5/1.
1784-1787: 2-5/2.
1785-1792: 2-5/3.

(37) Las causas de su desaparición fueron, entre otras, la desviación del interés de los alumnos hacia las oposiciones descuidando el seguimiento programado de los estudios. Resulta muy ilustrativo en este sentido el informe emitido por Alfonso Bergaz sobre la reforma de la enseñanza el 8 de octubre de 1792. ASF, 1-18/1.

(38) Junta ordinaria de 31 de enero de 1768, en "Juntas ordinarias, generales y públicas desde el año 1757 hasta 1770". ASF, 3/82.

(39) Se conserva en el Archivo de la Academia una carta firmada por Juan Gendres, opositor a los premios de la sala de principios, en la que pide no sea admitido uno de sus compañeros por realizar el dibujo fuera del turno de noche:
[Teniendo en cuenta] "que ningún discípulo de esta Real Academia pudiese hacer sus dibujos fuera de las dos horas de la noche por el peligro de que otro pudiese verlo y conseguirlo, por lo qual el dho mes de octubre no se dieron los premios en la sala de

prinzipios, aze presente a V.E. cómo Dámaso Santos atentó contra d^ho^ decreto aziendo su dibujo por el día, y por la duda de que otro puede averle visto y retocado, SSpp^cc^ a V.Ex. se sirva de su [...] justicia para que no se le admita; favor que espero de la gran benignidad de V.Ex^zia^. Madrid, y Junio de 1769". "Premios mensuales. 1768-1783". ASF, 2-5/1.

(40) Junta ordinaria de 4 de diciembre de 1768, en "Juntas ordinarias, generales y públicas desde el año 1757 hasta 1770". ASF, 3/28, fol. 524.

(41) En un pliego sin fecha, que acompaña a otros de 1778, hay una nota muy significativa sobre este asunto: "Exc^mo^ S^or^, siendo tantas veces notada la poca asistencia a las Salas principales de estudio, y que los Discip^s^ sólo concurren en los meses en que en ellos se dan las Ayudas de Costa a las profesiones que ejercen, y no habiendo servido las repetidas providencias que la Academia a tomado aperziviéndoles que no serán atendidos si no es los que con frecuencia asistieren, y aunque se ha llevado asiento de los nombres de éstos muy pocas veces se tiene pres^te^ al repartim^to^ porque anticipadamente sugieren motivos de disculpa, unos por ausentes y otros por enfermos. Para evitar estos refugios y estimularlos a la concurrencia continua se propone el dar a las tres profesiones, Pintura, Escultura y Arquitectura dos ayudas de costa en cada mes, de forma que con el aumento de Doscientos r^s^ al mes sobre lo que hasta ahora se a dado; se logre el que todos (con la esperanza de obtenerla en uno u otro mes) concurran con la frecuenz^a^ que la Academia desea. Y juntam^te^ será muy acertado el fomentar los primeros princip^os^ de Dibuxo para evitar el que los que no están instruídos en ellos pasen a Dibuxar figuras, poniendo a éstos un corto premio con la prevención de que para el pase a ellas han de haber ganado el de cabezas; y para todo si a la Junta pareciere se repartieran en esta forma:

Prim^s^ ayud^s^ de Costa

A Pint^s^, escult^s^, y Archit^tos^ a 200 R^s^ a cada Arte.	600
Segundas	
A las mismas art^s^ a cien R^s^ cada una	300
A los Discip^s^ de Perspect^va^	100
A los que dibuxan figuras	80
A los que dibuxan cabezas	40
	1120

De manera que con un mil y ochoz^tos^ r^s^ que la Academia destine al año es de creer se fomente la aplicaz^on^ y zese la tivieza que se esperimenta en los dos meses que pasan de intervalo de unas gratificac^es^ y otras. V.Ex^a^ resolverá lo que fuere de su agrado". "Premios mensuales. 1768-1783". ASF, 2-5/1.

(42) "Premios mensuales. 1768-1783". Sig. cit.

(43) Extracto del "Método que parece se debiera establecer para la elección de los premiados con las ayudas de costa que reparte la Real Academia a sus Discípulos y particularmente a los de Arquitectura". "Premios mensuales. 1768-1783". Sig. cit.

(44) Junta ordinaria de 7 de marzo de 1779, en "Premios mensuales. 1768-1783". Sig. cit.

(45) "Copia de los estatutos de 1751". ASF, 3-32/1.

(46) "Copia de los estatutos de 1757". Sig. cit.

(47) Junta particular de 28 de septiembre de 1758, en "Juntas particulares desde 1757 hasta 1769". ASF, 3/121.

(48) Junta particular de 10 de octubre de 1758, en "Juntas particulares desde 1757 hasta 1769". Sig. cit.

(49) Algunos temas parciales sobre la organización y dotación económica de los pensionados han sido abordados por Claude Bédat y Alicia Quintana. También sigue siendo de gran interés la tesis doctoral de ALONSO SÁNCHEZ, M.A. *Francisco Preciado.*

(50) *Los dibujos de la Academia.*

(51) "Antigüedades árabes de Granada y Córdoba. 1761-1862". ASF, 1-37/1.

(52) CAVEDA, *Memorias,* I, 190.

(53) Pintor nacido en Camerano el 15 de mayo de 1625, llega a Roma en 1636 e ingresa, un año más tarde, en el taller de Andrea Sacchi (1599-1611). La influencia del maestro será decisiva en la formación clasicista de Maratta, quien copiará sin cesar, durante su etapa formativa, a Rafael y los Carracci. Pasó casi toda su vida en Roma, donde se granjeó el favor de los Papas y la alta nobleza. A la muerte de Andrea Sacchi y Pietro de Cortona se convierte en el máximo exponente en la Escuela Romana y en el artista mejor pagado de su época. Muere en *la ciudad eterna* el 15 de diciembre de 1713. Su estilo se define por una gran corrección y mesura, buscando siempre el equilibrio y el orden, características propias de la tendencia clasicista de la que era representante. El tratamiento comedido de sus estudios y composiciones, frente a las apuestas más atrevidas del barroco excitado, conecta con el gusto de la estética académica, de ahí el gran interés demostrado por la de San Fernando en la adquisición de sus dibujos.

(54) Rosalía O'More fue la esposa de Andrea Procacini, pintor de Cámara al servicio de Felipe V, a cuya muerte heredó todos sus bienes, entre ellos, el lote de dibujos de Maratta y sus discípulos comprado por la Academia.

(55) Joaquín Manrique de Zúñiga, Conde de Baños, ostentaba en ese momento el cargo de Viceprotector de la Academia, puesto que habría de ocupar entre el 10 de febrero de 1774, fecha de la muerte de su antecesor Alfonso Clemente Aróstegui, y el 6 de mayo de 1777, momento en que fue nombrado su sucesor Pelayo de Pernia.

(56) Andrea Procacini nace en Roma el 14 de enero de 1671. Su formación tuvo lugar en el taller de Maratta, con quien colaboró estrechamente en algunos de sus encargos. Alcanzó gran fama en su época y en 1721 llegó a España, siendo nombrado pintor de cámara. Trabajó en los Reales Sitios de la Fábrica de tapices de Santa Bárbara y La Granja, donde murió el 17 de junio de 1734.

(57) Junta ordinaria de 5 de febrero de 1775, en "Juntas ordinarias, generales y públicas desde el año 1770 hasta 1775". ASF, 3/83.

(58) Antonio González Ruiz fue nombrado Director de pintura de la Academia el 12 de abril de 1752 y Director general el 1 de enero de 1769.

(59) Andrés de la Calleja obtuvo los cargos de Director de pintura el 8 de diciembre de 1753 y Director general el 18 de enero de 1778.

(60) Junta ordinaria de 5 de febrero de 1775. Sig. cit.

(61) Felipe de Castro consiguió el título de Director de escultura el 12 de abril de 1752 y el de Director general el 30 de enero de 1763.

(62) Manuel Bernardino de Carvajal y Lancaster, Duque de Abrantes, tomó posesión del cargo de consiliario el 4 de julio de 1770.

(63) Ignacio de Hermosilla y Sandoval fue secretario de la Academia desde el 1 de noviembre de 1753 hasta el 1 de septiembre de 1776.
(64) Junta ordinaria de 2 de abril de 1775, en "Juntas ordinarias, generales y públicas desde el año 1770 hasta 1776". ASF, 3/83, fol. 350r-352r.
(65) Ibídem.
(66) Junta ordinaria de 7 de mayo de 1775, en "Juntas ordinarias, generales y públicas desde el año 1770 hasta 1776". Sig. cit.
(67) BÉDAT, C., "El escultor Felipe de Castro".
(68) CAVEDA, *Memorias*, I, 160-163.
(69) "El periodo de máxima influencia del maestro bohemio, en los años de su última estancia madrileña (1774-1779), es demasiado próximo a la adquisición de los dibujos maratescos para pensar en una tan inmediata sustitución". PÉREZ SÁNCHEZ, *Catálogo de los dibujos*, 7.
(70) *Distribuciones de los premios*, 23-24.
(71) CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico*, IV, 132-133.
(72) TORMO, *La visita*, 65.
(73) VELASCO, AGUIRRE, *Catálogo de la Sala de Dibujos*, y NIETO ALCAIDE, *Carlo Maratti*, entre otros, proporcionan la cifra de 1366 dibujos, considerado ésta como el número global de diseños que componían la colección Maratta. Probablemente obtengan el dato de la relación elaborada por Luis Menéndez Pidal, ca. 1919 ("Dibujos. Notas. Siglo XX". ASF, 13-1/6). Sin embargo, es de significar que los cuatro dibujos de Luchetto, señalados para el tomo 8, no aparecen recogidos en la suma final, lo que elevaría la cifra a un total de 1370. Esta referencia no puede ser aceptada con rigor absoluto dado que en la misma relación se menciona un tomo 10, empastado y fechado en el siglo XVIII, pero cuyos dibujos no se incluyen en el cómputo global. Por todo ello no son suficientes las garantías de que se dispone para apuntar una cifra exacta, aunque podría acercarse el dato de 1400 dibujos apuntado por MENA MARQUÉS, "Los dibujos de Carlo Maratta".
(74) NIETO ALCAIDE, *Carlo Marattí*, 3.
(75) PÉREZ SÁNCHEZ, *Catálogo de los dibujos*.
(76) MENA MARQUÉS, "Los dibujos de Carlo Maratta".
(77) PÉREZ SÁNCHEZ, *Veintiseis*.
(78) Junta particular de 28 de febrero de 1818, en "Juntas particulares desde 1814 hasta 1834". ASF, 3/127, fol. 172v.
(79) "Donaciones a la Academia. 1786-1830". ASF, 15-1/1.
(80) Más adelante, refiriéndose a la recogida por parte del conserje de dos cuadritos de Salvatore Rosa, se dice: "Estos dos cuadritos recogió el conserge en la Quinta del Pardo del duque de Arcos cuando pasó a recoger los dibujos o rasguños que el Rey dio a la Academia". "Inventario de 1824 y Adiciones: Copia del inventario general y sus adiciones pertenecientes a la Academia de Nobles Artes de San Fernando".
(81) La entrevista a Menéndez Pidal en la que se recoge la noticia del descubrimiento de este lote de dibujos, apareció publicada en *La Esfera*, n. extraordinario (3 de enero de 1931).

(82) Valentín Carderera y Solano nace en Huesca en 1796, trasladándose más tarde a Zaragoza donde estudia, primero, con el pintor de cámara Buenaventura Salesa y, después, en la Academia de San Luis. En 1816 se traslada a Madrid para continuar su formación con Mariano Salvador Maella. Completa su instrucción teórica y práctica en la Real Academia de San Fernando y en 1822 es pensionado a Roma, permaneciendo en Italia durante nueve años. Además de su actividad de pintor hay que destacar la labor como investigador y coleccionista. Dirigió importantes comisiones por encargo del Gobierno, entre otras la del inventario de las obras artísticas de los monasterios suprimidos en las provincias de Valladolid, Burgos, Palencia, Salamanca y Zamora. Fue individuo de número de las Reales Academias de San Fernando y de la Historia, pintor honorario de cámara, caballero de las órdenes de Carlos III e Isabel la Católica. Murió en Madrid el 25 de marzo de 1880.
Junta ordinaria de 25 de septiembre de 1836, en "Juntas ordinarias, generales y públicas desde 1831 hasta 1839". ASF, 3/89.

(83) "Razón general de los libros que el Académico de mérito D. Valentín Carderera recogió en la ciudad de Zamora". ASF, 64-2/5.

(84) Junta ordinaria de 25 de septiembre de 1836. Sig. cit.

(85) VELASCO AGUIRRE, *Catálogo de la Sala de Dibujos*.

(86) CIRUELOS GONZALO, A., y GARCÍA SEPÚLVEDA, M.P., "Inventario".

(87) VELASCO AGUIRRE, *Catálogo de la Sala de Dibujos*, 4-5.

(88) PÉREZ SÁNCHEZ, *Catálogo de los dibujos*, 9.

(89) CAMPUZANO RUIZ, "Los dibujos italianos", 158.

(90) Ibidem.

(91) "Monumentos Arquitectónicos de España. Libro de cuentas corrientes de los dibujantes. 1863-1869". ASF, 3/197, fol. 1.

(92) BLAS BENITO, J., ROMERO DE TEJADA, L., y URRUTIA DE HOYOS, E., "La edición", 17.

(93) Vicente Camarón y Torra (Madrid 1803-1864) fue discípulo de la Real Academia de San Fernando, donde ejercerá como profesor y será distinguido con el título de individuo de número. Pintor de cámara, destacó en la pintura al fresco y en la de paisaje. Estuvo al frente de la sección de pintura del Liceo Artístico y Literario y organizó las exposiciones que habrían de celebrarse en dicho centro en los años 1845 y 1846.

(94) La carta se recoge en un legajo de la sección de pintura, correspondiente a los años 1862-1870, conservado en el Archivo de la Academia, 2-41/1.

(95) Junta ordinaria de 14 de diciembre de 1863, en "Juntas generales, ordinarias y extraordinarias desde 1862 hasta 1865". ASF, 3/93, fol. 101r.

(96) "Sección de Pintura. Informes 1862-1870". ASF, 2-41/1.

(97) Junta ordinaria de 28 de diciembre de 1863, en "Juntas generales, ordinarias y extraordinarias desde 1862 hasta 1865". ASF, 3/93.

(98) Junta ordinaria de 6 de junio de 1864, en "Juntas generales, ordinarias y extraordinarias desde 1862 hasta 1865". ASF, 3/93, fol. 138r.

(99) Esta colección de dibujos ha sido estudiada por M.ª del Carmen Utande Ramiro.

(100) UTANDE RAMIRO, "Inventario", 252.

(101) Sobre los dibujos de Calcografía Nacional, GALLEGO, *Catálogo de los dibujos*.

(102) IVINS, W.M., *Imagen impresa*.

(103) CARRETE PARRONDO, *Catálogo general de la Calcografía*, 92.

(104) El legado de Muguruza, además de los proyectos mencionados, está constituído por ciento cincuenta mapas y planos territoriales, topográficos, urbanísticos y geográficos, cerca de cuarenta dibujos de diferente temática, algunas estampas y una amplia colección de fotografías. Teresa Galiana elabora actualmente el inventario de los fondos del legado.

(105) ARBAIZA BLANCO-SOLER, S. y HERAS CASAS, "Inventario".

(106) *Hoja del Lunes* (21 de noviembre de 1966).

(107) La noticia de la donación aparece recogida en una carta, sin fecha ni firma, dirigida a un académico del que también se desconoce la identidad.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO SÁNCHEZ, M.A., *Francisco Preciado de la Vega y la Academia de Bellas Artes: artistas españoles que han pasado por Roma*, Madrid, Universidad Complutense, 1961.

ANGULO ÍNIGUEZ, Diego, *Cuarenta dibujos españoles,* Madrid, Real Academia de San Fernando, 1966.

ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia y HERAS CASAS, Carmen, "Inventario de los diseños arquitectónicos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando". En prensa.

ARRESE, J.L. de, *Antonio González Ruiz,* Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973.

AZCÁRATE LUXÁN, Isabel, "Inventario de dibujos correspondientes a las pruebas de examen de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando realizadas entre los años 1818 y 1857", en *Academia,* 60, Madrid (1985), 137-262.

AZCÁRATE LUXÁN, Isabel, DURÁ OJEA, Mª Victoria y RIVERA NAVARRO, Elena, "Inventario de dibujos correspondientes a pruebas de examen, premios y estudios de la Real Academia de San Fernando (1736-1967)", en *Academia, 66,* Madrid (1988) 353-474.

AZCÁRATE LUXÁN, Isabel, DURÁ OJEA, Mª Victoria, FERNÁNDEZ, Pilar, RIVERA NAVARRO, Elena y SÁNCHEZ DE LEÓN, Angeles, "Historia y alegoría. Los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el siglo XVIII", Madrid, Real Academia de San Fernando, 1994.

AZCUE BREA, Leticia, "Inventario de las colecciones de escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", en *Academia,* 62, Madrid (1986), 257-325.

BÉDAT, Claude, "L'achat des dessins de Carlo Maratti pour la Real Academia de San Fernando", en *Melanges de la Casa de Velázquez*, IV (1968).

BÉDAT, Claude, "Les sources et l'originalité du sculpteur Felipe de Castro: 28 dessins inédits", *Melanges de la Casa de Velázquez*, VI (1970).

BÉDAT, Claude, "Veintinueve dibujos del escultor Felipe de Castro (+ 1775), en *Academia,* 31, Madrid (1970), 35-54.

BÉDAT, Claude, "El escultor Felipe de Castro", en *Cuadernos de Estudios Gallegos,* XX, (1971), 39-41.

BÉDAT, Claude, *L'Academie des Beaux-Arts de Madrid, 1744-1808: contribution à l'etude des influences stylistiques et de la mentalité artistique de L'Espagne du XVIIIe siècle*, Toulouse, Université-Le Mirail, 1974. Ed. castellana, Madrid, Fundación Universitaria Española y Real Academia de San Fernando, 1989.

BÉDAT, Claude, *Los académicos y las juntas, 1752-1808*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1982.

BLAS BENITO, Javier, ROMERO DE TEJADA, Lola y URRUTIA DE HOYOS, Elisa, "La edición de los Monumentos Arquitectónicos de España". Introducción a José Amador de los Ríos, *Monumentos Arquitectónicos de España. Principado de Asturias*, Oviedo, Ayuntamiento, 1988. También publicado en *Boletín de la Fundación Museo Evaristo Valle*, 17, Gijón (1988).

CALVO SERRALLER, Francisco, "Las academias artísticas en España". Epílogo a Nikolaus Pevsner, *Las academias de arte: pasado y presente*, Madrid, Cátedra, 1982.

CAMPUZANO RUIZ, Enrique, "Los dibujos italianos de la colección Cossío en la Casona de Tudanca (Cantabria)", en *Academia*, 56, Madrid (1983), 157-183.

CARRETE PARRONDO, Juan y otros. *Catálogo general de la Calcografía Nacional*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1987.

CAVEDA, José, *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1867.

CEÁN BERMÚDEZ, Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800. Reed., Madrid, Reales Academias de San Fernando y de la Historia, 1965.

CEÁN BERMÚDEZ, Agustín, "Historia de la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando", en *Academia*, Madrid 21 (1965), 58-78.

CIRUELOS GONZALO, Ascensión y GARCÍA SEPÚLVEDA, Mª Pilar, "Inventario de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. I, II, III y IV", en *Academia*, 64, Madrid (1987), 331-386, 65, Madrid (1987), 253-406, 68, Madrid (1989), 339-419, y 69, Madrid (1989), 277-373.

Dibujos de academia de la Real Sociedad Ecónomica Aragonesa de Amigos del País, Zaragoza, Caja de Ahorros, 1983.

Los dibujos de la Academia, Madrid, Universidad Complutense, 1990.

Distribuciones de los premios concedidos por el rey nuestro señor a los discipulos de las Nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta Pública de 25 de Julio de 1778, Madrid, Joaquín Ibarra, 1778.

DIEGO, Estrella de, "Reales Estudios y la educación artística de las niñas en la primera mitad del siglo XIX", en *III Jornadas de arte del CSIC. Cinco siglos de arte en Madrid,* Madrid, 1991.

DURÁ OJEA, Mª Victoria y RIVERA NAVARRO, Elena, "Inventario de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. V", en *Academia*, 70, Madrid (1990), 389-496

FRANCÉS, José, "Los dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", en *La Esfera* (3 de enero de 1931).

FRANCÉS, José, *El Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: apuntes para una sucinta noticia*. Itinerarios de Madrid, XIII. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1954.

GALLEGO, Antonio, *Catálogo de los dibujos de la Calcografía Nacional*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1978.

GÓMEZ MOLINA, Juan José, CABEZAS GELABERT, Lino, BORDES CABALLERO, Juan y RUIZ ORTEGA, Manuel, *Fortuny-Picasso y los modelos académicos de enseñanza*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1989.

IVINS, W.M., *Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica,* Barcelona, Gustavo Gili, 1975.

LÓPEZ ENGUÍDANOS, J., *Colección de vaciados de estatuas antiguas que posee la Real Academia de las tres Nobles Artes de Madrid*, Madrid, 1794.

MENA MARQUÉS, Manuela, "Los dibujos de Carlo Maratta y de su taller en la Academia de San Fernando de Madrid". Tesis Universidad Complutense de Madrid, 1976.

MORALES, Mª Cruz, "Dibujos de Roberto Frassinelli para los Monumentos Arquitectónicos de España", en *Boletín de la Fundación Museo Evaristo Valle*, 18, Gijón (1988) 2-10.

NIETO ALCAIDE, Víctor Manuel, *Carlo Maratti: cuarenta y tres dibujos de tema religioso*, Madrid, Real Academia de San Fernando y Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Veintiséis dibujos boloñeses y romanos del siglo XVII*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1965.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Catálogo de los dibujos de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1967.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*, Madrid, Cátedra, 1986.

PEVSNER, Nikolaus, *Las academias de arte: pasado y presente*, Madrid, Cátedra, 1982.

PIQUERO LÓPEZ, Blanca y SALINERO MORO, Mª Carmen, "Inventario de la colección de medallas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", en *Academia* 66, Madrid (1988) 257-362.

Los premios de la Academia y el arte de la segunda mitad del siglo XVIII, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1990; Zamora, Diputación, 1990; Palencia, Caja España, 1991; Oviedo, Caja de Asturias, 1991.

QUINTANA MARTÍNEZ, Alicia, "La Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid: su fundación y primeros años de existencia (1744-1774)", Tesis Universidad Complutense de Madrid, 1974.

QUINTANA MARTÍNEZ, Alicia, *La arquitectura y los arquitectos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*, Madrid, Xarait, 1983.

TORMO, Elías, *La visita a las colecciones de la Real Academia de San Fernando*. T. VII de *Cartillas excursionistas*, Madrid, 1929.

ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés, "Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: 1741-1800", Tesis Universidad Complutense de Madrid, 1988.

UTANDE RAMIRO, Mª Carmen, "Inventario de la colección de dibujos originales para la Ilustración Española y Americana de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. I, y II", en *Academia*, 64, Madrid (1987), 249-309, 72, Madrid (1991), 491-560.

VEGA, Jesusa, "Los inicios del artista: el dibujo base de las artes". En *La formación del artista: de Leonardo a Picasso: aproximación al estudio de la enseñanza y el aprendizaje en las bellas artes*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1989, 1-29.

VELASCO AGUIRRE, Miguel, *Catálogo de la Sala de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1941.

LA COLECCIÓN DE ESTAMPAS DEL ARCHIVO Y BIBLIOTECA DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO Y SU PAPEL EN LA ENSEÑANZA

Por

SOLEDAD CÁNOVAS DEL CASTILLO
CRISTINA LASARTE PÉREZ-ARREGUI

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es el resultado del estudio realizado para la ponencia que con este tema fué presentada en la Pre Conferencia de la International Federation of Libraries of Art (IFLA), celebrada en Barcelona del 18 al 24 de agosto de 1993. El resumen de este trabajo, es decir, la ponencia en si misma, se publicará en breve por IFLA-SAUR.

El interés de numerosas noticias y datos inéditos que aquí se recogen, producto de la investigación que llevamos a cabo en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nos han movido a dar a conocer en el Boletín de esta Academia el texto íntegro que con motivo de la citada Pre Conferencia se preparó.

Hablar de las colecciones de estampas de nuestra biblioteca requiere esbozar previamente la situación del grabado en España o lo que es lo mismo, en la Academia desde su fundación a mediados del siglo XVIII.

Al reunirse la Junta Preparatoria en 1744 se crearon sólo las cátedras de pintura, escultura y arquitectura; sin embargo, ya desde la creación de la Academia en 1752 fué añadida la enseñanza del grabado, confiada a Juan Bernabé Palomino y Tomás Francisco Prieto. Esta rama del saber artístico fué especial y casi estrictamente valorada desde un comienzo por su carácter práctico; así queda plasmado en un escrito fechado en abril de 1752 donde leemos que "del grabar y esculpir... se siguen muchas utilidades al Reyno" (1).

¿Cuáles eran tales utilidades?. Fueron dos los motivos fundamentales que animaron al desarrollo de esta cátedra: uno fundado en el orgullo nacional, así

como de exaltación de la monarquía, y el otro económico, que trataba de evitar o al menos disminuir el desembolso debido a la adquisición de estampas extranjeras. En cuanto al primer aspecto, no cabe duda de que la estampa era en este momento el esencial y prácticamente único medio publicitario difusivo de unas imágenes que transmitían un contenido ideológico, religioso, cultural, etc. La "voz del buril" no se dejaba oir, configurando negativamente la opinión pública de la Europa del momento hacia nuestra nación, su cultura y su patrimonio artístico. Esta manera metafórica y por lo mismo gráfica fué empleada en el acta de junio de 1754 para recalcar como la peor de las consecuencias del escaso desarrollo de la estampa en España el desprestigio cultural de nuestro país. Dice así: "Notoria es la multitud de estampas de que nos surten los estrangeros consiguiendo por su medio, no sólo extraer de nuestra peninsula inmensas sumas, sino es dejar célebres, gloriosas y veneradas entre nosotros sus producciones geográficas, sus edificios, pinturas y esculturas, quedando en tanto nosotros sin dinero, nuestros descubrimientos en geografía, fisica y matemáticas sepultados, nuestros excelentes edificios, pinturas y esculturas escondidos en su recinto, y lo peor de todo, infamada la Nación con la injusta tacha de inculta, unicamente porque falta la voz del buril con que desmentir esta calumnia" (2).

También el motivo económico queda reflejado en este texto citado. Viene al caso apuntar que la mentalidad académica va evolucionando desde un sentido negativo de evitar la salida del erario nacional hacia otros países a otro positivo: la estampa como medio para engrosar el arca del Estado. Así lo vemos reflejado en una de las variadas e interesantes propuestas para la "puesta al día de la Academia" de don Pedro Franco, Viceprotector de la misma, fechada en 1814: "Si miramos las cosas por la utilidad lucrativa que trahen a la Nación no puede negarse la preferencia a ésta (primorosa arte del grabar) después del dibujo; con motivo del dinero que puede atraher de otros payses por medio de las buenas estampas" (3).

Junto con los documentos del Archivo y lógicamente en su misma línea, cabe destacar como obra interesante para hacernos cargo de la situación del grabado en España en estas primeras décadas de vida académica, la obra de Ponz: "Viage de España...", donde refleja en primer lugar este carácter difusivo e informativo de la estampa al que hemos aludido antes, así como su papel de instrumento que promueve el prestigio nacional ante el resto de los países europeos: "Sabe la Europa muy en confuso, que en Madrid, y señaladamente

en los Reales Palacios, y en el Escorial, hay obras estupendas; pero pocos tienen idea de lo que son, porque apenas han visto una miserable estampa de alguna de ellas..."; y continúa diciendo: "¿Que hay en Francia, en Italia... que no se haya comunicado al mundo por medio de estampas?" (4).

No cabe duda de que se tenía una clara conciencia del valor de nuestro patrimonio artístico, digno por lo tanto de ser grabado y dado a conocer; también se era consciente de la capacidad y prestigio de nuestros grabadores. Sigue diciendo Ponz: "En lo pasado era menos de extrañar dicha falta, por la escasez que aquí habia de Grabadores... pero ahora que ya tenemos un número competente de tales profesores, que podian ir desempeñando esta empresa, es desgracia no verlos aplicados á ella" (5).

Estas consideraciones un tanto lastimeras, y a la vez esperanzadoras, no cayeron en saco roto y tuvieron una pronta reacción, ya que después de la primera impresión de este libro tomó notable incremento el grabado de láminas para el adorno de varios libros, así como para la reproducción de excelentes cuadros; no fué éste un empeño vano, de luz de bengala y por lo tanto destinada a extinguirse, sino que el esfuerzo persistió como por un plano inclinado, constante y tenaz; así lo refleja en 1799 el ilustre académico y posteriormente director de esta cátedra don Manuel Salvador Carmona refiriéndose al adelanto del grabado en dulce en España desde su venida a esta Corte (6).

Además del mayor o menor virtuosismo que podían alcanzar nuestros grabadores, hay que destacar el importante papel que jugaron como expertos en el examen y tasación de diversas partidas de estampas. Esto manifiesta la confianza que el Estado depositaba en los miembros de la Academia a la hora de establecer unas estimaciones y valoración de las colecciones de grabados. El ejemplo más significativo nos lo ofrecen unos documentos conservados en nuestro Archivo relativos a una instancia que don Valentín Carderera pasó a la Academia en 1864 solicitando que el Estado adquiriera una colección de grabados y dibujos que poseía, debiendo informar la Comisión que para este fin formó la Academia. Se conserva un resumen del contenido de las carpetas que constituyen esta vastísima colección que asciende a cerca de setenta mil estampas, así como el precio que se estimó para las de mayor valor. El Estado adquirió finalmente esta colección, que pasaría al Museo Nacional y hoy día se conservan en la Biblioteca Nacional (7).

La estampa además puede, y de hecho así lo hizo, delatar y poner en evidencia el gusto o la falta del mismo de una época. Leamos de nuevo a don

Antonio Ponz, que a modo de reproche dice: "Se ha gastado el tiempo, el dinero, y el cobre en representar ridículos altares de talla, imágenes, que por su fealdad debian apartarse de la vista de los fieles... de tantos prodigios del arte no se ha hecho caso para este efecto" (8). Por el contrario, en ocasiones las estampas fueron consideradas como objetos de acertada elección y, por lo tanto, demostrativas del buen gusto de los que la habían llevado a cabo, tal es el caso del elogio por parte de la Academia de los profesores Francisco Lacoma y Silvestre Pérez por su envío de estampas para cubrir las necesidades de los estudios de principios. La Real Institución se congratula de la acertada adquisición por parte de sus profesores. Pero además de todos estos aspectos, en sí misma, la estampa era considerada como un objeto valioso y, por lo tanto, digno de conservarse adecuadamente. Es muy interesante traer a colación el escrito de don Pedro Franco citado anteriormente, fechado en 1814, donde indica la conveniencia de instalar una galería pública de las Nobles Artes que albergaría las más valiosas colecciones y "califican de culta la nación": "Uno de los grandes establecimientos que adornan las principales cortes de Europa son los excelentes Museos o Colecciones de las bellas artes... Estos establecimientos artificiosos califican de culta la nación que los posee sirven de gran aliciente para que la juventud se aplique a ellas: que los profesores vean y estudien en las obras mas selectas de su profesión; que los aficionados recreen su animo observando las exquisitas producciones artisticas de los ingenios mas sublimes; y que los extrangeros admiren las numerosas colecciones de quadros, estatuas y demás preciosidades que cada nación ha podido juntar á costa de grandes gastos"; entre éstas estarían incluídas las "estampas que puedan adquirir sobre todo de grabadores naturales de ella (i.e.: la Academia)" (9).

La Biblioteca cuenta hoy en día con un fondo importante de estampas que forman en su mayor parte colecciones de una gran riqueza y diversidad. Hemos pretendido entrar a fondo en ellas y tras una labor de rastreo por el Archivo de la Academia, dar noticia sobre su origen, adquisición, volumen, etc. Ojalá sepamos apreciarlas adecuadamente y valoremos el trabajo de tantos grabadores que, como decía don Vicente Peleguer de sí mismo, tuvieron el "notorio empeño" de cultivar "el ingrato estudio del grabado". Esperemos que la historia convierta esta ingratitud en admiración y reconocimiento.

COLECCIONES

Los documentos encontrados en el Archivo de la Academia nos indican cómo ya desde los primeros momentos de la puesta en marcha de esta Institución, se van adquiriendo diversas colecciones de estampas para el enriquecimiento de su Biblioteca. Al hablar de sus fondos habría que hacer distinción entre aquéllas conocidas como "estampas sueltas" y las encuadernadas. Ambas entraron en la Academia en distintas épocas.

De las *estampas sueltas* habría que señalar su carácter docente; en efecto, la mayoría sirvieron para el estudio de los alumnos que aquí se formaron, y parte fueron destinadas a la enseñanza de principios, figuras y adorno, entre otras. Una parte de este fondo fueron compras que la Academia hizo a través de representantes del Estado español o de alumnos pensionados en Roma y París por esta Real Academia (es el caso de las compras efectuadas a través de don José Nicolás de Azara en Roma o por don Francisco Lacoma en París en 1818). Por otro lado, un gran número de estos ejemplares sueltos que hoy conservamos provienen de diferentes legados y donaciones que hicieron artistas y otros personajes estrechamente vinculados a la Academia, de los que daremos cuenta a continuación.

Los asuntos que representan estas estampas sueltas son muy variados: de un lado, aquéllas que estaban destinadas para ser colgadas en las salas de estudio para su copia en el ejercitamiento del alumnado, presentan tanto partes del cuerpo humano como plantas, flores y elementos decorativos varios (vasos, candelabros, frisos, etc.) que completaban las salas de adorno; en algunos casos forman parte de las llamadas "cartillas de dibujo", en un principio adquiridas en París, y de las que los grabadores españoles tomarían nota para realizar ellos mismos este tipo de cartillas, abaratando así el coste de la adquisición de estas obras, al no ser necesaria su compra en el extranjero y fomentando al tiempo el grabado en España.

Por otro lado se conservan, dentro de este núcleo, estampas de vistas de ciudades, edificios religiosos y civiles, asuntos históricos, alegorías, un gran número de retratos de personajes ilustres extranjeros y principalmente españoles, y la reproducción de cuadros de los más célebres pintores italianos y franceses, además de españoles. Esta variedad temática es producto de la diversidad de fuentes de ingreso de esta colección, lo que explica el que algunas de ellas fueran destinadas, como decimos, a la enseñanza,

mientras la entrada de otras tuvieron como principal objetivo el enriquecimiento de nuestra Biblioteca, al servicio de los profesores de la Academia.

De las *estampas encuadernadas* se podría decir que como denominador común con las anteriores tuvieron esa finalidad de ampliar las obras de consulta que sirvieron de estudio, no sólo a los discípulos de arquitectura, pintura, escultura y grabado, sino también a los directores y tenientes directores de estas ramas. Permitían de esta manera el conocimiento de las principales obras artísticas en el extranjero, a las que sólo los pensionados en Roma y posteriormente en París podían tener acceso directo. Así, junto con los principales tratados de arquitectura (Vitruvio, Vignola, Palladio y Scamozzi), reglamentos de las más importantes academias europeas, estudios sobre teoría del arte, etc., la obra gráfica que iba ingresando en la Academia completaba la formación de los artistas vinculados a la misma. Muchos de estos tratados y estudios sobre temas artísticos se acompañaban, como es sabido, de estampas que ilustraban y completaban el texto, por lo que adquieren un tratamiento de obras publicadas que no son objeto de este trabajo. Nuestra intención por tanto, es la de dar a conocer aquellos volúmenes que contienen colecciones facticias, formadas por estampas que, atendiendo a su temática a veces, a su escuela otras, o bien simplemente por ser contemporáneas, fueron recortadas y pegadas a las hojas que forman estos volúmenes. El grueso de estos ejemplares de colecciones facticias lo constituye el fondo de Valparaíso del que se hablará mas adelante, siendo el conjunto más importante de esta sección por su volumen y calidad de las estampas.

Pasamos a desarrollar las distintas procedencias de las colecciones que componen esta Sección de Estampas.

1. *COMPRAS*

El interés de adquisición de obras artísticas como elementos necesarios para el estudio de las tres Nobles Artes queda de manifiesto incluso antes de la fundación de la propia Academia. Así, nos encontramos, cómo de las reuniones que la Junta Preparatoria convocó en casa del escultor Juan Domingo Olivieri, artista que como es sabido habitaba en Palacio, y por iniciativa de éste, se planteó la necesidad de que la futura Academia debía contar con libros, dibujos, estampas y otros instrumentos que requería la formación de los futuros alumnos de la Academia.

– Como consecuencia inmediata de las conclusiones arriba expresadas se realizó la compra en 1743 de varias obras destinadas al estudio de la futura Academia, que fueron entregadas por el mismo Olivieri en el citado año. El inventario de estas obras se conserva en el Archivo de la Academia, y el encabezamiento reza de la siguiente manera: "Noticia individual de las estampas Dibuxos originales, Modelos de yeso, libros, y otros papeles instrumentos y demás géneros necesarios, que he comprado con destino para la Academia de escultura, pintura y Arquitectura, y para el estudio de los principiantes, profesores, y dilectantes en una y otra clase, con el precio numero y Autores dettado, que es como sigue" (sic) (10). Como se indica, ofrece además el interés de que figuran al margen los precios que por ellas se pagaron, lo que permite hacer un estudio de aquellas estampas que se valoraban más, pudiendo analizar los autores más estimados.

En ocasiones figuran también los asuntos que representaban, indicativo de gran importancia a la hora de hacer balance de los gustos de esa época, que heredera todavía de un pasado reciente anquilosado en un barroco que encuentra su máxima expresión en Churriguera, intentará buscar otros modelos basados en una nueva estética que sigue los criterios de las academias europeas. Éstas se convertirán en el prototipo de la madrileña, no sólo desde el punto de vista estético sino también en su organización, reglamentos y estatutos. Ejemplo de ello nos lo da este mismo inventario que estudiamos, fechado en 28 de enero de 1743, en donde los pintores de Cámara de Su Majestad Pablo Pernicharo y Juan Bautista de la Peña, junto con Antonio González Ruiz "como Directores de esta Academia y Académicos de la Romana" certifican la existencia de esos fondos en la Academia, afirmando haber "obserbado puntualmente todas las reglas salidas acostumbradas (sic) en todas las demas Academias de Europa" (11).

Las estampas sueltas que recoge este inventario ascienden a unas trescientas cincuenta (a veces este tipo de elencos no permiten concretar el número exacto de dibujos y estampas al no especificarse si se tratan de unos u otros y figurar sólo el género que representan). Sorprende en éste la total ausencia de artistas españoles, incluso de la categoría de un Velázquez o Murillo, si exceptuamos la inclusión de Ribera, quien aparece junto con Andrea del Sarto, Giovanni Lanfranco, Andrea Sacchi y otros autores en una serie de cuarenta y nueve países. En general, hay un predominio de la escuela italiana de los siglos XVI y XVII; figuran autores de composición

como Rafael, Veronés, Bassano, Tintoretto, Barocci, Guercino, Cortona, el ya citado Sacchi y Ciro Ferri entre otros. Por otro lado, las escuelas francesa y flamenca están bien representadas (para la primera se citan autores como Simon Vouet, Sarazin, Claude Mellan y Perelle; para la segunda destacan Paul Brill, Sadeler, Rubens y Van Dyck).

En cuanto a los asuntos que desarrollan, sorprenden por su número las vistas y países de autores franceses y flamencos, a las que siguen en volumen las de arquitectura, al contar con una colección de palacios de Roma.

El estudio de la temática de estas estampas permite corroborar el interés de la Academia, no sólo en seguir las pautas de las academias europeas en su funcionamiento y estuctura, sino también en complementar los asuntos que hasta el momento habían tenido en España un escaso desarrollo, como el paisaje o los mitológicos tan comunes en Francia, Italia y en las escuelas flamenca y holandesa, tal y como este inventario pone de manifiesto.

Por último, es importante destacar las cifras que se pagaron por algunas de ellas. Sobresalen las estampas de "La Batalla de Constantino" y "La Escuela de Atenas" de Rafael, por cada una de las cuales se pagaron ciento ochenta reales de vellón, cifra elevada para la época, que se aleja notablemente del resto de las que figuran en el documento; sigue a éstas "La Crucifixión" de Rubens, estimada en ciento cincuenta reales de vellón, la "Santa Inés" del Domenichino y un "Calvario" del Tintoretto, estimadas cada una en noventa reales.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII y durante el XIX se realizaron distintas partidas de compras de estampas para la enseñanza. A veces, estas adquisiciones se presentan bajo elencos en donde no consta la procedencia ni el año en que entraron en la Academia. En otras ocasiones, proceden de una misma colección o conjunto de obras de un particular, como ocurre en el caso de las testamentarias de M. Chaupineau o la del Director de Arquitectura Juan Pedro Arnal, ambas de 1805 y a través de las cuales la Biblioteca compró libros de estampas (12).

– Pero sin duda, las noticias más interesantes sobre estas compras nos las proporciona un inventario, que con el simple enunciado de "Estampas que se van comprando para la Biblioteca de la Academia", da cuenta de una cantidad considerable de ellas, entre las que figuran algunas de gran valor (13). Dicho inventario no está fechado. Por comparación de la caligrafía (idéntica a la de otros documentos fechados en la década de 1790-1800)

y el contenido de su relación (en donde figura como estampa más moderna una realizada por Blas Ametller en 1792) pensamos se trate del inventario que Juan Pascual Colomer, como bibliotecario de la Academia, realizaría como control de las obras de esta Institución con motivo de la apertura de la Biblioteca al público en 1794.

Con excepción de algunos dibujos –la mayoría españoles–, se recogen como indica su enunciado estampas sueltas. Constituyen este fondo unas doscientas diez de asuntos y autores diversos; otras que por su temática y en ocasiones, por estar realizadas por un mismo grabador, configuran pequeñas series y colecciones. Por último, se citan dos libros de estampas (uno de ciento veinticinco de varios autores con motivos de adorno y el otro de treinta de Durero, sobre asuntos religiosos).

Confrontando este inventario con el anterior de Olivieri, hay que destacar en este elenco la aparición de grabadores y autores de composición españoles, ausentes como veíamos en el inventario de 1743. La explicación más inmediata de esta adquisición de estampas españolas por parte de la Academia debe buscarse en el estímulo y protección que recibe, en mayor o menor medida, el arte del grabado y su enseñanza en la Academia madrileña desde su fundación. En efecto, durante la segunda mitad del siglo XVIII, comienzan a formarse en los estudios de esta Institución discípulos en este arte, que se convertirían en los grabadores más representativos de su época. De todos ellos destaca Manuel Salvador Carmona, figura que ha sido objeto de un estudio detallado por Juan Carrete y que, además del valor de su obra artística, formó a un buen número de los discípulos de este arte en la Academia (14). Es precisamente Salvador Carmona el autor que cuenta con mayor número de estampas entre los españoles citados en este documento (se inventarían dieciseis), lo que da prueba de su reconocimiento en vida. Otros grabadores españoles que aparecen, aunque representados sólo con una o dos obras, son J. Bernabé Palomino, Tomás Prieto, Pedro Pascual Moles, Brieva, José Jimeno, Juan Barcelón, Blas Ametller y Juan Moreno Tejada. Por último, hay que destacar entre ellos la figura de Goya como autor: una de ellas es el "Baco" de Velázquez y la otra el "Retrato de don Francisco de Paula", por las que se pagaron cuatro y dos reales de vellón respectivamente. Se aprecia que el valor en que se estimaron estas piezas es igual al resto de las obras de sus contemporáneos españoles que aquí se recogen.

Por lo que se refiere al resto de las estampas que aparecen en el inventario, se ofrece un variado muestrario de las escuelas francesa, italiana, flamenca, holandesa y en menor medida alemana; y dentro de cada una de ellas, diversos artistas muchas veces mínimamente representados. Esta heterogeneidad dificulta su estudio y en cualquier caso, una relación de todos estos artistas sería absurda en nuestro trabajo, por lo que remitimos directamente a la consulta de este documento. Nos limitaremos por tanto tan sólo a citar los más destacados dentro de cada escuela, y aquéllos cuya obra sea mayor al resto. Conviene apuntar que en muchos casos se cita tan sólo el apellido del autor de la obra, por lo que en ocasiones no queda claro si se trata de uno u otro miembro en el caso de familias de artistas, aunque es de suponer que cuando así aparece se alude al más conocido de ellos. Sirva esto para toda la documentación que aquí se trate.

En la escuela italiana sobresale en número Stefano della Bella con paisajes y composiciones de figuras de reducida escala, características de él. Otros autores son Martín Rota, Pietro Testa, G.B. Galestruzzi, Benedetto Castiglione, Tiépolo y Piranesi.

De la escuela francesa son de destacar igualmente por su número las obras de Jacques Callot, siendo interesante la analogía Callot-Della Bella que aquí se manifiesta, y que denota en el volumen de estampas de ambos un claro gusto por el arte inconfundible de Callot y su escuela. Otros nombres que le acompañan son François Tortebat, Perelle, Israel Silvestre, Gérard Audran, Pierre Etienne Moitte, Flipart y Pierre Chenu.

En cuanto a los artistas flamencos y holandeses hay obras de Goltzius, Berghen, Sadeler, Matham, Rembrandt, Arnoldo y Peter de Jode, Danckerts, Visscher y Gérard Edelinck, entre otros.

Para terminar, la escuela alemana está representada sólo por Durero con cierta cantidad de estampas, y J.G. Wille.

Por lo que a los asuntos se refiere hay que resaltar la gran variedad que se recoge a lo largo de este inventario, predominando los religiosos seguidos de los llamados "países" y de los de género. Otros motivos que aparecen son, por orden de importancia en su volumen, de carácter alegórico, retratos, figuras, mitológicos, vasos, frisos y adornos, cacerías, animales y asuntos militares.

Al igual que en el anterior inventario, aparece también en éste una relación de los precios que se pagaron por esas estampas. Como en el otro, consideramos de gran interés dar a conocer los precios más altos que se esti-

maron. La máxima cotización es de cuarenta reales de vellón que alcanzó la estampa de Gérard Edelinck "San Luis rey de Francia", de Lebrun. Siguen a éstas dos por las que se pagaron treinta reales por cada una, y son la de "Jesucristo ante Pilatos" de Rembrandt y una en la que curiosamente no figura autor y reproduce el cuadro de "La Gloria" de Tiziano "q. existe original en el Monasterio del Escorial". Sólo cinco del resto fueron merecedoras de cotizarse a veinte reales cada una, que por lo demás, presentan calidades diferenciadas. Éstas son las siguientes: "La Melancolía" de Durero; la composición de Wouwerman "El reposo de los caminantes" grabada por P.E. Moitte; "La novia lugareña" por Watteau y C.N. Cochin; "Las bodas de Caná", inventada y dibujada por Lafage y grabada al aguafuerte por F. Ertinger; y el asunto que Ch. Lebrun representó en un cuadro sobre la profecía de Jeremías de la degollación de los inocentes con Raquel llorando la muerte de sus hijos.

Entrando ya en el siglo XIX, durante los primeros años cierta cantidad de estampas vinieron a aumentar el volumen de nuestra colección, algunas en encuadernaciones recogidas como "libros de estampas", tal y como figura en varios listados de los legajos del Archivo. Un método de adquisición de estas obras por compra se realizó a través de distintas testamentarías, la mayoría de ellas de personajes viculados a las artes que habían reunido colecciones de obras artísticas; es el caso de la del arquitecto y Director de la Academia Juan Pedro Arnal (que falleció en 1805), y la del pintor Rafael Tejeo (fallecido en 1856), que proporcionó ocho volúmenes de estampas a la Biblioteca.

– Por último, hay que destacar el conjunto de estampas francesas que mediante el pintor Francisco Lacoma pasaron a la Academia en 1818. Su volumen no es grande; antes al contrario, se trata de varios cuadernos y algunos libros fundamentalmente de adornos; flores, fuentes de París antiguas y modernas, y adornos de arquitectura dibujados en Roma del antiguo. Sin embargo, el encargo expreso de la compra de este tipo de estampas contemporáneas francesas, de autores como Gérard Spaendonck, Plon, Moicy o los arquitectos Ch. Moreau, Ch. Percier y su discípulo y colaborador Fontaine, ponen de manifiesto la búsqueda y demanda de modelos franceses, en este caso de motivos decorativos por parte de la Academia española. Pero sobre todo es el destino de estos cuadernos a las escuelas de dibujo de la Merced y Fuencarral, de las que se hablará más adelante, lo que aumenta

su interés como material docente. El encargo se hizo a través del embajador en París por orden del Rey, a consecuencia de una solicitud de la Academia y, al parecer, la selección de las estampas enviadas la hizo por cuenta propia Lacoma, artista que había sido pensionado en París por el consulado de Barcelona. En junta ordinaria de 13 de diciembre de 1818 se aprobaba el buen gusto en la elección del material que había traído Francisco Lacoma (15).

2. *DONACIONES*

A lo largo de la historia de la Academia existen numerosos documentos que evidencian un número de donaciones cuyo volumen es difícil de estimar, que fueron ampliando la colección de estampas de la Biblioteca de esta Real Institución. Se hace imposible dar cuenta en el presente trabajo de cada uno de estos ingresos, ya que casi siempre se trata de pequeños donativos que dificultan un detallado estudio sobre el tema y que requerirían, en cualquier caso, un capítulo independiente.

Un gran número de estas aportaciones fueron remitidas por académicos y discípulos de la de San Fernando y de otras academias provinciales como prueba de agradecimiento, habida cuenta de que en numerosas ocasiones presentaban su propia obra para que, de alguna manera, fuera reconocido su mérito artístico; en el caso de los discípulos, era un medio de dar a conocer su obra y someterla a un juicio crítico por parte de las autoridades artísticas más competentes de la nación. Como ejemplos citaremos las estampas remitidas por José Aparicio en 1820 con el asunto de "El hambre en Madrid" cuya composición realizó, siendo grabadas por Antonio Galiana; las "Ruinas de Zaragoza", regaladas por sus autores Juan Gálvez y Fernando Brambilla en 1828; el ejemplar de la "Vista marítima" de Lorenzo Mª de Muntaner en 1832 y los retratos del conde de Dunois y de Vicente López, grabados por el barcelonés Juan Estruch y enviados a la Academia en 1851 y 1868 respectivamente.

Por otro lado hay constancia del ofrecimiento de estas obras por parte de diversas entidades, organismos oficiales e instituciones. Prueba de ello son las estampas que el consulado de Palma de Mallorca envió en 1813-1814 junto con una carta histórico-artística, grabadas por Francisco Jordán, que representaban la "Lonja", o los regalos del gobernador de la provincia de

Álava en 1866, consistentes en una vista de la ciudad de Vitoria y una estampa de Esteban Boix.

La casa real también realizó algunos donativos de estampas, como prueban los retratos de la difunta reina Isabel de Braganza y el del propio rey, que se enviaron por mediación de Vicente López en 1821 y 1825 respectivamente y que serían colocados en la sala de grabados "con la mayor distinción". Igualmente el infante don Sebastián remitió, como prueba de su habilidad artística, la estampa de "El Mameluco" litografiada de su mano, que se colocaría en una sala junto con obra anterior suya y de otras personas reales.

Hemos dejado para el final de este apartado las dos donaciones que a nuestro juicio ofrecen por su volumen y calidad mayor interés. Se trata de las de Felipe de Castro y Silvestre Pérez.

–La entrada de la primera de ellas en la Academia presenta cierta complejidad, ya que se produjo incluso un pleito hasta conseguir su ingreso en la Biblioteca. Los documentos encontrados en el Archivo indican cómo, al parecer, Felipe de Castro había ofrecido a la Academia unos cajones con modelos, libros, diseños y estampas, que dejó en Roma durante su pensión en esa ciudad. Al fallecer, el escultor dejó todos sus bienes a la Universidad de Santiago de Compostela, por lo que la Academia reclama a ésta las obras que Castro le había donado años atrás. Se entra así en un pleito, hasta que en junta particular de 5 de octubre de 1777, la Academia decide zanjar el pleito y solicitar a la Universidad de Santiago el hacer una transacción, a través de la cual ésta cediera a la de San Fernando ciento treinta juegos de libros o libros sueltos, y veinte juegos o libros que hubiese duplicados, todo ello a escoger (16).

En el elenco de estos libros –la mayor parte italianos de los siglos XVI y XVII– figuran, junto con obras relacionadas con las artes de enorme valor (tratados de arquitectura y pintura, diccionarios artísticos, etc.), las siguientes obras que contienen exclusivamente material gráfico: una de Giulio Romano y otros; una Biblia con estampas de Rafael, un volumen de estampas de dibujos de Giovanni da Forli; un volumen de Alberto Durero y un ejemplar de la Columna Trajana de Pietro Santo Bartoli.

– Por lo que se refiere a la donación que Silvestre Pérez hizo a la Academia en 1817, es importante destacar cómo su preocupación por la formación del alumnado le llevó a obsequiar a ésta treinta y dos estampas de ador-

no, que enviadas desde París tenían por destino las varias escuelas de principios de adorno creadas en algunos barrios de Madrid y dependientes de la Academia. La concurrencia de alumnos en aquéllas era tan numerosa, que no había tantos cuadros de principios como hacía falta. La Corporación aprobó el buen gusto de Silvestre Pérez. Cuatro años más tarde, éste enviaba medallas de bronce para el estudio del grabado en hueco, denotando una vez más su constante interés por la enseñanza (17).

Para el estudio de la donación que hizo Valentín Carderera en 1879 remitimos al apartado donde se trata el conjunto de la colección Carderera.

3. *LEGADOS*

Constituyen una importante fuente de ingreso de obras artísticas. Sin embargo, muchos de ellos están formados por lienzos, esculturas, dibujos y demás objetos de arte que nada tienen que ver con el tema que aquí se trata, por lo que se dará cuenta solo de aquellos legados que hemos encontrado donde figuran estampas, sin perjuicio de que existan otros que aún no hayan sido localizados.

– Además de la donación que hizo Silvestre Pérez en 1817, poco antes de su muerte en febrero de 1825 hizo testamento, dejando una serie de dibujos y estampas a la Academia. A su fallecimiento se hizo un inventario de los bienes legados a esta Institución, del que se dá cuenta en un junta ordinaria de 20 de marzo de ese mismo año (existe otro inventario de estos bienes fechado en 2 de marzo de 1829) (18). La relación de estampas consiste en treinta y tres, iluminadas, de muebles y otros adornos (quizás adquiridas durante su estancia en París); seis miniaturas copias de Herculano; ocho de tamaño grande con asuntos de Rafael del Vaticano, de Volpato y Morghen; dos de "La Aurora", de Guido Reni y Guercino de los mismos autores; una "Angelica" de Morghen; el "Retrato ecuestre de Moncada", y dos cuadernos de seis y siete estampas sin iluminar.

– En 1843 José Manuel Arnedo, como conserje de la Academia, recogió una serie de estampas, bocetos y dibujos de los testamentarios del difunto don José Yausen, según su última disposición testamentaria (19). Se inventarían cinco dibujos y treinta y cinco estampas, de ellas varias de religiosas y en menor número, mitológicas y alegóricas.

En la relación figuran sólo los valencianos Fernando Selma y Mariano Brandi como grabadores españoles. La escuela italiana de finales del XVIII y principios del XIX es sin duda la mejor representada, destacando especialmente la figura de Volpato. Se reproducen principalmente obras de artistas italianos de los siglos XVI y XVII, como Rafael, Andrea del Sarto y Guido Reni.

Existen también pequeñas partidas de estampas, a veces dentro de legados y otras remitidas independientemente que enriquecen nuestra colección. Como ejemplo citaremos las estampas dibujadas a lápiz representando la "Magdalena en oración" y "La casa de Tasso en Sorrento", que en 1854 legó Mª del Carmen Lardizábal (20).

Dejamos en último lugar el legado Carderera para indicar que, como la donación que igualmente hizo, será estudiada dentro de la colección Carderera.

Antes de pasar a la colección Valparaíso, es importante resaltar que, además de los procesos de adquisición tradicionales que ha sido expuestos, una parte de estos fondos ingresaron en la Biblioteca en 1836 como consecuencia de la desamortización, producto de la recolección que se hizo de todas las obras de Bellas Artes de distintos conventos de Madrid. En el listado que se conserva en el Archivo se ofrece la relación de obras que fueron entregadas al conserje de la Academia. Algunos de ellos son volúmenes de estampas (21).

4. *COLECCION VALPARAÍSO*

Ya se ha apuntado que constituye el fondo más importante de la Biblioteca, tanto por su volumen como por la calidad de sus obras.

La existencia de la colección en la Academia es de todos los investigadores de esta materia conocida. Sin embargo, siempre ha pasado un tanto inadvertida, ya que no existen estudios sobre sus estampas, por lo que ofrece si cabe mayor interés.

Como las obras a las que se ha aludido antes de pasar a este apartado, es producto también de la desamortización. Los documentos consultados arrojan gran información de su hallazgo y traslado desde Zamora a la Academia, gracias a la intervención de don Valentín Carderera, como comisionado en la inspección de conventos y monasterios suprimidos en distintas

ciudades. Una carta suya remitida al secretario de la Real Academia y fechada en 3 de septiembre de 1836 aporta datos de gran valor (22). En ella cuenta cómo encontró en una celda del convento de Trinitarios de Zamora los volúmenes del Monasterio de Valparaíso, que eran parte de una "preciosisima colección de estampas antiguas de buenos autores encuadernada en folio mayor a la romana y según el método de las colecciones que poseen las célebres Bibliotecas Vaticana y Corsiniana en Roma, donde es debido se formó esta colección. Por los registros y numeración en la cubierta exterior de cada volumen se viene en conocimiento que faltan una cuarta parte de volumenes...".

De estos tomos encontrados por Carderera, treinta y dos contienen estampas antiguas de autores italianos, alemanes, flamencos, holandeses, franceses, etc.; de los ocho restantes, cuatro son de dibujos italianos de los siglos XVI y XVII de gran calidad y los cuatro últimos comprenden una obra publicada en Amsterdam con vistas de ciudades europeas iluminadas.

La encuadernación de estos tomos de estampas es en pergamino; presentan una ordenación alfabética en el lomo, que le permitió a Carderera estimar la falta de esa cuarta parte del conjunto a la que antes se aludía. Por lo general, es de destacar el estado de conservación de las estampas que contienen, muchas de ellas recortadas por la huella y pegadas a las hojas que configuran los volúmenes, lo que impide casi siempre el poder ver la filigrana del papel y las marcas de agua, motivo que dificulta notablemente un estudio serio y pormenorizado de las estampas a la hora de determinar los estados. Sin embargo, como decimos, el nivel de deterioro desde su ingreso en la Academia hasta nuestros días es mínimo, pudiendo apreciar en la mayoría de ellas una calidad por desgracia nada fácil de encontrar en colecciones españolas.

Lamentablemente, también esta colección fue objeto de la práctica, tantas veces habitual, de mutilar parte de los volúmenes, arrancando o sencillamente cortando algunas hojas de estos tomos que contenían estampas de gran valor. Por fortuna, no deja de aliviar el saber que al menos parte de estas mutilaciones –queremos pensar que todas– existían antes del envío de estos libros a la Academia; así lo recoge Carderera en el documento citado: "... y supe por boca del ex-abad que, desde la guerra de la independencia se habían extraviado muchos (libros) ya por robo y ya por haberlos distribuído, el que entonces era abad, a diferentes personas de su confianza, muchas

de las quales, habiendo fallecido dho Prelado, se las han conservado; alguno que otro las restituyo mutiladas por remordimiento de conciencia, de modo que la mayor parte, dice que se le exigieron a una persona por fuerza cuando volvieron en el año 24 etc...". En la relación que Carderera hace de estos libros, figura una de las obras de Rubens y otras flamencas, del que faltan bastantes estampas hacia el final.

Creemos importante destacar el que en algunas de ellas aparece una retícula a veces en sanguina, que indica que se llegaron a sacar dibujos de las mismas. Sería interesante en este sentido hacer una labor de rastreo entre los dibujos de los alumnos que la Academia conserva.

– Pasando ya a las escuelas, grabadores y autores de composición, se observa un predominio de grabadores de la escuela italiana, lo que apunta a esa probable procedencia de su formación, como colección, dentro del ámbito de las bibliotecas Vaticana y Corsini que señalaba Carderera. Como estampas italianas de los siglos XVI y XVII, es casi obligada la reproducción de obras de Miguel Angel, Rafael, Andrea del Sarto, Correggio, Polidoro de Caravaggio, Baccio Bandinelli, Romano, Tintoretto, Bassano, Baroccio, Domenichino, Veronés y Guercino y un sinfín de artistas de primera fila que sería imposible citar aquí. Las composiciones y estampas de los Carracci están especialmente bien representadas y en cuanto a los grabadores de esta escuela, además de haber buenos ejemplos de algunos de los pintores citados, que también se dedicaron a este arte, existen obras de Agostino Veneciano, G. Bonasone, J. Caraglio, Beatrizet, Eneas Vico, los Ghisi y otros. Estos últimos grabadores son producto de esa larga estela de discípulos e imitadores que dejó Marco Antonio Raimondi, con cuyas obras también contamos y a nuestro juicio, uno de los mejores grabadores de todos los tiempos.

– La escuela francesa está representada por un volumen con las obras de Poussin y otros autores franceses contemporáneos como Ch. Lebrun y P. Mignard, cuyas obras interpretan Jean Pesne, Fr. de Poilly, Gérard Audran, Gilles Rousselet y el italiano Pietro Del Po. Otro de los volúmenes está dedicado a las obras de Simon Vouet, uno de los pintores más estimados en Francia durante la primera mitad del siglo XVII y como tal, interpretado por grabadores de la categoría de sus yernos Michael Dorigny y François Tortebat, Michael Lasne, Claude Mellan, Pierre Daret y Jean Boullanger. Jean Lepautre también está ampliamente representado en otra encuadernación por diversos grabadores, algunos de ellos ya citados.

– La obra de los flamencos y holandeses se equipara en volumen a la de los franceses. Sobresalen como autores de composición Martin de Vos, cuya obra reproduce Crispin de Passe, Jean y Rafael Sadeler entre otros; Rubens, con su obra grabada por artistas de la talla de Sch. A. Bolswert, Lucas Vorsterman y Peter de Jode; también las composiciones de Berghen y Brueghel se contienen en uno de los volúmenes de esta colección, grabadas por Pieter Nolpe, Danker Danckerts y Joh. de Visscher, así como una representación importante de la obra de N. de Bruyn.

– De la escuela alemana se conserva un tomo conteniendo las obras de Durero y la estela de seguidores que dejó.

La intervención de Carderera para la adquisición de esta colección y su gestión en los conventos suprimidos de Valladolid, Burgos, Palencia y Salamanca, le valió el reconocimiento de académicos y otros eruditos, como se manifiesta en las necrologías de los señores Ávalos y Pedro de Madrazo.

5. *COLECCIÓN CARDERERA*

Las estampas que Valentín Carderera remitió a la Academia tienen distinto origen; una parte de ellas las donó en 1879 y la otra es fruto del legado que entraría en esta Institución en el año de 1881. Éste queda recogido en el Boletín de la Academia del citado año.

– El propio Carderera pone de relieve su enorme afición por las estampas, ya que después de haber formado y entregado la que constituyó el fabuloso fondo de la Biblioteca Nacional, reúne otra colección que, a modo de *donativo,* enriquecerá notablemente a la Academia. Es de interés señalar la doble finalidad a la que alude el propio don Valentín: por una parte el valor artístico de la colección y por otro su uso para los jóvenes y profesores.

La donación consta de un total de seis carpetas; cada una de ellas incluía un breve resumen de su contenido. Es de constatar que tres contienen retratos, muchos de ellos de personajes reales. Se conserva en el Archivo un inventario fechado en 1º de enero de 1890, con el elenco de los retratos que se contienen en estas seis carteras, que lleva por título: "Resumen de los retratos, grabados y litografiados que contienen las carteras con estampas del donativo del Excmo. Sr. D. Valentín Carderera". Están ordenados alfabéticamente por el nombre del retratado. Pasaremos a desglosar el contenido

de cada una de ellas, de las que se citarán los autores más significativos, como hemos venido haciendo hasta ahora:

. Cartera 1ª - Contiene unas doscientas estampas de obras de diferentes pintores italianos de los siglos XVI y XVII de las escuelas romanas (discípulos de Marco Antonio), veneciana, boloñesa y flamenca. Algunas siguen composiciones de Guido Reni.

. Cartera 2ª - Unos doscientos cincuenta retratos de personajes españoles y extranjeros grabados por artistas de primera fila.

. Cartera 3ª - Un número considerable de retratos de personajes de la realeza y algunas damas de la aristocracia inglesa.

. Cartera 4ª - También con retratos que, desde Carlos IV, representan personajes españoles. "Hoy día muy raros".

. Cartera 5ª - Muy variada en cuanto a sus asuntos: batallas, paisajes, vistas y fiestas; algunas de antigüedades, de trajes y dos grandes árboles cronológicos de los pintores y escultores de Andalucía por escuelas desde el siglo XV, ordenados por Ceán Bermúdez.

. Cartera 6ª - En folio extragrande. También muy variada en cuanto a sus asuntos: monumentos antiguos, vistas, retablos ("utilísimos para la historia del arte decorativo en España"), etc.

– Las estampas que proceden del *legado* son menos en número pero – como todo lo que reunía este entendido coleccionista– muy apreciadas. Junto con un diccionario y un legajo de trescientas hojas y papeles sueltos, el legado está constituído, en lo que a material gráfico se refiere, por las siguientes obras:

. Retrato del erudito escritor jesuíta don Raimundo Diosdado. Hecho en Roma en 1825.

. Una gran cartera con estampas selectas antiguas y modernas, algunas antes de letra; el dibujo original de la fachada de Aranjuez y otros.

. Cartera con una rica colección de portadas de libros de buenos grabadores de los siglos XVI y XVII.

. Un ejemplar de "Le Triomphe de l'Empereur Maximilien I" en una serie de ciento treinta y cinco xilografías siguiendo los dibujos de Hans Burgkmair.

EL PAPEL DE LA ESTAMPA EN LA ENSEÑANZA

Estas colecciones de estampas conservadas actualmente en la Academia, ¿qué papel tuvieron en la enseñanza?, ¿influyeron directamente en los alumnos?, ¿fueron un material didáctico eficaz en su formación?. Para responder a estas preguntas, antes hay que diferenciar la enseñanza del dibujo, que tenían que recibir todos los alumnos en la Academia antes de otra formación específica a la rama del arte que desarrollarían posteriormente, de la enseñanza del grabado impartida a los alumnos de esta cátedra, disciplina que esta Institución llevó a cabo desde los inicios de su fundación.

Tanto la enseñanza del dibujo como la específica del grabado se impartieron en un primer momento en la Academia, pero a partir de 1816 se ve conveniente que la primera formación común a todos los matriculados tuviera lugar en estudios situados en los barrios de Madrid: el de la Merced y el de Fuencarral; por lo tanto, a partir de este momento la historia del grabado y su función docente en relación con la enseñanza del dibujo estará ligada a estos lugares.

Los distintos aspectos que seguiremos para desarrollar este capítulo serán los siguientes: de un lado, la importancia de la estampa en la enseñanza del dibujo antes y después de 1816, y de otro, su papel en la sede de la Academia como material didáctico para alumnos que ya habían recibido los primeros principios del dibujo y querían especializarse en el grabado. Queremos destacar de nuevo la importancia que tenía la enseñanza del dibujo previa a la del grabado y como fundamento de la misma. Es significativo y viene a corroborar este principio, el que en junta ordinaria celebrada en 1805 se trata sobre un discípulo de Fernando Selma, Alonso García Sanz, y se exhorta a que se "dedicara a dibujar por buenos dibujos a lápiz, dejándose por ahora de diseñar estampas" (23).

– Pasando ya a la *enseñanza del dibujo,* recordaremos una vez más que el objetivo de la fundación de la Academia fué crear una Institución capacitada para llevar a cabo una adecuada formación de hábiles artistas en las tres Nobles Artes. Para que ésta estuviera bien cimentada, había que adiestrar a los alumnos en el aprendizaje del dibujo. Éste se realizaba desde la elaboración de los elementos más sencillos (flores, plantas, motivos decorativos, partes del cuerpo humano) hasta lograr el dominio de la composición en su conjunto. No cabe duda de que para lograr esta meta, la copia de otros maestros fue un medio eficaz de adelantamiento. Fundamentalmente,

se trataba de copias de dibujos originales, aunque en ocasiones también eran las estampas el material didáctico utilizado, si bien en un número más reducido.

La demanda de dibujos destinados a la enseñanza estaba en buena medida cubierta por la colección Maratti –al menos en los primeros años después de su adquisición en 1775–, a la que seguirían otras adquisiciones de colecciones de dibujos durante el siglo XIX (24).

Hasta 1816 toda la enseñanza se impartía en la Academia, año en el que se vió la conveniencia de abrir otros estudios, debido principalmente a que eran muchos los alumnos que solicitaban matricularse; además, los alumnos organizaban altercados callejeros por lo que se decidió que los estudios de principios del dibujo –que eran los de los que se iniciaban, y por lo tanto los discípulos de menor edad y más revoltosos– se repartieran en estudios ubicados en diferentes barrios de Madrid. Así, se abrió primero el de la Merced (estudio de elementos de aritmética y geometría para dibujantes y los principios del dibujo hasta la figura entera) en 1816, situado en el convento de la misma advocación. Dos años más tarde se abre el de Fuencarral, con el mismo horario y estudio de principios de dibujo, de adorno, de perspectiva, y sólo de noche de geometría práctica para artesanos. En la Academia quedarían las enseñanzas del antiguo o yeso, natural, arquitectura, perspectiva y matemáticas.

En este mismo año de 1818 a distintas horas de los alumnos, comienza la enseñanza de niñas en el estudio de la Merced que duraría hasta 1854; grabarían al aguafuerte y buril "payses de abanicos, tarjetas y estampas como ya hace la académica Mª del Carmen Saiz" (25). La repercusión que tiene el dar cabida a la mujer en este campo es mayor de lo que a primera vista puede parecer, por su trascendencia por ejemplo en el mundo de la moda, ya que a través de la importación del grabado francés llegaban los diseños de este país con el riesgo de que se perdiera de esta manera la originalidad española; por el contrario, si las mujeres aprendían motivos decorativos con los que adornar sus trajes, fomentarían la moda nacional, con lo que esto lleva consigo. Esta iniciativa contaba con especial apoyo de la monarquía.

En el Archivo se conservan los inventarios que hacen referencia a las entregas hechas a cada estudio, así como una relación anual de todo lo que había en cada uno de ellos. Se procuraba guardar la equidad con respecto al número de obras que se entregaban a cada uno de ellos. Así por ejemplo,

las compradas por el profesor Lacoma en París aparecen repartidas en ambos. El 17 de diciembre de 1817 el bibliotecario don Pascual Colomer recibe una nota para que se entreguen las obras bajo recibo por mitad a los directores de la Merced y Fuencarral (26). En la Junta del 9 de septiembre de 1818 se refleja el desorden provocado por la rivalidad entre los dos estudios por el reparto poco equitativo de dibujos de profesores clásicos; los responsables de estos centros alegaron como causa de lo ocurrido el celo por dar una buena formación artística de sus alumnos (27).

Los fondos recibidos gracias al profesor Lacoma y a Silvestre Pérez ya han sido tratados anteriormente. Algunas de estas estampas y otras recogidas para estos estudios aparecen en los elencos bajo la expresión "a la manera del lápiz"; esto nos indica el empleo de la técnica del "crayon". El mismo criterio puede y debe aplicarse a los indebidamente llamados dibujos "al barniz", que deben denominarse como lo que realmente son, es decir, estampas realizadas al barniz blando, con la ventaja además de que se podían hacer las estampaciones necesarias para obtener un elevado número de material didáctico.

En ocasiones, el envío podía tratarse de estampas encuadernadas formando tomos que después, con un fin práctico y utilitario, se cortaban algunas de ellas para colocarlas en las diferentes salas, a fin de que pudieran ser fácilmente observadas. Así se explica que a veces, cuando la Academia pedía la devolución de algunas de las estampas prestadas, los tomos estuvieran incompletos; esto ocurrió, por ejemplo, con algunos de Piranesi, que volvieron a Alcalá desde la escuela de Fuencarral: "el tomo de varios candelabros del Piranesi esta completo; pero le cortaron 4 ojas que contienen ocho estampas para colocarlas en la sala del Adorno, las que han entregado sueltas con el libro" (28). Otras veces se extraviaban, como se lee en el mismo documento: "Faltan las ocho estampas de flores y las dos coronas de Brambila".

El Rey proporcionaba a los alumnos el material necesario para realizar su trabajo; además, la Corona deseaba promover a las clases sociales más pobres, pero también los profesores ponían a su disposición algunos enseres, como queda recogido en los inventarios: "Queda demostrado que de los ciento y sesenta dibujos de adorno que estan colocados en las 28 mesas, corresponden á el Director don Valentín Urbano sesenta..." (29).

La mayor parte del material estaba repartido en mesas, aunque también cabía la posibilidad de que estuvieran colgados de las "tapias" o paredes; estas condiciones eran pésimas, sobre todo porque los "papeles" estaban expuestos

al humo que producían las velas, quedando así ennegrecidos, siendo imposible hacer una valoración de tonalidades. En 1792 y, por lo tanto, antes de la creación de estos estudios, se hacen presentes al Viceprotector las malas condiciones de las salas de dibujo (30), y probablemente para proteger los modelos se enmarcan y se les ponen cristales; sin embargo nos consta que muchos de ellos no cumplían su función porque estaban rotos. Las malas condiciones de los lugares destinados a la enseñanza no parecen limitarse a los estudios de la Merced y Fuencarral; así, en 1851 tenemos noticia de que en la cátedra de grabado no hay suficiente luz y se propone modificar los ventanales. La propuesta es bien recibida y así se hace (31).

Por último, cabe destacar otra cátedra que estaba también muy necesitada de modelos y, en ocasiones, éstos los constituyeron las estampas. Nos referimos a la de anatomía, donde como es lógico adquieren un papel pedagógico fundamental las cartillas, por lo que en una junta de 1816 –por falta de libros elementales– se encargó a los profesores Custodio Teodoro Moreno, Juan Gálvez y Francisco Brambilla cartillas de figuras geométricas de principios de dibujo y de perspectiva. Tales cartillas no dejan de tener sus detractores, como es el caso de don Vicente Peleguer en 1845, que critica su uso al menos como único material didáctico y alienta a los alumnos a aprender del natural y no de los dibujos ni estampas (32). Además de las cartillas, es también constante la llegada de estampas de elementos de Osteología y Miología, todas ellas aplicadas al estudio y conocimiento exacto del cuerpo humano en su perfecta armonía. Ésta, tan buscada por la Academia, queda de alguna manera contrastada con el deseo manifestado por don Manuel Pérez de Camino, consiliario del estudio de la Merced, de obtener para esta escuela cabezas que expresen los afectos y pasiones del ánimo "para que (los alumnos) aprendan el hombre no solo en el cuerpo sino en el alma, objeto p^{al} de pintores y escultores" (33).

En 1837 el estudio de la Merced se traslada al convento de la Trinidad y allí permanecerá hasta 1850, año en el que habrá que buscar otros locales. Se proponen los de Santa Catalina, sitos en la plaza de Cervantes. Había transcurrido casi un siglo desde la fundación de la Academia. No cabe duda de que fueron –aunque sacrificados, y quizá precisamente por esto– unos fecundos años de vida artística.

– Como ya indicábamos en la introducción de este trabajo, *la enseñanza del grabado* fue desde el principio una disciplina académica. Es muy

interesante dar noticias del plan de estudios firmado el 23 de noviembre de 1820, en el que el capítulo 7º trata "Del grabado, y del metodo de su enseñaza desarrollado a lo largo de ocho artículos detallando cuales debían de ser los pasos a seguir para el aprendizaje de los alumnos" (34). Los aspirantes a grabadores en dulce deberán hacer exactamente los mismos estudios que los pintores hasta llegar a las salas del antiguo y natural, incluídas éstas. Después se adiestrarán en la técnica del buril sobre planchas de estaño, formando líneas de distinto tipo para repetir luego la operación sobre láminas de cobre. Una vez adquirida la necesaria práctica se les hará conocer "la simplificación del célebre Pouylli"; seguidamente –ya adquirido "pulso y seguridad en la dirección de las lineas"– pasarán a un estudio del maestro Edelinck en "riguroso buril"; a continuación, dibujarán una media figura con ropaje de "cuadro de correcto autor" y se les instruirá en el uso y práctica del aguafuerte y manejo de la punta seca. El último estudio consistía en la copia de una o dos figuras de un cuadro uniendo los dos métodos del buril y el aguafuerte así como la punta seca.

Se conserva en el Archivo un interesante inventario, bastante exhaustivo, fechado en 1807 y analizado casi en su totalidad por Claude Bédat en su obra: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808),* en donde se recogen las estampas que se encontraban en las salas de la Academia. Se trata de un completo conjunto, muestrario de diferentes escuelas y autores. De las ciento cuarenta y cuatro estampas que recoge, treinta y una son realizadas por artistas españoles y académicos de San Fernando. Vamos a detenernos un poco en el análisis de estas obras, destacando algunos aspectos que pueden resultar de interés.

Varias de ellas son estampas presentadas a concurso. No cabe duda de que la convocatoria de tales pruebas, con la aspiración de obtener alguno de los premios, era una esperanza que estimulaba considerablemente a los alumnos y fomentó el desarrollo del grabado y en especial la disposición activa de los discípulos. La Academia proponía el asunto (de las recogidas en este elenco son todas ellas retratos), el alumno primeramente hacía el dibujo y luego se disponía a abrir la plancha, presentando finalmente varias pruebas de la misma.

La primera obra recogida ganadora del premio es la de José Vázquez en 1787, que representa a San Francisco de Asís; además de ésta, figuran las siguientes: el "Retrato de Murillo", grabado por Manuel Alegre, premiado

en 1790; el "Retrato de Ventura Rodríguez" de Goya, grabado por Blas Ametller en 1793, que superó al presentado en este mismo concurso por José María Esquivel y que reproducía la misma obra; éste, sin embargo, no se quedó sin premio, sino que lo recibió dos años más tarde con su estampa representando a San Pablo.

No podemos dejar de nombrar los cuatro retratos de Manuel Salvador Carmona, de los cuales dos de ellos eran considerados por Bédat como obras maestras: el "soberbio" grabado de "Carlos III", de Antonio Rafael Mengs, así como el de Tomás Francisco Prieto.

El inventario recoge también dos obras de Fernando Selma; una "Virgen" de Gómez de Navia y otra estampa de López Enguídanos, el "Retrato del cardenal Mazarino", grabado en 1792.

Podemos deducir de la observación de estas obras españolas que había necesidad de modelos que sirvieran de guía a los alumnos. Esta demanda provocó el que la Academia y, en ocasiones, el propio Rey –como consta en un documento fechado en 1805–, fomentara la realización de colecciones de estampas grabadas por artistas españoles (35); otra iniciativa posterior que ilustra este mismo espíritu es la de 1863, en que la Academia pide a su análoga de la Historia una lista de los reyes de España con el fin de grabar sus retratos.

La exposición de las obras españolas manifiesta que –como ya se había indicado en la introducción– había una positiva y acertada valoración de los artistas nacionales; si en ocasiones no fueron del todo reconocidos y estimados se debía en gran parte a las malas estampaciones, que dejaban mucho que desear; esta opinión queda reflejada en un documento fechado en 1856 (36).

Muchos son los grabadores de escuelas extranjeras que figuran en este inventario, por lo que citaremos solamente a algunos de ellos por su reconocido prestigio. Tenemos una buena muestra de la escuela francesa del siglo XVII, con las obras que representan alegorías de la historia de la reina de Francia María de Medicis, sacadas de los cuadros pintados por Rubens para la galería que lleva por nombre este ilustre apellido, del palacio de Luxemburgo, en el que participan entre otros Gérard Audran, Bernard Picart, Jacques Blondeau, Michel Dorigny y Gérard Edelinck, grabador de Luis XIV, que aunque de origen flamenco por su nacimiento, puede y debe incorporarse a esta escuela. Fué el más reconocido, tanto por Salvador Carmona como por Blas Ametller en su función de directores del grabado y, por lo tanto, uno de los mas dignos de ser

imitado. Destacaremos también la estampa de "San Pedro Nolasco conducido por dos ángeles" de Claude Mellan, fechada en Roma en 1627. Mellan, alumno de Villamena y Simon Vouet fué, como es sabido, uno de los más hábiles burilistas. ¿Cómo mirarían y admirarían los alumnos, e incluso los directores del grabado y académicos de San Fernando la obra del más diestro entre los diestros del buril?.

No queremos dejar de citar una importante representación de la escuela italiana del siglo XVIII con los grabados de Volpato siguiendo a Rafael, así como otras estampas de la escuela flamenca de Sadeler.

Parecía necesario instalar una sala de estampas donde poder exponer las obras a los alumnos. Así lo considera don Pedro Franco en el documento fechado en 1814 ya citado en la introducción de este trabajo; el Viceprotector propone su creación situándola "en el mismo edificio y con la proximidad posible a la galería de pinturas de esta corte", y continúa diciendo: "se pondrá el salon de estampas, colocando en el las mejores que se conozcan en Europa, como tambien las abiertas y que se vayan abriendo de algun merito en España, obligando a los empresarios particulares del Reyno à que entreguen à la Academia una estampa antes de empezar a venderlas para ir aumentando la colección"; en ella no solo quedarían a la vista de los alumnos, profesores y aficionados las mejores obras de Poilly, Edelinck, etc., sino también las realizadas por los propios discípulos de la Academia que habían recibido algún premio y que por lo tanto servían de ejemplo para los demás y aliciente para ellos mismos (37).

Con este trabajo hemos realizado una primera aproximación al estudio de los fondos que integran el Gabinete de Estampas de la Biblioteca de esta Corporación y que esperamos sean dados a conocer en el catálogo que venimos preparando.

ILUSTRACIONES

Presentamos una variada muestra de algunas de las estampas más importantes que integran los fondos de esta Sección. La estructura de cada asiento sigue la adoptada en el *Catálogo de estampas del Museo del Prado* (Madrid, Ministerio de Cultura, 1992), si bien con ligeras modificaciones, además de haberse suprimido algunos datos (noticias biográficas, transcripción completa de la leyenda grabada, etc.) al no considerarlos necesarios en

esta presentación que ilustra nuestro trabajo. Conforme a este catálogo, los apartados de cada asiento serán los siguientes: título de la estampa, transcripción de la leyenda grabada, medidas y técnica, artistas que han participado en la ejecución de la estampa, colección o serie a la que pertenece, referencia bibliográfica a catálogos razonados, fecha o época de la estampación, observaciones pertinentes al ejemplar que conserva el Archivo y Biblioteca de la Academia y signatura del mismo.

Abreviaturas empleadas:

- Col.: Colección –libro o serie– a la que pertenece la estampa.
- D.: Dibujante.
- Ed.: Editor.
- G.: Grabador.
- I.: Inventor.
- Obs.: Observaciones.
- P.: Pintor.
- Ref.: Referencias bibliográficas.
- Sig.: Signatura.

BELLA, Stefano della (1610-1664)
1– EL VASO DE MÉDICIS
SDB (monograma) // ROMAE IN HORTIS MEDICAEIS VAS MARMOREUM EXIMIUM // SD Bella f. MDCLVI
308 x 275 mm. Aguafuerte, buril.
G.: Stefano della Bella.
Col.: De una serie de seis grandes vistas –cuatro de Roma y dos de la campaña romana–, de la que se conserva otra en este centro.
Ref.: De Vesme, 832-837 (832).
Segundo estado.
Obs.: Compra de la Academia hacia 1800. Recortada por la huella.
Sig.: Band. 17/2099.

Fig. 1. Stefano della Bella. *El vaso de Médicis*.

BRAMBILA, Fernando (1761-1834)
2– ALARMA EN LA TORRE DEL PINO
Juan Galbez y Fernando Brambila. // ALARMA EN LA TORRE DEL PINO. // En donde se distinguieron los Patriotas rechazando a los Franceses el día 4. de / Agosto de 1808: en este encuentro murio el comandante de armas D. Antonio Cuadros.
312 x 426 mm. Aguafuerte y aguatinta.
D. y G.: Fernando Brambila y Juan Gálvez.
Col.: Ruinas de Zaragoza.
Ref.: Páez, E., Repertorio de grabados españoles, 330; Catálogo General de la Calcografía Nacional, 752-757.
Obs.: Ejemplar perteneciente al donativo de esta colección que hicieron los autores a la Academia en 1818 (presentado en Junta Ordinaria de 30 de marzo). Edición de 1814. Existen seis estampas sueltas de esta serie (edición de 1925) en los fondos de la Biblioteca (sig.: Band. 21/2707-2712).
Sig.: A 1859.

Fig. 2. Fernando Brambila y Juan Gálvez. *Alarma en la torre del pino.*

DÜRER, Albrecht (1471-1528)
3– LA MELANCOLIA
MELENCOLIA S I / 1514 A D (monograma)
235 x 185 mm. Buril.
G.: Albrecht Dürer.
Ref.: Bartsch, v. VII, p. 87, nº 74.
Segundo estado.
Obs.: Adquirida por compra durante el primer tercio del siglo XIX. Huella recortada. Pegada a un papel en cuyo reverso figura escrito: "20", correspondiendo a los reales de vellón que se pagaron por ella.
Sig.: Band. 15/1980.

Fig. 3. Albrecht Dürer. *La Melancolía.*

4– EL RINOCERONTE
1515 / RHINOCERVS / A D (monograma)
210 x 297 mm. Xilografía.
G.: Albrecht Dürer.
Ref.: Bartsch, v. VII, p. 147, nº 136.
Obs.: colección Valparaíso. El texto que debía figurar en la parte superior ha sido recortado, por lo que resulta compleja la identificación exacta del estado, al no poder ver tampoco la marca de agua.
Sig.: A 432 (77).

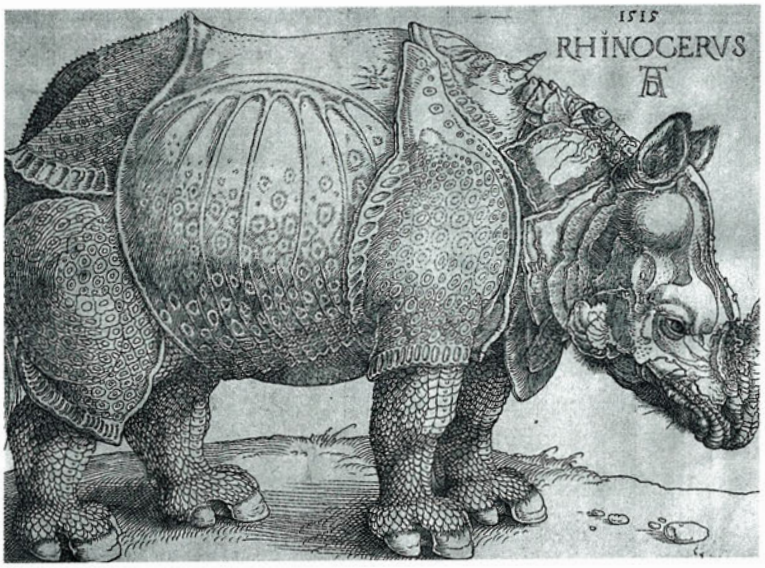


Fig. 4. Albrecht Dürer. *El rinoceronte*.

LAMERSSIN, Nicolás de (1684-1755)
5– MARIA LECZINSKA, REINA DE FRANCIA
444 x 337 mm. Talla dulce.
P.: Louis Michael Van Loo.
G.: Nicolás de Larmessin.
Ed.: N. de Larmessin, rue des Noyers, París.
Ref.: Le Blanc, M.Ch., 63; Hébert, M., 22.

Estampación del siglo XVIII.
Obs.: legado Carderera. Huella recortada, habiendo desaparecido la información impresa que figuraba al pie de la estampa.
Sig.: Band. 20/2447.

Fig. 5. Nicolás de Larmessin. *María Leczinska, reina de Francia.*

MELLAN, Claude (1598-1688)
6– LUCRECIA
Sim. Voüet paris. pinx Cl. Mellan Galls. sculp. Romae Superiori pmissu // Hoc latus indigno cinxit violentia nexu / Haec sunt externa pectora tacta manu ?... Tergit et impuras sanguinis amne notas.
436 x 283 mm.
P.: Simon Vouet.
G.: Claude Mellan.
Ref.: Crelly, W.R., nº 227.
Estampación del siglo XVII.
Obs.: colección Valparaíso. Huella recortada.
Sig.: C 47 (85).

Fig. 6. Claude Mellan. *Lucrecia*.

MUSI, Agostino da (1490-1540)
7– LOS ESQUELETOS
AVGVSTINVS./ VENETVS. DE / MVSIS / FACIEBAT / 1518 / A.V. (monograma).
311 x 509 mm. Buril.
G.: Agostino da Musi.
Ref.: Bartsch, v. XIV, 424.
Estampación del siglo XVI.
Obs.: Colección Valparaíso. Huella recortada. Según Bartsch, la estampa sigue una composición de Baccio Bandinelli.
Existe otro ejemplar en los fondos de la Biblioteca (Band. 16/2034).
Sig.: B 1924 (110).

Fig. 7. Agostino da Musi. *Los esqueletos*.

RAIMONDI, Marcantonio (ca. 1480-entre 1527 y 1534)
8– EL TREPADOR
IV. MI. AG. F(lo) / 1518 / M A F (monograma)
191 x 123 mm. Buril.
I.: Miguel Angel Buonarotti.
G.: Marcantonio Raimondi.
Ref.: Bartsch, v. XIV, nº 488.
Estampación del siglo XVI.
Obs.: Colección Valparaíso. Detalle del cartón perdido con el tema de la Batalla de Cascina. Rasgada. Falta parte del ángulo superior dcho. Huella recortada, faltando la parte final de la inscripción arriba señalada entre paréntesis. Deteriorada.
Sig.: C 33 (73).

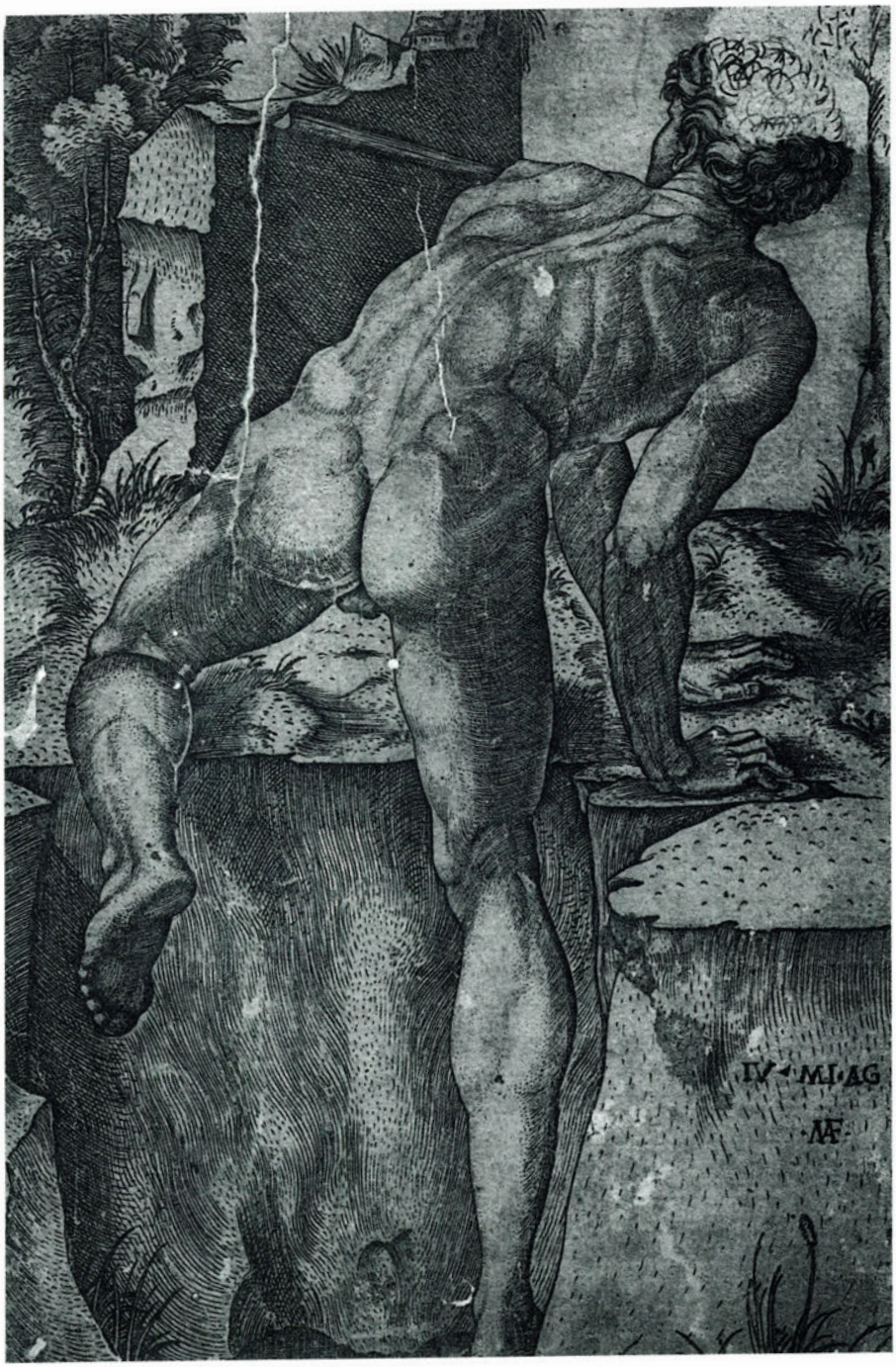


Fig. 8. Marcantonio Raimondi. *El trepador*.

SADELER, Raphaël (1560-1632)
9– HONOR (Alegoría)
3 / Martín de Vos invent. - Raphael Sadler scalp: // IVNO fave DEA quae positos in honore gubernas, / et facis illustris conditione fruit; / ... Sic sua coelitibus reddantur munia, et aequo / Asuescat hominum vivere more genus.
218 x 254 mm. Buril.
I.: Martín de Vos.
G.: Raphaël Sadeler.
Col.: Estampa nº 3 de una serie de cuatro estampas alegóricas numeradas que representan también las cuatro edades.
Ref.: Hollstein, v. XXI, 206-209 (208).
Estampación de finales del siglo XVI.
Obs.: colección Valparaíso. Huella recortada.
Sig.: C 47 (47).

Fig. 9. Raphaël Sadeler. *Honor*.

VISSCHER, Jan de (ca. 1636 - después de 1692)
10– LA VIRTUD, EL HONOR Y LA GLORIA (Portada)
AETERNATURA GLORIA / Magni Johannis Christophon... ILLUSTRIS // Aorquatus invenit et fecit.- I. de Visscher
348 x 238 mm. Buril.
I.: Torquat, Alexander Julius Franguepan.
G.: Jan de Visscher.
Portada de la obra: Panegyricus Aeternaturae Gloriae invictissimo Joanni Chistophoro Königsmarchio etc. / Torquatus a Frangipani, Alexander Julius.- (Amstelodami, 1663?).
Ref.: Wurzbach, A. von, 33.
Obs.: legado Carderera. Huella recortada. Pegada a una hoja.
Sig.: Band. 2/415.

Fig. 10. Jan de Visscher. *La Virtud, el Honor y la Gloria.*

VOLPATO, Giovanni (1733-1803)
11– DECORACIÓN DE LAS LOGIAS DEL VATICANO
Nº 6 // Ludovicus Teseo Taurinensis delin.- Joannes Volpato Sculp. Romae 1775.
500 x 483 mm; 567 x 483 mm. Medida total de la representación: 1508 x 483 mm.
D.: Lodovico Teseo.
G.: Giovanni Volpato.
Col.: Logge del Vaticano.
obs.: Existen además en los fondos de esta Bibliteca otros dos ejemplares encuadernados de esta obra, uno de ellos iluminado (sig.: B 9 y B 10).
Sig.: Band. 9/1234-1295 (1234-1235).

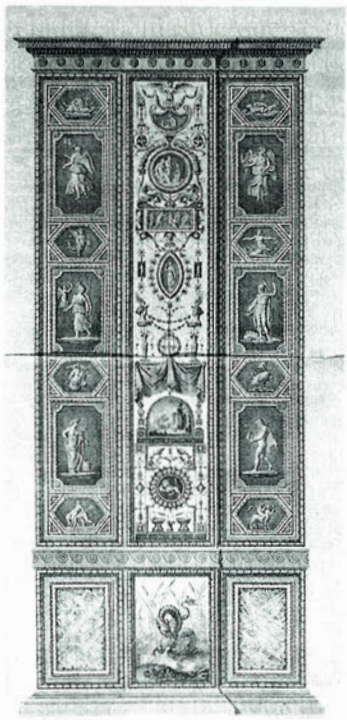


Fig. 11. Giovanni Volpato. *Decoración de las logias del Vaticano.*

EDELINCK, Gérard (1640-1707)
12– LA FAMILIA DE DARÍO A LOS PIES DE ALEJANDRO
C. le Brun Pinxit G. Edelinck Sculpsit // Il est d'un Roy de se vaincre soy mesme // Alexandre, ayant vaincu Darius prez la ville d'Isse, entre dans une tente, ou il donne un exemple singulier de retenve et de clemence / Gravé par le S.r Edelinck, d'apres le tableau qu'en a faict Mr. le Brun premier peintre du Roy, et que sa Maté prenoit plaisir de luy voir peindre a fontainebleau en l'anée 1661.
690 x 900 mm. Talla dulce
G.: Gérard Edelinck
P.: Charles Le Brun
Col.: De la serie de la historia de Alejandro de Le Brun.
Ref.: Le Blanc, II, nº 39; Weigert, nº 57.
Obs.: Encuadernada en un volumen junto con otras estampas de la misma serie. La leyenda arriba indicada se repite en latin en el lado derecho. Estampa compuesta por dos planchas conservadas en la Calcografía del Louvre.
Sig.: B 1887

Fig. 12. Gérard Edelinck. *La familia de Darío a los pies de Alejandro.*

NOTAS

Para indicar la signatura de los legajos del Archivo de la Academia se utilizará la abreviatura: "A.Ac.".

(1) A.Ac., leg. 3-31/1.
(2) A.Ac., *ibídem.*
(3) A.Ac., leg. 18-17/1.
(4) PONZ, *Viage,* VI, 130-132.
(5) PONZ, *Viage,* VI, 132.
(6) A.Ac., leg. 18-5/1.
(7) A.Ac., leg. 16-35/1.
(8) PONZ, *Viage,* VI, 131.
(9) A.Ac., leg. 18-17/1.
(10) A.Ac., leg. 63-10/5.
(11) A.Ac., *ibídem.*
(12) A.Ac., leg. 64-1/5.
(13) A.Ac., leg. 24-1/1.
(14) CARRETE PARRONDO, *El grabado calcográfico* y CARRETE PARRONDO, *El grabado a buril.*
(15) A.Ac., leg. 25-3/1 y 15-1/1.
(16) A.Ac., leg. 54-14/4. Véase también la obra de BÉDAT, *El escultor Felipe de Castro.*
(17) A.Ac., leg. 15-1/1.
(18) A.Ac., leg. 15-1/1 y 43-1/1.
(19) A.Ac., leg. 15-2/1.
(20) A.Ac., *ibídem.*
(21) A.Ac., leg. 54-1/1.
(22) A.Ac., leg. 35-10/1.
(23) A.Ac., leg. 48-1/1.
(24) Para las colecciones de dibujos de la Academia, véase el trabajo de CIRUELOS y GARCÍA SEPÚLVEDA, "Inventario de dibujos".
(25) A.Ac., leg. 33-16/1.
(26) A.Ac., leg. 15-1/1.
(27) A.Ac., leg. 33-17/1.
(28) A.Ac., leg. 25-3/1.
(29) A.Ac., leg. 28-49/1.
(30) A.Ac., leg. 18-12/1.
(31) A.Ac., leg. 32-7/1.
(32) A.Ac., leg. 93-3/6.
(33) A.Ac., leg. 33-17/1.
(34) A.Ac., leg. 18-15/1.
(35) A.Ac., leg. 32-7/1.
(36) A.Ac., leg. 32-8/1.
(37) A.Ac., leg. 18-17/1.

BIBLIOGRAFÍA

Arte y devoción. Estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII y XVIII en iglesias madrileñas (catálogo de exposición), Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1990.

ÁVALOS, Simeón de, "Necrología (del) Excmo. Sr. D. Valentín de Carderera", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* I, Madrid (1881), 178-179.

BARTSCH, Adam, *Le peintre graveur,* Vienne, J.V. Degen, 1803-1821.

BAUDI DI VESME, Alexandre, *Stefano della Bella,* New York, Collector Editions, 1971.

BÉDAT, Claude, "La Biblioteca de la Real Academia de San Fernando en 1793", en *Academia,* 25 y 26, Madrid (1967, 1968), 7-52, 49-100.

BÉDAT, Claude, "La Bibliothèque du sculpteur Felipe de Castro", en *Melanges de la Casa Velázquez,* V, Madrid (1969), 363-410.

BÉDAT, Claude, *El escultor Felipe de Castro,* Santiago de Compostela, Instituto Superior de Investigaciones Científicas, 1971.

BÉDAT, Claude, *L'Academie des Beaux Arts de Madrid 1744-1808: contribution á l'étude des influences stylistiques et de la mentalité artistique de l'Espagne du XVIII siècle,* Toulouse-Le Mirail, Association des Publications de l'Université, 1974. (ed. española, 1989).

BOSSE, Abraham, *De la maniere de graver a l'eau forte et au buril,* París, Ch. A. Jombert, 1758.

CALCOGRAFÍA NACIONAL, *El aguafuerte en el siglo XIX: técnica, carácter y tendencias de un nuevo arte* (catálogo de exposición), Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1985.

Catálogo General de la Calcografía Nacional, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1990.

CARRETE PARRONDO, Juan, *El grabado calcográfico en la España ilustrada. Aproximación histórica: estampas de Manuel Salvador Carmona: repertorio de grabadores españoles del siglo XVIII* (catálogo de exposición), Madrid, Club Orbis, 1978.

CARRETE PARRONDO, Juan, *La enseñanza del grabado calcográfico en Madrid: 1752-1978. La Academia de San Fernando. La Escuela de Bellas Artes,* Madrid, Club Urbis, 1980.

CARRETE PARRONDO, Juan, CHECA CREMADES, Fernando y BOZAL, Valeriano, *El grabado en España (siglos XV al XVIII),* Summa Artis, XXXI, Madrid, Espasa Calpe, 1987.

CARRETE PARRONDO, Juan (et. al.), *El grabado en España: siglos XIX y XX,* Summa Artis, XXXII, Madrid, Espasa Calpe, 1988.

CARRETE PARRONDO, Juan, *El arte de la estampa en la Ilustración. Las Bellas Artes,* Madrid, Graficuatre, 1988.

CARRETE PARRONDO, Juan, *Difusión de la ciencia en la España ilustrada: estampas de la Real Calcografía,* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1989.

CARRETE PARRONDO, Juan, *El grabado a buril en la España ilustrada* (catálogo de exposición), Madrid, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1989.

CAVEDA, José, *Memorias para la historia de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de las bellas artes en España hasta el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros dias,* Madrid, Manuel Tello, 1867.

CAVEDA, José, *El grabado en España hasta los primeros años del siglo XVIII,* discurso inagural del año académico de 1864 a 1865, leído en sesión pública el 17 de septiembre de 1865, Madrid, Manuel Tello, 1872, 319-340.

CIRUELOS, Ascensión y GARCÍA SEPÚLVEDA, Pilar, "Inventario de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* nº 64, Madrid (1987), 331-386; nº 65, Madrid (1987), 253-406 y nº 68, Madrid (1989), 339-419.

CRELLY, William R., *The painting of Simon Vouet,* New Haven and London, Yale University Press, 1962.

Estampas: cinco siglos de imagen impresa (catálogo de exposición), Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981-1982.

La formación del artista de Leonardo a Picasso: aproximación al estudio de la enseñanza y el aprendizaje de las Bellas Artes (catálogo de exposición), Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Calcografía Nacional, 1989.

HÉBERT, Michèle, *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIII siécle.* París, Bibliothèque Nationale, XII, 1973.

HOLLSTEIN, F.W.H., *Dutch and flemish etchings, engravings and woodcuts ca. 1450-1700,* XXI, Amsterdam, Van Gendt and Co., 1980.

LE BLANC, Charles, *Manuel de l'amateur d'estampes,* París, P. Jannet, 1856.

"Legado del Excmo. Sr. D. Valentín de Carderera", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* I, Madrid (1881), 23.

MADRAZO, Pedro de, "Necrología de D. Valentín Carderera", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* III, Madrid (1883), 261-263, 298-317.

PÁEZ, Elena, *Repertorio de grabadores españoles,* Madrid, Ministerio de Cultura, 1981-1985.

PONZ, Antonio, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse, que hay en esta,* VI, Madrid, Joachin Ibarra, 1782.

Los premios de la Academia y el arte de la segunda mitad del siglo XVIII (catálogo de exposición), Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1990.

QUINTANA MARTÍNEZ, Alicia, *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774),* Madrid, Xarait, 1983.

RUEDA, Manuel de, *Instrucción para gravar en cobre... con un nuevo methodo... y un compendio historico de los mas celebres grabadores,* Madrid, Joaquín Ibarra, 1771.

"Sobre las estampas del Sr. Carderera", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* II, Madrid (1882), 146 y sig.

ÚBEDA DE LOS COBOS, Andrés, *Pintura, mentalidad e ideología de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: 1741-1800* (Tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte, 1988.

WEIGERT, Roger-Armand, *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVII siècle,* París, Bibliothèque National, 1961.

WURZBACH, Alfred von, *Niederländisches Künstler Lexikon,* Wien und Leipzig, Halm und Goldmann, 1906-1911.

MARICHALAR, CUERVO Y CLEMENTE, ARQUITECTOS MAYORES DEL ARZOBISPADO DE TOLEDO EN EL SIGLO XIX

Por

PAULA REVENGA DOMÍNGUEZ

A partir del último cuarto del siglo XVIII la actividad arquitectónica que se desarrollará en Toledo y su archidiócesis va a estar ligada a las nuevas corrientes academicistas y neoclásicas derivadas de las enseñanzas y discusiones teóricas de la Real Academia de San Fernando (1). Esto fue debido no sólo al control que la Academia ejerció desde 1786 sobre los proyectos de utilidad pública que se trazaron para cualquier lugar de España (2), sino también –y fundamentalmente– a que fueron arquitectos vinculados a la Academia quienes desempeñaron los cargos de Maestro Mayor de la Catedral o de Arquitecto del Tribunal de Rentas Decimales del Arzobispado, encargándose de acometer las empresas edilicias de la Catedral o de supervisar, trazar y aprobar las obras que se hiciesen en el Arzobispado.

Todo ello coincidió con la llegada a la Sede Primada de don Francisco Antonio de Lorenzana en 1772. Es bien conocido que bajo su pontificado, tanto Ventura Rodríguez como Ignacio Haam ocuparían el oficio de Maestro Mayor de la Catedral, desarrollando ambos una importante labor arquitectónica en Toledo gracias al mecenazgo artístico ejercido por este Arzobispo "ilustrado" en las tres últimas décadas del siglo XVIII.

Tras el paréntesis que supuso la Guerra de la Independencia, las nuevas circunstancias económicas y políticas condicionaron que en el siglo XIX la actividad constructiva en la archidiócesis toledana tuviera un alcance muy limitado y que las obras realizadas fueran bastante modestas (3).

Sin embargo, los arquitectos formados en la Academia continuaron teniendo prioridad sobre los maestros de obras locales a la hora de ocupar los puestos oficiales. Se atendía de este modo a la obligatoriedad –expresada en una circular de Carlos III del año 1787– de que fuesen

académicos de mérito quienes ocupasen los cargos de "Arquitectos y Maestros Mayores de las capitales y cabildos eclesiásticos". Esta norma se ratificaba en una real provisión de 5 de enero de 1801, insistiéndose sobre este punto a través de cédulas u órdenes reales en los años 1814, 1816, 1827 y 1829 (4). Y aunque el Ayuntamiento de la Ciudad Imperial no siempre acató este precepto (5), parece que si se respetó en el ámbito eclesiástico toledano. En este sentido son significativos los nombramientos de Miguel Antonio de Marichalar, Juan Antonio Cuervo o Leonardo Clemente, para desempeñar el cargo de "Arquitecto de la Dignidad Arzobispal" en las primeras décadas del siglo XIX. De estos nombramientos nos ocupamos a continuación.

El 14 de marzo de 1808, don Miguel Antonio de Marichalar, arquitecto aprobado por la Real Academia de San Fernando, presentaba solicitud ante el Visitador General de Toledo, pidiendo que se le concediera el título de Arquitecto del Tribunal de Rentas del Arzobispado (6).

De este arquitecto, natural de Berástegui (Guipúzcoa), apenas se conocen datos, salvo que se matriculó en la Academia en 1799 cuando contaba con 19 años de edad (7). Sin embargo, él mismo nos proporciona algunas noticias acerca de su formación y trayectoria personal en la solicitud que dirigió al Visitador General.

En ella explicaba que "después de haber cursado las ciencias Mathemáticas, así puras como mixtas, se dedicó al estudio de la Arquitectura Cibil, hasta conseguir haber sido honrrado con dos premios, uno de tercera clase y otro de primera, y unánime aprovación de todos los individuos de la... Real Academia, condecorándole con el título de Arquitecto". A continuación relataba que habiendo decidido establecer su residencia en Toledo, acudió al Consistorio de esta ciudad para requerir se le otorgase el título de Maestro Mayor del Ayuntamiento, que le fue concedido.

Marichalar concluía su memorial manifestando que, dado que por el Tribunal de Rentas Decimales del Arzobispado se realizaban "diferentes reconocimientos, así de templos, como de casas de la dotación de obras pías y capellanías, propios de su profesión" –que no podían hacer maestros particulares, conforme a la real orden de 5 de enero de 1801–, deseaba que se le confiriera el correspondiente nombramiento de Maestro Mayor de ese Tribunal.

Fig. 1. Firma de Miguel Antonio de Marichalar en el memorial que envió al Visitador General del Arzobispado de Toledo, solicitando el título de Maestro Arquitecto del Tribunal de Rentas Decimales.

El mismo día en que el arquitecto presentó su petición, el Visitador General de Arzobispado, don Antonio Cañedo y Vigil, decretaba que se "despachase" a favor del interesado el título que solicitaba.

Así se hizo, y el 14 de marzo de 1808 se firmaba una escritura según la cual don Miguel Antonio de Marichalar, arquitecto aprobado por la Real Academia de San Fernando y Maestro Mayor del ilustrísimo Ayuntamiento, era nombrado Arquitecto del Tribunal de Rentas Decimales del Arzobispado de Toledo "para los reconocimientos u obras en las casas y demás fincas de esta clase de Capellanías, memorias, obras pías y fábricas materiales de las iglesias parroquiales", puntualizándose que esto sería "sin perjuicio de ejecutarse (las obras) por el maestro aprobado Julián Fernández García, a cuyo cargo a corrido y corre las que se hacen con licencia de este Tribunal" (8).

No obstante, parece que a pesar de conseguir el título de Arquitecto del Arzobispado, Marichalar no debió ejercer sus funciones con normalidad (no olvidemos que dos meses después de su designación comenzaba la Guerra de la Independencia). Por ello, transcurridos varios años, se ratificaría su nombramiento: unido a su expediente se conserva un auto por el que con fecha de 20 de enero de 1817, don Diego de la Torre y Arce, Visitador General interino de Toledo y su Arzobispado, mandaba que se hiciese notorio el nombramiento de Miguel Antonio de Marichalar "a los dos administradores generales del Tribunal y demás que tienen a su cargo dife-

rentes administraciones del mismo, e igualmente a los maiordomos de fábrica de las parroquiales de Toledo, para que enterados de él, se arreglen a lo prevenido y mandado por la Real Orden de 1801 y demás que posteriormente se han expedido o en adelante se espidiesen" (9).

Había transcurrido poco más de un año desde que se confirmara a Marichalar en el cargo, cuando se eligió un nuevo Arquitecto de la Dignidad Arzobispal, recayendo el título en Juan Antonio Cuervo, "vezino de la Villa y Corte de Madrid y arquitecto de la Real Academia de San Fernando".

Cuervo, nacido en Oviedo en 1757, estuvo vinculado desde muy joven al mundo arquitectónico. Tras conocer a Ventura Rodríguez se trasladó a Madrid, ingresando en 1778 en la Academia de Bellas Artes de San Fernando (10), donde concluiría sus estudios con notable éxito y varios premios en su haber.

Desde que le fuera concedido el título de Académico de Mérito el 6 de abril de 1788 (11), Cuervo desarrollaría una amplia actividad arquitectónica (12), compaginándola con su labor docente y con el desempeño de diversos cargos que fue ocupando a lo largo de los años: En 1793 ingresó, junto con Blas Cesáreo Martín, en la Comisión de Arquitectura de la Academia (13). En 1800 fue nombrado Teniente de la Policía Urbana del Ayuntamiento de Madrid a las órdenes de Juan de Villanueva (14). Desde 1801 ejerció como profesor de la Academia de San Fernando, en calidad de Teniente Director de la Sala de Arquitectura, permaneciendo en este puesto hasta 1814, año en que fue ascendido a Director de Arquitectura (15).

El 3 de julio de 1818 el cardenal don Luis María de Borbón y Vallábriga, a través de un oficio firmado por su secretario de Cámara, designaba a Juan Antonio Cuervo para ocupar el puesto de Arquitecto de la Dignidad Arzobispal (16).

Con este motivo Cuervo se trasladó a Toledo, y el 27 de julio aceptaba formalmente el nombramiento y prestaba juramento ante don José Zorrilla de la Rocha, Contador Mayor y juez ordinario y privativo de Rentas Decimales, comprometiéndose a "cumplir bien y fielmente el encargo que se le había conferido por el Eminentísimo Señor Cardenal Arzobispo".

Ese mismo día el arquitecto otorgaba escritura ante el escribano del Tribunal y Contaduría Mayor de Rentas Decimales, obligándose a desempeñar los cometidos relativos a su cargo y a observar puntualmente las condiciones que para su admisión le habían sido propuestas por el Contador Mayor (17).

Fig. 2. Firma de Juan Antonio Cuervo.

En estas condiciones se establecía que Juan Antonio Cuervo haría los reconocimientos y planos tanto de las "obras nuevas de iglesias de todo el Arzobispado", como de las composturas o reparos que en las demás fueren necesarios y se le encargase por los señores contadores de Toledo y Alcalá de Henares, debiendo ir a examinar los trabajos durante su ejecución y después de concluidos, para dar su aprobación. Se añadía que los contadores pasarían "sin detención" las comisiones de reconocimiento y demás encargos al arquitecto, para que éste tuviera la posibilidad de ver a un mismo tiempo las obras que estuviesen más próximas y organizar sus viajes del modo que le resultase más cómodo, pudiendo así cumplir sus obligaciones con la máxima economía de tiempo y dinero. Asimismo se señalaba que si por motivo de enfermedad o cualquier otra causa justa, Juan Antonio Cuervo no pudiera hacer las salidas, él mismo se ocuparía de buscar otro arquitecto que le sustituyese, siendo responsable de todo lo que aquél ejecutase. Se precisaba, además, que Cuervo no podía hacer compañía con los maestros que realizasen obras, ni "mezclarse" directa o indirectamente, en público o en secreto con ellos.

En cuanto a su sueldo, se le asignaba una dotación de 12.000 reales anuales, puntualizándose que los reconocimientos y visitas correrían por su cuenta, sin poder exigir más recompensa que su salario; y que tan sólo cuando acudiese a realizar el último reconocimiento de una obra para aprobarla, podría percibir honorarios, que abonarían los maestros que la habían ejecutado.

Bajo estas condiciones Cuervo quedaba obligado "a cumplir la evaquación de su cargo sin faltar en cosa alguna a lo pactado", ofreciendo responder de ello con sus bienes y rentas, y sometiéndose al fuero y jurisdicción del Tribunal de Rentas del Arzobispado.

Poco después del nombramiento de Juan Antonio Cuervo, se comunicaba al Contador Mayor de Rentas Decimales –a través de un oficio con fecha de 24 de agosto de 1818– que el Cardenal concedía el título de Teniente Arquitecto del Arzobispado a Leonardo Clemente, vecino de Toledo y Académico de Mérito de San Fernando (18).

En el oficio se señalaba que Clemente percibiría un salario de 5.000 reales anuales (dotación que más tarde se aumentó a 7.000 reales), y que trabajaría bajo la dirección del Arquitecto Mayor, "obligándose a estar y pasar por las condiciones que sobre el desempeño de ese destino se le señalasen, otorgando la correspondiente escritura y juramento..." (19).

El 31 de agosto de 1818 Leonardo Clemente aceptaba el nombramiento y juraba el cargo (20). Al día siguiente firmó escritura de obligación ante el escribano de la Contaduría Mayor, comprometiéndose a observar "puntual y religiosamente las condiciones puestas por el señor Contador Mayor que se expresan en la escritura otorgada por el primer arquitecto de la Dignidad Arzobispal..., don Juan Antonio Cuerbo, y que le han sido leidas" (21).

Tanto Cuervo como Clemente ocuparían sus respectivos puestos hasta 1820; y en 1823, tras la interrupción de sus actividades durante el Trienio Constitucional, Cuervo se vio desplazado al ser designado Leonardo Clemente para desempeñar el cargo de Arquitecto del Arzobispado.

Es muy posible que en este nombramiento influyeran razones políticas, pues parece que al concluir el Trienio Liberal Juan Antonio Cuervo cayó en desgracia en ciertos círculos de poder; y aunque siempre tuvo el apoyo de la Academia, no contó, por el contrario, con el favor real. Un claro ejemplo de esto es el hecho de que cuando en enero de 1825 Cuervo fue propuesto por la Academia de San Fernando como Director General, Fernando VII se inclinó por Isidro González Velázquez, aunque éste había obtenido tan sólo 8 votos de la Junta de la Academia frente a los 38 que consiguió Cuervo (22).

Respecto a la archidiócesis de Toledo, es notorio que sufrió profundos cambios al recobrar Fernando VII el poder absoluto. Tras el pronunciamiento de Riego, el cardenal don Luis María de Borbón y Vallábriga, de ideología abiertamente liberal, había sido elegido Presidente de la Junta Provisional de Gobierno, y en su carta pastoral de 6 de mayo de 1821 propugnaba la aceptación del sistema constitucional. Su muerte, acaecida en Madrid el 19 de marzo de 1823, le libró de las represalias del Monarca, que no le habría perdonado sus querencias liberales. Fallecido el cardenal Borbón, Fernando VII presentó pa-

ra ocupar la Sede Primada a don Pedro de Inguanzo y Rivero, quién por carácter e ideas políticas era la antítesis de su antecesor, y al que el Rey consideraba su más seguro aliado para la defensa "del Trono y el Altar" (23).

Sin duda Leonardo Clemente supo aprovechar las circunstancias. El 22 de agosto de 1823, este arquitecto enviaba una significativa carta a la Contaduría de Rentas Decimales. En ella daba buena cuenta de todos sus títulos y méritos, entre los que figuraba el ser subteniente de la primera compañía de la Milicia Voluntaria Realista de Toledo. Asimismo relataba cuales habían sido sus actividades al servicio del Arzobispado y aludía a su situación y sufrimiento durante el "gobierno revolucionario". Clemente terminaba manifestando que "habiendo bariado las circustancias en beneficio de la justa causa y ponerse todo según se hallava en principio del año de 1820", deseaba que se le mantuviera en el cargo de Teniente Arquitecto Mayor o "en el caso de ser removido Cuerbo" que se le ascendiera a su destino (24).

Fig. 3. Firma de Leonardo Clemente en la carta que envió al Contador Mayor de Rentas Decimales del Arzobispado de Toledo, el 22 de agosto de 1823.

En efecto, se prescindió de Juan Antonio Cuervo y en septiembre de 1823 Leonardo Clemente era nombrado Arquitecto de Rentas Decimales del Arzobispado, pasando a ocupar el cargo de Teniente Arquitecto don Eugenio Antonio Alemán, maestro de obras aprobado por la Academia de San Fernando (25).

Sus honorarios se fijaron en 9.000 reales anuales para el primero y 6.000 para el segundo, quedando obligados a "hacer todos los reconocimientos, dirección, planos y demás que ocurriese de su profesión" en la Archidiócesis (26).

Ambos arquitectos permanecerían durante un largo periodo de tiempo al servicio del Arzobispado de Toledo.

Eugenio Antonio Alemán ejerció como Teniente Arquitecto hasta 1835, año en que falleció. El 7 de abril de ese año, se redactaba un oficio en la Contaduría Mayor de Rentas Decimales designando al arquitecto Julián Arellano para suceder a Alemán.

En este escrito se explicaba que "no nombrándose por los Señores Gobernadores al único arquitecto que oy hay en esta ciudad (Toledo), y siendo don Julián Arellano, maestro mayor desta misma ciudad, aprobado y abilitado a tal por la Real Academia, sujeto en que el Contador tiene confianza por su conducta, buena fee y demás circunstancias de que está informado", se había decidido –hasta que el Arzobispo o sus gobernadores dispusieran otra cosa– acreditar a Arellano como Teniente Arquitecto, para que se encargase de los reconocimientos de obras y demás tareas de su profesión que le encomendase el Tribunal "en los mismos términos, en cuanto a su obligación, con que desempeñó este encargo el difunto don Antonio Alemán y con la misma dotación de éste". Se puntualizaba, además, que su salario se le abonaría a prorrata del tiempo que ejerciese sus funciones, a partir del momento en que aceptara el nombramiento interino (27).

Al día siguiente, 8 de abril de 1835, se comunicaba a Julián Arellano que había sido propuesto como Teniente Arquitecto del Arzobispado. Se le instaba a que, si admitía el nombramiento, se presentara de forma inmediata en la Contaduría para "instruirse" de sus obligaciones; y se le pedía que diese una contestación ese mismo día, pues era "urgentísimo" (28). Es obvio que Arellano no tuvo mucho tiempo para pensarlo, pero aceptó.

En cuanto a Leonardo Clemente, en 1836 continuaba desempeñando el cargo de Arquitecto Mayor. Así consta en una carta que el propio Clemente envió el 6 de mayo de ese año al Contador Mayor de Rentas Decimales.

El arquitecto manifestaba en su memorial que tras el fallecimiento del cardenal Inguanzo, no creyó que "hubiese necesidad de ninguna habilitación", pues tenía entendido que el Arzobispo electo había mandado que todos permaneciesen en sus destinos. Por ello, él había continuado realizando su trabajo con normalidad. Sin embargo –añadía– había tenido noticia por el teniente arquitecto, don Julián Díaz de Arellano, de que no podía percibir su salario sin antes haber sido debidamente habilitado. Por este motivo, solicitaba al Contador que "siendo así que el tercio ya es vencido y travajado en él lo que no es decible" se le abonase el dinero que le correspondía; y pedía, además, que se le diesen las instrucciones necesarias para conseguir su habilitación (29).

NOTAS

(1) Sobre la arquitectura toledana de este periodo véase AAVV., *Arquitecturas,* II, 293 y ss.

(2) A través de dos decretos firmados por el Conde de Floridablanca el 23 y 25 de noviembre de 1777, se ponía de manifiesto la determinación del Monarca de que, en adelante, la Academia controlase todos los planos de los edificios públicos que se construyeran en el reino. Con el fin de ejercer este control, Antonio Ponz propuso la creación de una Comisión de Arquitectura, que se constituyó en marzo de 1786. Su cometido consistiría en "confirmar con su aprobación las (trazas) que sean conformes a las reglas del Arte, reprobar las irregulares o erróneas, y corregir o anotar los defectos en que hayan ocurrido las que no merezcan absoluta aprobación, ni reprobación". Cfr. en BEDAT, *La Real Academia,* 378-383 y 389.

(3) El prof. Navascués señala que en Toledo los dos primeros tercios del siglo XIX fueron de una inactividad casi total en el campo edilicio; y que la arquitectura toledana de esta centuria tuvo un carácter fundamentalmente institucional, frente al tradicional mecenazgo eclesiástico ejercido por los Arzobispos de la Sede Primada. AAVV, *Arquitecturas,* II, 299.

(4) NAVASCUES, "Sobre titulación", 125-127.

(5) En la real orden de 30 de junio de 1829, tras señalarse que algunos Ayuntamientos continuaban autorizando a artífices no aprobados por la Academia "para dirigir, medir y tasar obras de particulares y comunidades", se aludía de forma explícita al de Toledo como uno de los que infringía el mandato real: "... habiendo pasado exhorto a algunos Ayuntamientos, particularmente al de Toledo, se han desatendido...". Cfr. en NAVASCUES, "Sobre titulación", 127.

(6) A.D.T., Reparación de templos, Leg. M 4, Exp. 2, s.f.

(7) En el cuarto libro de Matrícula de la Real Academia de San Fernando, que comprende las inscripciones de alumnos desde septiembre de 1799 hasta diciembre de 1802, aparece registrado Marichalar del siguiente modo: "Marichelar, Miguel Antonio. Diecinueve años. De Berástegui. Hijo de Martín y María Cruz Ybarrola. 5 octubre 1799". PARDO CANALIS, *Los registros de matrícula,* 319.

(8) A.D.T., Reparación de Templos, Leg. M 4, Exp. 2, s.f.

(9) Ibídem.

(10) El Dr. Sambricio apunta que Juan Antonio Cuervo no figura en los Registros de Matrícula de la Academia de San Fernando, siendo el propio arquitecto quién, en diversos expedientes, señala esta fecha como la de su ingreso en la Academia. SAMBRICIO, *La arquitectura española,* 319.

(11) NAVASCUES, *Arquitectura y arquitectos,* 66. AUMENTE, "Juan Antonio Cuerbo", 122. SAMBRICIO, *La arquitectura española,* 319.

(12) Además de ser autor de un gran número de proyectos, entre sus obras construidas cabe destacar la Plaza del Mercado Chico de Avila (1795) y la Iglesia de Santiago de Madrid (1811).

(13) SAMBRICIO, *La arquitectura española,* 320.

(14) AUMENTE, "Juan Antonio Cuerbo", 122.

(15) SAMBRICIO, *La arquitectura española,* 123.
(16) A.D.T., Reparación de Templos, Leg. T 8, Exp. 44, fol. 1.
(17) Ibídem, fols. 2-5.
(18) Leonardo Clemente es autor de un singular proyecto de "Panteón para Señores Títulos" en forma de pirámide. Véase CHUECA GOITIA, *Varia Neoclásica,* 160. HERNANDO, *Arquitectura en España,* 104-105.
(19) A.D.T., Reparación de Templos, Leg. T 8, Exp. 44., fol. 6.
(20) A.D.T., Reparación de Templos, Leg. T 8, Exp. 44, fol. 8.
(21) Ibídem, fols. 9-11.
(22) Véase AUMENTE, "Juan Antonio Cuerbo", 124.
(23) AAVV., *Los Primados,* 138-141.
(24) A.D.T., Reparación de Templos, Leg. T 2, Exp. 32.
(25) A.D.T., Reparación de Templos, Leg. T 8, Exp. 48.
(26) Así consta en una carta que Clemente y Alemán enviaban el 10 de junio de 1824 al Contador Mayor de Rentas Decimales. En ella solicitaban que se aprobaran sus dotaciones económicas, ya que hasta ese momento no habían percibido ningún honorario por su trabajo. (A.D.T., Reparación de Templos, Leg. T 8. Exp. 65).
(27) A.D.T., Reparación de Templos, Leg. T 8, Exp. 94.
(28) A.D.T., Reparación de Templos, Leg. T 8, Exp. 95.
(29) A.D.T., Reparación de Templos, Leg. T 8, Exp. 65.

APENDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO I

MEMORIAL DE MIGUEL ANTONIO DE MARICHALAR SOLICITANDO EL TITULO DE MAESTRO ARQUITECTO DEL TRIBUNAL DE RENTAS DECIMALES DEL ARZOBISPADO DE TOLEDO.
(A.D.T., Reparación de Templos, Leg. M 4, Exp. 2)

Señor Visitador General de esta ciudad y su Arzobispado.

Don Miguel Antonio de Marichalar, vecino de esta ciudad, arquitecto aprovado por la Real Academia de San Fernando, y Maestro Maior del Ylustrísimo Ayuntamiento de esta dicha ciudad. Ante V. como mejor haia lugar hace presente: que después de haber cursado las Ciencias Mathemáticas, así puras como mistas, se dedicó al estudio de la Arquitectura Cibil, hasta conseguir haber sido honrrado con dos premios, uno de tercera clase y otro de primera, y unánime aprobación de todos los indibiduos de la citada Real Academia, condecorándole con el título de Arquitecto, con todas las facultades anejas a dicha profesión, como son medir, apreciar, proiectar y construir toda clase de obras, conforme a la Real Orden de 5 de enero de 1801, mandada circular y obserbar en todas las capitales del reino.

Y habiendo determinado establecer en esta citada ciudad su residencia, acudió a su Ylustrísimo Ayuntamiento solicitando el nombramiento de su Maestro Maior; y en efecto ha merecido se le condecore con el honrroso título de tal. Por tanto, saviendo que en el Tribunal de V. ocurren diferentes reconocimientos, así de templos como de casas de la dotación de obras pías y capellanías, propios de su profesión, y que ningún maestro particular puede hacerlos conforme a la insinuada Real Orden, la que junto con los títulos y demás documentos presenta a efectum videndi=

A V. suplica que en consideración de todo lo expuesto se le confiera el correspondiente nombramiento de Maestro Arquitecto de este Tribunal, en que recibirá merced.

Toledo, 14 de Marzo de 1808
Rubricado:
Miguel Antonio de
Marichalar

DOCUMENTO II

"ESCRITURA PARA LA ADMISIÓN DE ARQUITECTO DE LA DIGNIDAD ARZOBISPAL DE TOLEDO EN DON JUAN CUERVO".
(A.D.T., Reparación de Templos, Leg. T 8, Exp. 44, fols. 4-5)

En la ciudad de Toledo a veinte y siete de Julio de mil ochocientos diez y ocho, ante mi el ynfraescripto Escribano de Primeros Remates de este Tribunal y Contaduría Mayor de Rentas Decimales (...), pareció don Juan Antonio Cuervo, vecino de la Villa y Corte de Madrid y Arquitecto de la Real Academia de San Fernando; y dijo que a consecuencia de havérsele nombrado por la Sagrada Persona de su Eminencia el Cardenal Arzobispo, mi Señor, Arquitecto de su Dignidad Arzobispal conforme a lo oficiado por su Secretario de Cámara en tres del mes de la fecha, se ha presentado en este tribunal en el día de oy a prestar, como en efecto ha prestado, el juramento acostumbrado para su exercicio, en manos del Señor Contador Mayor de dichas Rentas y por ante mi. Y previniéndose también en el enunciado oficio que deve otorgar en este tribunal la competente escritura para el cumplimiento de dicho encargo, llevándolo a devido efecto en la forma que más haya lugar en derecho, por la presente otorga que se obliga a cumplir exactamente lo que es de su cargo en razón de lo referido, y a observar puntual y diligentemente las condiciones que para su admisión se le han propuesto por el mismo Señor Contador Mayor, y son a la letra del tenor siguiente:

1ª. Será de su obligación el hacer todos los reconocimientos y levantar por sí mismo los planos de obras nuevas de yglesias de todo este Arzobispado donde se necesiten, y las composturas o reparos que en las demás se ocurran y se le encarguen por los Señores Contadores de esta ciudad y la de Alcalá de Henares, pasando a reconocerlas cuando convenga, durante su ejecución y después de concluidas, para su aprobación. Procediendo de acuerdo con dichos Señores Contadores según lo exijan las circunstancias.

2ª. Que no se ha de mezclar directa o indirectamente, en público ni en secreto, ni hacer compañía con los maestros que executen las dichas obras, ya se hagan a costa de las fábricas de sus yglesias o de los señores partícipes en ellas.

3ª. Para que con más economía de tiempo y gastos pueda cumplir con su encargo, se le pasarán sin detención por los respectivos contadores las co-

misiones de reconocimiento y demás encargos, para que a un mismo tiempo pueda ver las que estén más próximas y disponer sus viages del modo que más le acomode.

4ª. Que dichos reconocimientos y visitas de obras han de ser de su cuenta, sin exigir más recompensa que su honorario y salario que se le expresará; pudiendo sólo utilizarse de los de último reconocimiento que haga de aprovación de dichas obras, porque éstas, según condición de escritura, siempre deven avonarse por los maestros que las executan.

5ª. Y en caso de enfermedad de dicho señor Cuervo u otra causa justa que le excuse de hacer las salidas por sí, será de su cuenta y cargo, y de ninguna manera de los señores partícipes en diezmos, el buscar otro arquitecto con quién podrá entenderse mejor que los señores contadores, y quanto éste execute deverá ser vajo la responsabilidad del expresado don Juan Antonio Cuervo.

6ª. Que el sueldo que le está asignado de doce mil reales anuales por su Eminencia, mi señor, según el citado oficio, lo ha de disfrutar y entenderse desde el día de su fecha de tres del presente mes por los libramientos que se despacharán a su favor, en la forma que acuerde el mismo Señor Contador Mayor.

Vajo cuyas condiciones y demás que va expresado, se obliga y obligó el enunciado señor Cuervo a cumplir la evaquación de su encargo sin faltar en cosa alguna a lo pactado. A lo que ofrece responder con sus bienes y rentas para la mayor seguridad y firmeza de esta escritura, en razón de lo qual se le pueda compeler y apremiar judicialmente, siendo necesario por este tribunal, a cuyo fuero y jurisdicción se somete voluntariamente sobre el particular, con renunciación del suyo propio y jurisdicción, como también con renunciación de las leyes que en este caso le puedan favorecer.

Y hallándose presente don Vicente de Ramón y Vázquez, Agente General de la Dignidad Arzobispal, y señores partícipes en diezmos de esta Diócesis, instruido de lo que va relacionado, combino en ello quanto es de su parte y oficio y a nombre de los mismos señores partícipes, siempre que por el otorgante se observe y cumpla lo pactado, como espera, ofreció le será segura dicha asignación de los doce mil reales en la forma que se acuerde entregarlos, con arreglo a lo mandado por su Eminencia el Cardenal Arzobispo. Y para que todo tenga su cumplido efecto, así lo otorgaron y expre-

saron ambos, a quiénes yo el escribano doy fee conozco. Siendo testigos don Damián Ravanera, don Nemesio Manuel Marín y Melchor García, vecinos de esta ciudad.

Rubricado:

Juan Antonio Cuerbo

Vicente de Ramón y Vázquez
Agte gral

Ante mi:
Juan Antº López Cejalvo
Esnº de Rtas

DOCUMENTO III

CARTA DIRIGIDA POR LEONARDO CLEMENTE AL CONTADOR MAYOR DE RENTAS DECIMALES DEL ARZOBISPADO DE TOLEDO.
(A.D.T., Reparación de Templos, Leg. T 2, Exp. 32)

Ylustrísimo Señor

Don Leonardo Clemente, Arquitecto, Académico de Mérito de la Real Academia de San Fernando, Director de las obras de casas de su Ylustrísima, Subteniente de la 1ª compañía de la Milicia Voluntaria Realista de esta ciudad, con el debido respeto hace presente a V.S.Y.: que a consecuencia de las repetidas Reales Ordenes que rigen en punto de obras, sus reconocimientos y dirección, para lo que sólo tienen facultades los Arquitectos y con preferencia los Académicos de Mérito, fue nombrado por el Eminentísimo Señor Cardenal Arzobispo de Toledo, en 24 de agosto de 1808, Teniente Arquitecto Mayor de los Tribunales de Rentas Decimales de esta ciudad y la de Alcalá, con la dotación de cinco mil reales anuales, y aumentada después hasta siete mil mediante sus méritos y los muchos gastos que tenía que hacer en los repetidos viages a los reconocimientos de yglesias, según consta del título que hace tiempo tiene presentado a V.S.Y. para su refrendación en la sede vacante, y la escritura de obligación pública que tiene otorgada, juramento hecho y demás documentos que obran en la Contaduría Mayor. Cuyo destino ha desempeñado con el honor que corresponde hasta que establecida por el Gobierno Revolucionario la Junta

Diocesana, cesaron las exacciones de quintas partes para obras, sobre las que grabitaba tanto su dotación como la de su compañero don Juan Antonio Cuerbo, Arquitecto Mayor de los mismos tribunales. Pero habiendo bariado las circunstancias en beneficio de la justa causa, y ponerse todo según se hallava en principios del año 1820, no puede menos de acogerse a la protección de V.S.Y.

Suplicando en mérito de lo espuesto, los que tiene contraídos en la Dignidad en el destino de Arquitecto de S.Y., y lo que ha sufrido durante el sistema revolucionario, se sirba de mandar continúe, como es justo, en su destino de Teniente Arquitecto Mayor, y en el caso de ser removido dicho Cuerbo, ascenderle a su destino, con la dotación en uno u otro caso que sea del agrado de V.S.Y. Lo que no duda de la rectitud y justicia que le caracteriza. Quedando rogando a Dios Nuestro Señor conserbe su vida dilatados años. Toledo, 22 de Agosto de 1823.

Illmo Señor

Rubricado:

Leonardo Clemente

BIBLIOGRAFÍA

AAVV.: *Arquitecturas de Toledo,* 2 vols., Toledo, 1991.
AAVV.: *Los Primados de Toledo,* Toledo, 1993.
AUMENTE RIVAS, M.P.: "Juan Antonio Cuerbo, sus obras en Avila", *Archivo Español de Arte,* nº 194, Madrid (1976), 121-143.
BEDAT, C.: *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808),* Fundación Universitaria Española, Madrid, 1989.
CHUECA GOITIA, F.: *Varia Neoclásica,* Madrid, Instituto de España, 1983.
HERNANDO, J.: *Arquitectura en España 1770-1900,* Madrid, Ed. Cátedra, 1989.
NAVASCUES PALACIOS, P.: *Arquitectura española (1808-1914),* "Summa Artis", vol. XXV, Madrid, 1993.
NAVASCUES PALACIOS, P.: "Sobre titulación y competencias de los arquitectos de Madrid (1775-1825)", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños,* XI, Madrid (1975), 123-135.
PARDO CANALIS, E.: *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815,* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1967.
SAMBRICIO, C.: *La arquitectura española de la Ilustración,* Madrid, 1986.

FUENTES MANUSCRITAS

A.D.T., Archivo Diocesano de Toledo.
– A.D.T., Fondo: Reparación de Templos, Leg. M 4, Exp. 2.
– A.D.T., Fondo: Reparación de Templos, Leg. T 8, Exps. 44, 48, 65, 94, 95.
– A.D.T., Fondo: Reparación de Templos, Leg. T 2, Exp. 32.

EL MUSEO ORIENTAL DEL REAL COLEGIO DE AGUSTINOS DE VALLADOLID

Por

JOSÉ LUIS CANO DE GARDOQUI GARCÍA

Los museos que mantienen actualmente testimonios materiales y culturales de civilizaciones no occidentales –India, China, Japón, Oceanía, etc.–, poseen una tipología museística diversa participando tanto de los museos de Bellas Artes como de los de etnografía, folklore, artes decorativas y otros de parecida índole.

Tal ambigüedad no es resultado tan sólo del tipo de exposición o exhibición presente en cada uno de ellos (1), ni de la naturaleza de los objetos coleccionados (2), sino que también depende de los distintos mecanismos que han impulsado su formación.

Si bien es cierto que en el origen de los museos de arte y etnología de dominios no europeos hallamos el nexo común del espíritu del gabinete de curiosidades de los siglos XVI y XVII y, en una evolución posterior, un gusto aún por el objeto exótico, singular y ornamentado (3), a finales del siglo XIX surgen ya con factores muy diversos en sus procesos de conformación museos de etnografía más o menos modernos, con colecciones de objetos ajenos a los dominios occidentales, que todavía deben aguardar una disposición de estos testimonios en relación con el ámbito socio-económico al cual pertenecen. Pionero en este sentido será en 1931 el Museo de Francia de Ultramar.

Museos de etnografía como el Museum für Völkerkunde berlinés de 1873; el de Viena de 1876; el Pitt Rivers de Oxford y el Museo de Etnografía del Trocadero en 1878. Pero también, a finales del XIX y principios del XX verdaderos macromuseos con objetos de todas las artes y culturas que participan de la historia, la arqueología y la antropología; así, el Museum of Fine Arts de Boston, hacia 1895; el Cleveland Museum of Art de 1916; el MET y su departamento de Extremo Oriente constituído en 1915, etc.

Estos museos surgen con impulsos bien diferentes, aunque en un período de tiempo definido –último tercio del siglo XIX y primer tercio del XX–. Más tarde, nacerán en ellos departamentos de investigación altamente especializados, lo que facilitará su conversión en museos polifuncionales o monográficos (4).

Hay museos etnográficos que nacen bajo el signo de las empresas del capitalismo y el colonialismo del siglo XIX (5), a veces, como en el caso de los museos europeos, con el impulso del Estado; en otras ocasiones, ejemplo de museos norteamericanos, por medio de la actividad de mecenas y particulares que, actuando en libre empresa, administran dichos museos a través de trusts.

En segundo lugar, especialmente a finales del siglo XIX puede observarse la actuación de ciertos particulares (diplomáticos, técnicos, financieros, diletantes e investigadores) cuya dirección coleccionista propicia la formación de museos especializados en arte y costumbres populares no occidentales. Así, por ejemplo, el financiero Henri Cernuschi y su conocido museo abierto en 1898; el cónsul Eduardo Chiossone y su museo japonés en Génova creado en 1905, pero cuyas colecciones se remontan a 1871; el conde Bardi y la colección oriental de Ca Pesaro en Venecia abierta a principios de nuestro siglo; la colección de arte chino formada a finales del siglo XIX por el financiero Gulbenkian; o el investigador japonés Okamura, quien impulsa la formación de una colección de arte chino en el seno del Museum of Fine Arts de Boston a partir de 1895. Naturalmente, la lista puede ampliarse mucho más.

Tanto unos como otros se ven alumbrados en sus afanes por un gusto dirigido en primer lugar hacia lo artesanal –elevado más tarde a la categoría de arte–, y, en segundo lugar, hacia lo exótico; una dirección muy común a la época, patentizada en diferentes exposiciones universales, como la londinense de 1851 que dará lugar al South Kensington Museum –más tarde Victoria and Albert Museum– con tres departamentos dedicados al arte Indio, al del Extremo Oriente (con lacas, tallas, mobiliario chino, etc.) y al del Oriente Próximo. Cabría destacar igualmente la Exposición Universal de 1867 en París con su famoso Pabellón Oriental (6).

Este gusto por el objeto exótico viene avalado fundamentalmente por el fenómeno colonialista; pero también, y en determinados territorios como New England, por antiguas tradiciones comerciales con Extremo Oriente,

que vienen a crear un clima interesado por estas culturas. La tradición comercial explica la génesis del Museum of Fine Arts de Boston.

Sin embargo, estos ambientes favorecedores del coleccionismo y de la formación de museos interesados en dichas culturas, no pueden caracterizarse en sus comienzos, salvo excepciones, más que por una dirección curiosa, anecdótica, exenta de directrices científicas e investigadoras. Para el cumplimiento de estas últimas será necesario esperar hasta finales de los años 40 en nuestro siglo.

No obstante, cabe hablar de una tercera vía en la génesis de colecciones y museos etnográficos que engloban dominios no occidentales. Una vía bastante anterior al período que estamos analizando –pionera en este sentido de muchos de los museos etnográficos actuales– y que desde un principio se ha venido caracterizando por una dirección no curiosa o diletante, sino altamente científica y técnica; intención que en este sentido llega intacta a nosotros y que se muestra tan moderna precisamente por su temprana vocación didáctica.

Nos referimos a la vía misional. La actividad misionera de diversas órdenes religiosas ofrece, como complemento a las labores de evangelización, culturización, de transformaciones socio-económicas en ciertos países –algunos de ellos ahora del Tercer Mundo–, una increíble actividad coleccionista de los testimonios materiales de estas civilizaciones basada en el estudio y conocimiento de las lenguas y costumbres de dichos países, así como en un proceso de asimilación y comprensión de sus culturas.

La finalidad básicamente didáctica de este coleccionismo, como complemento a la formación religiosa y cultural de las nuevas generaciones de misioneros, posibilita la formación temprana de colecciones y museos en Europa con una serie de toques verdaderamente innovadores en lo que a la inteligibilidad de los testimonios artísticos, etnológicos e incluso antropológicos se refiere.

En este sentido, son representativos países como Portugal, España e Italia (7). Pero en el caso de España cabe hablar de primicia: toda clase de objetos procedentes del Nuevo Mundo surgen en las colecciones reales y particulares del siglo XVI por influjo de España en Europa.

Retrotrayéndonos a Extremo Oriente, la labor misional de franciscanos, dominicos, jesuitas y, en especial, agustinos –son los primeros en Filipinas y Japón, pero también activos en México–, abre nuevos caminos culturales

patentizados en manifestaciones coleccionistas de objetos de dichas civilizaciones, creando, en definitiva, una atmósfera propicia para el conocimiento de nuevas culturas. Así, España se constituye en punto de cruce de nuevas ideas para Europa.

Es en esta vía donde el Museo Oriental del convento de Agustinos de Valladolid tiene su origen.

ORIGENES DEL MUSEO

Pero es preciso acudir a una serie de antecedentes históricos para comprender tanto el fenómeno coleccionista agustiniano que devendrá más tarde en la creación del museo, como la situación un tanto "extraña" de éste en Valladolid.

Los orígenes remotos del Museo Oriental se sitúan primeramente en la llegada a Filipinas en 1565 de fray Andrés de Urdaneta junto con cuatro agustinos más acompañando la expedición de Legazpi que desde México llegó al Archipiélago.

Urdaneta, cosmógrafo y marino experimentado, logrará el denominado "tornaviaje"; es decir, el regreso de Filipinas a México, inaugurando de esta forma una nueva ruta que será surcada posteriormente por el "Galeón de Acapulco" (8), potenciador de las relaciones entre Oriente y Occidente.

En segundo lugar, cabría destacar la llegada de los padres Martín de Rada y Jerónimo Marín a China en 1575 (9).

En 1572 se había fundado en el seno de la Orden de San Agustín la Provincia de Filipinas con una actividad predominantemente misionera. En consecuencia, del siglo XVI al XIX se produce la evangelización de Filipinas, China y Japón. En Filipinas se llegan a fundar y administrar 272 parroquias, 187 iglesias con sus conventos, 60 escuelas, una universidad (10), etc., especialmente en las islas de Panay y Luzón.

En China se funda en 1584 el convento de Macao –más tarde pasará a los agustinos portugueses–, y desde 1680 se trabaja en la evangelización de las provincias de Kuan-tung y Kuang-si.

Expulsados los agustinos en 1818 por diversos problemas, la Orden abre nuevas misiones en Hunan en 1879, las cuales perdurarán hasta la expulsión definitiva en 1954.

Desde los primeros momentos hasta nuestros días más de 3.000 agustinos han salido de España con esta dirección y propósito. En principio, las misiones se nutrían de grupos de religiosos enviados desde México y de los conventos agustinos españoles, pero desde el siglo XVIII (11), tras graves problemas en la búsqueda de nuevos religiosos, se decide crear un único centro de formación de misioneros, escogiéndose la ciudad de Valladolid por su situación económica, cultural –existencia de universidad (12)– y geográfica.

Acordado el emplazamiento conventual y una vez concedida la bula papal en 1736 por Clemente XII, así como las cédulas reales en 1743 por parte de Felipe V, protector del Colegio, es encargada el mismo año la realización del edificio al arquitecto real Ventura Rodríguez. La construcción se inicia en 1759 prolongándose las obras hasta 1930 tras no pocos problemas económicos (13).

La Casa-Madre agustiniana queda establecida pues en Valladolid. A partir de entonces y hasta la actualidad saldrán de la ciudad cerca de 2.000 religiosos con destino a las misiones en China y Filipinas. Pocos regresarán y los que lo hacen volverán para morir aquí, pues es su único punto de retorno.

Desde la fundación del Real Colegio de Valladolid los agustinos misioneros comenzaron a recoger las manifestaciones artísticas y culturales más representativas de estas civilizaciones con el fin de formar a las jóvenes generaciones de religiosos e introducirlas en el conocimiento de las "nuevas" culturas. Fines didácticos combinados con una fuerte integración de los misioneros en la mentalidad autóctona.

Conviene subrayar que desde un principio, como puede observarse en la relación del viaje de los padres agustinos Rada y Marín a China en 1585 (14), está presente un profundo interés científico e investigador complementario del fin evangelizador. Un interés que deviene en el aprendizaje por parte de los agustinos de la lengua, usos y costumbres de China y Filipinas (15) y que se extiende a la formación de colecciones de objetos a los que se proyecta no sólo un valor curioso, sino también una profunda dirección científica y cultural.

Hay que tener en cuenta que el nivel cultural de estos misioneros es muy alto. Baste pensar en los gabinetes de Historia Natural, de Ciencias Naturales, Física, Química, etc., formados en el convento vallisoletano, contando el de Ciencias con muestras animales, vegetales y minerales de Filipi-

nas, China y Japón. Hoy en día dichos gabinetes han sido trasladados a otros conventos agustinos españoles. Pero también está la monumental obra del padre Manuel Blanco, "La Flora de Filipinas", impresa en 1877 y 1883, con 477 litografías en color, donde se describe y clasifica más de 1.200 especies vegetales del Archipiélago (16).

El envío a España de testimonios materiales de estas culturas surge ya desde un principio. Así, los numerosos libros remitidos desde China por el padre Rada a Felipe II con temas religiosos, filosóficos, médicos, costumbristas, etc., anunciando tempranamente el impacto oriental sobre Europa y la dirección científica del espíritu agustino (17).

No obstante, la llegada de las primeras colecciones deberá aguardar a la constitución de la Casa-Madre vallisoletana en la segunda mitad del XVIII. Así, ésta puede albergar diversos objetos traídos por los misioneros que vuelven a la Península a morir.

Estos objetos son especialmente imágenes devocionales realizadas en marfil, una mercancía que transportaba habitualmente el "Galeón de Acapulco" en su viaje de Manila a México (18). Dichas imágenes aparecen citadas en inventarios de bienes del convento agustino de Valladolid en el siglo XVIII. Los marfiles en esta época deben relacionarse sobre todo con una finalidad litúrgica más que didáctica o meramente coleccionista.

Hasta 1874, los envíos de testimonios materiales de estas lejanas culturas son continuos. Baste pensar en que, por una parte, existe un crecido número de agustinos que salen de Valladolid –único centro con proyección misional– con destino a México, Filipinas y China. Es lógico que, además de didactismo, el contacto con civilizaciones alejadas culturalmente de Occidente propicie numerosos acopios de muy diversos objetos como testimonio personal de haber residido en dichos ambientes, como recuerdo propio o para los demás; es decir, con un sentido paralelo al de cualquier turista de nuestra época, con la diferencia de que la práctica totalidad de los objetos atesorados revierten en el convento vallisoletano.

Por otra parte, la continuidad en los envíos está documentada. Hay testimonios fechados en 1874 que hablan de la habilitación de algunas dependencias para ubicar los objetos, concretamente en el ala oriental del Convento.

Un museo, pues, temprano y en conexión con las corrientes más modernas de la museografía europea. Un museo al que en estos momentos se le

denomina "Museo Filipino", pues la mayoría de las piezas proceden del Archipiélago (19).

Hay un hecho capital, olvidado con frecuencia cuando se habla del Museo Oriental, y que explica tanto el origen de este primitivo museo como el hecho de que el antiguo sea germen del actual. El 25 de julio de 1835, como continuación de las medidas desamortizadoras del gobierno Mendizábal, eran suprimidos los 205 conventos agustinos españoles, con excepción de los de Valladolid, Ocaña y Monteagudo (20). La exención obra en la no dispersión de las primeras colecciones, posibilitando la futura consolidación del museo.

Tal excepción tiene su razón de ser en el estrecho y positivo contacto que siempre había mantenido el Estado español (monarquía y gobierno) y la orden agustiniana con muy.diversa finalidad; bien de apertura de nuevas vías comerciales e intentos de evangelización, como en el caso de Felipe II y la embajada agustiniana a China en 1575 (21); bien por el mantenimiento de algunas colonias –Filipinas– frente a los intentos independentistas decimonónicos. En este sentido, los misioneros pasan a constituirse en representantes político-religiosos de la metrópoli.

Entre 1850 y 1890 hay interesantes envíos de objetos filipinos: de 1850 a 1880, fray Juan Tombo remite al Convento una serie de piezas etnológicas (22). En 1882, los hermanos Tomás y Juan de Santarén donan sus propias colecciones botánicas y etnológicas (23). Entre 1885 y 1890, el padre Eduardo Navarro envía a Valladolid colecciones de armas, anitos, telas y otros objetos de las Islas (24).

Con motivo del aumento extraordinario de objetos, el Museo Filipino cambia de emplazamiento en 1887, instalándose ahora en el tercer piso del Colegio, en la parte del mediodía, en un gran salón, de 42'7 metros de largo por 6'5 de ancho, iluminado por amplios ventanales que proporcionaban iluminación natural lateral (25).

Comenta Casado Paramio como hecho significativo que la habilitación del Museo y del Observatorio en este ala del claustro se hizo cuando aún no había concluído la construcción de la iglesia del Convento y sus coros (26).

Será en 1908 cuando al gran salón se le dote de estanterías donde disponer los objetos con una finalidad expositiva dirigida a un público todavía restringido, pues la entrada al Museo quedaba reservada, incluso en fechas cercanas a las nuestras, únicamente a los varones, al hallarse parte del Museo en la zona de clausura del Seminario Mayor agustino "Dulcísimo Nombre de Jesús".

Lógicamente, la disposición de los objetos en estos momentos es acumulativa, muy propia de las corrientes museográficas de la época.

Unos años antes, en 1889, la primitiva colección filipina habíase potenciado extraordinariamente con el legado de la colección de don Manuel Scheidnagel (27), presentada ese mismo año en Madrid y, por ello, bien catalogada. Dicha colección se compone de hasta 785 objetos filipinos y entre ellos, algunos chinos.

En 1890, el padre Benigno Hernández dona al Convento una buena colección de pipas, anillos, e indumentaria filipinas, igualmente documentada y catalogada (28).

Como consecuencia de la actividad coleccionista del padre Agustín Zapatero, el Museo experimenta entre 1913 y 1920 una profunda renovación pues, al mismo tiempo que impulsa las colecciones chinas y filipinas remitiendo a Valladolid diversas piezas, envía asimismo maquetas con tipos de los distintos oficios mecánicos e industriales de Filipinas, afianzando la temprana dirección didáctica del Museo, plenamente vigente en la actualidad (29).

En 1920 tiene lugar la llegada de la colección de numismática china del padre Pedro Pelaz, que abarca desde la dinastía Ku-Pu (770-250 a. C.) hasta 1912. Se trata de una de las colecciones de esta clase más completas e importantes del mundo (30).

Por estas fechas, el Museo ha cambiado su antigua denominación por la de "misional", nombre vigiente hasta 1980, año en que pasa a llamarse "Museo Oriental".

Sin embargo, la aportación más interesante en número y calidad para el Museo tuvo lugar en 1925 con motivo de la gran Exposición Vaticana Universal de las Misiones en Roa. Impulsada por Pio XI, quiso ser, en palabras de Aguado (31) "una demostración práctica de la vitalidad siempre creaciente de la Iglesia de Jesucristo...". En este sentido, las órdenes religiosas misioneras enviaron a Roma sus colecciones para ser expuestas, y entre ellas, como aporte fundamental, llegaron las de los Padres Agustinos de China (Hunan), Filipinas, así como las procedentes del Vicariato del Amazonas, en Perú.

Acabada la Exposición, fueron nombradas inusitadamente y por disposición papal una serie de comisiones con la finalidad de seleccionar y clasificar las mejores piezas para conformar un gran museo que, en homenaje a las misiones católicas, se había decidido crear en el Palacio Pontificio de San Juan de Letrán.

De esta forma, el afán coleccionista agustiniano, entre otros, devengó en la génesis del actual Museo Lateranense que, con sus colecciones orientales, forma parte de los Museos Vaticanos (32). Muchas de las colecciones enviadas no volvieron a sus poseedores y, así, no revertieron en el museo vallisoletano; pero hay excepciones. Por ejemplo, la colección numismática china que iba a ser embarcada en Barcelona para Roma no salió de España al no dársele garantías de devolución al general Primo de Rivera (33).

También excepcionalmente, tres grandes colecciones de arte chino, aportadas a la Exposición Romana, llegaron al Museo Oriental (34):

– La colección Changteh, formada por el P. Avedillo, con tallas de madera, bronces, cerámica y pintura religiosa china.

– La colección seleccionada por el P. Gaudencio Castrillo, llamada de "Shangai", con bronces rituales, cerámica y sobre todo pinturas clásicas chinas sobre seda o papel.

– La enviada por el P. Pedro Cerezal, formada en Hankow, con tintas, pinceles, tinteros, papeles, así como trajes y tapices de seda.

El Museo Oriental de Valladolid sigue creciendo en la actualidad. En 1971, el P. Isacio Rodríguez dona diversos objetos de artesanía filipina. Desde 1980 hay que contabilizar la donación de la colección de obras chinas y de los aborígenes de Taiwan de Mr. Andrew y Tita de Gherardi; la colección de obras chinas y americanas del P. Nicanor Lana; la de etnografía y arte religioso filipino enviada por los PP. Pedro Galende y Eduardo Pérez; los envíos del P. Rubio y los del P. Joaquín García, con cerámica del Amazonas peruano (35).

Conviene observar que los agustinos han dejado más colecciones en China y Filipinas de las que trajeron a España. Ello indica la profunda preocupación didáctica y científica por coleccionar los testimonios culturales de estos países.

DESARROLLO DEL MUSEO

Cuando en 1955 Martín González realiza un informe para la revista Archivo Español de Arte sobre el Museo Oriental (36), éste seguía ubicado en su antiguo emplazamiento y el autor se hacía eco del progresivo deterioro y abandono de las instalaciones.

Fue en 1965, con motivo de la Exposición Misional de Valladolid organizada por el IV Centenario de la llegada de los agustinos a Filipinas, cuan-

do se tomó conciencia de que las colecciones necesitaban de modernas instalaciones, así com el que estas fueran abiertas sin restricciones al público.

De 1971 a 1978 las gestiones hechas por los Padres ante el Ministerio de Educación y Ciencia fracasan, y son los propios religiosos agustinos los que deben encargarse de la totalidad del montaje museográfico.

Preparado el actual emplazamiento en 1978 bajo la dirección del P. Manuel Ramos y con asesoramiento de don Luis González Robles, Comisario de Exposiciones del Instituto Iberoamericano de Cooperación, se disponen las colecciones, a las que se las dota del primer sistema de alarma existente en los museos de Valladolid (37).

Será, sin embargo, a partir de 1979 cuando, de la mano de su director actual, P. Blas Sierra de la Calle, y del también religioso e investigador, José Manuel Casado Paramio, al mismo tiempo que va realizándose de acuerdo con las presentaciones de museos orientales europeos el moderno montaje del Museo, se inicia una profunda labor de investigación y catalogación de los fondos, aún no concluída, que está cristalizando actualmente en numerosas publicaciones, las cuales van dando a conocer el verdadero alcance de este Museo, todavía no reconocido a nivel mundial.

La gestión del Museo, inaugurado en 1980 por SS. MM. los Reyes de España, es llevada enteramente por los Padres Agustinos. Son ellos los que solucionan todos los problemas cotidianos que allí acontecen.

Desde la fecha de inauguración, el Museo se abre al gran público, con un tipo de exhibición, remodelada en 1990, atrayente por su didactismo, pero que no olvida criterios estéticos y científicos en sus presentaciones, como la variedad, la no acumulación y la representatividad de las piezas expuestas.

RECORRIDO POR EL MUSEO

Cada sala del Museo está dedicada a una temática particular, y, dentro de ella, cuando es posible, los objetos, que por su pequeño tamaño se exponen en vitrinas, siguen un orden tipológico (por materiales, usos, etc.), cronológico, evolutivo y temático. Se combina el arte y la etnología de los objetos con el elemento cultural y didáctico, pues el desconocimiento del mundo oriental obliga a una cuidada información:

– Una información general, situada en paneles, que habla de la sociedad, la economía, la filosofía y la religión china y filipina.

– Una información relativa a lo que se puede contemplar en cada sala y que es plenamente didáctica: realización y uso del bronce, de la porcelana, de las lacas, utilización de tintas y pinceles, etc.

– Una información concreta, dentro de la vitrina, acerca de los objetos que ésta contiene. Muchas de las piezas se hallan perfectamente documentadas, no sólo por la Exposición Misional Romana, sino también porque cada agustino que envía una colección suele aportar una pequeña información sobre la misma (el procedimiento de adquisición, procedencia, etc.), incluso acompaña con dibujos que ilustran el uso del objeto. Sin embargo, buena parte de la documentación referente a algunas colecciones quedó en China después de la expulsión de 1954.

La sala I está dedicada a los bronces chinos que se hallan ordenados por antigüedad y, dentro de ella, por religiones o temática, predominando, como en todas las salas del Museo, un orden mental y estético. Hay hachas "Ko" de la dinastía Chou (1027-249 a. de C.), espejos, budas de la dinastía Ming (1368-1644 d. de C.), figuras en bronce, esmaltes Ming con ánforas rituales, etc. Los paneles de información se refieren a las distintas dinastías chinas, la filosofía, agricultura y alimentación.

La sala II contiene cerámica y porcelana china dispuesta cronológica y temáticamente: cerámica funeraria Han (202-220 d. de C.), Tang (618-907 d. de C.), Sung (960-1279 d. de C.) y Ming (1368-1644 d. de C.), con ejemplos en este caso de porcelana blanca con decoración azul cobalto, muy exportada a Occidente; la exportación continúa en la dinastía Ts'ing (1644.1911 d. de C.).

Las porcelanas se disponen por familias (blancos de China, verdes, negras y rosas, éstas últimas ya del siglo XVIII (1723-1735) y (1736-1796). Los paneles se refieren a la sociedad, la justicia, el ejército, la corte imperial china, los mandarines, etc.

La sala III está dedicada a las lacas chinas, pintadas y talladas. Son tallas en madera con dioses y demonios populares. Asimismo, hay diversos juegos en marfil. Los paneles hablan de juegos, diversiones, música, teatro, ópera y fiestas.

La sala IV engloba las tallas de marfil, con figuras de ajedrez, palillos, placas, bolas, botes de la dinastía Ts'ing con las importantes escuelas de Pekín y Cantón. También hay tallas de madera con representaciones de dioses taoístas, así como tallas en jade y esteatita de los siglos XVIII y XIX.

Los paneles contemplan las artes adivinatorias, las ciencias, los inventos, la tecnología y la medicina.

En la sala V se dispone la colección numismática, con criterios cronológicos, tipológicos y didácticos. Asimismo, aparecen las pipas de opio y los juegos de té. En los paneles, la producción de té, el transporte y el comercio chinos.

La sala VI se dedica a la escritura e imprenta chinas, con exhibición de pinceles, papel, tintas y tinteros, algunos de ellos de la dinastía Han y Tang. Hay también sellos del siglo XVIII y una serie de pinturas de la dinastía Ts'ing. Resulta especialmente interesante esta sala pues la información general de los paneles, dedicada a la escritura y caligrafía chinas, se combina bien con la información intrínseca y con el propio contenido de la sala.

La sala VII observa la exposición de bordados y vestidos de seda chinos, con indumentaria militar e imperial de los siglos XVIII y XIX. Asimismo, están los grandes tapices en seda de finales del XVIII. En la misma sala se dispone, por medio de una vitrina, diversos aspectos de la mujer en China, con zapatos, abanicos, gorros femeninos, etc. Los paneles aluden a la vida familiar, la educación, el matrimonio y la mujer, la vida en el Más Allá, etc.; mientras, la información intrínseca refleja la producción de la seda.

La sala VIII corresponde a las pinturas clásicas chinas, con buenos ejemplos de los siglos XVII y XVIII de paisajes y costumbres. También hay pinturas "Fan Kwae", término peyorativo usado por los cantoneses para referirse a la pintura hecha por extranjeros en China o por los chinos en un estilo europeo (siglo XIX). Los paneles informativos nos hablan de la realización pictórica.

En la IX y última sala dedicada a China, se dispone la pintura religiosa que procede de templos y monasterios budistas y taoístas de la región norte de la provincia de Hunan. Se trata de una pintura popular que representa a dioses y demonios y el infierno chino según las tres grandes religiones del País: Taoísmo, Budismo y Confucianismo. Las tres se hallan explicitadas en los paneles de información.

El montaje de estas pinturas suscitó bastantes problemas al encontrarse muchas de ellas en estado de deterioro; para ello fueron emplazadas entre un cristal y un fondo de madera; el único cambio realizado consistió en que fueron desenrolladas, presentando asi una disposición occidental con el fin de que pudieran ser vistas más cómodamente.

La sala X se dedica ya a Filipinas, con muestras de arte y etnografía de la zona norte de Luzón: escudos, instrumentos musicales dentro de las vitrinas

(con información concreta de su uso), escultura religiosa, con representaciones de anitos y hanumanes, pipas, lanzas, adornos (collares y pulseras), etc. Los paneles de la sala hablan de las fiestas y de la agricultura de la región.

La sala XI contempla el arte etnológico de Mindanao y Jolo, con muestras de cobres y bronces (bandejas, gongs, etc.), labores en nácar, armaduras, escudos y armas típicas (krises, kampilanes, barougs, etc.). Los paneles hablan de las fundiciones filipinas y de las típicas fraguas malayas. Como complemento didáctico se ofrece la exposición de maquetas alusivas a la vida cotidiana de las Islas.

La sala XII engloba el arte colonial en Filipinas, con indumentarias eclesiásticas realizadas en Cantón pero utilizadas en Filipinas; esculturas religiosas populares, clásicas y barrocas; misales manuscritos del siglo XVIII; bastones y abanicos; ejemplares del libro "La Flora de Filipinas" del P. Blanco, así como espadas y banderas de la época de la capitulación española en el Archipiélago después de la guerra contra Estados Unidos en 1898.

En la última sala pueden observarse los famosos marfiles hispano-filipinos, realizados por los "sangleyes", artesanos chinos en Filipinas. Las figuras datan del siglo XVIII, apreciándose en ellas una mezcla de características orientales y europeas.

Recapitulando, el Museo Oriental de Valladolid, que cuenta también con fondos de América del Sur no expuestos actualmente, pero sobre todo con muestras chinas y filipinas, es una institución de las más antiguas de su género (arte y etnografía de dominios no europeos) constituyendo, en su parte dedicada a China, la mejor colección existente en España (38) y, en su parte filipina, posiblemente una de las mejores colecciones etnológicas del mundo. Dicha sección, contemporánea de la de Dresde, ya destruída en la 2ª Guerra Mundial, puede considerarse más completa que la que posee actualmente la Smithsonian Institution.

En este sentido cabe plantear la pregunta ¿qué lugar ocupa el museo agustino en el mundo de los museos orientales y en las colecciones de este género?

Si bien colecciones como la Cernuschi, el museo Guimet, el Cleveland Museum, el MET, el museo de Boston o los Dhalem de Berlín (39), por citar algunas instituciones de las muchas existentes, resultan grandes y especializadas muestras de arte y etnografía orientales (por ejemplo, la Cernuschi cuenta con más de 200 piezas de cerámica de la dinastía Tang), el

Museo Oriental vallisoletano no tiene nada que envidiar a los mencionados pues, aunque tal vez más escaso en cantidad, se muestra especialmente completo en las piezas atesoradas, con objetos representativos de todas las épocas y regiones; ello permite el estudio científico de la totalidad de las manifestaciones culturales de estas civilizaciones.

Quiero agradecer, por último, la colaboración prestada tanto por el director del Museo Oriental, Blas Sierra de la Calle, como por el conservador e investigador, Jose Manuel Casado Paramio. Ellos facilitaron en grado sumo la elaboración de este artículo y las ilustraciones que lo acompañan. Cabe insistir en que su labor al frente del Museo es encomiable, de forma que muy pronto la Institución será reconocida en el mundo museológico.

NOTAS

(1) El MET (Metropolitan Art Museum) de Nueva York, con un departamento constituido en 1915 para el Lejano Oriente (China, Japón, Corea, etc.) atesora miles de objetos de dichas civilizaciones cuya presentación se halla a medio camino entre la etnografía y el arte.

(2) El arte de estos dominios, como el chino o el filipino, es un arte total, no es arte por el arte, sino que éste se halla inmerso en la vida cotidiana: la belleza está en las cosas usuales y familiares. Jarrones, ollas, platos, utensilios de cocina, etc., todo comprende el arte. Se equipara al artesano con el artista.

(3) Así, el Museo Nacional de Etnografía de Leyde, creado en 1874 (RIVIERE, *La Muséologie,* 54).

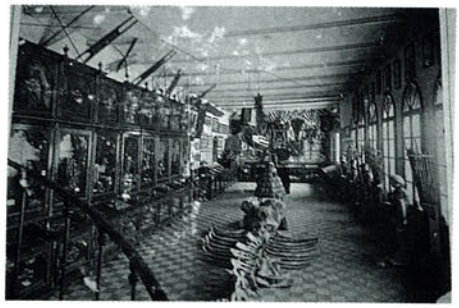
(4) Un ejemplo es la Smithsonian Institution en Estados Unidos; fundada en 1846, engloba museos de todas las disciplinas y es al mismo tiempo centro de investigación y de difusión de publicaciones (RIVIERE, 52).

(5) En otras regiones del mundo, a finales del siglo XIX, los museos estaban concebidos por los occidentales, sobre todo en los países colonizados. Dichos museos preferían presentar la cultura de los colonizadores antes que la indígena, excepto si ésta tenía interés arqueológico.

(6) Curiosamente, las exposiciones públicas de objetos exóticos de todo tipo, como la primera de la colección Cernuschi en 1873 con ocasión del Congreso Internacional de Orientalistas en el Palacio de la Industria de París, producen una fuerte impresión sobre el público, en concreto, los bronces chinos de las dinastías Ming, y Ts'ing, aún no descubiertos por Europa.

(7) En Italia, el arte oriental se encuentra disperso en numerosas sedes museísticas. Las colecciones de este tipo son impulsadas actualmente por el Instituto Italiano para el

Convento de Agustinos Filipinos de Valladolid.



Aspecto del Museo Oriental hacia 1908-1912 en su antiguo emplazamiento.

Sala I de bronces chinos.

Sala II de cerámica y porcelana chinas.

Sala III de lacas y tallas chinas.

Sala IV de marfiles y jades chinos.

Sala V con la colección de numismática china.

Sala VI de escritura e imprenta chinas.

Sala VII de bordados y vestidos de seda chinos.

Sala IX de pintura religiosa china.

Sala X de arte y etnografía de la zona norte de Luzón (Filipinas).

Sala XI de arte y etnología de Mindanao y Jolo (Filipinas).

Sala XII de arte colonial en Filipinas.

Sala XIII de marfiles hispano-filipinos.

Medio y el extremo Oriente (Museo Oriental de Roma); sin embargo, este impulso viene precedido por la actividad misional a finales del XIX. Por ejemplo, la primera recolección de arte oriental fue organizada en la sede de la congregación misional italiana en Parma, Rímini y Asís. En Parma existe un museo oriental, conformado en estos antecedentes, que cuenta en la actualidad con buenos ejemplos de cerámica y porcelana de muchos períodos del arte chino.

(8) Se le denomina también la "Nao de Acapulco", el "Galeón de Manila" o la "Nao de China" (CASADO y SIERRA, *Museo oriental,* 2).

(9) MARTÍNEZ, *Hª de las Misiones Agustinianas en China,* 8 y ss.

(10) Esta Universidad cuenta con estudios de historia, gramática, geografía, etnología, botánica, etc.

(11) CASADO y SIERRA, 2.

(12) HERNANDO, *Historia del Real Colegio-Seminario* parte I, cap. V, 66.

(13) Ibid., cap. VIII, 94. Vid. CASADO y SIERRA, 2, nota 4.

(14) GONZÁLEZ DE MENDOZA, *Historia de las cosas más notables.* El libro de Mendoza, en palabras del P. García, obtuvo resonancia universal desde su primera impresión en Roma: "tanto el Papa Sixto V como Felipe II apremiaron al autor para que acelerara la impresión de su obra, que contenía relaciones y noticias de tan alto interés para la cristiandad, ya que contenía referencias personales y descripciones maravillosas de los descubrimientos... así como de las costumbres, industrias, género de vida, religión y ciencia que aquellas gentes profesaban".
Una vez impreso el libro, fue tanto el interés que despertó en Europa que inmediatamente se tradujo al latín, italiano, francés, inglés y alemán.

(15) Durante el reinado de Carlos III y por encargo de dicho rey, el padre agustino y famoso misionero en China, fray Juan Rodríguez, elaboró una de las primeras gramáticas y diccionarios chino-español, así como un "Arte Chino", sorprendiéndole la muerte cuando estaba a punto de publicarlo en 1785. "En la Biblioteca Real de París existe un traslado hermoso de este "Arte", sacado de uno de los dos conservados en el archivo de Manila, según lo anunció el Monitor de París el año 1794, y es fama entre los sabios... de aquel difícil idioma, que es el mejor de todos los que se habían escrito" (HERNANDO, parte I, cap. XI, 145).

(16) El texto de la obra pertenece sobre todo al P. Manuel Blanco (1778-1845), pero fueron añadidos escritos del P. Ignacio Mercado (1648-1698) y del P. Antonio Llanos (1806-1881) (SIERRA DE LA CALLE, *Museo Oriental,* 145. Vid. HERNANDO, parte I, cap. XII, 171).

(17) Libros alusivos a descripciones de la China, construcción de barcos y manera de navegar, filosofía y religión chinas, historia, ceremonias y costumbres, legislación, medicina, astronomía, matemáticas, agricultura, arquitectura, juegos, adivinaciones y un largo etc. (GONZÁLEZ DE MENDOZA, 117-118).

(18) Los agustinos españoles tuvieron en la ciudad de México un convento desde 1666 a 1851 como enlace entre España y Filipinas. Desde allí enviaron a España las imágenes de marfil. Obras parecidas, traídas por el "Galeón" se distribuyeron tanto por el Virreinato de México como por el de Perú (SIERRA DE LA CALLE, 154. Vid. ESTELLA, *La escultura barroca de marfil en España.* MARTÍN GONZÁLEZ, *Marfiles hispano-filipinos).*

(19) MUCIENTES, David, *El museo sino-filipino de Valladolid,* 1940, p. 19, citado por CASADO y SIERRA, 5, nota 8.
(20) HERNANDO, parte I, cap. XIII, 178-179.
(21) GONZÁLEZ DE MENDOZA, XXII-XXIV (Prólogo de Félix García OSA).
(22) *Revista Agustiniana,* 80-83, citado por CASADO y SIERRA, 5.
(23) *Revista Agustiana,* 676-677, citado por CASADO y SIERRA, 5.
(24) MUCIENTES, citado por CASADO y SIERRA, 5, nota 11.
(25) HERNANDO, parte I, cap. XXIV, 360.
(26) CASADO y SIERRA, *Museo oriental,* 5. Algunos cronistas vallisoletanos, como Casimiro G. García-Valladolid, en 1901, alaban los objetos expuestos en el Museo, así como su disposición primitiva. (HERNANDO, parte I, cap. XV, 220).
(27) SCHEIDNAGEL, *Colección filipina,* citado por CASADO y SIERRA, 5, nota 12. Vid. HERNANDO, parte I, cap. XXIV, 363.
(28) HERNÁNDEZ, *Catálogo,* citado por CASADO y SIERRA, 5, nota 14.
(29) HERNANDO, parte I, cap. XXIV, 363.
(30) VIÑAS, Antidio, *Catálogo de Numismática china,* citado por CASADO y SIERRA, 6, nota 16.
(31) DIEZ AGUADO, Manuel, *Los PP. Agustinos,* 3.
(32) Museo Misionero-etnológico en el Palacio Lateranense, formando parte de los Museos Vaticanos (PEREDA, "Entre lo divino y humano", 156).
(33) CASADO y SIERRA, *Museo oriental,* 6.
(34) DIEZ AGUADO, 34, citado por CASADO y SIERRA, 7, nota 17.
(35) SIERRA DE LA CALLE, 15.
(36) MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "El Museo del Convento de los Filipinos de Valladolid" 185.
(37) CASADO Y SIERRA, *Museo oriental* 8.
(38) En España, además del Museo Oriental de Valladolid, destacan con relación a colecciones de arte oriental, aunque en menor grado, el Museo Etnológico de Barcelona, creado a partir de la Exposición Universal de 1928, que cuenta con colecciones muy diversas: artes populares españolas, africanas, asiáticas y oceánicas, arte religioso, hindú, japonés, etc.
También el Museo Nacional de Etnología de Madrid, creado en 1940 a partir de materiales de la sección de Antropología y Etnografía del Museo Nacional de Ciencias Naturales organizada en 1883; cuenta con colecciones etnográficas de España, Filipinas, Africa, Oceanía, América, etc. (SANZ PASTOR Y FERNÁNDEZ DE PIEROLA, *Museos y Colecciones de España)*
Asimismo, destaca, por ser museo creado a partir de la actividad coleccionista misional, el Museo Oriental de Avila, abierto en 1964, que cuenta con objetos chinos, vietnamitas y japoneses: altares budistas, pebeteros, bordados, biombos, acuarelas, etc. Los objetos se hallan dispuestos en ocho salas en el Monasterio de Santo Tomás. El origen de las colecciones proviene de las compras realizadas por los PP. Dominicos en estas regiones durante los últimos veinte años. Sin embargo, el contenido y la presentación en este Museo no pueden compararse al Museo Oriental de Valladolid.
(39) BOBOT, Marie-Thérèse, *Musée Cernuschi.*

BIBLIOGRAFÍA

BOBOT, Maríe-Thérèse, *Musée Cernuschi,* París, 1983.

CASADO PARAMIO, José Manuel y SIERRA DE LA CALLE, Blas, *Museo Oriental. Orígenes, presente y obras maestras.* Valladolid, Estudio Agustiniano, 1990.

DIEZ AGUADO, Manuel, *Los PP. Agustinos en la Exposición Vaticana de las Misiones. Catálogo,* El Escorial, Archivo-Histórico Hispano-Agustiniano, 1926.

ESTELLA, Margarita, *La escultura barroca de marfil en España. Escuelas europeas y coloniales,* Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1984.

GONZÁLEZ DE MENDOZA, Juan, *Historia de las cosas más notables, ritos, y costumbres del Gran Reino de la China (impresa en Roma en 1585),* edición, prólogo y notas por el P. Félix García O.S.A., Madrid, Aguilar, 1944.

HERNANDO, Bernardino, *Historia del Real Colegio-Seminario de los PP. Agustinos Filipinos en Valladolid,* Valladolid, 1912.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "Marfiles hispano-filipinos de la ciudad de Valladolid", en *IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte. Portugal e Espanha entre a Europa e Além-mar,* Universidade de Coimbra (1988), pp. 251-284.

MARTÍNEZ, Bernardo, *Historia de las Misiones Agustinianas en China,* 2 vols., Madrid, 1918.

MUCIENTES, David, *El Museo sino-filipino de Valladolid,* Valladolid, 1940.

PEREDA, Felipe, "Entre lo divino y humano. Museo vaticano", en *Grandes Museos. Magazine* EL MUNDO, núm. 13, Madrid, 1990.

REVISTA AGUSTINIANA, núms. 3-4 (1882) y 7-8 (1884).

RIVIERE, Georges-Henri, *La Muséologie selon Georges Henri Riviére,* París, Dunod, 1989.

SANZ PASTOR Y FERNÁNDEZ DE PIEROLA, Consuelo, *Museos y Colecciones de España,* Madrid, 1980.

SCHEIDNAGEL, Manuel, *Colección filipina. Catálogo,* 2 vols., Madrid, 1889.

SIERRA DE LA CALLE, Blas, *Museo Oriental. Arte Chino y Filipino,* Valladolid, Estudio Agustiniano, 1990.

VIÑAS, Antidio, *Catálogo de numismática china del Museo Oriental de Valladolid,* Valladolid, 1954.

LA IDEA DE LA DIVINIDAD A TRAVÉS DE LAS MINIATURAS DE DOS MANUSCRITOS DEL "BREVIARI D'AMOR" DE MATFRE ERMENGAUD DE BÉZIERS (ESCORIAL, MS. S.I. Nº 3; MADRID, BIBLIOTECA NACIONAL, MS. RES. 203)

Por

CARLOS MIRANDA GARCÍA

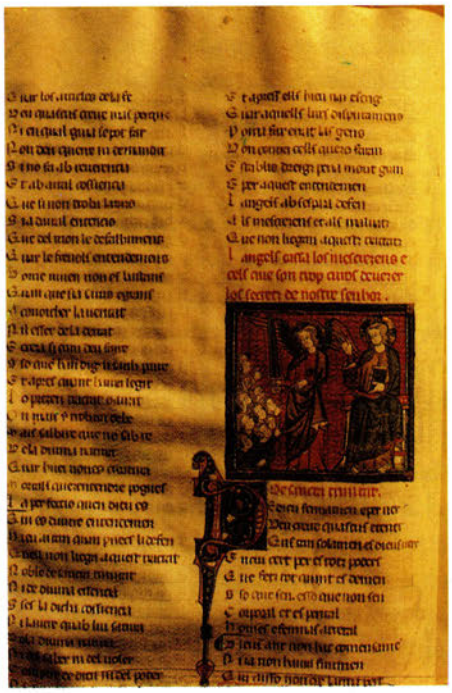
Las noticias sobre la vida de Matfre Ermengaud son escasas. Se sabe que debió nacer en Béziers, posiblemente hacia 1250; teniendo lugar su óbito en una fecha posterior a 1323 (1). Entre sus obras (2), destaca el "Breviari d'Amor", cuyo inicio de composición data, según declaración del propio autor, de 1288 (3), pudiendo ya estar finalizado, como sugirió P. Meyer, hacia 1292 (4). De los catorce manuscritos con ilustraciones conservados (5), dos se encuentran en Madrid: Uno, en la Biblioteca de S. Lorenzo el Real de el Escorial, con la signatura S.I. nº 3, de mediados del siglo XIV y ejecutado en Toulouse (6); el segundo, en la Nacional de Madrid, bajo la signatura Res. 203, de fines de esa centuria, fue copiado probablemente en Gerona (7). Ambos, estilísticamente, pertenecen a lo que J. Yarza denomina "gótico lineal avanzado" (8). El desarrollo de la obra comienza con la naturaleza increada y creadora, es decir, Dios, tema que constituirá el objeto principal de este estudio. Este apartado se divide en dos partes: La primera, por medio de lo que podría llamarse "miniatura prólogo" (aquélla que, de forma muy resumida, da una idea general del asunto que va a tratarse), representa la proscripción de indagar en los misterios divinos; la segunda muestra el contenido principal a través de la figuración de la esencia divina: La Santísima Trinidad.

1.– *Prohibición de adentrarse imprudentemente en los secretos divinos*

La ilustración del manuscrito S.I. nº 3 se halla en el f. 14 v., precedida por el "titulus" "L'angels cassa los mescrezens e cels que son trop cu-

ros de vezar los secretz de Nostre Senhor" (fig. 1); la del Res. 203, ubicada en el folio 7 r., va antecedida por un "titulus" en el que se lee: "L'angell casa los meyscreçents e cels qui son trop curos de veure los secrets de Nostre Senyor" (fig. 2).

Ambas miniaturas son sumamente similares; no obstante, hay diferencias que marcarán, dentro de este contexto, su mayor o menor idoneidad. Las dos presentan un grupo de gentes en el extremo izquierdo (que en la del códice S.I. nº 3 señalan, con el dedo índice extendido, a Dios; en la del Res. 203 están de rodillas con las manos juntas en alto); en el centro, un ángel con la espada desenvainada (que en el S.I. nº 3 señala amenazadoramen-



Lám. 1. Matfre Ermengaud de Béziers: *Breviari d'Amor* (Escorial, ms. S.I. nº 3, f. 14 v.; Toulouse, mediados del siglo XIV): Prohibición de adentrarse imprudentemente en los secretos divinos.

Lám. 2. Matfre Ermengaud de Béziers: *Breviari d'Amor* (Madrid, Biblioteca Nacional, ms. Res. 203, f. 7 r.; Gerona, finales del siglo XIV): Prohibición de adentrarse en los secretos divinos.

te a las personas, mientras que en el Res. 203 no hace ningún gesto significativo) y Dios en el extremo izquierdo, bajo los rasgos de Cristo, con un libro en la derecha y sentado en un trono (muy sencillo en el S.I. nº 3, mientras que el del Res. 203 tiene un dosel en forma de arco en mitra con el intradós polilobulado; en aquél, el Señor enseña la palma de la derecha; en éste, señala a la multitud con su índice).

En ambas ilustraciones, las figuras humanas forman un grupo multitudinario (con yuxtaposición en el primer caso): sus características vienen definidas por la unidad, la homogeneidad (determinada por un hecho preciso), la pertenencia a un mismo orden de sus miembros, sin que se distinga más que por sus detalles secundarios (de rostro en el Res. 203) y cuyos coportamientos dependen de una persona que lo conduce, que suele aparecer en primer plano y casi de cuerpo entero (o mostrándose más que el resto, caso del S.I. nº 3); su posición y sus gestos determinan la naturaleza y las acciones de los demás. La cantidad está sugerida por el número de cabezas que se ve tras el líder. Finalmente, la unidad de esta masa es tal que se le puede dar un nombre: en este caso, los herejes o curiosos (9).

A su vez, la naturaleza y el comportamiento del grupo se definen con relación a otra personalidad (Dios, en ambas miniaturas) (10). En la del manuscrito S.I. nº 3, no puede determinarse su verdadera posición al no aparecer las figuras de cuerpo entero; posiblemente, por sus movimientos, estén de pie; en la del Res. 203, claramente arrodillados y con las manos juntas. En el primer caso, el gesto de señalar unido a la posición de cabeza elevada de los personajes aporta un matiz imperativo y sobre todo de desafío (hacia la persona a quien se dirigen, la divinidad), propio de las representaciones de insensatos insolentes ante Dios, como se ve en una miniatura de una "Bible Moralisée" de la primera mitad del siglo XIII (Viena, Österreischische Nationalbibl., codex vindobonensis 2554, f. 64 vc) que representa a Saúl loco (11). Por su parte, la ilustración del manuscrito Res. 203 presenta, frente a la del S.I. nº 3, un significado casi totalmente opuesto: A través de la posición y del gesto, sus personajes reconocen más bien su inferioridad ante Dios, que podría traducirse como la petición de una gracia, reconociendo, por sus manos juntas, la impotencia para conseguirla; a su vez, si se tiene en cuenta que están ante el Ser Supremo, aparecen inmersos dentro de un contexto de oración, con lo que dan la impresión de salirse fuera del contexto que propone el "titulus": en lugar de pretender aden-

trarse altaneramente en los secretos divinos, parece más bien, como mucho, una súplica para recibir el don del conocimiento (que, viniendo de Dios, no puede ser malo). No hay, como suele ser frecuente en esta posición y gesto, la espera de una gracia a través del perdón de los pecados y del reconocimiento de los méritos. Esto es lo que da a la ilustración del manuscrito Res. 203 un carácter de menor significación con relación al texto (si no ambiguo o absurdo) frente a la del S.I. nº 3, donde quienes señalan a Dios no parecen confesar la virtual incapacidad de conocerlo, sino que se ven con fuerzas para penetrar en el misterio de lo divino (12).

El ángel separa dos espacios, el divino y el humano; es en sí el elemento significativo de tal división. Su dedo en la miniatura del manuscrito S.I. nº 3, y el de Dios en la del Res. 203, tiene el sentido de orden, en este caso prohibitiva, reforzado por la espada que amenaza a quienes pretenden aproximarse demasiado a la esencia divina (13).

Vistas estas diferencias generales entre los distintos protagonistas de la ilustración, hay que establecer un sistema de jerarquías, que marca la superioridad de unos frente a la inferioridad de los otros. La primera distinción viene dada por el tamaño, mayor sobre todo en la representación de Dios que, pese a estar sentado, se encuentra a la misma altura que el ángel. Éste, a su vez, es más grande que las figuras de los hombres (de forma más evidente en el manuscrito S.I. nº 3). La segunda es la jerarquía de posiciones: el Señor se muestra sentado, el ángel de pie y los hombres (al menos en el manuscrito Res. 203) de rodillas. El contraste entre la posición de pie y sentado informa sobre la condición inferior del ángel frente a la de su Creador: En los siglos XII y XIII, la posición sentado está reservada a Dios y a los personajes, reales o alegóricos, que gozan de un poder y de una superioridad jerárquica; pese a la diferencia de asientos (más contundente en cuanto a su significado de poder en el Res. 203 por la utilización del arco en mitra, similar al del baldaquino y el ciborio), lo que importa verdaderamente es la posición, significante en sí misma. De pie y casi inmóvil, como elemento de separación que es, el ángel marca así su naturaleza y condición de rango superiores frente a las de los hombres. Puede decirse que, en ambos manuscritos, Dios y el ángel están por encima, en posición, altura y dimensiones, del grupo humano. La posición casi de frente del Creador, más evidente en el manuscrito S.I. nº 3 que en el Res. 203, responde a un estado durable y perfecto. La posición casi enteramente de perfil, más clara en el primero que en el segundo, del grupo de hombres contrasta con la an-

terior como signo de inferioridad. Dios y el ángel se orientan voluntariamente hacia la multitud quedando la parte inferior del cuerpo de frente para conservar su significación de calidad, mientras que su actividad pide que esté de tres cuartos. Este mismo tipo de relación jerárquica entre perfil, tres cuartos y de frente puede verse en una miniatura de 1132 de una colección de manuscritos de medicina (Berlín, Staatsbibl. Preussischer Kulturbesitz, ms. lat. qu. 198) (14) que representa a un médico (de frente), a un apoticario (de tres cuartos) y a sus ayudantes (de perfil). Relacionada con las posiciones, la tercera jerarquía tiene un matiz de temporalidad: la posición casi frontal de Dios responde a un estado durable y perfecto; la de los hombres, prácticamente de perfil, contrasta con la anterior como signo de inferioridad (15).

Estas jerarquías entre los diversos actores de la miniatura marcan una separación que da lugar a dos espacios diferentes, con el ángel como elemento material que marca los límites: Uno es el de Dios, representado solo en una realidad alejada a la de los pretenciosos (16). Éstos aparecen figurados en acción, mientras que el Señor lo está, utilizando la terminología de F. Garnier, "en estado" (17), de forma análoga a como se ve en la inicial del Cantar de los Cantares, "Osculetur me", del "Comentario sobre el Cantar de los Cantares" de Beda (Le Mans, Bibl. mun., ms. 20, f. 86 v.) (18); Dios, al ser Omnisciente y Omnipresente, es decir, dueño total de su comportamiento, está representado en activo: Figurado inmóvil, es aquél a quien Aristóteles y Sto. Tomás de Aquino llaman primer motor (19); en ambos manuscritos, sus pies son simétricos, con los talones próximos y las puntas separadas, vistos desde arriba: Es una representación estable y equilibrada que conviene a los seres "en estado" (de pie o sentados) que son, frecuentemente, sabios y virtuosos, según aparece en una inicial del Apocalipsis de la "Biblia de S. Benigno" de la primera mitad del siglo XII (Dijon, Bibl. mun., ms. 2, f. 470 v) (20). Los hombres, al tener la iniciativa y el control de sus comportamientos, están representados igualmente en activo. En los dos manuscritos, el Señor se muestra figurado en "estado", fuera de toda coordenada espacio-temporal, eterno; mientras que los hombres, en el S.I. nº 3, lo están en acción al encontrarse inmersos en la contingencia del espacio y del tiempo terrenos. Este aspecto marcará, a su vez, una diferencia comparativa entre el movimiento de los protagonistas de los dos espacios, siendo positivamente superior el divino donde el orden, la medida y la estabilidad se oponen a las gesticulaciones y agitaciones que se aprecian en el terreno (21).

Con esta miniatura, se pretende prohibir que los fieles traten de averiguar por sí mismos el sentido de los misterios de la fe sin el magisterio de la Iglesia, lo que puede conducir a numerosos errores, y, lo que es peor, a su difusión, como es el caso de las herejías, y, más concretamente dentro de la premisa histórica en que aparece el "Breviari", de los cátaros, acusados de tergiversar las Escrituras y de pervertir las autoridades precedentes para adaptarlas a sus doctrinas (22). Según definición de los teólogos, la herejía (o quizá habría que decir mejor el heresiarca) es una opción que, dentro del cuerpo homogéneo de la doctrina, aisla un elemento determinado, examinándolo apasionadamente y erigiéndolo en el móvil central de su fe; es una verdad teológica vista desde una distancia demasiado corta y, por tanto, deformada. El heresiarca es un personaje con consistencia cultural que ha razonado a través de su formación intelectual la "sententia electa" por la que rechaza el magisterio de la Iglesia, según señala el "Decreto" de Graciano (y es a este hombre de cierta cultura a quien, en esta miniatura, se dirige Ermengaud, ya que, ensoberbecido por su saber, cree tener argumentos de peso suficientes como para apartarse de la ortodoxia). Ante las reacciones de la comunidad, cuya ideología critica, el hereje se obstina, toma conciencia de la consumación de su ruptura, la acepta y hace propaganda de ella (23).

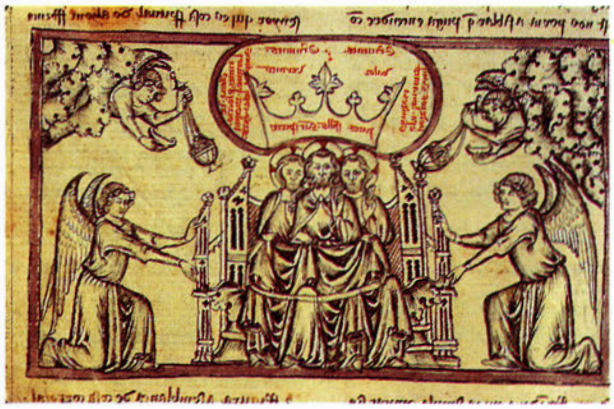
Por la excelencia de su misma naturaleza, Dios escapa no sólo a toda percepción visible, sino a toda cogitación y a todo razonamiento. Ermengaud, que repetirá frecuentemente esta idea, parece haberla tomado de Juan Escoto, a través de su difusor, Honorius Augustodunensis que no duda en resumir en su "Clauis Physicae" (PL.: 122, col. 911) la teología apofática de los nombres divinos del Pseudo-Dionisio Areopagita y que retoma Máximo el Confesor: "Deus est super omne quod dicitur et intelligitur". Anteriormente, Platón en "Parménides" (141 e 7-142 a 7) (24) y en la "República" (VI 509 b 8) (25), había afirmado la trascendencia absoluta de la divinidad, que escapa a todo conocimiento y está más allá incluso del Ser. La incognoscibilidad de la esencia divina es una doctrina común del neoplatonismo; así, para Plotino, Dios está más allá del Ser, de la Inteligencia y del Pensamiento ("Enn." I, 7, 1; I, 1, 8; III, 9, 9). La tesis de la incognoscibilidad divina se encuentra en numerosas ocasiones en el "De Divisione Naturae" de Juan Escoto y en la "Clauis Physicae" de Honorius Augustodunensis. Esta nesciencia se extiende a las razones de ser de la creación, que son los secretos de Dios. Única-

mente Dios es verdaderamente la esencia de todas las cosas, y ninguna sustancia, ninguna esencia visible o invisible puede ser aprehendida por la inteligencia o la razón, ya que Dios, que está más allá de toda criatura, es inaprehensible en sí a todo intelecto; asimismo es incomprensible en los secretos de la creación. De las criaturas, sólo se pueden percibir los accidentes, no la esencia. Y el conocimiento de los accidentes permite saber no lo que es Dios, sino que es (26). Es lo que dice Ermengaud de una forma más accesible a su público, a los lectores medianamente instruidos, aconsejando que nadie inquiera "los secretos de la naturaleza divina obstinadamente, sino adecuada y moderadamente, pues hemos de creer los artículos de la fe firmemente. Y que nadie inquiera el cómo es posible y de qué manera, pues no se debe buscar ni inquirir, a no ser que lo haga con gran respeto y teniendo presente que, si no encuentra la explicación de lo que inquiere o busca, sea consciente de que esto ocurre por defecto suyo y por flaqueza de su entendimiento, pues nadie que viva en este mundo, por muy sabio e importante que sea, alcanza a conocer la verdad, las maravillas y la esencia de la Santa Deidad... que nadie ose discutir en lugar público ni discrepar de lo que han dicho los Santos Padres que nos han precedido, cuyas palabras he recogido en este libro, porque aquella discusión podría resultar de gran perjuicio para la gente, y la podría hacer errar; y la justicia impone una gran pena a los que discutan sobre esto. Por eso, con esta finalidad, está representado aquí, con la espada en la mano, el ángel que prohibe e impide que nadie que sea malvado, incrédulo o de poca fe, discuta los secretos y el poder de Dios, u ose leer el contenido de este libro. Y el que no deje de hacerlo será castigado por el ángel de Dios" (27).

2.– *La esencia divina: La Santísima Trinidad*

La miniatura del manuscrito S.I. nº 3, inserta en el f. 16 r., está precedida por el "titulus" "Estoria de la Sancta Trinitat" (fig. 3); la del Res. 203, en el f. 9 r., no lleva "titulus" (fig. 4).

Las dos ilustraciones presentan características muy similares: ambas pertenecen al mismo tipo iconográfico, el antropomórfico horizontal donde las tres Personas son idénticas: su aspecto corresponde al del Verbo encarnado, hacen el mismo gesto de bendición con la mano derecha, visten



Lám. 3. Matfre Ermengaud de Béziers: *Breviari d'Amor* (Escorial, ms. S.I. nº 3, f. 16 v.; Toulouse, mediados del siglo XIV): La Santísima Trinidad.

Lám. 4. Matfre Ermengaud de Béziers: *Breviari d'Amor* (Madrid, Biblioteca Nacional, ms. Res. 203, f. 9 r.; Gerona, finales del siglo XIV): La Santísima Trinidad.

de igual manera, están sentadas sobre un único trono sin respaldo (el compartir el mismo asiento en una escena de presentación, y no para el cumplimiento de un cometido material, marca una relación de igualdad entre estos seres) (28), llevan una gran corona sobre sus cabezas, en cuya base inferior se lee encima de cada Persona: "Pares. Filhs. Sanhs Spirit" en el manuscrito S.I. nº 3 y "Pares. Ffills. Sant Spirit" en el Res. 203; rodeándola, hay un elemento circular con inscripciones alusivas a las propiedades de la Divinidad: En el S.I. nº 3, en el lado más próximo al Padre, pone: "Poders.amors./Sauiez.bontatz/grandeza"; en el Res. 203: "Poderos Sauj/esa.

bonatats/Grandeza"; en el espacio central, sobre las tres Personas, aparece en el primero: "Eternitatz Gloria/voluntatz ueritatz/uertut perfectios"; en el segundo: "Eternitats Eternitats/Valor Vertuts"; en el lado más cercano a la Persona del Espíritu Santo, aparece en el manuscrito S.I. nº 3: "Largueza nobleza/drechura merces/simpleza"; en el Res. 203: "Gloria. Ve/ritat. perfeccio/Larguesa. Dretura/Simplea. belea. merces". Las tres Personas están representadas totalmente de frente, posición reservada a las figuraciones en majestad, correspondiendo a un estado durable y perfecto; los dos lados del cuerpo de cada ser son simétricos, no en el sentido geométrico del término, que supone la exacta correspondencia de las partes, sino en un equilibrio armónico, sin un gesto anecdótico que rompa la unidad del conjunto; así, las tres Personas en majestad bendicen con una mano, sin dirigirse a nadie; se trata de un gesto de estado y no de acción, que representa una actividad permanente y universal; en este sentido, la posición de los pies es la misma que en la miniatura precedente, marcando la estabilidad y el equilibrio.

Las diferencias son sólo de matiz; no obstante, aportarán aspectos distintos en cuanto a la significación: en el manuscrito S.I. nº 3, las tres Personas están claramente yuxtapuestas, sentadas en el mismo plano; el elemento circular se convierte en un amplio nimbo crucífero que las rodea; un único manto las cubre; dos cíngulos, uno a la altura del pecho y otro a la de la cintura, les ciñe por igual; aparecen seis pies desnudos correspondientes a cada una de ellas: los del Padre y los del Hijo pisan a dos figuras desnudas, contrapuestas y unidas por la cintura, situadas debajo del escabel; cada figura, inclinada y con los cabellos largos y en desorden, tiene una inscripción donde aparece la palabra "Mals". En sí misma, la desnudez no tiene por qué implicar un aspecto negativo; es una serie de contextos y correlaciones la que da el verdadero sentido al hecho de la ausencia de ropa. En el caso del manuscrito S.I. nº 3, la primera característica se encuentra en la inscripción, que informa de la condición de los que yacen bajo el trono de Dios; la segunda viene dada por la cabeza inclinada, propia, en este contexto de los culpables o de los condenados desesperados, del ser desequilibrado moralmente, cuyo dolor y derrota se manifiestan por la incurvación del cuello; en relación con la cabeza, están los cabellos erizados en forma de llamas, característicos de los diablos y de los personajes malvados, como puede verse en una miniatura de una "Bible Moralisée" de la primera mitad del siglo XIII (Viena, Österreichische Nationalbibl., "codex vindobo-

nensis" 2554, f. 23 c.) (29), donde los cabellos de aquellos personajes que simbolizan los vicios están erizados de esta manera; lo mismo puede decirse de las ilustraciones del salmo "Dixit insipiens" que ha dado a los imagineros la ocasión de mostrar la idea que se tenía en determinadas épocas sobre la conducta insensata en relación a Dios y a los hombres (30): Han condenado sucesivamente la violencia, la idolatría, la pretensión orgullosa y la marginación en el orden social: En algunas representaciones, puede tomar el aspecto del diablo (como en la citada "Bible Moralisée", f. 60 v.) o el de un perturbado que aparece total o parcialmente desnudo, como se ve en la inicial de este salmo de un salterio de la primera mitad del siglo XIII (San Petersburgo, Bibl. Pública del Estado Saltykov-Chtchedrin, ms. lat. Q. v. I, 72, f. 52 v.) (31). A su vez, hay que hablar de una posición inclinada, replegada en sí misma, siendo los brazos (con las manos en pronación, traduciendo una falta de dinamismo, propia de una situación de impotencia y de abandono, conveniente a los condenados del Juicio Final) la orientación y la actividad del protagonista, que en este caso es de pasividad absoluta, consecuencia del sufrimiento que se manifiesta en el movimiento vertical hacia abajo del cuerpo. Las otras características negativas lo son por oposición o, más bien, por comparación con el resto de los personajes de la miniatura: la primera y más evidente es la situación vertical "encima de" (correspondiente a Dios, principalmente, y a los ángeles), "debajo de" (referente a los pecadores): En cierta medida, en la miniatura del "Breviari", puede hablarse de contigüidad entre dos seres, correspondiendo a una presión ejercida desde lo alto a lo bajo, añadiéndose a la idea de superioridad la de dominación y victoria del bien sobre el mal; así, el ser (los malvados) que está debajo del trono de Dios presenta frente a Él una inferioridad manifiesta, al estar aplastado por una fuerza superior que lo abate, sufriendo su derrota; no obstante, puede percibirse una cierta agitación en los malvados, que, comparativamente, les pone en un nivel inferior al de la estabilidad e inmutabilidad divinas, como puede apreciarse en la inicial del salmo 109, "Dixit Dominus", de la segunda mitad del siglo XII de los "Comentarios sobre los salmos" de Pedro Lombardo (París, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 56, f. 185) (32), donde los enemigos de Dios aparecen pisoteados, de forma semejante a la miniatura del manuscrito S.I. nº 3, por el Padre y el Hijo. La posición equilibrada de las tres Personas de la Santísima Trinidad implica una pertenencia a los valores del bien, reflejo de la naturaleza tras-

cendente y de la alta jerarquía en sabiduría, santidad y dignidad propias de Dios. El desorden, por contraste, del movimiento de los malvados y los desequilibrios de sus cuerpos manifiestan su miseria, sus angustias, sus perversas disposiciones de conciencia y su maldad. De igual manera, el cuerpo de perfil de los malos contrasta, en una jerarquía de valores, con el de tres cuartos de los ángeles y, sobre todo, con el frontal de la divinidad. Ambos opuestos están representados "en estado" al encontrarse fuera de toda coordenada espacio-temporal definida; no obstante, Dios, como primer motor, como el ser por excelencia, es el verdadero y único dueño de su comportamiento, por lo que aparece figurado en activo; todo lo contrario les ocurre a los malvados, que sufren una situación ajena a su voluntad resultante de fuerzas exteriores no deseadas y ante las que no pueden reaccionar convenientemente. Todo esto va a marcar una serie de alejamientos conceptuales entre la figura de Dios y la de los réprobos (a lo que hay que añadir las posiciones de sentado, de pie y agachado), materializadas, primeramente, por el escabel del trono, que tiene una función no sólo utilitaria, sino también simbólica, honorífica, significando la separación de lo absoluto de lo contingente; segundo, por la utilización de un fondo convencional distinto para la Trinidad y para los réprobos: la pertenencia a esta condición, a otro orden de valor y a otro mundo, de elementos situados en fondos convencionales diferentes, se aprecia en función del contexto (33).

En el manuscrito Res. 203, se ve una simplificación (acompañada de una reducción cuantitativa del significado) que afecta principalmente a los personajes ubicados bajo el trono de Dios. Éste adopta la forma de un edificio con pináculos y arbotantes y, a través de su respaldo, se percibe que es semicircular, lo que hace que las tres figuras no estén en el mismo plano, sino que la del Hijo se adelante sobre las otras dos, que quedan ligeramente retrasadas; cada una de las tres Personas tiene su propio nimbo crucífero, como en un fresco de la primera mitad del siglo XII del santuario del monte Autore en Vallepietra (34); el elemento circular parece adaptarse al estrecho espacio que le queda, y adopta la forma de elipse irregular (con el lado inferior cóncavo); cada figura tiene su propio manto, y sólo Cristo un broche en el pecho; las tres sujetan un paño que envuelve sus cinturas, mientras un cíngulo corre debajo; no aparecen seis, sino cuatro pies (al quedar uno del Padre y otro del Espíritu Santo ocultos por la figura de Cristo); por último, los ángeles se encuentran sensiblemente más separados de la di-

vinidad: Son numerosas las representaciones en que aparece Dios flanqueado por ángeles que sostienen el trono o la mandorla, como puede verse en los "Evangelios de Gonduino", del 754, posible obra de Vosevium (Autun, Bibl. mun., ms. 3, f. 12 v.) (35) y en otros del siglo IX conservados en Bamberg (Staatsbibl., ms. Bibl. 94, f. 154 v.) (36). Es una imagen muy frecuente en el mundo bizantino; sin embargo, en este caso, sólo se citarán unos pocos ejemplos del mundo latino occidental referidos únicamente a representaciones trinitarias, aunque en la mayoría de los casos no obedezcan al tipo iconográfico al que pertenecen las dos miniaturas de ambos manuscritos del "Breviari": Así, en una miniatura de un salterio anglosajón de los siglos X-XI (Londres, British Museum, codex Harley 603) (37), los ángeles sostienen una mandorla dentro de la cual se halla el trono de una Trinidad del tipo "Paternitas" (38); ángeles cogiendo cirios, y sólo las manos de los turiferarios, en un relieve sepulcral de un abad del siglo XIV procedente de Santa María la Real de Aguilar de Campoo (Madrid, Museo Arqueológico Nacional) (39), donde flanquean la representación del modelo "Trono de Gracia" (40). Aunque no se especifica la jerarquía a la que pertenecen, puede suponerse que se trata de la de los Tronos, según se lee en el "Breviari": "ya que en ellos permanece la Santa Deidad de manera más plena. Sabed que el trono se interpreta como "silla", y silla significa rectitud. Y dado que la Deidad permanece aquí más, sabe que este orden representa la justicia de Dios, y sus juicios los hace Dios omnipotente" (41). El hecho de que en el manuscrito S.I. nº 3 aparezcan los ángeles de pie y en el Res. 203 de rodillas obedece a razones de espacio, mejor medido y aprovechado en el primero que en el segundo; en este último caso, de estar de pie, se habrían juntado demasiado con los incensarios que salen de entre nubes, además de faltar al decoro al poner a los tronos más altos que a la divinidad; en este sentido, y para cumplir esta norma de respeto en el manuscrito S.I. nº 3, aparece una rigurosa perspectiva jerárquica que no se encuentra en el Res. 203 (42).

Por todo lo visto, hay que notar en el manuscrito S.I. nº 3 un intento de marcar más el carácter de unidad de las tres Personas (comparten el mismo nimbo, corona, manto y cíngulos; están yuxtapuestas en el mismo plano y son de idénticas dimensiones), contraria a la herejía triteísta (43); por su parte, el Res. 203 tiende, en cierta medida, a resaltar la individualidad, pero dentro de la unidad, de cada una de ellas (salvo la corona y el cíngulo,

no presentan los elementos comunes y compartidos antes señalados); además, la figura de Cristo tiene unas proporciones ligeramente mayores que las otras dos, debido a la forma del trono.

El texto de Ermengaud proporciona la clave para el *significado* de la representación (en este sentido, la miniatura del manuscrito S.I. nº 3 está más cerca de él que la del Res. 203, debido, principalmente, a la simplificación de elementos efectuada en éste). Primeramente, sobre la *corona* compartida por las tres Personas, Ermengaud escribe: "Sabed también que estas tres personas unidas tienen una misma corona de poder, de divinidad, de grandeza y de eternidad". A propósito del *cíngulo* y del *círculo* (símbolos de amor y de eternidad respectivamente): "la Sagrada Escritura dice propiamente que el Padre tiene el poder, para dar a entender que no es débil como las criaturas; y dice que el Hijo es sabiduría..., y... que el Espíritu Santo es bondad y amor... el amor, la sabiduría y el poder que los tres poseen son una misma cosa. Y todo esto está simbolizado en una figura de la Santísima Trinidad que representa el cinto de una cintura... cintura que quiere decir lazo de amor, pues ya sabéis todos que el amor ata a aquellos que quiere. Y como la Santísima Trinidad no tiene, ni tuvo ni tendrá principio en cuanto a su eternidad, el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo son plenamente un Dios todopoderoso, por esa significación, en el símbolo de la Santa Trinidad que aquí aparece pintado o figurado, hay un círculo redondo, lo cual significa que nunca tuvieron un comienzo las cosas que hay en la Deidad, pues las formas redondas no tienen principio ni fin, y del mismo modo tampoco tuvieron comienzo ni tendrán fin el poder, la sabiduría, el amor, la grandeza, la bondad, la voluntad, la virtud, la gloria, la verdad, la perfección, la magnanimidad, la justicia, la sencillez, la nobleza, la misericordia y la piedad. Todo esto está simbolizado y escrito en el círculo que hay alrededor de la Santísima Trinidad". Para Ermengaud, el *manto* "es ropaje de hombre sabio, por eso estas tres personas están cubiertas por un solo manto, porque la Trinidad es sabiduría y unidad" (este texto sería valido para el manuscrito S.I. nº 3, no para el Res. 203). En cuanto al *broche,* la referencia tiene más que ver con el Res. 203 que con el S.I. nº 3: "Y los broches de este manto son la fe, pues de otro modo no podría haber sido penetrado, ya que nadie de este mundo, sin la verdadera fe de Jesucristo, podría penetrar el hecho de que Dios, que es una unidad simple, sea una pluralidad de personas". El *trono* "según las Escrituras, es el lugar que indica rectitud,

por esa misma razón toda la Trinidad está sentada en una silla, pues se sientan sobre una sola justicia que abarca a toda la Santa Trinidad". Los *angeles que lo flanquean* son los justos en quienes Dios reside: "Y como Dios reside y se aguanta en los que son justos y buenos, aguantan la silla en que la Santa Trinidad está asentada y se aguanta". Por último, la Trinidad está pisando, como ya se vio en el manuscrito S.I. nº 3, a *los pecadores* y *todo tipo de mal* (con un sentido análogo al del salmo 109: "Dijo el Señor a mi Señor: Siéntate a mi derecha, en tanto que pongo a tus enemigos por escabel a tus pies"): "Y tampoco puede hacerse ninguna distinción entre las obras de la Deidad, pues ninguna de las personas premia o castiga por sí mismo, sino que todas las cosas las hace la Santa Trinidad. Por eso la Santísima Trinidad tiene debajo de los pies a los hombres malvados y pecadores, para significar que, por su rectitud, no puede cuidarse de los hombres malos" (44).

Ya desde el principio la representación de este dogma fue problemática (45). La visión de Abraham y la escena del Bautismo de Cristo son las únicas representaciones iconográficas de la Trinidad que perduraron desde el Paleocristiano hasta el Medievo; la complejidad y dificultad de la representación hizo que cada tentativa fuera rápidamente desechada por otra, ya que se corría el peligro de marcar más el aspecto unitario o, por el contrario, de no hacerlo adecuadamente (46). Sin embargo, serán los símbolos geométricos los más idóneos para su figuración: El triángulo equilátero (en ocasiones, inscrito en una circunferencia, que subraya la unidad y la trinidad) y el círculo (ya sea tres concéntricos de origen astronómico, ya sea tres anillos entrelazados) (47); esta última figura es la que más interesa en cuanto que aparece en las dos miniaturas del "Breviari" simbolizando la unidad de la Santísima Trinidad (48); unidad que, en ambas ilustraciones, se complementa con la representación antropomorfa de las tres Personas, que tiende a destacar más su aspecto distintivo: Así, puede hablarse de una combinación de elementos geométricos y naturales. No obstante, la abstracción podía resultar demasiado intelectual para su apreciación; así, los artistas tratarán de ilustrar el dogma a través de tres seres, semejantes y desemejantes, pero solidarios. Desde época paleocristiana, hay tres vías de representación, insuficientes y rápidamente relegadas: la primera muestra un carácter antropomorfo y viene dada por tres hombres barbados, uno de ellos sentado, en el mo-

mento de la creación de Eva (faja superior, lado izquierdo, del llamado "Sarcófago dogmático" del siglo IV (Vaticano, Museo Pio Cristiano, inv. nº 31427) (49)) (50); de forma semejante, pero con tres personajes de pie, se ve la representación antropomorfa del dogma en el sarcófago Ludovisi (51); el fracaso de este intento reside en que sólo retiene la identidad de las Personas, olvidando su unidad. Los otros dos tipos de representación (52) tienen poco que ver con la imagen del "Breviari", al aparecer la figuración trinitaria por vía de alusión, alegórica e impropia; Occidente preferirá la ilustración directa, es decir, por medio de la representación propia; así pues, las variantes para acercarse más a la figuración del dogma serán múltiples (53).

Las miniaturas de los dos manuscritos del "Breviari" están dentro del tipo iconográfico de Trinidad antropomorfa y horizontal, en el que las tres Personas son idénticas: lo esencial es la figuración de los tres hombres; lo accidental, su aspecto (igual o no) y su postura (de pie o entronizada). En la ilustración, se muestra una yuxtaposición de las tres Personas, lo que acusa su diversidad (todo lo contrario a la superposición, que mantiene la unidad) (54). Los antecedentes paganos de este modelo yuxtapuesto y horizontal se encuentran en el arte imperial romano y bizantino (las monedas donde aparecen dos o tres emperadores sentados, uno junto al otro, coronados por la Victoria) (55). El modelo de Trinidad antropomorfa, perfectamente idéntica y horizontal, que es escaso y, tal vez, el más conforme con el dogma al declarar la no similitud, sino la igualdad de las tres Personas (lo que constituye una buena réplica contra el docetismo cátaro), es la representación plástica de un versículo del Símbolo: "Quicumque: Talis Pater, talis Filius, talis Spiritus Sanctus". Es verosímil que este tipo iconográfico proceda de Faras (Nubia), donde existía una tradición iconográfica basada en los precedentes paganos, ya señalados. Un fresco del siglo VII de Porta Fluviale (56) presenta tres figuras de medio busto con nimbo crucífero, idénticas, jóvenes e imberbes detrás y encima de un rey (probablemente el donante). Otro fresco, parcialmente destruido, de la segunda mitad del siglo XI (que decoraba una pilastra de la nave Norte de la Catedral de Faras, actualmente en el Museo Nacional de Jartum) (57), representa igualmente a las tres personas idénticas bajo los rasgos de Cristo (58). S. Dunstan, arzobispo de Canterbury (muerto en el 908), contó con un manuscrito en el que aparecía un tipo trinitario similar al que se está analizando. Una de las mi-

niaturas más antiguas conservadas de este modelo de Trinidad se encuentra en el "Pontifical de Shrerborne", entre el 992-995 (París, Bibl. Nat., ms. lat. 943, ff. 5 y 6 r.) (59), donde las tres Personas aparecen de pie y con nimbo crucífero. Pero es a fines del siglo XII cuando se comienza a conocer una mayor proliferación de este modelo iconográfico (60) que parece haber gozado de particular boga en el XV (61). Un gran paso en cuanto a la igualación de aspectos se dio en una de las miniaturas del "Hortus Deliciarum" (Olim Strasbourg, Bibl. de la Ville, Hortus, f. 8 r.) (62) que Herrada de Landsberg inserta en el ciclo de la creación; es probable que tal vez tenga como fuente un modelo griego similar al de un códice del siglo XII con las "Homilías sobre la Virgen" del monje Jacobo Kokkinobaphos (Vaticano, Bibl. Apostolica, ms. gr. 1162, f. 113 v.) (63); las tres Personas de la misma edad aparecen bajo el aspecto de Cristo, visten idéntico ropaje y se sientan en el mismo banco; sujetan una cartela alusiva a la creación del hombre: "Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram et praesit cunctis animantibus terrae"; encima, un texto sobre la profesión de fe en este dogma: "Sancta Trinitas. Post ang(e)li causum fit de hominum consilium. Trinus et unus Deus, trinus in personis, unus in substantia, hoc una facies trium personarum demonstrat" (64); las únicas diferencias frente a las miniaturas del "Breviari" estriban en la mayor separación que presentan las tres Personas y en que no aparecen, salvo la central, bendiciendo; no obstante, pese a su absoluta semejanza, hay un detalle que permite reconocer a una de ellas: la del medio presenta, de forma casi imperceptible, unos estigmas cruciformes en los pies cuyo significado es claro: Representa a Cristo, con lo que aparece una ordenación de las Personas análoga a la del "Breviari"; sin embargo, es difícil averiguar la identidad de las otras dos debido a su extremo parecido y a la ausencia de inscripciones aclaratorias. Similares a las dos miniaturas que se están analizando son también los medallones que aparecen en el marco de una ilustración del siglo XI que representa a S. Juan Evangelista en los "Evangelios de Grimbald" (Londres, British Library, Add. ms. 34890, f. 114 v.) (65), donde las tres figuras, bastante separadas, bendicen y sostienen un libro; también una miniatura del "Misal de Giovanni di Gaibana" del siglo XIII (Lisboa, Fundación Gulbenkian, f. 184 v.) (66), donde se muestran tras una mesa, bajo la que hay un anciano identificado con Abraham, lo que demuestra la derivación de la visión de Mambré de este modelo trinitario. Estos tipos iconográficos

permiten, por su parte, disponer las figuras una al lado de la otra evitando la acusación de favorecer el triteísmo, reduciéndolas a un bloque formado por un único manto y una sola corona, según puede verse en una miniatura del "Misal de los Agustinos" del siglo XIV (Toulouse, Bibl. mun., ms. 91, f. 121 r.), el modelo más semejante de todos los citados (67).

Sólo la miniatura del manuscrito S.I. nº 3 presenta a la Santísima Trinidad pisando a dos personajes desnudos identificados con el mal. En cuanto a las referencias iconográficas, habría que remontarse a antiguas representaciones del arte oriental con figuras atemporales y frontales de dioses y reyes que pisan a sus oponentes vencidos, ya sean hombres o bestias. En un momento temprano, el arte cristiano se apropió de este motivo, aplicándolo a las palabras del Salmo 90, 13: "Sobre el áspid y el basilisco pasearás y pisotearás al león y al dragón", que basándose en una idea de triunfo divino, se correspode con la de los antiguos retratos orientales. Cristo aparece de pie, sereno y majestuoso, sobre cuatro animales símbolos del diablo en algunas lámparas paleocristianas de Egipto, en el fresco de una catacumba de Alejandría y en las cubiertas de un manuscrito del Museo Cristiano del Vaticano. Con el estandarte de la cruz, atraviesa a las fuerzas hostiles bajo sus pies (Salterio de la Universidad de Utrecht, Cod. 32, f. 53 v. y mosaico de la iglesia de Santa Croce de Rávena donde el Mesías aparece triunfante sobre una serie de pecados mortales) (68). Este tipo de retrato fue usado para ilustrar la victoria de la Cristiandad sobre sus adversarios, pudiendo adaptarse al campo de la abstracción moral, es decir, la de las representaciones de las personificaciones de las virtudes victoriosas con los vicios a sus pies. Concretamente aplicado a la Trinidad triunfante sobre las fuerzas del mal a las que somete y castiga, como señala el texto de Ermengaud, hay que resaltar una ilustración del "Libro de oraciones" de New Minister, en Winchester, de 1023-1025 (Londres, British Museum, Cotton ms. Titus D. XXVII, f. 75 v.) (69), donde está figurada pisando a un hombre desnudo que va a caer en las fauces de Leviatán entre Arrio y Judas; no obstante, este tema aplicado a la Trinidad no debió gozar de gran predicamento, y es probable que, pese a la exposición pedagógica de Ermengaud, los artistas no representaran este aspecto para centrarse sólo en la figuración del dogma, sin añadir otros aspectos que pudieran alejarles de su propósito, como lo demuestra la miniatura del manuscrito Res. 203 (70).

Los cátaros negaban totalmente el dogma de la Santísima Trinidad; es posible encontrar las bases de este rechazo en el dualismo (absoluto entre los del Languedoc) y el docetismo. El primer aspecto hace que el catarismo sea una verdadera religión (cabría preguntarse si distinta de la cristiana), no sólo una filosofía. No obstante, esta afirmación de dualismo aparece formulada de forma explícita en contadas ocasiones; así, Pierre Garcias, burgues de Toulouse, desarrollaba ampliamente en 1274 su creencia en la oposición radical de un Dios bueno y de otro malo, también lo asegura, hacia 1269, el juez de Rouerque para Alfonso de Poitiers, Garnier de Cordes: "Había dos dioses, uno bueno, otro malo" (71). Este dualismo atacaba la fe en la unidad y trinidad divinas muy viva en la época. Raúl Ardent, como todos los polemistas, sitúa el centro de gravedad de la disidencia cátara en el dualismo absoluto, ya que, para un católico, la fe objetiva es el fundamento de toda su vida religiosa, y la salvación está ligada a su confesión auténtica: "En efecto, he aquí que la fe católica venera la unidad de Dios en la Trinidad y la Trinidad en la unidad" ("Símbolo Quicumque": 1-3). El pensamiento y el simbolismo trinitarios que están por todas partes presentes en los siglos XII y XIII, tanto en los escritos de los teólogos y de los espirituales, como en el arte, la liturgia e incluso la poesía de los trovadores, se pone en duda por el dualismo teológico de los cátaros. En cuanto al segundo aspecto, el docetismo, el de los moderados, reducía a una apariencia engañosa, y además repugnante, la humanidad y el drama terrestre de Jesucristo; el dualismo universal de los absolutos transportaba a una "tierra de vivos", invisible y espiritual, el nacimiento, la vida y la crucifixión de Cristo, mientras que otro Cristo diabólico habría vivido y muerto de hecho en nuestra tierra visible, chocando así frontalmente con el sentimiento profundo del Cristianismo occidental: el amor sumo y afectuoso de Dios a través de los actos humanos de Jesús en la tierra efectuó la Redención. Para los cátaros, Cristo era una persona inferior al Padre, negando así completamente el dogma de la Trinidad tal como fue formulado por la Iglesia desde el Concilio de Nicea (72). Para los cátaros, Jesús sólo era el primero de los ángeles creados o emanados de Dios, una realidad espiritual y evangélica; si merecía el nombre de Hijo de Dios, se debe a que nunca sufrió en ningún grado la implantación del mal y de la nada, con lo que pudo triunfar sobre el demonio sin perderse. A su vez, el Espíritu Santo era considerado como simple emanación de Dios. Todo esto hace que no pueda hablarse de miem-

bros de una Trinidad, cuyo dogma fue negado radicalmente por los cátaros. Tal vez sea esta la razón por la que, para ilustrar el estudio sobre Dios, Ermengaud eligiera la representación de la Santísima Trinidad (73).

Para oponerse a las ideas cátaras, los polemistas dejaron claro, primeramente, el origen divino (igual al Padre) y eterno de Cristo aduciendo diversas autoridades de las Escrituras, algunas de las cuales eran utilizadas por los herejes para argumentar sus propias ideas (74); así, Bonacursus dice que "Antes de que la Virgen diera a luz a Cristo en la carne, (el Padre) engendró al Hijo en la divinidad, según está escrito de Él: "Saldrá quien cuyos orígenes serán de antiguo, de días de muy remota antigüedad" (Mich, V). Y por su parte: "Antes que el sol persiste su nombre, y antes que la luna y las estrellas" (Psal. LXXI). Porque el mismo Hijo de Dios, el Verbo, confirma la virtud y la sabiduría de su nacimiento, diciendo: "Y todavía no existían los abismos, y yo ya había sido concebida; y aún no habían brotado las fuentes de aguas, ni los montes constituidos por su pesada mole; antes que los collados, yo era engendrada; hasta este momento no había hecho la tierra, ni los ríos, ni los puntos cardinales del orbe de la tierra. Cuando disponía los cielos, yo estaba presente; cuando fijó sus términos a los abismos, cuando pesaba los fundamentos de la tierra, estaba entera con Él componiendo" (Prov. VIII). De nuevo se intentó aquello: de qué modo fue engendrado, el Apóstol no dice aún los misterios de su sagrado nacimiento, ni el profeta descubrió, ni el ángel supo, ni la criatura conoció, tomando por testigo a Isaías, que dijo: "¿Quién explicará detalladamente su generación?" (Isa. LIII). Por esta razón, si su nacimiento no pudo ser interpretado, ¿quién nos revelará cuando pudo el Hijo ser engendrado por el Padre?. De aquí, lo que hay en el Libro de Job: "¿Dónde encontrarás la sabiduría de Dios Padre?. En efecto, está oculta a los ojos de los hombres, y escondida de los que vuelan" (Job. XXVIII), ésto también fue desconocido de los mismos ángeles. En verdad, Cristo salió del Padre de esta forma: Como el esplendor de la luz, como la palabra de la boca, como la sabiduría del corazón. Asimismo, Cristo es Dios lo declara Isaías mostrando que ambas personas forman un único Dios: "Tú eres", dice, "Dios, y Dios está en ti" (Isa. XLV). Cuando dice "Tú eres Dios", presenta al Padre; cuando añadió "En ti está Dios", declara al Hijo. Pero para enseñar que este Padre e Hijo son un solo Dios, añade: "No hay Dios sin ti. Verdaderamente tú eres un Dios escondido, el Dios de Israel" (ibid.)" (Bonacursus: "Vita haeretico-

rum: Libellus contra catharos": c. 3; PL.: 204, cols. 788-789). Así queda resuelto, según la ortodoxia, el problema del adopcionismo cátaro, al mostrar a Cristo coeterno con el Padre y partícipe de la misma divinidad. Queda por resolver el problema relativo al Espíritu Santo, que, en opinión de los polemistas, es partícipe de la divinidad con el Padre y con el Hijo, y la cuestión relativa a la unidad de las tres Personas; según el mismo autor: "En el Evangelio de Juan, capítulo IV: "El Espíritu es Dios". Job, XXXIII: "El Espíritu del Señor me hizo y el soplo del Omnipotente me dio la vida...". En el Segundo Libro de los Reyes: "Dijo David, hijo de Isaí: Dijo el hombre puesto en lo alto, del ungido del Dios de Jacob, el egregio salmista de Israel: El Espíritu del Señor ha hablado a través de mí, y su palabra, a través de mi lengua" (II Reg. XXIII)... añadió: "El Dios de Israel me ha hablado, el fuerte de Israel, el justo dominador de todas las cosas" (ibid.). En efecto, llamando a Cristo (el ungido) Dios de Jacob, mostró al Padre y al Hijo. Asimismo, diciendo: "El Espíritu del Señor ha hablado a través de mí", puso evidentemente de manifiesto al Espíritu Santo. Igualmente, en el Salmo: "Por la palabra del Señor, fueron afirmados los cielos, y toda su perfección por el Espíritu de su boca" (Psal. XXXII). Efectivamente, en la persona del Señor recibimos al Padre, en el Verbo creemos al Hijo, en el Espíritu de su boca entendemos al Espíritu Santo... el mismo Isaías que expresa toda la Trinidad en el número de los dedos predica así, diciendo: "¿Quién midió las aguas con el hueco de su puño, y los cielos ponderó a palmo? ¿Quién pesó con tres dedos la mole de la tierra? (Isa. XL). Ciertamente, en los tres dedos, el profeta declaró la igualdad de la divina omnipotencia, equilibrada bajo cierta balanza de misterio, y la parilidad de la perfección, la comparación y unidad de poder, que es uno y el mismo en la Trinidad. Asimismo, Juan en la Primera Epístola, capítulo V: "Realmente, el Espíritu es quien testifica (porque es el Espíritu) que esto es la verdad. Porque tres son los que dan testimonio en el cielo, el Padre y el Verbo y el Espíritu Santo, y estos tres son uno solo" (Bonacursus: "Op. cit.": PL.: 204, cols. 789-790).

NOTAS

(1) Para la biografía de Matfre Ermengaud de Béziers, véase: BALAGUER, *Historia política,* V, 263; BLUMENKRANZ, "Écriture", 269, 297; DURIEUX, "Approches", 95, "La catéchèse", 218, 219, 222 (nota 1); GARCÍA DE LA FUENTE, *El Breviari d'Amor,* 7; LASKE-FIX, *Der Bildzyklus,* 1; MEYER, "Marfre Ermengau", 17-18, 55; NELLI, *Les troubadours,* I, 658.

(2) Para las restantes obras de Matfre Ermengaud, véase: LASKE-FIX, *Der Bildzyklus,* 1-2; MEYER, "Matfre Ermengau", 55-56 y GARCÍA DE LA FUENTE, *El Breviari d'Amor,* 14-15.

(3) ERMENGAUD, *Breviari d'Amor,* 203.

(4) MEYER, "Matfre Ermengaud", 16, 18.

(5) Londres, British Museum, Royal ms. 19 C. I (de hacia 1320-1325; copiado en Toulouse); S. Petersburgo, M. E. Saltykov-Shchedrin, Gos. Bibl., ms. esp. F. v. XIV. I (de hacia 1320, ejecutado en Lérida); Viena, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 2563 (17 de Junio de 1354, Toulouse), ms. 2583 (mediados del siglo XIV, Languedoc); Madrid, Biblioteca de S. Lorenzo el Real de El Escorial, ms. S.I. nº 3 (mediados del siglo XIV, Toulouse); París, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 857 (1350-1370, ejecutado probablemente en Toulouse), ms. fr. 858 (1350-1370, procedente de Toulouse); Londres, British Museum, Harley, ms. 4940 (de hacia 1350-1370, realizado en Toulouse); París, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 9219 (de hacia 1350-1370, ejecutado en Toulouse), ms. fr. 1601 (segunda mitad del siglo XIV, copiado en Cataluña); Madrid, Biblioteca Nacional, ms. Res. 203 (fines del siglo XIV, probablemente gerundense); París, Bibliothèque Nationale, ms. esp. 353 (hacia 1400, posiblemente ejecutado en Gerona); Londres, British Museum, ms. Yates Thompson 31 (hacia 1400, probablemente gerundense); Lyon, Bibliothèque Municipale, ms. 1351 (de hacia 1420, realizado en el Languedoc).

(6) Para la descripción, datación y origen de este manuscrito, véase: GARCÍA DE LA FUENTE, *El Breviari d'Amor,* 19-20 y LASKE-FIX, *Der Bildzyklus,* 20, 129.

(7) Para la datación y origen de este manuscrito, véase: BOHIGAS, *La ilustración,* I, 79, 80, 84; DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos con pinturas,* I, 546, *Miniatura,* 143; LASKE-FIX, *Der Bildzyklus,* 131; SORIANO, "Un códice", 105, 110 (nota 2), 112-113.

(8) YARZA, *La Edad Media,* 326-327.

(9) GARNIER, *Le langage... Signification,* 38-106.

(10) GARNIER, *Le langage... Signification,* 38, 106-107.

(11) GARNIER, *Le langage... Signification,* 163, fig. F. Para el tema del insensato en la miniatura medieval, véase del mismo autor "Les conceptions de la folie", 215-222.

(12) GARNIER, *Le langage... Signification,* 113-119 y 212-213.

(13) GARNIER, *Le langage... Signification,* 165-166.

(14) GARNIER, *Le langage... Signification,* fig. 33.

(15) GARNIER, *Le langage... Signification,* 112-113, 124-125.

(16) Véase MIRANDA GARCÍA, "Tradición y originalidad", 127-128.

(17) GARNIER, *Le langage... Grammaire,* 54.

(18) GARNIER, *Le langage... Signification,* fig. 4.
(19) GARNIER, *Le langage... Grammaire,* p. 53.
(20) GARNIER, *Le langage... Signification,* 232, *Le langage... Grammaire,* 54, 57.
(21) GARNIER, *Le langage... Signification,* p. 112-113, *Le langage... Grammaire,* 57.
(22) La redacción del "Breviari" se sitúa en un momento en que, pese al golpe de muerte asestado cuarenta años antes a su estructura, aún está vigente, de forma más o menos secreta, el catarismo, como demuestran los procesos inquisitoriales llevados a cabo ya bien entrado el siglo XIV (sobre este tema, véase LE ROY LADURIE, *Montaillou).* VICAIRE, "Les cathares", 124; véase, asimismo, BONACURSUS, *Vita haereticorum,* PL.: 204, col. 773.
(23) THOUZELLIER, "La Bible", 48; LABAL, *Los cátaros;* MITRE FERNÁNDEZ-GRANDA GALLEGO, *Las grandes herejías,* 167; DUBY, "Herejías", 195-198.
(24) Versión de Guillermo R. de Echandía.
(25) Se ha utilizado una versión en la que no se consigna el nombre de su autor.
(26) D'ALVERNY, "Le cosmos", 41-43.
(27) ERMENGAUD, *Breviari d'Amor,* 220.
(28) GARNIER, *Le langage... Signification,* 113. Representaciones trinitarias como esta ilustran en particular el salmo 109, "Dixit Dominus meo: sede a dextris meis".
(29) GARNIER, *Le langage... Signification,* 139, fig. B.
(30) Véase al respecto GARNIER, "Les conceptions de la folie", 215-222.
(31) GARNIER, *Le langage... Grammaire,* 79, fig. 63.
(32) GARNIER, *Le langage... Signification,* 115, fig. E.
(33) GARNIER, *Le langage... Signification,* 95, 98, 101-104, 114, 120, 124-128, 137, 141, 147, 175, 214, *Le langage... Grammaire,* 73, 264-269.
(34) D'ACHILLE, "Sull'iconografia", fig. 1.
(35) Según SCHLOSSER, *El arte de la Edad Media,* 47.
(36) Según SCHLOSSER, *El arte de la Edad Media,* 47.
(37) Según MENTRÉ, *Création,* 142.
(38) PAMPLONA, DE, *Iconografía de la Santísima Trinidad,* 65-79.
(39) PAMPLONA, DE, *Iconografía de la Santísima Trinidad,* 123, fig. 37.
(40) PAMPLONA, DE, *Iconografía de la Santísima Trinidad,* 90-118.
(41) ERMENGAUD, *Breviari d'Amor,* 237. En este sentido, es significativo el remate del Árbol de Jesé de un fresco procedente del claustro de la catedral de Pamplona que decoraba el muro Sur (actualmente, en el Museo de Navarra; reproducido en PAMPLONA, DE, *Iconografía de al Santísima Trinidad,* 131, fig. 47 a.; 132, fig. 47 b. y 133, fig. 47 c.), de hacia el primer tercio del siglo XIV, perteneciente al tipo iconográfico de "Trono de Gracia" y flanqueado por la representación de dos Tronos, uno a cada lado.
(42) Una de las pruebas que demuestra que los dos manuscritos no derivan de la misma familia iconográfica radica no sólo en el hecho de las simplificaciones que presenta el ms. Res. 203 frente al S.I. nº 3, sino en la resolución de determinados problemas: Así, éste presenta el círculo sirviendo como nimbo crucífero a las tres divinas Personas, englobándolas aún más y apareciendo como un elemento natural en la composición; en el Res. 203, es un elemento yuxtapuesto: El círculo está por encima de la composición, siendo la corona el único nexo que sirve para englobar las figuras.

(43) PAMPLONA, DE, *Iconografía de la Santísima Trinidad,* 18.
(44) ERMENGAUD, *Breviari d'Amor,* 222-223.
(45) Sobre el proceso de representación en el arte cristiano primitivo, véase PAMPLONA, DE, *Iconografía de la Santísima Trinidad,* 1-3, 5-6.
(46) GRABAR, *Las vías,* 106-109.
(47) Aparece en el Baptisterio de Albenga con el monograma de Cristo entre el "alpha" y la "omega": Este esquema trinitario es de origen oriental, y se encuentra en Occidente en el siglo XII, como en el "Libro de las Figuras" de Gioachino de Fiore y en el último canto de la "Divina Comedia"; véase D'ACHILLE, "Sull'iconografia", 52.
(48) RÉAU, *Iconographie,* 2, I, 18.
(49) SAXL, F.: *La vida,* il. 29 b.
(50) PAMPLONA, DE, *Iconografía de la Santísima Trinidad,* 14-15.
(51) LECLERQ, *Dictionaire,* XV, col. 2787.
(52) En la pintura de catacumbas, las tres Personas fueron reunidas mediante símbolos separados: El Padre (omnipotencia), a través de una mano que sale del cielo para bendecir; el Hijo (redención), con un cordero, un león, a veces una cruz; el Espíritu Santo (testimonio), con una paloma. Con el tiempo, la iconografía trinitaria se enriquecerá y se hará más explícita: Uno de los símbolos más utilizados viene dado por los tres dedos de una mano abierta que bendice, incluso algunas letras del alfabeto griego como el "alpha", "omega" e "ypsilon"; véase D'ACHILLE, "Sull'iconografia". En un fresco de Baouit fechado en el siglo VI, aparece un águila, semejante a la imperial romana, con tres coronas dentro de las cuales se encuentra el "alpha" y la "omega", situadas una en la cabeza y las otras dos en cada una de las alas desplegadas; el problema que ofrece esta representación, frente al anterior, que acentuaba la separación o antinomia de las tres Personas, reside en que insiste demasiado en su unidad. En ocasiones, para representar la Trinidad, se utilizarán pasajes del Nuevo Testamento o sus equivalentes veterotestamentarios. Véase GRABAR, *Las vías,* 107-108.
(53) Véase SUREDA, *La pintura románica en Cataluña,* 68-69.
(54) Así, los teólogos que guían a los artistas tenderán a señalar la individualidad (modelo yuxtapuesto) o la solidaridad de los elementos del grupo (modelo vertical, superpuesto).
(55) GRABAR, *Las vías,* 108.
(56) D'ACHILLE, "Sull'iconografia", 64, fig. 31.
(57) D'ACHILLE, "Sull'iconografia", 64, fig. 32.
(58) D'ACHILLE, "Sull'iconografia", 62-64.
(59) D'ACHILLE, "Sull'iconografia", 61, fig. 21.
(60) Como lo demuestra una de las miniaturas del "Libro de horas de Étienne Chevalier" de Jean Fouquet.
(61) Donde hay que distinguir dos variantes: En primer lugar, las dos primeras Personas de la Trinidad son semejantes, mientras que el Espíritu Santo que las une tiene forma de paloma (Coronación de la Virgen de Charonton en el Hospicio de Villeneuve-les-Avignon); en segundo, las tres Personas son totalmente distintas (relieve del retablo mayor de la Cartuja de Miraflores de Gil de Siloé y Diego de la Cruz y panel de M. Ximénez, de hacia 1470 (Viena, Colección Lanckoronski)).

(62) DIDRON, *Christian Iconography,* II, 42, fig. 137.
(63) D'ACHILLE, "Sull'iconografia", 55, 70.
(64) "Hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza y que gobierne a todos los animales de la tierra en su totalidad". "La Santa Trinidad. Después de la caída del ángel es hecho el proyecto de los hombres. Trino y único Dios, tres en persona, uno solo en sustancia, esto muestra una cara de tres personas".
(65) D'ACHILLE, "Sull'iconografia", 66, fig. 35.
(66) D'ACHILLE, "Sull'iconografia", 67, fig. 36.
(67) D'ACHILLE, "Sull'iconografia", 63, fig. 27; LASKE-FIX, *Der Bildzyklus,* 182 (nota 95).
(68) KATZENELLENBOGEN, *Allegories,* 14 (notas 3-4).
(69) Según SCHAPIRO, *Estudios sobre el arte de la Antigüedad,* 239 (nota 67).
(70) Más predicamento gozaría la figura de Cristo pisando el dragón y el áspid.
(71) DOSSAT, "Les cathares", 78.
(72) Es por lo que en Occitania los herejes fueron conocidos tambien como "Ariani".
(73) THOUZELLIER, "La Bible", 53; DOSSAT, "Les cathares", 78; VICAIRE, "Les cathares", 116, 121-122; MANSELLI, "Églises", 150; NELLI, *Le phénomène,* 44.
(74) THOUZELLIER, "La Bible", 47-48.

BIBLIOGRAFÍA

BALAGUER, Vicente, *Historia política y literaria de los trovadores,* Madrid, 1878-1879, 6 vols.

BLUMENKRANZ, Bernhard, "Écriture et image dans la polémique antijuive de Matfre Ermengaud", en *Cahiers de Fanjeaux,* 12, Toulouse (1977), 295-317.

BOHIGAS, Pedro, *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña. Período Gótico y Renacimiento,* Barcelona, 1965, 2 vols.

BONACURSUS, *Vita haereticorum,* PL.: 204, cols. 775-792.

D'ACHILLE, Anna Maria, "Sull'iconografia trinitaria medievale: La Trinità del Santuario sul Monte Autore presso Vallepietra", en *Arte Medievale,* 5 (1991), 49-73.

D'ALVERNY, Marie-Thérése, "Le cosmos symbolique du XIIe siècle", en *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age,* 28, París (1953) 31-81.

DIDRON, A. N., *Christian Iconography. The History of Christian Art in the Middle Ages,* New York, 1965, 2 vols.

DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús, *Manuscritos con pinturas. Notas para un inventario de los conservados en las colecciones públicas y particulares de España,* Madrid, 1933, 2 vols.

DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús, *Miniatura,* Madrid, Plus-Ultra, 1962, en vol. 18 del "Ars Hispaniae".

DOSSAT, Yves, "Les cathares d'après les documents de l'Inquisition", en *Cahiers de Fanjeaux,* 3, Toulouse (1968), 71-104.

DUBY, Georges, *El amor en la Edad Media y otros ensayos,* Madrid, Alianza, 1990.

DURIEUX, François-Régis, "Approches de l'histoire franciscaine du Languedoc au XIIIe siècle", en *Cahiers de Fanjeaux,* 8, Toulouse (1973), 79-97.

DURIEUX, François-Régis, "La catéchèse occitane ou catalane de Matfre Ermengaud et de Raymond Lulle", en *Cahiers de Fanjeaux,* 11, Toulouse (1976), 217-225.

ERMENGAUD, Matfre, *Breviari d'Amor. Manuscrito valenciano del siglo XV (Biblioteca Nacional de Madrid),* edición facsímil con estudios a cargo de Antoni Ferrando i Francés, Valencia, 1980.

GARCÍA DE LA FUENTE, Arturo, *El Breviari d'Amor de la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial (Descripción y notas),* Madrid, 1932.

GARNIER, François, "Les conceptions de la folie d'après l'iconographie médiévale du psaume "Dixit insipiens", en *Actes du 102e Congrès National des sociétés savantes,* Limoges, 1977, París, 1979, 215-222.

GARNIER, François, *Le langage de l'image au Moyen Age. Signification et symbolique,* París, le Léopard d'Or, 1982.

GARNIER, François, *Le langage de l'image au Moyen Age. Grammaire des gestes,* París, le Léopard d'Or, 1989.

GRABAR, André, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana,* Alianza, Madrid, 1988.

KATZENELLENBOGEN, Adolf, *Allegories of the Virtues and Vices in mediaeval Art,* Liechtenstein, Kraus Reprint, 1977.

LABAL, Paul, *Los cátaros: Herejía y crisis social,* Barcelona, Grijalbo, 1988.

LASKE-FIX, Katja, *Der Bildzyklus des Breviari d'Amor,* München und Zürich, Verlag Schnell und Steiner, 1973.

LECLERCQ, Henri; CABROL, F., *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie,* París, 1924-1953, 15 vols.

LE ROY LADURIE, Emmanuel, *Montaillou, aldea occitana de 1294 a 1324,* Madrid, Taurus, 1981.

MANSELLI, Raoul, "Églises et théologies cathares", en *Cahiers de Fanjeaux,* 3, Toulouse (1968), 129-176.

MENTRÉ, Mireille, *Création et Apocalypse,* París, O.E.I.L., París, 1984.

MEYER, Paul, "Matfre Ermengau de Béziers, troubadour", en *Histoire Littéraire de la France,* París, 1898, vol. 32, 16-56.

MIRANDA GARCÍA, Carlos, "Tradición y originalidad en el retrato de autor del "Breviari d'Amor" de Marfre Ermengaud de Béziers", *Lecturas de Historia del Arte,* 4, Vitoria (1994), 124-129.

MITRE FERNÁNDEZ, Emilio-GRANDA GALLEGO, Cristina, *Las grandes herejías de la Europa cristiana (380-1520),* Madrid, Istmo, 1983.

NELLI, René, *Le phénomène cathare. Perspectives philosophiques, morales et iconographiques,* Toulouse, P.U.F., 1964.

NELLI, René, *Les troubadours,* París Desclée de Brouwer, 1966, 2 vols.

PAMPLONA, DE, Germán, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español,* Madrid, C.S.I.C., 1970.

PATÓN, *La República o el Estado,* Madrid, Espasa-Calpe, 1982.

PLATÓN, *Parménides,* Madrid, Gredos, 1986.

SAXL, Fritz, *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental,* Madrid, Alianza, 1989.

SCHAPIRO, Meyer, *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media,* Madrid, Alianza, 1987.

SCHLOSSER, VON, Julius, *El arte de la Edad Media,* Barcelona, Gil y Gaya, 1981.

SORIANO, María Esperanza, "Un códice de la Biblioteca Nacional. "Breviario de Amor"", en *Archivo Español de Arte,* 105, Madrid (1954), 109-128.

SUREDA I PONS, Joan, *La pintura románica en Cataluña,* Madrid, Alianza, 1989.

RÉAU, Louis, *Iconographie de l'art chrétien,* París, 1955, 3 vols. (y 6 toms.).

THOUZELLIER, Christine, "La Bible des cathares languedociens et son usage dans la controverse au début du XIIIe siècle", en *Cahiers de Fanjeaux,* 3, Toulouse (1968), 42-58.

VICAIRE, Marie-Humbert, "Les cathares albigeois vus par les polémistes", en *Cahiers de Fanjeaux,* 3, Toulouse (1968) 105-128.

YARZA LUACES, Joaquín, *La Edad Media,* Madrid, Cátedra, 1982, en vol. II de la "Historia del Arte Hispánico".

NUEVAS OBRAS DE JUAN CORREA DE VIVAR Y SU CÍRCULO

Por

ISABEL MATEO GÓMEZ

De todos es conocida la intensa influencia que Juan de Borgoña ejerció sobre la escuela toledana. Esta influencia alcanzó no sólo al estilo sino también a la imitación de sus composiciones. Juan Correa de Vivar copia, literalmente, la *Circuncisión* de Borgoña del retablo de la catedral de Ávila en su composición del mismo tema para el retablo del coro de las Clarisas de Griñón (Madrid), actualmente en colección privada madrileña (1).

Otra composición de Borgoña que obtuvo gran éxito fue el tríptico de la *Última Cena* de la catedral de Toledo. De ella conocemos dos versiones, una: la del tríptico que se conserva en el museo de Princeton, y otra en la colección Torelló de Barcelona. La del museo americano ha sido atribuída por Coffin a Antonio de Comontes, fiel discípulo de Borgoña. La parte más próxima al tríptico del maestro la constituye la escena de la Cena, careciendo la parte arquitectónica de la perspectiva frontal y sosegada de la versión de Borgoña, y sumando al paisaje las escenas dedicadas a san Juan Bautista: Predicación y Degollación. El autor del tríptico de Princeton ha rematado la tabla central con un paisaje en el que se halla un calvario enmarcado por dos escenas relacionadas con la Pasión: la Oración del Huerto y la Resurrección. Como banco de este cuerpo central la entrada de Jesús en Jerusalén. Las puertas del tríptico están ocupadas –como el dintel que separa las dos escenas del cuerpo central– por unas sacras relativas a pasajes de la Pasión. Coronan estas puertas dos prefiguraciones eucarísticas: el sacrificio de Ysaac y el sacrificio del pan y el vino por Melchisedech ante Abraham. En la parte inferior de las sacras, dos ángeles tenantes de escudos (Láms. 1-3). Estos escudos presentan cuatro cuarteles unidos por un escudo con cinco estrellas sobre fondo de oro, cuyo número de puntas no se puede apre-

ciar, pero que hizo pensar a Coffin que podría pertenecer a la familia de los Fonseca. Un miembro de esta familia, don Alonso, fue arzobispo de Toledo y "patrón de Juan de Borgoña en la época en que este tríptico fue pintado" (2). El resto de los cuarteles no los identifica. Los de la izquierda constan de unos castillos en llamas y unas águilas; en los de la derecha, un castillo en el superior y, dos leones coronados y afrontados, en el inferior.

El escudo central parece ser efectivamente de la familia Fonseca. Los castillos ardiendo pueden pertenecer a la familia Bobadilla (3). Esta familia tuvo su primitivo solar en el Palacio-Torre a los pies de la montaña de Nuestra Señora de la Valvanera, entre Matute y Bobadilla, en la Rioja. Existen varias ramas de este apellido, entre las que una de ellas originaria de Medina del Campo, tiene un miembro, Rodrigo Bobadilla, que se vincula con los Fonseca en 1431 al casarse con Doña María de Castilla y Fonseca, de los que pueden derivar los comitentes del tríptico. Los Bobadilla tieen escudo cuartelado, el primero y el cuarto de gules, con águila de plata, y el segundo y el tercero de plata con una torre de piedra por cuyas puertas, ventanas y alacenas salen llamas (4). Respecto al castillo que aparece en el escudo, don Pedro de Castilla procreó, fuera del matrimonio, con doña Teresa de Ayala, una hija, María, religiosa abadesa de Santo Domingo el Real de Toledo. El escudo de armas de esta familia presenta gules con castillo de sable y dos leones de oro empinados a sus muros y afrontados (5).

Coffin llama la atención sobre el hecho de que el mismo motivo de armas de los Fonseca se halla en un tríptico del mismo tema de la colección Torelló de Barcelona, de manera que debieron ser encargados por parientes (6) (Láms. 4-6).

Post atribuye ambos trípticos al primer discípulo de Juan de Borgoña, Antonio de Comontes (7), atribución que comparte Coffin. Ambos trípticos tienen idénticas medidas (0,62 x 60 cm), que sugieren que fueron utilizados como devoción casera y, según Coffin para viajes (8).

El tríptico de Torelló tiene en común temáticamente con el de Princeton el cuerpo central –inluído el banco– y los remates superiores de las puertas laterales. Sin embargo, las sacras, han sido sustituídas por una decoración de grutescos en el friso que separan las dos composiciones centrales, por dos nuevas escenas de la Pasión: Prendimiento y Descendimiento, en las laterales y, por una Anunciación, en el remate inferior de éstas. El escudo de armas se halla en el centro del friso. El escudo –de difícil identifica-

Láms. 1-3. ESCUELA TOLEDANA S. XVI: *Tríptico de la Cena* Princeton, the Art Museum.

ción por la fotografía– ofrece en los laterales superiores un león rampante y un águila; en las inferiores, flores de lis y sotures (?) atribuibles a los Figueroa y a los de Ayala, y en el remate inferior cinco estrellas de puntas sin duda de los Fonseca (9).

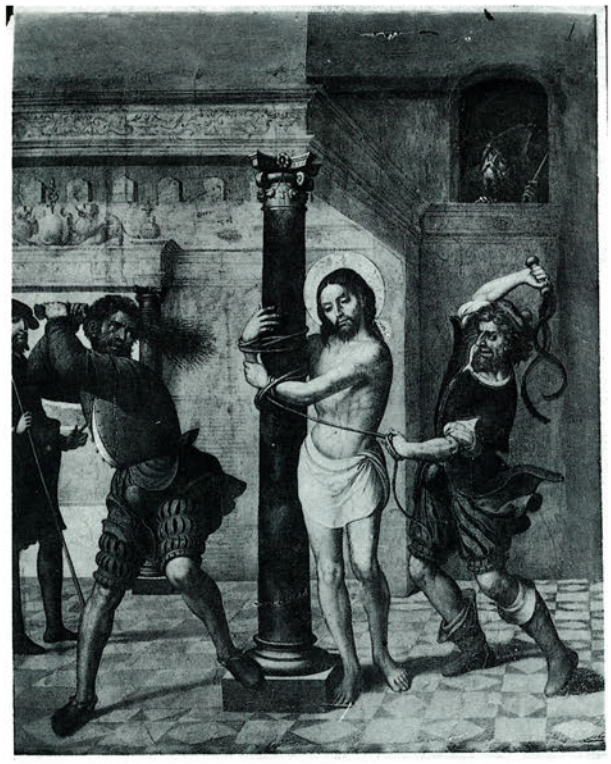
Pensamos que, estilísticamente, no se pueden atribuir los dos trípticos a la misma mano aunque existe evidentemente vinculación de escuela. El tríptico de Torelló no dudamos en atribuirlo a Juan Correa de Vivar, por la similitud de los modelos con los otros retablos del pintor de la década de los treinta, pensamos en Mora, Guisando y Meco (10). El Cristo de la Cena y de la Crucifixión es el mismo de la Flagelación –probablemente procedente de Meco– que se conserva en el museo Arqueológico de Valladolid (Lám. 7), en cuyo escenario arquitectónico el pintor hace alarde de riqueza en el friso decorado, semejante al de la Cena. Debemos recordar que, por estos mismos años, Correa pinta para el arzobispo Fonseca los frescos de la capilla del Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares (11) lo que vincula los trípticos por las mismas fechas a obras para otros miembros de la familia.

Pensamos que el tríptico de Princeton es una réplica del taller de Correa –con escasas variantes– del tríptico de Torelló, que consideramos de mayor calidad. Los ángeles tenantes de escudos del tríptico de Princeton evocan los tenantes del libro de Fonseca y los que portan el escudo del cardenal en los frescos de la capilla de Alcalá de Henares, ya citados (Lám. 8).

Pueden servir también como modelos a comparar con los comensales de la Cena Torelló, los de la Epifanía, procedente del mencionado retablito de Mora, que se halla actualmente en una colección privada madrileña. Aunque publicado el retablo por mí, reproducimos la foto hoy, porque entonces sólo se pudo contar con una de mala calidad y no se pudo ver la tablita directamente (12). En la curiosa inscripción que aparece en la pilastra decorada con grutescos sagredianos se lee: (A) PALES, sin duda referencia a APELES famoso pintor de la antigüedad, considerado como el mejor en su tiempo, dando a entender con ello Correa, la estimación que de si mismo tenía (Lám. 9).

Un tríptico dedicado a *San Juan Bautista* que hemos localizado en colección privada, atribuimos también a Correa aunque observamos en él participación de taller, explicable por ser la década de los cincuenta en la que el pintor contrata los retablos de más envergadura, recuérdense el de Casar de Escalona, 1553, (Toledo), Cenicientos, 1553-1554 (Madrid), Almonacid de

Láms. 4-5. J. CORREA DE VIVAR: *Tríptico de la Cena*.
Barcelona, Colección Torelló.



Lám. 6. J. CORREA DE VIVAR: *Tríptico de la Cena*. Barcelona, Colección Torelló.
Lám. 7. J. CORREA DE VIVAR: *La flagelación* (detalle). Valladolid, Museo Arqueológico.
Lám. 8. Escudo del Arzobispo Fonseca. Portada de la *Declaración del Pater Noster*, Logroño, 1528. Munich, Staats-Bibliothek.

Lám. 9. J. CORREA DE VIVAR: *Epifanía*. Madrid, Colección privada.

Zorita, 1554 (Guadalajara), Mondéjar, 1558 (Toledo), Torrijos 1558 (Toledo), con participación de taller éste último y el tríptico de la Asunción para el Monasterio de Guisando, en 1559. El tríptico del Bautista repite tipos que se hallan también en las puertas del tríptico de la Crucifixión de la iglesia de San Andrés de Toledo, con el que guardan también relación los grutescos (Láms. 10-13). El tríptico debemos fecharlo por los años del retablo de Almonacid de Zorita, 1553, ya que repite modelos y composiciones, semejantes y las indumentarias civiles son fechables por los años 1551-1557 (13).

La escena principal nos ofrece el tema del nacimiento del Bautista, al que María sostiene en sus brazos próxima al lecho de su prima Isabel: San José y San Joaquín intercambian impresiones detrás del sacerdote, que levanta acta del nacimiento, escribiendo el nombre del recién nacido sobre un papel, mientras un joven servidor le acerca el tintero. Dos mujeres ofrecen sus servicios, y un florero en el centro con azucenas, lirios y otras florecillas silvestres prestan delicadeza a la escena. Santa Isabel da a luz en un rico aposento adintelado cuya cubierta aparece decorada por casetones serlianos (14); el dosel, y la colcha del lecho, y la indumentaria del sacerdote lucen ricos brocados y, la losería presenta un dibujo que Correa utiliza frecuentemente, sobre todo, en varias escenas de las tablas para San Martín de Valdeiglesias. La habitación abre perspectiva al fondo a través de una puerta con cortinaje rojo corrido, que da a un paisaje, en donde un pastor tocando una flauta cuida el rebaño de ovejas.

En el ala izquierda un Bautista, de estampa dulce y sosegada, vestido con piel de camello, predica a la multitud en medio de un paisaje. Jesús se le aproxima al tiempo que Juan le señala muy significativamente. La forma de colocar las figuras, a menos de medio cuerpo, en la parte inferior de la tabla, nos recuerda el tríptico de la Muerte de la Virgen, de las Jerónimas de San Pablo de Toledo, que finalizó algún discípulo de Correa por muerte de éste.

La puerta de la derecha presenta una composición especial más complicada y pretenciosa de lo que nos tiene acostumbrado Correa. En primer plano un servidor ricamente ataviado a la moda de los cincuenta, espera, bandeja en mano, a que el verdugo decapite al Santo. Esta primera escena se halla separada de la segunda –la de la degollación– por sencilla reja de hierro. El Santo en actitud de imploración al Altísimo espera que el verdugo le aseste el golpe mortal, y éste en aptitud violenta, repite la figura del ver-

Lám. 10. J. CORREA DE VIVAR: *Tríptico del Bautista*. Colección privada.

Láms. 11-12. J. CORREA DE VIVAR: *Tríptico del Bautista*. Madrid, Colección privada.

Lám. 13. J. CORREA DE VIVAR: *Tríptico del Bautista*. Colección privada.

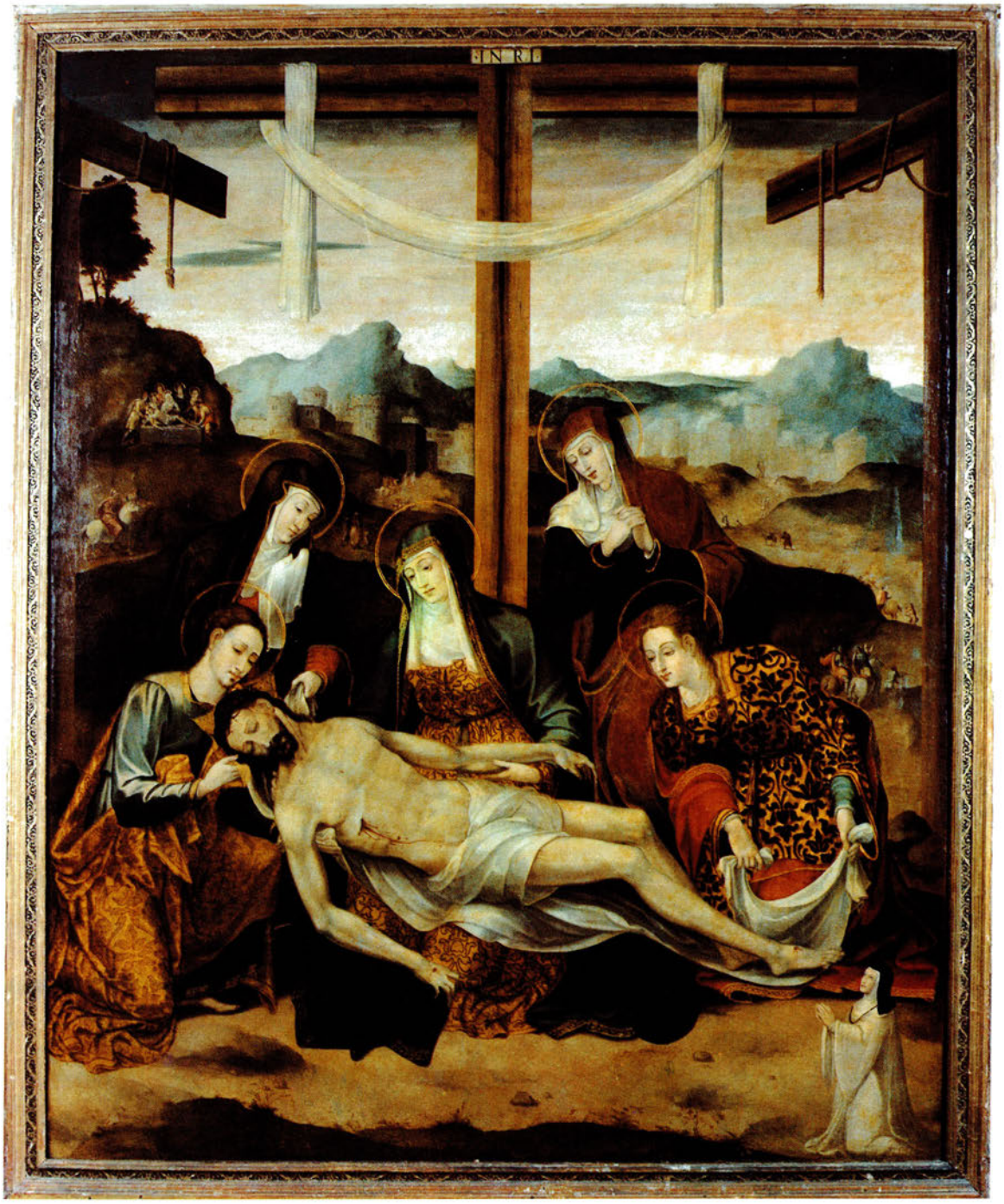
dugo que pintó también Correa para la Flagelación del museo Arqueológico de Valladolid, inspirada en un grabado del *Flos Santorum* (15).

El muro del fondo abre una ventana decorada por grutescos en grisalla que da paso a la habitación donde tiene lugar el banquete de Herodes, en el que una castísima Salomé vestida también a la moda de los años cincuenta danza para seducir al rey. Con el pavimento y esta tercera escena se pretende dar profundiad a la composición.

Algunos modelos de las puertas, el grupo de oyentes del Bautista y el sayón de la decapitación se repiten en el retablo de Torrijos (Toledo), en el que, sin duda, hubo participación de taller. Las medidas de la tabla central son 226 x 156 cm., y las de cada puerta 139 x 62 cms. A la vista de ellas se observa que las puertas son más cortas y no cerraban el tríptico por la parte superior. Tal vez habría que pensar que en la parte desaparecida podrían haber ido los escudos de los donantes, sin saber exactamente las causas de su desaparición, tal vez por deterioro. Las puertas, cerradas, no estan pintadas, lo que hace suponer que se trata de un tríptico fijo.

Camón Aznar en la *Pintura Española del Siglo XVI* (16) cita una tabla de la Piedad de Correa en la colección madrileña de Manuel Gónzalez. La tabla, hasta ahora sin reproducir, procede del convento de las Bernardas de San Clemente de Toledo (17), y allí debió constituir altar de estación en el claustro. Correa debió pintarla en la década de los sesenta si tenemos en cuenta el dramático amaneramiento de las expresiones de los personajes, y los paisajes abundantes en escenas –a menor tamaño– alusivas al tema principal. Todo ello muy semejante al Calvario de la iglesia del Salvador de Toledo (18) (Láms. 14-16).

Muy próximo al estilo de Correa –pero posiblemente obra de taller o de uno de los discípulos– es la tabla con el *Camino del Calvario,* del retablito que se conserva en el museo de Santa Cruz de Toledo. El retablo parece atribuible a Bautista Vázquez quien por esos años trabaja también con Correa en Mondéjar (Guadalajara). El retablo del museo de Santa Cruz está fechado sobre el escudo de los Torres en 1554 y lleva una dedicatoria de Bernardina de Torres ofreciendo el retablo "HOC BERNARDINE DE TORRES MENS MUNUSCHRISTO OFFERT QUI SE PARVA PUELLA DEDIT" = El animo piadoso de Bernardina de Torres ofrece a Cristo este don al cual se ha entregado siendo niña pequeña. En el remate del retablo, en relieve, San Bernardo patrón de la donante (19) (Lám. 17).



Lám. 14. J. CORREA DE VIVAR: *La Piedad*. Madrid, Colección Manuel González.

Láms. 15-16. J. CORREA DE VIVAR: *La Piedad*. Madrid, Colección Manuel González.

Lám. 17. J. CORREA DE VIVAR (Círculo): *Camino del Calvario*.
Toledo. Museo de Santa Cruz.

Algunos de los modelos y el del Cirineo que ayuda a llevar la cruz a Cristo nos evocan los que hemos visto en la Predicación de san Juan Bautista del tríptico estudiado. El paisaje, y los modelos de María y Jesús, se aproximan mucho a Correa.

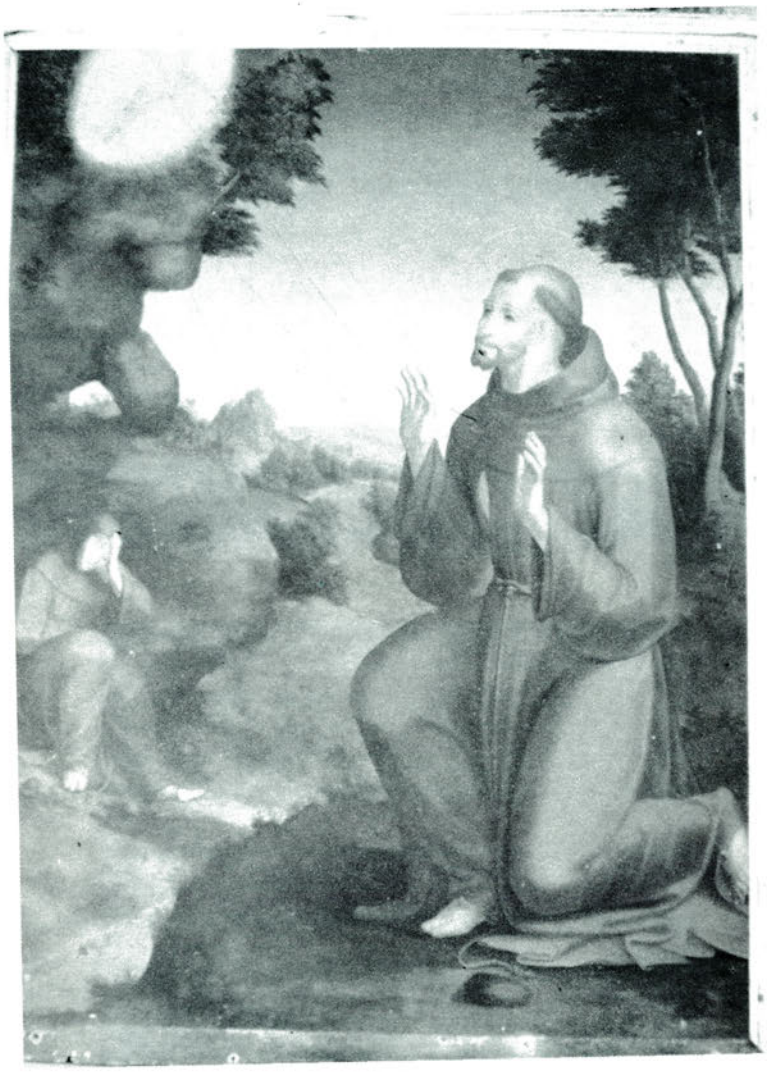
Al círculo de Correa se deben las pinturas del tríptico del *Ecce Homo* del convento de las Jerónimas de San Pablo de Toledo (Lám. 18). Muy relacionado estilísticamente con el modelo, del mismo tema, del museo de Santa Cruz de Toledo. Otro *Camino del Calvario,* en paradero desconocido, localizado en las fotos de recuperación que se encuentran en el departamento de Arte "Diego Velázquez" del C.S.I.C., hay que incluirlo en este mismo círculo (Lám. 19).

También de su taller es un *San Francisco* que se conserva en el convento de Santo Domingo el Antiguo de Toledo, en el que la influencia del maestro es importante y cuyo modelo se emparenta con el Cirineo del retablo del museo de Santa Cruz. En este mismo círculo y muy próximas al estilo del tríptico de San Juan Bautista son las alas del tríptico de la Crucifixión de la iglesia de San Andrés de Toledo (Lám. 20).

No poseemos obra documentada de los que parece que fueron discípulos directos de Correa, por ello es posible la contribución en su obra de Blas Paulin, del que sabemos su vinculación importante al taller del pintor, su interés por los dibujos del maestro, que compra a la muerte de éste en su almoneda, y su actividad como pintor autónomo después de la muerte de Correa. De Rodrigo de Vivar dicen los documentos que trabaja en el taller de su tío y, después de la muerte de éste aparece en los contratos del retablo de Colmenar Viejo, en el que no hay ninguna huella del estilo de Correa. Jerónimo Rodríguez lleva a cabo, a la muerte de Correa, el desaparecido retablo de la Canencia (Madrid), que trazó el maestro.

Como podemos observar el círculo de Correa es muy afín a su estilo. Mantiene su elegancia y cadencioso movimiento, y su buen hacer en las calidades de las cosas y la pervivencia de sus composiciones; sólo difiere en la intrusión de nuevos modelos. Ello hace pensar que durante la vida del pintor –a la que pertenencen las obras estudiadas– los pintores debieron de trabajar en el taller de Correa muy sujetos a la estética del maestro, como ocurrió con el círculo de Juan de Borgoña, absorbiendo el estilo de Correa las individualidades de su círculo.

Lám. 18. J. CORREA DE VIVAR (Círculo): *Tríptico de la Pasión* Toledo.
Convento de las Jerónimas de San Pablo.
Lám. 19. J. CORREA DE VIVAR (Círculo): *Camino del Calvario*, paradero desconocido.



Lám. 20. J. CORREA DE VIVAR (Círculo): *San Francisco recibiendo los estigmas*. Toledo, Convento de Santo Domingo el Antiguo.

NOTAS

(1) MATEO GÓMEZ, I. *Juan Correa*. Madrid, 1993 lám. 1.
(2) COFFIN, "A Sacramental" 24-32.
(3) Agradezco al profesor Julián Alvarez Villar de la Universidad de Salamanca la indicación sobre el "Castillo ardiendo" como posible vinculación con los Bobadilla.
(4) GARCÍA CARRAFFA, 64: otros Bobadillas emparentan con toledanos. Así don Rodrigo de Bobadilla, VIII Señor de Bobadilla, patrono de la capilla de la Santa Catalina casada con Doña Inés de Toledo, hija de Fernando de Zúñiga y de doña María de Ayala. El II marqués de Moya, Juan Pérez de Cabrera y Bobadilla que fallece en 1533 deja por hija de boda con Doña Ana de Mendoza a Luisa Cabrera y Bobadilla, quien testa en Escalona en 1556. Doña Ana de Mendoza era hija de D. Diego Hurtado de Mendoza, primer duque del Infantado y de su segunda esposa Isabel Enríquez de Noroña.
(5) VALLADARES, tomos XXVIII y XXIX, págs. 222 y 223: *Crónica del Rey D. Pedro y su descendencia* que parece que la escribió un nieto de don Pedro, deán de La Catedral de Toledo, Diego de Castilla.
CARRAFFA, loc. cit. nota 4, 90; *Crónica de los Reyes de Castilla,* Tomo 66, 68 y 70.
(6) Loc. cit. nota 2.
(7) *A History,* vol. IX 277 y apéndice vol. X, 406-408.
(8) El ejemplar de Princeton pasó de España a Hungría (*Old Master*). 1948, luego más tarde en la misma galería en 1953, desde donde pasó a Estados Unidos.
(9) CARRAFFA, loc. cit. nota 4, vol. 7.
(10) MATEO GÓMEZ, I. loc. cit. nota 1.
(11) MATEO GÓMEZ, I., "El programa humanístico" (1990) vol. II...
(12) MATEO GÓMEZ, I. loc. cit. nota 1.
(13) BERNIS MADRAZO, C., *Indumentaria* (1962) figs. 155 a 166.
(14) Loc. cit. nota 1, láms. XXXIV-XXXVI. Por estos años Correa posee un libro de Serlio. El tríptico mide 226 x 156, la tabla central y 138,7 x 61 cada una de las laterales.
(15) loc. cit. nota 1 lám. XII, loc. citada nota 13 págs. 85 y 86.
(16) CAMON AZNAR, J. "Pintura" (1970), 157.
(17) Mide 210 x 170 cms. Debo la noticia de su procedencia a su actual propietario don Manuel González quien la adquirió el 24 de mayo de 1958. Como Borgoña apareció en la subasta de Durán del 22 de mayo de 1979. cat número 81. Pero no debió venderse.
(18) MATEO GÓMEZ, I. loc. cit. nota 1.
(19) En el GARCÍA CARRAFFA, loc. cit. nota 4, tomo 87, pág. 108 se habla de la dificultad de estudio del apellido TORRES. No aparece ninguna rama en Toledo, pero la de Guadalajara –entonces diócesis de Toledo– presenta el escudo sobre fondo azul con cinco torres plateadas. En el escudo del retablito se observa que las dos de la derecha están barridas.

BIBLIOGRAFÍA

CAMON AZNAR, J., "Pintura Española del siglo XVI", en *Summa Artis* Madrid, Espasa Calpe, (1970) vol. XXIV., 157.

COFFIN, "A Sacramental triptych Spain". *Record of the Art Museum Princeton.* Princeton University, vol. XIII (1954) número 2, 24, 32.

Crónica de los Reyes de Castilla, Tomo 66, 68 y 70. Citado por GARCÍA CARRAFFA.

GARCÍA CARRAFFA, A y A, *Enciclopedia Heráldica y Genealógica Hispano-Americana* Madrid, Gráficas Roberto López (1949). Tomo 17, 64.

MATEO GÓMEZ, Isabel, *Juan Correa de Vivar.* Madrid, C.S.I.C. 1993.

MATEO GÓMEZ, Isabel, "El programa humanístico de la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares", en *La Universidad de Alcalá,* Madrid, Colegio de Arquitectos (1990). vol. II, 271-276.

Old Master. New York, Parke Bernet Gallery, (1948), 18 November. Venta 1080, número 12; idem (1953), 15, Abril. Venta 1430 número 29.

POST, Ch. R. *A History of Spanish Painting,* Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press (1947) vol. IX, 277 y Apendice vol. X, 406-408.

VALLADARES, *Crónica del rey don Pedro y su descendencia.* Tomos XXVIII y XXIV, 222 y 223. Citado por GARCÍA CARRAFFA.

LA CASA REAL DE MEDINA DEL CAMPO (VALLADOLID), RESIDENCIA DE LOS REYES CATÓLICOS

Por

RAFAEL DOMÍNGUEZ CASAS

La pujanza de los soberanos de la dinastía Trastámara motivó que el siglo XV fuese para Medina del Campo una época dorada en todos los aspectos. Se cree que fue el Infante Don Fernando, Duque de Peñafiel y Conde de Mayorga, quien hacia 1406 instauró las famosas ferias medinenses, base de la gran riqueza económica de la villa. Su esposa, Doña Leonor de Alburquerque, firma en 1421 las primeras ordenanzas relativas al albergue de los mercaderes que llegaban desde las más diversas partes de Europa para participar en ellas. Dichas reuniones mercantiles estaban íntimamente relacionadas con el control de la exportación de lana al Norte de Europa, principal resorte financiero de la Monarquía y de la alta nobleza castellana.

Como residencia regia, Medina contaba con un viejo Alcázar alto medieval. Hacia 1440 Juan II de Castilla ordenará a su obrero mayor Fernando de Carreño que construya en su solar una nueva fortaleza, conocida más tarde con el nombre de Castillo de la Mota. Servirá sucesivamente como residencia regia, archivo documental de la Corona y prisión de Estado. Existió otro Palacio Real junto al Monasterio de San Andrés, pero Juan II de Aragón (1397-1479) se lo regaló a la familia de los Rejones.

A principios de la decimoquinta centuria los monarcas castellanos prefieren aposentarse en el Palacio de la Plaza Mayor, o en otro Palacio Real situado a extramuros de la villa. Este último fue la residencia favorita del Infante Don Fernando de Trastámara, el que tomó Antequera a los moros en 1410. Dos años más tarde fue proclamado Rey de Aragón con el nombre de Fernando I. Falleció en 1416. La Reina viuda, Doña Leonor de Alburquerque, regresa a Medina del Campo y en 1418 decide fundar un Monasterio de monjas dominicas bajo la advocación de Santa María (1). Para

hacer efectivo el gesto, dona a las religiosas el Palacio Real de extramuros que su difunto esposo había habitado años atrás. Ella misma ingresa en el convento en 1430, en compañía de cuatro de sus dueñas. En este "Monasterio de Santa María la Real de Dueñas" fallece la Reina Doña Leonor en 1432, siendo enterrada bajo austera lápida en el centro del coro. A fines del siglo XV un incendio destruyó el Palacio convertido en Convento. Los Reyes Católicos y sus sucesores financiaron la construcción del actual complejo monástico.

I.– EL PALACIO REAL DE LA PLAZA MAYOR

Tenemos noticias de la existencia del Palacio Real de la Plaza Mayor de Medina del Campo desde los tiempos de Pedro I el Cruel (1350-69), el cual "fizo matar en su Palacio, en la siesta" (2), a los caballeros Pero Ruy de Villegas y Sancho de Rojas. En 1394 nace en una de sus salas el futuro Don Alfonso V de Aragón y el 29 de junio de 1397 el que será conocido como Don Juan II de Navarra y Aragón, padre de Fernando el Católico. El padre de ambos, el Infante Don Fernando de Antequera, amplió los edificios con bastante acierto, pues cuando en 1466 visita la villa el caballero del Reino de Bohemia León de Rosmithal, describe la residencia regia como "una casa amplia y labrada con magnificencia y riqueza" (3). Fue habitada en numerosas ocasiones por Juan II de Castilla y por su hijo Enrique IV.

Para conocer sus límites nos hemos servido del trabajo que, sobre el urbanismo de la villa, publicó en 1991 Antonio Sánchez del Barrio (4). La fachada principal, que constaba de planta baja y tres pisos de altura, daba a la esquina Oeste de la Plaza Mayor, en la acera del Potrillo, presidiendo con su poderosa mole el espacio de reunión de las ferias. Doblando la esquina, a la derecha y tras sobrepasar diez viviendas particulares, limitaba con la calle del Almirante, a lo largo de la cual se extendía el muro que ocultaba los aposentos principales. A poniente estaban las tapias que cerraban las huertas en la calle del Rey, las cuales se alargaban hasta llegar a la puerta de la muralla que era conocida con el nombre de Portillo del Rey. El límite meridional lo marcaba una porción de la cerca de la villa, en la ronda de Nuestra Señora de Gracia, y por el otro lado se completaba el perímetro regresando las tapias a la Plaza Mayor, a lo largo de la serpenteante calle Cerradilla.

En la vista que dibujó el flamenco Antonio de las Viñas en 1565 (Nationalbibliothek, Viena), se puede apreciar la enorme masa pétrea de la torre que daba a la Plaza Mayor. En la planta baja se abre la puerta principal del Palacio, en arco de medio punto, que se veía ennoblecida gracias a lo que parece un gran balcón colocado encima, donde no faltaría la heráldica de Castilla y León. Estaba flanqueado por dos ventanas. Otros dos vanos, situados sobre los anteriores, anuncian la existencia de un segundo piso. La estructura se remata con otra planta en la que se abren cinco vanos que dan a una galería exterior abierta y protegida de las inclemencias del tiempo por la prolongación del alero del tejado. La cubierta se dispone a cuatro aguas.

Era esta torre de recia construcción de piedra, pero el resto de las dependencias palaciales debían estar construídas con ladrillo, madera y tapial, al modo mudéjar, como era tradicional en estas tierras, lo cual explica la necesidad de efectuar continuas reparaciones que son mencionadas en los documentos. Al exterior, la puerta principal tenía una anchura de 3'3 metros y por ella se accedía al zaguán, situado dentro de la torre, que medía 10'2 x 8'4 metros (5). Al fondo y siguiendo en línea recta nuestro recorrido, había otra puerta de la misma anchura, a través de la que llegaríamos al patio principal, porticado y de dos alturas. Era éste de planta más o menos cuadrada, de unos 20 metros de lado. En los frentes Suroeste y Noroeste del piso bajo se disponían seis pilares de sección cuadrada en su base, posiblemente de piedra, que sostendrían el piso superior con las tradicionales zapatas; mientras que en el lado Noreste, más corto, había sólo cinco pilares. Otros cuatro pilares sostenían el piso alto de la crujía Sureste, que se interrumpía para abrirse al zaguán. Parece que esta esquina de levante del patio, con las viviendas anejas, se vio afectada por el incendio que destruyó gran parte de la villa el 21 de agosto de 1520, durante la Guerra de las Comunidades. Por ello es posible que el patio principal fuese en origen de planta cuadrada.

Siguiendo nuestro recorrido, siempre en línea recta, podríamos ver al fondo del patio un edificio transversal de unos 40'5 de largo y 13'2 metros de ancho, cuyos gruesos muros exteriores alcanzaban el metro y medio de anchura y posiblemente eran de piedra (6). Estaba dividido en cuatro grandes espacios que describiremos seguidamente de izquierda a derecha. Junto a la esquina izquierda del patio se abría una puerta que daba paso a una pieza estrecha y alargada, de 10'2 x 4'8 metros, que seguramente sirvió como capilla palatina, pues a su izquierda había una sala cuadrada de 6'3 metros de lado que pudo

hacer las veces de tribuna o sacristía. A la derecha de la supuesta capilla se abría en el piso bajo un pasadizo de 4'8 metros de ancho y 13'2 metros de largo, que daba acceso a las dependencias privadas del Palacio. A su derecha estaba la "Sala Real" (7), el más importante espacio representativo del Palacio oficial (8). Era de planta rectangular, medía 16'2 x 10'2 metros de lado y es de suponer que recogería las dos alturas del edificio en una sola. Tenía dos entradas, la principal desde el patio y otra más en el pasadizo anteriormente descrito. La última dependencia estaba cerca de la calle del Almirante y es descrita en un plano de 1575 como una "quadra y torre", que presentaba entonces un aspecto de ruina inminente. Era de planta cuadrada, de 10'2 metros de lado, y en la vista panorámica de la villa que trazó Antonio de las Viñas en 1565 es claramente visible. Su interior, de dos o tres pisos, bien pudo servir como sala de reunión del Consejo Real.

El estado de esta parte de los Palacios ya era preocupante en 1530, cuando el teniente de alcaide escribió sobre el particular a la Emperatriz Doña Isabel. Ésta se dirigió acto seguido a Don Juan de Ayala, corregidor de Medina del Campo, en carta fechada en el Alcázar de Madrid el 26 de agosto, comunicándole que había sido informada sobre el estado de dichos Palacios y que, al parecer, era necesario "trastejar y repararlos, en espeçial el quarto que está çerca de la calle del Almirante y Sala Real, con los corredores" (9).

Atravesando el citado pasadizo y siguiendo en línea recta, como hemos hecho desde la entrada de la Plaza Mayor, se llegaba a un segundo patio con los "corredores" que se citan en el documento anterior. Más al fondo entraríamos en un tercer patín (10). Entre estos dos patios estaría el corredor que salía hacia la huerta. En torno a estos dos patios pequeños unidos se disponían dos pisos de habitaciones privadas. Los pies derechos de los pórticos serían de madera, con basas de piedra y capiteles de zapata para sostener el piso superior. Los muros y paredes maestras estarían construídos en ladrillo, madera y adobe. Parece muy posible que los aposentos donde pasó la Reina Católica sus días postreros estuviesen situados en la crujía Suroeste del primer patio, cerca del lugar de donde partía el corredor que salía a la huerta. Pudo existir algún mirador para descansar la vista en los jardines. La zona de habitación correspondiente al tercer patín albergaría las dependencias de servicio, Cocinas, Cera, Botillería, Caballeriza y Acemilería. En estas últimas había "ocho cavallos y veynte acémilas y machos de silla" cuando falleció la Reina Católica (11). Atendían los primeros por

los curiosos nombres de "El Corregidor", "Don Fadrique" –comprado por el homónimo segundo Duque de Alba–, "Comendador Mayor" –regalado por el Rey Don Fernando al Barón napolitano Próspero Colonna–, "Rojas" –que era blanco–, "Diego Cano", "Caballo del Gobernador de Canarias", "Adelantado" y "Coronel".

II.– HUERTA DE PALACIO

Al Suroeste se extendía, rodeada de tapias, la Huerta Real, que tenía la forma de una proa de barco invertida en la cual la quilla correspondería a la calle del Rey, donde había una puerta para salir al exterior del recinto. Desde la punta de la proa hasta las edificaciones de Palacio había unos 156 metros de distancia, mientras que el ancho desde la quilla hasta lo que sería la cubierta de barco alcanzaba unos 69 metros. La parte más cercana al Palacio tendría zonas ajardinadas, mientras que el resto de la superficie se dedicaría a cultivos típicos de huerta. Así cuando el 9 de enero de 1475 la Reina Isabel otorgaba la tenencia de los Palacios de Medina a Juan Texén, Físico Mayor de su Alteza, le notificó lo siguiente: "e podades morar e estar en ellos, vos o vuestro logarteniente y no otra persona alguna; e asy mesmo vos do la tenençia de la huerta e de los Palacios para que la podades labrar e plantar e desfrutar vos o quien vuestro poder oviere para ello, e lo podades arrendar a quien quisyerdes, e levar los frutos e rentas de la dicha huerta en cada un año para en toda vuestra vida" (12). En efecto, la huerta se arrendaba a un hortelano (13).

Parece que a fines de 1497 la Reina Católica (14) ampliaba de modo considerable el terreno de estas huertas mediante la compra de diversos corrales y establos cercanos, según se deduce de varios asientos registrados en los libros del tesorero Morales. Desembolsó en la operación 80.000 maravedís, repartidos en 23.000 para la mujer de Gutierre de Posar "por otro pedaço de corral"; 27.000 maravedís para María Lasa, "por un pedaço de corral", y 30.000 maravedís a Teresa Ruiz, "huéspeda del secretario Francisco de Madrid, vesyna de Medina del Campo... por la parte del corral e establo que su Altesa le mandó comprar". Pese a nuestra suposición, hay que aclarar que no se menciona en la documentación ni el lugar que ocuparon ni el destino que corrieron estos terrenos. Sí sabemos que para cercar el perímetro de la huerta de Palacio fue requerido Juan de Talavera, maestro de obras

de la Soberana, pues al mismo tiempo está construyendo "çiertas tapias de la huerta de los Palaçios de su Alteza de Medina del Campo" (15). En Alcalá de Henares, el 17 de enero de 1498, le pagó el tesorero Morales dos partidas de 30.000 maravedís por hacer este trabajo.

Una pequeña parte de esta huerta palatina estaba ocupada en 1575 por el Hospital de la Trinidad, institución caritativa para pobres que desde 1587 pasó a formar parte de las propiedades del Hospital (16) fundado por el banquero y hombre de negocios medinense Simón Ruiz.

III.– PRESENCIA DE LOS REYES CATÓLICOS

Fue el de Medina del Campo uno de los Palacios más utilizados durante el reinado de los Reyes Católicos (17). Estos residen entre sus muros cuatro veces en 1475 y en tres ocasiones en 1476. Don Fernando lo habitará en abril, mayo, junio, julio y agosto de 1477, con breves intervalos de ausencia. El 4 de septiembre de 1480 vuelven a aposentarse los esposos en sus habitaciones, una vez derrotado el enemigo portugués, pero el 28 del mismo mes se va el Rey Don Fernando a sus dominios aragoneses, mientras que su esposa reside sin interrupción en Medina hasta el 20 de enero de 1481. Regresan juntos a Medina del Campo el 3 de febrero de 1482. El Rey se marcha hacia Córdoba el 14 de marzo, para dirigir las operaciones bélicas contra el Reino de Granada, pero Doña Isabel sigue viviendo en sus Palacios de la Plaza Mayor hasta el 25 del mismo mes. Don Fernando pasa brevemente por la villa el 17 de febrero de 1483. Ambos esposos vivirán de nuevo en esta Casa Real del 10 de marzo al 4 de abril de 1486 y del 7 de febrero al 27 de marzo de 1489. No volverán a Medina del Campo hasta el 20 de febrero de 1494, dos años después de la victoria definitiva sobre los moros granadinos, permaneciendo en los Palacios de la Plaza hasta el 8 de mayo y regresando de nuevo para aposentarse en ellos desde el 9 al 21 de junio del mismo año.

Nos cuenta Fernández de Oviedo (18) que aquel 21 de junio de 1494 partió la Corte viajera de Medina del Campo hacia Arévalo, donde los Monarcas, el Príncipe Don Juan y las cuatro Infantas, iban "a ver a la Reyna vieja Doña Ysabel, madre de la Reyna Cathólica, muger que fue segunda del Rey Don Johan, segundo de tal nonbre en Castilla". El sol apretaba con tal fuerza que, en el camino, "se ahogaron de sed, por la gran calor e polvo e falta de agua, un negro de Guevara, mayordomo de la Reyna [de Nicolás de Guevara, Tenien-

te de Mayordomo Mayor], e dos moços de espuelas de cavallos que allí yvan, lo qual yo vi". La caravana regia llegó a su destino el 23 de junio. Como consecuencia de este desgraciado suceso, ordenó la Soberana que, en adelante, "asy de camino como en la caça", fuese cerca de la Persona Real un "aguador" y "un par de azémilas de camino...para que lleven pan e vino e agua e fructa e rávanos e otros rrefrescos, quales los oviere en aquel tienpo, para socorrer a los moços de espuelas e gente de pie de los cortesanos e a todos los que quisieren, en el camino o campo por donde va la Persona Real, por que no perezcan de sed". Esto se haría "en espeçial en la caça e siendo verano".

Más larga es la estancia de 1497, pues los Reyes permanecen en el Palacio de Medina del Campo desde el 22 de mayo hasta el 14 de septiembre. Son tiempos muy felices para ellos. Acaban de asistir, el 19 de marzo, en la Casa del Cordón de Burgos, al matrimonio que ha unido a su querido hijo y heredero, Don Juan, Príncipe de Asturias y de Gerona, con Doña Margarita de Austria-Borgoña, hija del Rey de Romanos Maximiliano de Habsburgo y de su difunta esposa la Duquesa María de Borgoña.

Procuraron los Soberanos revestir de la mayor riqueza posible el acontecimiento, no reparando en gastos. Sabemos que regalaron a los recién casados una excelente colección de muebles, joyas y tapices (19). Al parecer, Fernando e Isabel aprovecharon la celebración de la feria de mayo de 1497 en Medina del Campo para hacer algunas compras en la Plaza Mayor. Esto parece desprenderse del pago atrasado (20) de 7.700 maravedís que hicieron cuatro años más tarde en la Alhambra de Granada a Vicente Zahera, "guarnecedor de tapicería de la Reina" (21). Este artífice había hecho "dose maletones" para guardar la colección de tapices de los Príncipes: "en Almaçán los quatro e en Burgos los ocho", y dos medios almofrejes o fundas de cama. Confeccionó un forro para proteger "un dosel de brocado de terçiopelo carmesy" y adobó una "cama de damasco blanco y el çielo de la cama de çarçahán", que era una seda muy fina de varios colores. Hizo forros para "un çielo de la cama del campo, con sus goteras y quatro corrediças". Esta cama de campo "de brocado raso carmesí", vino de Flandes con la Princesa Doña Margarita. Pero además guarneció Vicente Zahera "dos camas de tapaçería de las que se compraron en la feria de Medina del Campo" y "catorçe paños de los que se compraron en la dicha feria", decorando los forros con seda de colores y angeo basto. Tanta magnificencia se verá rota al fallecer el Príncipe Don Juan en Salamanca el 4 de octubre de 1497.

Otro acontecimiento de suma importancia tuvo como escenario el Palacio Real medinense, pues es aquí donde los Reyes Católicos organizan el tercer viaje de Cristóbal Colón a las Indias. Según una Real Provisión firmada por ellos en este lugar el 15 de junio de 1497, iban a viajar en los navíos trescientas treinta personas, las cuales serían elegidas en última instancia por el Almirante (22). Entre ellas habrá treinta mujeres, algunos clérigos que viajan "para convertir a nuestra Sancta Fe Católica a los Indios naturales de las dichas Yndias", un físico, un boticario y un herbolario. Los Reyes, que piensan en todo, piden que se lleven también "algunos instrumentos e músicas para pasar el tiempo de las gentes que allí han de estar". Esta expedición, embarcada en ocho carabelas, no partirá del puerto de Sanlúcar de Barrameda (23) hasta el 30 de mayo de 1498.

IV.– ÚLTIMA ESTANCIA DE LOS REYES CATÓLICOS

Algunos años más tarde, el 15 de noviembre de 1503, se disponía la Reina a partir hacia Medina del Campo, esperando quizás encontrar algún alivio para su muy quebrantada salud. Ese día estaba aún en Segovia y ordenó al tesorero Ochoa de Landa que pagase al contino Pedro de Malpaso (24), alcaide de la Casa del Bosque de Segovia, 70.000 maravedís, para que gastase ese dinero "en las obras de la Sala de mis Casas de la villa de Medina del Campo". A fines de noviembre la Princesa Doña Juana reside en la Torre del Homenaje del Castillo de la Mota. Sufre un terrible ataque de histeria cuando le dan la noticia de que la flota que habría de llevarla a Flandes, al encuentro de su amado esposo, no podría partir hasta la primavera del año siguiente. Don Juan Rodríguez de Fonseca, obispo de Ávila, se ve obligado a ordenar a los soldados de la guarnición que cierren todas las salidas, para evitar que la Princesa-Archiduquesa, en su desesperación, abandone el Castillo. A pesar del frío, permanece toda la noche a la intemperie, aferrada a una reja de la barrera exterior, hasta que el 28 de noviembre llega su madre para intentar hacerla entrar en razón, lo cual consigue, no sin antes haber escuchado las más duras palabras de labios de su hija. Tal disgusto debió agravar aún más, si cabe, la frágil salud de la Soberana.

Don Fernando el Católico se reune en el Palacio Real de Medina del Campo con su esposa el 20 de diciembre de 1503. Permanecerá junto a ella hasta el fin, por razones tanto sentimentales como políticas. Si ella moría,

heredarían el trono castellano su hija la Princesa Doña Juana, cuya conducta era cada vez más preocupante, y el marido extranjero de ésta, el Archiduque Felipe el Hermoso, que practicaba una política exterior de amistad con Francia, contraria a la línea marcada por el Rey Católico. En el periodo de tiempo que le queda de vida a la Soberana sólo se ausentarán de la villa en cuatro ocasiones, para retirarse al Monasterio de La Mejorada de Olmedo durante algunos días de enero, marzo, mayo y junio de 1504. En marzo parte Doña Juana hacia los Países Bajos. Su hijo el Infante Don Fernando de Habsburgo-Trastámara, nacido en Alcalá de Henares el año anterior, queda en el Palacio de Medina junto a la abuela. Mientras tanto Pedro de Malpaso (25), obrero mayor y contino de la Corte, recibe de la Reina el 14 de junio de 1504 una partida de 60.000 maravedís "para acavar de faser la Casa Grande de los Palacios de Medina" y otra más de 80.000 maravedís "para faser otra sala en el tercero patín del dicho Palacio, e otras cosas que se han de faser en él".

Por otra parte, el 15 de mayo la Reina hace pagar (26) a Jerónimo de Palacios, "maestro de mis obras de carpintería", 10.000 maravedís por las obras que lleva hechas desde el 1 de enero hasta final de abril, "así para el Monumento como en mi Cámara e en otras partes". El Monumento es el habitual en la Semana Santa de cada año y quizás se levantó en la supuesta Capilla que hemos visto junto a la Sala Real. Desde 1495 el mudéjar Jerónimo de Palacios (27) era el fiel carpintero de Cámara de la Reina Católica, a la que acompañaba en todos sus desplazamientos. Se llamó Mahoma de Palacios hasta 1500, año en que, inspirado quizá por el constante ejemplo de la piadosa Reina, decidió abandonar la religión musulmana. Como premio a su conversión al Cristianismo, el Rey Don Fernando el Católico le armó caballero, "y le dio por armas en un escudo de oro un coraçón de gulas, asentada en la cabeça del coraçón quatro rótulos con cada çinco letras de gulas, las quales diçen "Credo", y en el medio del coraçón un nivel de plata y ocho letras en la orla que diçen "Ave María" (28). Fue un caso excepcional en su tiempo, impensable en reinados sucesivos.

Según una nómina firmada por Doña Isabel en el Palacio de Medina, el 4 de septiembre de 1504, recibe Jerónimo de Palacios otros 30.016 maravedís (29) por ciertos trabajos que ha hecho desde enero hasta el mes de julio. Una parte le es debida aún de "los gastos del monumento que le fizo la Semana Santa en Palacio" y de "los altares que fizo en la claustra de Sant

Françisco". En Palacio trabaja en "obras de escaleras e ventanas e çerraduras e puertas e aldavas". Para la Reina ejecuta "çiertas arcas e armarios para las copas de oro, con sus guarniçiones, e en altos caxones" y "doze armarios que fizo para los vidrios". Eran también de su mano "quatro arcas que se hizieron para enbiar a Flandes, e en las guarniçiones e chapas e clavazón, e dorar, e çintas, e fundas de las dichas arcas". Suponemos que llevaban dentro parte del equipaje de Doña Juana cuando ésta partió en marzo hacia los Países Bajos. No faltan en la nómina unos "carretonçillos que hizo para el Ynfante Don Fernando mi nieto", futuro Emperador de Alemania, que entonces contaba un año y cinco meses de edad. Este niño debió alegrar con sus risas los últimos meses de vida de su abuela.

– EL APOSENTO DE LA REINA: Creemos que el aposento donde falleció Doña Isabel la Católica, "que sale al corredor de la huerta", estaría situado junto al primer patín del recinto interior del Palacio. Al fonso de la antecámara había una puerta, decorada con una "Y" y una "F", en la que se abrían cuatro ventanas enceradas. Tras ella estaba el dormitorio regio, en el que entraba la luz exterior gracias a dos ventanas corredizas con marcos encerados. Para acudir a los oficios divinos, el maestro mayor de carpintería Jerónimo de Palacios construyó para la Reina enferma "un atajo de madera hazia la Capilla, y en medio del atajo una puerta y dos ventanas". El mismo artista tabicó de yeso y ladrillo "un corredor cabe donde posava ella misma", forrando con tablas este pasadizo y abriendo en él "una ventana con su marcoençerado". En estas y otras obras gastó (30) un total de 19.594 maravedís. Había otra habitación lateral en la que, durante los descansos, "dormían los monteros" (31), es decir, ocho de los doce Monteros de Espinosa que en tres turnos, de cuatro en cuatro, hacían la guardia nocturna ante la puerta del dormitorio regio.

– LOS TAPICES DE FLANDES: Es más que posible que decorasen las paredes del dormitorio de la Reina Católica algunos de los tapices flamencos de temática religiosa entregados, en el Palacio de Medina, por el tapicero Matías de Guirla. Este extranjero era un proveedor de estos preciados tejidos, procedente, casi con toda seguridad, del taller bruselés de Pieter van Aelst, famoso tapicero de la Casa del Archiduque Felipe el hermoso, que había viajado a España en 1502 acompañando a su señor. En Toledo, el 10

de agosto de aquel año, Aelst había entregado a Doña Juana los famosos "Paños de Oro" (32), dedicados a la vida de la Virgen María, que hoy son las piezas más antiguas de la colección de tapices del Patrimonio Nacional. El 5 de febrero de 1504, estando la Corte en el Palacio de Medina del Campo, Doña Isabel extiende una Cédula para que su camarero Sancho de Paredes pague a "Matys de Guirla, tapiçero vesino de Flandes" (33), la fuerte suma de 245.797'5 maravedís por doce tapices "los quales yo mandé comprar dél", aunque valieron en realidad 264.555 maravedís. Eran un "paño del Peregrino", otro de verdura "muy fino", y seis de devoción: dos crucifijos, un "Ecce Homo", la "Prisión de Cristo", "cómo velaba Pilatos" y "cómo Cristo lavó los pies a sus discípulos". Siguen otro paño pequeño con la "Historia de los Reyes", uno de Santa Bárbara con verdura, otro de "Cristo en el pozo con la Samaritana" y otro de "Nuestra Señora a Egipto".

Una nueva Cédula se despacha el 26 de julio de 1504 (34) para pagar a Matías de Guirla 411.434'5 maravedís por los tapices, goteras de cama (35) y antepuertas que se han comprado de él. Se citan cuatro paños de verdura, otro que tiene "en el medio en lo alto la Muerte", otro de un cupido, otro que tiene "en el medio y en lo alto a Dios Padre", y un paño con "un ángel" en el medio. Tres "paños de cama de la ystoria de Ércoles", otro "paño de Sant Gregorio de oro e seda e lana" y otro tapiz del Apocalipsis "con algún oro".

El de San Gregorio fue identificado por el conde de Valencia de Don Juan (36) con el tapiz de la "Misa de San Gregorio" que se guarda en las colecciones del Palacio Real de Madrid. Por su estilo parece obra segura del tapicero Pieter van Aelst (37). En el borde inferior del alba del Santo puede leerse una firma de taller: VIN/BRUXELL/OMIE//RV JT S, que lo hace procedente de Bruselas. La descripción que del paño de San Gregorio, comprado de Matías de Guirla, se hace en 1505 en las diligencias testamentarias de la difunta Reina Isabel, coincide plenamente con el aludido. Fue heredado por su hija Doña María, Reina de Portugal (38), y más tarde por la Reina Doña Juana, en cuyos inventarios de 1555 aparece registrado (39). Otros tres paños mencionados en el documento han sido identificados con la serie "Moralidades" o "Vicios y Virtudes", atribuida asimismo a Pieter Van Aelst (Palacio Real, Madrid). El de "cupido" corresponde al titulado "Exhortación a las Virtudes"; el del ángel al denominado "La Gracia Pública de los Honores", y el de la muerte, quizá identificada con un monstruo sobre el que cabalga la Hostilidad (Fostili), parece ser el titu-

lado "La Virtud de los Honores". Otro más, el referido a "Dios Padre", ha sido identificado, sin mucho fundamento, con el tapiz con forma de retablo titulado "El Nacimiento de Jesús" (Palacio Real, Madrid). De este modo daba inicio la Reina Católica a la colección de tapices flamencos más importante de Europa, agrandada y consolidada por sus sucesores en el trono. El Palacio Real de Medina del Campo, inmerso en un espacio urbano mercantil de alcance internacional, era el lugar indicado para brindar este gesto de magnificencia.

– UNA "CASA DE MUÑECAS" INGLESA: Pero el objeto más extraordinario y curioso que llega al Palacio de Medina en 1504, es una Casa de Madera con vidrieras, enviada por el embajador Don Pedro de Ayala desde Inglaterra. Se trata, probablemente, de un regalo del Rey Enrique VII, que el 23 de junio de 1503 acababa de negociar en el Castillo de Richmond (North Yorkshire) con los embajadores de España el matrimonio de su hijo Enrique, Príncipe de Gales, con Catalina, hija de los Reyes Católicos (40). Esta Casa de Madera sería una versión a escala de un palacio de la época y tendría unas dimensiones considerables, pues para enviar sus vidrieras se necesitaron dos cofres. Estaría hecha con el detalle y el cuidado que siempre han sido habituales en los artistas ingleses.

Cuando el regalo estaba en camino, la Reina escribió desde Segovia el 25 de agosto de 1503 (41) a Martín Sánchez de Zamudio, para notificarle que enviaba con la presente carta a Valderas, criado del embajador Ayala, y a Juan Ochoa, a los que había encargado traer la "Casa de Madera quel dicho Don Pedro de Ayala me enbía". Para facilitarles la labor y "se trayga lo antes que se pueda", ordenó a Zamudio que les proporcionase bestias de guía y demás cosas que necesitasen. El mismo día escribió Doña Isabel a los guardas de todos los puertos que hay "desde la villa de Bilbao fasta donde yo estoviere", diciéndoles que dejasen pasar libremente a los citados Valderas y Ochoa "para que me traya una Casa de Madera quel dicho Don Pedro me enbía e dos cofres en que vienen çiertas vedrieras para la dicha Casa" (42).

Al año siguiente aún pagaba 15.000 maravedís el tesorero Morales, por orden de la Reina Católica, a Juan de Valderas y otra cantidad igual a Juan de Ochoa de la Rentería, por lo que trabajaron en traer la Casa de Madera, según consta en una cédula fechada el 12 de enero de 1504 (43). En una nómina firmada por Doña Isabel y fechada en Medina del Campo el 13 de fe-

brero de 1504, se incluye un asiento por el cual se pagan 250 maravedís a dos oficiales que trabajaron tres días "en adovar lo quebrado y desconçertado de la Casa de Flandes" (44), que parece haber sufrido bastante durante el largo viaje. Podría referirse a esta auténtica casa de muñecas otro apartado de la misma nómina en el que se notifica la compra de 20 maravedís de "hilo de Flandes de fierro (para) rodear la jaulita pequeña". Además se han gastado 12 maravedís en comprar el papel que fue necesario "para faser la demuestra de la lenterna". Todos estos trabajos los dirigió el maestro carpintero Jerónimo de Palacios. Todavía el 4 de junio recibía de los Reyes Juan Ochoa de Rentería 10.000 maravedís, por su trabajo como mensajero entre las Cortes de Inglaterra, Países Bajos y España, "e por lo que trabajó e gastó en traer los arneses e la Casa de Madera" (45).

– RELICARIOS: Profundamente devota, guardaba la Reina Católica en su Cámara varios relicarios (46). Uno era "de oro, esmaltado de rosicler e blanco e verde e pardillo, que tiene seys estorias de cada parte" y contiene cuarenta y dos reliquias, "e un Agnus Dei de çera blanca pequeño, e un coraçón pintado en un pergamino morado, e tiene el coraçón una abertura". Dentro del relicario había "una patena de oro esmaltada", que custodiaba otras dieciséis reliquias, pues, aunque tenía diecisiete cajitas, "falta una que dize San Lucas". Otro relicario, que había regalado a la Soberana "el Obispo de Catania, que es agora de León" (Juan de Vera), tenía dentro "un algodón que tocó en el cuerpo de Santa Águeda, e un poco de la arca en que estuvo el cuerpo, e un poco de la seda en que estuvo aforrada la arca, e un poco de la çinta con que estava atada la teta de Santa Águeda". Una cajita de madera contenía un castellano de oro "que tiene un agujero por medio que diz que se hizo con el clavo que clavaron los pies a Nuestro Señor, e otras monedas de plata doradas de la una parte". Hasta ciento treinta y tres reliquias había en "una calderuela de plata". Otro relicario era "de plata dorada, con unas portezuelas de la dicha plata, el qual tiene çiertos encasamientos en que diz que están con reliquias". Descubre la documentación que se hallaron también "dos bolsas de çebtín blanco con reliquias en un cofre de que su Altesa tenía las llaves, que diz que las truxieron de Jerusalén". Se registra por último "un relicario de oro, esmaltado de rosicler y blanco con negro y pardillo", que tiene "seys estorias de cada parte, y comiença por la una parte en la

Salutaçión y acaba en el día del Juizio, y por la otra parte comiença en Sant Miguel y acaba en la Madalena, y por las reliquias es asy mismo estoriado al derredor". Podría tratarse del primero que citamos.

– LAS ARCAS DE LA REINA: En las estancias cercanas al dormitorio regio se agolpaban algunos muebles construidos por Jerónimo de Palacios y sus ayudantes (47), obedeciendo órdenes directas de Doña Isabel: "quatro arcas de madera blanca, cada una con chapas de hierro, y sus aldavas e çerraduras y "quatro arcas de madera blanca, con sus çerraduras y doze chapas de hierro en cada una, y sus aldavas". Se hacen en talleres cercanos, pues se insiste en que cuesta 8 maravedís "traerlas a Palaçio". Repara el mudéjar otras veintitrés arcas viejas, poniendo nuevas cerraduras y candados. Previsora ante la muerte, la Soberana hacía reparar estas arcas de viaje para meter en ellas sus pertenencias, que serían subastadas en almoneda después de sus días.

V.– MUERTE DE LA REINA CATÓLICA

Mientras se apaga la vida de la Reina, el solícito Jerónimo de Palacios obedece sus órdenes y hace lo posible para que se sienta más cómoda. Para realzar el servicio religioso en el día de todos los Santos, le manda que haga (48) "ocho candeleros para cinquenta e çinco hachas". Según deseo expresado por "su Señoría estando doliente", fue incluida en la última cuenta del carpintero "una caxa como jaula aforrada de raso carmesy, y las guarniçiones de hierro dorado, y las tres puertas de plata labrada...la qual dio a Su Señoría en el Parral de Segovia", en cuyo aposento regio había residido ella en 1503. A continuación ordena a Palacios que haga "una ratonera e un tabladillo", para ponerlos "cabe la Cámara" donde ella agoniza. Gustaría la Reina de escuchar el canto de los pájaros, pues manda a Jerónimo de Palacios que haga "una jaula grande de madera de álamo, encordada de hilo de hierro, y encordar otras dos del dicho hilo". Cuando la Soberana ya no puede incorporarse, hace el carpintero para ella "de hoja de milán un baçín llano".

Doña Isabel firmó su testamento el 12 de octubre y le agregó un Codicilo el día 23 de noviembre. A pesar de los esfuerzos de sus mejores "físicos" o médicos –Fernán Álvarez de la Reina, Nicolás de Soto, Lorenzo Solís de Guadalupe, Gracián Mexía y Juan de la Parra–, falleció en el Palacio

Real de Medina del Campo hacia el mediodía del 26 de noviembre de 1504, tras haber recibido los Santos Sacramentos, siendo amortajada en hábito de la Orden de San Francisco. Tenía cincuenta y tres años de edad y había reinado durante veintinueve. Gracias a su tesón, la Religión Católica triunfa en España y comienza a extenderse por el Nuevo Mundo. Vive España, en la cumbre, el inicio de sus tres Siglos de Oro, mientras tocan a muerte las campanas de sus iglesias. El maestro carpintero real Jerónimo de Palacios realiza el más triste trabajo de su vida: "el ataúd para su Señoría y una cama alta para asentar las andas" (49), donde iría dicho ataúd hasta Granada. El Rey Don Fernando, sobre un tablado construido en la Plaza Mayor frente al Palacio Real y acompañado por los Reyes de Armas, proclama Reina de Castilla a su hija Doña Juana I, que aún reside en los Países Bajos. Para ello ordena a Don Fadrique Álvarez de Toledo, segundo Duque de Alba, que alce el Pendón Real por tres veces. Suponemos que el funeral de cuerpo presente se celebró en la Capilla palatina o, por motivos de espacio y ceremonia, en la gran Sala Real.

El ataúd de la Reina Católica iba protegido por dos fundas, una de cuero de becerro y otra de bitre encerado. Además fue forrado (50) "dos vezes" con terciopelo negro y, sobre él, se puso un paño de terciopelo negro con una cruz de raso carmesí. Tiraban de las andas dos machos, adornados con colleras, riendas y gualdrapas de teciopelo y seda negra. Una vez asegurado sobre ellas con cordeles, el ataúd fue cubierto con un rico paño de brocado carmesí, morado y verde, que tenía una antepuerta en medio "de oro e plata e pelo blanco, de una lavor de unos troncos de Granadas, e en medio un escudo grande de las Armas Reales".

Salió el cortejo fúnebre de Medina del Campo el 27 de noviembre. Iba compuesto por veinticinco capellanes –entre ellos el futuro Obispo de Palencia Pedro Ruiz de la Mota y el humanista milanés Pedro Mártir de Anglería–, catorce cantores, el organista Lope de Baena, nueve capellanes de la Capilla aragonesa, dos reposteros de capilla, cinco alguaciles de Casa y Corte, el teniente de Mayordomo de la Reina Pedro Patiño, la Condesa de Camiña, nueve reposteros de cama, tres reposteros de estrados, cinco porteros de palacio, dos coperos, cinco ballesteros de maza, seis monteros de guarda, dos aposentadores, tres caballeros contínos, treinta y siete oficiales (hombre de plata, despenseros, aguador, cereros, barrendero, gallinero, carnicero, regatón, caballerizos de las andas, acemileros), tres cocineros, tres

mozos de cocina, treinta y cuatro mozos de espuelas y diez escuderos de pie. Desde Arévalo, delante de las andas que llevan el ataúd de la Reina, camina un fraile con una cruz procesional de plata, prestada para la ocasión por el Monasterio de San Francisco de esa villa. Iba protegida por una manga de raso negro. Con esta lúgubre ceremonia marcharon hasta Granada, en medio de un tiempo frío, alumbrándose con el fuego de las antorchas.

Don Fernando el Católico, muy afectado, se retiró al Monasterio de La Mejorada del 30 de noviembre al 8 de diciembre, para observar el luto. El día 10 regresa a Medina del Campo y se pone en camino hacia Toro. Para evitar que la sucesión de la Corona de Aragón caiga en manos de los Habsburgo, contraerá nuevo matrimonio, en Valladolid, el 22 de marzo de 1506, con Doña Germana de Foix, sobrina del Rey Luis XII de Francia.

VI.– FERNANDO EL CATÓLICO Y GERMANA DE FOIX EN MEDINA DEL CAMPO

No volverá el Rey Católico a Medina del Campo hasta 1509, cuando permanece en la villa durante algunos días de enero, junio y julio. Tres años antes ha muerto en Burgos el Rey Felipe I. Ahora vuelve a gobernar Castilla sin problemas, aunque debe hacerlo en nombre de su hija Doña Juana I, Reina titular de Castilla, a la que desde marzo de 1509 recluye en el Palacio Real de Tordesillas por razones de sobra conocidas. Visita el Soberano el Palacio de Medina del Campo otra vez en noviembre de 1510 y en julio de 1511. Más larga es la estancia de 1513, pues permanece en la villa desde el 16 de febrero hasta el 20 de marzo.

Suele aprovechar Don Fernando estas visitas para cazar en las lagunas del río Zapardiel o para hacer lo propio en el Palacio Real de Carrioncillo (51), que estuvo situado a unos siete kilómetros y medio al Noroeste de la villa, en la orilla izquierda del río Zapardiel, junto al lugar llamado actualmente Carrión y Dueñas de Medina. Según cuenta Galíndez Carvajal (52) en sus "Anales Breves", en el mes de marzo de 1513 enfermó el Rey Católico "en Medina del Campo, viniendo de Carrioncillo", adonde "se había ido a holgar con la Reina Doña Germana su mujer". Afirma que fue en ese Palacio de Carrioncillo donde Doña Germana le ofreció un extraño brebaje que, decían, serviría para dejarla preñada. Asegura el cronista Santa Cruz (53) que se trataba de "algunos potajes hechos de turmas de toro y cosas de medeçina que ayudavan a ha-

cer generación", y "confirma que la anécdota sucedió en ese lugar de Carroncillo, "deleitoso y de mucha caça". Al regresar a Medina del Campo, el Rey cayó muy enfermo y jamás volvió a recuperar plenamente sus facultades físicas. Por si esto fuera poco, los dos esposos no consiguieron traer al mundo a un heredero que salvase a la Corona de Aragón de caer en manos de una dinastía extranjera. Todavía regresará Fernando el Católico a la villa castellana en dos ocasiones: del 21 al 24 de julio de 1514 y del 20 de febrero al 31 de marzo de 1515.

VII.– DECADENCIA Y RUINA DEL PALACIO REAL

A partir de entonces el Palacio Real medinense cae en el olvido. En 1530 amenazaba ruina (54). El Príncipe Felipe expedía una Cédula desde Madrid, el día 5 de febrero de 1547, dando licencia, a pedimiento del Concejo de la villa, para que "podays hacer el dicho vuestro cabildo e ayuntamiento e ver las dichas fiestas e regoçijos en el quarto de la dicha Casa Real questá encima de la puerta hazia la Plaza Mayor, e ansimismo podays poner el dicho peso en alguna otra pieça de la dicha Casa que sea conbyniente pa ello", por lo cual ordena a Pedro de Barrientos, alcaide del Palacio, que ponga los Reales Aposentos a disposición del Concejo. Pero el regidor más antiguo de la villa, Francisco Díaz del Mercado, se opuso a que la vieja Casa Real se utilizase para cosas de tan bajo trato, "quanto más que no hay Casa en toda Castilla a quien tanto acatamiento se deba, por ser tan antigua y aver nascido en ella tantos reyes e prínçipes como es notorio, y no es justo que agora se tenga en menospreçio, y aunque por más no fuese de haber muerto en ella la muy alta e muy poderosa y esclarescida Reyna Doña Ysabel nuestra señora de gloriosa memoria, por que fue tanto el amor y voluntad que todos los Reyes han tenydo a esta Casa que ella quiso morir en ella" (55).

En 1575 se proyectó una reforma de su interior para hacer una alcaicería que acogiese a los mercaderes venidos a las ferias. Por fin, en 1602 y aprovechando que la Corte se encontraba en Valladolid, fueron reparados los tejados de la torre principal y de la "torre de adentro", y se derribó el segundo piso de los corredores por encontrarse irrecuperable, "de manera que venga el texado sobre las soleras del suelo primero" (56). Once años más tarde, en 1613, el Rey Don Felipe III donó el Palacio a las monjas agustinas recoletas, que no llega-

rían a utilizarlo (57). Entonces fue descrito como "una casa vieja caída y sin ningún edificio ni ser de provecho". El Ayuntamiento fue el siguiente ocupante, instalando por fin el Peso en su zaguán. Don Juan Montalvo lo debió ver en estado de franca ruina, pues en su "Memorial Histórico de Medina" (1634), escribió lo siguiente: "en la Plaza Mayor...están las reliquias del Real Palacio donde habitaron muchos reyes" (58). En la segunda mitad del siglo XVII desapareció la torre principal (59) y se construyó una nueva fachada, terminada en 1673. Finalmente, la Desamortización del siglo XIX, concebida como nuevo caballo de Atila, acabó con todo vestigio de su gloria (60).

VIII.– EL ENTORNO URBANO

Gran importancia tenía el espacio urbano (61) en que se hallaba ubicado el edificio, pues éste ocupaba una esquina de la Plaza Mayor. En esta Plaza se desarrollaban las famosas ferias que experimentaron un auge sin precedentes a lo largo del siglo XV, atrayendo a mercaderes y cambistas de toda Europa. Contaba entonces la villa con 16.000 vecinos, siendo muchos de ellos venecianos, genoveses, alemanes, flamencos y franceses. El cúmulo de gentes que atraía la feria debía ser tan impresionante, que Felipe el Hermoso (62), llevado por la curiosidad, se disfrazó con peluca morena y traje español el 15 de marzo de 1502, para darse el gusto de recorrer la feria sin ser reconocido, aunque tres de sus grandes señores le seguían a una distancia prudencial por si se veía envuelto en algún tumulto. En este sentido puede establecerse una ligera comparación tipológica entre este Palacio Real, de carácter más bien civil, y los que el Archiduque Felipe poseía en las prósperas ciudades de los Países Bajos, inmersos también en un espacio comercial. Decimos ligera comparación, porque los palacios ducales (63) de Brujas, Gante o Bruselas, estaban mejor y más lujosamente construidos, y no se ubicaban en la Gran Plaza mercantil, sino cerca de ella.

Además del Poder regio, representado en este espacio medinense por el Palacio, era notoria la presencia del Poder eclesiástico, afirmado gracias a la mole de la Iglesia Colegial de San Antolín (64), que empieza a reconstruirse con nueva planta a partir de 1502. Alonso García del Rincón, Abad de Alcalá de Henares, fundará en 1523, en la misma Colegiata, una capillita exterior dedicada a Santa María del Pópulo. Desde su balconada se impartirán las misas mientras duren las ferias, para que, de este modo, no se

interrumpan las transacciones comerciales. Después del terrible incendio de 1520, que asoló una parte de esta Plaza, se reconstruye el marco urbano con criterios renacentistas, ampliando y racionalizando su perímetro. Faltaba en ella un edificio representante del Poder municipal, una casa o palacio del Consistorio, que no empezará a construirse hasta 1656.

Sí había en esta Plaza una fuente, cuyas aguas servían para calmar la sed de la muchedumbre feriante y para apagar posibles incendios, como los que hubo en 1492 y 1498. Hay noticias de esta fuente en 1494 y 1499.

Pero todavía el 31 de marzo de 1501 escribe el Consejo Real (65) en Valladolid a Francisco de Ribadeneira, para comunicarle una petición que ha hecho el Concejo medinense. Los miembros de esta corporación dicen que es muy necesario que se pueda hacer una conducción que provea de agua a la fuente de la Plaza en invierno y en verano. Quieren traer el agua "de un pozo a la dicha Plaça por caños", porque "es más dulçe que el agua del caño e pilar de San Françisco de la dicha villa". Esta petición ha sido presentada ante el Consejo Real. Una vez hechas las deliberaciones pertinentes, los consejeros piden a Ribadeneira que se reuna con García de Guadalupe, carpintero y albañil avecindado en Valladolid, pues conoce lo que está ocurriendo con esa obra. Ambos personajes se presentarán en Medina del Campo y buscarán a maestros expertos que estén al corriente de la obra, para ir con ellos a ver "por vista de ojos el agua que asy quieren llevar por los dichos caños a la dicha Plaça, para que aya fuente e pilar en ella, e si se puede bien llevar a la dicha Plaça". Asimismo deberá calcular Ribadeneira el posible coste que alcanzará esta obra y el dinero que cada año costará traer el agua hasta la Plaza. Debe asegurarse de que el agua podrá salir sin interrupción de día y de noche. Por último, debe fijar el salario que se deberá pagar "a la persona que toviere cargo de la dicha fuente e pilar". A los cinco días se presentará en Valladolid ante el Consejo Real con las conclusiones acordadas por él con esos maestros, escritas y firmadas ante un escribano. Por cada uno de los cinco días que durarán las pesquisas, recibirá Ribadeneira 200 maravedís para su mantenimiento y García de Guadalupe otros 100 maravedís, jornales que serán pagados de los propios de la villa.

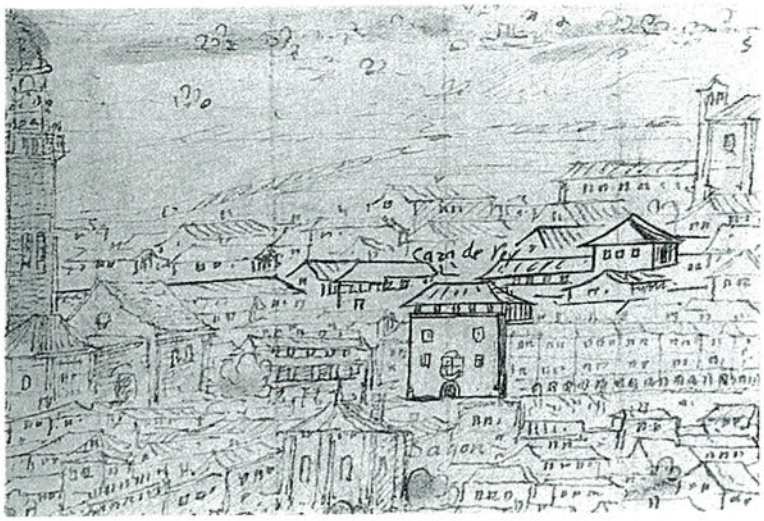
La Corona tenía un gran interés en el buen desenvolvimiento de las ferias medinenses, tan importantes para la economía de los reinos de Castilla y León. Demuestra este aserto alguna de las órdenes que parten de los Monarcas. Así, poco antes de que comience la feria de 1504, expide Doña Isabel una Cédula,

fechada el 15 de mayo y dirigida a los alcaldes de su Casa y Corte (66), para ordenarles que hagan "desocupar todo el aposentamiento del arena e la Plaza toda alrrededor, e la calle de Salamanca, e la calle de Sant Françisco, e la calle del Poso, e la calle de la Platería, e la Pellitería, e las iiii^{o} calles desta villa de Medina del Campo", para que puedan alojarse en ella los mercaderes que van a venir a la feria. Quedan exentas de esta medida las casas cuyos dueños no quieran expulsar voluntariamente a los huéspedes que tienen alojados en este momento. Otra Cédula de los Reyes Católicos, fechada el 17 de junio –cuando descansan en La Mejorada– y dirigida a Diego de Aguilar, mercader y vecino de Medina del Campo, sirve para que el tesorero Ochoa de Landa le pague 6 ducados de oro, que son 2.250 maravedís, "por el alquiler de una sala de su casa en que se haze el Audiençia de nuestros Descargos por el tiempo que durare esta feria de mayo" (67).

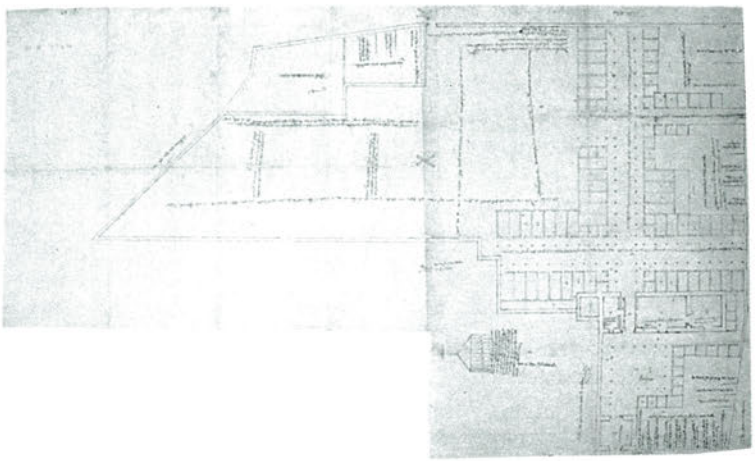
IX.– CONCLUSIÓN

En resumen, podemos concluir que, por su situación en el tejido urbano, el desaparecido Palacio Real de Medina del Campo constituyó un ejemplo de arquitectura civil muy avanzado respecto a su tiempo, bien protegido, en el plano militar, por el cercano Castillo de la Mota. Fue el símbolo de una Monarquía poderosa en el centro de la capital mercantil de la Corona de Castilla. Pero sobre todo, debemos destacar un hecho decisivo que relaciona la existencia de este Palacio con la Historia del Arte hispánico: gracias a la presencia continua de un holgado número de mercaderes extranjeros, las ferias de la Plaza Mayor constituyeron un vehículo de primera categoría para introducir el Arte flamenco e italiano en Castilla, ya sea mediante la compra directa o mediante la importación de encargo. Algunos de los mejores tapices flamencos de nuestro Patrimonio Nacional, resultan suficientes para demostrar este aserto.

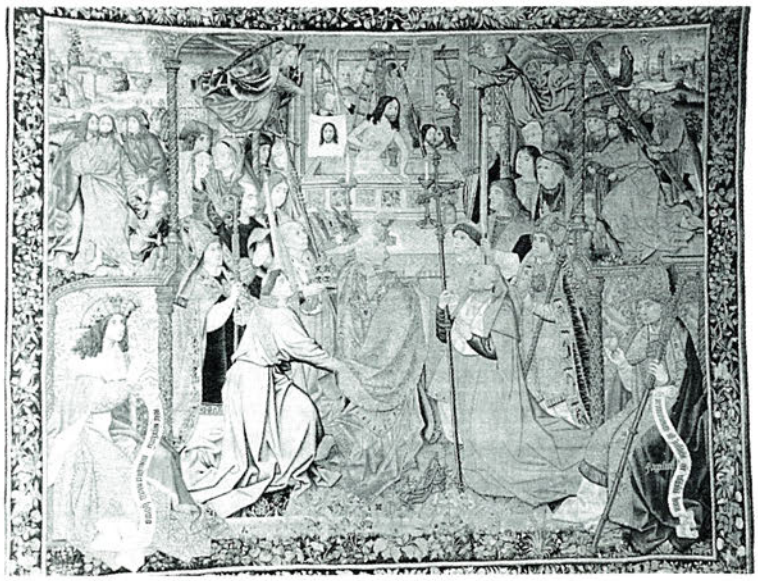
Por otra parte, existe un paralelismo evidente entre la ruina de estas ferias, la decadencia de la villa y la destrucción completa del Palacio Real. Tres fueron, en síntesis, sus causas: el descalabro de la manufactura textil española, consecuencia de las medidas proteccionistas promulgadas por la Monarquía en favor de la burguesía industrial de los Países Bajos; las guerras de religión que azotaron el Norte de Europa durante los siglos XVI y XVII, y la definitiva centralización de la Corte en Madrid.



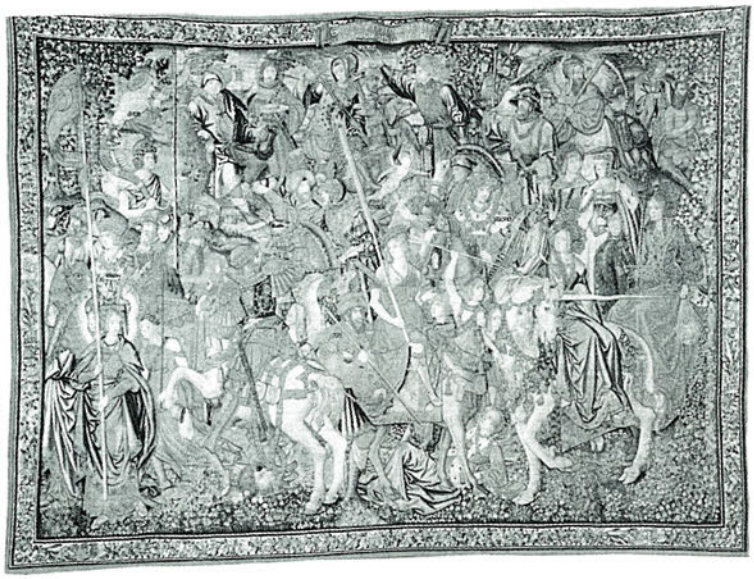
"La Casa de Rey" en la vista de Medina del Campo dibujada por Anton van den Wyngaerde. 1565. (Österreichische Nationalbibliothek, Viena).



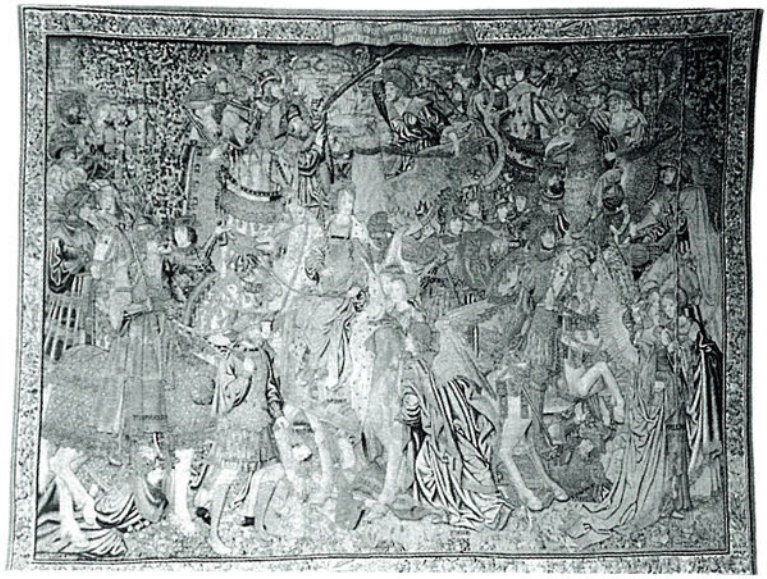
Plano del Palacio Real. Reforma para hacer una alcaicería, trazada en 1575 (Archivo General de Simancas).



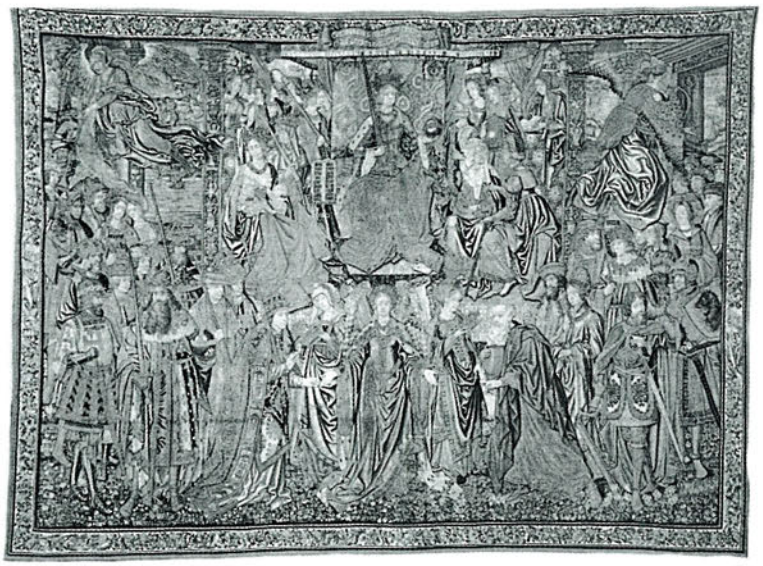
Tapiz de la "Misa de San Gregorio" (Palacio Real, Madrid).



Tapiz de la "Exhortación a las Virtudes" (Palacio Real, Madrid).

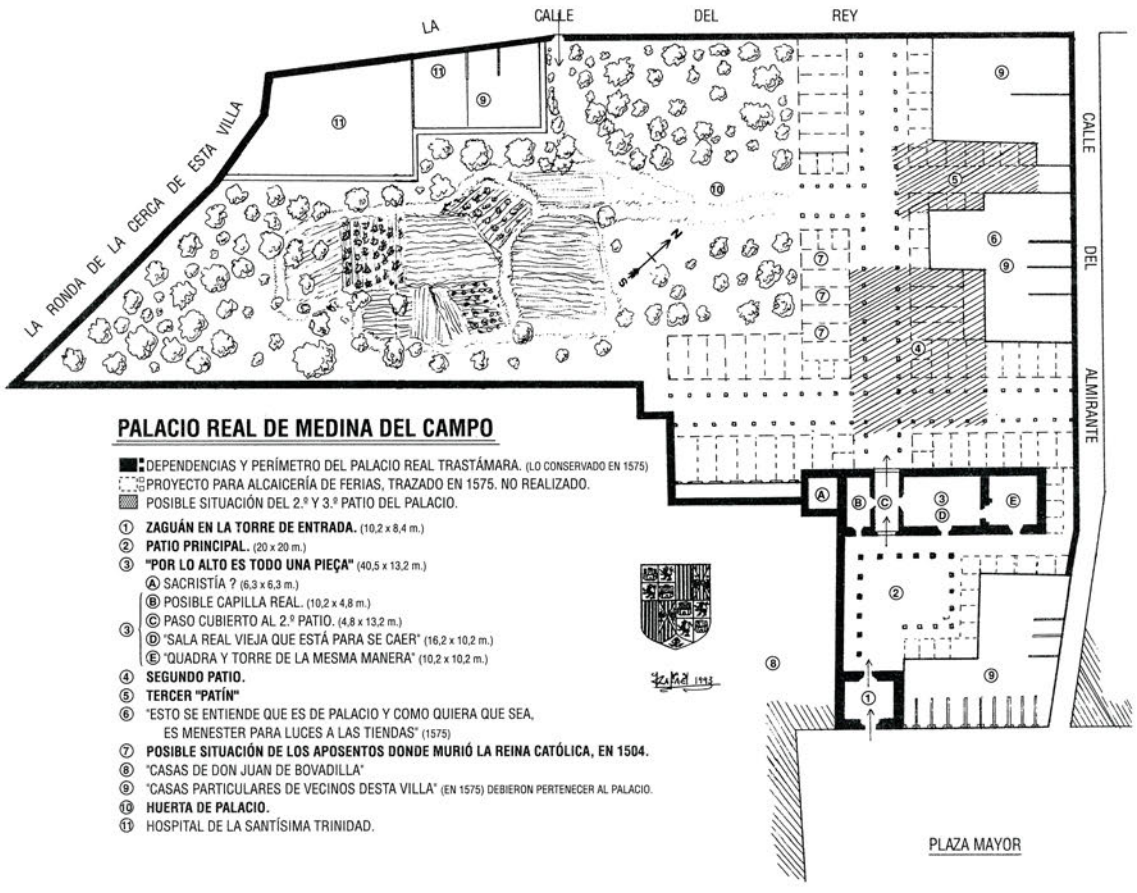


Tapiz de "La Virtud de los Honores" (Palacio Real, Madrid).



Tapiz de "La Gracia pública de los Honores" (Palacio Real, Madrid).

Tapiz del "Nacimiento de Jesús" (Palacio Real, Madrid).



Palacio Real de Medina del Campo. Reconstrucción del autor.

NOTAS

(1) Sobre la fundación del Monasterio de Santa María la Real de Dueñas en la villa de Medina del Campo, véase: GARCÍA CHICO, *Catálogo Monumental,* 173-179; SÁNCHEZ DEL BARRIO, *Estructura urbana,* 120-121.

(2) Pasaje de la "Crónica del Rey Don Pedro" citado por: SÁNCHEZ DEL BARRIO, *Estructura urbana,* 113.

(3) GARCÍA MERCADAL, *Viajes de extranjeros,* I, 270.

(4) SÁNCHEZ DEL BARRIO, *Estructura urbana,* 34, 112-115.

(5) Nos basamos en las medidas que se consignaron en 1575, cuando se planeaba convertir el recinto palacial en alcaicería, dividiendo su espacio interior para construir unas cien tiendas que darían cabida a otros tantos mercaderes durante las ferias.
– Archivo General de Simancas. Consejo y Juntas de Hacienda. leg. 146. fol. 17. Medina del Campo, 7 de diciembre de 1575. Carta de Don Luis de Peralta a Felipe II. En un párrafo se puede leer: "La casa para el alcayçería se a traçado lo mejor que emos savido, e con ésta embío la pintura para que Vuestra Majestad la mande ver y enmendar, para que se començe a entender en ello como Vuestra Majestad lo tiene mandado. Dizen que serán menester más de otras tantas tiendas si toda la contratación se a de meter allí y que por cada una darán de renta a diez mil maravedís...y si Vuestra Majestad manda dar orden en que las mercaderías de Flandes, Ynglaterra y Françia bengan aquí como solían, es cossa de gran valor lo que desto se sacará". El plano de la remodelación que se adjunta está en: Archivo General de Simancas. Mapas, Planos y Dibujos. II-63.

(6) Archivo General de Simancas. Mapas, Planos y Dibujos. II-63. Medina del Campo, 7 de diciembre de 1575. En el plano se escribió: "Por lo alto es todo una pieça".

(7) Archivo General de Simancas. Mapas, Planos y Dibujos. II-63. Medina del Campo, 7 de diciembre de 1575. Se lee: "Sala Real vieja, que está para se caer".

(8) Archivo General de Simancas. Casa y Sitios Reales. leg. 3. fol. 291. Segovia, 15 de noviembre de 1503. La Reina ordena al tesorero Ochoa de Landa que entregue 70.000 maravedís a Pedro de Malpaso, contino de su Casa, "para que los él gaste en las obras de la Sala de mis Casas de la villa de Medina del Campo".
– Archivo General de Simancas. Casa y Sitios Reales. leg. 3. fol. 38. Monasterio de La Mejorada, 14 de junio de 1504. La Reina Católica ordena a su tesorero Ochoa de Landa, que entregue 350.000 maravedís para obras a Pedro de Malpaso, contino de su Casa, 60.000 de los cuales son "para acabar de faser la Casa Grande de los Palacios de Medina".

(9) Archivo General de Simancas. Cámara de Castilla. Cédulas. leg. 83. fol. 397vº. Madrid, 26 de agosto de 1530. La Emperatriz se dirige al corregidor de Medina del Campo Don Juan de Ayala: "Por parte del theniente de alcaide de los Palaçios Reales della me ha sido fecha relación que ay mucha neçesidad de trastejar y repararlos, en espeçial el quarto que está çerca de la calle del Almirante y Sala Real con los corredores, e que si no se reparase con tiempo antes quel ynvierno entrase perdería e caería mucha parte dellos, y me suplicó lo mandase ver y prover cómo fuesen reparados o como la mi merçed fuese. Y por que quiero ser informada de vos dello, yo vos man-

do que veays a los dichos Palaçios y por vista de ojos veays lo que haora es menester que se repare en ellos y lleveys con vos a Estevan Vaños, maestro de obras de la dicha Casa, y a Françisco Zoria, los quales con juramentos declaren qué contía de maravedís serían menester para reparar lo que al presente ay neçesidad de ser reparados, o sino se reparase si reçibirían mucho daño los dichos Palaçios. E informado e visto lo suso dicho me enbieys relaçión dello juntamente con vuestro parecer de lo que en ello se deba hazer, lo qual dareys de la parte del dicho theniente de alcaide para que la trayga ante nos y visto se provea lo que más convenga a nuestro serviçio".

(10) Archivo General de Simancas. Casa y Sitios Reales. leg. 3. fol. 38. Monasterio de La Mejorada, 14 de junio de 1504. La Reina Católica ordena al tesorero Ochoa de Landa que entregue 350.000 maravedís para obras. Entre ellas: "para faser otra sala en el tercero patín del dicho Palacio e otras cosas que se han de faser en él, ochenta mill maravedís".

(11) Archivo General de Simancas. Casa y Sitios Reales. leg. 8. fol. 456. Cargo que tuvo el Gallego, caballerizo de las andas, caballos y acémilas, desde 1502 hasta fin de abril de 1505. "Relaçión de las vestias que se face cargo al cavalleriso Fernán Días de Rivadeneyra", caballerizo de la difunta Reina Católica: "Avía en la cavallerisa al tiempo que su Altesa fallesçió, ocho cavallos y veynte azémillas y machos de silla, que se cuentan por asémillas".

(12) Archivo General de Simancas. Registro General del Sello. Año 1475. fol. 53. Segovia, 9 de enero de 1475.

(13) Archivo General de Simancas. Casa y Sitios Reales. leg. 3. fol. 482. Medina del Campo, 14 de noviembre de 1504. El Rey ordena al tesorero Ochoa de Landa que entregue a María de Medina, criada de la Reina, 30 castellanos de oro, que son 14.550 maravedís, "por otros tantos que ella dio por mandado de su Señoría para fazer una casa en que mora el ortelano de la mi huerta desta villa, por que se le quemó la suya".
– Archivo General de Simancas. Casa y Sitios Reales. leg. 4. fol. 347. Toro, 24 de diciembre de 1504. El Rey Católico ordena a Ochoa de Landa que pague 8.000 maravedís a la beata Vitoria, para que ella entregue 5.000 "a una hija de la ortelana del dicho Palaçio [de Medina], para una cama de ropa que asy mesmo su Señoría mandó dar".

(14) Archivo General de Simancas. Contaduría Mayor de Cuentas. 1ª época. leg. 42. fol. CVII. Alcalá de Henares, 17 de enero de 1498. Cuentas del tesorero Morales. Gasto extraordinario.
– "Que dio a la muger de Gutierre de Posar, vesyna de la dicha villa [de Medina del Campo], por otro pedaço de corral que su Altesa della mandó comprar...": 23.000 maravedís.
– "Que dio a María Lasa, vesyna de Medina del Campo, por un pedaço de corral que su Altesa mandó comprar della...": 27.000 maravedís.
– "Que dio a Teresa Ruys, huéspeda del secretario Francisco de Madrid, vesyna de Medina del Campo, de merçed, dies mill maravedís de más e allende de otros treynta mill maravedís que su Altesa le mandó dar por la parte del corral e establo que su Altesa le mandó comprar".

(15) Documento citado por: GARCÍA CHICO, *Catálogo Monumental*, 24; AZCÁRATE, "Sentido", 219. Archivo General de Simancas. Contaduría Mayor de Cuentas. 1ª época.

leg. 42. fol. CVII. Alcalá de Henares, 17 de enero de 1498. Cuentas del tesorero Morales. Gasto extraordinario.
– "A Juan de Talavera, treynta mill maravedís para acabar de faser ciertas tapias de la huerta de los Palaçios de su Altesa de Medina del Campo. xxx U".
– "A Juan de Talavera, xxx U para faser çiertas tapias en las Casas de Medina":

(16) SÁNCHEZ DEL BARRIO, *Estructura urbana,* 115.
(17) RUMEU DE ARMAS, *Itinerario,* 424-425.
(18) FERNÁNDEZ DE OVIEDO, *Libro de la Cámara,* 91-93.
(19) Véase: FERRANDIS, *Inventarios,* 25-61.
(20) Archivo General de Simancas. Casa y Sitios Reales. leg. 44. fol. 35. Granada, 26 de julio de 1501. Por nómina "de sus Alteças", recibió este día "Vicente de Çahera" 7.700 maravedís, que le eran debidos "por çiertas obras que fizo en la Cámara del Prínçipe Don Juan", difunto, y por otras cosas que hizo para los Monarcas:
– "Dose maletones que fizo, en Almaçán los quatro e en Burgos los ocho; e más dos medios almofrejes a quatro reales cada uno, que montan ii U xL vi.
– Más por un cuero que puso en un maletón: U c Lx.
– Por guarnesçer un dosel de brocado de terçiopelo carmesy: ccc xL i.
– Por adobar la cama de damasco blanco y el çielo de la cama de çarçahán: cc vii.
– Por guarnesçer dos camas de tapaçería de las que se compraron en la feria de Medina del Campo, i U ccc de manos al dicho tendero Çahera.
– Al dicho Çahera, por guarnesçer catorze paños de los que se compraron en la dicha feria, por las manos: ii U c Lxx.
– Más por guarnesçer un çielo de la cama del campo, con sus goteras y quatro corrediças, por las manos: i U c xxv.
– Más que puso dos onzas e media de seda de colores, que le tasaron dosientos maravedís: cc.
– Más que puso en la dicha tapaçería çinco varas de angeo de más de lo que se le dio por otra parte, que le costaron çiento e çinquenta maravedís: c L".
(21) Las principales obligaciones de quien ostentaba este cargo cortesano consistían en confeccionar forros para evitar el deterioro de los tapices, así como hacer maletas para guardarlos. Más datos sobre Vicente Zahera, en: DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y Etiqueta,* 141.
(22) REPRESA, "Música para la travesía", 3.
(23) COLÓN, *Los Cuatro Viajes,* 23-28.
(24) Véase la nota 8. Para comprender la importante gestión realizada por Pedro de Malpaso al frente de las obras reales, es necesario consultar: DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y Etiqueta,* 18-19.
(25) Véase la nota 8.
(26) Archivo General de Simancas. Casa y Sitios Reales. leg. 3. fol. 392. Medina del Campo, 15 de mayo de 1504.
(27) Sobre Jerónimo de Palacios, es necesario consultar: DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y Etiqueta,* 74-82.
(28) RIQUER, *Heráldica castellana,* 70-71. Cita la obra de Garci Alonso de Torres, Rey de Armas "Aragón", titulada "Blasón y recogimiento de armas" y escrita hacia 1515 (Real Academia de la Historia, Madrid. ms. 9 /268, colección Salazar, C-45).

(29) Archivo General de Simancas. Casa y Sitios Reales. leg. 3. fol. 271. Medina del Campo, 4 de septiembre de 1504. La Reina Católica ordena al tesorero Ochoa de Landa que pague 30.016 maravedís a Jerónimo de Palacios, "maestro de mis obras de carpintería", por lo que gastó desde principios de 1504 hasta final de julio "en çiertas arcas e armarios para las copas de oro, con sus guarniçiones, e en altos caxones; e en los gastos del monumento que le fizo la Semana Santa en Palacio; e en los altares que fizo en la claustra de Sant Françisco; y en doze armarios que fizo para los vidrios; y en las quatro arcas que se hizieron para enbiar a Flandes, y en las guarniçiones e chapas e clavazón, e dorar, e çintas, e fundas de las dichas arcas; y en los carretonçillos que hizo para el Ynfante Don Fernando mi nieto; e en otras obras de escaleras e ventanas e çerraduras e puertas e aldavas...".

(30) Documento transcrito en: AZCÁRATE, "Sentido", 217-218. Archivo General de Simancas. Casa y Sitios Reales. leg. 45. fol. 107. Una copia en: Archivo General de Simancas. Casa y Sitios Reales. leg. 5. fol. 369. Toro, 20 de enero de 1505. "El Rey. Ochoa de Landa, yo vos mando que...paguedes a Jerónimo de Palaçios, maestro que fue de las obras de carpintería de la Serenísima Reyna mi muy cara e muy amada muger que aya Santa Gloria, los maravedís que de yuso en esta nómina sean contenidos, que él gastó por mandado de su Señoría en çiertas obras que fizo desde primero de agosto del año pasado de quinientos e quatro años fasta veynte e seys de noviembre del dicho año...".

(31) Sobre la Guardia de los Monteros de Espinosa, véase: FERNÁNDEZ DE OVIEDO, *Libro de la Cámara,* 126-131; DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y Etiqueta,* 231.

(32) HERRERO, "Los Tapices", 27-54.

(33) Archivo General de Simancas. Cámara de Castilla. Cédulas. leg. 9. fol. 18. Medina del Campo, 5 de febrero de 1504. Cédula de la Reina al camarero Sancho de Paredes, para que de los 300.000 maravedís que ella le dio en Medina en diciembre de 1503, "las quales me ovo dado en serviçio la dicha villa", dé a Matys de Guirla, tapiçero vesino de Flandes", 245.797'5 maravedís por doce tapices que se enumeran con sus temas, "los quales yo mandé conprar dél" y cuyo valor total suma 264.555 maravedís. Vuelven a citarse en una relación de tapices legados por la difunta Reina a diversas personas, hecha en 1505, que puede consultarse en el trabajo de: TORRE Y DEL CERRO, *Testamentaría,* 214-216.

(34) TORRE Y DEL CERRO, *Testamentaría,* 212-213.

(35) De esta época son unas goteras de cama con escenas galantes que se guardan en la Colección del Palacio Real de Madrid. Véase en: JUNQUERA, HERRERO, *Catálogo de tapices,* 13-16,

(36) JUNQUERA, HERRERO, *Catálogo de tapices,* 32.

(37) HERRERO, "Tapices donados", 93-99, 124.

(38) TORRE Y DEL CERRO, *Testamentaría,* 214.

(39) FERRANDIS, *Inventarios,* 352. "Un paño de la ystoria de San Gregorio...de oro y seda guarnesçido de bitre, el qual dicho paño paresçe por la dicha data avelle entregado por mandado del Emperador a Juan de Meteriel, su mayordomo".

(40) Cuando la victoria española sobre los franceses era segura en el Reino de Nápoles, sobre todo tras la batalla de Ceriñola (mayo de 1503), Enrique VII se apresuró a ne-

gociar este matrimonio entre su hijo –el futuro Enrique VIII– y Catalina de Aragón. Los embajadores españoles en Inglaterra eran entonces el Doctor Rodrigo González de Puebla, Hernán Duque de Estrada y Don Pedro de Ayala. Éste es descrito por Suárez con estas palabras: "Grandilocuente, orgulloso y fanfarrón, Ayala era el reverso de la medalla del Doctor y los enfrentamientos entre ambos fueron cómicos y siempre muy duros". En: SUÁREZ FERNÁNDEZ, *Los Trastámara*, 367, 387.

(41) Archivo General de Simancas. Cámara de Castilla. Cédulas. leg. 6. fol. 193vº. Segovia, 25 de agosto de 1503. Cédula de la Reina a Martín Sánchez de Zamudio. "Yo enbío a Valderas, criado de Don Pedro de Ayala mi embaxador, e a Juan Ochoa, llevadores désta, para que me traygan la Casa de Madera quel dicho Don Pedro de Ayala me enbía, segund dellos sabreys. Y por que cunple a mi serviçio questo se ponga luego en obra, yo vos mando que fagays que se trayga lo antes que se pueda, e deys e fagays dar a los dichos Valderas e Juan Ochoa todas las bestias de guía e otras cosas que ovieren menester para traer la dicha Casa, y asegurad a los dueños de las bestyas que luego que a mi Corte llegad, les será pagado lo que ovieren de aver segund lo que vos escrivierdes que se conçertó con ellos, e sy os paresçiere ques como se podrá bien faser, dad vos ayá todo lo que para ello sea menester y fazédmelo saber sy o lo mandaré dar a Ruy Días de Çamudio, vuestro hermano, o a quien vos escrivierdes. Y por mi serviçio que con toda diligencia trabajeys como luego se trayga y de manera que no se dañe en el camino".

(42) Archivo General de Simancas. Cámara de Castilla. Cédulas. leg. 6. fol. 164. Segovia, 25 de agosto de 1503. La Reina se dirige a los "guardas de quales quier puertos que ay desde la villa de Bilbao fasta donde yo estoviere, por que yo enbío a Balderas, criado de Don Pedro de Ayala mi enbaxador, e a Juan Ochoa, para que me traya una Casa de Madera quel dicho Don Pedro me enbía, e dos cofres en que vienen çiertas vedrieras para la dicha Casa. Por ende yo vos mando que les dexeys e consintays pasar por esos dichos puertos libre desinteresadamente".

(43) Archivo General de Simancas. Cámara de Castilla. Cédulas. leg. 6. fol. 233vº. (Medina del Campo) 12 de enero de 1504. "Diose una çédula de la Reyna nuestra señora fecha a doze de enero de diiii, en que mandó al thesorero Morales que dé a Juan de Valderas, criado de Don Pedro de Ayala, quinze mill maravedís de que le haze merçed por la Casa de Madera que truxo, que el dicho Pedro de Ayala enbió. Cunchillos". Sigue una nota igual dirigida a Juan de Ochoa de la Rentería.

(44) Archivo General de Simancas. Casa y Sitios Reales. leg. 4. fol. 2 a). Medina del Campo, 13 de febrero de 1504. "La Reyna. Ochoa de Landa, yo vos mando...paguedes a Jerónimo de Palaçios, maestro de mis obras de carpintería...diez e ocho mill e diez e siete maravedís que él gastó en çiertas obras por mi mandado en esta guisa...".
– "Que travajaron dos ofiçiales cada tres días en adovar lo quebrado y desconçertado de la Casa de Flandes, en que ovieron de aver dosyentos e çinquenta maravedís: U cc L.
– Que conpró de hilo de Flandes de fierro rodear la jaulita pequeña, veynte maravedís, y dose maravedís de papel para faser la demuestra de la lenterna: U xxx ii...".

(45) Archivo General de Simancas. Casa y Sitios Reales. leg. 3. fol. 399. (Monasterio de La Mejorada) 4 de junio de 1504. "El Rey e la Reyna. Ochoa de Landa...paguedes a Juan Ochoa de Rentería...diez mill maravedís, de que nos le hasemos merçed demás de otros treynta e ocho mill maravedís que a reçebido por el trabajo e costa e gastos

que a fecho en yr desde Ynglaterra a haser saber a los ylustrísimos Prínçipe e Prinçesa de Castilla, nuestros muy caros e muy amados fijos, a Flandes, cómo la Prinçesa de Gales era llegada a Ynglaterra [noviembre de 1501]; e los dichos Prínçipe e Prinçesa le tornaron a enbiar a Ynglaterra a la dicha Prinçesa; e de allí vino por mandado de nuestros embaxadores a nos hazer saber cómo el Prínçipe de Gales [Arturo, fallecido en marzo de 1502] hera finado. E por lo que trabajó e gastó en traer los arneses e la Casa de Madera...". Recibe el dinero en medina el 20 de junio.

(46) TORRE Y DEL CERRO, *Testamentaría*, 7-9.

(47) Véase la nota 30.

(48) Véase la nota 30.

(49) Archivo General de Simancas. Casa y Sitios Reales. leg. 5. fol. 369. Toro, 20 de enero de 1505. "Más fizo el ataúd para Su Señoría y una cama alta para asentar las andas, que costó todo nueveçientos e setenta maravedís: U dcccc Lxx". Véase la nota 30.

(50) TORRE Y DEL CERRO, *Testamentaría*, 228-229, 295-299.

(51) Sobre el Palacio de Carrioncillo, véase: DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y Etiqueta*, 286.

(52) GALÍNDEZ CARVAJAL, *Anales Breves*, 560.

(53) SANTA CRUZ, *Gobierno del Rey Católico*, 280-281.

(54) Véase la nota 9.

(55) LLANOS Y TORRIGLIA, "Isabel la Católica no murió en la Mota", 201-216. Documento del Libro de Acuerdos del Concejo, año 1547, descubierto por Don Gerardo Moraleja.

(56) GARCÍA CHICO, *Catálogo Monumental*, 24-25.

(57) En la Cédula de Donación se hace "merced y limosna al dicho Convento del sitio del Palacio del Rey, que es en la plaza de dicha villa, una torre cuadrada con su portada y ventanas y lo que se sigue hasta la calle del Rey". En: URREA, "Palacios", 21.

(58) RODRÍGUEZ Y FERNÁNDEZ, *Historia de la muy noble*, 700-703. Véase también: GARCÍA CHICO, *Catálogo Monumental*, 19.

(59) En 1659 el Ayuntamiento apuntalaba la torre que daba a la Plaza Mayor "apoyando por dentro y fuera dicho Palacio para asegurarle". Los demás restos de los edificios palatinos ya se habían arruinado. URREA, "Palacios", 22.

(60) SÁNCHEZ DEL BARRIO, *Estructura urbana*, 113-115.

(61) GARCÍA CHICO, *Catálogo Monumental*, 10-19; SÁNCHEZ DEL BARRIO, *Estructura urbana*, 71-83.

(62) GARCÍA MERCADAL, *Viajes de extranjeros*, I, 456.

(63) Sobre los palacios del Duque de Borgoña, véase: DOMÍNGUEZ CASAS, *Arte y Etiqueta*, 547-557.

(64) GARCÍA CHICO, *Catálogo Monumental*, 61.

(65) Archivo General de Simancas. Registro General del Sello. 1501. (sin catalogar). Valladolid, 31 de marzo de 1501. "Don Fernando e Doña Ysabel [residen entonces en Granada] e Consejo, a vos Françisco de Ribadeneyra salud e graçia. Sepades quel Conçejo...de la villa de Medina del Campo nos enbiaron faser relaçión disyendo que para el buen ornato e proveimiento de la dicha villa e vesinos della, y para que continuamente en ynvierno e verano oviese agua en la dicha villa y en la Plaça della, y para que sy acaesçiesen fuegos aya aparejo de agua para los matar, y también por que el

agua que quieren traher de un pozo a la dicha Plaça por caños dis ques más dulçe quel agua del caño e pilar de San Françisco de la dicha villa, tyenen hordenado e platycado entre ellos la forma que en el traher de la dicha agua se deve aver, e asy mismo lo que pueden costar. E nos suplicaron...sobre ello les mandásemos proveer...por manera que la dicha agua se truxese a la dicha Plaça, porque en la traher se ennoblesçería mucho más la dicha villa...Lo qual, visto en nuestro Consejo...vos mandamos que luego vays a la dicha villa de Medina del Campo e tomeys con los maestros e personas espertas que sepan de la dicha obra, y veays por vista de ojos el agua que asy quieren llevar por los dichos caños a la dicha Plaça para que aya fuente e pilar en ella, e sy se puede bien llevar a la dicha Plaça, y sy como lo tienen asentado e platycado se puede faser, e qué costará la dicha obra, e asy mismo qué costará la dicha agua, e sy llevada a la dicha Plaça se puede bien sostener para que continuamente de noche e de día esté allí la dicha fuente e pilar, e quánto costará cada un año llevar la dicha agua de donde se ha de llevar a la dicha Plaça, y asy mismo qué se deve dar a la persona que toviere cargo de la dicha fuente e pilar...lo platyqueys e asenteys con los dichos maestros...e por ante escrivano lo traher sygnado con su sygno...al nuestro Consejo que se á e reside en la villa de Valladolid, para que lo nos mandemos ver e se platyque con vos...vos damos e asygnamos término de çinco días, e que ayades e llevedes cada un día dellos para vuestro salario e mantenimiento dozientos maravedís, los quales mandamos que vos den y paguen de los propios de la dicha villa...Otrosy mandamos que vaya con vos Garçía de Guadalupe, carpintero e albañir, veçino de la dicha villa de Valladolid, por ques persona que sabe de la dicha obra e de la dicha agua, e platyqueis con él todo lo suso dicho, por que mejor se faga...e que el dicho Garçía de Guadalupe aya para su salario cada uno de los dichos çinco días çient maravedís, los quales se le den e paguen de los dichos propios de la dicha villa de Medina del Campo". Firman los siguientes consejeros: el Conde de Cabra Don Diego Fernández de Córdoba, Cristóbal de Vitoria, Johanes doctor y Pedro García de Escobar.

(66) Archivo General de Simancas. Cámara de Castilla. Cédulas. leg. 9. fol. 75. Medina del Campo, 15 de mayo de 1504. La Reina Isabel se dirige a los alcaldes de su Casa y Corte: "Nos vos mandamos que luego questa vierdes, fagays desocupar todo el aposentamiento del arena e la Plaça toda alrrededor, e la calle de Salamanca, e la calle de Sant Françisco, e la calle del Poso, e la calle de la Platería, e la Pellitería, e las iiii^{o} calles desta villa de Medina del Campo, salvo las que los huéspedes de su voluntad quisieren tener en ellas a las personas que agora están aposentadas; para que se aposenten los mercaderes e personas que ovieren de venir a la feria que en esta dicha villa se ha de faser agora...".

(67) Archivo General de Simancas. Casa y Sitios Reales. leg. 4. fol. 236 a). (Monasterio de la Mejorada) 17 de junio de 1504. Los Reyes Católicos se dirigen a su tesorero Ochoa de Landa para que pague 6 ducados de oro, o por ellos 2.250 maravedís, a Diego de Aguilar, mercader, vecino de la villa de Medina del Campo, "por el alquiler de una sala de su casa en que se haze el Audiençia de nuestros Descargos por el tiempo que durare esta feria de mayo que se haze en la dicha villa de Medina deste presente año".

BIBLIOGRAFÍA

AZCÁRATE, José María de, "Sentido y significación de la arquitectura hispano-flamenca en la Corte de Isabel la Católica", en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* XXXVII, Valladolid (1971), 201-223.

COLÓN, Cristóbal, *Los Cuatro Viajes. Testamento,* Madrid, Alianza Editorial, 1986.

DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael, *Arte y Etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, Residencias, Jardines y Bosques,* Madrid, Alpuerto, 1993. Tesis doctoral dirigida por D. Juan José Martín González, ya publicada.

FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo, *Libro de la Cámara Real del Príncipe Don Juan e offiçios de su Casa e serviçio ordinario (1546-1548),* Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1870.

FERRANDIS, José, *Inventarios Reales (Juan II a Juana la Loca). Datos Documentales para la Historia del Arte Español,* III. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943.

GALÍNDEZ CARVAJAL, Lorenzo. *Anales Breves del Reinado de los Reyes Católicos. Crónicas de los Reyes de Castilla,* vol. LXX, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1953.

GARCÍA CHICO, Esteban, *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Medina del Campo,* III, Valladolid, Excma. Diputación Provincial, 1961.

GARCÍA MERCADAL, J. *Viajes de extranjeros por España y Portugal,* 2 vol, Madrid, Aguilar, 1952.

HERRERO, Concha, "Los Tapices", en el Catálogo *Tapices y armaduras del Renacimiento,* Barcelona-Madrid (1992), 27-54.

HERRERO, Concha, "Tapices donados para el culto de la iglesia vieja", en el Catálogo *Iglesia y Monarquía: la liturgia. IV Centenario del Monasterio de El Escorial,* Madrid (1986), 93-99, 124.

JUNQUERA, Paulina, y HERRERO, Concha, *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional,* 2 vol, Madrid, Patrimonio Nacional, 1986.

LLANOS Y TORRIGLIA, Félix, "Isabel la Católica no murió en la Mota", en *Boletín de la Real Academia de la Historia,* CXI, Madrid (1943), 201-216.

REPRESA, Amando, "Música para la travesía", en el diario *El Norte de Castilla,* Valladolid (20 de junio de 1992), 3.

RIQUER, Martín de, *Heráldica castellana en tiempos de los Reyes Católicos,* Barcelona, Quaderns Crema, 1986.

RODRÍGUEZ Y FERNÁNDEZ, Ildefonso, *Historia de la muy noble, muy leal, heroica y coronada villa de Medina del Campo,* Madrid, Imprenta de San Francisco de Sales, 1903-1904.

RUMEU DE ARMAS, Antonio, *Itinerario de los Reyes Católicos (1474-1516)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974.

SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio, *Estructura urbana de Medina del Campo*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1991.

SANTA CRUZ, Alonso de, *Gobierno de Rey Católico desde el año 1505 hasta su fin. Crónicas de los Reyes de Castilla*, vol. LXX. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1953.

SUÁREZ FERNÁNDEZ, Luis, *Los Trastámara y los Reyes Católicos. Historia de España*, vol. 7, Madrid, Gredos, 1985.

TORRE Y DEL CERRO, Antonio de la, *Testamentaría de Isabel la Católica*, Barcelona, Engracia Alsina, 1974.

URREA, Jesús, "Palacios Reales", en *Cuadernos Vallisoletanos*, 48, Valladolid (1988), 3-30.

UNA NUEVA PINTURA DE HENDRIK DE CLERCK EN EL JOANNEUM DE GRAZ

Por

MERCEDES ROYO-VILLANOVA

Lám. 1.- Hendrik de Clerck. Cristo en la gloria. Joanneum. Graz.

En la Alte Galerie del museo Joanneum de la ciudad austríaca de Graz, se conserva un pequeño cobre, "Cristo en la gloria de los ángeles" (Lám. 1), atribuído al pintor alemán Hans Rottenhammer (1).

La pintura es, sin duda, un interesante y bello ejemplar del buen dibujante, magnífico colorista y hábil pintor flamenco Hendrik de Clerck coetáneo del artista alemán y con el que se le ha confundido a menudo por sus aparentes analogías.

No es de extrañar la confusión entre Clerck y Rottenhammer, pues aparte de las semejanzas estilísticas entre pintores de la misma época, que trabajan sobre temas semejantes, utilizan grabados y modelos comunes y reciben influencias coincidentes, se trata de dos pintores nórdicos manieristas que hasta fechas recientes no se han empezado a estudiar a fondo. Sin embargo, el estilo de Clerck, el modelado y los rasgos de sus figuras y la forma de tratar el color, permiten distinguir sus obras nítidamente de las de Rottenhammer.

Aunque son relativamente escasos los datos biográficos de Hendrik de Clerck, sabemos que tuvo mucho éxito y encargos y fue considerado en Bruselas, donde nació hacia 1570 y murió en 1630, como el mejor pintor de historia de su generación. Trabajó en la corte desde la época del gobierno del archiduque Ernesto (1594-1595) y gozaba de tal consideración que, cuando a la muerte de éste le sucede el archiduque Alberto, su hermano el emperador Rodolfo II le escribe recomendándole que conserve a Clerck como pintor de la corte. En 1599 colabora de manera importante en las decoraciones efímeras para la "jubilosa entrada" del archiduque Alberto y su esposa Isabel Clara Eugenia en Bruselas, aunque de ellas solo nos ha llegado su dibujo preparatorio para la pintura central del arco triunfal más importante del recorrido (2). En 1608 quedó nombrado pintor de la corte de los archiduques y en 1609 pinta el techo del oratorio del archiduque Alberto del palacio de Coudenberg de Bruselas.

La única información que tenemos de su tiempo es de C. de Bie, continuador de la obra de Van Mander sobre los pintores de los Países Bajos, que decía de él "que estaba dotado de una gran ciencia en el arte de pintar, fue muy hábil y gracioso en la pintura, tanto en grande como en pequeño formato, de toda clase de temas de poesía como de devoción, concebidos y ejecutados con gran ordenación y un minucioso cuidado" (3).

De la importancia que tuvo en su época da idea el hecho de que sus obras figuran en los inventarios de grandes coleccionistas de su tiempo, como el archiduque Ernesto, el cardenal Granvela, los archiduques Alberto e Isabel

Clara Eugenia, el archiduque Leopoldo-Guillermo y el elector palatino en Düsseldorf.

Incluso en España existen varias obras importantes de Clerck. Tres excelentes originales suyos y uno de taller de temas mitológicos y alegóricos, en el Museo del Prado (4), dos Sagradas Familias en un convento de Medina de Pomar (Burgos) y en la iglesia de Villamanta (Madrid) (5), y tres más, por lo menos, de tema profano en colecciones privadas.

Su éxito y fama decrecen. Durante los siglos XVIII y XIX fue un pintor olvidado, y sólo es recordado por algunos de los numerosos retablos que realizó para las iglesias de Bruselas y sus alrededores (6).

Clerck no sólo ejecutó esos grandes cuadros de altar, de los que tuvo abundantes encargos desde su juventud, sino que realizó muchas pinturas de mediano formato, de las llamadas de caballete, con temas de "poesía" es decir, de asunto mitológico o alegórico, tomando ese término en el sentido utilizado por Vasari y por Van Mander. Además, hizo algunas escasas obras, normalmente sobre cobre, de muy pequeño formato, como la que tratamos, con temas religiosos o mitológicos, cuyo estilo difiere de las de mayor tamaño. En éstos las figuras tienen los bordes más delimitados, el dibujo es más riguroso y los perfiles más claros, mientras que en las obras más pequeñas la factura es más abocetada y predomina el color sobre la línea; este estilo contrasta con el de las pinturas más conocidas y famosas de Clerck, en las que la calidad técnica y el amaneramiento prevalecen sobre la espontaneidad (7).

A pesar de lo expuesto y de las importantes diferencias de tamaño y soporte entre este pequeño cobre y las grandes tablas y lienzos indiscutibles de este artista, la similitud, tanto en colorido, composición y tipología de este Cristo triunfante de Graz, es reveladora.

Por ello es interesante subrayar que en el mismo museo austríaco se exhibe en una sala próxima otro cuadro de Hendrik de Clarck, un magnífico lienzo de asunto mitológico, "El Juicio de Paris" (Lám. 2), regalado al museo por Francisco José I, y atribuído a su autor desde fechas antíguas, ya que está documentado en el inventario de 1659 de la colección del archiduque Leopoldo-Guillermo (8) y reproducido entre las obras maestras de las colecciones imperiales de Viena en el Prodromus, catálogo grabado de Stampart y Prenner de 1735. El lienzo es tan diferente en tamaño, asunto, soporte y factura (9) que hasta ahora nunca se había relacionado con "El

Lám. 2.- Hendrik de Clerck. El Juicio de Paris. Joanneum. Graz.

Cristo en la gloria" aunque, salvando las naturales diferencias entre ambas pinturas, pueden apreciarse indudables vinculaciones. Compárese, por ejemplo, el cuerpo de Venus con el de Cristo, la posición de las piernas, la ligera curva saliente de la cadera derecha, los detalles anatómicos de pies y manos, y especialmente el sombreado de las rodillas y la colocación de las piernas desde la rodilla hasta el pie... además, el amorcillo que vuela sobre Venus, aunque está más terminado, tiene un claro parentesco con los angelitos que rodean a Cristo, cuyos rasgos son más abocetados.

En la obra que es objeto de nuestro estudio, Cristo resucitado aparece victorioso en un nimbo de luz en forma de mandorla rodeado por ángeles; lleva la cruz con el estandarte o confalón, símbolo de la Resurrección, y su triunfo es proclamado por los dos ángeles que le coronan con laurel y llevan sendas palmas, símbolo también de victoria, y los dos que cierran la composición en los ángulos inferiores, portando también sendas coronas de laurel y palmas. Cuatro ángeles músicos flanquean a Cristo simétricamen-

te con diferentes instrumentos musicales, todos de cuerda, que son los que tradicionalmente aparecen en los conciertos celestiales, por ser considerados de rango superior a los demás.

Jesucristo aparece resplandeciente, como Redentor, con sus llagas de la Pasión visibles, y vencedor de la muerte y el pecado simbolizados, respectivamente, por la calavera y la serpiente, y la manzana que está pisando. Esta fórmula sigue literalmente la predicción del Creador en el Génesis (3.15) de que "la semilla de la mujer aplastaría la cabeza de la serpiente".

Clerck ha representado aquí el Triunfo de Cristo inspirándose en fórmulas empleadas por sus predecesores de la escuela flamenca, que a su vez estaban influídos por pintores italianos como Miguel Angel, Tiziano, Tintoretto y Veronés.

Los Evangelios no describen la Resurrección, sino de forma indirecta, cuando las santas mujeres visitan la tumba de Cristo para llevarle perfumes tres días después de su muerte en el Gólgotha, y un ángel sentado sobre la piedra que había tapado el sepulcro, les anuncia que Cristo ha resucitado. Las mujeres portadoras de perfumes (miróforas), varían en número según los evangelistas, pero prevaleció en las representaciones de la Resurrección el relato de San Lucas (24.10) que menciona a tres, que generalmente vemos relegadas a segundo y tercer término tras la figura triunfante de Cristo y las de los soldados asustados o dormidos. El único evangelista que habla de soldados es San Mateo que según él "quedaron paralizados" (28.4). Fué la Apologética cristiana la que difundió relatos de la Resurrección con la tumba abierta y vacía, rodeada de soldados dormidos o asustados y Cristo surgiendo victorioso del sepulcro.

En la pintura de Graz se exalta la figura de Cristo como Redentor en un momento posterior, cuando está ya en la Gloria rodeado de la corte celestial, siguiendo la idea de San Pablo, para quien Jesús, vencedor de la muerte, se vuelve un ser celeste, puro de espíritu, y sube al cielo el mismo día de su Resurrección. Clerck ha querido expresar con su imagen radiante de Cristo, la irradiación de su divinidad a través de la percepción humana de la belleza sensual, de acuerdo con los pensamientos neoplatónicos de su época.

La Victoria o el Victorioso eran representados desde la antigüedad en una carroza o en pie, aplastando a sus enemigos, y el arte primitivo cristiano ya usaba la fórmula de Cristo aplastando el león y el basilisco, en conexión con el salmo 90.13 inspirándose, según Knipping (10) en las antíguas

representaciones egipcias de Horus. Las miniaturas medievales de los salterios, continuaron con fórmulas semejantes de la victoria de Cristo sobre el Infierno, y a partir del XV, representaciones como ésta en que Cristo vestido sólo con el paño de pureza y un manto blanco o rojo aplasta a la Muerte simbolizada por un esqueleto o la calavera, y a Satán representado por la serpiente o el dragón, son innumerables en Europa.

Hendrik de Clerck se inspira concretamente para esta pintura en composiciones de su maestro Martín de Vos, como puede observarse comparándola con dos grabados del Triunfo de Cristo (Láms. 3 y 4). La orla de luz y ángeles que le rodean, la posición de sus manos y de la cruz, el nimbo de rayos que rodean su cabeza... son muy parecidos en su concepción.

Clerck se había inspirado también en Martín de Vos para una composición muy relacionada con el cuadro de Graz, La Resurrección de Cris-

Lám. 3.- Grabado por Wierix según Martín de Vos, Triunfo de Cristo.

Lám. 4.- Grabado según Martín de Vos. Triunfo de Cristo.

to (Lám. 5), que se encontraba hasta fines del siglo XVIII en la Iglesia de Notre Dame de la Chapelle de Bruselas.

Esta tabla, de gran tamaño (11), había sido mencionada y descrita en dicha iglesia como una obra de Hendrik de Clerck por Mensaert (1763) y Descamps (1792) (12) y considerada extraviada hasta que fue identificada por Laureyssens en los fondos de los Museos Reales de Bélgica en Bruselas (13). La relación es muy estrecha entre ambas obras de Clerck.

A pesar de las naturales diferencias entre la gran tabla y el pequeño cobre, ambos tienen muchos puntos en común respecto a la figura de Cristo. Son muy similares: el cuerpo alargado, la actitud, los detalles anatómicos del torso, brazos y manos, la cruz y el gonfalón ondeante, el paño de pureza anudado de manera análoga y el manto que cae formando grandes y desiguales pliegues por el costado derecho de Cristo, que en ambas pinturas aparece rodeado por una orla de ángeles con coronas y palmas. En el resto de la composición difiere totalmente, aunque en ambas es artificiosa y existe el característico "horror vacui" manierista. La Resurrección del Museo de Bruselas tiene un esquema más complejo y menos armonioso, en varios planos, y de formato vertical, y representa el momento en que Cristo surge victorioso de la tumba cuya tapa permanece cerrada (14). El grupo armado en primer plano se agrupa alrededor del sarcófago con una visible falta de espacio, al fondo a la izquierda se ve a las tres mujeres con los perfumes acercándose, y a la derecha el ángel sobre la parte posterior del sepulcro. Es una obra muy personal e inconfundible de Clerck en estilo y factura, pero no inventada por él, ya que está claramente inspirada en un cuadro del mismo tema de Martín de Vos (15) de colección privada de París (Lám.6) firmado y fechado en 1564 (16). Todos los elementos de La Resurrección de Clerck, se encontraban ya, y dispuestos según el mismo esquema compositivo, en la de Martín de Vos.

Otra obra de Hendrik de Clerck del mismo asunto (Lám. 7), muy vinculada a la Resurrección de Bruselas y al cobre que nos ocupa, es el reverso de la puerta derecha del tríptico de la Crucifixión de Notre Dame de la Chapelle (17). Hay varios detalles en que se parece mucho al cuadro de Graz: la cabeza de Cristo, que mira hacia arriba y lleva también un nimbo de luz, el manto que tiene una caída por delante sobre los hombros de forma semejante. Algo análogo sucede con un dibujo del taller de Clerck de la Biblioteca de la Universidad de Erlangen (18) que

Lám. 5.- Hendrik de Clerck. La resurrección, Museos Reales de Bellas Artes. Bruselas.

Lám. 6.- Martín de Vos. La Resurrección. Colec. privada. París.

también representa la Resurrección de Cristo (Lám 8) y pudo ser uno de los dibujos preparatorios de esta puerta del tríptico de la Crucifixión. La figura de Cristo está prácticamente en la misma posición que la que estudiamos, y lleva el manto de forma similar. Es muy interesante también el gran lienzo de "Cristo resucitado con dos ángeles" de Hendrik de Clerck (Lám. 9) de la iglesia de San Vicente de Evere (19). Los ángeles con los símbolos de la Pasión están situados a ambos lados, con esa simetría tan reiterada en el artista flamenco. Coincide significativamente en casi todos los detalles con el cuadro de Graz en la figura del Salvador, que pisa con la misma levedad una calavera idéntica, la serpiente y la manzana; la cruz y el estandarte son casi iguales y lo mismo se puede decir del torso, manos y pies; sólo se advierte la falta del manto y que Jesucristo, en vez de dirigir su mirada al cielo, lo hace al espectador.

Esta manera de concebir la composición alrededor de la figura central de Cristo, rodeándola o flanqueándola simétricamente con otras figuras si-

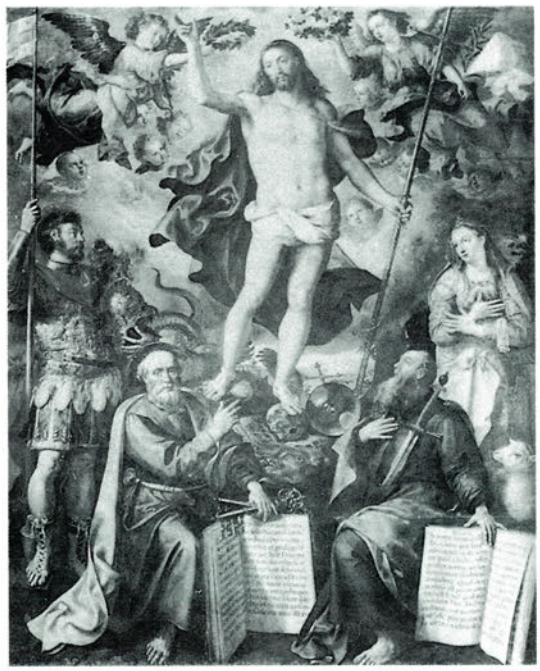
Lám. 7.- Hendrik de Clerck. La Resurrección. Iglesia de Notre Dame de la Chapelle. Bruselas.

Lám. 8.- Taller de Hendrik de Clerck. La Resurrección. Biblioteca de la Universidad. Erlangen.

tuadas aparentemente en el mismo plano, recuerda a una obra también de Martín de Vos de tema similar: "El Triunfo de Cristo" (Lám. 10), tabla central del tríptico de Martín de Vos ejecutado en 1590 para la catedral de Amberes y conservado actualmente en los Museos Reales de dicha ciudad (20). Cristo resucitado aparece triunfante, de la misma guisa y con igual iconografía, coronado por ángeles y rodeado de santos flotando en el espacio y pisando ligeramente la calavera y el dragón, en una composición equilibrada y con la falta de espacio habitual.

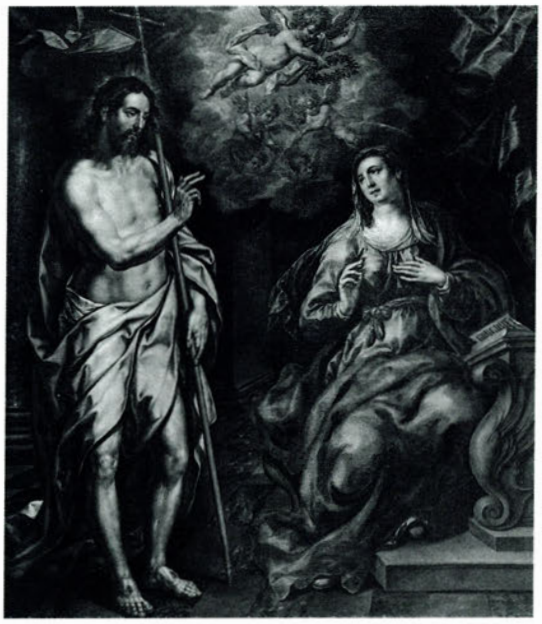
Clerck realizó otras pinturas además de las citadas, relacionadas con el tema de la Resurrección, en que Cristo resucitado se aparece a las santas mu-

Lám. 9.- Hendrik de Clerck. Cristo resucitado con dos ángeles. Iglesia de San Vicente. Evere.



Lám. 10.- Martín de Vos. El Triunfo de Cristo. Museos Reales de Bellas Artes. Amberes.

jeres, a la Magdalena o a su madre, pero su vinculación con el tema que tratamos es más lejano y sólo es oportuno referirnos a la citada en último lugar del Museo Vanderkelen-Mertens de Lovaina (21) que es una magnífica tabla en la que Cristo se aparece a la Virgen (Lám. 11) con el aspecto que ya nos es tan familiar en Clerck; parece sin embargo haber querido representar a Jesucristo aquí más humanizado, menos etéreo; su anatomía es quizá más robusta y musculosa que en las pinturas antes citadas. Y aunque su actitud es aquí muy diferente, su fisonomía, anatomía y detalles iconográficos son los habituales, y lo mismo sucede con los ángeles que revolotean con palmas y con el que lleva la corona de laurel, que en este caso está destinada a la Virgen. Es importante resaltar la belleza y gracia de los ángeles o putti que salieron de los pinceles de este pintor flamenco y su habilidad para representarlos en las más diferentes actitudes, volando, en escorzo... pero siempre tan parecidos que nos resultan inconfundibles, y desde luego muy diferentes de los putti a los que también recurre con frecuencia Rottenhammer.



Lám. 11.- Hendrik de Clerck. Cristo se aparece a su madre.
Museo Vanderkelen-Mertens. Lovaina.

En la pintura de Graz los rasgos de los ángeles son más esquemáticos y abocetados, pero es fácil relacionarlos con otros parecidos de cuadros conocidos de Clerck. Los ángeles músicos van además vestidos de una manera muy característica suya, con una túnica corta, sobre otra larga, con unas mangas cortas dejando ver otras un poco más largas. En el gran retablo de la "Familia de Santa Ana" de Notre Dame de la Chapelle, actualmente en los Museos de Bellas Artes de Bruselas (22) los ángeles van vestidos de forma claramente parecida. Si comparamos el ángel que toca el arpa a la izquierda de Cristo con el que acompaña a la Sagrada Familia de la colección de la Condesa Malewsky Malevitch (Lám. 12), la semejanza de su perfil es también evidente. Lo mismo sucede con los dos angelitos que vuelan sobre la cabeza de Cristo con la corona, el de la izquierda rubio de pelo rizado, y el de la derecha de pelo oscuro y lacio, si los comparamos con otros de diversas composiciones, tanto religiosas como paganas, de Clerck. Basta hacerlo con los del "Descanso en la Huída a Egipto" (Lám. 13), que perteneció a la Galería Leger de Londres (23) y con los de "La Abundancia y los Cuatro Elementos" (Lám. 14) del Museo del Prado (24). La comparación de esta última pintura con la de Graz, nos muestra al angelito, o más bien putto, rubio en otra postura, pero es el mismo y además la Abundancia tiene una posición parecida al Cristo de Graz en cuanto al torso, brazos y piernas.

La túnica corta ceñida a la cintura de los ángeles adultos de Clerck, podemos verla también en un cuadro de Altar "La Coronación de la Virgen" (Lám. 15), de la iglesia de la Asunción de María de Gistel, además de varios angelitos muy parecidos en rasgos y actitudes a los del cuadro de Graz, incluso en el detalle de las bandas de seda que ondean al viento y que llevan también los dos angelitos de los ángulos inferiores del cuadro austríaco. Si analizamos la composición en general, sigue un esquema semejante con la figura principal en el centro rodeada por una orla de luz elipsoidal, cerrada por ángeles de diferentes edades y tamaños, pero siempre simétricamente equilibrados y rodeados de nubes.

Como conclusión, podríamos decir que en esta pintura se dan todas las características típicas de Hendrik de Clerck. En ella muestra sus defectos y sus cualidades, sus carencias y aciertos; su dominio del dibujo y su gran técnica como colorista, con su habitual, bello y brillante colorido, en una gama de blancos, rojo carmín, naranjas, verde y azules. Sus modelos tan personales tienen su belleza y elegancia, y especialmente los niños, su gra-

Lám. 12.- Hendrik de Clerck. Sagrada Familia con un ángel.
Colección Condesa Malewsky Malevitch.

Lám. 13.- Hendrik de Clerck y Denis van Alsloot.
Descanso en la Huída a Egipto. Antig. galería
Leger. Londres.

Lám. 15.- Hendrik de Clerk. La Coronación de la Virgen.
Iglesia de la Asunción de María. Gistel.

Lám. 14.- Hendrik de Clerk y Jan Brueghel de Velours. La Abundancia y los Cuatro Elementos. Museo del Prado. Madrid.

cia característica, y demuestra una vez más su refinamiento y destreza en representar la calidad de las telas.

Por otro lado, puede observarse en ella su falta de recursos para la invención, tanto en la composición, para la que como se ha expuesto anteriormente, se inspira en las creaciones de otros artistas, como para sus modelos, que repite sin pudor, en las más diferentes escenas. La composición es excesivamente equilibrada con una simetría exagerada en sus elementos, que superpone y coloca en el mismo plano creando así una falta de espacio y perspectiva.

A pesar de lo expuesto, la pequeña pintura de Graz tiene un ineludible atractivo, lo que sucede a menudo con las obras de pequeño tamaño de Clerck comparándolas con las de mayor empeño y formato, y es además

muy interesante dentro del estudio de la obra de este artista por su tamaño, más pequeño de lo frecuente en nuestro pintor, y su técnica diferente, más suelta y vigorosa de lo habitual.

In this article the author studies a small painting on copper "Christ in the angels'Glory" of the Joanneum Museum in Graz, attributed to the german painter Rottenhammer. Analysing its characteristics and comparing with undoubtful and signed works of various sizes and subjects by the flemish artist Hendrik de Clerck (1570-1630) the art historian finds evident similarities and concludes that it is a tipical work by this flemish artist from Brussels.

NOTAS

(1) C. 16 x 19,5 cms., Inv. 1035. Legado Rita Passini. Ingresó en el Museo en 1952.
(2) "La alegoría de las Provincias de los Países Bajos en guerra". Museo del Ermitage, San Petersburgo, Inv. 15.123.
(3) C. de Bie, *Het gulden Cabinet,* 163.
(4) Diaz Padron, *Catálogo,* 77, 78, 79, 80.
(5) Royo-Villanova, "Tres Sagradas Familias", 156.
(6) Mensaert, *Le peintre amateur,* 44-45.
Descamps, *Voyage pittoresque,* 60 y ss.
(7) Estas diferencias de técnica resultan evidentes si comparamos un diminuto Santo Entierro (C. 8,5 x 9,5 cms.) vendido en Sotheby's de Londres (8-7-1981) con el Santo Entierro del museo de Cambrai (T. 168 x 179). La composición es muy parecida y los personajes son los mismos modelos en muchos casos pero las diferencias de factura son muy llamativas. Aparte del Santo Entierro podrían citarse otras obras de Clerk de tamaño reducido sobre metal también con las mismas características: el Adán y Eva de la Alte Pinakothek de Munich (C. 12,3 x 8,1 cms. Inv. 4534) y dos Virgenes con Niño del comercio londinense, publicadas con anterioridad. Royo-Villanova, "Tres Sagradas Familias", 168, láms. 16 y 17.
(8) Van Gool, *De Nieuwe Shouwburg,* II, 529, 553, 562.
(9) L. 79,5 x 114,4 cms. Inv. 63. Donado por Francisco José en 1872.
(10) Knipping, *Iconography,* 59.
(11) Inv. 301. T. 206 x 139,5 cms. Desde 1867 estuvo depositado en la iglesia de Waudraz, hasta que en 1965 ingresó en los Museos Reales de Bruselas, *Catalogue* (1984), 58.
(12) Mensaert, *Le peintre amateur,* 44-45.
Descamps, *Voyage pittoresque,* 60

(13) LAUREYSSENS, "Een verloren gewaand shilderij", 29-31.
(14) En la representación más usual de la Resurrección se veía la tapa abierta pero la solución del cuadro de Bruselas fue considerada por muchos teólogos más ortodoxa, como defendería un siglo más tarde Juan de Ayala en su tratado *Pictor Christus Eruditus* de 1730.
(15) LAUREYSSENS, "Een verloren gewaand shilderij", 32.
(16) T. 75 x 66 cms. ZWEITE, *Marten de Vos,* 266. Cat. 12.
(17) La Resurrección. T. 212 x 77 cms. El tríptico de la Crucifixión fue regalado por el consejero de Estado de los archiduques, Louis Verreycken, para la capilla de la Misericordia de Notre Dame de la Chapelle, como recoge BOECK en su artículo "Notre Dame de la Chapelle" 306. TERLINDEN consideraba la parte central del tríptico como una de las obras maestras de Clerck y no opinaba de las puertas por su mal estado de conservación entonces. "Henri de Clerck", 99.
(18) *Graphische Sammlung der Universitat's Bibliothek.* Inv. 1475.
(19) L. 200 x 150 cms. (aprox.)
(20) T. 347 x 280 cms. Inv. 72. ZWEITE, *Marten de Vos,* 297-298. Cat. 76.
(21) T. 183 x 157 cms.
(22) Cat. 102, T. 303 x 250 cms. Fdo: H. de Clerck, 1590.
(23) El paisaje es obra de Denis van Alsloot. Fechado en 1611.
(24) Cat. 1401. C. 51 x 64 cms. El paisaje es obra de Jan Brueghel de Velours. En 1746 estaba en La Granja entre los cuadros de la colección de Felipe V, atribuído a Rottenhammer.

BIBLIOGRAFÍA

BIE, C. de, *Het gulden Cabinet van de edervrij Shilder Const.* Amberes, 1661.
BOECK, *Notre Dame de la Chapelle a Bruxelles. Histoire de la Paroisse et de l'église,* Bruselas, 1928.
Catalogue Inventaire de la Peinture Ancienne. Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, Bruselas, 1984.
DESCAMPS, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant,* París, 1792.
DIAZ PADRON, Matías, *Catálogo "La Pintura flamenca del siglo XVII",* Museo del Prado, 1975.
KNIPPING, John B., *Iconography of the counter Reformation in the Netherlands. Heaven on Earth.* I. B. de Graaf - Nieuwkoop / A. W. Sisthorr. Leiden, 1974.
LAUREYSSENS, Willy., "Een verloren gewaand shilderij van Hendrik de Clerck in de Koninklijke Musea", en *Jaarboek Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van Belgie.* 18, Amberes (1969), 29 y ss.

MENSAERT, G. P., *Le peintre amateur et curieux*. Bruselas, 1763.

ROYO-VILLANOVA, Mercedes, "Tres Sagradas Familias de Hendrick de Clerck desconocidas, en Medina de Pomar (Burgos), en Tepozotlan (México) y en Villamanta (Madrid)", en *Archivo Español de Arte,* 250. Madrid (1990), 157-169.

TERLINDEN, Vicomte, "Henri de Clerck, le peintre de Notre Dame de la Chapelle" 1570 (?)-1630, en *Revue belge d'archeologie et d'Histoire de l'Art,* XXI, (1952), 81-112.

VAN GOOL, *De Nieuwe Schouwburg der nederlandsche Kunstshilder's*. La Haya, 1751. II 529, 552, 562.

ZWEITE, A., *Marten de Vos als Maler,* Berlín, 1980.

MARÍA DE LOS DOLORES PERINAT Y OCHOA DE PACHECO. SU RETRATO POR FEDERICO DE MADRAZO Y EL ÁLBUM DE SUS AMIGOS

POR

JUAN ANTONIO YEVES ANDRÉS

Con insistencia y no siempre con fortuna hemos tratado de encontrar datos biográficos de María de los Dolores Perinat y Ochoa, pues era preliminar obligado aportar un perfil del personaje que nos ocupa y del que, por suerte, conocemos este extraordinario retrato y la imagen que se encuentra en los textos del álbum, que serán, aunque en buena medida parciales o laudatorios, siempre testimonios valiosos.

Trazar la semblanza de alguien que no destacó por sus creaciones artísticas o literarias ni por su actividad política es tarea difícil; más aún cuando las únicas referencias impresas son las que encontramos en la relación de señoras pertenecientes a la Real Orden de Damas Nobles de la Reina María Luisa, publicada anualmente por la *Guía de forasteros de Madrid*, así como en el Indice de expedientes de la Orden conservados en el Archivo Histórico Nacional donde sólo aparece su nombre: *María de los Dolores Perinat de Pacheco*; también figura en alguno de los títulos de las poesías editadas (1), pero de forma tan escueta que ninguno de los críticos la identifica, e incluso Calvo y Sanz cree que Bermúdez de Castro *se dirige en sus invocaciones a una amada imaginaria que no parece responder a un ente real* (2).

A partir de estas noticias cabía pensar que el mencionado Pacheco fuese Joaquín Francisco Pacheco, pero después de examinar los numerosos estudios realizados, solamente en la presentación más ridícula y negativa del conocido jurisconsulto y político se dice que *Perinat es el*

apellido de la familia de la muger del Sr. Pacheco (3). Algún biógrafo, como Campoamor, omite el nombre, quizá porque lo desconoce, y manifiesta que *si no hubiera oído decir que el señor Pacheco estaba casado con una de las mujeres más cultas y más hermosas de España, me atrevo a asegurar que lo hubiera adivinado*. Tomás y Valiente transcribe la frase, aunque para él el gusto estético de Campoamor no sea un *aval seguro sobre la belleza femenina* (4), y un tercero que llega a afirmar que el *Sr. Pacheco, solterón recalcitrante, dejó de serlo, sin embargo, cuando su edad empezaba á ser provecta, para dar su mano á una linda joven* (5), no hace referencia con este último calificativo a Dolores, sino a su viuda, Sara Castilla, cuyo nombre también se encontraba en el panteón funerario de Pacheco (6).

El hallazgo de otros documentos originales ha permitido confirmar aquella sospecha y comprobar que María de los Dolores Perinat y Ochoa, nacida en Cádiz el día 16 de mayo de 1813 y bautizada dos días después en la iglesia parroquial castrense de dicha ciudad (7), fue la primera esposa de Joaquín Francisco Pacheco. Curiosamente haremos notar que su marido, cuando viven en el número 21 de la calle Fuencarral de Madrid, apunta repetidas veces en el *Censo* como fecha de nacimiento de Dolores el mismo día y mes pero de 1818 (8).

De pocos datos disponemos sobre la familia Perinat a pesar de que un descendiente, Alfonso Perinat y Lasso de la Vega, se ocupase de dibujar un árbol genealógico en el que se leen anotaciones correctas al lado de otras menos fiables. Sí que podemos afirmar que era la primera hija del matrimonio formado por Juan Luis Perinat Salvadores y María Teresa Ochoa Correa, casados el 27 de mayo del año 1812. Juan Luis era hijo de Luis Perinat y Lacost, contador de navío de la Armada Nacional, y nieto de Juan Nicolás Perinat, maestro de esgrima en la Real Academia de Caballeros Guardias Marinas y de la Real de París, que se había establecido en Cádiz a mediados del siglo XVIII; María Teresa era hija del cirujano de la clase de segundos de la Armada Nacional, Ignacio Ochoa.

Cuando nace María de los Dolores, su padre acredita ser individuo del Cuerpo de Voluntarios Distinguidos de la plaza de Cádiz, y al año siguiente, cuando tiene lugar el bautizo del segundo hijo, Eduardo, Juan Luis Perinat y Teresa Ochoa eran *comensales* en casa de Luis Perinat,

padre de aquél (9). Esto parece indicar que la situación familiar es la de un modesto hogar y nada inverosímil puede resultar que pasaran por dificultades para sostener con holgura la futura y dilatada prole. Entre 1813, fecha de nacimiento de Dolores, y 1835 vendrían al mundo otros trece hijos de este matrimonio: Eduardo, María Jesús, Juan José, Teresa, Adela, Guillermo, Luis, Silvia, Guillermo, Francisco de Paula, Emilia, Francisco y José; los nombres proceden del árbol familiar mencionado y de alguno de ellos han aparecido nuevos datos biográficos (10).

María de los Dolores Perinat y Ochoa.

Durante su infancia y juventud, periodo que se prolongaría hasta mediados de la década de los años treinta, reside en la casa paterna, en Cádiz —quizá también en el Puerto de Santa María—, en Sevilla y en Ecija. Se

puede comprobar por un expediente localizado que Juan Luis Perinat sirvió como oficial en la Milicia Nacional de Cádiz y Sevilla, fue desterrado de Sevilla en 1823 y, según afirmación suya, sufrió alguna otra persecución (11). Hemos de dar por válida la noticia de la estancia de Dolores en Ecija, donde, al parecer, conoció a su esposo, pues alguno de sus hermanos menores nació en esta ciudad andaluza (12) y, además, se publicó en tono festivo que su padre, *un tal Perinat, tenía en Écija el oficio de Lechuza, que tal es en Andalucía el apodo con que designa el vulgo á los que desempeñan la comision de perseguir á los clérigos que comen la sopa boba, é hinchan el arco de su abovedada barriga con las rentas de sus capellanías sin haber cubierto el presupuesto ó cargas de misas que tienen obligación de decir* (13).

Los esfuerzos, pródigos, han sido inútiles para completar esta etapa con la fecha en la que se celebró la boda, a partir de la cual se trasladaría a la capital del Reino. Aunque no se ha podido confirmar este extremo, parece como cierto el año de 1835, que figura en el mencionado árbol familiar, más aún si tenemos en cuenta los periodos que se señalan en los censos como residente en Madrid. A partir de este momento, la trayectoria personal de Dolores se ve encaminada hacia un nuevo destino, otra suerte, otro horizonte; su vida corre paralela a la de Joaquín Francisco Pacheco y se ve condicionada por la actividad y los cargos ocupados por su marido. Será la esposa del jurisconsulto, literato, político y diplomático renombrado, aunque Dolores, a juzgar por las referencias que hacen de ella los biógrafos de Pacheco, no tuvo una gran notoriedad.

No es ocasión ésta para extendernos en el perfil biográfico de Joaquín Francisco Pacheco, al menos con valoraciones sobre sus actividades que podrían resultar atrevidas o inexpertas, pues para ello habríamos de seguir otra senda, haber iniciado una distinta exploración. Varios autores, ya antes de su muerte, se hicieron eco del notorio prestigio que Pacheco logró en su época y editaron semblanzas en repertorios y *galerías* de políticos, literatos y hombres célebres. En la bibliografía de este trabajo quedará reseñada parte de los estudios, aquéllos y otros más recientes, perfectibles siempre, que pueden tener interés para emprender una biografía rigurosa; de entre ellos destaca, por ser detallado y serio, uno de los últimos trabajos, donde se enjuician además buena parte de los anteriores, el de Tomás y Valiente, conocedor de la obra jurídica y política

de Pacheco, hasta el punto de que le permite examinarla con maestría y autoridad, pero no sólo esto, también es lector de su obra literaria aunque no llegue a estudiarla con tanto detenimiento (14). Sí que serán necesarias unas notas biográficas que permitan conocerle aunque sea de forma compendiada, y que sin duda justificarán la existencia del retrato y del álbum que después veremos. En ellas se aportarán también algunos datos referentes a la vida de Pacheco, que nos han hecho conocer estas investigaciones en busca de detalles sobre su esposa y que corrigen versiones publicadas, con el ánimo de que no se difundan los mismos errores en futuros trabajos.

Joaquín Francisco Pacheco y Gutiérrez, hijo primogénito de Francisco Pacheco Carvajal, escribano público, y de María de la Merced o Mercedes Gutiérrez Calderón, nació en Ecija el 22 de febrero de 1808, fue bautizado el mismo día por el cura propio de la parroquia de San Juan y recibió los nombres de Joaquín Francisco de Asís Josef Pascasio María de los Dolores de todos los Santos (15). Del matrimonio nacieron otros diez hijos; el último, Antonio, en febrero de 1826 (16).

Estudió humanidades en Córdoba, en el Colegio de la Asunción, *importante foco liberal dirigido durante el Trienio por el prestigioso doctor en cánones D. José de Hoyos Noriega* (17), y en 1823 pasó a cursar estudios de Derecho en Sevilla, donde pudo permanecer hasta 1829. De allí vienen las relaciones con el catedrático Félix José Reinoso y con estudiantes compañeros, sobre todo con Donoso Cortés, *todo fuego, imaginación, lozanía de ingenio, elocuencia deslumbradora, pero al mismo tiempo exceso meridional*, con Bravo Murillo, que *aunque nacido también al mediodía de España, recordaba las cualidades de los sesudos castellanos, siendo modelo de moderación, aplomo, claridad de juicio y reciedumbre de carácter* (18), y algunos otros que mencionaremos como colaboradores en el álbum que nos ocupa. Por estas fechas figura como clérigo de menores (19).

Entre 1829 y 1833 reside en Córdoba, donde trabajó como secretario del Marqués de Benamejí (20), y en Ecija, donde fue síndico del Ayuntamiento (21); aquí conoció a Dolores, con la que se casó transcurrido algún tiempo. Al fallecer su padre *hacia 1830 o 1831* (22), se ve obligado a atender a su madre y a los diez hermanos que residían en el hogar familiar y ha de dedicarse a tareas profesionales; hasta quienes fueron

más críticos con él valoraron esta actividad que le sirvió para acreditar *más y más su ya reconocido talento* y aplaudieron *en el Sr. Pacheco el sacrificio que hizo de sí mismo al consagrarse todo entero á la familia cuando murió su padre* (23).

No hay acuerdo sobre el momento de su llegada a Madrid, que pudo ser a finales de 1833 o comienzos de 1834, y según algunos biógrafos acudió a la corte siguiendo la llamada de su amigo Donoso Cortés (24). El caso es que, como se dijo en vida de Pacheco, *para tomar posicion buscó un puesto en la redaccion de un periódico* (25) y pronto logró ser una de las plumas destacadas en las publicaciones más próximas a los moderados en las que mostró *dignidad y decoro en la polémica* (26), que le proporcionarían merecida fama. En estos años es nombrado contador general de pósitos, gracias a Martínez de la Rosa (27); tal vez había parte de verdad cuando se dijo que siendo *bastante accesible á la lisonja* el autor del Estatuto, *agradecido á los halagos y cancamusas de Pacheco se declaró su Mecenas* (28).

Una vez establecidos en Madrid, la vida de Dolores corre paralela a la de su esposo, hasta tal punto que todas las noticias que han trascendido de ella están íntimamente relacionadas con la actividad política o literaria de aquel *aplaudido vate*; disfrutaría de los triunfos, sufriría con los fracasos y huiría también con él en las persecuciones. Podemos afirmar, en referencia al cuadro que damos a conocer, que posó para Madrazo por ser esposa de Pacheco, y que en el álbum dejaron sus *recuerdos* los amigos y compañeros de Pacheco o aquellos a quienes pudo llegar por estar al lado del político de prestigio que era su marido.

Joaquín y Dolores no perdieron el contacto con sus respectivas familias y, aunque no ha de ser considerado extensamente en este momento, diremos que las madres de ambos y algunos hermanos menores vivieron algún tiempo en la casa ocupada por el matrimonio. La madre de Pacheco, tres hermanos, María del Valle, José y Antonio, y un primo, Francisco Díaz de Mendoza, más tarde auxiliar de la Comisión de Códigos, llegaron a Madrid un año después que Dolores y en su hogar residirían durante años. En 1851 encontramos con ellos a Emilia, hermana de Dolores, y al año siguiente a su madre, ya viuda, aunque ésta, con motivo de la llegada de otros dos hermanos de Dolores, Luis y José, pasa a ocupar otro domicilio y en 1854 reside ya en el número 23 de la calle de

Fuencarral, mientras que el matrimonio Pacheco vive en el 21 de la misma calle.

Aunque no nos atrevemos a decir como se llegó a afirmar que *al Sr. Pacheco se debe toda la prosperidad de la familia Perinat* (29), no cabe duda de que quien había demostrado generosidad con su madre y sus hermanos en la misma medida se ocuparía de la familia de su esposa. Esto le originó acusaciones e injurias referentes a su actitud y actuación con su *parentela*; por lo general, acostumbrado a ellas, permaneció callado, pero en una ocasión se decidió a desmentirlo de forma pública y contundente en comunicado dirigido al director de *La Nación* y, sobre sus familiares, dijo: *No he tenido mas que TRES, empleados en todos los gobiernos políticos de España; TRES, señor director, y no mas que este número. Dos de ellos lo eran antes de ser yo ministro. Dos lo son todavía. El otro ha muerto, despues de haber dejado esa cartera [...] Yo tenia un hermano subteniente, y llegó á teniente: tenía otro oficial primero de gobierno político, y llegó á secretario: tenía otro, en fin, redactor segundo del Diario del Congreso, y de redactor segundo del Diario del Congreso lo dejé. Como estas han sido todas las concesiones de empleos hechas ú obtenidas por mí en beneficio de mi familia* (30). Sabemos que el *teniente* era José, y el *redactor* Miguel. No podemos afirmar con seguridad que el que había muerto fuera Juan Luis Perinat, el padre de Dolores, porque no menciona nombre ni cargo en esta referencia, pero es muy posible pues sabemos que fue granadero nacional, administrador de derechos de Puertos en Sevilla en 1838, contador de Amortización en 1840 y en 1841 ocupaba el puesto de interventor de los bienes del Clero y de Amortización de la provincia de Logroño; más aún, en el citado árbol familiar que conservan los descendientes figura como *Superintendente de la casa de la Moneda de Trubia*, que en todo caso sería la casa de la Moneda de Jubia. No hemos encontrado la documentación, quizá desaparecida para las fechas en las que pudo desempeñar algún puesto en el mencionado establecimiento, pero hay alguna otra indicación que, en tono jocoso e insistiendo en las influencias del político en la etapa en la que ocupó cargos relevantes, dice: *Nadie sabe como desde lechuzo llegó el suegro de Pacheco á ser intendente, habiendo antes pasado por la miseria de ser vista de la aduana* (31). La última nota que podemos aportar referente a este asunto es que Emilia Perinat, hermana de Dolo-

res, cuando reside en la casa del matrimonio Pacheco en Madrid, figura como soltera y vecina de El Ferrol (32); esto podría confirmar la presencia de su padre en esta ciudad, próxima a la Casa de la Moneda, y por lo tanto es muy posible que su estancia allí estuviera relacionada con el cargo citado.

Después de este paréntesis, por otra parte necesario pues puede aportar luz sobre el entorno familiar de Dolores Perinat, se ha de seguir con las referencias a Joaquín Francisco Pacheco. Ya ha quedado dicho que el periodismo sería la actividad que tempranamente le catapultó a la fama y por la que sintió, sin lugar a dudas, gran pasión, como lo confirma también en el *Discurso* de ingreso en la Real Academia de la Lengua, en la que entró en junio de 1845. Los méritos en lo que llamaba *literatura clásica*, de la que él se consideraba *desertor*, parecen ser más modestos e inferiores, aunque también hay quien recuerda los *lauros* alcanzados como historiador y literato (33) y que, como escritor dramático, probó *su talento y su imaginación* (34). Campoamor decía de Pacheco que era un escritor *didáctico, gomoso, sereno y patriarcal*, y que le hubiera gustado más si hubiera sido *sorprendente, incisivo, vertiginoso y libelístico;* esto podía entenderse como censura o elogio, según cuál de los dos estilos encontrase más admiradores (35). Sin entrar en otras estimaciones, sí podemos decir que sus relaciones personales con toda la generación romántica —más tarde se hablará de un singular retrato de los poetas de la misma donde le encontramos— le proporcionaron el éxito político y personal.

Claridad en la narración de los hechos, imparcialidad y rectitud en sus juicios, tono digno y bien sostenido, sencillez majestuosa en el lenguaje, parsimonia en sentar máximas morales y políticas, son sus cualidades (36) como orador, algo que no parece discutirlo ninguno de los que han hablado de él; sus lecciones, sus intervenciones parlamentarias o sus discursos, sin duda, son admirables y la muestra evidente de su categoría como orador y como profesor de prestigio. Según Campoamor hablaba *con la naturalidad de un pobre, con la cultura de un sabio y con la dignidad de un prócer* (37).

Sin embargo fue un hombre político importante y esta actividad es la que definirá su trayectoria personal desde que comenzó su andadura parlamentaria al ser elegido diputado por Sevilla, en 1837 (38), hasta

que, representando a Córdoba (39), *tocóle al jefe del puritanismo subir al poder en 1847* (40), después de estar presente en varias legislaturas y haber ocupado cargos en relación con su preparación jurídica como el del fiscal del Tribunal Supremo. Las luchas políticas son habituales en la época pero es curiosa una referencia en la que se alude a la llegada de Pacheco, en virtud de regia prerrogativa, al gobierno. Ventura de la Vega, con el pretexto de invitar a la Reina a una solemnidad literaria en el Liceo, una vez que se vio en su presencia procuró persuadirla de la conveniencia de colocar en el poder a Pacheco, *que con su selecto grupo puritano estaba siempre dispuesto a servir a la Reina lealmente y a hacer la felicidad del país* (41). El Real Decreto por el que Pacheco releva de la Presidencia y del Ministerio de Estado al duque de Sotomayor lleva la fecha de 28 de marzo (42).

El efímero mandato de Pacheco —hasta el 31 de agosto de 1847 (43)— ha sido juzgado negativamente por buena parte de sus biógrafos. En algún caso, como valoraciones positivas, se dice que *procedió con mesura, templanza y equilibrio* (44) o que aquel gobierno fue *fiel a su política liberal y de amplia amnistía* (45); pero es frecuente encontrar calificaciones peyorativas por su *inconsecuencia y vacilación* o por una política *mezquina é indeterminada, y en pugna abierta con sus antecedentes y su historia* (46), hasta llegar a los que le juzgan en tono más burlesco y, hablando de su descrédito, dicen que *no se crea que haya hecho cosas malas; no ha hecho nada, que es lo peor que puede hacer un ministro* (47). A las constantes acusaciones e intrigas palaciegas solamente respondería años después Pacheco en defensa de su gestión (48).

Estando al frente del Gobierno recibió la Gran Cruz de la Orden Militar de Cristo e insignia correspondiente a esta gracia (49), pero para nuestro propósito tiene más interés saber que su esposa ingresó en la Real Orden de Damas Nobles de la Reina María Luisa (50), honor que merecían las damas pertenecientes a la familia real y otras treinta que sobresalieran por sus cualidades o servicios. Joaquín Francisco Pacheco firmó la comunicación del Real Decreto al secretario de Órdenes y el título se expidió el 13 de julio de 1847 (51).

Al salir del Gobierno, Pacheco fue nombrado el 6 de septiembre de aquel año embajador extraordinario y plenipotenciario cerca de Su Santidad, cargo que desempeñó durante muy poco tiempo (52). Se inicia una

etapa que se prolonga hasta 1854 en la que parece que su actividad política queda postergada, aunque en dos ocasiones figure en las listas de diputados (53). Había dejado de ser un rival político peligroso y un posible líder, pero no decayó su prestigio como penalista y posteriormente se valorará su experiencia política al recurrir a él para determinadas carteras o puestos diplomáticos; así siendo diputado por Córdoba, el 30 de julio de 1854 fue nombrado ministro de Estado con Baldomero Espartero y también, de forma interina hasta que el día 8 de agosto regresó José Alonso, ocupó el Ministerio de Gracia y Justicia (54). Estando en aquel Gobierno se le nombró consiliario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (55) y después de su cese recibió por segunda vez el encargo de ser *enviado extraordinario y ministro plenipotenciario cerca de su Santidad* el 15 de diciembre. Antes de salir de Madrid, recibe una nueva distinción: es nombrado Caballero de la Gran Cruz de Carlos III (56). Desde Roma, donde llega el 10 de marzo de 1855, remite exposiciones e informes (57), pero a finales del mes de julio se produce la ruptura de relaciones con la Santa Sede y deja el puesto a petición suya, cesando el 7 de agosto. Comunicó la entrega de la embajada al primer secretario, que tuvo lugar el 5 de septiembre, cuando ya se le había concedido licencia por *graves razones* para residir en París durante cuatro meses, al parecer *con objeto de atender al restablecimiento de su salud* (58).

De lo expuesto se deduce que Pacheco se encontraba enfermo y, sin embargo, es su esposa Dolores quien fallece, a los 42 años de edad, en una *casa de posada* de la capital francesa, situada en el número 16 de la calle *Cité d'Antin*, a las siete de la tarde del sábado 24 de noviembre de 1855 (59). Sus restos fueron depositados en el cementerio del Père Lachaise, donde permanecen cerca de ilustres figuras francesas de la literatura y el arte como Nodier, Balzac, Nerval o Delacroix. El 24 de diciembre el ministro secretario de Órdenes, Antonio Luis de Arnau, debido a su pertenencia a la Real Orden de Damas Nobles de la Reina María Luisa, comunica el fallecimiento a la Reina e Infantas y el 11 de enero de 1856 avisa a la *Gaceta* y el *Diario* (60).

Después de la muerte de Dolores, porque no viene al caso presente dilatar este trabajo con detalles menudos que exigirían una mayor extensión, solamente se habrán de puntualizar algunos datos de Pacheco que

no dejen este perfil incompleto desde su regreso a Madrid en el mes de diciembre de 1855 hasta la fecha de su fallecimiento en 1865. El 12 de agosto de 1856 emprende de nuevo un encargo diplomático, cuando fue designado por Real Decreto embajador en Londres, donde permanece hasta el 1 de diciembre de dicho año (61); después como prueba de reconocimiento y de su prestigio entra en la Academia de Ciencias Morales y Políticas y también ocupa la presidencia de la Real Academia Matritense de Jurisprudencia y Legislación; más aún, por Real Decreto de 14 de julio de 1858, se le nombra *Senador del Reino* en la categoría de Ministro de la Corona (62) y embajador extraordinario y plenipotenciario en la República de México el 22 de febrero de 1860 (63), representación que para algún autor es *el rasgo que más brilla en toda su carrera* (64).

Ha de subrayarse una circunstancia significativa, que merece particular consideración, y es que el 15 de septiembre de 1862 presenta una instancia solicitando licencia para casarse con Sara Castilla, concedida seis días después (65). El siguiente día 22, *conviniendoles verificar su enlace con del decoro y sigilo posible por evitar murmuraciones en atencion a la edad en que se halla el esponente* —él tiene 54 años, mientras que Sara no ha cumplido aún los 22—, solicita al vicario eclesiástico la dispensa de las amonestaciones, que también obtuvo (66). El *desposorio* tuvo lugar el 11 de octubre de aquel año en la iglesia parroquial de San Sebastián de Madrid (67). A Sara Castilla se le concedió, el 25 de julio de 1865, la Banda de la Real Orden de Damas de la Reina María Luisa, entonces conocida como Real Orden de Damas Nobles de España (68).

Un nuevo periodo de actividad política para Pacheco es el que comienza el 1 de marzo de 1864, siendo ministro de Estado con Alejandro Mon; ocupó el puesto durante algo más de seis meses, en los cuales recibió uno de los collares de Carlos III, la Gran Cruz de Dannebrog de Dinamarca y fue nombrado Caballero del Santo Sepulcro. Su dimisión fue admitida el 16 de septiembre (69) y, como ocurrió en las dos ocasiones precedentes, al abandonar el Ministerio de Estado pasó a ser embajador en Roma, donde permaneció hasta el 5 de septiembre de 1865 (70).

Ya establecido en Madrid, el 2 de octubre en la sesión extraordinaria para la elección de director de la Real Academia de Bellas Artes de San

Fernando obtuvo diecisiete votos frente a los dos conseguidos por Caveda; dijo que en el discurso para la toma de posesión pública *se encargaría con mucho gusto de rendir un tributo de alabanza á su ilustre antecesor difunto,* el duque de Rivas (71), pero no llegó a pronunciar este discurso ni a tomar posesión (72) pues el cólera morbo contraído le causaría la muerte seis días después. El proceso fue fulminante y se vio obligado a otorgar testamento aquel mismo día 8, postrado en cama en su domicilio, en el número 10 de la calle de Santa Catalina de Madrid, ante el notario don Jacinto Zapatero, documento en el que afirma *que estubo casado en primeras nupcias con D^{a}. Dolores Perignat de quien no tuvo hijos algunos* y *declara asi mismo que en la actualidad se halla casado con D^{a}. Sara Castilla Gómez de Cádiz de quien tampoco ha tenido ni tiene hijo alguno.* Según su deseo *nombra por su única y universal heredera a su mencionada esposa D^{a}. Sara Castilla Gómez de Cádiz*, aunque encontramos una nota de interés para nuestro estudio pues *lega a D^{a}. Emilia Perignat su hermana política un retrato que conserva el compareciente de su primera muger D^{a}. Dolores Perignat*, sin duda el cuadro pintado por Madrazo, y *un retrato de San José que heredó de su Sr. Padre* pasará a su hermana Manuela *dejando a la voluntad de los testamentarios que mas adelante nombrará la clase de entierro y funerales que haya de hacersele pero les encarga que en su caso sean de los mas humildes y menos costosos posible* (73). Su defunción *en ocho de octubre de mil ochocientos sesenta y cinco del colera morbo segun certificación de facultativo* aparece confirmada el día siguiente por el sacerdote Juan Felipe Bolaños (74). Fue enterrado en el patio de San Pedro, donde también estuvo el General Serrano, del desaparecido Cementerio de San Sebastián, y allí permaneció al menos hasta 1898; en su panteón, donde destacaba el busto del difunto, aparecía la siguiente inscripción: «IOACHIM FRANCISCO PACHECO SARA CASTILLA UXOR, DOLENTISMA POSUIT» (75). Desconocemos el paradero actual de sus restos.

EL RETRATO DE MARÍA DE LOS DOLORES PERINAT PINTADO POR FEDERICO DE MADRAZO Y KÜNTZ

La imagen de Joaquín Francisco Pacheco, al desempeñar puestos oficiales de gran relieve, fue muy difundida y, aunque no sabemos dónde se encuentra un retrato, obra de Federico de Madrazo (76), sí que hemos llegado a ver una fotografía, algunas estampas publicadas y otros dos cuadros al óleo. El que se conserva en la Sala Capitular del Ayuntamiento de Écija, donde figura con la Cruz de Caballero de la Orden de Carlos III y con otra condecoración que al parecer es la Gran Cruz de la portuguesa Orden de Cristo, no es de gran calidad artística; el otro, pintado por Enrique Mélida, revela mayor mérito y se puede contemplar en el Ateneo de Madrid, (77). Además, cabe destacar un busto excelente, expuesto en la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación, obra del escultor zaragozano Ponciano Ponzano, quien con motivo de su estancia en Roma mantuvo contacto con artistas y diplomáticos españoles y mereció *particularísimas distinciones de parte de Pacheco* (78).

No ocurre lo mismo con su esposa, Dolores Perinat y Ochoa, pues su único retrato localizado es el que ahora publicamos (79). Verosímilmente surgiría el encargo cuando Pacheco alcanzó la presidencia del Gobierno y el pintor elegido fue Federico de Madrazo. El primer motivo que pudo influir en esta decisión, acertada y plausible, como lo acredita la obra presentada, debió de ser el prestigio que en aquellas fechas había alcanzado Madrazo, que además era director de Pintura en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Al taller de este *retratista maravilloso las más de la veces*, como diría Aureliano de Beruete, acudieron los principales hombres de artes y letras, políticos y aristócratas (80). El segundo motivo es la amistad que sin duda unía al político y su esposa con la familia de Madrazo y buena prueba es que, al parecer, este cuadro se lo regaló el pintor; Pacheco y algunos de su círculo, como Francisco Martínez de la Rosa, Nicomedes Pastor Díaz y Fermín de la Puente Apecechea, se encontraban entre las personalidades que frecuentaba el pintor Madrazo (81). A las tertulias de la casa de Federico asistían, entre otros, Eugenio de Ochoa o el duque de Rivas, dos de los autores que firman en el álbum de Dolores, donde también colaboran Pedro y Rai-

mundo de Madrazo. Curiosamente el artista polemizó con otro de los firmantes en esta colección de recuerdos, José Galofre y Coma, en quien reconoce competencia pero del que discrepa abiertamente en sus opiniones sobre las bellas artes en España (82).

El espléndido retrato, que no llega a ser de cuerpo entero, pintado al óleo sobre lienzo, está firmado y fechado por Madrazo en 1847; en ese año Pacheco ocupó durante unos meses, como ya se ha dicho, la presidencia del Gobierno y casi con toda seguridad podemos afirmar que se realizó entre abril y agosto de aquel año. Representa a Dolores de pie, con porte distinguido, sobre fondo marrón que va degradándose hacia tonalidades más grises; para animar la composición, armónica y de sobrio colorido, el pintor ha introducido un sillón en primer plano. La imagen, de tres cuartos, en la que la retratada gira ligeramente la cabeza y mira de frente al espectador, es la de una mujer en plena madurez —contaba con 34 años— y de gran belleza. Los elogios del álbum y también la afirmación de Campoamor son claramente acertados.

Podemos apreciar un rostro de tez clara y expresión sostenida y llena de encanto. El peinado es propio de la época isabelina: los cabellos lisos caen lateralmente y se recogen, al parecer con una cinta, en la parte posterior donde se unen al mechón central; la doble raya es la nota más singular. El traje, de brocado de seda con fondo blanco y decoración en tonos grisáceos que llega a confundirse con las sombras producidas por los pliegues, presenta un amplio escote que deja los hombros al descubierto y lleva cuerpo ajustado, volante de encaje y un llamativo adorno de rosas prendido en el pecho. No porta collares o anillos y las únicas joyas que vemos son dos brazaletes, uno en cada brazo; la mano derecha, casi oculta, recoge un pañuelo blanco de encaje y la izquierda, delicada y blanca, resalta sobre el mantón, en un color gris perla, que de forma descuidada cae desde el respaldo al brazo del supuesto sillón, pues han desaparecido otros detalles por un repinte posterior. El sencillo gesto del brazo izquierdo rompe la rigidez de la figura y la hace menos estática. La pincelada suave y precisa que el pintor utilizó en el rostro, hombros, brazos y manos contrasta con el toque ejecutado con maestría y soltura que se aprecia en las telas; quizá esto refleja lo que tomó del natural y lo pintado a partir de modelo.

Retrato de María de los Dolotes Perinat y Ochoa por Federico de Madrazo.

En este mismo año Federico de Madrazo realizó numerosos retratos, entre ellos varios de Isabel II y de otros personajes notables como Francisco Zabálburu. Por la similitud con el de Dolores Perinat, mencionaremos el de Leocadia Zamora y Quesada que, aunque de cuerpo entero y con fondo más detallado, presenta coincidencias notables en la indumentaria como claro reflejo de la moda del momento. El mismo escote y el adorno floral del pecho, incluso el sillón en el que la retratada apoya su brazo, los vemos también en un cuadro pintado por Madrazo dos años más tarde, el de la condesa de Teba. En un retrato de 1852, la marquesa de Espeja —con traje parecido al que hemos descrito y mantón— lleva también la doble raya en el peinado.

Madrazo consiguió en el retrato de Dolores Perinat y Ochoa, por estar familiarizado con ella, algo que pretendía en sus obras: *el empaque, el aire de la persona*, pues no le gustaba iniciar un retrato sin conocer antes a quien había de trasladar al lienzo (83). Sin duda es una obra de gran mérito artístico, que podemos situar entre las más logradas de la producción de este pintor, del que ahora conmemoramos el centenario de su fallecimiento; en el cuadro queda expuesto su acreditado oficio y además destaca la singular belleza de la retratada.

EL ÁLBUM DE MARÍA DE LOS DOLORES PERINAT Y OCHOA DE PACHECO

Larra, en 1835, en un brillante artículo, definía magistralmente el significado de la palabra *álbum* (84). La prosa fácil y directa de Larra no sólo refleja una moda en creciente auge procedente de París o Londres, sino que también detalla con minuciosidad los matices significativos de estas colecciones de autógrafos. Si cabe alguna objeción a lo que él entendía por estos *repertorios de vanidad* es que no en todos los casos se trata de *un mueble enteramente de señora*, al menos no lo sería en el futuro, pues, a partir de la década de los cincuenta, caballeros como Adolfo de Quesada, Ramón Pérez Costales y Modesto Llorens y Torres también siguieron la costumbre y reunieron *recuerdos* de sus amigos o de personas relevantes que con su intervención adornarían el álbum. Posteriormente se incorporó la palabra al *Diccionario* de la Real Academia: *Libro en blanco, comúnmente apaisado, y encuadernado con más*

o menos lujo, cuyas hojas se llenan con breves composiciones literarias, sentencias, máximas, piezas de música, firmas, retratos, etc.

Estudiosos de la literatura del siglo XIX han proporcionado noticias de la existencia de algunos álbumes pero hemos de destacar los recientes trabajos de Leonardo Romero Tobar (85), quien insiste en la valoración y el interés, no sólo literario sino también artístico, de estas colecciones, pues en ellas encontramos también piezas musicales y pictóricas. No merecen quedar postergados, como meros objetos que algún curioso pueda hojear o para lectura de ociosos.

El álbum de María de los Dolores Perinat y Ochoa se conserva en la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano junto con otra obra: *Kanz al-asrār wa-lawāquib al-afkār* de Al-Sanhãyi, que también estuvo en manos de la familia pues en ella encontramos la siguiente dedicatoria de José María Pacheco: *Al Excmo. Sr. D^{n}. Joaquín F^{co}. Pacheco en la toma de Tetuan. Su cariñoso hermano José [rúbrica]* (86). Desde que falleció Dolores muy probablemente el álbum permanecería en manos de Pacheco hasta su muerte y después ambos manuscritos pasarían a su viuda Sara Castilla. Fueron adquiridos por don José Lázaro Galdiano, tal vez por medio de un librero de viejo o bien directamente de los herederos de la viuda de Pacheco, pues este insigne bibliófilo, *apasionadísimo por los autógrafos*, ya en 1889 contaba con *algunos raros y de mucho mérito*, que formaban *una pequeña pero escogida colección*, según confesó él mismo con orgullo a Andrés Borrego (87).

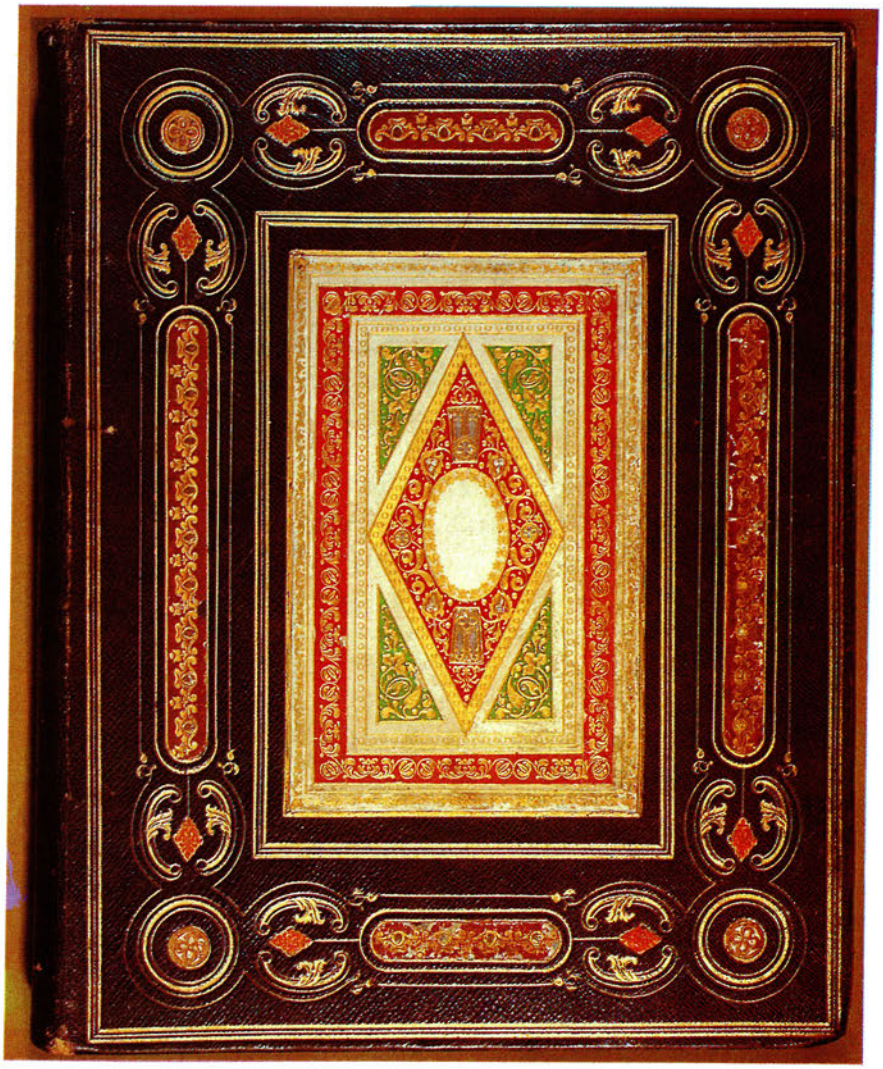
Tiene todas las características de los álbumes románticos. En él encontramos composiciones poéticas o musicales y también dibujos, todos ellos autógrafos, una de las notas distintivas de estos manuscritos. Al ser obra de varios autores, es decir, por tratarse de un álbum colectivo (88), la calidad literaria o artística es dispar y no todas la creaciones tienen el mismo mérito: mientras algunos de los colaboradores prestigian al álbum con su intervención, otros se verán honrados al aparecer en él, aunque éstos luego se hayan visto silenciados por la historia, no alcanzaran la fama y sean para nosotros desconocidos. Sí que podemos decir que las firmas que encontramos —aparte de los extranjeros, entre los que merece especial mención Victor Hugo— están entre las máximas figuras del periodo romántico. Buena prueba es la presencia de diez de los colaboradores que aparecen en el álbum, junto con el mismo Pacheco (89),

en *una de las creaciones mas afortunadas y representativas de Esquivel*: el cuadro titulado *una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor*, realizado en 1846, donde encontramos a todos los que formaban la *brillante pléyade del romanticismo español* (90). Han quedado sin identificar los autores de las obras no firmadas y alguno que dejó una rúbrica ilegible; de los reconocidos solamente de dos, Pascual de Campos y J. Durán, no se ha podido averiguar cual era su dedicación o los cargos que ocuparon.

El tiempo que transcurrió desde el inicio del álbum —suponemos que a instancias de su propietaria y tal vez por sugerencia de su esposo, que en alguna ocasión habría de intervenir en otros— hasta su conclusión es dilatado, pues el proceso de elaboración se prolonga, al menos, desde 1838 hasta 1850, e incluso podemos pensar que alguna colaboración podría ser posterior a la última fecha citada, pues no mantiene un orden cronológico. En ciertas composiciones o dibujos los autores anotaron, además de la fecha, el lugar en que incorporaron su dibujo o su poesía y esto revela que el álbum se elaboró en Sevilla, Madrid, París y Roma, ciudades que estuvieron claramente presentes en la trayectoria humana del matrimonio; no se separaba de Dolores y como preciado tesoro fue allí donde la llevaban los avatares políticos o diplomáticos de Pacheco.

El álbum tiene una presentación cuidada a pesar de los diferentes tipos de letra y la calidad desigual de los dibujos; los escritos aparecen prácticamente sin correcciones y las miniaturas o dibujos no son rápidas improvisaciones, sino obras acabadas. Esto confirma que el álbum se entregó a los colaboradores y éstos después de incorporar su tributo y transcurrido algún tiempo lo devolverían, en viaje de vuelta, a su propietaria. En algún caso las hojas se han pegado y parece que los autores no esperaron a recibir el álbum, sino que tras la petición aquellos se apresuraron a realizar su obsequio o bien ofrecieron un trabajo anterior del que pudo encapricharse Dolores. La impresión, sin olvidar la presencia de Pacheco detrás, es que todos la conocieron personalmente.

La temprana desaparición de la dueña del álbum condicionó el contenido del mismo, que se hubiera visto acrecido con otras intervenciones; además actualmente en el volumen faltan hojas, no todas las que se conservan van numeradas y en algunas quedan huellas de dibujos que formaron parte de la colección (91). La encuadernación, también romántica, es la requerida en estas ocasiones: de *un lujo asiático*, como exigía



Álbum de Dolores Perinat y Ochoa. Encuadernación romántica.

Larra para los álbumes. La aplicación de pieles de distintos colores, la profusión y variedad de motivos decorativos, estampados mediante ruedas o hierros sueltos y siempre en dorado, y la primorosa ejecución del trabajo han dado lugar a una cubierta singular y de notable calidad artística. No lleva firma pero bien pudiera haber salido del taller de alguno de los más destacados encuadernadores de la época, como Ginesta.

Si bien algunos escritos giran en torno a motivos diversos, como por ejemplo los que llevan por título *La Gitana*, y otros reflejan la situación penosa en el exilio del autor y de la homenajeada, podemos decir que la mayor parte de los versos contenidos en él son variaciones sobre el mismo tema, la hermosura y la amabilidad de Dolores, cuya belleza suscitó estos comentarios de entusiasta admiración, aunque en muy distintos tonos. A la vez que se va ennegreciendo o va *tomando color* el volumen, las cualidades de su propietaria van en aumento, los autores rivalizan en calificativos, en dichos rebuscados, y su belleza y sus virtudes crecen por momentos.

Es evidente que se fueron llenando sus hojas en blanco por la insistencia, tal vez acoso, de su dueña; ésta es una más de las constantes en estos manuscritos. Algunos de los demandados se lamentan al no verse asistidos por las musas, aunque siempre trataron de salir del paso: unos lo lograron con brillantez y otros no consiguieron hacer lucir su talento en semejante ocasión. Suponemos que mientras cada señora contaba con uno, el pintor, músico o literato se encontraba en sus manos con varios álbumes, que a veces eran aceptados gustosamente pero en otras complacer el deseo de la dama era tortura solamente llevadera por la amistad o el compromiso.

Algunas poesías ya se han publicado; así, la de Bermúdez de Castro apareció, con variantes y fechada en 1837, en sus *Ensayos poéticos*, editados en 1840 y las *octavas* de Juan Justiniano son pequeños fragmentos del segundo canto de su poema *Roger de Flor*, publicado por primera vez en Zaragoza en 1854, aunque con cambios tan notorios que parecen ser una versión inacabada de aquella obra (92).

La composición de Mesonero Romanos, donde trata de expresar su opinión sobre el carácter moral de la sociedad de París a petición de *una ilustre señora española*, salió de la imprenta con el epígrafe *Una beldad parisiense* (93) y la de Quintana, titulada *A la señora doña Dolores*

Perinat de Pacheco, se ha publicado en varias ocasiones desde que apareció en las *Obras inéditas* en 1872. Las octavas de Patricio de la Escosura se publicaron en la *Revista Andaluza* y en *El Panorama* (94). Sabemos que Pacheco formó parte de la comisión creada el 13 de enero de 1853 en la Academia para reunir las composiciones y completar la biografía de Juan Nicasio Gallego y, como conocía él este soneto dedicado a su esposa, lo incorporaría en la edición de 1854 con el título *A mi Señora D^{a}. Dolores Perinat de Pacheco ¡Lo que puede el tiempo!* (95).

El álbum se inició en Sevilla el 7 noviembre de 1838 con la composición de Fermín de la Puente Apecechea, jurisconsulto y literato, nacido en Méjico en 1812, que estudió en la capital andaluza, donde ganó la cátedra de jurisprudencia y posteriormente fue académico de la Lengua como Pacheco. Parece que estuvo muy unido a él —mantendría su amistad con motivo de la presencia de ambos en la Academia y después fue testigo en su segunda boda (96)—, pero también a Dolores, su *amiga*, en quien admiraba su *angélica beldad*, y a toda la familia, pues fue albacea testamentario de Juan José Perinat en 1850 (97).

La siguiente octava, fechada un día después, es de Sebastián González Nandín —que preguntaba al Guadalquivir por otra *Dolores Perinat... soltera*—, uno de los pocos firmantes del álbum cuya fama como literato no ha trascendido; sabemos que escribió algunas poesías y también que mantuvo relación con Pacheco durante años e incluso participó en alguna publicación periódica como *La Concordia*, dirigida por Fermín de la Puente Apecechea, en la que colaboró el marido de Dolores (98); fue caballero gran cruz de la Orden de Carlos III y también ocupó el cargo de presidente decano de la Sala segunda del Tribunal Supremo.

La dedicatoria de sus padres y de su hermano Juan José a *la mejor de las hijas, y la mas amante Esposa*, que para Dolores mereció ocupar un lugar destacado en el álbum, delante de los escritos de sus *amigos*, se anotó el 27 de noviembre de aquel año 1838. Del mismo mes de noviembre, aunque sin fecha concreta, es la tercera composición, obra del periodista y redactor de *El Parlamento* y *La Epoca* y miembro de la Academia de Ciencias Morales y Políticas, José Lorenzo Figueroa, en la que se despide de Dolores.

En aquel año 1838, aunque omitiendo el mes y el día, se incorporó un excelente dibujo a lápiz con toques de blanco de albayalde que repre-

senta a una dama y un caballero, obra de José Domínguez Insausti, más conocido como José Bécquer, que en estas fechas, goza de buena reputación como pintor de tipos y costumbres andaluzas, es colaborador de la *España Artística* de Pérez Villaamil y cuenta con más renombre que Joaquín Bécquer, que podría ser también el autor por aparecer solamente la inicial del nombre; la comparación con otros trabajos de José, padre de Gustavo Adolfo y de Valeriano, confirma también que es obra de su

Dibujo a lápiz con toques de blanco de albayalde de José Bécquer.

Cop^{a}. de F. Pach^{o}.
Dibujo anónimo al carbón.

mano. Finalmente, de este mismo año 1838 es también otro dibujo al carbón que representa a un niño dormido, al parecer copia de una obra del pintor sevillano Francisco Pacheco, en este caso sin firmar.

La presencia de Manuel Bretón de los Herreros con el romance fechado en Madrid el 14 de enero de 1839 está justificada por la amistad con el *Diputado a Cortes* Pacheco, en el que ensalza sus dotes de *buen patriota y orador no mediocre*, aunque *su mayor gloria funda en tener tal consorte*. El ilustre autor dramático, amigo de Espronceda y Juan Nicasio Gallego, destacó por su lenguaje castizo en las comedias de costumbres y con gran facilidad para la poesía, como lo demuestra en esta composición, ingresó en 1837 en la Real Academia Española, donde intervino Pacheco con él en varias comisiones —a él también le devuelve la medalla, por encargo de su viuda, Miguel Pacheco— y llegó a ser director de la Biblioteca Nacional.

En los versos de Salvador Bermúdez de Castro, político y distinguido literato, aparece la fecha de febrero de 1839; había nacido en Cádiz y pasó por Sevilla, donde pudo conocer al matrimonio, antes de llegar a Madrid; ya en esta última capital debió de escribir este encendido elogio a Dolores y no *a una amada imaginaria*.

El granadino Francisco Martínez de la Rosa, que ocupó puestos notables en la política española y tuvo una destacada actividad literaria, escribió las redondillas que encontramos en el álbum el 26 de abril de 1839, en ellas evoca la tierra del Genil y del Guadalquivir y celebra el *modelo* de belleza andaluza que era Dolores; el trato y la amistad con Pacheco es anterior y ya ha quedado reseñado, pero después coincidirán en París a principios de la década de los cuarenta y también Martínez de la Rosa sustituirá a Pacheco como embajador en Roma en 1847 (99).

Fernando Calvo Rubio, aquel político que más tarde sería diputado por el Puerto de Santa María, de quien haciendo referencia a sus apellidos se dijo que *de ambas cosas tiene poco, pues las dos absolutamente hablando, se excluyen y no son posibles* (100), colaboró en el álbum por primera vez en junio de 1839 alabando la *gallarda hermosura* de esta gaditana y manifestando un deseo: *nunca pruebes, Dolores, del desamor la amargura*.

José Domínguez Insausti, o mejor José Bécquer, realiza, en Sevilla, con exquisito gusto y con claro sabor romántico, otro dibujo a lápiz de

una dama y un caballero en primer plano con otros personajes detrás; en este caso lleva la fecha de 24 de noviembre de 1839; sin duda en uno de los viajes posteriores a Sevilla pudo solicitarlo Dolores para incorporarlo al volumen pues no está dibujado en las hojas originales, sino sobre un papel agarbanzado que se ha adherido posteriormente.

Dibujo a lápiz de José Bécquer.

Agustín Durán, literato, bibliógrafo y erudito, que dio a conocer nuestros romances y nuestro teatro clásico y llegó a ser director de la Biblioteca Nacional, se califica de *viejo trovador* en esta composición fechada en Madrid el 27 de noviembre de 1839 y para salir bien del paso, del apuro en que se vio, *ansioso* de agradar a la propietaria del álbum comenzó a *entonar dulces loores*.

Otro autor dramático de éxito en su época, Antonio Gil de Zárate, que ocupa cargos políticos notables y es académico de la Lengua y de San Fernando, como Pacheco, a la solicitud de Dolores responde el 14 de

febrero de 1840: *mas pronto te complaciera, si me pidieses amores,* aunque se conforma con su amistad, pues está contento con su *rubita.*

Dolores, *Bella, gallarda, pura; como palma, que en el desierto sin rival descuella,* inspiró en abril de 1840 los versos del diputado por Vizcaya, Francisco de Hormaeche, que coincidió en varias legislaturas con el político de Ecija.

En estos años Joaquín Francisco Pacheco está ocupado en su labor docente —imparte lecciones de Derecho Penal en el Ateneo— y periodística; esta última será el origen de su primer destierro a París por la Junta Revolucionaria, siendo diputado por Córdoba en 1840 (101), suerte que corrieron también sus amigos Juan Bravo Murillo y Manuel Pérez Hernández. Por este motivo la siguiente composición se escribió en París en el mes de diciembre de 1840; en ella el madrileño Antonio María Segovia e Izquierdo —uno de los que comía en aquella capital el *pan amargo de la emigración* (102)—, que firmó con el seudónimo de *El Estudiante*, destacó como periodista y colaborador de numerosos periódicos y después sería académico de Bellas Artes y de la Lengua, se dirigía a su *graciosa amiga.*

Buena prueba de una afición frecuente en las damas de su ambiente, aunque en este caso que no lo hemos podido documentar, es que Dolores solicitó para su álbum varias composiciones musicales aprovechando la estancia de su marido en el exilio. La primera, compuesta el 3 de febrero de 1841, al tenor italiano Marco Bordogni, que se había establecido en París en 1819, donde fue profesor del Conservatorio en los años siguientes, y que a partir de 1833 dejaría la escena y se dedicaría a la enseñanza de canto.

Patricio de la Escosura, autor dramático de éxito y novelista, redactor y director de varias publicaciones y académico de la Lengua, que destacó como orador y ocupó relevantes cargos públicos, se encontraba en París en esas fechas —había salido tras el pronunciamiento de septiembre de 1840—, y allí escribía, para *ganar el sustento para él y para su familia*; los sufrimientos y penalidades de los emigrados se verán reflejados en los comentarios que hace en su novela histórica *El Patriarca del Valle* (103). El soneto que aparece en el álbum, donde pone de relieve *la gracia, la virtud y la hermosura* de la esposa de Pacheco, lleva la fecha de 12 de febrero de 1841.

Otro personaje que halló a orillas del Sena al *escritor, dechado de elocuencia, el tribuno severo!* y a aquella *flor de Andalucía* fue el literato y político Eugenio de Ochoa; en su poesía donde no figura el día pero sí el mes de febrero de 1841, dice que se encontraba en París —donde contribuyó a la difusión de la literatura española— *huyendo de la gran tormenta que mi patria corría* y también allí estaba *la que traía la fortuna y el cetro real de España!* En la casa que Ochoa tenía en Montmorency o en su habitación del *Faubour St. Honoré* se reunía la colonia española, en la había *hombres notabilísimos*: Donoso Cortés, Bravo Murillo, Pacheco, Escosura, el pintor Villaamil... (104).

La segunda composición musical lleva la fecha de 2 de marzo del mismo año, igualmente firmada en París por el compositor italiano Giovanni Tadolini, autor de óperas, cantatas y romanzas y maestro de los coros del teatro italiano. Una tercera se compuso el 4 de marzo de 1841; en esta ocasión el músico es el español Francisco F. de Valldemosa, maestro de canto de Isabel II, director de ópera y autor del libro *Equinotación o nuevo sistema musical de llaves.*

El curioso parlante, famoso por sus *Escenas matritenses*, es el seudónimo que utilizó Ramón de Mesonero Romanos desde 1832; en la extensa composición titulada *Una beldad Parisien*, a petición de Dolores, pinta con maestría la imagen de la sociedad de París. Debe de ser de los primeros meses de 1841, pues en el mes de abril regresa a España, después de haber llegado a la capital francesa en el segundo viaje por Europa *expresamente para asistir a la conducción a los Inválidos, el 15 de diciembre de 1840, de los restos del Emperador Napoleón* (105).

Pacheco regresó a Madrid, pues el Gobierno provisional presidido por el duque de la Victoria revocó la orden por la que tuvo que trasladarse a París (106) y entró en las Cortes como diputado por Álava (107). En la primera oportunidad que tuvo, el 12 de junio 1841, intervino y dijo con intención y meditadamente: *en el momento en que se atentaba contra un Diputado de la Nación, en el momento en que por haber escrito ciertos artículos en cualquiera sentido, lejos de acusarme por los medios regulares que las leyes previenen, se me daba, no un pasaporte para marchar donde quisiera, sino un pasaporte obligándome á marchar á punto determinado; en aquellos momentos, digo y repito, que no había Constitución en el Estado* (108).

Algunos meses después tiene lugar el alzamiento moderado de 1841 y Tomás y Valiente sospecha que pudo estar implicado *en alguna medida Pacheco* en él, pues de nuevo se vio en el exilio y *pasó algún tiempo en París, frecuentando el trato de varios de los hombres eminentes del foro y de la tribuna francesa* (109). Este segundo destierro fue aún más breve pues el 26 de diciembre de 1841 tiene lugar la sesión de apertura de las Cortes y al día siguiente interviene el diputado andaluz. Regresó al parecer él solo, pues Patricio de la Escosura, que permanecía en la capital de Francia, escribió unas octavas en el álbum de Dolores el último día del año; ahora no hace referencia a las cualidades de Dolores, sino a la situación en la que se encuentran él, *sin patria, sin sus hijos, sin amores*, y otros españoles desterrados, recordando con tristeza cómo *amor en nuestra patria es poesía* y placer en España es *mirar la luz del dia.*

No figura Pacheco entre los asistentes a las primeras sesiones parlamentarias de 1842; quizá fue a París en busca de su esposa, pues en abril de aquel año y ya en Madrid, Gertrudis Gómez de Avellaneda, escritora, que destacó por sus cuentos, por sus obras teatrales y especialmente como poetisa, compone unas octavas, su *tributo* a este álbum, en el que quedaría su rúbrica entre otros *nombres esculpidos*, como los de Gallego y Quintana, sus amigos, que la acogieron cuando llegó a Madrid y a los que también dedicará poesías. Prueba de la proximidad con esta familia es que Joaquín Francisco Pacheco presentó en la Academia un memorial firmado por Gertrudis, solicitando la plaza de académico, el 3 de enero de 1853; el 10 de febrero siguiente se decidiría que no eran admisibles las señoras a plazas de número (110).

Según sentencia de 10 de enero de 1843, el filósofo Tomás García Luna considera a Joaquín afortunado por tener una compañera *bella, discreta, amable y virtuosa;* era gaditano como Dolores e impartió unos cursos entre los años 1842 y 1845 en el Ateneo de Madrid -tribuna donde era conocido Pacheco-, que fueron el origen de sus *Lecciones de Filosofía ecléctica*, una de las obras que publicó.

Versos demandas á mi humilde lira, Versos ¡ay Dios! para templar tu duelo: así comienzan las octavas que escribió Fernando Calvo Rubio atendiendo en enero de 1843 a una segunda petición de Dolores, necesi-

tada de alivio y en un momento triste, con motivo de la muerte de una hermana suya, tal vez Adela.

A la solicitud de Dolores obedeció, a pesar del desdén de las musas, y puso su nombre, el 24 de mayo de 1843, en el álbum, *con mano incierta y temerosa, pues ya se encontraba agobiado con setenta abriles*, Manuel José Quintana, quien ocupó numerosos cargos políticos, fue un gran literato, notable dramaturgo y crítico, y destacó más aún como poeta; en este momento era *Ayo instructor* de Isabel II.

Pacheco llega a Roma el 19 de octubre de 1847 para ocupar por primera vez el puesto de *embajador extraordinario y plenipotenciario cerca de Su Santidad* y parte de aquella ciudad hacia Florencia el día 2 de diciembre del mismo año (111). Estas fechas deben de enmarcar la cronología del magnífico dibujo a tinta china con esbozos de lápiz que representa a la Sagrada Familia, firmado por Vincenzo Morani, pintor de historia y retratista, que hizo sus estudios en Nápoles y trabajó en el convento benedictino de Trinitá della Cava. Curiosamente el día de la salida de Roma el aragonés Tomás Genovés y Lapetra, que se trasladó a Italia en 1834 al conseguir una pensión del Gobierno, firmó una composición musical, unida posteriormente por Dolores a su álbum.

Llama la atención por el brillante colorido y por la cuidada ejecución un precioso ramo de flores, pintado a la acuarela y firmado en el mes de marzo de 1848 en Manila por Sinibaldo de Mas y Sans, diplomático, escritor y pintor, nacido en Barcelona en 1809, que hizo un largo viaje por Oriente desde 1834 hasta 1851 (112). En este mismo año realiza dos dibujos de notable calidad Manuel de Ojeda, discípulo de Esquivel y Madrazo, que comenzó a dedicarse a la pintura de género y terminó destacando como retratista, el primero al carbón y aguada de color, pastel y realces en blanco de albayalde aplicado con pincel, donde aparece una mujer sentada y junto a ella un cántaro y el segundo a lápiz con una dama y un caballero en un paisaje romántico.

En septiembre de 1848, también contribuyó con un soneto en el que exclama, después de recordar un amor juvenil, *¡Tanto pueden los años!* el sacerdote y literato Juan Nicasio Gallego, amigo de Meléndez Valdés y Quintana, académico de la Lengua donde llegó a ser secretario perpetuo así como presidente de la de San Fernando, quien alcanzó como poeta épico justificado relieve y también sufrió persecución por su acti-

Dibujo a tinta china de
Vincenzo Morani.

Acuarela de Sinibaldo de Mas.

Dibujo de Manuel de Ojeda.

Dibujo de Manuel de Ojeda.

vidad política. Había nacido en Zamora en 1777, residió en Sevilla antes de establecerse en Madrid, y moriría en 1853.

Otro soneto, de 6 de noviembre de 1848, que aparece en hoja pegada y con esmerada presentación, es obra de Pascual de Campos, uno de los pocos que no alcanzó la fama, pero parece que se trata de alguien muy próximo a Dolores pues cambia este nombre por el de Dorila: *Y... belleza eres tu, Dorila amada.*

En el último año se sumaron dos composiciones musicales. La primera de 19 de junio de 1850, del compositor y pianista, nacido en Cracovia en 1817, Antoine de Kontski, que se estableció en París y también fue admirado en el Madrid de la época. La segunda lleva la fecha de 1850 y es obra del catalán José Galofre y Coma, conocido como pintor, escultor y crítico de arte, formado en Italia, que regresó a España en 1850 y publicó trabajos relacionados con las bellas artes; sabíamos de su pertenencia a varias sociedades artísticas y literarias, pero no teníamos noticia de sus actividades musicales.

Domingo del Monte, *hombre muy juicioso, de vasta lección y gusto acendrado, gran celador de la pureza de la lengua castellana y de la conservación de sus antiguos tesoros* (113), adula a Dolores en una redondilla fechada el 19 de diciembre de 1850 al decir que para embellecer el álbum *tu retrato en él solo pondría*, aspiración ahora cumplida con el hallazgo del cuadro de Madrazo. Aunque había nacido en Maracaibo siempre estuvo relacionado con Cuba y vivió en Madrid desde 1844 hasta su muerte en 1853. Tal vez pudo existir un estrecho contacto con Pacheco pues éste presenta el 15 de noviembre de 1853 en la Academia un ejemplar de la colección de *Poesía* de Juan Nicasio Gallego, publicada por Domingo del Monte en Filadelfia en 1829 (114).

No quedarán completas estas notas sobre el álbum si no aludimos a otros autógrafos, algunos de personajes renombrados, en los que no figura la fecha en la que se realizaron. Si comenzamos por las obras pictóricas, en primer lugar encontramos un dibujo de un ramo de flores a la aguada con pincel y realces en blanco de albayalde, de la *morena, fiel, cariñosa y dócil* mencionada por Bretón en su poesía, es decir, de Tomasa Andrés de Bretón; se hizo en hoja suelta y después se pegó en el volumen. Pacheco compuso el 22 de noviembre de 1848 una poesía para el álbum de la esposa de Bretón, comenzado años después que el de

Dibujo a la aguada de
Tomasa Andrés de Bretón.

Dibujo a la aguada,
firmado F. V. H.

Acuarela anónima.

Dibujo a lápiz de J. Durán.

Dolores y en el que también encontramos las firmas de algunos de los autores ahora mencionados: Manuel Bretón de los Herreros, Juan Nicasio Gallego, Antonio Gil de Zárate, Patricio de la Escosura, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Antonio María Segovia y Agustín Durán (115).

Aparece a continuación una aguada con realces en blanco de albayalde y barra sepia sobre papel pardo, con las figuras de una dama y un caballero; en ella leemos las iniciales *F. V. H.* y no se puede decir que tenga gran mérito artístico pues ofrece notable contraste si la comparamos con otra acuarela que representa una iglesia gótica y varios personajes, sin firmar y sin fechar, pero sin duda obra de un autor de más prestigio. Un dibujo a lápiz de Cupido, correcto y bien acabado, lo realizó J. Durán, autor que no hemos podido identificar, así como otro de unos niños jugando en una playa con un perro y al fondo un faro, mucho más torpe y también a lápiz, firmado con las iniciales H. F. La relación sigue con un dibujo sin fechar, a lápiz y coloreado de una escena de hipódromo de Manuel de Ojeda, autor de otros dos ya reseñados.

Emilio García Olloqui Vázquez Varela, casado con Emilia —la hermana de Dolores que heredó el retrato de Madrazo—, realizó un dibujo

Dibujo a lápiz firmado H. F.

Dibujo de Manuel de Ojeda.

Guillermo el Conquistador.
Dibujo de Emilio García Olloqui.

IVSTITIA.
Dibujo de José Galofre y Coma.

a lápiz de Guillermo el Conquistador sobre papel agarbanzado. José Galofre y Coma, que antes figuraba como autor de una composición musical, pintó a lápiz una imagen alegórica de la Justicia; por lo tanto, podemos pensar que debió realizarla hacia 1850. Finalmente encontramos una silueta en negro de un vaquero y dos vacas, obra anónima.

Hay también piezas musicales que no se han podido incluir en la secuencia cronológica pero que son prueba de la relación que trabó Dolores con compositores del momento. En una de ellas, con rúbrica ilegible, no se puede identificar al autor y las dos siguientes son de Santiago de Masarnau y José María de Ciebra. Masarnau, que salió de España acompañando a su padre en la persecución antiliberal, estudió con Monsigny en París, donde entabló amistad con Chopin y Alkan, y en Londres, donde se dio a conocer como pianista, se estableció definitivamente en Madrid en 1843 y publicó su *Tesoro del pianista*. Ciebra, abogado sevillano, que vivió en París y posteriormente en Londres, dejó su profesión de leyes por la guitarra.

Terminaremos con las poesías o sentencias sin fechar. Reseñaremos en primer lugar la larga composición poética, sin referencia directa a Dolores, titulada *La Gitana* firmada por *José Fernández de la Vega, el escritor y crítico, fundador del Liceo* y las redondillas en las que Cayetana Cuervo y Martínez, esposa de Agustín Durán, ofrecía a Dolores *cariño puro y sincero* .

La única composición poética no escrita en castellano, también con claro acento romántico, es la firmada por Ch. Durand; tal vez puede ser Charles Louis-Maxime Durand Fardel, médico francés aficionado a las letras.

El político aragonés Cristóbal Bordiu y Góngora ensalza la bondad y belleza de la esposa de Pacheco en unas redondillas y Narciso Saenenzdíez Serra, poeta y autor dramático que solamente utilizó el primer apellido en su juventud, canta, después de reconocer su belleza y para complacer a Dolores, su *primera ilusión.*

El sevillano Juan Justiniano y Arribas, militar y poeta lírico, director de varios periódicos en Badajoz y académico correspondiente de la Real Academia Española, compuso unas *octavas,* donde no se hace referencia a la propietaria del álbum. Lo mismo ocurre en los cuartetos que suscribe, bajo el título *Elevacion*, otra figura destacada del romanticismo,

Pedro de Madrazo; nacido en Roma en 1816, crítico de Bellas Artes y distinguido poeta, colaborador de *El Artista*, académico de la Historia, de la Lengua y de Bellas Artes, donde fue sucesor en la presidencia de su hermano Federico (116). Siguen una composición sin firmar, que ensalza en Dolores el *encanto, que no cesa* y la redondilla de José María de Mora que tal vez es de la etapa parisina, como buena parte del álbum, pues este sacerdote mejicano, nacido en Chumacero en 1794, escritor y político, salió de Veracruz en 1834 y vivió los últimos años de su vida en Londres y principalmente en la capital francesa. Otro miembro de la familia Madrazo, Fernando, hermano de Pedro y de Federico, fiscal de imprenta y abogado del Real Colegio de esta corte (117), también escribió para Dolores unas *quintillas*.

La sentencia de Víctor Hugo, que no sabemos si puede ser fechada en los últimos meses de 1855, cuando muere Dolores en París, o bien pudo firmarla hacia 1841, cuando se incorporan las colaboraciones que coinciden con el exilio del matrimonio Pacheco, es el brillante colofón del álbum: *Rever, c'est le bonheur, attendre, c'est la vie*.

Al seguir el rastro de la vida de esta gaditana, Dolores Perinat y Ochoa de Pacheco, hemos hallado acontecimientos singulares, momentos marcados unas veces por la impaciencia y la tristeza y otras por la esperanza y la alegría. La dulzura y el encanto que supo pintar Madrazo y que cantaron sus amigos son el reflejo, el asomo de sus sueños.

NOTAS

(1) *A Dolores* en la de Salvador Bermúdez de Castro, *A la señora doña Dolores Perinat de Pacheco* en la de Manuel José Quintana, *A la señora doña Dolores Perinat de Pacheco* en la de Patricio de la Escosura, la única publicada, al parecer, de las dos que escribió en el álbum, *A mi señora D^{a}. Dolores Perignat de Pacheco* en la de Juan Nicasio Gallego y *A una beldad parisiense* en la de Ramón de Mesonero Romanos.

(2) CALVO Y SANZ, *Don Salvador Bermúdez de Castro y Díez*, 155.

(3) MARTÍNEZ VILLERGAS y RIBOT FONTSERÉ, *Adición*, 479.

(4) CAMPOAMOR, *Historia crítica*, 40. TOMÁS Y VALIENTE, «Estudio preliminar», XLVII.

(5) *Los ministros en España*, 866.

(6) Sara Castilla será quien comunique el fallecimiento y remita la medalla que ostentaba su marido a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, como se da cuenta sesión ordinaria del 6 de noviembre de 1865. A.R.A.B.A.S.F., *Libro de Juntas generales ordinarias y extraordinarias desde 1862 a 1865*, 245.

(7) A.E.C.G.E., *Libro de Bautismos*, núm. 1960, 26 v.: *En la Ciudad de Cádiz en el dia diez y ocho del Mes de Mayo del año de mil ochocientos y trece: Yo el B^{r}. D^{n}. Juan Antonio Prieto Sollosso, Cura propio por S. M. de la Yg^{a}. Parroq^{l}. Castrense de esta Plaza, Bautizè Solemnem^{te}. una niña que nacio en el dia diez y seis del expresado Mes, a quien puse por nombres María de los Dolores, Josefa, Juana-Nepomiceno, hija lexitima de D^{n}. Juan Luis Perinat, Yndividuo del Cuerpo de Voluntarios Distinguidos de esta Plaza, natural de la Villa de la R^{l}. Ysla de Leòn, y de D^{a}. María Teresa Ochoa, natural de esta Ciudad, y Casados en ella en el dia viente y siete del Mes de Mayo del año proximo pasado de mil ochocientos y doce: Abuelos Paternos, D^{n}. Luis Perinat, Contador de Navio de la Armada Nacional, y D^{a}. María de Jesús Salvadores, naturales de esta Ciudad: Maternos, D^{n}. Ygnacio Ochoa, Cirujano de la Clase de Seg^{dos}. de dha. Arm^{da}. Nacional, natural de Barcina del Barco Arzob^{o}. de Burgos, y D^{a}. María del Pilar Correa, natural de esta Ciudad, ambos Difuntos: fue su Madrina D^{a}. Josefa Ochoa, a quien adverti el parentesco espiritual y obligaciones siendo Testigos D^{n}. Mig^{l}. Romero y Herñz, y D^{n}. Gabriel Nuñez, y la firme B^{r}. D. Juan Ant^{o}. Prieto Sollosso. [Rúbrica]. [Al margen:] María de los Dolor^{s}. hija de D^{n}. Juan Luis Perinat.*

(8) A.V., *Estadística*, I, *Censo de 1850*, 332-4, *Censo de 1851*, 325-2, *Censo de 1853*, 342-2, y *Censo de 1855*, 362-4.

(9) Eduardo nació el 10 de noviembre de 1814 y fue bautizado seis días después en la Iglesia Parroquial Castrense de Cádiz. A.E.C.G.E., *Libro de Bautismos*, n. 1960, 149v.

(10) A.H.P., *Notario José María González de Castro, Protocolo 26322*, f. 109; Juan José, casado con María Amparo Fernández de la Cruz, que vivía en el número

21 de la calle de Fuencarral de Madrid y tenía un establecimiento de imprenta en el 29 de la calle de la Luna, falleció el 1 de abril de 1850, dejando como herederos a sus hijos José y Carmen, *parvulos todavía*. A.V., *Estadística*, I, 352; Luis nació en Sevilla el 5 de febrero de 1825 y en 1854 era oficial del Ministerio de Marina. A.V., *Estadística*, I, 332-2; Emilia nació en Ecija el 3 de mayo de 1833, permanecía soltera en 1852 y vivía con su hermana Dolores en el número 21 de la calle de Fuencarral. A.V., *Estadística*, I, 352, y A.M.A.E., *Correspondencia Embajadas y Legaciones. Santa Sede*, Leg. 1734, 1852-1858; José nació en Ecija el 20 de febrero de 1835, era subteniente del Regimiento de Infantería Cuenca número 27 en 1854 y por Real Orden de 28 de mayo de 1855 pasó a Roma en comisión de servicios.

(11) A.H.N., *Fondos Contemporáneos, Ministerio de Hacienda*, Leg. 3121, Exp. 25.

(12) Francisco de Paula, Francisco y José figuran como nacidos en Ecija en el mencionado árbol y en los censos consultados.

(13) MARTÍNEZ VILLERGAS y RIBOT FONTSERÉ, *Adición*, 487.

(14) TOMÁS Y VALIENTE, «Estudio preliminar». Si cabe una pequeña objeción, que no afecta al interés del trabajo pues no hace referencia directa al estudio sobre Pacheco, es que en varias ocasiones menciona una publicación de Francisco de Asís Pacheco y casi siempre identifica al autor como hijo de Joaquín Francisco Pacheco cuando es su sobrino. Francisco de Asís Pacheco y Montoro, hijo de José María Pacheco, capitán graduado teniente de caballería y de María de la Concepción Montoro, que nació el 6 de enero de 1852 en Lucena, fue doctor en Derecho, director y redactor de numerosas publicaciones, diputado por Alicante y Valencia y senador por Castellón de la Plana. A.S., Leg. 327, núm. 4.

(15) A.P.S.G., *Libro de Bautismos de San Juan*, transcritos en GARCÍA TORRES, «Joaquín Francisco Pacheco», 203, y A.H.A., *Notario Lacaba y Font*.

(16) En 1827 en el número 5 de la calle Dávila, antes Cárcel Vieja, residían Francisco Pacheco Carvajal, escribano público de 49 años, y Mercedes Gutiérrez, de 37 años, con 11 hijos: Joaquín, clérigo de menores de 18 años; Agustín, de 17; Francisco, de 15; Juan, de 10; Miguel, de 8; Felipe, de 7; Mariano, de 4; José, de 2; Antonio, de pecho; Manuela, de 12 y María, de 3. A.A.E., *Padrón correspondiente al vecindario de la Parroquia de Señor San Juan*, 1827, Leg. 100, p. 3. También se mencionan los once hijos en MARTÍNEZ VILLERGAS y RIBOT FONTSERÉ, *Adición*, 478. Antonio Pacheco figura en el censo de 1850 de Madrid como *Hermano del Gefe* y empleado de Hacienda. A.V., *Estadística*, I, 332-4.

(17) AGUILAR GAVILÁN, «Joaquín Francisco Pacheco», 209. Sobre su estancia en Córdoba hacen referencia casi todos los biógrafos. GARCÍA TORRES, «Joaquín Francisco Pacheco», 203, dice que *comenzó sus estudios en Córdoba a los quince años*.

(18) BULLÓN DE MENDOZA, *Bravo Murillo*, 22.

(19) A.A.E., *Padrón correspondiente al vecindario de la Parroquia de Señor San Juan*, 1827, Leg. 100, p. 3.

(20) AGUILAR GAVILÁN, «Joaquín Francisco Pacheco», 211. De la marquesa de Benamejí en MARTÍNEZ VILLERGAS y RIBOT FONTSERÉ, *Adición*, 478.

(21) MARTÍNEZ VILLERGAS y RIBOT FONTSERÉ, *Adición*, 478.
(22) TOMÁS Y VALIENTE, «Estudio preliminar», XII.
(23) MARTÍNEZ VILLERGAS y RIBOT FONTSERÉ, *Adición*, 478.
(24) TOMÁS Y VALIENTE, «Estudio preliminar», XIV-XV. *Album biográfico*, 85. OSSORIO Y BERNARD, *Ensayo*, 323, dice que se trasladó a Madrid en 1834 por haber sido nombrado redactor del diario de la Administración. Según GARCÍA TORRES, «Joaquín Francisco Pacheco», 203: *A fines del año 1833 se trasladó a Madrid.* AGUILAR GAVILÁN, «Joaquín Francisco Pacheco», 211, dice que *provisto de las correspondientes cartas de recomendación, se establecía en la Villa y Corte* en 1832.
(25) MARTÍNEZ VILLERGAS y RIBOT FONTSERÉ, *Adición*, 479.
(26) VALDÉS RUBIO, *Biografía*, 9.
(27) TOMÁS Y VALIENTE, «Estudio preliminar», XV.
(28) MARTÍNEZ VILLERGAS y RIBOT FONTSERÉ, *Adición*, 480.
(29) *Ibidem*, 479.
(30) El comunicado lleva la fecha del 7 de septiembre de 1850 y se publicó al día siguiente en *La Nación, periódico progresista constitucional*, Madrid, domingo 8 de septiembre de 1850.
(31) MARTÍNEZ VILLERGAS y RIBOT FONTSERÉ, *Adición*, 487.
(32) A.V., *Estadística*, I, *Censo de 1851*, 325-2.
(33) RICO Y AMAT, *El libro*, 363.
(34) VALDÉS RUBIO, *Biografía*, 9.
(35) CAMPOAMOR, *Historia crítica*, 42.
(36) RICO Y AMAT, *El libro*, 363.
(37) CAMPOAMOR, *Historia crítica*, 40-41.
(38) También representa a Sevilla en la legislatura siguiente de 1838-1839. A.C.D., *Libro de Registro de Diputados de las Cortes convocadas en 1837.*
(39) Aprobado y admitido el 5 de enero de 1847, juró el 23 de enero siguiente. A.C.D., *Libro de Registro de Diputados de las Cortes abiertas en 31 de diciembre de 1846.*
(40) RICO Y AMAT, *El libro*, 361: *empujado más bien que por el aura de sus triunfos parlamentarios, por el soplo de las influencias cortesanas.* OSSORIO, *Diccionario*, 636: *logró derribar al marqués de Casa Irujo y ocupar la jefatura del gobierno.*
(41) BULLÓN DE MENDOZA, *Bravo Murillo*, 123.
(42) A.M.A.E., *Personal*, Leg. 188, Exp. 10054. Según OSSORIO Y BERNARD, *Ensayo*, 323, fue ministro de Estado y presidente del Consejo en 1845; puede tratarse de un error tipográfico pues no hemos visto citada esta fecha en otras publicaciones.
(43) A.M.A.E., *Personal*, Leg. 188, Exp. 10054. En *La era isabelina*, 232, se critica su salida del Gobierno y se menciona su solicitud a Narváez —embajador en París— para ocupar el poder, *de manera dudosamente regular por cuanto no aconsejaba a la Corona el nombre de su sucesor, sino que lo hacía llamar él*

mismo y negociaba con él para que le sustituyera y le confirmase en el cargo de embajador en Roma para el que Pacheco se había hecho designar. TOMÁS Y VALIENTE, «Estudio preliminar», XXIV-XXV.

(44) OSSORIO, *Diccionario*, 636.

(45) BULLÓN DE MENDOZA, *Bravo Murillo*, 124.

(46) ESCALERA y GONZÁLEZ LLANA, *La España*, 489 y 491.

(47) MARTÍNEZ VILLERGAS y RIBOT FONTSERÉ, *Adición*, 470. BERMEJO, *La estafeta*, II, 787-788, y TORRENTE FORTUÑO, *Salamanca*, 122-123, reproducen unos versos que circulaban contra el gobierno de Pacheco:

¿Quien juega con nuestra hacienda
a la brisca y a la Banca?
Salamanca
¿Quien, buscando una prebenda,
se hace el tonto, se hace el sueco?
Pacheco...

(48) *La Nación, periódico progresista constitucional*, Madrid, domingo 8 de septiembre de 1850: *Sí, puedo decir desde hoy una cosa: que en cinco meses que duró el ministerio presidido por mí, no tuve necesidad para mantener el órden publico de declarar en estado de sitio ninguna provincia; que no hice denunciar ni recogí ningún periódico; que solamente fueron desterrados en la nación dos personas, y de ello se dió cuenta á las Córtes al siguiente día; que aconsejé á S. M. el nombramiento de viente senadores progresistas, que solo infringí la Constitucion una vez, consintiendo el decreto de moneda, único acto de que estoy arrepentido; que llevé las banderas españolas á un pais extraño, con mas provecho de nuestros intereses nacionales que en ninguna otra espedicion de este siglo; y que despues de haber ensayado la tolerancia, camino necesario para la libertad, y de haber indicado á la corona para que me sucediese al que era entonces, por propuesta mia, nuestro embajador en Paris, de quien esperaba la continuacion del mismo, ó un análogo sistema político, vivo en el dia honrado y modesto como antes, sin títulos, sin condecoraciones, en el ejercicio de mi profesion, y rodeado de simpatías.*

(49) El 12 de agosto de 1847. A.M.A.E., *Personal*, Leg. 188, Exp. 10054.

(50) La Orden se estableció por Decreto de Carlos IV de 21 de abril de 1792. LEÓN TELLO, *Damas Nobles*.

(51) Le fue concedida la Banda por Decreto de la Reina el 28 de junio de 1847 a Dolores Perinat, a Isabel Borrel de Domínguez, condesa de San Antonio, a Josefa Allende Salazar de Mazarredo, a Petronila Livermore de Salamanca, a María Cayetana de Acuña, marquesa de Villanueva de las Torres, y a María Teresa Chaves y Loaisa. Pacheco firma la comunicación del Real Decreto al secretario de Ordenes de Carlos III, Isabel la Católica y María Luisa de concesión a todas ellas, el 29 de junio, excepto a doña Josefa Allende Salazar, que lo hace el duque de Valencia el 8 de octubre del mismo año. A.H.N., *Estado*, Leg. 7569, núm. 261. El título se remitió el 24 de julio y se tomó razón en la Conta-

duría de Ordenes de los 1.000 reales de vellón el 10 de julio de 1847. A.H.N., *Estado,* Leg. 7572, núm. 1.

(52) Llega a Roma el 19 de octubre, pero es cesado por Real Decreto el 1 de noviembre y nombrado para el cargo Francisco Martínez de la Rosa; sale el 2 de noviembre hacia Florencia. A.M.A.E., *Personal,* Leg. 188, Exp. 10054. OSSORIO Y BERNARD, *Ensayo*, 323, dice que después de ocupar la presidencia en 1845 fue nombrado embajador en París, cuando nunca representó a España en la capital francesa.

(53) En el transcurso de la legislatura que había comenzado las sesiones el 31 de octubre de 1850, se desaprobó el acta de don Jaime Ortega, y Pacheco fue admitido el 13 de marzo de 1851 como diputado por Alcañiz (Teruel); en la siguiente legislatura, aparece como diputado por Lucena (Córdoba). A.C.D., *Libro de Registro de Diputados de las Cortes abiertas en 31 de octubre de 1850,* y A.C.D., *Libro de Registro de Diputados de las Cortes abiertas en 1 de junio de 1851.*

(54) A.P.G., *Personal*, Leg. 23. núm. 259.

(55) El 5 de octubre de 1854, el ministro de Fomento nombra al duque de Rivas presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y consiliarios de la misma a Pacheco, incorporado a la Sección de Pintura en clase de académico no profesor —tuvo la medalla número 14—, y a don Ramón Gil de la Cuadra. A.R.A.B.A.S.F., *Libro de Juntas generales ordinarias y extraordinarias desde 1848-54*, f. 285 v.

(56) El 6 de febrero de 1856. A.M.A.E., *Personal*, Leg. 188, Exp. 10054.

(57) Remite el 2 de abril de 1855 una exposición de los artistas pensionados en Roma y otra acerca del descuento que sufren los auditores de la Rota Romana en su sueldo de representación. Mencionaremos también dos informes que envía, el primero de 12 de abril sobre el hundimiento del Convento de Santa Inés hallándose allí su Santidad, que salió ileso, y el segundo de 13 de junio sobre un atentado contra el Cardenal Antonelli. A.M.A.E., *Correspondencia Embajadas y Legaciones. Santa Sede,* Leg. 1734, 1852-1858.

(58) Encontramos dos documentos: una minuta de la Reina de 30 de agosto de 1855 dirigida a Roma por la que le concede licencia para residir en París por cuatro meses por *graves razones* y una segunda licencia de 1 de septiembre para permanecer en París *con objeto de atender al restablecimiento de su salud.* Comunica por carta de 5 de septiembre que entrega la embajada al primer secretario y emprende el viaje a París. A.M.A.E., *Personal,* Leg. 188, Exp. 10054.

(59) A.G.A., *Caja Hacienda*, 19439, núm. 82.

(60) A.H.N., *Estado,* Leg. 7572, núm. 1.

(61) Resultó elegido y admitido diputado por Baleares en 12 de marzo de 1856, véase A.C.D., *Libro de Registro de Diputados de las Cortes abiertas en 1854.* La credencial de embajador lleva fecha de 19 de agosto. Toma posesión de la legación el 8 de septiembre y el 20 de octubre presenta las credenciales. El Real Decreto por el que la Reina le releva de su cargo lleva la fecha de 6 de noviembre

y el 19 da por terminada su misión en Londres, según carta que remite a la Reina del Reino Unido. A.M.A.E., *Personal,* Leg. 188, Exp. 10054.

(62) Por Real Decreto el 30 de septiembre de 1857 es nombrado académico de Ciencias Morales y Políticas, fecha en la que se creó la Academia, donde tuvo la medalla número 25. Presidente de la Real Academia Matritense de Jurisprudencia y Legislación, de la que era miembro de mérito, el 5 de junio de 1858 y el 12 de noviembre de 1858 pronuncia el discurso inaugural del curso 1858-1859. Fue comisionado por la Academia Española para asistir al Congreso de Bruselas reunido para tratar de las obras literarias y artísticas, a la que informó el 14 de octubre. Jura el cargo de senador el día 10 de diciembre de 1858. A.S., Leg. 327, núm. 3.

(63) El título se expidió el 8 de marzo y el 10 se le remiten las credenciales y el pasaporte. Emprende el viaje el día 15 de marzo y toma posesión de la embajada el día 1 de junio, presentando las credenciales al Presidente don Miguel Miramón. A.M.A.E., *Personal,* Leg. 188, Exp. 10054.

(64) *Los ministros en España,* 866. Desde aquel país propone como académicos correspondientes en Méjico a Bernardo Couto y Joaquín Pesado, que fueron nombrados en el mes de septiembre. OSSORIO, *Diccionario*, 637, dice que *le expulsó Benito Juárez a consecuencia de que presentó sus credenciales al gobernador conservador Miramón, muy pocos días antes de ser éste derrotado por Juárez*. El 7 de mayo del año siguiente se le separa del cargo de embajador.

(65) A.M.A.E., *Personal,* Leg. 188, Exp. 10054.

(66) Sara Enriqueta Emilia Castilla, hija de Antonio Castilla y de Concepción Gómez de Cádiz, había nacido en Málaga el 7 de octubre de 1840 y fue bautizada el día 11 del mismo mes en la parroquia del Apóstol Santiago de aquella ciudad. A.H.A., *Notario Lacaba y Font.*

(67) Desposados por el cura ecónomo don Andrés Martínez Novoa, siendo padrinos don Miguel Pacheco y doña Trinidad Odalí, y testigos don Pedro Gómez de la Serna, don Fermín de la Puente Apecechea y don Manuel González y Serrano. A.P.S.S., *Libro de Matrimonios*, 46, f. 319v.

(68) El título se expidió el 11 de octubre, tres días después de la muerte del marido; no asistió al acto de condecoración por la Reina en la fecha prevista, a causa de su *inmensa desgracia, aun muy reciente*, y recibió la banda el 9 de octubre de 1866. A.H.N., *Estado,* Leg. 7570, núm. 44, y A.M.A.E., *Real Orden de la Reina Maria Luisa. Secretaría de Cruces concedidas en los años 1859 a 1916,* f. 45.

(69) Uno de los collares de Carlos III por Real Orden de 12 de mayo; la Gran Cruz de Dannebrog de Dinamarca el 23 de junio por Despacho 105 del ministro regente en Copenhague; Caballero del Santo Sepulcro el 24 de junio por Despacho del cónsul general en Siria. A.M.A.E., *Personal,* Leg. 188, Exp. 10054.

(70) Nombrado embajador en Roma el 27 de septiembre de 1864, su credencial lleva la fecha de 19 de octubre, llega a Roma el 19 de noviembre donde le hace entrega de la embajada Gerardo de Souza. El 28 de noviembre presenta la credencial a Su Santidad. Pide la dimisión desde Civita-vecchia el 19 de julio de 1865 y el

31 del mismo mes se admite la dimisión en Real Decreto. A.M.A.E., *Personal*, Leg. 188, Exp. 10054.

(71) A.R.A.B.A.S.F., *Libro de Juntas generales ordinarias y extraordinarias desde 1862 a 1865*, f. 238.

(72) No es correcta la referencia en la que se mencionan numerosas actividades bajo la presidencia de Pacheco, ni que éste falleció a principios de 1866 o que el duque de Rivas leyese un *Elogio* dedicado a él, que encontramos en GONZÁLEZ LÓPEZ, *Federico de Madrazo*, 104.

(73) A.H.P., *Notario Jacinto Zapatero, Protocolo 29198*, núm. 148.

(74) A.P.S.S., *Libro de defunciones*, 48, f. 387v.

(75) MESONERO ROMANOS, *Las sepulturas*, 25.

(76) GONZÁLEZ LÓPEZ, *Federico de Madrazo*, 182: *PACHECO-GUTIÉRREZ-CALDERÓN. JOAQUÍN FRANCISCO. Ol/lz *1857. Desconocemos la reseña del retrato, que fue regalado por Federico de Madrazo. El retratado era el político, jurisconsulto y escritor (1808-1865), miembro de las reales Academias de Historia, de Lengua y de Ciencias Políticas. Madrid, Cols. Pacheco.*

(77) GARCÍA TORRES, «Joaquín Francisco Pacheco», 211-212. En su ciudad natal, donde en alguna ocasión hubo de retirarse de las elecciones por las durísimas opiniones y por la actitud de la autoridad municipal, cuando tuvieron noticias de su muerte acordaron celebrar unas exequias solemnes *por el alma de tan benemérito español*, encargar *a un distinguido artista de la Corte el retrato al óleo de medio cuerpo del respetable señor Pacheco*, cambiar el nombre de la calle en que había nacido por el de Calle de Pacheco y colocar una lápida en la casa en la que nació; el cuadro se ha publicado en alguna ocasión y la lápida, que se conserva en la actualidad, lleva la siguiente leyenda: «AQUI NACIO Y VIVIO EL EXMO. SR. D. JOAQUIN FRANCISCO PACHECO Y GUTIERREZ CALDERON HONRA, PREZ Y GLORIA DE LA PATRIA. EL ILUSTRE AYUNTAMIENTO LE DEDICA ESTA MEMORIA AÑO DE MDCCCLXVII». El cuadro de Mélida se reproduce en *La era isabelina*, 164.

(78) BORAO, «Ponzano», 85. Este trabajo se recoge en PARDO CANALÍS, «Un estudio».

(79) En GONZÁLEZ LÓPEZ, *Federico de Madrazo*, 182, se menciona el cuadro: *PACHECO-GUTIÉRREZ-CALDERÓN. SRA. DE. Ol/lz *1857. Retrato de la esposa del político, jurisconsulto y escritor Joaquín Francisco Pacheco. Fue regalado por Madrazo.* Quizá se ha tomado la fecha de alguna referencia bibliográfica o documental pues no es la que vemos en el retrato, además Dolores había fallecido dos años antes y Pacheco, que no había contraído matrimonio con Sara Castilla, permanecía viudo en 1857. El cuadro se encuentra en colección particular, sus medidas son 122 x 91 cm. y el estado de conservación es bueno, aunque el craquelado, que al parecer está fijo, es evidente en algunas zonas, de forma más notoria en el pecho y el brazo izquierdo de la retratada; en la parte inferior izquierda, mirando de frente al cuadro, tiene dos fragmentos restaurados hace años que son más visibles con iluminación rasante. También se aprecian algunos repintes posteriores, en especial en el sillón. Hemos llegado a ver una fotografía

del cuadro, hecha en el siglo pasado, que se conserva en la colección Castellano de la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura: ER 524 (83).

(80) *Catálogo de la Exposición de Retratos*, 22. MARTÍ AYXELA, «Federico de Madrazo», 222.

(81) GONZÁLEZ LÓPEZ, *Federico de Madrazo*, 85.

(82) MADRAZO, *Contestación*.

(83) GONZÁLEZ LÓPEZ, «Federico de Madrazo», 165.

(84) LARRA, *Obras completas*, 422-424. Se ha publicado en otras ediciones, entre ellas en la de la Biblioteca de Autores Españoles.

(85) ROMERO TOBAR, «Los álbumes», y ROMERO TOBAR, «Manuscritos poéticos».

(86) El álbum lleva el número de Inventario 15388 y el manuscrito árabe el número de Registro 8.

(87) A.F.L.G., *Copiadores de cartas*. Año 1889, núm. 3, f. 270.

(88) Hay también álbumes en los que el propietario escribe sus composiciones o copia las de otros. En la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano encontramos uno con estas características: el de Emilia Pardo Bazán.

(89) El poeta satírico Juan Martínez Villergas, en una crítica del cuadro, también famosa, haciendo referencia a la presencia de Pacheco dijo *que si ha tenido o tiene algún resabio de poeta, ponerle con Zorrilla a la sana razón es un agravio*, reproducida en PARDO CANALÍS, «En el estudio», 373.

(90) GUERRERO LOVILLO, *Antonio María Esquivel*, 35. En él aparecen Manuel Bretón de los Herreros, Agustín Durán, Patricio de la Escosura, Antonio Gil de Zárate, Francisco Martínez de la Rosa, Manuel José Quintana, José Fernández de la Vega, Juan Nicasio Gallego, Pedro de Madrazo y Ramón de Mesonero Romanos.

(91) En el apéndice final se encuentra detallado el contenido del álbum. Faltan los folios: 5, 7, 8, 9, 12, 34, 35, 38, 40, 44, 45, 48, 75 y 76; no se numeraron cuatro hojas delante del folio 23, una delante del 29, una delante de 43, una delante de 53, cuatro delante de 58, una delante del 63, una delante del 64, una delante del 66, una delante del 69, una delante del 72 y siete delante del 74 y una detrás del 77. La medidas de la cubierta son 325 x 250 mm. y las de las hojas de texto 310 x 245 mm.

(92) BERMÚDEZ DE CASTRO, *Ensayos poéticos*, 55-56. JUSTINIANO Y ARRIBAS, *El Roger*, 46, 47 y 54.

(93) MESONERO ROMANOS, *Recuerdos de viaje*, 195-201.

(94) INIESTA, *D. Patricio de la Escosura*, 86, da noticia de la edición en la *Revista Andaluza*, II, Sevilla, 1841, 95-96 y en *El Panorama*, Tercera época, Madrid, 25 de mayo de 1841, n. 129, 200. En esta segunda publicación, que hemos llegado a ver, aparecen algunas diferencias en la grafía.

(95) A.R.A.E., *Libro de Actas*, núm. 22. GALLEGO, *Obras poéticas*, Soneto XXXV, 145. También en *Poetas líricos del siglo XVIII*, Soneto XXXV, 418.

(96) A.P.S.S., *Libro de Matrimonios*, 46, f. 319v.

(97) A.H.P., *Notario José María González de Castro*, *Protocolo* 26322, f. 109.

(98) GALINDO Y DE VERA, «Apuntes biográficos», 56.

(99) A.M.A.E., *Personal*, Leg. 188, Exp. 10054.

(100) *Semblanzas de los 340 Diputados a Cortes*, 39.

(101) A.C.D., *Libro de Registro de Diputados de las Cortes elegidos en enero de 1840.*

(102) SEGOVIA, «Ochoa», 147.

(103) INIESTA, *D. Patricio de la Escosura*, 15-17.

(104) SEGOVIA, «Ochoa», 147.

(105) DONOSO CORTÉS Y MESONERO ROMANOS, «Mi bisabuelo Ramón», 56-57; presenció este acto *en compañía de su amigo Don Juan Donoso-Cortes, Marqués de Valdegamas, en una tribuna en los Campos Elíseos. La temperatura era bajísima, 15º bajo cero, acompañada de una gran ventisca de nieve que le hizo perder gran parte del sentido del oído.*

(106) BULLÓN DE MENDOZA, *Bravo Murillo*, 80-81. OSSORIO Y BERNARD, *Ensayo*, 323.

(107) Ingresó al renunciar Pedro de Egaña, fue admitido el 3 de junio de 1841 y juró el 8 de junio de 1841. Las sesiones de esta legislatura habían comenzado el 19 de marzo de 1841 y quedaron cerradas el 24 de agosto. A.C.D., *Libro de Registro de Diputados de las Cortes abiertas en marzo de 1841.*

(108) *Diario de Sesiones*, 1291.

(109) TOMÁS Y VALIENTE, «Estudio preliminar», XXI.

(110) A.R.A.E., *Libro de Actas*, núm. 22.

(111) A.M.A.E., *Personal*, Leg. 188, Exp. 10054.

(112) FONTRODONA, «Tres catalanes olvidados», 100-104.

(113) MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de la Poesía*, 247.

(114) A.R.A.E., *Libro de Actas*, núm. 23.

(115) ROMERO TOBAR, «Manuscritos poéticos», 284-288.

(116) PARDO CANALÍS, «Pedro de Madrazo».

(117) *Los Madrazo*, 99 y 123; Fernando de Madrazo fue el séptimo hijo de José de Madrazo Agudo e Isabel Küntz de Valentini y el primero de los nacidos en Madrid.

APÉNDICE

RELACIÓN DEL CONTENIDO DEL ÁLBUM

I) *[Dedicatoria a María de los Dolores Perinat de sus padres Juan Luis y Teresa y de su hermano Juan José]*. (f. 1r.)

II) PUENTE Y APECECHEA, Femín de la: *A Dolores. [Octavas]*. «Yo soñaba insensato, que en Sevilla...» (f. 2r.-v.)

III) GONZÁLEZ NANDÍN, Sebastián: *[Octava]*. «Bello Guadalquivir q^{e}. mansamente...» (f. 3r.)

IV) LORENZO FIGUEROA, José: *A Dolores en su despedida. [Cuartetos]*. «Cual hija amante los maternos lares...» (f. 4r.)

V) [SEGOVIA E IZQUIERDO, Antonio María]: *[Composición]*. «Flor es la rosa, acaso la mas bella...» (f. 6r.)

VI) BERMÚDEZ DE CASTRO, Salvador: *A Dolores. [Octavillas]*. «Dos luceros son tus ojos;...» (f. 10r.)

VII) FERNÁNDEZ DE LA VEGA, José: *La Gitana. [Octavilla y otras estrofas]*. «Libre como el pensamiento,...» (f. 10v.)

VIII) BÉCQUER, José [José Domínguez Insausti]: *[Dibujo a lápiz con toques de blanco de albayalde que representa a una dama y un caballero]*. (f. 11r.)

IX) BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel: *[Romance]*. «Recuerdo en este instante,...» (f. 13r.-v.)

X) ANDRÉS DE BRETÓN, Tomasa: *[Dibujo a la aguada con pincel, y realces en blanco de albayalde, que representa un ramo de flores]*. (f. 14r.)

XI) MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco: *[Redondillas]*. «Del Genil en la ribera,...» (f. 15r.)

XII) CALVO Y RUBIO, Fernando: *á Dolores. [Romance]*. «Perdona, amiga Dolores,...» (f. 16r.-v.)

XIII) F. V. H.: *[Dibujo a la aguada con realces en blanco de albayalde y barra sepia sobre papel pardo que representa a una dama y un caballero postrado cogiendo su mano]*. (f. 17r.)

XIV) DURÁN, Agustín: *¡A que no me haces Poeta!. [Redondillas y romance]*. «¿Que apostamos esta vez,...» (f. 18r.)

XV) TADOLINI, [Giovanni]: *Mouvement de Valse [Composición musical]*. (f. 19r.)

XVI) BORDOGNI, [Giulio-]Marco: *[Composición musical para canto y piano]*. (f. 19v.)

XVII) VALLDEMOSA, Francisco F.: *[Composición musical para canto y piano]*. (f. 20r.-v.)

XVIII) *[Composición musical]*. (f. 21r.)

XIX) MASARNAU, Santiago de: *Andantino Mesto. [Composición musical]*. (f. 21v.-22r.)

XX) CUERVO DE DURÁN, Cayetana: *[Redondillas]*. «Deja mentir á esos hombres...» (f. 23r.)

XXI) GENOVÉS Y LAPETRA, Tomás: *La Gitana. [Composición musical para voz y piano, con texto]*. (f. 24r.)

XXII) GIL DE ZÁRATE, Antonio: *[Redondillas]*. «Versos me pides, Dolores,...» (f. 25r.)

XXIII) *[Acuarela que representa una iglesia gótica y varios personajes]*. (f. 26r.)

XXIV) DURÁN, J: *[Dibujo a lápiz representando a Cupido]*. (f. 27r.)

XXV) ESCOSURA, Patricio de la: *A la Sra. Dª. Dolores Perynat de Pacheco. [Octavas]*. «Cuando otra vez las margenes dichosas...» (f. 28r.-v.]

XXVI) BÉCQUER, José [José Domínguez Insausti]: *[Dibujo a lápiz, sobre papel agarbanzado, que representa a una dama y un caballero en primer plano y detrás otros personajes]*. (f. 30r.)

XXVII) [DURAND-FARDEL, Charles Louis-Maxime] [?]. *La cloche du Village. [Composición en francés]*. «Dans ce vallon solitaire...» (f. 31r.)

XXVIII) BORDIU Y GÓNGORA, Cristóbal: *[Redondillas]*. «¿Visteis nunca alzarse llama...» (f. 32r.)

XXIX) H. F. *[Dibujo a lápiz que representa a unos niños en una playa jugando con un perro y al fondo un faro]*. (f. 33r.)

XXX) HORMAECHE, Francisco de: *A Dolores. [Soneto]*. «Por la ventana de mezquina gruta,...» (f. 36r.)

XXXI) MAS Y SANS, Sinibaldo de: *[Acuarela que representa un ramo de flores]*. (f. 37r.)

XXXII) OCHOA, Eugenio de: *A la Sra. Dª. Dolores Pacheco. [Cuartetos]*. «Desde que huyendo de la gran tormenta...» (f. 39r.)

XXXIII) GALLEGO, Juan Nicasio: *A mi Sra. dª. Dolores Perinat de Pacheco. Lo que puede el tiempo!. Soneto*. «Volvióme loco una mujer hermosa...» (f. 41r.)

XXXIV) SERRA, Narciso: *Mi primera Ilusion. [Composición]*. «Angeles del Señor que el firmamento...» (f.41v.-42v.)

XXXV) JUSTINIANO [Y ARRIBAS], Juan [Nepomuceno]: *[Octavas]*. «Cien columnas de mármol los jigantes...» (f. 43r.-v.)

XXXVI) MESONERO ROMANOS, Ramón de: *Una beldad Parisien. [Romance]*. «En la plaza de la bolsa...» (f. 46r.-47r.)

XXXVII) GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis: *A la Sra. Dª. Dolores Perinat de Pacheco. [Octavas]*. «Del Bétis y el humilde Manzanares...» (f. 49r.)

XXXVIII) CAMPOS, Pascual de: *Para el Albun de Dorila. [Soneto]*. «Dorila, esposa de aplaudido Vate,...» (f. 50r.)

XXXIX) OJEDA Y SILES, Manuel de: *[Dibujo a lápiz, coloreado que representa una escena de hipódromo]*. (f. 51r.)

XL) *Copª. de F. Pachº. [Dibujo al carbón que representa a un niño dormido]*. (f. 52r.)

XLI) MORANI, Vincenzo: *[Dibujo a tinta china con esbozos de lápiz que representa a la Sagrada Familia y al fondo dos palmeras]*. (f. 54r.)

XLII) GARCÍA OLLOQUI VÁZQUEZ VARELA, Emilio: *Guillermo el Conquistador. [Dibujo a lápiz sobre papel agarbanzado]*. (f. 55r.)

XLIII) CIEBRA, José María: *[Composición musical]*. (f. 56r.)

XLIV) KONTSKI, Antoine de: *[Composición musical]*. (f. 57r.)

XLV) GALOFRE Y COMA, José: *[Composición musical para violín y piano]*. (f. 58r.-v.)

XLVI) CALVO Y RUBIO, Fernando: *A Dolores en la muerte de su hermana. [Octavas]*. «Versos demandas a mi humilde lira,...» (f. 59r.-v.)

XLVII) OJEDA Y SILES, Manuel de: *[Dibujo al carbón y aguada de color, pastel y realces en blanco de albayalde aplicado con pincel, que representa a una mujer sentada y junto a ella un cántaro]*. (f. 60r.)

XLVIII) GALOFRE Y COMA, José: *IVSTITIA. [Alegoría de la Justicia, dibujo a lápiz]*. (f. 61r.)

XLIX) QUINTANA, Manuel José: *[Composición]*. «Obedezco, y mi nombre en este pliego...» (f. 62r.)

L) OJEDA Y SILES, Manuel de: *[Dibujo a lápiz de una dama y un caballero en un paisaje romántico]*. (f. 63r.)

LI) MADRAZO, Pedro de: *Elevacion. [Cuartetos]*. «Alto lirio, cuán vano descuellas!...» (f. 64r.)

LII) GARCÍA LUNA, Tomás: *[Sentencia]*. (f. 66r.)

LIII) ESCOSURA, Patricio de la: *Soneto*. «Esa que veis, señora, triste ruina,...» (f. 67r.)

LIV) *[Cuartetos]*. «¡Reliquia del bien perdido,...» (f. 68r.)

LV) *[Silueta en negro de un vaquero y dos vacas]*. (f. 69r.)

LVI) MONTE, Domingo del: *[Redondilla]*. «Yngeniosos poetas y pintores...» (f. 71r.)

LVII) MORA, José María de: *Al Album. [Redondilla]*. «Suerte cruel te destina...» (f. 73r.)

LVIII) MADRAZO, Fernando de: *Lo que dice un amante mirando al cielo. Una estrella. [Quintillas]*. «Cuando la noche apaga...» (f. 74r.)

LIX) HUGO, Víctor: *[Sentencia]*. «Rever, c'est le bonheur, attendre, c'est la vie.» (f. 77v.)

BIBLIOGRAFÍA

ARCHIVOS CONSULTADOS

A.A.E. = Écija, Archivo del Ayuntamiento.
A.C.D. = Madrid, Archivo del Congreso de los Diputados.
A.E.C.G.E. = Madrid, Archivo Eclesiástico del Cuartel General del Ejército.
A.F.L.G. = Madrid, Archivo de la Fundación Lázaro Galdiano.
A.G.A. = Alcalá de Henares, Archivo General de la Administración.
A.H.A. = Madrid, Archivo Histórico del Arzobispado.
A.H.N. = Madrid, Archivo Histórico Nacional.
A.H.P. = Madrid, Archivo Histórico de Protocolos.
A.M.A.E. = Madrid, Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores.
A.P.G. = Madrid, Archivo de la Presidencia del Gobierno.
A.P.S.G. = Écija, Archivo Parroquial de San Gil.
A.P.S.S. = Madrid, Archivo de la Parroquia de San Sebastián.
A.R.A.B.A.S.F. = Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
A.R.A.E. = Madrid, Archivo de la Real Academia Española.
A.S. = Madrid, Archivo del Senado.
A.V. = Madrid, Archivo de Villa.

OBRAS IMPRESAS CITADAS

AGUILAR GAVILÁN, Enrique: «Joaquín Francisco Pacheco: Perfil biográfico de un político andaluz», en *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes,* LIX, n. 115, Córdoba, 1988, 209-214.

Album biográfico. Museo Universal de retratos y noticias de las celebridades actuales de todos los países. S.i.t.

BERMEJO, Ildefonso Antonio: *La estafeta de Palacio. (Historia del último reinado). Cartas trascendentales,* II. Madrid: Imprenta de R. Labajos, 1872.

BERMÚDEZ DE CASTRO, Salvador: *Ensayos poéticos.* Madrid: En el Gabinete Literario, 1940.

BORAO, Jerónimo: «Ponzano y su familia», en *La Academia. Semanario Ilustrado Universal,* Tomo V, Madrid, 1879, n. 1, 6-7, n. 2, 19-22, n. 6, 83-86.

BULLÓN DE MENDOZA, Alfonso: *Bravo Murillo y su significación en la política española. Estudio histórico*. Madrid: Gráficas Valera, 1950.

CALVO Y SANZ, Roberto: *Don Salvador Bermúdez de Castro y Díez. Su vida y sus obras*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1974.

CAMPOAMOR, Ramón de: *Historia crítica de las Cortes reformadoras,* en *Obras completas*, II . Madrid, 1901.

Catálogo de la Exposición de Retratos de Mujeres Españolas por Artistas españoles anteriores a 1850. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1918.

Diario de Sesiones de las Cortes. Congreso de los Diputados. Legislatura de 1841. II. Madrid: Imprenta y Fundición de J. Antonio García, 1875.

DONOSO CORTÉS Y MESONERO ROMANOS, Ricardo: «Mi bisabuelo Ramón en el recuerdo», en *Mesonero Romanos (1803-1882). Museo Municipal. Noviembre-Diciembre 1882*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1982, 31-65.

ESCALERA, Evaristo y GONZÁLEZ LLANA, Manuel: *La España del siglo XIX,* III. Madrid: Imprenta y litografía de D. J. J. Martínez, 1865.

FONTRODONA, Mariano: «Tres catalanes olvidados», en *Historia y Vida*, Año XXIII, n. 273, Barcelona, 1990, 100-111.

GALINDO Y DE VERA, León: «Apuntes biográficos», en APARISI Y GUIJARRO, Antonio: *Obras*, I, Madrid: Imprenta de la Regeneración, 1873, 9-157.

GALLEGO, Juan Nicasio: *Obras poéticas de don Juan Nicasio Gallego*. Madrid: Imprenta J. de M. González, 1854.

GARCÍA TORRES, Inmaculada: «Joaquín Francisco Pacheco», en *Actas del I congreso sobre historia de Écija,* II. Écija: Ayuntamiento, 1988, 203-224.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Carlos: *Federico de Madrazo y Küntz*. Barcelona: Editorial Subirana, 1981.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Carlos: «Federico de Madrazo, retratista de la España ochocentista», en *Goya*, n. 237, Madrid, 1993, 161-165.

GUERRERO LOVILLO, José: *Antonio María Esquivel*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1957.

INIESTA, Antonio: *D. Patricio de la Escosura*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1958.

JUSTINIANO Y ARRIBAS, Juan: *El Roger*. Zaragoza: Imprenta y depósito de libros de Antonio Gallifa, 1854.

La era isabelina y el sexenio democrático. (1834-1874). Madrid: Espasa Calpe, 1981. [Tomo XXXIV de la *Historia de España* dirigida por Menéndez Pidal].

LARRA, Mariano José de: *Obras completas*. Barcelona: Montaner y Simón, Editores, 1886.

LEÓN TELLO, Pilar. *Damas Nobles de la Reina María Luisa. Índice de expedientes de la Orden conservados en el Archivo Histórico Nacional*. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1965.

Los Madrazo una familia de Artistas, Madrid: Ayuntamiento, 1985.

Los ministros en España desde 1800 a 1869. Historia contemporánea por uno que siendo español no cobra del presupuesto, III. Madrid: J. Castro y Compañía Editores, 1870.

MADRAZO, Federico: *Contestación a la exposición que ha presentado don José Galofre a los señores Diputados de la Asamblea Constituyente sobre el estudio de la bellas artes en España*. Madrid: Imprenta de Repullés, 1855.

MARTÍ AYXELA, Montserrat: «Federico de Madrazo Küntz. Arte y política, 1854», en *Goya*, 238, Madrid, 1994, 221-226.

MARTÍNEZ VILLERGAS, Juan y RIBOT FONTSERÉ, A.: *Adición a los Políticos en camisa*. Madrid: Imprenta del Siglo, 1847.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Historia de la Poesía Hispano-americana. Edición preparada por Enrique Sánchez Reyes*. Santander: Aldus, S. A. 1948

MESONERO ROMANOS, Manuel: *Las sepulturas de los hombres ilustres en los cementerios de Madrid*. Madrid: Imprenta de Hernando, 1898.

MESONERO ROMANOS, Ramón de: *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica. 1840 a 1841. Por el curioso parlante*. Madrid: Renacimiento, 1925.

OSSORIO Y BERNARD, Manuel: *Ensayo de un catálogo de Periodistas Españoles del siglo XIX*. Madrid: Imprenta y litografía de J. Palacios, 1903.

OSSORIO, Angel: *Diccionario Político Español. Histórico y Biográfico. Desde Carlos IV hasta 1936*. Buenos Aires: Editorial Atlántico, 1945.

PARDO CANALÍS, Enrique: «En el estudio de Esquivel. Una imaginaria reunión que ha pasado a la historia», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, VII, Madrid, 1971, 357-381.

PARDO CANALÍS, Enrique: «Pedro de Madrazo», en *Revista de Ideas Estéticas*, IX, n. 34, Madrid, 1951, 175-199.

PARDO CANALÍS, Enrique: «Un estudio de Borao sobre Ponzano», en *Revista de Ideas Estéticas*, XXVIII, n. 112, Madrid, 1970, 319-336.

Poetas líricos del siglo XVIII. Colección formada por Leopoldo Augusto de Cueto, III. Madrid: Succ. de Hernando, 1922. [Biblioteca de Autores Españoles LXVII].

RICO Y AMAT, Juan: *El libro de los Diputados y Senadores. Juicios críticos de los oradores más notables desde las Cortes de Cádiz hasta nuestros días.* II. Madrid: Imprenta de Vicente y Lavajos, 1864.

ROMERO TOBAR, Leonardo: «Los álbumes de las románticas», en *Escritoras románticas españolas.* Madrid: Fundación Banco Exterior, 1990.

ROMERO TOBAR, Leonardo: «Manuscritos poéticos del siglo XIX. Indice de doce álbumes», en *Trabajos de la Asociación Española de Bibliografía*, I, Madrid, 1993, 275-315.

SEGOVIA, Antonio María: «Ochoa», en *La Ilustración Española y Americana*, Año XVI, n. X, Madrid, 1872, 147-148.

Semblanzas de los 340 Diputados a Cortes que han figurado en la legislatura de 1849 a 1850. Madrid: Imprenta de D. Gabriel Gil, 1850

TOMÁS Y VALIENTE, Francisco: «Estudio preliminar» en PACHECO, Joaquín Francisco: *Lecciones de Derecho Político.* Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1984, IX-LV.

TORRENTE FORTUÑO, José Antonio, *Salamanca, bolsista romántico.* Madrid: Taurus, 1969.

VALDÉS RUBIO, José María: *Biografía de D. Joaquín Francisco Pacheco (Memoria escrita para el Congreso celebrado en Madrid por el Instituto de Derecho Internacional).* Madrid: Imprenta Helénica, 1911.

UN PROYECTO DE VENTURA RODRÍGUEZ PARA LA PLAZA DEL ÁNGEL

Por

CONCEPCIÓN LOPEZOSA APARICIO

La creación de la Plaza del Ángel formó parte del conjunto de las intervenciones urbanísticas que se emprendieron en Madrid a lo largo del siglo XVIII. La aparición de este espacio en el tejido urbano de la capital, se produjo a partir de la desaparición del Oratorio de seculares de San Felipe Neri.

El proceso de transformar en recinto público el sitio ocupado anteriormente por un edificio religioso, se convirtió en común denominador de la génesis de algunas plazas madrileñas; tal fueron, entre otros, los casos de la Plaza de Santa Ana, surgida a partir de la desaparición del Convento de Carmelitas de Santa Ana, plaza de San Miguel, plaza de los Mostenses, claros ejemplos de los proyectos urbanísticos llevados a cabo durante el gobierno de José I Bonaparte (1).

Esta serie de intervenciones iniciaron, en parte, la ruptura de la fisonomía de Madrid como ciudad conventual.

La plaza del Ángel presenta sin embargo una génesis más antigua. En la cartografía de Texeira aparece reseñada, con tal denominación, reduciéndose a un pequeño espacio en la confluencia de las calles Carretas y Cruz, cerrada por su parte más ancha por una manzana de casas de forma triangular, lugar donde se estableció, a partir de 1660, el convento de Clérigos Menores de San Felipe Neri (2).

La primitiva plazuela quedó configurada en un reducido ámbito o ensanchamiento en la convergencia de dos viales, lejos de presentar una morfología regular. Estos planteamientos fueron comunes en las ciudades como Madrid, surgidas sin planes preconcebidos, por lo tanto, producto de procesos urbanísticos naturales (3).

La comunidad de San Felipe Neri, a juzgar por los documentos, no terminaba de encontrar cómodo el emplazamiento elegido, achacando continua-

mente la incómoda habitabilidad del sitio. Este hecho motivó probablemente la compra el 22 de Septiembre de 1747, debido *"... a la Notoria estrechez en que viben reduzidos en una pequeña ysla figura de Ataud, sita en la Plazuela del Angel..."* (4), de un jardín, casa y huerta, denominada La Solana, en el Prado de Recoletos Agustinos, antigua residencia del Conde de Oropesa.

La adquisición de esta propiedad por parte de los filipenses nos lleva a pensar que quizás, el proyecto de Convento realizado por José Pérez en 1758 (5), pudiera haber sido un encargo de la Comunidad de San Felipe, para construirse en el terreno adquirido en el Prado de Recoletos años antes, limítrofe con el convento del mismo nombre, para paliar las dificultades de habitabilidad por las que atravesaba. No tenemos constancia, sin embargo, de que el proyecto se materializase, ya que, en 1769 la congregación se trasladó desde la plaza del Ángel hasta la Casa Profesa de San Francisco de Borja en la Plaza de Herradores, ante el abandono del lugar por sus moradores, producto de la expulsión de los jesuitas llevada a cabo por Carlos III; la concesión de traslado fue emitida por el rey el 23 de Junio de 1768.

La desaparición del Convento de San Felipe Neri (6) posibilitó, sin embargo, la ampliación de la hasta entonces reducidísima plazuela del Ángel, ya que, el Rey acordó con la comunidad, a cambio de la cesión de la Casa Profesa que: *"... cederia al publico dha congregacion para ensanche de la Plazuela del Angel el edificio en que estava situada, y demolerse enteramente luego que se hubiese verificado la traslacion..."* (7).

La demolición del antiguo convento suponía conseguir un libre y espacioso tránsito hacia las calles del Prado y de las Huertas, dos viales importantes en el recorrido de las personas reales desde Palacio al Paseo del Prado y Buen Retiro.

El 6 de Junio de 1770 se iniciaban los trámites para llevar a cabo el derribo del edificio que desde 1769 permanecía vacio y en un avanzado estado de ruina, sirviendo unicamente de guarida de *"... gente vandida y de mal vivir..."*.

Según la declaración emitida por Ventura Rodríguez –encargado de la dirección de las obras–, el edificio *"... que es de nula arquitectura de aspecto feo, que ocupa un lugar mui preciso para el paso de las gentes... que es incomodo, debil incidente y de poca duracion fundado sobre debiles cimientos atormentados por los continuos golpes y tropiezos de coches y carruajes inevitables por la suma estrechez, que las paredes son encajonadas de tierra, descubierta en parte por haverse desprendido varios*

costrones del guarnecido con otros, que estan para caerse, que su mayor elevacion es de tavique al descubierto, y por lo mismo maltratados, quebrados, y sin fuerzas sus maderas..." (8) precisaba para sostener la vieja estructura, de no realizarse rapidamente la demolición, el establecimiento de apeos y apuntalamientos, con el fin de evitar posibles daños, ante el preocupante estado de deterioro que presentaba.

El restablecimiento o fábrica de un nuevo templo en el lugar, se descartaba por la cercanía del convento de San Felipe a gran número de instituciones religiosas, como la parroquia de San Sebastián, el convento de Santa Ana, el de la Magdalena, el Oratorio del Santísimo Sacramento, el convento de Trinitarios calzados y el Colegio de Niñas de Loreto.

Ante el mal estado del edificio y la falta de motivos que justificasen la permanencia de la fábrica en pie, el Ayuntamiento acordó el 3 de Julio de 1770 su derribo que, no sólo contribuiría al mayor ornato de la zona sino que, evitaría los perjuicios que conllevaba la presencia de la construcción en esas condiciones. Adoptando una costumbre surgida en Madrid durante el siglo XVII, se determinó disponer en el recinto de la futura plaza una fuente pública, aprovechando para su abastecimiento el agua que hasta entonces había proveido al oratorio de San Felipe Neri (9).

El establecimiento de una fuente en el lugar se planteó en su concepción con un carácter puramente funcional, buscándose con su disposición, el mejor suministro de agua para el barrio, por no haber fuente más cercana que la inmediata al convento de Santa Ana, en la calle Gorguera; además de permitir sofocar posibles incendios, tan comunes en la época, en el caso que acaeciesen. La aparición de este nuevo espacio público en el callejero madrileño posibilitaba un mejor aprovisionamiento comercial de la zona, así como una perfecta circunvalación entre las calles aledañas *"... tener el adorno de una plazuela, con el desaogo que se necesita para el comercio y uso de las calles que la circundan..."* (10).

Una vez estudiado el acuerdo por el Consejo, el Ayuntamiento notificaba el 21 de Agosto de 1771 la demolición del antiguo oratorio de San Felipe; acordándose la petición, al Arzobispado de Toledo, de las órdenes que regulaban los procesos de derribo de los recintos sagrados, por lo que a la exhumación de los restos y secularización de los ritos se refería.

El Arzobispo de Toledo emitió informe favorable, iniciándose inmediatamente el desentierro de los cadáveres.

Ante la desaparición de un edificio religioso, la práctica común solía ser que, sobre su emplazamiento se erigiese otra fábrica sagrada, o bien, destinar el solar a plaza, dejando constancia de la sacralización del lugar con algún signo visible; rara vez un primitivo recinto sagrado se convertía en un solar de casas (11).

Siguiendo la costumbre establecida, se decidió erigir, en la nueva plaza del Ángel, una cruz *"... en conformidad con lo dispuesto por el santo Concilio de Trento..."* (12), sobre el sitio que había ocupado el altar mayor de la iglesia, con la que dejar constancia del antiguo lugar sagrado.

Quedaba instituido por tanto, que una fuente y una cruz fuesen los hitos visuales encargados de centrar y organizar el nuevo espacio urbano.

Ventura Rodríguez fue el encargado de dirigir y supervisar las obras de demolición del edificio y configuración del lugar como futura palza pública, encargándosele además los diseños de fuente y cruz que se habían decidido disponer.

El derrumbe del antiguo convento comenzó el 22 de Octubre de 1770, siguiendo la postura emitida por Francisco Laurencio.

Mientras se iban concluyendo los trabajos de derribo, Ventura Rodríguez presentó el proyecto de cruz, cuyo valor ascendería a 10500 reales. La carestía del proyecto fue justificada por el maestro, quien determinó que era necesario profundizar con los cimientos en toda la altura de la bóveda de entierros, dispuesta en el lugar destinado para erigir la cruz.

El Consejo, después de haber aceptado el diseño de Ventura, y una vez que Francisco Tagle, maestro cantero, había comenzado a trabajar en la cruz, decidió, debido probablemente al mal estado de las finanzas, que la cruz se realizaría: la peana en piedra, trabajo que correría a cargo del mencionado cantero, mientras que la cruz propiamente dicha se elaboraría en madera, obra que ejecutó el maestro carpintero Roque Gómez, siguiendo la traza dada por Ventura Rodríguez.

En Febrero de 1771 había finalizado el derribo del antiguo convento, quedando configurada definitivamente la plaza resultante, como muestra el plano de Tomás López elaborado años más tarde (13).

Los trabajos de construcción de la cruz concluyeron en Enero de 1772, según consta en las memorias emitidas por Francisco Tagle, que ejecutó la basa de piedra y los cuatro recantones, y Roque Gómez encargado de reali-

zar la cruz de madera *"... de once pies de alto esquinada con sus remates y peanas..."*.

La indecisión para establecer el lugar exacto donde colocar la cruz, derivada de la indeterminación del sitio concreto donde establecer la fuente, por los problemas de abastecimiento de la misma que iban surgiendo, motivó que la cruz de madera ejecutada para permanecer *"interinamente"* en la nueva plaza del Ángel, nunca se estableciera en el lugar, de tal forma que el 13 de Octubre de 1773 aún permanecían las losas de piedra en la Casa de la Obrería, mientras que la cruz de madera continuaba en casa del maestro carpintero.

No tenemos constancia de cual fue el destino final de la cruz de madera que se ejecutó siguiendo el primer modelo realizado por Ventura Rodríguez, de la cual desconocemos el diseño.

De manera repentina, el mismo 13 de Octubre de 1773, se decidía en Junta de Propios la construcción de una nueva cruz, esta vez de piedra, retomando la idea del primer momento. De nuevo se le encargó a Ventura Rodríguez el diseño de la obra que presentó el 6 de Diciembre del mismo año (14) (Lam. 1).

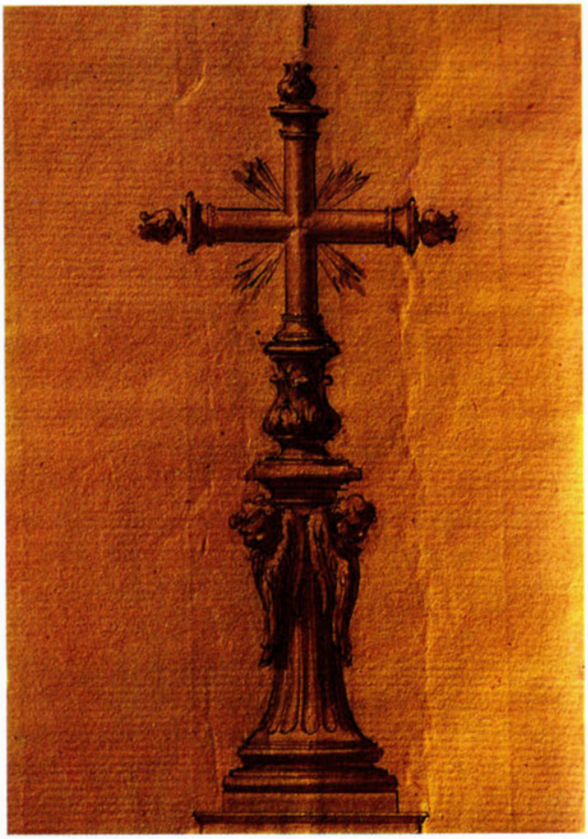
El nuevo modelo, según la declaración emitida por el maestro, difería en algunos aspectos del primer diseño, aunque desconocemos las variantes.

En el segundo proyecto, plateaba la cruz sobre una peana tallada con cabezas de querubines, sostenida por una basa de considerables proporciones, y cuatro recantones en los ángulos, con el fin de protegerla de los golpes de los coches y los carros. La disposición de estos elementos en las esquinas fue un recurso que adoptó Ventura Rodríguez como opción a la verja de hierro con la cual se quería resguardar la cruz, según se expresó en el Consejo en el momento del encargo.

Ventura consideró más conveniente el establecimiento de los recantones que la verja, ya que, sin ella quedaría la cruz más airosa, mientras que a efectos de resguardo, cumplían la misma función.

En la memoría se planteaba la doble posibilidad de construcción de la cruz, tanto de piedra berroqueña, como de piedra blanca de Colmenar de Oreja, que sin duda era más hermosa y de mayor durabilidad, aunque su coste era más elevado.

El Consejo, una vez que estudió el diseño y la memoría, decidía la ejecución de la cruz, eligiendo como material la piedra blanca de Colmenar, cuyo coste ascendía a un total de 15.400 reales de vellón.



Lám. 1.- Proyecto de cruz para la Plaza del Ángel.
Ventura Rodríguez.

Las molduras de la cruz fueron doradas de color verde mientras que la cruz propiamente dicha se doró de color oro, trabajos que corrieron a cargo del maestro dorador Roque Aranda.

Francisco Tagle fue el encargado, como se había establecido en el primer proyecto, de la elaboración de los trabajos bajo la dirección de Ventura Rodríguez.

El 5 de Diciembre de 1775, Ventura Rodríguez llevaba a cabo la definitiva tasación y valoración de la cruz, cuyo coste ascendió a 18.094 reales de vellón. El aumento del precio final, con respecto al que se había fijado en la memoria, se debió a algunas variantes que se adoptaron en relación con el proyecto, como fue el aumento de la altura de la cruz para conseguir

su mejor aspecto, así como detalles de escultura y la inclusión de remates dorados en los adornos.

Una vez librado el importe de las obras se procedió a su establecimiento en la plaza del Ángel.

En cuanto a la fuente pública proyectada para figurar junto con la cruz en la nueva plazuela, nunca llegó a verificarse, ya que, la poca altura que por aquel paraje llevaba el agua del viaje de la Castellana, que era el que abastecía al antiguo convento, impidió la creación de la misma. El ayuntamiento acordó beneficiar con el real de agua a la fuentecilla de la calle Gorguera, cercana al convento de Santa Ana.

La cruz de la Plaza del Ángel, descrita por Madoz como *"una cruz de piedra de buen dibujo, colocada sobre un gallardo pedestal..."*, abandonó en los primeros años del siglo XIX el emplazamiento para donde fue concebida, al ser trasladada al recién inaugurado cementerio general del Sur o de la Puerta de Toledo.

Las reformas emprendidas en 1787 por Carlos III para combatir los problemas de salubridad pública, que afectaban a Madrid y al resto de las provincias españolas, derivados de la costumbre de enterrar a los muertos en las iglesias y conventos, establecieron la construcción de cementerios en las afueras de las ciudades, en lugares altos y ventilados.

En la circular del Consejo de 26 de Abril de 1804 sobre construcción de cementerios (15), conforme a la Real Cédula del 3 de Abril de 1787, en la cual se disponían las reglas para el inicio de la edificación de los mismos, se establecía: *"...bastara por ahora...que cercándose hasta la altura conveniente, se coloque una cruz en medio de ellos..."* (16).

En Madrid se inició la edificación del Cementerio general del Sur o Puerta de Toledo, según proyecto de Antonio Cuervo. El diseño, presentado en Marzo de 1814, planteaba un recinto cuadrado amurallado, con entrada en cada uno de los lados. En el centro del espacio Cuervo dispuso el establecimiento de una cruz, eligiéndose la cruz de piedra ejecutada por Ventura Rodríguez años antes para la Plaza del Ángel (17).

El proceso que se siguió para dar un nuevo destino a la cruz, que se creó para señalar el antiguo oratorio de San Felipe, no fue afortunadamente, arrancarla de su emplazamiento primitivo para cumplir una nueva función, sino que la obra de Ventura Rodríguez surgió abocada a permanecer por un corto espacio de tiempo en el lugar para donde se pensó, ya que, en 1805 el Corregidor

de Madrid había dispuesto: *".. que se quitasen de las plazas públicas las cruces que había en ellas, con el fin de evitar la profanación que sufrian, colocando las que lo mereciesen por su belleza y buena arquitectura en los templos o lugares dedicados al culto de nuestra sagrada religión..."* (18).

Siguiendo esta disposición se procedió a quitar todas las cruces de las plazas madrileñas, a excepción de la que se alzaba en Puerta Cerrada, según Tormo también obra de Ventura Rodríguez (19). Otro ejemplo de este proceso fue el traslado de la cruz del Calvario de Leganitos a la fachada principal del Cementerio General del Norte.

Con la desaparición del cementerio de Puerta de Toledo perdemos el rastro y definitivo emplazamiento de la cruz de piedra que proyectó Ventura Rodríguez para la madrileña plazuela del Ángel.

NOTAS

(1) VERDÚ BERGANZA, "Un ejemplo de urbanismo", 163-174. DÍAZ MORENO, "Transformaciones urbanísticas", 497-507.

(2) RÉPIDE, *Las calles,* 40-41. MONLAU, *Madrid en la mano,* 152.

(3) La aparición de este tipo de plazas es producto, según Chueca, de la confluencia de tres calles, formando tres ángulos, uno agudo y dos obtusos, lo que él denomina *bivio*. CHUECA GOITIA, *El semblante,* 16.

(4) *A. Villa*. A.S.A. 1-186-59.

(5) JOSÉ PÉREZ. Convento de San Felipe Neri de Madrid. Planta General. 1758. B.N. Barcia Nº 1547. Proyecto publicado y analizado en el Catálogo de la Exposición: *Las propuestas,* 378.

(6) No nos hemos ocupado del análisis del convento de San Felipe Neri por estar fuera de nuestro objeto de estudio, sin embargo, podemos aportar algunos datos sobre la fábrica del mismo extraídos del expediente de derribo. *A. VILLA*. A.S.A. 1-27-1. Ventura Rodríguez, en el informe que emite para materializar la demolición del edificio, se expresaba de la siguiente manera: *"...la fabrica que es de nula arquitectura y aspecto feo..."*. Geronimo Albaro, uno de los maestros que hizo postura para encargarse del derribo de la iglesia, describía así la misma: *"...ser los zimientos de piedra de abuja y sobre ellos sus tapias de madera con algunos machos de fabrica de albañileria de maior y menor y sus armaduras de a par y ylera... y en las pilastras unos pies derechos de madera que estos cargan sobre unos zocalos de piedra verroqueña y las vasas son de yeso fingidas de piedra..."*

(7) *A. Villa*. A.S.A. 1-27-1.

(8) *A. Villa*. A.S.A. 1.27.1.

(9) El Convento de San Felipe Neri disfrutaba por gracia Real de un real de agua del viaje de la Castellana. *A. Villa.* A.S.A. 1-186-49.
(10) *A. Villa.* A.S.A. 1-27-1.
(11) TORMO, *Las iglesias,* 27, 28.
(12) *A. Villa.* A.S.A. 1-27-1.
(13) En el plano de Tomás López, la plaza del Ángel aparece denominada como Plaza del Beso, designación que probablemente hace alusión a una pequeña callejuela, que, con ese nombre existía detrás del convento de San Felipe.
(14) *Diseño para la Cruz de la Plazuela del Ángel, que se há de construir de piedra, donde estuvo la Yglesia de PP. de Sn. Phelipe Neri.* Dibujo a tinta negra sobre papel verjurado, con aguadas en gris. Escala: 20 pies castellanos. 46,7 x 9 cm. Fdo. *"Madrid y Diz-re 6 de 1773. Ventura Rodriguez"* (Rubricado). A. Villa. A.S.A. 1-27-1.
(15) *A. Villa.* A.S.A. 2-401-99. Documento citado por SAGUAR QUER, "El cementerio general", 111-121.
(16) *A. Villa.* A.S.A. 2-401-99. Disposición número 4.
(17) SAGUAR QUER, "El cementerio general", 114.
(18) *A. Villa.* A.S.A. 3-458-32.
(19) TORMO, *Las iglesias,* 28.

BIBLIOGRAFÍA

CHUECA GOITIA, Fernando, *El semblante de Madrid,* Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1991.

DÍAZ MORENO, Félix, "Transformaciones urbanísticas y génesis de una plaza en el Madrid de los siglos XVII y XVIII: Los Mostenses", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños,* XXXI, Madrid (1992).

Exposición *Las Propuestas para un Madrid soñado: De Texeira a Castro,* Madrid, 1992.

MONLAU, Pedro Félix, *Madrid en la mano o el amigo del forastero en Madrid y sus cercanías,* Madrid, Ed. Facs, 1985.

RÉPIDE, Pedro, *Las calles de Madrid,* Madrid, 1981.

SAGUAR QUER, Carlos, "El cementerio general del Sur o de la Puerta de Toledo, obra del arquitecto Juan Antonio Cuervo", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños,* XXIV, Madrid, (1987).

TORMO, Elías, *Las iglesias del antiguo Madrid,* Madrid, 1927.

VERDÚ BERGANZA, Leticia, "Un ejemplo de urbanismo en Madrid: Santa Ana, de Convento a Plaza", en *Actas del Congreso Nacional Madrid en el Contexto de lo Hispánico desde la época de los Descubrimientos,* Madrid, 1992.

LA APERTURA DE LA PLAZA NUEVA DE SIGÜENZA, ACTUAL PLAZUELA DE LA CÁRCEL, EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XV Y SU ENSANCHE EN EL SIGLO XVI

Por

PILAR MARTÍNEZ TABOADA

A principios de siglo XV el pulso de la vida económica de Sigüenza se podía tomar, aun mejor que en su feria anual (1), en la celebración del mercado semanal, en él se daba salida a los productos de los artesanos seguntinos, muchos de los cuales eran judíos y mudéjares. Hasta finales del siglo XIV las casas-tiendas y casas-talleres existentes en la Travesaña alta y en los Arrabales murados situados a occidente de la ciudad, donde ya estaba enclavada la Morería, junto a la puerta del Arquillo, y se estaban asentando muchas familias judías en los entornos de la puerta del Hierro, compartían su protagonismo económico con las ubicadas en la Travesaña Baja, corazón hasta entonces de la Judería.

Esta situación va a ir cambiando lentamente en las primeras décadas del siglo XV cuando se pongan en práctica las disposiciones reales acerca de los judíos. A este respecto, el 17 de junio de 1412, estando en Cifuentes, Juan II ordenó "que todos los judíos de los mis regnos e senoríos sean e vivan apartados de los cristianos e cristianas en un cérculo en parte de la cibdad o villa o logar donde fueren vecinos, e que sean cerradas las calles de las puertas enderredor, en guisa que todas las puertas salgan a dicho cérculo, e que dicho cérculo haya una puerta por do se mande e non más. E que en el dicho cérculo moren los dichos judíos e judías e non en otro logar; el cual dicho logar o cérculo mando que sea apartado por dos omes buenos discretos de cada cibdad o villa o logar que les y nombraren; e si los dichos judíos e judías tovieren Judería apartada mando que sea cérculo por barrio. E que se comiencen apartar desde el día que les fueren asignados los logares fasta un anno siguiente, porque puedan facer casas en que moren; pero

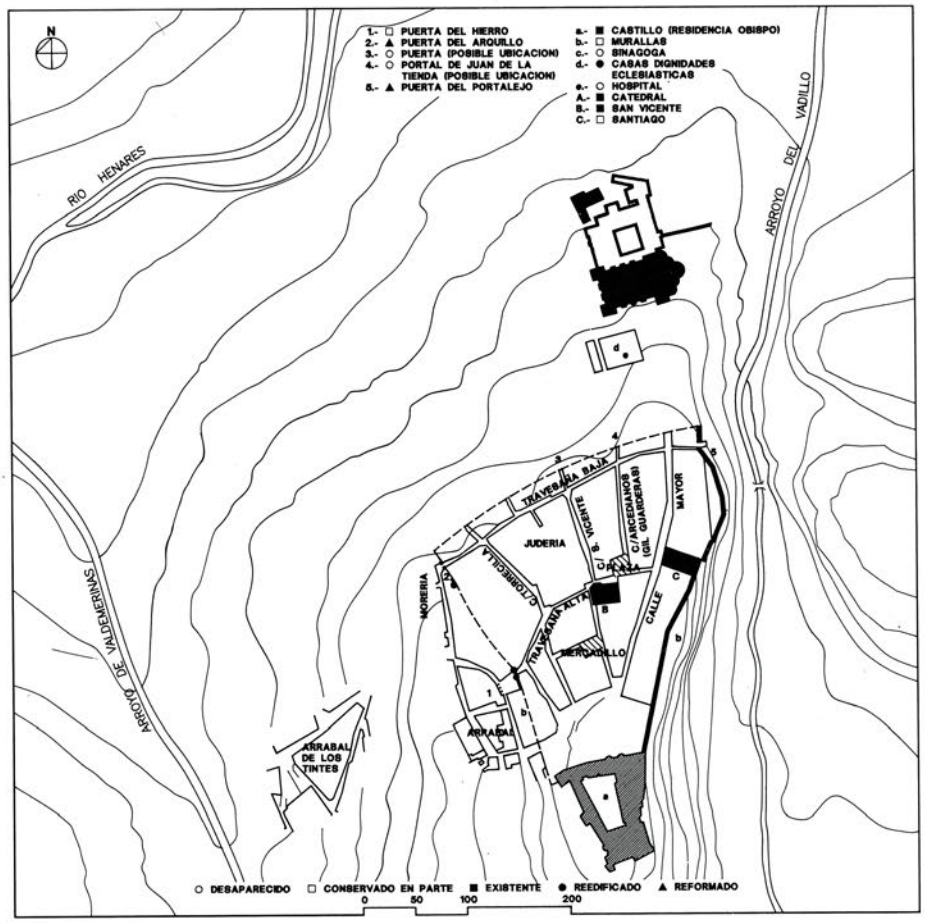


Fig. 1. Sigüenza a finales del siglo XIII.

es mi merced que si en los dichos varrios que les fueran asignados ovieren algunas casas fechas, que ellos puedan haber por su alquileres a placer de sus duennos; e que el dicho tiempo conplido adelante, que los dichos judíos e judías sean tenidos de ir a morar a los dichos varrios e apartarse de los dichos cristianos e cristianas. E qualquier judío o judía que fuera del dicho cerco morare, por este mesmo fecho pierda todos sus bienes e a mas el cuerpo de tal judío e judía estén a la merced del rey para les dar pena corporal segunt alvedrío" (2).

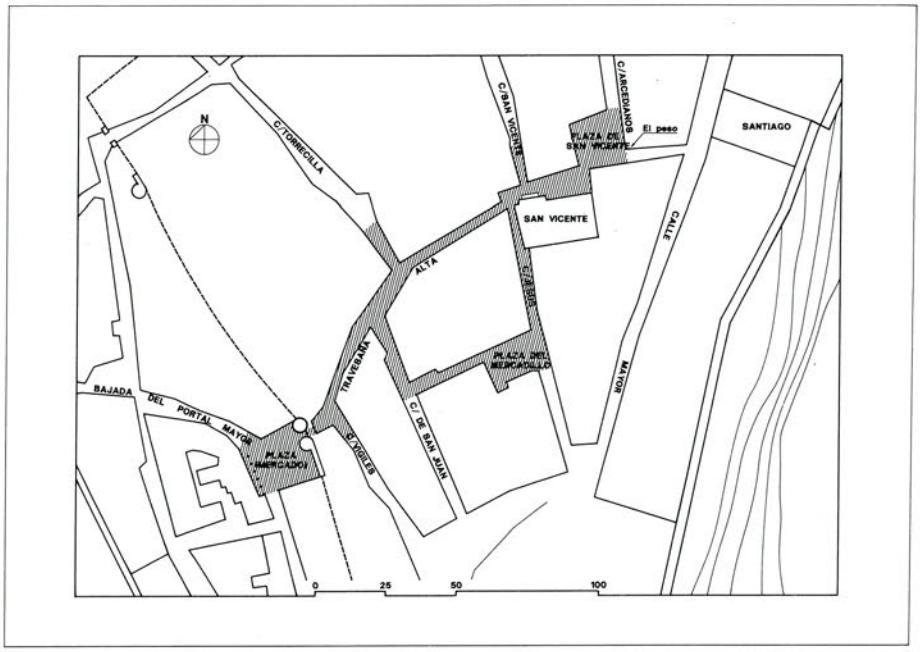


Fig. 2. Plazas y calles seguntinas donde se celebraba la feria en el siglo XIV.

En Sigüenza esta orden real podía cumplirse sin tener que construir un barrio nuevo; de hecho, como acabamos de apuntar, ya existía un nuevo sector de la ciudad donde muchas familias judías estaban asentadas: los entornos de la puerta del Hierro; este lugar, además, estaba extramuros de una muralla y protegido por otra, con lo cual se acomodaba perfectamente a las condiciones exigidas por el monarca.

El Cabildo seguntino, que por aquel entonces era, juntamente con el obispo, el señor de la ciudad, poseía una gran parte de las casas existentes en la Morería, el más poblado de los arrabales murados de la época (3), y a su vez era también propietario de casas y solares en el Arrabal, que así se denominaba el sector central y norte de estos barrios murados en el tránsito del siglo XIII al XIV, y donde se habían ido asentando muchos vecinos judíos. Como allí se situó la nueva Judería, fue uno de los beneficiados con tal medida, pues pudo sacar provecho de una de las cláusulas de las disposiciones reales, la posibilidad que tenían los judíos de alquilar casas, si las hubiese, en los barrios asignados. De he-

cho, en la primera Relación conservada de las casas propiedad del Cabildo en la ciudad, fechada en 1477, éste tiene alquiladas varias en el Arrabal, o Judería, a familias judías (4). De igual modo se beneficiarían algunos de los miembros del Cabildo, que también eran propietarios de casas y solares en este sector.

En él, hasta el momento de la configuración de la nueva Judería, también poseerían casas muchos vecinos cristianos, quienes, en la mayoría de los casos, bien pudieron cambiarlas por las que hasta entonces poseían los judíos, y así trasladarse a vivir a intramuros de la ciudad, en calles como la Travesaña Baja o la de San Vicente. Pero en otros casos las gestiones serían diferentes, por lo menos eso es lo que podemos deducir por un documento fechado el 2 de enero de 1415, por el cual Juan García y otros cristianos vendían a Pedro Gil, canónigo de Sigüenza, las casas que poseían en el "Arrabal y Judería nueva" (5); aparte de ser el primer testimonio de la existencia de tal Judería nueva, tan sólo tres años más tarde de la orden real, podemos conocer a través de él cómo algunos propietarios cristianos venderían al mejor postor, que con frecuencia sería un clérigo, sus casas, y con toda probabilidad éste nuevo dueño sacaría un buen beneficio a su adquisición alquilando o vendiendo las casas con posterioridad a las familias judías. Que en estos momentos estas compras en este sector de la ciudad convertido en Judería eran una buena inversión lo demuestra un hecho significativo, tan sólo 30 días después de la citada compra el mismo canónigo adquiere otras casas en el "Arraval e Judería nueva" (6). Adquisiciones semejantes realizaría también el propio Cabildo, aumentando de este modo las propiedades que ya poseía en la nueva Judería, alquilando posteriormente las casas. De hecho, ya en las Actas capitulares de 1416 se reseña el arrendamiento que hace a unos vecinos judíos de casas en la citada Judería (7).

Por otra parte, también en la Judería nueva había muchos solares sin edificar, en los que los propios judíos fueron construyendo sus viviendas, y por supuesto la nueva sinagoga. En 1452 aún existían solares yermos disponibles en el barrio, y así, en el cabildo celebrado el 24 de marzo un vecino judío pidió que se le ratificase la donación que el obispo le había hecho "de un solar en la Judería, çerca del adarve que pasa al mojuelo del obispo"; dicho solar además de tener por aledaños casas de otros vecinos judíos, era colindante de otros "solares yermos" (8).

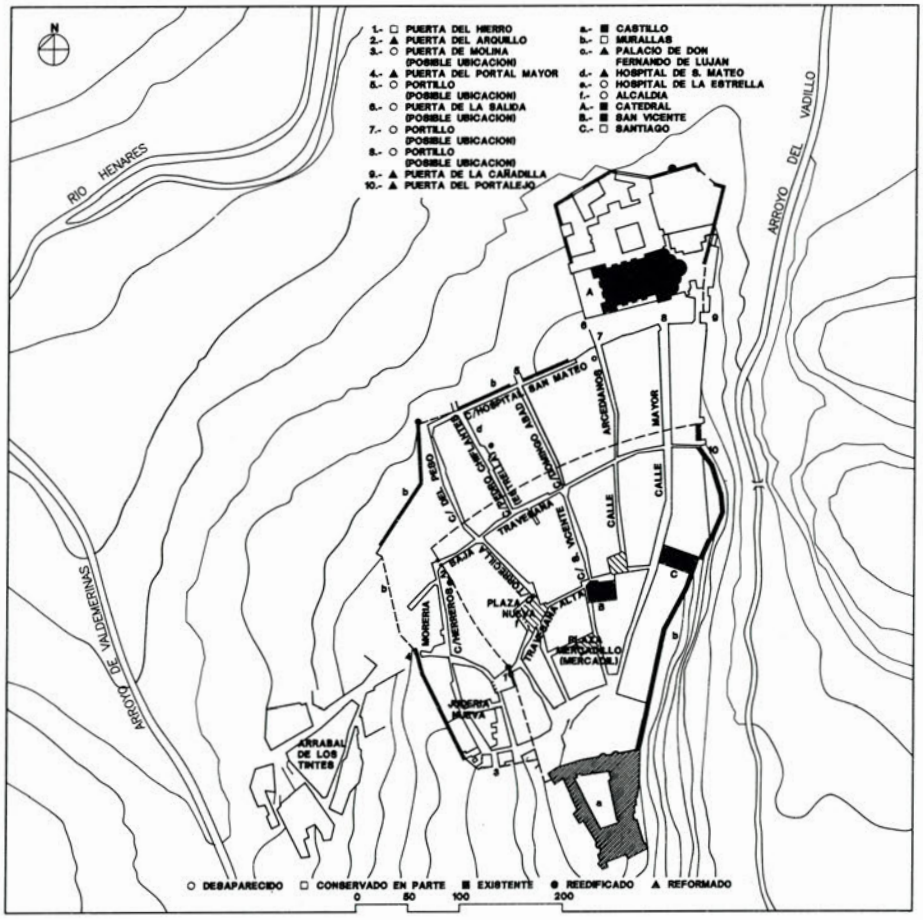


Fig. 3. Sigüenza a mediados del siglo XV.

También el Cabildo y sus miembros adquirieron algunas de las casas que dejaron los judíos intramuros de la ciudad, y posteriormente se las alquilaron a familias cristianas, o sirvieron de residencia para los miembros del propio Cabildo (9). En la primera Relación de las casas propiedad de dicho Cabildo, antes citada, éste aparece como poseedor de una veintena en la Travesaña Baja, y de otras muchas en la calle de San Vicente, algunas de ellas con toda probabilidad adquiridas en el momento del traslado de los judíos a la Judería nueva (10).

Sin embargo, el hecho de que muchos judíos abandonasen tanto la Travesaña Baja como la calle de San Vicente, es decir, el corazón de su antigua Judería, no significa que en la primera de esta calles desapareciese toda la actividad comercial y artesanal que hasta entonces la había caracterizado, en absoluto; por una parte, porque en ella se instalaron muchas familias cristianas dedicadas también al comercio y a la artesanía, pero, sobre todo, porque fueron muchos los judíos que se convirtieron al cristianismo y permanecieron por ello en sus antiguas casas desarrollando sus actividades de siempre. Sin embargo, el trasvase fue lo suficientemente significativo como para potenciar aún más las actividades comerciales y artesanales de los arrabales murados, lo que en mi opinión condicionó el emplazamiento escogido para ubicar la nueva plaza de la ciudad.

Hasta entonces el mercado semanal se había realizado ante la puerta del Hierro, en un espacio que pronto se vio significado por la construcción de algunas casas soportaladas, habitadas por comerciantes y artesanos, muchos de los cuales, como antes dijimos, de raza judía; pero al quedar este espacio incluido en los límites concedidos para la nueva Judería el Concejo seguntino tuvo que plantearse dónde abrir una plaza que pudiese albergar cómodamente esa actividad tan importante y que sirviese a su vez como lugar para la celebración de fiestas, corridas de toros, y toda suerte de actos públicos religiosos o laicos, teniendo en cuenta, además, que desde hacía ya muchos años la plaza ante la parroquia de San Vicente se había quedado pequeña para acoger tales acontecimientos.

El traslado de muchas familias judías desde el centro de la ciudad al Arrabal ofrecía la posibilidad de configurar una plaza intramuros, pues los vecinos a quienes hubiese que derribarles sus casas para abrir el espacio necesario, podrían encontrar acomodo en las viviendas libres por la marcha de los judíos. La nueva plaza surgió, pues, como escotadura de la Travesaña Alta, siendo el resultado de una intervención parcial en el casco antiguo de la ciudad, y se situó entre la plaza de San Vicente, que a partir de entonces pasó a llamarse plaza Vieja, y la puerta del Hierro, por la que se accedía a la nueva Judería. Su lado norte estaría abierto a dicha calle de la Travesaña Alta, y el este lo conformarían las casas de la alineación izquierda de la actual calle de la Torrecilla; sin embargo, en sus otros dos lados, una vez derribadas las antiguas casas que hasta entonces habían formado parte tanto de la calle de la Travesaña como de la calle de la Torrecilla, se construiría, en torno al nuevo espacio

libre, casas sobre soportales, en cuyos pisos bajos se abrirían tiendas y talleres; soportales, que como veremos a continuación, están perfectamente documentados. Es lógico pensar que, al igual que en otras plazas bajo medievales, estos soportales estarían construidos con rollizos de madera sobre los que apearían dinteles por medio de zapatas.

Hemos de suponer que esta operación tuvo que contar con el consenso del obispo y del Cabildo, pues al menos éste último tendría propiedades en la zona; de hecho, en 1477 el Cabildo tenía alquiladas varias tiendas, casas y cámaras en la llamada plaza Nueva, que tal vez poseería desde su apertura en compensación de alguna casa de su propiedad derribada (11).

En esta nueva plaza, como podemos aseverar por la documentación conservada, pronto se ubicó la cámara del Concejo de la ciudad, anteriormente ubicada en la plazuela de San Vicente (12). En la relación de casas del Cabildo de 1477 se nos indica claramente que éste poseía en la plaza Nueva unas casas "más arriba del Alcaldía" (13); años más tarde, concretamente en la relación de casas propiedad del Cabildo de 1504, cuando ya se haya construido

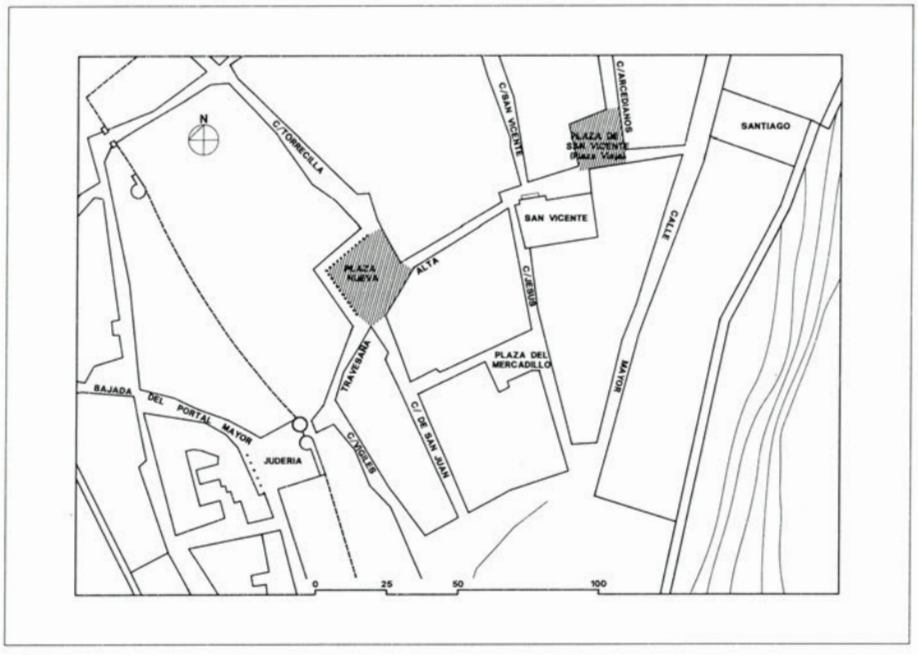


Fig. 4. La apertura de la plaza Nueva seguntina.

el nuevo Ayuntamiento, cuyo edificio aún hoy subsiste, leemos refiriéndose a la misma casa: "Iten, otras casas çerca de donde solía estar el Alcaldía debaxo de los portales" (14). Pero con anterioridad, en un cabildo celebrado el 19 de mayo de 1488, se habla de cierto agravio "que fasen a las casas que está iglesia tiene debaxo de las cámaras del Ayuntamiento" (15). A este respecto podríamos apuntar una noticia recogida por Toribio Minguella al historiar la prelacía del obispo Luján, en la que se nos indica que el 7 de febrero de 1453 el obispo estuvo "asentado en juicio a la audiencia de las Visperas en las gradas de la plaza Nueva, cerca del Alcázar de la dicha ciudad, oyendo y librando pleitos según que lo ha de uso y de costumbre" (16). Como es bien sabido por las cláusulas de los Fueros, la cámara del Concejo servía como lugar donde los jueces impartían justicia; hemos de apuntar que en aquella ocasión el obispo sentenciaba sobre un litigio que mediaba entre el Cabildo y el Concejo, y por ello podríamos pensar que se colocarían unas gradas ante la casa del Ayuntamiento, que por aquel entonces estaría ubicada en la alineación oeste de la plaza, para dar mayor solemnidad al acto. Lo que sí es seguro es que para entonces la plaza Nueva existía, y según mi opinión llevaba construida más de treinta años.

Una vez que la Plaza Nueva quedase configurada se comenzaría a celebrar en ella el mercado semanal seguntino, cuyas actividades se extenderían a las tiendas existentes en sus entornos, sobre todo en la Travesaña Alta, aunque también era fácil el acceso a la Travesaña Baja, bajando simplemente por la calle de la Torrecilla. De hecho, cuando se celebraba la feria anual no sólo se colocaban la tiendas y tenderetes en la nueva Plaza, sino también en la Vieja, ubicándose el peso en la última tienda de la feria, situada en el inicio de la calle de Arcedianos, es decir, en plena plaza Vieja, y también en la del Mercadil, es decir, en la plazuela de San Juan, unida a la plaza Vieja por la calle de la Zapatería, actual calle Jesús.

Dicho mercado semanal, que por privilegio obtenido en 1468 por el Cardenal don Pedro González de Mendoza, dos años después de su nombramiento como obispo de la ciudad, fue franco como ya lo era su feria (17), se siguió celebrando en la plaza Nueva hasta 1494, cuando el Cardenal ordenó mediante una Provisión "que el dicho mercado se haya de faser y faga en la dicha plaza nueva que está frente de la puerta de la dicha nuestra iglesia, el dicho mercado de cada semana, e que sea franco, según que está en la otra dicha plaza" (18). Esta nueva plaza a la que alude el documento

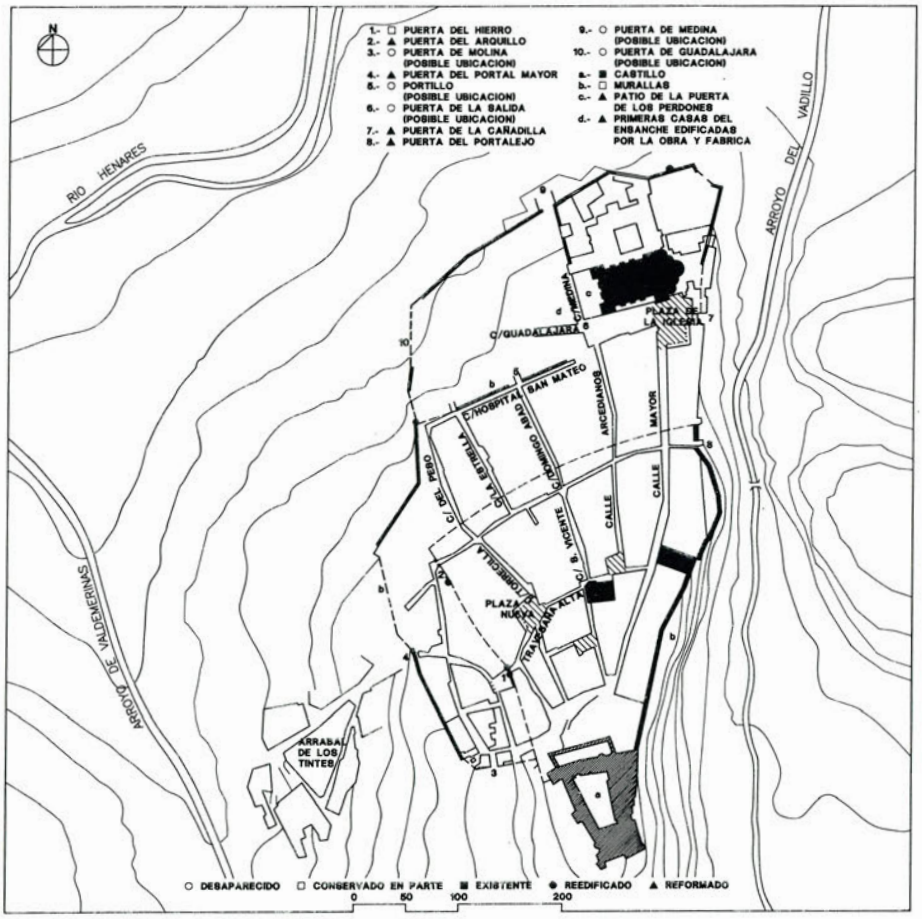


Fig. 5. Sigüenza en los primeros años del siglo XVI, tras la apertura de la plaza de la Iglesia por orden del Cardenal Mendoza.

era la que el propio Mendoza había mandado abrir ante la puerta sur de la catedral seguntina, la llamada plaza de la Iglesia en la documentación de la época, y que hoy es la plaza Mayor de la ciudad (19).

La decisión de trasladar a ella el mercado, tomada por el Cardenal Mendoza por petición del Cabildo, no fue del agrado del Concejo seguntino, pero su protesta no se hizo efectiva hasta la muerte del Cardenal, por respeto a su enfermedad; y por ello no fue hasta el 22 de mayo de 1495 cuando se

comunicaron con el nuevo obispo de la ciudad, don Bernardino López de Carvajal, para rogarle que el mercado se celebrase en la plaza Nueva "pues que está entre comedio de la dicha ciudad y no en el cabo de ella como agora está, a causa de lo cual se han absentado algunos vasallos de su reverendísima señoría y se esperan por esta razón damnos y escándalos y cosas en detrimento de su señoría reverendísima" (20). Esta protesta no tuvo respuesta afirmativa, gracias a las rápidas gestiones realizadas por el Cabildo ante la Corte, y a pesar de los pleitos interpuestos por el Concejo; y por ello el mercado siguió celebrándose en la plaza de la Iglesia hasta finales de los años veinte del siglo XVI cuando, como veremos más adelante, la polémica vuelve a surgir de forma violenta.

Sin embargo, en los años finales del siglo XV, y a pesar de haber perdido su principal función, la plaza Nueva seguía siendo el corazón de la ciudad civil y fue en ella donde se construyó el nuevo edificio del Ayuntamiento seguntino. Esta construcción esta relacionada con las Ordenanzas surgidas a raíz de las Cortes de Toledo de 1480 donde se decía expresamente: "Ennobléscense las ciudades y villas en tener casas grandes y bien hechas en que hagan sus ayuntamientos y concejos, y en que se ayunten las justicias y regidores y oficiales a entender en las cosas cumplideras a la república que han de governar. Por ende, mandamos a todas las justicias y regidores de las ciudades y villas de nuestra corona real, y a cada una de ellas que no tienen casa pública de Cabildo o Ayuntamiento para se ayuntar, que dentro de dos años primeros siguientes, contados desde el día que estas nuestras leyes sean publicadas y pregonadas a veinte y ocho días del mes de mayo del año de ochenta años, cada una de las dichas ciudades y villas hagan en su casa de Ayuntamiento y Cabildo donde ayunte, so pena que en la ciudad o villas donde no se ficiere dentro del dicho término, que dende en adelante los dichos oficiales hayan perdido y pierdan los oficios de justicia y regimiento que tienen" (21).

Aunque esta orden de los Reyes Católicos no afectó de forma apremiante a la ciudad, ya que por estos años existía en la plaza Nueva seguntina, como anteriormente señalamos, una casa de la Alcaldía, que por supuesto no debía ser "grande y bien hecha", sí se tuvo en cuenta años después, cuando el 16 de septiembre de 1499, el regidor don Fernando de Palencia y el procurador del Concejo Luis de Medina presentaron a los señores del Cabildo una carta por la que los citados monarcas permitían a la ciudad "po-

ner cierta sisa para faser la casa de su Ayuntamiento" (22). Para entonces la reforma de la administración municipal emprendida por el cardenal Mendoza, quien suprimió los concejos abiertos, que fueron sustituidos por concejos restringidos o cabildos municipales, había hecho necesaria la construcción de una nueva casa de Ayuntamiento donde se pudiesen desarrollar perfectamente las variadas funciones de la nueva corporación. Fue el 30 de septiembre de dicho año cuando se designaron por parte del Cabildo diputados, para que se juntasen con los elegidos por el Concejo "para asentar la sisa" que se había de poner en la ciudad (23).

No sabemos si las obras se iniciarían en ese mismo año, pero aún proseguían el 29 de mayo de 1500, cuando en la sesión del cabildo se nombraron diputados "para que vean lo que está gastado en la casa que fasen los de la çibdad para casa concegil, e miren los maravedís que ay por gastar" (24). Los trabajos se prolongaron hasta el año 1501, como se desprende de las actas del cabildo celebrado el día 20 de septiembre, en el que de nuevo se eligieron diputados para que viesen cómo se había gastado la sisa recogida hasta entonces (25). La última noticia sobre la casa concejil la extraemos de las actas del día 24 del mismo mes, en la que se nombraron a una serie de encargados "para que entiendan con los del Conçejo sobre la sisa que quieren echar para acabar la cámara del Conçejo y hazer de nuevo el corral de los toros" (26).

El nuevo edificio del Ayuntamiento seguntino se ubicó en el lado norte de la plaza Nueva, y como se apuntaba dos siglos después en el Catastro de Marqués de la Ensenada, lo formaban "una habitación alta y baja de setenta y dos pies de frente y treinta y seis de fondo" (27). Una sencilla escalera de dos tramos, desafortunadamente suprimida en la reciente rehabilitación del edificio, permitía el acceso a la gran sala de sesiones, situada en el piso superior, cubierta con techumbre de madera. Esta sala se abre a la plaza mediante dos grandes balcones enrejados, que flanquean tres escudos significativos, el mayor y central de los Reyes Católicos, quienes, como ya hemos dicho, con su orden potenciaron la construcción del edificio, a su derecha el del cardenal don Bernardino López de Carvajal, obispo de Sigüenza cuando la obra se llevó a cabo, y a su izquierda el de la ciudad, quien la financió. Aparte de este adorno heráldico, la fachada se remata con una serie de franjas decorativas, realizadas en ladrillos, a modo de friso, bajo las cuales se disponen a su vez escudos de la ciudad alternado con otros motivos, cuya simbología se nos escapa a causa de su deterioro actual, que se

Lám. I. El antiguo ayuntamiento de Sigüenza antes de su restauración, con la torre del archivo en primer término.

Lám. II. Detalle de la decoración mudéjar del antiguo ayuntamiento de Sigüenza.

apoyan en una estrecha moldura sogueada. Estos motivos decorativos, así como las techumbres interiores, nos hablan de la presencia de alarifes mudéjares en la construcción del ayuntamiento, el resto de cuya fábrica es de mampostería, apareciendo únicamente sillares en la esquina del edificio, en los arcos de los soportales y en los marcos de sus balcones. Estos soportales a los que nos referimos, sobre los que se alza el edificio, conformados por arcos de medio punto sobre pilares, tuvieron desde un primer momento un claro sentido urbano, al estar abiertos a la plaza. En la actualidad, y tras la citada restauración del viejo ayuntamiento, han quedado de nuevo abiertos, aunque acristalados, eliminándose la puerta y medias tapias que cerraron algunos de ellos durante décadas, salvo el cegado en el mismo siglo XVI para permitir la construcción de la Torre del Archivo (28).

La plaza Nueva seguntina, también llamada plaza de Arriba en la documentación de la época, no volvió a sufrir cambio alguno hasta la década de los años treinta del siglo XVI. Fue entonces cuando el Concejo, en el marco de uno de los enfrentamientos más radicales con el Cabildo sobre la ubicación del mercado semanal y su franqueza, y probablemente para poseer un argumento de peso para conseguir que en ella se volviese a celebrar dicho mercado, decidió ensancharla y para ello derribó las casas que conformaban su alineación oeste. Su reedificación unos metros más atras habría de esperar largos años a la conclusión de dichos enfrentamientos y a la resolución de los pleitos que dicha medida de fuerza suscitaron.

La primera noticia que tenemos de los nuevos roces entre la ciudad y el Cabildo catedralicio aparece en las actas de la sesión que los miembros de este último celebraron el 19 de enero de 1529, en la que decidieron enviar un mensajero al obispo don Fadrique de Portugal, para que le informase sobre "las cosas que passan sobre lo del mercado con los del Concejo" (29). Por las actas de otro cabildo, concretamente el del 27 de septiembre de mismo año, sabemos que continuaban los pleitos, que, según en él se nos indica, habían sido iniciados por el Concejo, aunque "agora por parte de los dichos cibdadanos de la çibdad es fecha relaçión a sus merçedes que quieren paz y concordia" (30).

Datos más concretos sobre el trasfondo más violento de estas disputas, en concreto, y como antes apuntamos, sobre el derribo de las casas soportaladas de plaza Nueva, los podemos extraer no sólo de los Libros del Dinero de los años 29 y 31, en los que se nos indica la destrucción de dos ca-

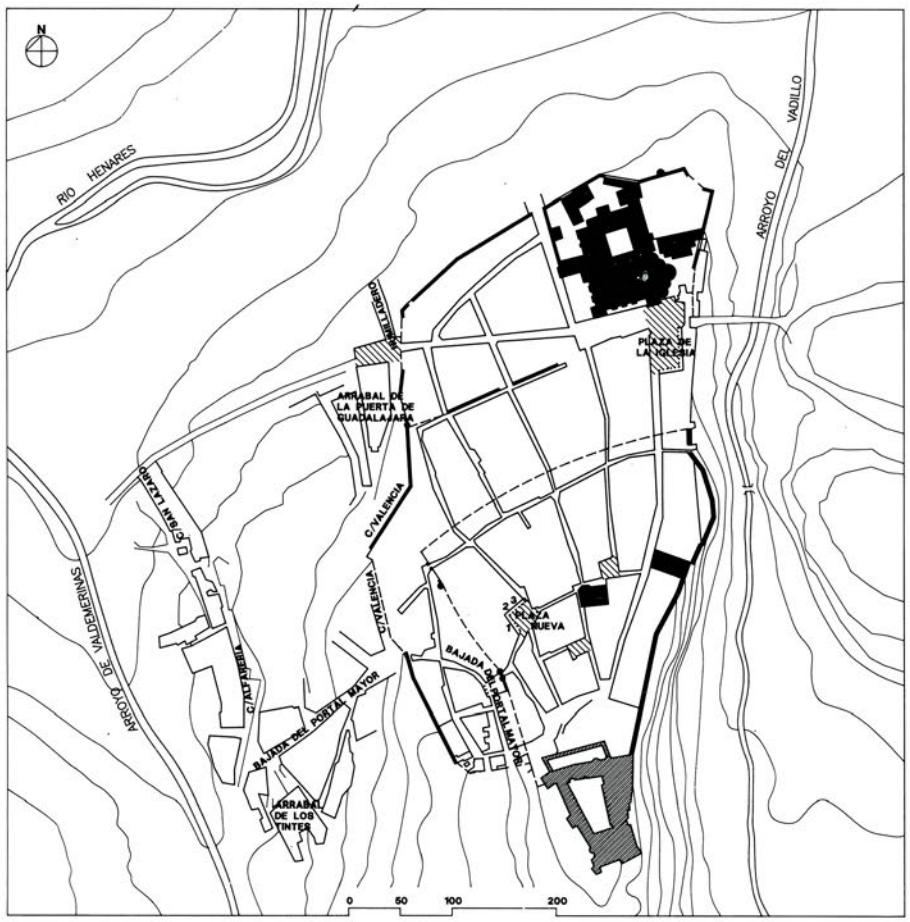


Fig. 6. Sigüenza a mediados del siglo XVI, tras la ampliación de la plaza Nueva y de la plaza de la Iglesia. 1. Nuevas casas soportaladas; 2. Cárcel; 3. Ayuntamiento.

sas en dicha plaza que hasta entonces pagaban censo al Cabildo (31); sino también en las Actas de sus reuniones, concretamente en la del día 4 de julio de 1530 en la que se discute sobre "la sentencia sentenciada sobre las casas derribadas en la plaça de Arriba", sentencia dada por don Fadrique de Portugal, que al parecer no fue favorable al Cabildo, y que éste decidió apelar ese mismo día (32).

A pesar de esta apelación, dicho Cabildo, cuatro días más tarde, probablemente deseoso de que los temas principales de su enfrentamiento con el Concejo, el lugar del mercado y su franqueza, se resolviesen a su favor, se nos muestra dispuesto a alcanzar una solución pacífica respecto al pleito incoado por las casas derribadas, y por ello designa diputados para que se ocupen de lograrla (33); eligiendo tres días más tarde a las dos personas que debían "hablar con su señoría del obispo nuestro señor sobre lo que se deve hazer sobre la concordia que se deve tomar sobre las casas derribadas e otras cosas que penden lizes" (34).

Por las actas del cabildo celebrado al día siguiente, concretamente el día 12 de julio, sabemos que por parte de la ciudad habían sido nombrados cuatro diputados y cuatro por parte de Cabildo para entender "sobre los apuntamientos e capítulos que se deven platicar para la concordia que se deve tomar con los del dicho Conçejo sobre las casas derribadas e sobre las otras cosas en que ay pleytos" (35).

En la solución del pleito medió la intervención de obispo don Fadrique de Portugal, que por aquel entonces estaba en Sigüenza, quien, como se nos indica en la sesión del 30 de julio, había expresando, en el cabildo del día anterior, su deseo, por no decir su mandato, de que entre el Cabildo y el Concejo se llegase a una concordia. Así pues, ese mismo día 30 se eligieron a quienes habrían de ir a besar las manos del obispo y a comunicarle que tenían "voluntad de tomar paz, contanto que los de la çibdad hagan a sus costas e expensas las casas que derribaron e que aquellas queden a la iglesia cendales commo eran" (36).

Sin embargo, como veremos a continuación, el inicio de la construcción de las nuevas asas de la plaza no sólo se vio frenado por la incidencia de la peste en la ciudad en el verano y el otoño de 1530 (37), sino por la evolución del principal pleito existente entre el Cabildo y el Concejo, el que se refería al mercado; y éste no se resolvió definitivamente hasta 1532. Fue el día 4 de octubre de dicho año cuando se nombraron diputados para que, en cumplimiento de los términos del compromiso previo existen entre la ciudad y el Cabildo, ofreciesen a la misma cualquier suma de dinero y de pan que el Cabildo se comprometía a entregar durante una serie de años, aunque no a perpetuidad, "conque quede y sea franco el mercado sobre que es principalmente las dichas disputas, según que lo era y estava antes que se pleytease" (38).

En el cabildo celebrado al día siguiente se llevó a cabo una votación de trascendentales consecuencias; en ella se debía dilucidar si los diputados elegidos para lograr la paz con la ciudad podían ofrecer o no al Concejo de la misma que durante "quatro meses que esté el mercado arriba, donde los del dicho Conçejo quisieren o seys, si en ello el dicho Concejo viniere, conque sea sienpre franco, e dando conclusión en todos los otros pleitos y disputas y queden en perpetua paz. Lo qual se votó a la mayor parte, e les dieron poder conplido a los dichos deputados, e lo restante de cada un año, que son ocho meses o seis, sea en la placa, cabo esta iglesia, donde agora se haze. Lo qual todo contradixeron los señores don Alonso Gutierres de Herrera, tesorero, e Rodrigo de Herrera y el doctor Antonio y Pedro Gutiérrez y Juan del Muyo y Juan Alvarez y Pedro Quexo, canónigos, y Françisco de Vallejo, raçionero, de esta manera: que se sentençie, y sy lo adjudicaren por justiçia lo pasen arriba y sy lo adjudicaren a esta iglesia y Cabildo de ella sea suyo franco o no franco" (39).

Esta última tesis fue la que triunfó; y así, el 14 de octubre del mismo año se designaron a los que deberían juntarse con los elegidos por la ciudad y con el provisor, el doctor Loaysa, "para que se concorde en lo del mercado, conque quede franco para sienpre y abaxo adonde agora está y se haze" (40). Y fue en la sesión del día 29 cuando la solución del pleito se dejó en manos del provisor, comprometiéndose tanto la ciudad como el Cabildo a acatar su decisión y a no apelarla (41).

En el cabildo del 12 de noviembre se aprobó la sentencia emitida por el provisor, que fue favorable al Cabildo, pues el mercado no solo continuó celebrándose en la plaza de la Iglesia sino también siendo franco (42). Sentencia que además tuvo una importantísima consecuencia urbanística para la ciudad, pues influyó en la decisión del citado Cabildo de ensanchar a su vez la plaza de la Iglesia en franca rivalidad con el ensanche llevado a cabo por el Concejo en la plaza Nueva (43).

Pero en compensación de dicha sentencia favorable el Cabildo seguntino no sólo debería de dar al Concejo mil fanegas de trigo y ochenta mil maravedís, a pagar a varios plazos anuales (44); sino también una parte "del solar y casa de la capellanía de San Antonio, que es en la plaça de la Picota", es decir en la plaza Nueva o de Arriba (45), solar y casa que conformaba el extremo norte de la antigua alineación oeste de la plaza, y que la ciudad necesitaba para concluir la nueva alineación de forma coherente.

Sin embargo, durante años el pleito quedó sin cerrarse, por una parte porque el Cabildo no estaba de acuerdo con darle el solar al Concejo y por otra, porque éste no aceptaba el dinero ni el pan que aquel debía darle. Y no fue hasta el 13 de octubre de 1535 cuando se designaron diputados para hablar con los nombrados por el Concejo "sobre la sentençia del mercado y otras differencias que ay entre su merçedes y la dicha çibdad" (46).

Por fin, en 1537, concretamente en el cabildo celebrado el 1 de junio, el procurador del Concejo "requirió a sus merçedes que pagasen a la çibdad los maravedís que se les deven y les dexen el pedaço de casa que les an de dar para aumentar la plaça, según y como se contiene en una sentencia arbitraria que sobre ello se dio" (47). Tan sólo veinte días más tarde, concretamente el día 22, los señores del Cabildo dieron tres ducados a Pedro de Morales "para ayuda a una casa en que biva por este año solamente, attento que se le ha derribado mucha parte de la casa en que bivía, que es de la capellanía que tiene de Santo Antonio, e no puede en ella habitar, la qual se derribó para cunplir por el Cabildo lo que estava capitulado con la çibdad acerca de lo tocante a lo del mercado" (48).

Para entonces ya estarían muy avanzadas no sólo las casas soportaladas de la nueva alineación oeste de la plaza, alzadas sobre arcos de medio punto apoyados en sobrios pilares, para lograr una unidad de diseño con el ayuntamiento, sino las obras del edificio que el Concejo había construido, anexo por el oeste a dicho ayuntamiento, para albergar la cárcel de la ciudad (49), edificio a su vez soportalado como se ha evidenciado en su reciente, aunque poco afortunada, restauración. Sin embargo la conclusión de las obras aún hubo de esperar varios años como veremos a continuación.

No es hasta el 16 de junio de 1542 cuando encontramos en las actas del Cabildo la siguiente noticia sobre las casas de la plaza Nueva; ese día se eligieron diputados para hablar con los alcaldes de la ciudad y procurar que a Pedro Morales le "sea gratificado en lo que le quitaron de San Antonio y lo juntaron y encorporaron con las casas nuevas que se han hedificado en la plaça alta de esta çibdad" (50). Dos años más tarde, decidido a terminar dichas casas y a pagar la obra de la cárcel, el Concejo seguntino solicitó del Emperador permiso para echar por sisa trescientos ducados con el fin de recaudar los fondos necesarios. Por las actas del cabildo del 28 de marzo de 1544 sabemos que ese día los diputados designados para "platicar y dar orden en los trezientos ducados que se han de hechar de sisa, que están con-

Lám. III. La antigua cárcel seguntina antes de su restauración.

Lám. IV. Las arquerías de las casas de la alineación oeste de la plaza Nueva, actual plazuela de la Cárcel.

çedidos por una Provisión real de su magestad, para las fuentes y para la obra de las casas de la plaça de la Picota y para los maravedís que se deben de la casa que se ha hecho para cárcel", informaron sobre la reunión tenida a tal efecto con los representantes del Concejo y con el provisor del obispo don Fernando Valdés; en la que, tras discutirse el tema, "todos fueron de parescer que por la gran neçesidad que ay que se acaben las dichas casas, que los dichos trezientos ducados se hechasen y sisasen para acabar de hazer las dichas casas", dejando claro que "sus merçedes no avían de contribuir en la dicha sisa por ser para la dicha casa" (51).

La última noticia que sobre la construcción de estas casas nuevas tenemos en esta época está fechada el 18 de agosto de 1544; es en las actas del concejo celebrado ese día donde podemos leer que por aquel entonces se dispuso que se hiciese "el tejaroz de las casas de la plaça, y proveióse y se mandó que se haga conforme a lo que está hecho e se haga de calicanto el hastialejo donde vieren que sea menester a la parte de abrego (sic) y se ataje de yeso lo que haza la calle de Alonso Preciado, de manera que las casas queden cerradas alrrededor" (52).

En la actualidad de estas casas, cuyo proceso constructivo hemos analizado, únicamente quedan en pie las arcadas, apuntaladas para evitar su desplome, en espera de la construcción del edificio que las utilice como fachada monumental. Es nuestro deseo que la obra se lleve a cabo con prontitud, dado el deterioro progresivo que sufren, y con mayor acierto que la realizada en la antigua cárcel; y que definitivamente la plaza Nueva, la plazuela de la Cárcel, como se la conoce hoy en día, sea el "alter ego" de la plaza Mayor y vuelva a convertirse en el corazón de la "ciudad medieval" de Sigüenza como esta lo es de la "ciudad renacentista".

NOTAS

(1) La feria anual le fue concedida a Sigüenza por el rey Juan I, en época del obispo Girón de Cisneros, concretamente el 30 de agosto de 1320. El 31 de octubre de 1407 fue confirmada por Juan II, siendo obispo seguntino Juan de Illescas. En el AMS, *Carpeta de Manuscritos,* 1. 5, se recogen ambos documentos en la confirmación que de dicha feria hizo la reina doña Juana en 1508. Estos documentos los transcribimos en nuestra Tesis doctoral. *Urbanismo medieval y Renacentista,* II, 1380-86.
(2) MINGUELLA, *Historia,* I, Colecc. Diplom., núm. CIL, 620-625.
(3) En la Primera relación de casas propiedad del Cabildo, fechada en 1477, inserta en el primer *Libro del Dinero* que se conserva en el ACS, aparece el Cabildo como poseedor de 18 casas en la Morería, ubicada en las actuales calles de Herreros y callejón de Herreros. Esta Relación la transcribimos íntegra en el Documento nº 16 de nuestra citada Tesis, *Urbanismo Medieval y Renacentista,* II, 1111-1134.
(4) ACS, *Libros del Dinero,* I, Relación de casas propiedad de la iglesia, apartado 6.
(5) CANTERA y CARRETE, "Las juderías", XXXIII, 284-285; estraído del ACS, *Documentos particulares,* 163.
(6) CANTERA y CARRETE, "Las Juderías", 285; ACS, *Documentos particulares,* 164.
(7) CANTERA y CARRETE, "Las juderías", 285; ACS, *Actas,* vol. 1, fol. 1.
(8) ACS, *Actas,* vol. 2, t. 3, fol. 13-13 vto.
(9) ACS, *Actas,* vol. 2, t. 2B, fol. 34.
(10) ACS, *Libros del Dinero,* I, Relación de casas propiedad del Cabildo, apartado 3. Las casas citadas en 1477 al final de la calle de Domingo Abad corresponden parte a la actual calle de San Vicente y parte a la actual calle de Jesús, como se puede comprobar en los sucesivos Libros del Dinero; en el apartado 5 se recogen las de la Travesaña Baja.
(11) ACS, *Libros del Dinero,* I, Relación de casas propiedad del Cabildo, apartado 13.
(12) Analizamos esta primera ubicación en nuestro artículo "Desarrollo urbanístico de Sigüenza", 195-253.
(13) ACS, *Libros del Dinero,* I, Relación de las casas propiedad del Cabildo, apartado 13. 6.
(14) ACS, *Libros del Dinero,* II.
(15) ACS, *Actas,* vol. 5, t. 11, fol. 88 vto.
(16) MINGUELLA, *Historia,* II, 156.
(17) MINGUELLA, *Historia,* II, 171.
(18) MINGUELLA, *Historia,* II, Collecc. Diplom., núm. CLXIX, 660.
(19) Nuestra contribución al Homenaje del profesor don José María Azcárate será un estudio sobre esta plaza mendocina titulado "La apertura de la plaza Mayor de Sigüenza por el Cardenal Mendoza: preludio del desarrollo urbanístico renacentista de la ciudad".
(20) MINGUELLA, *Historia,* II, Collecc. Diplom., núm. CLXXI, 663.
(21) DÍAZ MONTALVO, *Ordenanzas reales,* II, 1270.
(22) ACS, *Actas,* vol. 6, t. 14, fol. 72.
(23) ACS, *Actas,* vol. 6, t. 14, fol. 76 vto.
(24) ACS, *Actas,* vol. 6, t. 14, fol. 112 vto.
(25) ACS, *Actas,* vol. 6, t. 15, fol. 16.

(26) ACS, *Actas,* vol. 6, t. 16, fol. 17.

(27) La cita la reseña Pedro ORTEGO GIL en su artículo "Notas para la historia", 141, nota 13; extrayéndola del AMS, *Libro de Haciendas de Legos,* 1753, fol. 173 vto.

(28) A proposito de la construcción de la torre del archivo leemos en el artículo citado de ORTEGO GIL, "Notas para la historia", 142, que "ya el 10 de enero de 1516 se vio la necesidad a nivel general del Reino de inventariar los privilegios de las ciudades, como reflejo de la disposición regia de 1500 sobre la construcción de cárceles y de "arcas en que se custodien los privilegios y escrituras y los libros de la leyes del Reino" (*Novísima,* Ley II, tit. II, lib. VII). Norma que iba encaminada a obligar a las Corporaciones Municipales a construir archivos". Pero en Sigüenza, continua diciendo, la obra se retrasó y no fue hasta "el día de San Miguel de 1572 cuando fue nombrado como diputado del Ayuntamiento, al igual que había sucedido en años anteriores, el célebre Martín de Vandoma, y el 30 de diciembre de aquel año ya se trató del archivo. Sin embargo, hasta la sesión del 14 de mayo de 1573 no se eligió el lugar donde iba a ir destinado, optándose por la esquina de la calle. Las noticias sobre la construcción de la torrecilla son cada vez más frecuentes, de modo que en la junta del 20 de octubre del repetido año de 1573 la obra debía de estar ya concluida porque se acordó pagar a Vandoma lo que restaba".

(29) ACS, *Actas,* vol. 10, t. 24, fol. 189 vto. Ya en la *Ordenanzas para el buen gobierno de la ciudad* de 1484, publicadas por MINGUELLA, *Historia,* II, Collecc. Diplom., núm. CLXV, 649-655, hubo de disponerse que se guardase la franquicia del mercado semanal y de la feria segutina. Pero, como anteriormente indicamos, los primeros pleitos importantes por causa del mercado surgieron a raíz del traslado del mismo a la plaza de la Iglesia. Entonces señalamos que a principios de siglo los enfrentamientos se apaciguaron, continuando la celebración del mercado en la plaza de la Iglesia y franco. Hasta 1529 no aparecen noticias de interés en las *Actas del Cabildo* y tan sólo podemos reseñar una que encontramos en las Actas del Concejo seguntino, concretamente en la sesión celebrada el 27 de diciembre de 1513, en las que leemos lo siguiente: "Tienen provisión de su alteza para que se cobre el mercado e paguen alcavala, que todos dizen que el dicho mercado se cobre"; AMS, *Actas,* leg. 24. 1, fol. 67 vto. Desgraciadamente no se conservan *Actas del Concejo* desde 1522 a 1544, a excepción de unos meses de 1544; y así, los datos que sobre este asunto poseemos son parciales, pues los hemos de extraer exclusivamente de las Actas del Cabildo.

(30) ACS, *Actas,* vol. 10, t. 25, fol. 16.

(31) En el t. VI de los *Libros del Dinero* y concretamente en la relación de casas pertenecientes al Cabildo del año 1529, al reseñar la casa donde vivía Diego de Aguilera, que era una de las que había debajo de los soportales de la alineación oeste de la plaza Nueva, "çerca de donde solía estar el alcaldía", antes de construirse el nuevo Ayuntamiento, se indica que era la "que derribaron". Igualmente al reseñar los "dos pares de casas más arriba de estas", que por entonces tenía Alonso de Lizano, se indica que "son las que derribaron". No se conserva el libro de 1530, pero sí el de 1531, inserto en el t. VII de dichos *Libros del Dinero;* en él, respecto a la primera de las casas citadas leemos: "Hernando de Soria tiene otras casas que son delante de las sobre dichas a en çenso cada un año en 180 maravedís. Éstas son las que bivía Diego de Aguilera

[su hermano] que llevaron a Cuenca por la Inquisiçión, las quales derribó el Concejo de Sigüenza. Está el contrato a 27 folio çensal. El Concejo de esta çibdad deve el çenso de estas dos casas desde el Sant Juan del año 1528". Con respecto a las otras casas, en dicha relación de 1531 leemos: "Alonso de Liçano, veçino de Santiuste, tiene unas casas debaxo de los portales y un establo que es ençima de las casas suso dichas, cada un año en 1000 maravedís, que fue de Ysabel López. Estas casas con las suso dichas derribó el dicho Conçejo de Sigüenza. Está el contrato a 132 folios en el libro viejo de los contratos".

(32) ACS, *Actas,* vol. 10, t. 25, fols. 52 vto - 54.

(33) ACS, *Actas,* vol. 10, t. 25, fol. 55.

(34) ACS, *Actas,* vol. 10, t. 25, fol. 55 vto.

(35) ACS, *Actas,* vol. 10, t. 25, fol. 56.

(36) ACS, *Actas,* vol. 10, t. 25, fol. 60. En el cabildo del 12 de diciembre se ordenó pagarle al "reçeptor que vino a tomar testigos sobre lo de las casas derribadas", ya que había "acabado de reçibir la provança"; ACS, *Actas,* vol. 10, t. 25, fol. 89.

(37) En nuestra citada tesis, *Urbanismo Medieval y Renacentista,* I, 715-716, a propósito de la virulencia de esta epidemia de peste, recogemos una noticia que se reseña en el cabildo del 9 de septiembre del citado año de 1530, en el que se permitió a los beneficiados ausentarse de la ciudad por espacio de dos meses, ya que no se podía residir en ella ni en la iglesia sin peligro de contagio "siendo ynformados por sus médicos e visto por experiencia cómo de presente en esta çibdad ay pestilencia y en diversas partes el pueblo está dañado, en tal manera que si en él se oviere de estar corran muchas personas peligro de sus vidas"; ACS, *Actas,* vol. 10, t. 25, fol. 71 vto. De hecho la angustia que la misma provocó en la población quedó a su vez reflejada en el cabildo del día 30 del citado mes y año, en el que se nos indica que los señores del Cabildo "viendo cómo los del Concejo de esta çibdad quieren hazer una hermita de señor San Roque fuera de esta çibdad", estuvieron de acuerdo en acompañarles el domingo siguiente en procesión para "señalar el sytio donde se edifique, atento que es serviçio de Dios e por la salud de esta çibdad"; ACS, *Actas,* vol. 10, t. 25, fol. 74 vto.

(38) ACS, *Actas,* vol. 10, t. 25, fol. 218.

(39) ACS, *Actas,* vol. 10, t. 25, fols. 219-219 vto.

(40) ACS, *Actas,* vol. 10, t. 25, fol. 222. Cuatro días más tarde "deputaron e nonbraron sus merçedes a los señores Alonso Pérez de la Fuente y Antonio Gómez, canónigos suso dichos, para que confieran y platiquen con los deputados de los señores del Concejo de esta çibdad a çerca del modo, forma y asiento que se ha de dar e tomar entre los dichos señores arriba nonbrados y Cabildo de esta iglesia e Concejo sobre lo del mercado para acabarse de concluir"; ACS, *Actas,* vol. 10, t. 25, fol. 223.

(41) "Dixeron que otorgavan e otorgaron e conprometieron la differencia que sus merçedes tienen con el Concejo de esta çibdad sobre lo del mercado en manos del señor doctor don Cristoval de Loaysa, provisor que al presente es en este obispado, para que su merçed lo sentençie y determine, según y cómo que fue más lo tiene conprometido el dicho Concejo, y con las mesmas condiçiones y pena de dos mill ducados, y conque asy mismo por ninguna de las partes no pueda aver mayor appelaçión de la sentencia que su merçed diera"; ACS, *Actas,* vol. 10, t. 25, fol. 226 vto. Ese mismo día nombra-

ron al canónigo Antonio Gómes "para que informe al dicho provisor de la justiçia que el Cabildo tiene para que el dicho mercado esté adonde está y para que asy mismo sea franco"; ACS, *Actas,* vol. 10, t. 25, fols. 226 vto - 227.

(42) Concretamente en el acta podemos leer: "Approbación y consentimiento en la sentencia que se dio por los señores del Cabildo de esta iglesia en lo tocante al sitio del mercado etc., por el señor don Cristobal de Loaysa, provisor en esta çibdad e obispado [...]; aviendo primeramente aydo una sentencia que el reverendo y noble señor don Cristoval de Loaysa, provisor que es en este obispado e çibdad de Sigüença, dio e pronunçió en lo del mercado e differencia que entre sus merçedes e çibdad e conçejo de ella avía sobre el sitio del mercado, según que en sus [ilegible] e poder por anbas partes estava conprometido, por ante García Gallego de Riba de Neyra, escrivano de número de esta çibdad, el qual les leyó la dicha sentençia de verbo [ilegible], según que el dicho señor doctor la dio e pronunçió. E todos unánimes e conformes dixeron que la loavan e loaron, amologavan e amologaron, e aprobaron e todo y por todo, según que en ella se contiene. Lo qual todos sus merçedes lo firmaron en el registro del dicho García Gallego de Riva de Neyra, escrivano real e del número de esta çibdad, estando presentes por eso los dichos Gaspar de Rojas e Françisco de Rojas e Villa Martínez, texedor, e Lope de Angulo, legos vesinos de esta çibdad de Sigüenca"; ACS, *Actas,* vol. 10, t. 25, fol. 228 vto. ANDRÉS DE LA PASTORA nos indica en sus *Papeletas*, extrayéndolo de la Sentencia que se guarda en el ACS, que el provisor Loaysa dispuso que "el Mercado perpetuamente y para sienpre jamás se haga en la plaza de la iglesia mayor, donde al presente se ha hecho y hace, y está en posesión de hacerse". Años después, concretamente en el cabildo celebrado el 17 de enero de 1540, se recogen los capítulos que tenían que jurar los nuevos obispos cuando llegaban a Sigüenza, y entre ellos destaca el siguiente que corrobora lo anteriormente dicho: "Yten, que por quanto el reverendísimo señor Cardenal de España, de gloriosa memoria, don Pedro Gonçalez de Mendoça, ovo de sus altezas un mercado franco en esta çibdad y por evitar fraudes y engaños y excebçiones que se hazían en prejuizio de los forasteros e de los más vesinos de esta çibdad lo mandó passar a la plaça de la Iglesia donde agora está; que lo mande su señoría ansy conservar e guardar, según e por la forma que está por una Provisión del dicho reverendísimo señor Cardenal, tasada e guardada, e por sentencia del Emperador nuestro señor, de su Real Consejo, dada en favor del dicho mercado e Cabildo"; ACS, *Actas,* vol. 11, t. 28, fol. 106 vto.

(43) Sobre el ensanche de la plaza de la Iglesia consultar, además de nuestro artículo "Sigüenza y Pastrana", 33-44; el que dedicamos a "La plaza Mayor de Sigüenza", 7-37.

(44) A este respecto en el concejo del 3 de julio de 1434, leemos lo siguiente: "Este dicho día sus merçedes mandaron que se libren por çédula de los señores contadores los diez y seys mill maravedís y las dozientas fanegas de trigo del segundo terçio del Sant Juan passado de este presente año de MDXXXIIII, los quales se deven a la çibdad por razón y para parte del pago de las mill fanegas de trigo y ochenta mill maravedís que se les mandaron dar en la sentençia que el doctor Loaysa pronunçió sobre el mercado. Y <si> la çibdad no los quisiere reçibir, mandaron al señor procurador Antonio Gómez para que las deposite, con auctoridad de juez, en quien mejor le paresciere"; ACS, *Actas,* vol. 11, t. 26, fol. 77.

(45) ACS, *Actas,* vol. 10, t. 25, fol. 257. Con anterioridad, concretamente el 15 de enero de 1533, leemos en las actas del cabildo celebrado ese día que Cristóbal de Morales había cobrado más de ocho mil maravedís "de los delinquentes vesinos de esta çibdad, en lo de las casas que se derribaron de lo que devían a sus merçedes"; ACS, *Actas,* vol. 10, t. 25, fol. 163. Antes de que el pleito con el Concejo se resolviese con la sentencia de provisor, concretamente el 3 de febrero de 1532, ya se hablaba de buscar una concordia, pero eso sí, "contanto que los dichos señores diputados no den la parte de casa o pedaço de casa de Morales que el dicho Conçejo pide"; ACS, *Actas,* vol. 10, t. 25, fol. 165 vto. Como vemos, si bien el provisor dio la razón al Cabildo sobre la ubicación del mercado, no hizo lo mismo con respecto a la casa de la plaza Nueva o de la Picota.

En lo que se refiere a esta nueva denominación de la plaza hagamos una digresión explicativa. Con mucha frecuencia hay una gran confusión entre el rollo, símbolo jurisdiccional, y la picota, poste de ejecución penal, pues a veces un mismo monumento desarrolla la doble función. En Sigüenza existía un rollo colocado frente a la puerta de Guadalajara, como símbolo del señorío episcopal y una picota en la plaza Nueva o de Arriba. Esta picota debió hacerse nueva en los años treinta y su monumentalidad debió ser la causa de que en esa época empezase a llamarse plaza de la Picota la que hasta entonces siempre había sido conocida como plaza Nueva o plaza de Arriba. De hecho, en los *Libros del Dinero* se la nombra como plaza de la Picota a partir de 1545. De la existencia en Sigüenza de estos dos monumentos se hace eco la orden asentada en las actas del ayuntamiento celebrado el 20 de agosto de 1582 y cuyo texto recogió ANDRÉS DE LA PASTORA en sus citadas *Papeletas,* en la que se decía lo siguiente: "Que en todas las ciudades y villas principales están quitados los rollos de las plazas y atento que en esta ciudad hay otro fuera de ella y que esta plaza donde está el rollo es pequeña, que sus mercedes, viendo que conviene, manden se quite el rollo de esta plaza. Y visto y tratado lo dicho entre sus mercedes, atento a las dichas razones, acordaron y mandaron que se quite a costa de la ciudad, de tal manera que la cantería no se maltrate y se arrime a una pared y de allí se venda a quien más por él diere y que lo faga quitar el procurador". Como vemos también en Sigüenza acabó llamándose rollo a la picota. Este documento se publicó en el pequeño artículo que hicimos en colaboración con BLÁZQUEZ GARBAJOSA y MARTÍNEZ GÓMEZ-GORDO, "Notas", 261-262.

(46) ACS, *Actas,* vol. 11, t. 27, fol. 92.

(47) ACS, *Actas,* vol. 11, t. 27, fol. 154 vto.

(48) ACS, *Actas,* vol. 11, t. 27, fol. 164 vto.

(49) Con anterioridad ya se había tratado de hacer una cárcel en Sigüenza, como se desprende de las actas del concejo celebrado el 8 de octubre de 1513, día en que se hablo del permiso del obispo don Fadrique para poder pedir licencia "para adobar los adarves e hacer una çarcel pública e casa de Arina"; AMS, *Actas,* leg. 24. 1, fol. 82 vto; pero entonces el dinero se invirtió en las murallas y en la fuente.

(50) ACS, *Actas,* vol. 12, t. 29. fol. 47. Con respecto a esta casa, en el cabildo celebrado el 7 de agosto de 1565 el prior "propuso a sus mercedes en cómo el Concejo de esta ciudad de Sigüenza toma a censo perpetuo las casas y corral de la capellanía de Sancto Antonio, por lo qual da en cada un año dos mil y sesenta maravedís de censo per-

petuo bien asegurado"; y fue ese mismo día cuando todos estuvieron de acuerdo en que se le diese al Concejo "por la experiençia que tienen sus mercedes de que se gasta mucho en reparo de casas"; ACS, *Actas,* vol. 14, t. 35, fol. 152. En la reunión del día 11 del mismo mes se volvió a hablar de "las dos pares de casas y el corral con un palomar en medio, que están a las spaldas de la cárçel de la dicha ciudad", que el Concejo tomaba a censo; ACS, *Actas,* vol. 14, t. 35, fol. 153 vto.

(51) ACS, *Actas,* vol. 12, t. 29, fol. 197. Sobre el edificio de la cárcel tenemos una escueta noticia en las actas del concejo celebrado el 28 de noviembre de 1565 en el que se dispuso lo siguiente: "Que se pongan çédula para el corral de la cárcel"; AMS, *Actas,* leg. 24. 3, fol. 245. En el concejo del 30 de abril de 1566 se habló sobre que era necesario "hacer mayor el granero del pan y que está un aposento de la cárçel baxo junto al granero y se podría haser y estender en él, porque a la cárçel no açe falta"; AMS, *Actas,* leg. 24. 3, fol. 251. En ese mismo día se acordó que se hiciese dicho granero "y que ansí mesmo se hadereçe el oratorio en la carçel, por la orden que diere el señor alcalde [ilegible], que el dicho oratorio, y ello bean lo que más convenga, y que el gasto aga el regidor Olivares"; AMS, *Actas,* leg. 24, 3, fol. 251. El día 27 de septiembre de ese mismo año "Tratóse que Pedro de Billanueva a asistido en la obra de la cárçel de esta çibdad y en el nuebo granero más de tres meses y se a de ocupar asta que se acabe en que a trabajado, mandóse se le dé por su trabajo doze ducados; y desde luego se libran en Juan de Olibares, regidor, que sepa que se lo ha de dar acabado la obra y no antes y se le tomarán en cuenta"; AMS, *Actas,* leg. 254, 3, fol. 260 vto. Para conocer otros datos de interés sobre la cárcel es interesante consultar el citado artículo de ORTEGO GIL, "Notas para la historia", 146-149.

(52) AMS, *Actas,* leg. 24. 2, fol. 6. En estas casas se ha querido ubicar la Posada del Sol que se cita en el *Quijote* de Avellaneda, aunque somos de la opinión de SÁNCHEZ DONCEL, quien en su artículo "El Quijote de Avellaneda", 149-161, la ubicaba en la casa nº 15 de la calle Mayor, la que hace esquina con el callejón que desemboca en la Puerta del Sol de la muralla este de la ciudad. ORTEGO GIL, en su citado artículo "Notas para la historia", 150, nos indica cómo en estas casas, ya en el siglo XVIII, se instaló el Cuartel del Regimiento Provincial; reseñando para ello lo que se conserva en el AMS, *Libro de Haciendas de legos,* 1753, fol. 174 vto.: "Otras dos casas contiguas a la antecedente (la cárcel) que están unidas, que sobre ellas están hoy fabricando la ciudad un cuartel para los cabos sargentos y tambores del Regimiento de Milicias, tiene de frente treinta pies, confronta al oriente con la plazuela, poniente corrales de Dª Rosa Rosales, norte cárcel pública y sur casa taberna de la ciudad".

BIBLIOGRAFÍA

ARCHIVO CATEDRALICIO DE SIGÜENZA (ACS)

ARCHIVO MUNICIPAL DE SIGÜENZA (AMS)

ACTAS DEL CABILDO Y DEL CONCEJO (Actas)

ANDRÉS DE LA PASTORA, Román, *Papeletas Inéditas,* Conservadas en el ACS.

DÍAZ MONTANO, Alonso, *Ordenanzas reales de Castilla; glosadas por el Doctor Diego Pérez,* II, Madrid, 1779.

MARTÍNEZ TABOADA, Pilar, *Urbanismo medieval y renacentista de la Provincia de Guadalajara: Sigüenza, un ejemplo singular,* I y II, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1990.

MINGUELLA Y ARNEDO, Toribio, *Historia de la Diócesis de Sigüenza y sus obispos,* I, II, y III, Madrid, 1910-1912.

BLÁZQUEZ GARBAJOSA, Adrian; MARTÍNEZ GÓMEZ-GORDO, Juan Antonio y MARTÍNEZ TABOADA, Pilar, "Notas sobre el rollo-picota de Sigüenza", en *Wad-al-Hayara,* 9, Guadalajara (1982), 261-262.

CANTERA BURGOS, Francisco y CARRETE PARRONDO, Carlos, "Las juderías en la Provincia de Guadalajara", en *Sefarad,* XXXIII, Madrid (1973), 3-44 y 261-323; XXXIV, Madrid (1974), 43-78 y 313-386.

MARTÍNEZ TABOADA, Pilar, "Desarrollo urbanístico de Sigüenza (siglos XII y primeras décadas del XIII)", en *Anales Seguntinos,* vol. III, núm. 7, Sigüenza (1991), 195-253.

"Sigüenza y Pastrana: dos ejemplos de urbanismo renacentista" en *Goya,* núms. 235-236, Madrid (1193), 33-44.

"La plaza Mayor de Sigüenza, análisis de su ampliación en la primera mitad del siglo XVI a la luz de los documentos del archivo catedralicio", en *Anales Seguntinos,* vol. III, núm. 9, Sigüenza (1993), 7-37.

ORTEGO GIL, Pedro, "Notas para la historia de los edificios municipales seguntinos (I)", en *Anales Seguntinos,* vol. I, núm. 3, Sigüenza (1986), 137-159.

SÁNCHEZ DONCEL, Gregorio, "El Quijote de Avellaneda y la ciudad de Sigüenza", en *Wad-al-Hayara,* 9, Guadalajara (1982), 149-161.

LA IMAGEN DEL ARTISTA EN SU OBRA: AUTORRETRATOS, FIRMAS Y ESCENAS DE TRABAJO EN LA TRANSICIÓN AL RENACIMIENTO

Por

MARÍA DOLORES TEIJEIRA PABLOS

Ante la escasez de datos documentales y literarios que ilustren sobre la autoconsideración del artista tardogótico, el historiador debe acudir, entre otras fuentes, a la imagen que aquél dejó de sí mismo en su obra.

Estas representaciones no sólo suponen una plasmación de motivos cotidianos con los que el artista estaba familiarizado, sino que reflejan la creciente autoestima del mismo, en un momento en que su independencia y su consideración social habían mejorado sensiblemente.

No se trata, sin embargo, de un nuevo motivo representativo surgido gracias al humanismo renacentista incipiente en España, aunque ésta aportación cultural tuvo una importancia capital en la idea que el propio artista tenía de sí mismo y en la que la sociedad, en general, se hacía de su papel en ella. Por el contrario ya desde tiempos antiguos el artista quiso dejar constancia de su intervención en la obra de arte, sobre todo en aquellas sociedades en las que el hombre como concepto tenía cierta importancia.

La primera representación conocida de un artista trabajando, como muestra del orgullo del artífice expresado en la propia obra, se encuentra en una hidria ática de mediados del siglo V a.C., decorada con figuras en rojo. El vaso cerámico muestra a Atenea y a las Victorias coronando a un artista de vasos, en el que puede verse al propio creador de la hidria, y a los ayudantes de su taller entre los que se encuentra una mujer. La escena muestra a varios de ellos trabajando en etapas sucesivas de la obra (1). No se trata, sin embargo, de la primera representación de un artista durante la realización de su obra, ya que algunos de ellos aparecen en las pinturas murales de tumbas egipcias, dentro de una serie de representaciones de escenas cotidianas en las que aparecen, como protagonistas, personas del pueblo realizando sus respectivos trabajos. Estas

representaciones están totalmente desprovistas del significado reivindicatorio del vaso griego, actitud casi imposible en un mundo fuertemente jerarquizado como el egipcio.

En época altomedieval vuelven a encontrarse este tipo de motivos, con la inclusión de Sancho y Florencio en el colofón de la Biblia mozárabe de San Isidoro de León, obra del año 960, en la que ambos aparecen brindando por la finalización de la obra, en la representación de la torre del Monasterio de Tábara, con sus diversas dependencias en las que aparecen trabajando copistas e iluminadores en la realización de manuscritos miniados, o en las anotaciones que los autores de estos manuscritos, copias de textos sagrados, hacían al margen del texto e ilustración sobre la dureza del trabajo y el deseo de terminarlo pronto (2). Estas anotaciones confirman la satisfacción del artista ante su obra acabada, satisfacción de carácter más religioso y espiritual que artístico.

En época románica es también frecuente la aparición de este tipo de representaciones, de modo similar a la inclusión de calendarios con los oficios propios de cada mes, dentro de todo un movimiento de carácter religioso apoyado en la teoría de dignificación del hombre por el trabajo, hábilmente utilizada por la Iglesia. De este modo aparecen representaciones como las de las puertas de San Zenón de Verona (Lámina 1) o, en España, los escultores en piedra del claustro de la Catedral de Gerona y los canteros de Frómista o las diversas representaciones de oficios de Tudela (3). Estas representaciones medievales del artista realizando su trabajo dignifican el oficio del mismo modo que las teorías de los filósofos que, de acuerdo con las teorías neoplatónicas imperantes en la primera Edad Media, hablan del arte como reflejo, aunque débil, de la realidad divina trascendente y como medio de acercarse a ella y, por lo tanto, a Dios (4). El artista es, por tanto, un mediador, un trabajador no individual al servicio de Dios y cuya tarea se desarrolla para mayor gloria de las ideas y dogmas sagrados (5). De este artista románico se irá desligando progresivamente el gótico, sobre todo el de la última época, que, impregnado del individualismo impuesto por las nuevas corrientes filosóficas y por el propio desarrollo histórico, tenderá a la independencia tanto de una inspiración exclusivamente religiosa como de la inclusión en un grupo, del carácter que fuere, que no respetase el desarrollo individual de su arte (6).

Estas representaciones de artistas, que comparten espacio con otras imágenes de carácter sagrado, se relacionan con otra muestra más del orgullo

que el artista sentía por la obra realizada, las firmas, que si bien no son muy frecuentes en este momento, comienzan a aparecer cada vez más abundantemente. El simple nombre del artista acompañado del "fecit" que confirma su autoría convive con otras muestras del orgullo del artífice por la obra realizada y de la necesidad de asegurar, a través de ella, la perduración de su nombre, como sucede con Willigelmo, escultor que trabaja durante el siglo XII en la fachada de la Catedral de Módena, donde deja constancia escrita de las excelencias de su trabajo, o Eadwine, escriba inglés de la misma época, que mantiene un diálogo con su obra, un Salterio de la Christ Church de Canterbury, en el que ésta le asegura la perduración de su nombre por medio de ella (7).

Todas estas representaciones medievales se desarrollan de modo paralelo a la propia utilización del arte como medio propagandístico por parte de las altas instancias del poder, reyes, nobles y altos cargos eclesiásticos, manifestando, por parte de los primeros su relación directa con Dios y el origen divino de su poder, y por parte de los segundos la primacía material y espiritual de la Iglesia.

Este tipo de imágenes aumenta en época gótica, con la mejoría de los modos de vida y trabajo de los artistas favorecida por el desarrollo de las ciudades, la mayor capacidad de los gremios artesanos y la época general de prosperidad que favorece la realización de obras de arte, dentro de un ambiente cortesano en el que el lujo y la posesión de obras de arte de calidad irán adquiriendo cada vez mayor importancia. De este momento son representaciones como las del friso de la techumbre de la Catedral de Teruel, obra del siglo XIV, en la que aparecen pintados los pasos sucesivos para la creación y decoración de la armadura de madera que cubre el techo, desde el primer desbaste de la madera hasta la finalización de los trabajos decorativos (8).

Ejemplos de la inclusión del autor en la obra aparecen en la sillería tardogótica de Saint-Claude, en la que su autor, Jehan de Vitry, se representa a sí mismo, de modo similar a la inclusión de Maestre Mateo en el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago, o la aparición de Hans Ostwalt, creador de la sillería de la iglesia de Santa María de Stendal, alrededor de 1508, quien se representa junto a una imagen de Santa Ana triple, arrodillado, con su escudo de armas y una filacteria en la que invoca la ayuda de la santa en su trabajo (9). Del mismo modo aparecen los autorretratos de

Hans Van Burghausen en San Martín de Landshut, acompañado de un epitafio en el que se relataban sus obras, entre ellas la construcción de esta iglesia, y el de Peter Parler en el coro de San Esteban de Viena, así como la representación de Jean d'Orbais en el laberinto de la Catedral de Reims, hoy desaparecido. Los tres arquitectos se representan junto a sus mecenas y a otras figuras religiosas, como muestra de su autoestima y del valor que, como artistas, tenían para sus comitentes.

Otra muestra de la creciente satisfacción del artista ante su trabajo puede observarse en la concepción iconográfica de los evangelistas como copistas y, en concreto, de San Lucas como retratista de la Virgen, en representaciones en las que aparece con todos los instrumentos de su oficio y en actitud de trabajar, una de ellas en un respaldo de la sillería alta de la Catedral de Astorga (10). San Lucas se va desligando de la representación homogénea de los evangelistas, pasando a aparecer como artesano y, ya a mediados del XVI, como artista instruido conocedor de las obras del mundo clásico y de los secretos de la ciencia. La evolución de ésta iconografía es una buena muestra del desarrollo del propio concepto que de sí mismo va forjando el artista (11).

En el mismo sentido aparecen las firmas, improntas, marcas o textos que dejan constancia de la autoría de la obra, bien conocidos en el caso de Nufro Sánchez en la sillería de Sevilla (12). Contemporáneamente Jörg Syrlin, autor de la sillería de la Catedral de Ulm identificaba con la marca de su taller los estalos que de él salían (13). Esta costumbre de "firmar" vuelve a encontrarse, ya en pleno Renacimiento, en la silla central del coro bajo de la sillería de la iglesia conventual de San Marcos de León, con la inscripción "...Magister Guillermus Donzel me fecit 1542" (14).

En relación con la firma de obras se transforman las marcas de cantero utilizadas tradicionalmente como medio de asegurar el pago de las piezas realizadas por un artesano y que son utilizadas, a fines de la Edad Media, como medio de exaltación del nombre y personalidad del artista (15). Algunos canteros alemanes, como Ulrich Von Ensingen, maestro de la Catedral de Estrasburgo, adaptan la marca de cantero como firma, sello identificativo e, incluso, escudo de armas. Con esta función lo usa también Antón Pilgram, autor del púlpito de la Catedral de Viena, obra en la que incluye su autorretrato acompañado de su escudo, cuyo único motivo es la marca de cantero de su familia. Otros artistas utilizan otros tipos de marcas como

señal de su autoría, así uno de los tallistas de la sillería zamorana inscribió una R coronada en uno de los respaldos altos del conjunto, dentro del cuchillo que porta San Leonardo como símbolo de su martirio (Lámina 2), mientras otro de los autores de la sillería astorgana incluye, dentro del escudo representado en una misericordia de la sillería alta, un compás acompañado de una cruz, como símbolo de la dignidad de su arte.

La costumbre de estampar de algún modo una referencia a la procedencia de una obra tallada en madera procede del mundo flamenco, donde, en la parte posterior de las obras, fundamentalmente las retablísticas, se imprimían las marcas de la localidad de procedencia y, en ocasiones, la del taller o autor (16). Se trata de una marca similar al punzón de las piezas de orfebrería, que garantizaba de algún modo la calidad y procedencia de la obra, en un medio en el que las piezas presentaban una enorme movilidad.

De los casos citados hay que diferenciar claramente las representaciones de artistas trabajando y la inclusión, en la obra, de detalles que recuerden su autoría. Ambas presentan objetivos diferentes que las ligan a tradiciones representativas muy distintas.

Las escenas que muestran al artista o artesano realizando su trabajo se incluirían en el ámbito de las representaciones de actividades cotidianas que, junto a otras imágenes de carácter profano, decoran los elementos marginales de la obra, y muestran al artífice como un artesano que desarrolla una labor puramente mecánica (Lámina 3).

Entre éstas representaciones aparecen algunas en las que el artista aparece trabajando sobre imágenes concretas, identificadas con personajes sagrados –fundamentalmente la Virgen– u otros que, como los reyes, presentan una enorme importancia simbólica. La inclusión de imágenes de este tipo en obras tan dispares como la Cantiga nº 74, las vidrieras de la Catedral de Chartres o la misericordia nº 7 de la sillería alta de la Catedral de Plasencia suponen un deseo general de dignificar la figura del artista, y de marcar las diferencias que le separan de otros artesanos basándose en el objetivo realzado de su arte (17).

La manifestación del orgullo del artista, contento por la obra realizada en la que desea dejar constancia de su autoría, es un reflejo de la creciente importancia del hombre como idea, y la enfatización de la dignidad humana, ya defendida, en referencia al artista, por Fernán Pérez de Oliva en su *Diálogo de la dignidad del hombre,* donde define la obra artística como

"...gloria del hombre, que manifiesta su valor", y al artista como un creador que trabaja casi por placer, expresando en sus obras lo que lleva oculto en su alma (18). En este sentido no son extraños los casos en los que el artista incluye su autorretrato en la obra de arte por él realizada, o deja constancia, de algún modo, de su autoría. Así Damián Forment talla, en el sotabanco del retablo de la Basílica del Pilar de Zaragoza, dos bustos con los autorretratos de su mujer y el suyo propio, Juan de Badajoz incluye, de la misma manera, su autorretrato en la sacristía de la iglesia de San Marcos de León, e inscripciones relativas a su autoría en este mismo lugar y en la iglesia del monasterio de Eslonza, y Juan de Candamo, maestro de la obra de la Catedral de Oviedo, incluye su figura y la de su mujer como donantes en el pequeño retablo pétreo de la sala capitular (Lámina 4).

Esta ola de recuperación humanística y de dignificación del artista como creador espiritual repercute necesariamente en la idea que el propio artífice posee de sí mismo, contradicción entre el concepto de artesano medieval y las nuevas corrientes venidas de Italia que le llevan a criticar los aspectos de realización material como base de su arte. En este sentido se manifiestan algunos artistas que se rebelan contra su condición de artesanos, como Juan de Arfe en el famoso pleito del pendón de los plateros de Burgos. El artista se negó a llevarlo por no considerarse orfebre sino escultor en oro y plata; la propia lectura de las actas de dicho pleito indica el momento de transición que se vive, como lo hace igualmente el texto de la sentencia que por un lado reconoce su derecho y por otro le obliga a renunciar a algunas de las prerrogativas que como maestro le otorgaban las normas gremiales (19). Por otra parte los inventarios de bienes de artistas conservados en sus testamentos contemplan, progresivamente, la existencia de libros en los talleres, y no sólo recopilaciones de modelos, estampas o dibujos, sino tratados artísticos y obras teóricas de filosofía e historia.

Sin embargo, este nuevo concepto podía aplicarse únicamente a un número muy escaso de artífices, muy lejos aún de otros que, como Leonardo o Miguel Ángel, representaban el prototipo de artista renacentista. En general, tanto en la Península como en el resto de Europa, el escultor, al igual que los demás oficios artísticos, sigue siendo un artesano que realiza un trabajo manual, en ocasiones analfabeto y que lleva a cabo el aprendizaje de su oficio de una manera empírica siguiendo la jerarquía medieval que comienza en el aprendiz y termina con el maestro. Su situación legal y real no

Lámina 2.- Sillería de la Catedral de Zamora. Marca de tallista.

Lámina 2.- Sllería de la Catedral de Zamora. Marca de tallista.

Lámina 3.- Sillería de la Catedral de León. Carpinteros trabajando.

Lámina 4.- Retablo de la sala capitular de la Catedral de Oviedo. Juan de Candamo y su esposa como donantes.

cambiará hasta varios siglos más tarde, aunque sí se transforme la consideración social de algunos artistas en concreto y haya una cierta toma de conciencia del carácter de su trabajo entre los más cultos, principalmente desde los inicios del siglo XVI.

Esta toma de conciencia surge paralelamente a la aparición de un concepto similar por parte de algunos comitentes privados de los artistas, principalmente los miembros de la nobleza. La necesidad de que la memoria del individuo perdure aún después de su muerte y la importancia que se da al concepto de fama en este sentido calan hondo en la conciencia de los nobles que comienzan a construirse grandes complejos sepulcrales destinados a preservar para el futuro la grandeza de su nombre. La interpretación de los deseos del comitente y la asimilación de éstas ideas unido al protagonismo del hombre y a la visión del artista como creador debió influir en el ánimo de algunos artífices que quisieron, como los comitentes de sus obras, que su nombre perdurase asociado a la belleza de su obra.

NOTAS

(1) RICHTER, *Arte griego*, 318.
(2) MENTRE, "L'enlumineur", 295-309.
(3) MORALEJO, "Artistas, patronos y público", 395-430. MELERO, "Recherches sur l'iconographie", 71-76.
(4) PANOFSKY, *Idea*, 33-43.
(5) MURATOVA, "Vir quidem fallax", 53-72.
(6) WITTKOWER, "Individualism in art", 291-302.
(7) "Inter scultores quanto sis dignus onore / claret scultura nunc Willigelme tua". En FAVREAU, "Fonction des inscriptions" 203-232. "Scriptor: Scriptorum pinceps ego nec obitura deinceps laus mea nec fama. Quis sim mea littera clama. Littera: Te tua scriptura quem signat picta figura predicat Eadwinum fama per secula vivum. Ingenium cuius libri decus indicat huius quem tibi seque datum munus deus accipe gratum" En ZARNECKI, "The Eadwine portrait", 93-98.
(8) RABANEQUE MARTÍN et al., *"Artesonado"*, Lám. 81.
(9) LACROIX, "La destruction des stalles", 67-69. SACHS, *Mittelalterliches chorgestühl*, 24.
(10) BIDON y CLOSSON, "Scènes de la vie de l'artiste", 557-575.
(11) SCHAEFER, "Saint Luke", 413-427.

(12) El texto que confirma la autoría de Sánchez en la sillería sevillana, "Este coro fizo Nufio Sa*n*ches e*n*tallador q*ue* Dios *h*aya. Acabose año de MCCCCLXXVIII años", aparece en ANGULO et al., *La Catedral de Sevilla,* 324.
(13) SACHS, *Op. cit.,* 25. LOOSE, *Die Chorgestühle,* 126-127.
(14) MARTÍN GONZÁLEZ, "La Sillería de San Marcos", 279-284.
(15) VAN BELLE, "Les marques de tailleurs", 519-527.
(16) DERVEAUX-VAN USSEL, *Retables en bois,* 6-8.
(17) ALFONSO X, *Cantigas,* 316-317. Entre las vidrieras de la Catedral de Chartres decoradas con representaciones de oficios aparece la de los escultores, que aparecen tallando imágenes de reyes. En JIMÉNEZ PRIEGO, "Los oficios de la Edad Media", 92-100. MOGOLLÓN CANO-CORTÉS y PIZARRO GÓMEZ, *La Sillería,* 42-43.
(18) PÉREZ DE OLIVA, *Diálogo,* 106-108.
(19) MARTÍ MONSO, "Pleitos de artistas", 189-196 y 208-211.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

ALFONSO X, *Cantigas de Santa María,* Madrid, Cátedra, 1988.

ANGULO, Diego, et al., *La Catedral de Sevilla,* Sevilla, Junta de Andalucía, 1992.

BIDON, Alexandre y CLOSSON, Monique, "Scènes de la vie de l'artiste au Moyen Age: outils de travail et vie professionnelle", *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age. III. Fabrication et consommation de l'oeuvre,* París (1990), 557-575.

DERVEAUX-VAN USSEL, Ghislaine, *Retables en bois, Musées royaux d'art et d'histoire, Guide du visiteur,* Bruselas, Musées royaux d'art et d'histoire, 1977.

FAVREAU, Robert, "Fonction des inscriptions au Moyen Age", *Cahiers de civilisation médiévale,* Poitiers (1989), 203-232.

JIMÉNEZ PRIEGO, María Teresa, "Los oficios de la Edad Media a través de las vidrieras de la Catedral de Chartres", *Cuadernos de Arte e Iconografía,* Madrid (1989), 92-100.

LACROIX, Pierre, "La destruction des stalles de Saint-Claude", *Monuments historiques,* París (1987), 67-69.

LOOSE, Walter, *Die Chorgestühle des mittelalters,* Heidelberg, Carl Winters, 1931.

MARTÍ MONSO, José, "Pleitos de artistas: Juan de Arfe y el pendón de los plateros de Burgos", *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones,* Valladolid, (1907-1908), 189-196 y 208-211.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, "La Sillería de San Marcos de León", *Goya,* Madrid (1959), 279-284.

MELERO, María Luisa, "Recherches sur l'iconographie des métiers à Tudela", *Cahiers de Civilisation médiévale,* Poitiers (1987), 71-76.

MENTRE, Mireille, "L'enlumineur et son travail selon les manuscrits hispaniques du Haut Moyen Age", *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age. I. Les hommes,* París (1990), 295-309.

MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar y PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier, *La Sillería de coro de la Catedral de Plasencia,* Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992.

MORALEJO, Serafín, "Artistas, patronos y público en el arte del Camino de Santiago", *Compostellanum,* Santiago de Compostela (1985), 395-430.

MURATOVA, Xenia, "Vir quidem fallax et falsidicus, sed artifex praeelectus", *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age. I. Les hommes,* París (1990), 53-72.

PANOFSKY, Erwin, *Idea,* Madrid, Cátedra, 1981.

PÉREZ DE OLIVA, Fernán, *Diálogo de la dignidad del hombre,* Madrid, 1982.

RABANEQUE MARTÍN, Eduardo, et al., *El artesonado de la Catedral de Teruel,* Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, 1981.

RICHTER, Gisele, *El arte griego,* Barcelona, Destino, 1980.

SACHS, Hannelore, *Mittelalterliches chorgestühl,* Heidelberg, Lambert Schneider, 1964.

SCHAEFER, Jean Owens, "Saint Luke as a painter: from saint to artisan to artist", *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age. I. Les hommes,* París (1990), 413-427.

VAN BELLE, Jean Louis, "Les marques de tailleurs de pierre. Pour una problématique régionale et internationale", *Artistes, artisans et production artistique aun Moyen Age. II. Commande et travail,* París (1990), 519-527.

WITTKOWER, Rudolf, "Individualism in art and artists: a Renaissance problem", *Journal of the history of ideas,* Londres (1961), 291-302.

ZARNECKI, Georges, "The Eadwine portrait", *Etudes d'art médiéval offertes à Louis Grodecki,* París (1981), 93-98.

UNA BIBLIOTECA PRE-ILUSTRADA: LA DEL PRIMER MARQUÉS DE CAMPOFLORIDO (1726)

Por

JOSÉ LUIS BARRIO MOYA

Desde hace ya algún tiempo el estudio y análisis de los diversos bienes que acumuló la sociedad española de los siglos pasados está conociendo un inusitado auge entre los historiadores, y ello se ha materializado en los numerosos trabajos recientemente aparecidos sobre aquel tema.

Este interés por los aspectos más domésticos de la Histórica tiene una explicación lógica, puesto que la vida cotidiana no está, ni puede estarlo, fuera de la gran Historia oficial. Ya en 1939, G. Simmel puso de manifiesto la importancia decisiva que para el conocimiento del acontecer histórico tenía el estudio de los hechos mínimos, subrayando además que la Historia "no puede limitarse a analizar las formaciones oficiales" (1). Por su parte Agnes Heller ha observado agudamente que "la vida cotidiana no está fuera de la Historia, sino en el centro del acontecer histórico: es la verdadera esencia de la sustancia social" (2).

Esta nueva visión de la Historia a partir de un mayor conocimiento de los aspectos mas cotidianos de la existencia se ha demostrado ser de una gran eficacia, ya que gracias a los inventarios se ha podido descubrir la formación, cultura, gustos artísticos y literarios, aficiones, nivel de vida y mentalidades de gentes de toda clase y condición que vivieron en épocas pasadas.

Siguiendo esa línea investigadora vamos a dar a conocer la librería, pinturas y otros bienes de Don Juan del Río González, primer marqués de Campoflorido, destacada figura de la Historia española del primer cuarto del siglo XVIII.

Don Juan de Dios del Río González nació en Madrid, hacia 1670, como fruto del matrimonio formado por el hidalgo madrileño Don Carlos del Río, y de Doña Josefa María González "natural de la villa de San Mames en las montañas de Burgos".

La juventud del futuro marqués de Campoflorido transcurrió en un Madrid agitado por las intrigas que se movían en torno al endeble Carlos II, último representante de la Casa de Austria en España, que ocupaba el trono del gran imperio hispano. Carlos II, hijo de Felipe IV y de su sobrina Mariana de Austria, fue el postrer resultado de la nefasta consaguineidad matrimonial llevada a cabo por los Habsburgo españoles. Esta equivocada política nupcial hizo que Carlos II fuera un ser enfermizo, frágil, de muy cortos alcances y permanentemente amenazado por mil y una dolencias. Casado en dos ocasiones, la primera con María Luisa de Orleans y la segunda con Mariana de Neoburgo, con ninguna de ambas princesas pudo lograr la ansiada descendencia, y esta circunstancia movilizó a todas las potencias europeas, ávidas por repartirse el todavía apetecible imperio español, antes incluso del fallecimiento de Carlos II (3).

Pero el último rey austriaco español, a pesar de sus limitaciones intelectivas, tenía fija en su mente una idea: la de que los territorios que formaban su Monarquía quedasen intactos después de su muerte. Para lograr su intento, Carlos II trató desesperadamente de encontrar un sucesor lo suficientemente fuerte para heredar todos sus reinos y seoríos y mantenerlos unidos.

Dos potencias europeas se van a movilizar para conseguir la herencia de Carlos II: Francia y Austria, alegando cada una de ellas razones de peso para hacerse con ella. Luis XIV de Francia alegaba que nunca había recibido la dote de su esposa María Teresa y ello invalidaba la disposición de Felipe IV de excluir a su hija y a sus descendientes del trono hispano. Por su parte Leopoldo I de Austria mantenía sus derechos sucesorios al trono de España basándose en que era nieto de Felipe III.

Pero para la mentalidad de Carlos II, Luis XIV ofrecía la garantía más segura para mantener intacta su herencia. Sin embargo la Corte de Madrid estaba dividida entre los partidarios de la solución francesa y los que apoyaban al candidato austriaco. Es por ello que Carlos II estaba sometido a grandes presiones por parte de cada uno de los grupos, por lo que el atribulado monarca pidió consejo al papa Inocencio XII, quien le sugirió como más segura la opción francesa. La decisión del papa influyó decisivamente en el ánimo de Carlos II, aunque el pontifice no llegó a enterarse de ello, ya que murió el 27 de septiembre de 1700.

Carlos II falleció el 1 de noviembre de 1700, y este hecho marcó el comienzo del gobierno de la Casa de Borbón en España, con la figura de

Felipe de Anjou, quien tomó el nombre de Felipe V. Pero a la vez aquella decisión va a ser la chispa que encendió en Europa la llamada Guerra de Sucesión, que en España se complicó enormemente al apoyar los reinos de la antigua Corona de Aragón al pretendiente austriaco, archiduque Carlos.

En efecto indignada Austria al verse desposeída de la herencia española, a la que se creía poseedora con todos los derechos e inquietas Holanda e Inglaterra por la unión en una misma dinastía de las Coronas de España y Francia, con el potencial económico y humano que ello llevaba aparejado, y todo ello acentuado por la arrogancia y soberbia de Luis XIV ante el resto de las naciones europeas. Ante esa situación tan complicada, la única solución fue la guerra, que comenzó a fraguarse inmediatamente, formándose una serie de alianzas entre Holanda, Inglaterra, el Imperio, Portugal y Saboya, que se prestaron para enfrentarse a los ejércitos conjuntos de España y Francia, que contaron con la ayuda de algunos príncipes alemanes, como los electores de Baviera y Colonia. Sin embargo las potencias europeas, bajo la apariencia de apoyar al candidato austriaco al trono de España, lo que verdaderamente pretendían era repartirse el enorme imperio hispano en ambos mundos.

Esta grave situación se complicó en España al decantarse por el pretendiente austriaco, como ya se dijo, los reinos de la Corona de Aragón, temiendo que el centralismo francés acabara con sus fueros y privilegios (4).

La inevitable contienda comenzó en 1701, en los territorios italianos de la Corona española, cuando el príncipe Eugenio de Saboya, aliado del archiduque Carlos, invadió el Milanesado, derrotando al general francés Catinat. A partir de ese momento la guerra se desarrolló por mar y tierra, tanto en Italia como en Flandes y en España. En 1704 los ingleses ocuparon Gibraltar en nombre del pretendiente austriaco, y un año después el archiduque Carlos desembarcó en Barcelona, donde estableció su Corte (5), llegando poco después a ocupar Madrid.

En el año 1706, España perdió el Milanesado y los Países Bajos, tras las desgraciadas batallas de Turín y Ramilles (6).

Sin embargo en 1707 las tropas borbónicas consiguieron derrotar a los aliados en la batalla de Almansa, lo que permitió a Felipe V recobrar el reino de Valencia, a la vez que abolía los fueros y privilegios de aragoneses y valencianos por su apoyo a su contrincante (7).

La guerra continuó durante varios años con altibajos para ambos contendientes. En 1708 España perdió la plaza de Orán y las islas de Menorca y Cerdeña. No obstante el año más aciago para las tropas borbónicas fue el de 1709 y ello por varios motivos. En aquel año una grave crisis económica y militar asoló Francia, mientras que los borbónicos eran derrotados en la sangrienta batalla de Malplaquet (11 de septiembre de 1709), donde el mariscal de Villars fué totalmente derrotado por el príncipe Eugenio de Saboya y Marlborough al frente de las tropas anglo-holandesas.

La situación de Luis XIV llegó a ser tan desesperada que pensó incluso en pedir la paz, abandonando a su nieto en aquellos delicados momentos.

Para completar aún más las cosas el propio papa Clemente XI, presionado por los austriacos, que amenazaron con invadir los Estados Pontificios, tuvo que reconocer al archiduque Carlos como rey de España, lo que provocó las iras de Felipe V, quien rompió las relaciones con la Santa Sede, expulsando al nuncio. Al igual que en Francia, la situación española del momento era desesperada, a causa de que "la esterilidad y el hambre azotaron a unas regiones con mayor rigor que a otras, pero ninguna quedó incólume" (8).

El año 1710 se inició con nuevos reveses para los borbónicos, ya que las batallas victoriosas de los aliados en Almenara y Zaragoza (9), permitieron que de nuevo el archiduque Carlos entrara en Madrid.

No obstante, las decisivas batallas de Brihuega y Villaviciosa (10) conseguidas por Felipe V el 9 y 10 de diciembre de 1710, arrebataron a los aliados casi todos los territorios ocupados por aquellos en el levante español, a excepción de Barcelona. Las potencias europeas cansadas de una guerra que parecía no tener fin, buscaban ansiosamente la paz, y a ello contribuyó, no sólo el agotamiento de los contendientes sino también la muerte del emperador Leopoldo, cuya herencia pasaba al archiduque Carlos. Esto último motivó que las naciones europeas, que no veían con buenos ojos la unión franco-española, mucho menos querían la de Austria y España, que inevitablemente les traía a la memoria el recuerdo de Carlos V. Todo ello abocó a las potencias europeas a terminar la guerra, firmándose los tratados de Utrech (1713) y Rastadt (1714), por los que Felipe V era reconocido como rey de España y de las Indias, aunque perdía las posesiones italianas y flamencas, que pasaron a Austria, la isla de Cerdeña, al duque de Saboya, mientras que Gibraltar y Menorca se quedaron en las codiciosas manos de Inglaterra.

La paz significó un alivio en toda Europa, harta ya de una guerra que había entrado en un callejón sin salida y que consumía numerosas vidas humanas y cuantiosos caudales. Dentro de esa alegría general hay que situar la celebración de las paces de Utrecht y Rastadt con el cuadro alegórico sobre las mismas, realizado por el italiano Paolo de Matteis (1662-1728), fragmentariamente conservado en el Museo de Capodimonte (Nápoles) y una copia reducida en una colección particular inglesa.

Durante todos aquellos acontecimientos hay que situar la actividad económica y política de Don Juan de Dios Río González, quien a las intrigas que sacudían los últimos años del reinado de Carlos II se decidió a favor de Felipe de Anjou, al que prestó grandes servicios durante la guerra de Sucesión, servicios que fueron recompensados por el nuevo monarca con generosidad y largueza.

Don Juan de Dios y Río González formó parte, junto con el marqués de Moriana y Don Juan de Goyeneche, del pequeño grupo de empresarios y comerciantes que trataron de reactivar la maltrecha economía española durante los últimos años del reinado de Carlos II.

Durante la Guerra de Sucesión Don Juan de Dios del Río González se dedicó a aprovisionar a los ejércitos de Felipe V. Así en 1704 fue nombrado contratista para Galicia, y en 1709 junto con el marqués de Moriana y Don Juan de Goyeneche, adelantó a Felipe V la cantidad de 12000 reales (12), lo que permitió al principe francés, en un año especialmente malo para su causa, paliar en parte la grave situación económica por la que atravesaba y poder continuar la guerra.

En agradecimiento a sus servicios Felipe V concedió a Don Juan de Dios del Río González, el 18 de junio de 1707, el título de marqués de Campoflorido.

En 1707 el marqués de Moriana dimitió como Tesorero Mayor, puesto que fue ocupado por el flamante marqués de Campoflorido, permaneciendo en el cargo hasta 1709, año en que pasó a ser presidente del Consejo de Hacienda, trabajando en él junto a dos destacados personajes del momento: Juan Orry y Melchor de Macanaz.

En 1712 la administración estatal mandó realizar un censo de la población española. Para ello se enviaron a las provincias las órdenes pertinentes para la cuantificación del vecindario. Pero una vez acabado el censo, las listas se quedaron en los archivos provinciales hasta que en el año 1717 el

marqués de Campoflorido ordenó que se remitieran a Madrid. Una vez en la Corte el censo quedó olvidado, "hasta que en 1724 Gerónimo de Ustariz se decidiera a incluir una síntesis del mismo en su *Teoria y Práctica del Comercio y Marina*. En adelante el vecindario sería mal llamado de Campoflorido y erróneamente referido sólo a 1717" (13).

Don Juan de Dios del Río González contrajo matrimonio con Doña Isabel Fernández de la Herran, hija de Don Pedro Fernández de la Herran, "natural de la villa de nates en las montañas de Burgos", y de la dama madrileña Doña María Juarez. De esta unión nacerían sus hijos: Bernabé, Pedro Francisco, Fernando José, María Teresa y Manuela Josefa, ésta última con el tiempo ingresó en el madrileño convento de las carmelitas descalzas de Santa Teresa.

El 6 de febrero de 1726 los marqueses de Campoflorido otorgaban a la par su testamento (14). En él pedían ser enterrados, amortajados respectivamente con los hábitos de San Francisco y del Carmen, en la iglesia del convento de San Hermenegildo de carmelitas descalzos, bajo el altar dedicado a la Virgen del Carmen. Profundamente religiosos, los marqueses de Campoflorido ordenaban que se dijesen por sus almas 10000 misas, 300 en el convento de San Hermenegildo, 1000 en el de los Santos Reyes de la ciudad de Guadalajara, 500 en el Santo Desierto de Bolarque, 300 en el Colegio de San Cirilo en Alcalá de Henares, 300 en el monasterio de San Pedro de Pastrana y 400 en las iglesias parroquiales de Valdeabero y Valdeaberillo, pueblos de los que los marqueses de Campoflorido eran señores. El resto de las misas, hasta completar las 10000, debían decirse en los lugares que eligiesen sus testamentarios.

En su testamento el marqués de Campoflorido no olvida la fuerza de las influencias y así pide a Felipe V "con toda mi maior venerazion al rey nuestro señor (Dios le guarde), de quien tantas honras y merzedes he recivido, por la mucha fidelidad y los ansiosos deseos de su amior servicio y agrado que le he profesado en todos los empleos que se ha servido conferirme, le merezca se digne amparar y favorezer con su real protezion a mis hijos y deszendientes como lo espero de su real benignidad".

Como herederos de todos sus bienes, los marqueses de Campoflorido nombraban a los cinco hijos habidos en su matrimonio.

Don Juan de Dios del Río González, primer marqués de Campoflorido murió en Madrid, en sus casas de la carrera de San Jerónimo, el día 5 de

marzo de 1726, iniciándose a continuación el inventario de sus bienes, para una vez concluído proceder a la tasación de los mismos (15). De esta manera el 9 de junio de 1726, Juan Benito "maestro reloxero", tasaba una valiosa serie de relojes, algunos hechos en Ginebra y la mayoría de ellos en Londres.

– un relox de pendola real, muestra y campana, echo en Londres por el maestro Joseph Vindismill y tiene minutos y segundos y dias del mes, con su caxa de madera ymitada de charol azul y tiene quarenta dias de cuerda, 1800 rs.

– otro relox de pesas echo en Londres por Dove Michanson y con su muestra de oras y quando da haze una canzion y tiene pendola real con su caxa de madera ymitada a charol negro y cuarda para ocho dias, 1800 rs.

– otro relox para sobre mesa echo en Londres por Vindismill, con ocho dias de cuerda y muestras quartos y oras y señala minutos y dias del mes, pendola que se be por muestra con una piedra blanca y tiene caxa imitada a charol. azul y asas, aldabones y remates de metal dorado, 3000 rs.

– otro relox tambien de sobremesa echo en Londres por Thomas Vindisill y tiene ocho dias de cuerda y pendola que se be por la muestra con una piedra blanca y da las oras y las repite con las quartos y sus campanas y tiene despertador, minutos, dias del mes con una caxa de madera pintada ymitada de charol encarnado, aldabones y remates der laton dorados y tiene su pie tallado y dorado, 2100 rs.

– otros dos reloges iguales para sobre mesa, echos en Paris con ocho dias de cuerda cada uno, con sus muelles de oras y medias oras, pendolas y minutos, y la muestra tiene las oras esmaltadas sobre porcelana y chapa de metal dorado y devajo de cada una de las muestras dos figuras y tienen encajes de madera embutidos de diferentes dibujos, 3000 rs.

– otro relox para sobre mesa hecho en Alemania y tiene pendola y treinta oras de cuerda, y esta en forma de torrezilla, guarnezido con sus chapas y remates dorados de molido y tiene muestra de oras, quarto y despertador, 1200 rs.

– otro relox de pesas (antiguo) echo en Londres con su pendola, muestra y campana y despertador que esta puesto en una caja larga de pino, 420 rs.

Reloxes de faltriquera.-

– un relox pequeño de oro, caxa y sobre caxa caladas y buriladas, echo en Ynglaterra por el autor Le Roy, repite oras y quartas dobles y en la sobre caxa tiene dos piedras diamantes para abrir y cerrar la dicha sobre caxa, y dicho relox es nuebo y tiene repetizion secreta, 6500 rs.

– otro relox de oro y es de repetizion echo en Londres por el autor Leuferon, con caxa a la franzesa de oro calado y tallada con diferentes figuras, repite oras y quartos, tiene cadena tambien de oro, dos sellos de lo mismo, el uno con una pieza encarnada de lacre y la otra blanca con visos morados que ambos sirven de sello con su gancho, 7200 rs.

– otro relox de repetizion de oro echo en Ginebra algo trahido con cadena de lo mismo y sello con una piedra encarnada, 3000 rs.

– otro relox de repetizion de oro pequeño de moda, echo en Londres por el autor David Hubert con su cadena tambien de oro, con sus bandoleras de azero y es quasi nuebo y la caja y sobre caja caladas y buriladas y en la sobre caja tiene quatro mascaronzillos, 5400 rs.

– otro relox de oro echo en Ginebra de muestra, las caxas y cadenillas de oro, señala minutos, 1680 rs.

– otro relox de repetizion de oro, viexo, echo en Londres por el autor Dove Millanson con su cadena y gancho de metal, 2400 rs.

Al hacer la tasación, Juan Benito declara tener "quarenta y ocho años poco mas o menos".

El 5 de julio de 1726, Juan Múñoz "Thasador de las reales joias de Camara", valoraba un soberbia colección de joyas y objetos de plata, entre los que se incluían: estuches de oro, cajas denácar guarnecidas del mismo métal, platos, palanganas, macerinas, azafates, bandejas, cazuelas, escudillas, tambladeras, escupideras, talleres, velones, tinteros, salvaderas, saleros, cofres, braseros, copas, bacías, frascos, bufetillos, cálices, chocolateros, escribanias, etc. Entre todas aquellas piezas destacaban por su originalidad las siguientes:

– un baston de concha con la mazeta de oro tallada con una rosa y un visel abajo, guarnecia con ocho diamantes rosas y nueve esmeraldas, 104 rs. de plata.

– un estuche de concha guarnecido de plata con raspador y cadenilla y dentro un espexo, navajas y tixeras, 200 rs. de plata.

– seis negrillas de plata con peanas ochavadas y en la cabeza de cada una arandela con un ramo, 1066 rs. de plata.

– seis cocos guarnecidos de plata de filigrana, con pie, dos asas y tapadores, 192 rs. de plata.

Las joyas y los objetos de plata del marqués de Campoflorido alcanzaron, según la tasación de Juan Múñoz, la cantidad de 179405 reales de plata.

El 30 de julio de 1726, Felipe Berlichón "maestro tapizero" tasaba "lo tocante a su oficio".

El marqués de Campoflorido poseyó siete tapicerías, compuestas cada una de varios paños, mas otros dos tapices sueltos, una colgadura de brocatel, diez alfombras, la mayor parte de ellas de origen turco y cuatro tapetes, tres de ellos realizados en la famosa manufactura albaceteña de Alcaraz. De todas esas piezas las mas valiosas fueron, lógicamente, los tapices, que por otra parte constituían elementos esenciales en la decoración de las grandes casas nobiliarias de los siglos pasados.

La serie más rica que poseyó el marqués de Campoflorido fue la de Dido y Enas, "compuesta por diez y nuebe paños y catorze sobrepuertas y sobreventanas". Estaba realizada en los talleres de Bruselas y fue tasada en la elevada cantidad de 71900 reales de vellón. Seguía después la serie de Marco Antonio y Cleopatra, también flamenca, compuesta por ocho paños y valorada en 17160 reales. Tenía ademas otras series de tapices con las historias de Esther, Moises, Julio César y otra de arboledas. El tema de esta última no era otra cosa que la trasposición a los textiles de la pintura paisajísta flamenca del siglo XVII.

– una tapiceria de la Historia de Cleopatra y marco Antonio y es fina de Bruselas, y esta bien tratada y se compone de ocho paños, 17160 rs.

– una tapizeria fina de Bruselas de la Historia de dido y eneas, que se compone de diez y nuebe paños y catorze sobrepuertas y sobreventanas, 71900 rs.

–otra tapizeria de arboledas que se compone de onze paños de Amberes y esta mal tratada, 5880 rs.

– otra tapizeria de lana y seda Historia Romana echa en Bruselas, que se compone de doze paños y esta bien tratada, 11880 rs.

– otra tapizeria de Amberes de la Historia de la reyna Hester y esta medianamente tratada y se compone de ocho paños, 7605 rs.

– otra tapizeria de Bruselas que esta mal tratada y se compone de ocho paños de la Historia de Moises y llaman de las conchas, 12720 rs.

– otra tapizeria fina de Bruselas que esta bien tratada y se compone de ocho paños de la Historia de Julio Cesar, 10250 rs.

– dos tapizes finos con figuras pequeñas y estan bien tratados, 300 rs.

– una colgadura de borcatel encarnado con fondo dorado y se compone e setenta y tres piernas y diferentes pedazos que sirven de sobre puertas y sobre ventanas y tiene zenefa correspondiente, 7470 rs.

– una alfombra turca que esta bien tratada y tiene catorze varas de largo y seis y tercia de ancho, 4063 rs.

– otra alfombra turca bien tratada que tiene onze varas y media de largo y cinco de ancho, 2306 rs.

– otra alfombra turca algo mas bieja que las antecedentes, tiene ocho varas de largo y tres varas y tres quartas de ancho, 1080 rs.

– otra alfombra de la Yndia que esta mal tratada y tiene ocho varas de largo y tres de ancho, 480 rs.

– una alfombra de Mezina, esta maltratada, forrada de angulema y tiene diez varas de largo y cinco de ancho, 500 rs.

– una alfombra pequeña de pelo largo, esta bien tratada y tiene quatro varas de largo y dos de ancho, 120 rs.

– otra alfombra de ora, de pelo largo que tiene quatro varas de largo y dos de ancho, 160 rs.

– otra del mismo tamaño mui maltratada, 80 rs.

– otra alfombra de la Yndia y esta mal tratada y tiene cinco varas de largo y dos y media de ancho, 90 rs.

– un tapete de tres varas de largo y dos y quarta de ancho que esta bien tratado, 202 rs.

– dos tapetillos de Alcaraz bien tratados y estan en texido y tienen dos baras y media de largo y tres quartas de ancho, 150 rs.

– otra tapete o alfombrilla de Alcaraz que tiene tres varas y media de largo y lo mismo de ancho, 210 rs.

– quatro pedazos de Mezina maltratados, forrados de olandilla encarnada, 40 rs.

El día 14 de agosto de 1726, Pedro de Calabria "del arte de la pintura en esta Corte", valoraba la colección artística del marqués de Campoflorido, compuesta por 19 pinturas y "quarenta piezas de marfil de varias historias,

de mas de medio reliebe, de una quarta de ancho y media de alto". Estos relieves de marfil fueron tasados en la elevada cantidad de 40000 reales.

La temática de las pinturas era casi exclusivamente religiosa, con la excepción de un cuadro con unos muchachos con flores y otros tres con muchachas con guirnaldas y frutas.

– seis pinturas iguales de la vida de nuestra señora que tiene cada una tres varas de alto y media de ancho poco mas o menos y marcos de color musco y alquitrabes dorados, 3600 rs.

– otra pintura de prespectiva de la Historia de Moyses, de dos varas y media de ancho poco mas y dos varas de alto con marco tallado y dorado, 3000 rs.

– otra pintura de San Antonio de vara y media de alto y cinco quartas de ancho con marco dorado, 250 rs.

– otra pintura de xpto. crucificado de dos varas y media de alto poco mas y dos de ancho con marco dorado, 600 rs.

– otra pintura de nuestra señora con el Niño en el regazo y San Joseph y santa ysavel, de dos varas y media de alto y dos de ancho con marco roxo y perfiles dorados, 500 rs.

– otras dos pinturas iguales, la una de la Trinidad de la tierra, de siete quartas de alto y vara y media de ancho con marco la taso en 500 rs y la otra del mismo tamaño del Transito de nuestra señora en 1000 rs., ymporta ambas, 1500 rs.

– una pintura de nuestra señora de la Concepcion de dos varas y media de alto y dos de ancho con marco dorado, 600 rs.

– una pintura Descanso en Egipto de cerca de tres varas de alto y dos de ancho con marco negro, 400 rs.

– una pintura sobre puerta de un pais de San Pedro y San Pablo de dos varas de ancho y tres quartas de alto con marco y tarjetas doradas, 400 rs.

– una pintura de unos muchachos agarrados con flores, de tres varas de alto y tres quartas de ancho con marco dorado, 600 rs.

– otras tres pinturas de sobre ventanas, la una de dos varas y media de ancho y la otra de tres varas y quarta de ancho, y la otra de tres varas de ancho, todas de media vara de alto con muchachas y guirnaldas de flores y frutas, con marcos dorados, 900 rs.

– quarenta piezas de marfil, de varias historias, de mas de medio reliebe, de una quarta de ancho y media de alto, 40000 rs.

Por lo que respecta a Pedro de Calabria es muy poco lo que conocemos de su vida y de sus obras, aunque debió ser un artista de cierta importancia en el Madrid del primer tercio del siglo XVIII. Nacido en la villa y Corte probablemente en 1669-1670, puesto que al hacer la tasación de las pinturas del marqués de Campoflorido declara tener "cinquenta y seis años poco mas o menos". Según Ceán Bermúdez, Pedro de Calabria fué discípulo de Lucas Jordán y pintor sin sueldo de Felipe V (16). En 1725, el Consejo de Castilla le nombró tasador de pinturas antiguas, realizando a partir de entonces numerosas valoraciones de cuadros tras la muerte de sus propietarios, entre ellas los de Don Lorenzo Fernández de Brizuela, caballero de la Orden de Alcántara, Doña Ana de Silva, vizcondesa de Salinas y Don Nicolás Fernández de Villa, secretario de Felipe V (17).

Como pintor Pedro de Calabria es un artista puente entre los siglos XVII y XVIII, y si en algunas de sus obras, como la Coronación de la Virgen y la Anunciación (Universidad de Barcelona por depósito del Museo del Prado), se revela, como muy bien subraya Pérez Sánchez, muy influído por la pintura napolitana de un Vaccaro (18), en otras como en los recientemente documentados frescos de la bóveda de la madrileña iglesia de Montserrat, realizados en 1720, se manifiesta como seguidor de la tradición española de Carreño de Miranda y Claudio Coello (19).

Continuando con la tasación de los bienes del marqués de Campoflorido, el 21 de agosto de 1726, Pedro Boyer y Guillermo Helvetios, "sastres", valoraban telas y vestidos, mientras que el 5 de septiembre de aquel año el ebanísta Francisco García hacía lo propio con los muebles, entre los que destacaban algunos realizados en caoba, palo santo, laca, ébano, concha, nácar y márfil.

– quatro papeleras iguales de charol encarnadas con sus pies y remates dorados, 4800 rs.

– doze sillas de Ynglaterra tambien doradas de charol encarnado con sus enrexados de paxa, 2160 rs.

– doze sitiales dados del mismo color que las sillas antezedentes y sus enrejados de paxa, 1080 rs.

– dos tocadores con sus mesas de charol encarnado con tres navetas cada uno, 1200 rs.

– dos mesas redondas de charol encarnado, la una cubierta de terciopelo berde y la otra a modo de caxa grande, 270 rs.

– dos canapes de charol encarnado con redes de paxa, 480 rs.

– dos mesas de charol encarnado con ocho navetas, siete chicas y una grande, 1200 rs.

– dos papeleras de charol negro con pies y remates tallados y dorados, 6000 rs.

– doze sillas de Ynglaterra dadas de charol negro y perfiles dorados con sus enrexados de paxa, 1800 rs.

– quatro mesas para rincones de charol negro con sus espexos, pies y remates dorados, 2400 rs.

– seis taburetes dados de negro y dorado y sus enrexados de paxa, 540 rs.

– un tocador con su mesa y tres navetas, dado de charol negro, 300 rs.

– un bufetico con sus arquilla dado de charol negro y perfiles dorados, 240 rs.

– un biombo de charol negro con doze ojas, 3000 rs.

– otras dos papeleras grandes con doze nabetas cada una y su puertezuela en medio, bufetes con sus cajones de concha y nacar y oro molido y sus pies tallados y dorados, 12000 rs.

– dos escriptorios pequeños de cinco navetas cada uno y su puertezilla en medio, cubierta de concha y nacar y oro de molido con su pie tallado y dorado, 3000 rs.

– una papelera de concha y nacar y oro de molido con su pie tallado y dorado, 900 rs.

– seis sillas de Ynglaterra con sus enrexados de paxa, talladas en blanco, 1080 rs.

– seis taburetes de Ynglaterra con sus enrexados de paxa tallados en blanco, 720 rs.

– dos escriptorios de concha y bronze con seis navetas cada uno y portezuela en medio y pies de nogal, 600 rs.

– un tocador con su mesita antiguo, esta cubierto de concha y palo santo, 180 rs.

– doze sillas grandes con asientos y respaldos de cañamazo y lo demas de nogal torneado, 180 rs.

– seis sillas de baqueta y nogal nuebas, 300 rs.

– otras seis sillas tambien de baqueta y nogal ya usadas, 180 rs.

– seis tavuretes tambien de baqueta y nogal ya usados, 90 rs.

– dos mesas con su tabla de ebano de poco mas de dos varas de largo, con pies de lo mismo y travesaños de yerro, 1500 rs.

– otra mesa a modo de scribania con sus navetas todo ello de palo santo, 480 rs.

– otra mesa de caoba viexa, con tres caxones y pies de nogal torneados, 120 rs.

– seis mesas de pino veixas grandes con sus pies de lo mismo dadas de color, 90 rs.

– seis papeleras tambien de pino dadas de color encarnado con su herraje y cerradura, 540 rs.

– una mesa dada de color blanco remedo de charol y pies de lo mismo, 90 rs.

– dos bufeticos biexos para estrado cubiertos de ebano, marfil y concha, 180 rs.

– un tocador de charol encarnado con su mesa de lo mismo, 600 rs.

– una papelera de nogal embutido de palo santo y box con su pie de lo mismo, 500 rs.

– otra papelera de ebano, palo santo y perfiles de marfil pintada por adentro, con su pie, 1200 rs.

– doze taburetes pequeños de Ynglaterra con sus enrexados de paxa dados de color berde y dorado, 900 rs.

– un arcon de una vara de alto y cerca de dos de largo, dado de charol, 900 rs.

– treinta y dos sitiales de nogal y damasco carmesi de cerca de vara de largo y cerca de dos tercias de ancho, 1920 rs.

– una mesa para cama forrada en tafilete, 60 r.

– una mesa de pino de una vara de largo con cajonzito de pino cubierta de vadana encarnada, 40 rs.

– dos escaparates cubiertos de palo santo y caoba con sus mesas de lo mismo y cristales por delante, 600 rs.

– tres camas de Portugal, las dos lisas y la otra con molduras y una cruz por remate, 2400 rs.

– dos catres de nogal de angulena, 240 rs.

– doze camas de tablas, las quatro de a seis cada una y las otras de a cinco, 360 rs.

– seis taburetes de nogal y damasco, viexos, 90 rs.

– doze sillas de charol remedadas a las de Ynglaterra, 1440 rs.

– doze taburetes del mismo genero que las sillas de arriba, 1080 rs.

– una mesa dada de charol encarnado para poner relox y tiene navetas, 450 rs.

– diez sillas de nogal con asientos y respaldos de terciopelo, 375 rs.

– doze sillas de baqueta y nogal con clavos dorados, 80 rs.

– otras seis sillas de baqueta y nogal con clabos grandes, 180 rs.

– dos urnas de palo santo enbutidas en box y molduras de peral con pies de lo mismo y cristales por fachada y costados y dentro de ellas un Niño Jhs. y San Juan Bauptista ambas echuras de talla, 1000 rs.

– un cajon para el oratorio que esta cubierto y embutido de palo santo, box y cedro y tiene una vara y dos tercias de largo y una vara de ancho, con sus puertas, 1500 rs.

– un camon grande sin bidrios y es de pino dado de blanco, dorados los perfiles, 2500 rs.

– un cofrezito de a bara cubierto de damasco carmesi, 150 rs.

– dos cofres de dos varas de largo y una de ancho cubiertos de badana, 800 rs.

– otros seis cofres medianos tambien cubiertos de badana encarnada, 180 rs.

– otros tres cofres para camino forrados en pellejo, 90 rs.

– dos arquillas de caoba cada una de vara de ancho y mas de media de alto, 60 rs.

– tres arcones grandes de pino en que se guarda la ropa de ynbierno, 180 rs.

– un almario grande de nogal con dos cajones y puertas de lo mismo, 180 rs.

– un arcon de dos baras de largo, poco menos de vara de alto y es de nogal, 120 rs.

– otro arcon de vara y media de largo y vara de alto forrado en yerro, 150 rs.

– otro arcon de pino dado de negro de dos varas de largo y una de alto, 60 rs.

– una alaxa para sobre mesa que tiene por un lado un retablo y altar con figuras de marfil y por el otro es a modo de escriptorio con sus navetas con

diferentes piedras y figuras preciosas, y un juego de herramienta de mathematica y caja de ebano, 1800 rs.

El día 2 de enero de 1727, Lorenzo Tarsis "comerciante en esta Corte", tasaba los espejos y "cosas de barro", incluyendóse en este último apartado diversas piezas de cerámica realizadas tanto en la América hispana como en la lejana China.

– Dos tinajas grande de barro de Yndias con sus tapaderas de lo mismo y sus pies para ellas, tallados y dorados, 1800 rs (20).

– otras dos tinajas tambien de barro de Yndias con sus tapaderas y pies tallados y dorados, mas pequeñas que las antecedentes, 1200 rs.

– seis dozenas de barros de Yndias, 200 rs.

– veinte y cinco figuras de China de distintos tamaños, 300 rs (21).

– seis tibores de China, de media bara de alto, los cinco sanos y el uno quebrado, 990 rs.

El 3 de enero de 1727, Francisco Jorge "maestro de hacer coches", valoraba una estufa, un coche de biga, una berlina de campo y diversos forlones. El 7 de enero de 1727, Diego Esquivel, "maestro armero", tasaba distintas escopetas y pistolas, realizadas por arcabuceros tan prestigiosos como Juan Fernández, Juan de Miranda, Gaspar Fernández, Nicolás Vis, Luis Santos, los catalanes Coma, Rubira, Reynal, Pons, Mas y Ripoll, así como por el propio Diego Esquivel.

– una escopeta echa por el que declara en esta villa que tiene en la recamara letras grabadas y punto de oro y la llave tambien es suya, echa a la moda, 1800 rs.

– otra escopeta echa en esta Corte a la romana por Juan fernandez, 1800 rs.

– dos escopetas de a bara echas tambien en Madrid por Juan de Miranda y un par de pistolas de arzon echas por el mismo maestro, 2700 rs.

– otra escopeta echa tambien en Madrid el cañon por Gaspar fernandez y la llave por Nicolas Vis, 1200 rs.

– otra escopeta echa en Barcelona a la romana, ebutida la caxa de yerro, 360 rs.

– otra escopeta echa en Madrid el cañon por Luis Santos y la llave por Gaspar fernandez, 360 rs.

– otra escopeta echa en Vizcaya cañon y llave de Loyola, 180 rs.

– dos carabinas yguales echa en Cathaluña, los cañones por Coma y las llaves por Rubira, 480 rs.

– un trabuco de laton con la llave echa en Murzia, 120 rs.

– un par de pistolas echas en Cathaluña, los cañones de reynal y las llaves de Pons, 360 rs.

– otra par de pistolas echas en Ytalia con dos cañones cada una, 180 rs.

– otro par de pistolas franzesas, 300 rs.

– otra par de pistolas cathalanas embutidas las caxas de laton, 180 rs.

– otro par de pistolas cathalanas echos los cañones de Mas y las llaves por Ripoll, 360 rs.

– otro par de pistolas echas a la franzesa cubiertas las culatas de laton, 120 rs.

– otro par de pistolas cathalanas montadas a la capuchina, 120 rs.

– otro par de pistolas de faltriquera con llaves ytalianas y los cañones tienen por marca un cavallo, 240 rs.

– otro par de pistolas cathalanas montadas a la capuchina, embutidas las caxas de yerro, 120 rs.

– otro par de pistolas ytalianas echos los cañones por Muti y las llaves de Geronimo Zucola embutidas las caxas en yerro, 240 rs.

– un recado para las escopetas que se compone de martillo, sacatrapos, labador, azeytero y medida para perdigones, 90 rs.

El día 4 de febrero de 1727, Gabriel Valenciano "profesor de arquitectura", tasaba las casas del marqués de Campoflorido, sitas respectivamente en la carrera de San Jerónimo y en la calle de las Huertas. La primera fué valorada en 745200 reales, mientras que la de la calle de las Huertas alcanzaron la cantidad de 50660 reales.

Por último el 10 de enero de 1727, Juan de Moya "mercader de libros en esta Corte" tasaba la importante biblioteca del marqués de Campoflorido, que se componía de un total de 213 títulos impresos, que hacían 358 tomos, a los que había que añadir una rica colección de manuscritos, algunos de ellos francamente interesante, que demuestra la afición bibliófila del marqués de Campoflorido.

La temática de la biblioteca era muy variada: libros de ascética y mística, de política y economía, biografías, teatro, novelas, poesias, etc. Sin embargo eran las obras históricas las que mas abundaban en la librería del noble difunto, contándose entre ellas las de Juan de Mariana, Diego Ortiz de Zúñiga, Juan Botero, Diego de Colmenares, fray Prudencio de Sandoval, Pedro Mexia, Jerónimo Zurita, etc., sin que faltasen los cronistas de Indias,

como Fernández de Piedrahita, el inca Garcilaso de la Vega y Bernal Díaz del Castillo.

Poseía el marqués de Campoflorido obras de Sor María de Agreda, Santa Teresa de Jesús, Pedro Fernández de Navarrete, Juan de Pineda, Gonzalo de Illescas, fray Juan Márquez, Juan de Mena, Luis de Mármol, Sor Juana Inés de la Cruz, Diego Saavedra y Fajardo, Juan Eusebio Nieremberg, fray Antonio de Guevara, María de Zayas y Sotomayor, Miguel de Cervantes, Ludovico Ariosto, Juan Pérez de Montalbán, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Baltasar Gracian, Juan de Palafox y Mendoza, Trajano Bocalino, Virgilio Malvezzi, fray Francisco de los Santos, San Juan de la Cruz, Francisco de Quevedo, el conde de Villamediana, Luis Ulloa, etc. Entre los autores clásicos se citaban las obras de Plinio, Tácito y Valerio Máximo.

Entre los manuscritos que poseyó el marqués de Campoflorido se encontraban una Historia de Felipe III, otro sobre "el proceso que se hizo contra los Almagros, conquistadores del Peru", varios tratados de Séneca, otro sobre la conquista de Chile, de Alonso Rodríguez, una Crónica de los Reyes Católicos y otra de Carlos V, la Agricultura de Cosme de Fuentidueña "jardinero de Su Magestad", la Historia del Perú, una Historia de Ceuta, la correspondencia entre Don Juan de Chumacero y Felipe IV, la Crónica de Enrique IV, de Alonso de Palencia, y con toda probabilidad los Proverbios morales del judio castellano rabi Don Sem Tob y el Itinerario hispanicum, del alemán Jerónimo Muntzer.

Subrayemos por último que al hacer la tasación Juan de Moya declara tener "treinta y seis años poco mas o menos".

Libros en folio.-

– tres libros dea folio de las obras dela madre Jhs. de Agreda en Madrid (sor María de AGREDA.- Obras, Madrid 1701), 130 rs.

– un libro de la vida de Cristo y Nuestra Señora escrito por Bernardo ympresion de Roma, 24 rs.

– otro de los Anales del mundo escrito por Carrillo (Martín CARRILLO.- Anales y memorias cronólogicas que contienen las cosas sucedidas en el mundo, Huesca 1622), 70 rs.

– otro de las falazias del demonio y esta añadido, 20 rs.

– otro de Memorial de la santa yglesia de Sevilla sobre la primacia de ella, 60 rs.

– otro de la Conserbacion de los monarcas escrito por Navarrete (Pedro FERNANDEZ DE NAVARRETE.- Conservacion de monarquias, Madrid 1626), 60 rs.

– seis tomos de la Monarchia eclesiastica escritos por Pineda ympresion de Salamanca (Juan de PINEDA.- Monarquía eclesiástica, Zaragoza 1576), 200 rs.

– otro libro de la vida del padre Roxas escrito por el padre Vega, 15 rs.

– quatro tomos de la Coronica de San Francisco escritos por el padre Cornexo (fray Damián CORNEJO.- Crónica seráfica y vida del glorioso patriarca San Francisco, Madrid 1682), 80 rs.

– un tomo de los Anales eclesiasticos de Sevilla escritos por Zuñiga (Diego ORTIZ DE ZUÑIGA.- Anales eclesiasticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, Madrid 1677), 36 rs.

– Otro de la Descripzion del escorial escrito en papel fino y enquadernado en pasta (Fray Francisco de los SANTOS.- Descripción breve del monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial, Madrid 1657), 30 rs.

– otro tambien de la Descripzion del escorial antiguo, 15 rs.

– dos tomos de la Historia de España escrito pro Mariana sin las ultimas adiciones (Juan de MARIANA.- Historia general de España, Madrid 1608), 50 rs.

– otro tomo de Cornelio tazito ylustrado escrito por Alamos (Baltasar ALAMOS DE BARRIENTOS.- Tácito español ilustrado con aforísmos, 1614), 40 rs.

– otro Comentarios Hispoliticos de los Anales de tazito, 20 rs.

– otro de las Relaziones del mundo escrito por Juan Botero (Juan BOTERO.- Relaciones universales, Valladolid 1603), 75 rs.

– otro tomo de la Historia de Don Juan de Austria (seguramente Lorenzo VAN DER HAMMEN.- Don Juan de Austria. Historia, Madrid 1627), 15 rs.

– dos tomos de la Historia de España escriptos por el padre Mariana sin las ultimas adiziones, 60 rs.

– otro tomo de la Historia de la conquista de Mexico escrito por Bernal del Castillo (Bernal DIAZ DEL CASTILLO.- Verdadera historia de los sucesos de la conquista de Nueva España), 24 rs.

– otro de la Cronica de Siria y Tierra Santa, 24 rs.

– dos tomos Historia de la religion de predicadores escrito por Villaseñor (Juan de VILLASEÑOR.- Tratado de las excelencias de la religión de predicadores en España, Madrid 1677), 24 rs.

– un tomo de Valerio de las Historias escrito en letra antigua, 15 rs.

– otro de la Historia natural y moral del mundo escrito por el padre Valle, 15 rs.

– un libro de la Historia de la conquista de la Yndia de Portugal escrito por Castañeda, 20 rs.

– otro Memorias del duque de Osuna yntitulado la causa sin causa, 12 rs.

– otro de la Historia de Segobia sin adiziones (Diego de COLMENARES.- Historia de la insigne ciudad de Segovia, Segovia 1637), 12 rs.

– otro de la vida de la madre Geronima de la Ascension, 18 rs.

– otro yntitulado Politica de Villadiego (Alonso de VILLADIEGO.- Instrucción Política y práctica judicial, Madrid 1612), 16 rs.

– otro Historia de las Ordenes Militares escrito por el licenciado Caro, 24 rs.

– otro Politica Real y Sagrada escrito por Vela (Juan VELA.- Política Real y Sagrada discurrida por la vida de Jesucristo, Madrid 1675), 10 rs.

– otro yntitulado España triunfante y la Yglesia laureada, 26 rs.

– tres tomos de las Scripturas de millones ympresos el año de mill setezientos y diez y seis, 210 rs.

– otros dos de las mismas escripturas ympresos el año de seiszientos y quarenta y nuebe, 80 rs.

– otro de la Practica de Rentas Reales, 15 rs.

– tres tomos de la nueva recopilazion antiguos, 45 rs.

– otro de la Curia philipica sin adiziones, 12 rs.

– otro de la conquista del nuebo reyno de Granada en yndias escrito por el licenciado Piedrahita ympreso en Flandes (Lucas FERNANDEZ PIEDRAHITA.- Historia general de la conquista del Nuevo Reino de Granada, 1688), 40 rs.

– seis tomos de la Monarquia eclesiastica escrito por Pineda con su tabla genealogica en papel de marquilla (Juan de PINEDA.- Monarquía eclesiástica, Zaragoza 1576), 220 rs.

– otros seis de la Historia Pontifical de varias ympresiones (Gonzalo de ILLESCAS.- Historia Pontifical y Católica, Dueñas 1565, Salamanca 1569), 250 rs.

– otros seis de los Anales de Aragon de Zurita en papel de marquilla (Jerónimo de ZURITA.- Anales de Aragón, Zaragoza 1562), 160 rs.

– un libro yntitulado retrato del buen vasallo, 15 rs.

– otro maltratado del primer tomo de flos santorum de Villegas (Alonso de VILLEGAS.- Flos santorum, Toledo 1564), 15 rs.

– dos tomos yntitulados Governador christiano escrito por Marquez (fray Juan MARQUEZ.- El gobernador christiano deducido de las vidas de Moises y Josué, Salamanca 1612, Pamplona 1615), 30 rs.

– otro de la Practica del confesionario escrito por el padre Corrella (Jaime CORELLA.- Práctica del confesionario, Pamplona 1686), 18 rs.

– otro de los Sinodales del cardenal Moscoso (Constituciones Sinodales del eminentisimo y reverendisimo señor Don Baltasar Moscoso y Sandoval, Toledo 1660), 8 rs.

– otro de la vida del señor Palafox (Antonio GONZALEZ DE RESENDE.- Vida y virtudes de Don Juan de Palafox y Mendoza, Madrid 1661), 24 rs.

– quatro tomos de las obras de fray Luis de Granada (fray Luis de GRANADA.- Obras, Salamanca 1582-1583), 160 rs.

– otro de las propiedades de todas las cosas escrito en castellano y esta maltratado, 24 rs.

– otro de las obras de Juan de Mena escripto en letra antigua y tiene varios tratados de Seneca y el Petrarca (Juan de MENA.- Compilación de todas sus obras, Valladolid 1540), 36 rs.

– otro de las Glorias de la Casa farnesio, 45 rs.

– otro de los Privilegios de Vizcaya, 12 rs.

– otro de la Historia de Toledo esta maltratado (tal vez Pedro de ALCOCER.- Historia i descripcion de la imperial ciudad de Toledo, Toledo 1554), 10 rs.

– otro de la Historia de Africa escrito en letra antigua (Luis MARMOL DE CARVAJAL.- Descripcion general de Africa, 1573), 12 rs.

– dos tomos del Diario de los viaxes del rey a Ytalia escritos por el marques de Rivas (Antonio UBILLA Y MEDINA, marqués de RIVAS.- Sucesión de Felipe V, su viaje a Madrid y sucesos de la campaña de Nápoles, Milán y su ejercito, Madrid 1704), 120 rs.

– un tomo de la Historia de Carlos quinto de varias ympresiones, esta maltratado (tal vez fray Prudencio de SANDOVAL.- Primera parte de la vida y hechos del emperador Carlos quinto, Valladolid 1602), 50 rs.

– otro de las guerras ziviles de Franzia escrito por Henrique Catarino ympresion de Flandes (Enrico CATERINO.- Guerras civiles de Francia, Amberes 1686), 80 rs.

– dos de la Historia del Peru escritos por el inca Garcilaso (el inca Garcilaso de la VEGA.- Historia general del Perú, Córdoba 1617), 50 rs.

– otro de las obras de Ludobico Blosio (Ludovico BLOSIO.- Obras, Amberes 1632), 24 rs.

– otro del Intinerario del baron Mizer escrito en letra antigua (tal vez se trate de una copia del manuscrito del Itinerarium hispanicum, escrito por el alemán Jerónimo MUNTZER), 24 rs.

– otro de Cornelio Tazito ylustrado, 40 rs.

– otro de la Historia del rey Don Juan el segundo de Portugal (Cristobal FERREIRA Y SAMPAYO.- Vida y hechos del principe perfecto don Juan de Portugal segundo deste nombre, Madrid 1626), 15 rs.

– otro Peregrinacion de Fernando Mendez Pinto (Fernán MENDEZ PINTO.- Peregrinación, Lisboa 1614, 1ª. ed. castellana, Madrid 1620), 24 rs.

– otro de la Historia de los reyes godos con las adiziones (tal vez Hohann MAGNI.- Gothorum suessorumque historia, Basilea 1558), 30 rs.

– otro de la Historia de los Cesares de Pedro Mexia y esta añadido (Pedro MEXIA.- Historia Imperial y Cesárea, Sevilla 1545), 70 rs.

– otro de las obras de San Juan de la cruz ympreso en Sevilla en papel de marquilla con estampas (San Juan de la CRUZ.- Obras, 1613, 1630), 70 rs.

– otro de teatro de maquinas y edificios de Bezon, 20 rs.

– otro de los fueros y pribilegios de la provincia de Guipuzcoa, 12 rs.

– otra de la Practica de rentas reales, 15 rs.

– otro del governador cristiano escrito por Marquez (fray Juan MARQUEZ.- El gobernador cristiano deducido de las vidas de Moises y Josue, Salamanca 1612, Pamplona 1615), 15 rs.

– otro de los exercicios espirituales del padre Alonso Rodriguez enquadernados en pasta (Alonso RODRIGUEZ.- Ejercicios de perfeccion y virtudes cristianas, Sevilla 1609), 36 rs.

– otro de la vida de la Snª. Beatriz, 12 rs.

– otro de la Historia de la China escrito por Navarrete (Domingo FERNANDEZ DE NAVARRETE.- Tratados históricos, ethicos, políticos y religiosos de la Monarquía de China, Madrid 1678), 30 rs.

– otro de la Historia del Japon tomo primero por Guzman, 12 rs.

– dos tomos de la Mistica ciudad de Dios primero y segundo, lago maltratados (Sor María de AGREDA.- La mística ciudad de Dios, Madrid 1670), 50 rs.

– quatro tomos de la Coronica de los carmelitas descalzos, 80 rs.

Libros manuscritos en folio.-

– dos tomos de la Historia de Phelipe terzero nunca ympresos, 300 rs.
– un libro de varias cartas y papeles curiosos de la casa de los duques de Osuna sobre los cargos que han tenido en servicio de los reyes, 60 rs.
– otro del prozeso que se hizo contra los Almagros conquistadores del Peru, 30 rs.
– otro libro de varias probisiones Reales, 36 rs.
– otro de Agricultura y otras cuirosidades pertenezientes a ella por Cosme de Fuentidueña jardinero del Rey, 100 rs.
– otro de los Discursos Metereos Celestes escritos por Pacheco, 60 rs.
– otro de varios tratados de Seneca escrito en vitela, 60 rs.
– otro de fianzas de Rentas Reales, 40 rs.
– otro de la Cronica de los Reyes Catholicos Don Fernando y Doña Ysabel y la Historia de Carlos quinto, 80 rs.
– otro de la Historia del rey Don Sebastian de Portugal, 60 rs.
– otro del modo y forma de elegir Pontifizes, 30 rs.
– otro de la Historia de las guerras de Chile por Alonso Gonzalez, 70 rs.
– otro de la Historia del Peru y su conquista por Pizarro, 40 rs.
– otro de las Etiquetas de Palazio, 60 rs.
– otro de Barios tratados politicos y historicos, 70 rs.
– otro Historia de la ciudad de Ceuta, 100 rs.
– otro de la Cronica general del mundo, 60 rs.
– un Manual de Historia de varios reyes de España escrito por Juan de Ocampo, 70 rs.
– un Nobiliario genealogico de España su autor Diego Valero, 90 rs.
– un libro de la Historia de los reyes persas, egipzios, babilonicos, godos y romanos, 120 rs.
– otro de Diferentes provisiones del Consejo, 20 rs.
– otro de varios papeles ympresos y manuscritos, 15 rs.
– otro del Comento de las obras del Petrarca, 60 rs.
– otro de los tratados de la China y Philipinas, 60 rs.
– otro titulado Sol de Occidente, San Benito y es tomo primero, 40 rs.
– quatro tomos de la correspondencia que tubo don Juan Chumacero con el rey y diferentes ministros, 1000 rs.
– otro de la coronica de los Reyes Catholicos Don Fernando y Doña Ysavel, 60 rs.

– otro de las Ynstrucciones del rey Don Fernando el catholico, 70 rs.
– otro de la coronica de Don Alvaro de Luna, 120 rs.
– otro de la coronica de los antiguos condes reyes de Castilla y la Historia del Zid escrita por un monge benito, 90 rs.
– otro de la Coronica de los reyes de Portugal traducido en castellano, 60 rs.
– otro de la Coronica del rey Don Henrique el enfermo escrita por Ayala, 60 rs.
– tres tomos de la Historia de Phelipe quarto, 200 rs.
– otro de la coronica del rey Henrrique quarto escrita por Alonso de Palencia, 70 rs.
– otra del mismo rey escrita por Don Diego de Castilla, 70 rs.
– otro de barios tratados curiosos, 30 rs.
– dos tomos de barios tratados de la Real Hazienda, 120 rs.
– otro de los testamentos de los reyes y reynas de España desde el rey Don Pedro asta Doña Maria Luisa de Borbon, 90 rs.
– quarenta libros en folio de varios tratados y materias politicas y historicas, eclesiasticas y otras diferentes, 12000 rs.
– onze tomos enquadernados en vitela con sus manezillas de plata de diferentes materias escritos en castellano y el uno de la Dexcripcion del Africa en latin, 3000 rs.

Libros en quarto y octabo.-

– seis tomos de la Mistica ciudad de Dios en quadernados en pasta, 100 rs.
– otro de la Historia de nuestra señora de Balvanera (Francisco ARIZ.- Historia de la antiquísima imágen de nuestra señora de Valvanera, Alcalá de Henares 1608), 5 rs.
– otro de la savia de Coria, 3 rs.
– otro de la Campaña de Portugal, 4 rs.
– otro de sus petiziones y echigencias y otros barios tratados, 12 rs.
– otro de la ecomimia del citadino escrito en ytaliano, 6 rs.
– otro de la vida de frai thomas de la Virgen (fray Francisco de SAN BERNARDO.- Vida del prodigioso Job destos siglos el V.P. Fr. Tomas de la Virgen, Madrid 1678), 6 rs.
– otros dos del desengaño de Miranda (Francisco de MIRANDA Y PAZ.- El desengaño discurso sobre si se pede hazer fiesta a Adan, Madrid 1636), 24 rs.

– otro de la vida de Doña Luisa Henrriquez, 4 rs.

– tres libros de las obras de la monxa de Mexico ympresion de Barcelona (Sor Juana Inés de la CRUZ.- Obras), 24 rs.

– un libro de la vida de San Pheliz de Cantalizio, 5 rs.

– otro de la vida de Gregorio Lopez (fray Alonso REMON.- La vida del siervo de Dios Gregorio López, Madrid 1617), 12 rs.

– quatro libros de las obras de Santa Theresa de jesus ympresion de flandes, 100 rs.

– otro de las obras de Antonio Perez (Antonio PEREZ.- Relaciones, París 1598), 36 rs.

– otro Cartilla Politica de Albornoz (Diego Felipe de ALBORNOZ.- Cartilla Política y Cristiana, 1666), 15 rs.

– dos de la Cod libete theologica, 20 rs.

– otro de las Empresas Espirituales, 20 rs.

– dos tomos de la Cod libete Mistica y moral, 40 rs.

– otros dos de los Proberbios Morales (tal vez se trate, aunque no se mencione, de uno de los manuscritos de los Proverbios Morales del judio castellano rabi Don Sem Tob), 10 rs.

– otro de las Empresas Morales de Borxa ympresion de Flandes (Francisco de BORJA Y ACEVEDO, principe de ESQUILACHE.- Empresas Morales, Praga 1581, Bruselas 1680), 24 rs.

– otro Empresas politicas de Saavedra es ympresion de Madrid (Diego SAAVEDRA Y FAJARDO.- Idea de un principe cristiano representada en cien empresas, Munster 1640), 15 rs.

– otro de la Diferencia entre lo temporal y lo eterno (fray Eusebio NIEREMBERG.- Diferencia entre lo temporal y lo eterno, Madrid 1643), 8 rs.

– otro de la subida del alma a Dios, 12 rs.

– otro de la vida del padre Miguel de la Fuente (Pedro de OXEA.- Vida del venerable padre fray Miguel de la Fuente, Zaragoza 1674), 8 rs.

– otro de la Peregrinacion del mundo escrito por Cubero (Oedro CUBERO Y SEBASTIAN.- Peregrinación que ha hecho de la mayor parte del mundo, Zaragoza 1688), 8 rs.

– un libro manoescrito yntitulado la Piedra Pangona del Bocalino, 12 rs.

– otro libro de la vida de Marco Aurelio (fray Antonio de GUEVARA.- Libro aureo del emperador Marco Aurelio, Sevilla 1528), 12 rs.

– otro de la de Don Francisco de la Torre, 15 rs.

– otro yntitulado Epitome de la Historia Pontifical, 12 rs.
– otro Gavilan contra judios, 10 rs.
– otro de las excelencias de la castidad, 10 rs.
– otro de las guerras de Flandes escrito por Lamario, 8 rs.
– otro de la filosofia moral por tesauro (Manuel TESAURO.- La filosofía moral derivada de la alta fuente del gran Aristóteles, Barcelona 1692), 6 rs.
– otro de la vida interior del sr. Palafox (Juan de PALAFOX Y MENDOZA.- Vida interior, Sevilla 1691), 8 rs.
– otro de la vida de San Caietano (Manuel CALASIBETA.- Vida del glorioso y bienaventurado padre San Cayetano, Madrid 1653), 10 rs.
– otros dos yntitulados tronpeta evangelica escrito por el padre Blazquez (fray Juan BLAZQUEZ DEL BARCO.- Trompeta evangelica, alfange apostólico y martillo de pecadores, Madrid 1723), 30 rs.
– otro de las nobelas de Doña Maria de Zayas (Maria de ZAYAS Y SOTOMAYOR.- Novelas amorosas y ejemplares, Zaragoza 1637), 9 rs.
– otro de las de Zerbantes (Miguel de CERVANTES.- Novelas ejemplares, Madrid 1613), 9 rs.
– otro manoescrito y el Diario de los biajes del duque de Osuna, 15 rs.
– tres libros yntitulados Luz de verdades catholicas, 24 rs.
– otro con estampas de la vida de los padres heremiticos, 60 rs.
– otro de las honrras de Phelipe quarto, 12 rs.
– otro de la Jornada de los coches de Alcala, 40 rs.
– otro de la Escuela de Daniel, 8 rs.
– otro de los Piratas de la America ympresion de Flandes, 40 rs.
– otro de las Empresas politicas de Saabedra ympresion de Monaco, 50 rs.
– otro manoescrito sobre la moneda de calderilla, 12 rs.
– otro tambien manoescrito de los linages de los Moras, 12 rs.
– otro del origen de los Goviernos divino y humano, 8 rs.
– otro de la celebrazion de Costes generales en Valencia, 8 rs.
– otro titulado el entretneido, 6 rs.
– otro Espexo politico y moral, 4 rs.
– otro del fenix de Cathaluña y compendio de sus grandezas, 8 rs.
– otro de las quatro señales de Cathaluña, 8 rs.
– otro de la vida de San Antonio abad (ANONIMO.- Vida de San Antonio abad traducido por José NAVARRO, Gerona 1683), 12 rs.
– otro certamen poetico de San Juan de Mata, 10 rs.

– otro conocimiento de la dibina bondad, 12 rs.
– otro del Comercio de olanda enquadernado en pasta, 24 rs.
– otro yntitulado ynfanza ylustrada, 12 rs.
– otro Diccionario de la lengua española y francesa (Francisco SOBRINO.- Dictionnaire francais et spagnol, Bruselas 1705), 90 rs.
– otro de la vida de San Phelipe Neri (Pedro Jaime BACHI.- Vida de San Felipe Neri, Valencia 1651), 6 rs.
– otro yntitulado Guia para el zielo, 6 rs.
– otro de la vida de San Fernando rey de España (Hipólito de VERGARA.- Vida, excelencias y hechos milagrosos del santo rey de España Don Fernando Tercero, Osuna 1629), 4 rs.
– otro de la vida de San Pedro de Alcantara y esta maltratado (Juan de SANTAMARIA.- vida y excelentes virtudes y milagros del santo fray Pedro de Alcántara, Madrid 1619), 12 rs.
– otro yntitulado orlan curioso traducido en castellano (Ludovico ARIOSTO.- Orlando furioso, Ferrara 1516), 20 rs.
– otro escurla de travaxos, 6 rs.
– otro Agricultura del Prior, 6 rs.
– otro Soledades de la vida, 5 rs.
– quatro tomos del Año Virgineo, 30 rs.
– un libro yntitulado plaza unibersal de todas las ciencias traduzido al castellano, 45 rs.
– otro de las obras del prinzipe de Esquilache (Francisco de BORJA Y ACEVEDO. principe de ESQUILACHE.- Obras, Madrid 1639), 15 rs.
– otro Lagrimas de Montalban, 10 rs.
– otro Silba de varia eleccion, 12 rs.
– otro de la Cisma de Ynglaterra, 8 rs.
– otro de la plaza universal de todas las ziencias, 45 rs.
– otro libro de la Libra del marques Virgilio (Virgilio MALVEZZI.- Discorsi sopra il Libro I degli Annali di Cornelio Tácito, Venecia 1622), 10 rs.
– otro de Plinio Historia de animales (Cayo PLINIO.- Historia natural), 10 rs.
– otro de las Academias Morales de Antonio gomez, 6 rs.
– otro de la vida del capuchino español, 6 rs.
– otro yntitulado por que tiene el hombre razon., 15 rs.

– otro de las Epistolas de Guebara (fray Antonio de GUEVARA.- Epistolas familiares, Valladolid 1538), 30 rs.

– otro el deboto peregrino del padre Castillo (fray Antonio del CASTILLO.- El devoto peregrino, Viaje a Tierra Santa, Madrid 1654), 36 rs.

– otro del año santo meditaziones para todos los dias, 30 rs.

– otro Carta pastoral del sr, Valero enquadernado en pasta, 10 rs.

– otro de la nueba Jerusalen, 10 rs.

– otro Guirnalda mistirca enquadernado en pasta, 24 rs.

– otro de la vida de San Antonio de Padua (fray Andrés MESTRE.- Vida y milagros del glorioso San Antonio de Padua, Barcelona 1688), 8 rs.

– otro del fuero de la conciencia, 9 rs.

– otro de la Peregrinacion a Zilotea (Juan de PALAFOX Y MENDOZA.- Peregrinación de Philotea al santo templo y monte de la Cruz, Lisboa 1660), 12 rs.

– otro Señeri (digo Solis) verdaderos entretenimientos, 8 rs.

– quatro tomos yntitulados Señeri maria del Alma, 36 rs.

– diez tomos de las obras de San Francisco de Sales, 120 rs.

– otro de las onrras de luis decimoquarto, 6 rs.

– otro de la Philosophia moral de thesauro, 10 rs.

– otro Rimas de Burguillo (Lope de VEGA.- Rimas divinas y humanas de Tomé de Burguillos, 1634) 10 rs.

– otro del Descubrimiento de las Batuecas, 6 rs.

– otro Escuela de Daniel, 8 rs.

– otro de la Historia de la Yndia oriental, 10 rs.

– otro del rey Gallo, 2 rs.

– otro yntitulado leza de fuentes, 6 rs.

– otro del rey don pedro defendido, 6 rs.

– otro ymtitulado la Jerusalen escrito por Lope (Lope de VEGA.- La Jerusalen conquistada, 1608), 36 rs.

– otro Compendio prografico de Pompeneo, 8 rs.

– otro Marabillas de la naturaleza, 4 rs.

– otro agudezas de Juan Oben (Juan OWEN.- Epigrammatica, Londres 1600, 1ª. ed. castellana Madrid 1679), 18 rs.

– otro Arte y Yngenio de Gracia (Baltasar GRACIAN.- Agudeza y arte de ingenio, Huesca 1648), 6 rs.

– otro Muerte de Phelipe segundo, 6 rs.

– otro de la conquista de las Canarias, 8 rs.
– otro de las Guerras de Ynglaterra, 6 rs.
– otro Discurso sobre la verdadera patria de San Lorenzo, 6 rs.
– otro yntitulado Marte frances, 15 rs.
– otro Historia general de abes y animales escrito por fumes, 10 rs.
– otro de las tres musas de Quebedo (Francisco de QUEVEDO Y VILLEGAS.- Las tres musas últimas castellanas, Madrid 1699), 4 rs.
– un libro manoescrito de varios tratados curiosos, 10 rs.
– otro ympreso Espexo de la guerra escrito por el obispo de altay y es manoescrito, 15 rs.
– otro de la Peregrinacion de Philotea, 12 rs.
– otro fama postuma escrita por lope de Bega (Juan PEREZ DE MONTALBAN.- Fama Póstuma de la vida y muerte de fray Lope de Vega, Madrid 1636), 10 rs.
– otro manoescrito de varios tratados curiosos, 10 rs.
– otro manoescrito yntitulado Africa vencida por el señor Graxal, 12 rs.
– otro manoescrito de Quebedo llamado Anauceo, 8 rs.
– otro yntitulado Ramillete de flores del Parnaso, 10 rs.
– otro de las obras de Ulloa (Luis ULLOA PEREIRA.- Obras, Madrid 1659), 8 rs.
– otro de las obras de Villamediana (Juan de TASSIS, conde de VLLAMEDIANA.- Obras, Madrid 1635), 10 rs.
– otro de varios papeles ympresos y curiosos, 10 rs.
– dos tomos de varios tratados del Conde Duque manoescritos, 60 rs.
– tres tomos de Comedias de Calderon (Pedro CALDERON DE LA BARCA.- Comedias, Madrid 1636-1677), 18 rs.
– otro tomo de los Autos de Calderon (Pedro CALDERON DE LA BARCA.- Autos, Madrid 1677), 8 rs.
– otro de los ozios de Castilla, 8 rs.
– dos tomos de las obras de Quevedo y estan maltratadas (Francisco de QUEVEDO Y VILLEGAS.- Obras, Buselas 1660), 12 rs.
– la primera parte del Teatro de los Dioses (Baltasar VICTORIA.- Teatro de los dioses de la gentilidad, Salamanca 1620), 10 rs.
– otro de la Historia de Don Juan de Austria, 11 rs.
– otro de Avisos del Parnaso escrito por Bocalino (Trajano BOCCALINO.- I raguagglio del Parnaso, Venecia 1612), 10 rs.

– otro manoescrito de cavalleria, 8 rs.

– dos tomos descavalados de David perseguido y el grande hijo de David (Cristobal LOZANO.- El grande hijo de David; idem.- David perseguido, 1657), 12 rs.

– veinte y tres libros en quarto de varios tratados todos muy viexos y maltratados, 70 rs.

– primero y segundo libro de las obras de la monxa de Mexico, 12 rs.

– el tomo de las Meditaziones del padre Puente (Luis de la PUENTE.- Meditaziones sobre los misterios de nuestra santa fe, Valladolid 1605), 12 rs.

– dos tomos Combate espiritual, 6 rs.

– otro de las Meditaziones de San Pedro de Alcantara (San Pedro de ALCANTARA.- Tratado de la orcion y meditacion, Salamanca 1554), 4 rs.

– otro de las meditaziones del padre Quental (fray Bartolomé QUENTAL.- Meditaciones sobre la infancia de Cristo, Madrid 1682), 4 rs.

– otro Manuel de secretarios, 4 rs.

– otro del Sumario y recopilazion de la Historia Pontifical manoescrito, 15 rs.

– otros dos, el uno de Meditaziones de Santa Theresa y escuela de Maria, 8 rs.

– otros dos de ejerzizio cotidiano y orazion del padre Blazquez, 12 rs.

–otro yntitulado Arauco domado (Pedro de OÑA.- Arauco domado, Lima 1596), 6 rs.

– otro libro de diferentes memorias tocantes a embajadores y ministros publicos en Francia, 10 rs.

Como ya se ha destacado muchas veces, el conocimiento de las bibliotecas que acumuló la sociedad española de los siglos pasados constituye una fuente de primera magnitud a la hora de valorar la cultura de los individuos e inclusive de una época. Sin embargo ese aspecto positivo queda un tanto lastrado por la dificultad, a veces insalvable, de tratar de identificar correctamente los autores y los títulos de los libros. En efecto, al realizar las tasaciones, el librero encargado de hacerlas a veces sólo citaba el apellido del autor, sin mencionar para nada el título de la obra. En otras ocasiones los títulos y autores eran dictados por un escribano y copiados por otro, y ello provocaba con mucha frecuencia numerosos errores, que a veces llegaban al auténtico disparate. Ejemplo de ello se puede ver en la ta-

sación de librería del marqués de Campoflorido, donde el Orlando furioso, de Ludovico Ariosto queda convertido en Orlan curioso.

La librería del marqués de Campoflorido viene a engrosar el ya crecido número de bibliotecas privadas españolas que se conocen del siglo XVIII, aunque por el contenido de sus fondos pertenece a las formadas en la centuria anterior, aunque justo es reconocer que su propietario era un impenitente bibliófilo, lo que queda demostrado por los numerosos manuscritos que llegó a poseer, algunos verdaderamente notables, como los de Quevedo o el de la correspondencia de Don Juan de Chumacero con Felipe IV.

NOTAS

(1) SIMMEL. *Sociologia*, I, 26.
(2) HELLER, *Historia*, 42.
(3) Sobre el último Austria véase Maura, *Vida*, II y KAMEN, *La España*.
(4) SOLDEVILA. *Síntesis*, 238.
(5) VLTES BOU, *Barcelona*.
(6) La batalla de Ramilles tuvo lugar el 23 de mayo de 1706, y en ella las tropas de Marlborough derrotaron a las del mariscal francés Villeroi en la zona belga de Brabante. En ella perecieron 12000 franceses y ubo 6000 heridos.
(7) La batalla de Almansa, librada en las cercanías de aquella localidad albaceteña el día 23 de abril de 1707, enfrentó a las tropas borbónicas del duque de Berwick con las aliadas de lord Gallowey, y se saldó con una completa derrota de austriacos, holandeses e ingleses.
(8) DOMINGUEZ ORTIZ, *Sociedad*, 29.
(9) La batalla de Zaragoza entre el ejército hispano-francés, mandado por el marqués de Bay y las tropas del archiduque Carlos, a las órdenes de los generales james Stanhope y Guido Waldo Starhemberg terminó con la victoria de estos últimos, teniendo que refugiarse el marqués de Bay y sus hombres entre las fragosidades de las montañas de Soria. Esta derrota permitió al archiduque Carlos entrar en Madrid por segunda vez.
(10) La batalla de Villaviciosa, decisiva para la causa de Felipe V, fué ganada por el duque de Vendome. En la misma cayó prisionero el propio mariscal Stanhope, quien permaneció cautivo hasta 1712, año en que fué canjeado por el marqués de Villena, en poder de los aliados tras la toma de Gaeta.
(11) Para todo lo referente a la guerra de Sucesión española veáse BACALLAR Y SANNA, *Comentarios* y KAMEN, *Guerra*.
(12) KAMEN, *Ibidem*, 85.

(13) NADAL, *Población,* 88.
(14) Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Protocolo = 15163, fols. 684-689.
(15) Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Protocolo = 15163, fols. 842-941.
(16) CEAN BERMUDEZ. *Diccionario*, I, 186-187.
(17) AGULLO, *Mas noticias,* 37-40.
(18) PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura*, 406.
(19) TOVAR MARTÍN, "Real Monasterio", 55.
(20) La cerámica colonial américa, sobre todo la mexicana, llegó a España en grandes cantidades desde el siglo XVII, conservándose numerosos ejemplares en museos y colecciones particulares. De todas aquellas piezas las mas famosas son las que integran la llamada colección Oñate, que se guardan en el Museo de América de Madrid (Vid. GARCÍA SANZ y BARRIO MOYA, "Presencia", 103-110).
(21) Los objetos de China y del Extremo Oriente en general llegaban a España a traves del llamado galeón de Manila, que canalizaban los intercambios comerciales entre la península, México y las islas Filipinas. La histórica de esta importante via comercial se inició en 1565, cuando fray Andrés de Urdaneta desembarcó en el puerto de Acapulco tras un viaje a las islas Filipinas. De esta manera se estableció una ruta marítima que llegaba hasta Asia a traves del oceáno Pacífico. Esta ruta comercial duró 200 años. El galeón de Acapulco, también conocido como la nao de Acapulco, transportaba tanto productos mexicanos –café, azúcar, cacao, tabaco y barras de oro y plata, como españoles– telas, herramientas, armas y municiones. A su vuelta el galeón de Manila volvía cargado de los mas exóticos productos asiáticos, tales como muselinas, mantones, muebles, lacas, biombos, tibores y porcelanas, así como las mas apreciadas especies: canela, pimienta, nuez moscada y azafran. El último galeón de Manila llegó al puerto de Acapulco en 1821.

BIBLIOGRAFÍA

AGULLÓ Y COBO, Mercedes.- *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII,* Madrid, Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Madrid, 1981.

BACALLAR Y SANNA, Marqués de SAN FELIPE, Vicente.- *Comentarios a la guerra de España e historia de su rey Felipe V, el animoso,* Genova 1726. Edición de Carlos SECO SERRANO en Biblioteca de Autores Españoles, XCIX, Madrid 1957.

CEAN BERMUDEZ, Juan Antonio.- *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España,* Madrid, viuda de Ibarra, 1800.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio.- *Sociedad y Estado en el siglo XVIII en España,* Madrid 1976.

GARCÍA SANZ, Mª. Concepción y BARRIO MOYA, José Luis.- "Presencia de la cerámica mexicana en España" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* nº. 58, México (1987), 103-110.

HELLER, Agnes.- *Historia y vida cotidiana,* Barcelona, Grijalbo, 1971.

KAMEN, Henry.- *La guerra de Sucesión en España (1700-1715),* Barcelona, Grijalbo, 1974.

KAMEN, Henry.- *La España de Carlos II,* Barcelona, Crítica, 1981.

MAURA, Duque de.- *Vida y reinado de Carlos II,* Madrid, Espasa Calpe, 1954.

NADAL, Jordi.- *La población española (Siglos XVI al XX),* 4ª edic., Barcelona, Ariel, 1976.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso.- *Pintura barroca en España (1600-1750),* Madrid, Cátedra, 1992.

SIMMEL, George.- *Sociología,* I, Buenos Aires, 1936.

SOLDEVILLA, Ferran.- *Síntesis de la Historia de Cataluña,* Barcelona, Destino, 1978.

TOVAR MARTÍN, Virginia.- "El Real Monasterio de Nuestra Señora de Montserrat y su terminación en el siglo XVIII" en *Villa de Madrid,* nº 68, Madrid (1980), 49-55.

VOLTES BOU, Pedro.- *Barcelona durante el gobierno del archiduque Carlos de Austria, II.* Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona y Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963.

PAISAJE Y CREPÚSCULO EN LA ACADEMIA
(Exposición septiembre-diciembre 1993)

Por

Mª PILAR FERNÁNDEZ AGUDO y BEGOÑA PÉREZ DELGADO

El paisaje, como género, no cobra verdadera importancia hasta el siglo XIX. Sin embargo hay que tener en cuenta la influencia decisiva que en él tiene la pintura francesa y holandesa de los siglos XVII y XVIII que cuentan ya con la presencia de este tipo de escenas, demandadas sobre todo por la naciente burguesía.

En las culturas antiguas, Egipto, India o Grecia, este estilo pictórico apenas se desarrolló. Será en Roma donde se comienza a practicar, tomando como modelo las quintas de Pompeya y Herculano.

Durante la Edad Media tiene poca importancia, pues siempre forma parte de otro tipo de escenas, en su mayoría de índole religioso, como el Calvario, la Oración en el Huerto, etc.

Ya a fines del siglo XV y principios del XVI se realizan ensayos más serios y estudiados de paisajes, pero aún no como género independiente, sino como telón de fondo de otros temas más habituales. Tales son los casos de artífices inmortales como Perugino, Leonardo, Rafael... que desarrollan en sus composiciones auténticos estudios de naturaleza, con montes, cuevas, y otros muchos elementos.

El verdadero impulso de este género tendría lugar en el siglo XVII con Poussin y Claudio Lorena. Sus paisajes se podrían calificar de histórico-monumentales ya que se enriquecían con monumentos antiguos. Gustaban pintar campiñas con tonos que representaban luces diurnas o crepusculares, pero siempre entendiéndolas como estudios de forma y color, no de luz y atmósfera.

Es en la Edad Moderna cuando cobra auténtico auge, descubriendo algunos tipos de paisaje ignorados hasta el momento. El "paisista" del siglo XVIII, término con que se denominaba entonces a los paisajistas, elevaba este asunto a la categoría de ciencia armonizando todos los elementos que a sus ojos

ofrecía la naturaleza. En esos "paises" científicos, poco valorados, pero importantes para la historia del género, se representaban montes, glaciares, y todo tipo de escenas que pudieran resultar curiosas en aquellos momentos.

En el siglo XIX se independiza decisivamente, desligándose de la figura, y sin ser ya utilizado como fondo en un cuadro de composición. Dos claros ejemplos de esto son los ingleses Constable y Turner, que, junto con los artistas franceses, son los primeros que salen al aire libre para contemplar y estudiar la naturaleza, in situ, y sacar de lo que ven el mayor partido posible. Ellos preparan el camino al impresionismo, que rompe con todas las tendencias anteriores, otorgando esencial relevancia a las diferentes luces. La natualeza sería para ellos una gran gama de matices cromáticos y luminosos que captan y representan.

Muy distinto es lo que ocurría con los pintores románticos, que manifestaban sus emociones ante la sublimidad de la naturaleza. Tenían especial gusto por lo pintoresco y eran, por ello, muy aficionados a colocar ruinas en sus composiciones.

Gracias a todas estas escuelas que introdujeron innovaciones en la pintura de paisaje y lo supieron desarrollar con genialidad, no se considera éste como un género inferior, sino que lo eleva a la misma altura que otros temas. A partir de estos momentos la misión del pintor no es ya competir con la propia naturaleza, ni simplemente copiarla, sino darle una visión personal según las reacciones de cada individuo ante la Creación. Se imponen las escenas sencillas frente a la tradición que se desarrolló a finales del siglo XVIII y a principios del siglo del XIX, que gustaban de cierto efectismo artificial.

En España ocurre algo parecido a lo acaecido en el resto de los paises ya que no cobra verdadero vigor el género hasta el siglo XIX en que nos encontramos con dos tendencias, una clasicista y académica, y otra de concepción más moderna. Esta tendencia novedosa, que trata el tema con verdadero realismo y sin manipulaciones efectistas, está representada por Carlos de Haes, Martín Rico y Martí Alsina. Fué el primero quien introdujo en nuestro pais la tesis de origen francés que defendía el auténtico valor de la naturaleza por si mismo y recalcaba lo innecesario de idealizarla, que fué lo que practicaron los románticos, al darle ese carácter subjetivo y sentimental.

En la Academia no tiene lugar su enseñanza hasta 1844, y tardaría algún tiempo en cultivarse en este sentido moderno. Será en los años sesenta cuando se acepte de forma definitiva y se aproxime más al naturalismo.

Tras la toma de posesión de la Cátedra de paisaje por Haes, se incrementa entre los alumnos su prestigio y estudio. No obstante, nos encontramos con corrientes contrarias que esgrimen la teoría de una inclinación del género hacia la frivolidad.

Carlos de Haes y sus seguidores dan un nuevo sentido a esta temática, saliendo a pintar al aire libre, aunque no realizan allí la obra definitiva, como ocurriría más adelante, sino que toman apuntes que luego utilizan para desarrollar la escena en el estudio.

Para la presente muestra, se han elegido dos obras de los más prestigiosos maestros del siglo XIX español representados en la Academia, como son Carlos de Haes y Genaro Pérez Villaamil, junto con otras obras de los siglos XVIII y XIX.

HAES, Carlos de

Bruselas, 1829 - Madrid, 1898.

Destacado paisajista y profesor de la cátedra de paisaje desde 1857 de esta Real Academia. Consiguió ser el maestro más importante de España en este género, en el que introdujo un nuevo método de estudio hasta entonces inusual, consistente en pintar directamente del natural. Con sus obras y sus magisterios consiguió que se valorase dicho género además de renovar totalmente la visión paisajísta llevándola al Realismo.

1161. *Atardecer.* (Lám. I)

L. 0,42 x 0,58 m.

La obra expuesta está realizada con una gran soltura de ejecución y está enriquecida por una luz crepuscular. El paisaje muy naturalista con abundancia de vegetación variada, agua y algunas aves que dan más vida a la escena.

El lago está situado en el centro de la composición y en él se aprecian los reflejos de los árboles que lo rodean.

Es un tipo de paisaje "salvaje" en el que nada ha tenido que ver la mano del hombre.

PÉREZ VILLAAMIL, Genaro

El Ferrol (Coruña), 1807 - Madrid, 1854.

Cursó estudios literarios en S. Isidro. En 1823 fue conducido a Cádiz como prisionero de guerra y alli comenzó su afición por las artes. En 1835 ingresó como Académico de mérito en la de San Fernando y en 1845 fue nombrado director de la misma. Su obra, sobre todo los paisajes marca una época en la historia de la pintura española.

36. *Las lavanderas del Manzanares.* (Lám. II)

L. 0,49 x 0,66 m.

Se trata con toda seguridad del cuadro de pensado que le encargó la Academia en noviembre de 1834 para su admisión como miembro de mérito por el paisaje, cuyo tema debía ser la "vista de alguno de los muchos puntos que ofrecen los alrededores de Madrid". Gracias a él fue admitido como académico en agosto de 1835.

En él realiza una visión romántica, recreándose en las orillas del Manzanares. Tras varios planos que van sucediéndose de forma ondulante, se distinguen, entre la bruma, las siluetas de San Francisco el Grande y el Palacio Real.

Entre la arboleda que desarrolla a ambos lados del río en tonos suaves, ocres, verdosos y rosáceos en todas sus gamas, destacan las figuras y la ropa tendida en las cuerdas formadas por toques de vivos colores, rojos, azules, blancos, etc.

Toda la composición está realizada con extraordinaria factura, a base de pinceladas breves y fluídas, y una buena técnica de transparencias, sobre todo en los reflejos del agua.

MONTALVO, Bartolomé

Sangarcia (Segovia), 1769 - Madrid, 1846.

Paisajista que estudió bajo la dirección de Zacarías González Velázquez. En 1814 fue nombrado Académico de mérito de San Fernando y dos años después, pintor de Cámara.

Lám. I. 1161. Atardecer. C. de Haes.

Lám. II. 36. Las lavanderas del Manzanares. G. Pérez Villaamil.

Según Ferrant "sobresalió en el paisaje cuanto era dado sobresalir en España en la época en que vivió", pues era aún poco común el estudio en campo abierto.

43. *Paisaje con pastores*. (Lám. III)

L. 0,60 X 0,73 m.

En el lienzo es el paisaje el verdadero protagonista, siendo los pastores con su ganado algo casi anecdótico. Este tipo de escena juega un papel intermedio entre el idealismo romántico y el realismo, pues está describiendo una forma de vida inserta en este género. La figura aparece emplazada en el campo, entre el cielo y la tierra. La línea del horizonte en esta composición es baja, ocupando el paisaje el tercio inferior del lienzo mientras los otros dos tercios corresponden al celaje, solo interrumpido por el perfil de las figuras y algún árbol que se recorta entre las nubes.

HACKERT, Jacob Philipp

Prenzlau, 1737 - S. Piero di Careggio, 1807.

Paisajista y grabador perteneciente a la escuela alemana. Trabajó para Catalina la Grande de Rusia y para el rey Fernando de Nápoles e hizo importantes pinturas de paisaje de Francia y Suecia. Realizó un tratado para la enseñanza de este género muy interesante.

535. *Paisaje con cascada y cazadores*. (Lám. IV)

L. 1,00 x 1,27 m.

El pintor describe en este lienzo una naturaleza abrupta y agresiva por la desnudez total de la pared de roca que domina la composición y el choque del agua de la cascada contra las piedras del río. Suaviza en parte esta sensación la abundante vegetación, desarrollada en el ángulo inferior derecho, y el ser humano tratado como un elemento más de la Creación.

En un primer plano, los cazadores, en el descanso, dialogan, humanizando la escena y dándole, junto con los animales, un toque anecdótico.

La referencia al arbolado es escasa, destacando una serie de troncos secos en el primer plano.

Lám. III. 43. Paisaje con pastores. B. Montalvo.

Lám. IV. 535. Paisaje con cascada y cazadores. J.P. Hackert.

Los efectos lumínicos están bien conseguidos, sobre todo en el reflejo del sol, que entra por la izquierda e ilumina la mayor parte de la pared rocosa. Los tonos utilizados son, en general, pardos y rosáceos, matizados por la luz crepuscular.

HACKERT, Jacob Philipp

113. *Paisaje con un puente*. (Lám. V)

L. 0,99 x 1,36 m.

Nos encontramos de nuevo con un paisaje de montaña, considerado en otros tiempos como "templos de la naturaleza", salpicado por arquitecturas, algunas en ruinas, animales y personas. En un principio, fue en estos parajes de alta montaña donde más se desarrollaron los estudios del natural, mezclando el gusto estético con el científico.

El pintor trata el tema de manera idílica, destacando dos zonas claramente diferenciadas, tanto por la técnica como por el colorido. En un primer plano, que abarca hasta el puente, la composición resulta más abigarrada, llena de vegetación, donde predominan los ramajes, dibujados con minuciosidad. Es la zona con mayor peso visual. El resto resulta mucho más ligero, integrado por el precipicio rocoso coronado por el monasterio y el amplio y vacio celaje, que, junto con el río, formarían el eje central de la composición.

La naturaleza, en este caso, se suaviza con la aparición de personas y animales salpicados por todo el lienzo.

Las tonalidades son ocres, marrones y verdes con algunas notas de color en las vestimentas de los personajes.

MATWEEFF, Theodore

San Petersburgo, 1758 - Roma, 1826.

Es conocido como uno de los más célebres paisajistas rusos de su época. Pasó la mayor parte de su vida en Italia. En 1813 se le hace miembro de la Academia de San Lucas.

Lám. V. 113. Paisaje con un puente. J.P. Hackert.

Lám. VI. 61. Paisaje romano. T. Matweeff.

61. *Paisaje romano.* (Lám. VI)

L. 0,36 x 0,46 m.

Visión cristianizada del campo en donde se sitúan un monasterio y unos clérigos descansando. Dentro de la vida rural, la religosidad estaba considerada como una de las bondades propias del campo. Se trata de una devoción sencilla e inmediata que conseguía unir lo humano con lo divino.

La distribución del espacio resulta muy equilibrada dividiéndose en dos zonas iguales que corresponden al cielo y la tierra. La escena se encuentra enmarcada por dos árboles que son los únicos elementos que dan verticalidad a la composición junto con la torre campanario del edificio religioso.

En primer plano se sitúan tres clérigos descansando y observando a un perro que se encuentra delante de ellos, es la zona que más dibujada está. En segundo plano se localiza el monasterio, de arquitectura sencilla, delante del cual se extiende una frondosa arboleda. En un tercer plano más desdibujado se adivina un poblado y desarrolla un horizonte a base de nubes blancas.

G.W.

1283. *Paisaje holandés.* (Lám. VII)

L. 0,51 x 0,76 m.

Nos encontramos ante una obra esencialmente colorista que, a través de los diferentes tonos, plasma la quietud del atardecer. Se trata de una interpretación muy realista por la cantidad de elementos anecdóticos que introduce, tales como pájaros, vacas, distintas especies de árboles, etc.

El tema responde a una visión bucólica del paisaje donde el trabajo funciona como enlace entre el hombre y la naturaleza.

La composición se divide en tres planos consecutivos, entre los que destaca el segundo debido a la acumulación de vegetación que en él hay. El eje central está formado por el molino y los árboles, que al mismo tiempo dan verticalidad a la escena.

El tratamiento de las luces responde a una hora determinada del día, el crepúsculo, con tonalidades azul-rosáceas y amarillentas, tanto en el celaje como en el agua. Contrastan estas tonalidades con las del follaje más oscuras, verdes y pardos.

Lám. VII. 1283. Paisaje holandes. G. W.

Lám. VIII. 67. Paisaje. Anónimo s. XIX.

La pincelada es fluída, y tanto las figuras como la vegetación están realizadas con pequeños toques de color.

ANÓNIMO S. XIX

67. *Paisaje*. (Lám. VIII)

L. 0,53 x 0,64 m.

Representación bucólica de un paisaje rural, en donde todo está armoniosamente colocado y jerarquizado. La iglesia, en el centro de la composición, forma el eje rector de la misma. A ambos lados de ella se yerguen los árboles, que con técnica suelta y diversas tonalidades, dejan un amplio camino delante de ellos.

Se trata de un paisaje fuertemente humanizado en donde el hombre juega un papel importante: la madre que pasea a sus hijos, el campesino que, sentado sobre la mula, se dirige a su trabajo... La presencia de un cementerio con su Crucifijo coronándolo y la Iglesia mencionada antes son los dos elementos que cristianizan la escena.

El colorido es suave y homogéneo a base de verdes y pardos. Solo destaca el camino empinado que en un tono blanco cremoso ilumina esa zona de la composición.

BIBLIOGRAFÍA

ARBAIZA BLANCO-SOLER, Silvia y CIRUELOS GONZALO, Ascensión. "El legado Sánchez del Bierzo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", en *Academia*, 71. Pág. 297-343.

ARIAS ANGLES, E. *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*. C.S.I.C. Dpto. de Historia del Arte, Madrid, 1986.

BENEZIT, E. *Diccionario de pintores, escultores, dibujantes y grabadores*. Ed. Gründ, París, 1976.

BUENDIA, Rogelio y GALLEGO, Julián. *Arte europeo y norteamericano del siglo XIX*. Summa Artis, vol. XXXIV. Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1990.

CALVO SERRALLER, Francisco. *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990): de Eduardo Rosales a Miguel Barceló*. Ed. Alianza, Madrid, 1990.

CATALOGO. *Madrid pintado*. Museo Municipal. Octubre, 1992 - Enero 1993.

HAES, Carlos de. *De la pintura de paisaje antigua y moderna*. Discurso leido en junta pública el 26 de febrero de 1860.

HONOUR, Hugh. *El romanticismo* Ed. Alianza, Madrid, 1981.

GATO DE LEMA, Nicolas. *La pintura de paisaje en nuestros dias*. Discurso leido en junta pública el 4 de diciembre de 1859.

LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Un siglo de paisaje en la pintura española*. Rev. Goya, marzo-abril de 1957.

LITUAK, Lily. *El tiempo de los trenes. El paisaje español en el arte y la literatura (1849-1918)*. Ed. del Serbal, Barcelona 1991.

PANTORBA, Bernardino de. *Paisaje y paisajistas españoles*. Ed. Antonio Carmona, Madrid, 1943.

PANTORBA, Bernardino de. *Historia de las Exposiciones de Bellas Artes*. Madrid, 1980.

CRÓNICA DE LA ACADEMIA
PRIMER SEMESTRE DE 1994

Por

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

I. ACTIVIDADES

Museo

El Museo contribuye a diversas exposiciones con la prestación de obras de arte. Se ha tenido para ello en cuenta la normativa que rige estos préstamos, especialmente en las obras expuestas a deterioros por sus condiciones materiales. El personal del museo colabora eficazmente en la preparación de exposiciones, como han sido las referentes a los Premios y la del 250 aniversario de la Fundación de la Academia. Se han redactado unas hojas didácticas para uso de los visitantes. Se ha realizado un mueble en forma de atril para la colocación en las salas de las hojas informativas.

Patrimonio

Doña María Antonia y doña Mª. del Carmen de Mazas y Alcoverro, nietas del escultor José de Alcoverro, han hecho donación a la Real Academia de cinco piezas de barro cocido, obras del citado escultor. Son San Isidoro y Alonso Berruguete, bocetos para la fachada de la Biblioteca Nacional; bocetos de las estatuas de Argüelles y Pontejos y el rostro de su hija.

Doña Cecilia Rodrigo, hija del académico Don Joaquín Rodrigo, ha efectuado una donación de partituras y libros editados por el Maestro. Don Alfredo Morán, yerno de Don Joaquín Turina, ha donado una colección de fotocopias de partituras originales del compositor.

Por encargo de la Real Academia ha realizado don José Luis Sánchez una escribanía coforme a diseño propio. La obra se destina a la mesa presidencial de la Corporación. Lleva en el centro los emblemas de las secciones que integran la Academia.

Dentro de la remodelación que está experimentando el interior de las instalaciones de la Real Academia, es novedad que afecta al patrimonio de la institución, la puerta que cierra el acceso al sótano y garaje. Su diseño corresponde al Académico Gustavo Torner. Un elemento utilitario como una puerta es afectado por un diseño artístico como corresponde a la institución a que va dirigida.

Informes

La Academia ha tenido conocimiento de que su dictamen acerca del puente sobre el río Adaja en Ávila ha sido tenido en cuenta por los organismos correspondientes. El Director General de Bellas Artes ha informado a la Academia de que está en la mejor disposición para que se consulte previamente a la institución acerca de los proyectos de obras.

La Academia ha emitido dictamen acerca de un puente proyectado en Salamanca sobre el río Tormes, que incide en la perspectiva de la población. Tuvo su inicio este informe en una información presentada por el señor Cano Lasso en sesión de 10 de enero. El puente proyectado tendría una considerable anchura, pues está previsto para seis carriles. Estudiado el asunto, se informó al pleno, el cual aprobó el informe en sesión de 14 de febrero, acordándose enviarlo al señor Alcalde de Salamanca. En sesión de 21 de febrero se consideró la reacción contraria que este informe había producido en la Alcaldía. A la vista de ello se nombró una comisión de arquitectos, para precisar de cerca esta actuación urbanística. Esta comisión estuvo compuesta por los académicos Chueca Goitia, del Campo y Cano Lasso. Celebraron reuniones con las autoridades y técnicos del ayuntamiento de Salamanca. De resultas de todo ello elaboraron un nuevo informe, presentado al pleno de la Academia de 14 de marzo y aprobado por la Corporación. Este informe recomienda un puente de menor envergadura. El planteamiento ha sido salvar el escollo de la necesidad de hacer un puente y frenar el daño de una perspectiva fundamental de la ciudad. El informe fue remitido al Ayuntamiento de Salamanca, con la esperanza de que sus puntos de vista sean tenidos en cuenta.

Se ha girado visita a las obras del Teatro Real de Madrid, con objeto de verificar las soluciones artísticas y funcionales de la sala. Los arquitectos que llevan las obras han prometido comparecer ante la Academia para exponer los criterios que se siguen. El señor Torner ha expuesto su preocupa-

ción acerca del edificio que se ha proyectado construir en Cuenca junto a la Torre Magna. Se ha solicitado el proyecto al Ayuntamiento, para efectuar posteriormente visita e informe sobre el edificio. Don Juan de Ávalos ha informado acerca de las obras que se realizan en Mérida, de las fiestas náuticas que se programan en el anfiteatro romano y del riesgo del trabajo de las excavadoras en el subsuelo arqueológico.

La Real Academia quedó informada de un proyecto de museo en Valladolid en el desalojado Monasterio de Nuestra Señora de la Laura. La Real Academia de Bellas Artes de Valladolid ha concebido este museo como medio de salvar el legado artístico de dicho convento, que ha sido dispersado entre varios edificios monásticos de Castilla y León. Esta idea ha sido elevada por la citada Academia al arzobispado, a la Junta de Castilla y León y a la Alcaldía de Valladolid. La Real Academia de San Fernando, en sesión de 17 de enero, expresó el apoyo a este proyecto, haciéndoselo saber a los organismos implicados.

Por doña María Concepción García Gainza la Academia fue enterada del proyecto del Cabildo de la catedral de Pamplona de proceder al traslado a otra parte del templo de la reja del presbiterio y del sepulcro de los Reyes Carlos III el Noble y Doña Leonor de Navarra. La Academia acordó en sesión de 31 de enero comunicar al arzobispado de Navarra su oposición a este proyecto, pues la supuesta mejor utilización del edificio templario supondría un grave peligro para el sepulcro de alabastro. El arzobispado contestó al informe, manifestando que no se había tomado un acuerdo en firme sobre este asunto y que en todo caso llegado el caso se tendría en cuenta el punto de vista de la Real Academia.

La Academia dio su aprobación a la propuesta de declaración de Bien de Interés Cultural a los siguientes monumentos:

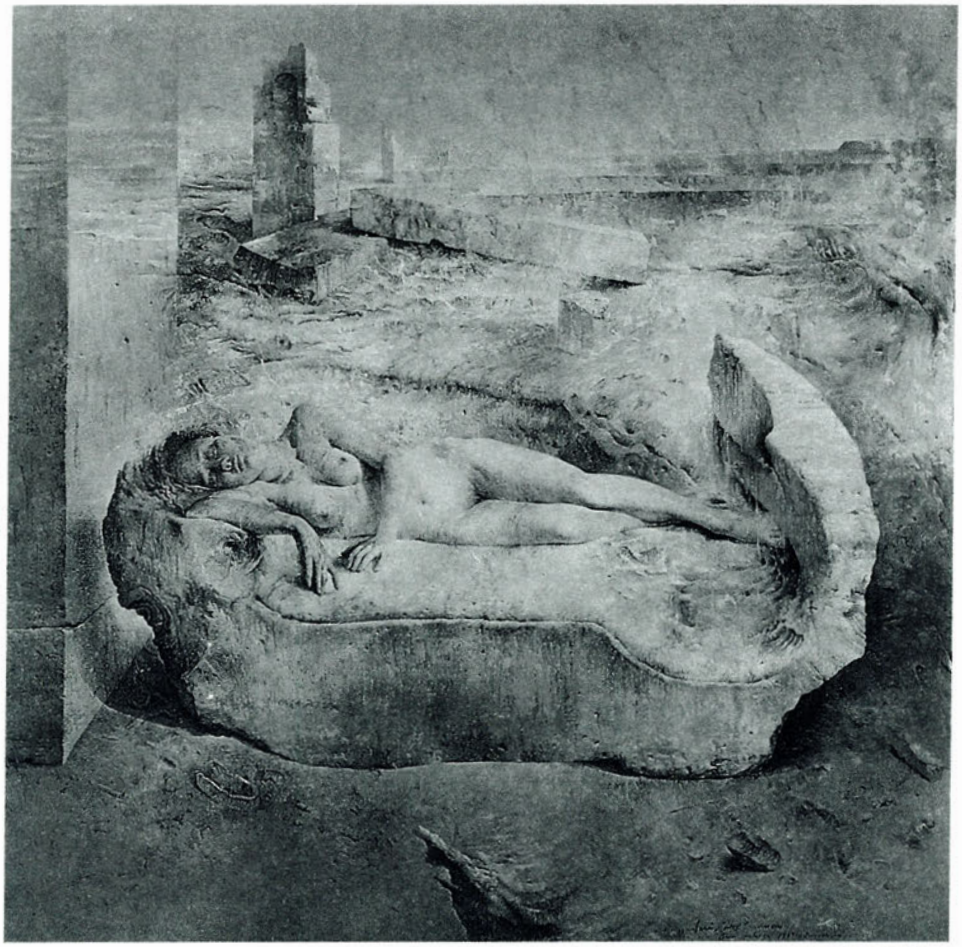
Iglesia de la Buena Misericordia de la Concepción (Madrid); Real Monasterio de la Encarnación (Madrid); iglesia del Salvador (Madrid); Palacio del Marqués de Ferrara y la Ermita (Luarca, Asturias); Casa de Cernuda (Póo de Cabrales, Asturias); Palacio de Díaz Inguanzo (Berodia-Cabrales, Asturias); Casa del Deán Payarinos (Corrada del Obispo, Oviedo); Palacio de los Marqueses de Gamoneda (Luarca, Asturias); Casona de la Regla (Oviedo); Palacio de Camposorio (Piñera-Navia, Asturias); Palacio de Lienes (Armental, Asturias); iglesia de Santa María (Piedeloro, Carreño, Asturias); Batán "La Pisa de la Sertal" (Are de Cabrales, Asturias); Palacio de

los Jove-Huergo y capilla de la Trinidad (Gijón); Asilo de Ancianos (Cieño-Langreo, Asturias); Villa de Tineo (Conjunto histórico-artístico); iglesia de San Emeterio de Sietes (Sietes-Villaviciosa, Asturias); Torre de la Quintana y casa aneja (Ciaño-Langreo, Asturias); iglesia de San Nicolás (Villorio-Laviana, Asturias); La Casona (Aldea-Laviana, Asturias); Palacio del Vizconde de Heredia (Villajero-Mieres, Asturias); Palacio de Valletu (Valdecuna-Mieres, Asturias); Casa Duró (Mieres, Asturias); Santuario de San Cosme y San Damián (Insierso-Mieres, Asturias); Palacio de Arriba y Palacio de Abajo (Cenera-Mieres, Asturias); iglesia de Santa Cecilia (Careñes-Villaviciosa, Asturias); iglesia de San Esteban (Ciaño-Langreo, Asturias); iglesia y colegio de santa Isabel (Madrid); Museo del Ejército (Madrid); conjunto histórico-artístico de la Villa de Pravia (Asturias); iglesia parroquial de San Torcuato (Santorcaz, Madrid); ermita de San Isidro Labrador (Alcalá de Henares); iglesia de San Pedro Ad Vincula (Vallecas, Madrid); Palacio Real (Valladolid); Residencia de Estudiantes (Madrid); Observatorio Astronómico (Madrid); Casa de las Siete Chimeneas (Madrid). También ha efectuado la Academia un informe sobre el valor histórico-artístico del Balneario de Nuestra Señora de la Palma y del Real, en Cádiz, a propuesta del Tribunal de Justicia de Andalucía.

Exposiciones

Entre el 22 de diciembre de 1993 y el 22 de enero de 1994 estuvo abierta en la sala de exposiciones de la Real Academia la exposición correspondiente al *VIII Premio BMW de Pintura*. El Catálogo cuenta con una presentación del Director de la Real Academia de San Fernando, Don Ramón González de Amezúa, y otra a cargo de Don Mario Antolín Paz, miembro de la Asociación Española de Críticos de Arte. Señala éste la importancia del mecenazgo ejercido por BMW, que se mantiene vigoroso en esta octava convocatoria del Premio. Resalta la importancia de estos patronazgos a cargo de entidades industriales.

El Premio ha sido otorgado a Don Jesús Cortés Caminero, de Ciudad Real, por su lienzo "El sueño del arqueólogo sobre un desnudo de Revello". La obra muestra una recreación pictórica inspirada en una pieza de Revello: una mujer tendida sobre la arena. Las ocho medallas de honor fueron otorgadas a los pintores Belén Elorrieta, Andrés Cillero, Joaquín Hidalgo, Paloma Hinojosa, Iris Lázaro, Salvador Montó, Haruhito Ota, Francisco Pistolesi, Javier Sagar-



"El sueño del arqueólogo sobre un desnudo de Revello", de Jesús Cortés Caminero, Cuenca. Exposición del VIII Premio BMW de Pintura.

zazu y Ricardo Sánchez Grande. De conformidad con la orientación dada al concurso, las obras muestran las más diversas tendencias, fruto del eclecticismo y tolerancia que se quiere ofrecer, que no es sino testimonio de la realidad presente de la pintura. Al premio han concurrido artistas de Madrid (la mayoría), Valencia, Bilbao, Ávila, Soria, Gerona, Guipúzcoa, Córdoba, Barcelona, Palma de Mallorca, Burgos, Cuenca, Almería, Alicante; y asimismo de Chile, Estados Unidos y Japón. En los lienzos asoma el hiperrealismo (Celia Canals), la aproximación fotografía y pintura ("Contemplación", de Haruhito

Ota), el expresionismo ("Muxart", de Carmen Galofre), el neoplasticismo ("Notación cuadrada", de Arcadio Gutiérrez García), el surrealismo ("Sueño atómico", de Francisco Pistolesi) y la pura abstracción ("Sin título"), de Antonio Sanz de la Fuente.

El 16 de marzo se abrió en la Sala de la Calcografía la exposición titulada *El libro ilustrado. Jovellanos, lector y educador*. Este acontecimiento se celebra con motivo del 250 aniversario del nacimiento de Don Gaspar Melchor de Jovellanos.

El ilustre asturiano (de Gijón-Vega) dejó la más profunda huella en el pensamiento español del siglo XVIII, procurando imponer los ideales de la Ilustración. Al cumplirse en 1994 el doscientos cincuenta aniversario de su nacimiento, se han realizado distintos actos conmemorativos, uno de ellos esta exposición, fruto de la colaboración del Ayuntamiento de Gijón y la Caja de Asturias, entidad esta última que ya ha mostrado su generosa colaboración con la Real Academia de San Fernando. La exposición quedó valorada por un catálogo, a cargo del Gabinete de Estudios de la Calcografía, lo mismo que la organización de la muestra. El Catálogo lleva presentación de Don Ramón González de Amezúa, Director de la Real Academia, de don Vicente Álvarez Areces, Alcalde de Gijón, y de Don Manuel Sampedro Gallo, Presidente de la Caja de Asturias. Hay un estudio introductorio de Nigel Glendinning, titulado "Jovellanos, leyendo el código del Universo". En él se ocupa de las tres bibliotecas formadas por él. Informa de que en punto a las Bellas Artes sus conclusiones derivan del examen de las pinturas de la escuela andaluza. Gabriel Sánchez Espinosa, Doctor por la Universidad de Duisburg, apostilla a Jovellanos como "paradigma de lectura ilustrada". En diversos epígrafes analiza su preocupación por el libro, la formación de bibliotecas (entre las que incluye una cuarta, formada en Sevilla y que se perdió a raíz de la entrada de los franceses en 1810; "los espacios de la lectura", en que incide en una curiosidad: donde leyó Jovellanos (en casa, de paseo y viajando). En otros epígrafes aborda los hábitos y la finalidad de la lectura en el escritor.

Las obras concurrentes a la exposición pertenecen a la colección Antonio Correa y a bibliotecas madrileñas, entre ellas la de la propia Academia, institución de la que Jovellanos fue Académico Honorario y después Consiliario (1786-1799). Las obras se clasificaron en dos bloques. Uno se refería al Jovellanos "lector"; el otro a su faceta como "educador". Los libros

RELACION HISTORICA
DEL VIAGE
A LA AMERICA MERIDIONAL
HECHO
DE ORDEN DE S. MAG.
PARA MEDIR ALGUNOS GRADOS DE MERIDIANO Terreſtre, y venir por ellos en conocimiento de la verdadera Figura, y Magnitud de la Tierra, con otras varias Obſervaciones Aſtronomicas, y Phiſicas:

Por DON JORGE JUAN *Comendador de Aliaga en el Orden de San Juan, Socio correſpondiente de la Real Academia de las Ciencias de Paris,* y DON ANTONIO DE ULLOA, *de la Real Sociedad de Londres: ambos Capitanes de Fragata de la Real Armada.*

SEGUNDA PARTE, TOMO TERCERO.

IMPRESSA DE ORDEN DEL REY NUESTRO SEÑOR

EN MADRID

Por ANTONIO MARIN, Año de M.DCC.XLVIII.

Portada del libro "Relación histórica del viage a la America Meridional", por Jorge Juan y Antonio de Ulloa. Exposición *El libro ilustrado. Jovellanos, lector y educador.*

están profusamente decorados con grabados, tanto viñetas ornamentales como diseños de tipo docente. Entre las obras de mayor resonancia científica figura el famoso viaje de dos ilustres marinos españoles, Jorge Juan y Antonio Ulloa, que se trasladaron a la América meridional "para medir algunos grados de meridiano terrestre y venir por ellos en conocimiento de la verdadera figura y magnitud de la Tierra". Se ofreció el tomo tercero de la segunda parte, impresa en Madrid en 1748.

Se inauguró el 14 de abril la exposición *Semblanza. Federico Mompou (1893-1987)*. Colaboraron con la Real Academia, la Fundación Argentaria y la Fundación Isaac Albéniz. Esta exposición vino a representar el acto último de las celebraciones del Año Mompou. Esta muestra ha sido impulsada desde su origen por la Generalidad de Cataluña. Se inauguró en el Palau de la Música Catalana de Barcelona y después ha desfilado por diferentes entidades españolas, llegando a la Real Academia de Bellas Artes de San Ferando. En esta exposición se han recogido numerosos testimonios biográficos y musicales, que para una mejor comprensión han gozado de un primoroso catálogo impreso gracias al mecenazgo de la Fundación Isaac Albéniz. Lleva por ello introducción de Doña Paloma O'Shea, Presidenta de dicha Fundación. Recuerda la actividad de Federico Mompou en Santander, donde sonaba su música al lado de la de los más ilustres compositores españoles. Evoca el homenaje efectuado a Mompou en 1983, en la Sala de la Fundación Botín de Santander. Don Francisco Luzón, Presidente de la Fundación Argentaria, se congratula de que esta institución se haya sumado a la celebración.

El Catálogo lleva artículos de Francesc Bonastre, François Lesure, Xavier Montsalvatge y Carmen Bravo. La exposición reunió partituras originales, fotografías de los diversos momentos de la vida de Mompou, objetos personales, programas de conciertos. Entre sus amigos figuraron Debussy, Stravinsky y Ricard Viñes, de los que se ofrecen fotografías.

En la sala de la Calcografía se exhibió la muestra titulada *Cinco grabadores - Cinco caminos*". Se hizo en colaboración con la Casa de Velázquez. La coordinación de la exposición estuvo a cargo de Don Clemente Barrena. Acudieron a esta muestra cinco artistas pertenencientes a diversas tendencias. Practican técnicas, desde la punta seca, al aguafuerte y el aguatinta. François Cayol ha trabajado con Louis Calevaert-Brun. David Maes procede del Canadá y Frank Denon de Doullens, habiéndose formado en la Escuela de Bellas Artes de Burdeos. El grupo español estaba formado por

Retrato de Federico Mompou. Exposición *Semblanza. Federico Mompou (1893-1987).*

Carmen Corral, relacionada con el taller de la Calcografía nacional, y Mónica Sotos Vidal, que trabaja en la Facultad de Bellas Artes.

El breve catálogo recoge textos y dibujos de los artistas. Primorosos los apuntes de cigüeñas, sorprendidas en sus nidos de las torres de Extremadura.

"A la luna", aguafuerte y aguatinta, por Carmen Corral.
Exposición *Cinco grabadores. Cinco caminos.*

Para conmemorar el 250 aniversario de la constitución de la Junta Preparatoria, nombre con el que la Real Academia comenzó su andadura, la institución ha organizado una serie de actos, que tuvieron su marco en su sede el día 31 de mayo. Estuvieron presididos por sus Majestades don Juan Carlos y Doña Sofía, acompañados por doña Carmen Alborch, Ministra de Cultura. En primer término se verificó la inauguración de la exposición.

La segunda parte del acto se celebró en el Salón de Actos. Don Ramón González de Amezúa entregó a Sus Majestades una medalla conmemorativa de este 250 Aniversario, realizada en bronce para esta finalidad por el académico don Julio López Hernández.

La exposición está instalada en la Sala propia para estos actos y la de Calcografía. Lleva por título *Obras maestras de la Real Academia de San Fernando. Su primer siglo de historia*. La exposición y el catálogo gozan del patrocinio de la Fundación Central Hispano.

La exposición es el resultado de los trabajos realizados por una Comisión Organizadora, presidida por Don Ramón González de Amezúa e integrada por Don José María de Azcárate, Don Álvaro Delgado, Don Manuel Rivera, Don Miguel de Oriol, Don José Luis Álvarez, Don Alfredo Pérez de Armiñán, Don José Ángel Sánchez Asiaín y Don Juan Carrete Parron-

Felipe V, por Jean Ranc. Óleo sobre lienzo.

do. La coordinación general ha corrido a cargo de Don José María de Azcárate, contando con la colaboración de Doña Leticia Azcué. Del montaje se ha ocupado Doña Emmanuela Gambini en lo referente a la escultura y la pintura; la instalación de los dibujos, estampas, libros y documentos ha corrido a cargo de Don José Luis Villar y Don Alejandro Juan. Para la exhibición ha sido necesario restaurar esculturas (por Miguel Ángel Rodríguez y Eduardo Zancada) y pinturas (por Carmen Rallo Gruss). En otras tareas de restauración ha intervenido el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

El Catálogo lleva prólogo de Don Ramón González de Amezúa. En él considera la función de la Academia como "gestora y conservadora de un patrimonio de extraordinario valor histórico y artístico", de que es muestra esta exposición. Siguen artículos de académicos, donde se analiza el contenido de la exposición. Don José María de Azcárate analiza el desarrollo de la Real Academia entre los años 1744 y 1844, es decir, los cien años de actividad de la institución que es el periodo temporal designado para la celebración. De la significación que haya tenido la arquitectura y los arquitectos se ocupa Bonet Correa. Debido al papel de la arquitectura en la sociedad, es natural que habría de representar un potencial básico en la tarea de instaurar un cambio de gusto, alineado con las ideas europeas del momento. La finalidad permitió operar en dos direcciones: una de orden teórico, ligada a la enseñanza, y otra de orden práctico, referente al proyecto en sí mismo. No hay duda de que el diseño, de excelente calidad, fue el vehículo esencial de las nuevas ideas, que fundamentalmente representaron un regreso al prontuario clasicista.

Julián Gállego sopesa sin prejuicios cuál haya sido el peso de la pintura dentro de estos años. Pone de relieve que la pintura actúa sobre el sedimento poderosísimo de la sombra de Velázquez, capaz de expresarse con liberalidad máxima a base de media docena de sabias pinceladas. Recuerda precedentes de una academia de pintura en el siglo XVII y mide el alcance de la instituida por decreto regio en 1744. La Academia alimentó sus fondos buscando lo valioso, aunque fuera lo más vibrante de la imaginación barroca o su propio naturalismo. Pero la institución, sujeta a la disciplina preceptista, supone encajar la crítica de Goya –Profesor de la misma Academia– manifestada en la defensa de la pintura del natural antes que la copia de estatuas para ejercitar el dibujo.

El entierro de la sardina, por Francisco de Goya. Óleo sobre tabla.

Fernando VI, por Juan Domingo Olivieri. Mármol de Carrara.

La finalidad que haya cumplido la escultura en la Academia es el objetivo del estudio de Martín González. Subraya que hayan sido escultores los primeros directores de la Real Academia. Se ocupa de los materiales usados por los escultores de la Academia, entre los que sobresalió el yeso, sin duda por ser el medio más eficaz para obtener copias cuyos originales no pudieran llegar a la institución. Destaca la significación de la convocatoria para una estatua ecuestre de Felipe V en Madrid, aclarando que la idea brotó al regalar Don Manuel Delitala el modelo original en yeso de la estatua del rey Federico V de Dinamarca, obra del francés Saly. La presencia de este modelo en la Academia en 1777, determinó que al año siguiente se convocara el concurso.

Del contenido del Archivo y Biblioteca de la Real Academia informa Don José Antonio Domínguez Salazar. Trata de su organización y del papel esencial que tuvo la biblioteca, al atesorar libros al alcance de los alumnos. De esta manera las esculturas, pinturas, dibujos y libros fueron las fuentes nutricias de los estudiantes y de los mismos profesores.

Asimismo valora el Archivo, enumerando las secciones que lo componen. Este material, bien clasificado, se halla a disposición de los investigadores. En este sentido la Real Academia, con su museo, archivo y biblioteca, constituye un centro de investigación básico para el conocimiento del arte.

Don Ángel del Campo estudia el papel desempeñado por las Matemáticas en la Real Academia. Se abrió paso primeramente la geometría, tan ligada al dibujo, la pintura y el diseño arquitectónico. Pero la Real Academia fue un centro básico para la enseñanza de las Matemáticas, como acredita el famoso libro de Don Benito Bails.

Estuvieron vinculadas al estudio de la Arquitectura. Se tuvo el acierto de incorporar expertos matemáticos, como Jorge Juan y posteriormente Bails. Con este académico, la enseñanza de las Matématicas llegó al cénit de su prestigio, hasta el punto de que tuviera que limitarse el número de alumnos deseosos de asistir a sus clases.

El contenido de la exposición era el siguiente: 20 pinturas y 12 esculturas, exhibidos en el Salón principal de exposiciones. En las salas de la calcografía se dispusieron 14 dibujos, 5 grabados, 5 manuscritos y 10 libros, además de documentación referente a la Junta Preparatoria. Las fichas han sido objeto de un detenido estudio, traduciendo el estado de la cuestión y aportando nueva información. Estas fichas están firmadas por académicos

y miembros adscritos al Museo y Calcografía. Como muestra del rigor crítico del Catálogo, baste referirse al comentario de Pita Andrade respecto a la autoría del *Sueño del Caballero,* considerado tradicionalmente como obra de Antonio de Pereda.

La catalogación sigue un orden cronológico. La serie de pinturas comienza con *La Primavera,* de Arcimboldo. Figuran obras de Morales, Zurbarán, Jusepe de Ribera, Rubens, Alonso Cano, Murillo, Antonio de Pereda, Carreño de Miranda. Estas pinturas representan los modelos de los siglos XVI y XVII. Fue pertinente exhibir el retrato de Felipe V, de Juan Ranc, por ser el creador de la Junta Preparatoria. El retrato de Don José de Carvajal, Protector de la Academia, obra de Antonio de la Calleja, le muestra en el momento de la entrega de los Premios. Contrastan el encendido aire rococó de Fragonard *(El sacrificio de Calirroe)* con el comedido academicismo de la *Marquesa del Llano,* de Antonio Rafael Mengs. Resalta la exquisitez de Paret. Francisco de Goya estaba presente con el retrato de *Leandro Fernández de Moratín* y el *Entierro de la sardina.* Vicente López y Federico de Madrazo estuvieron también representados por retratos. Pero las obras elegidas lo fueron por su calidad y poder representativo. La Academia es creación regia. Carlos María Isidro (retrato de Vicente López) era hermano de Fernando VII. En cuanto a la reina Isabel II, cabe decir que gozó de la mayor prodigalidad retratística. Fue en el siglo XIX todo un símbolo del poder real. Por otro lado Vicente López retrata a Isidro González Velázquez, uno de los más eminentes arquitectos del siglo XIX.

Por lo que respecta a la escultura, figuraban los retratos de Fernando VI y Bárbara de Braganza, obra de Juan Domingo Olivieri, el escultor que dirigiera la Junta Preparatoria. Si Felipe V figura en la pintura, se buscó un retrato escultórico para el monarca que en 1752 fundó la Real Academia de San Fernando. Un relieve de Francisco Gutiérrez, en yeso, sirvió de modelo para la urna del sepulcro de Fernando VI en las Salesas Reales. Pero este relieve tiene una significación especial: representa la alegoría de la fundación de la Real Academia, recogiendo en forma compendiada el relieve fundacional (perdido), que hiciera Felipe de Castro para la sesión inaugural de la Academia en 1752.

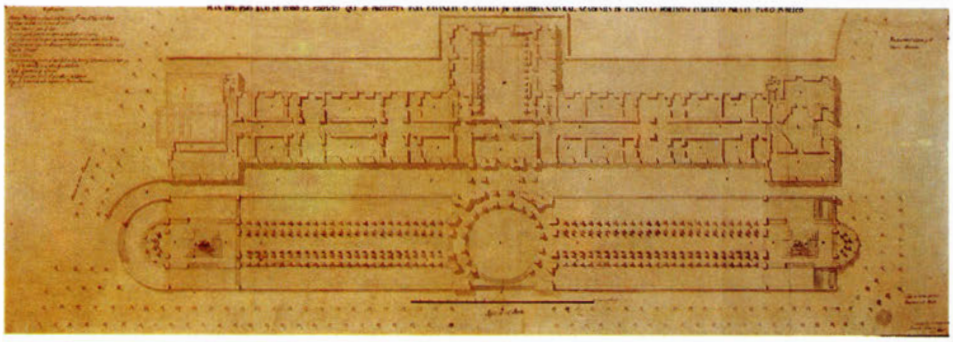
La monarquía del siglo XVIII se completó con los bustos de Carlos III (Juan Pascual de Mena) y Carlos IV (Juan Adán). Pero uno de los objetivos aprovechados en esta efeméride fue el poner de relieve la convocatoria

Federico V de Dinamarca, por Jacques François Saly. Yeso.
Boceto original para la estatua.

del modelo para la estatua ecuestre de Felipe V; al no realizarse, posteriormente la convocatoria se hizo para una estatua ecuestre de Carlos III. La exposición reunió el modelo original de Jacques François Saly, de Federico V, últimamente restaurado; los modelos de Felipe V (Manuel Álvarez y Roberto Michel) y el de Carlos III, de mayor tamaño. Estos cuatro modelos conservados vienen a ofrecer el testimonio de la preocupación de la Academia por ofrecer un gran monumento ecuestre regio en Madrid.

También la mitología estuvo cultivada en la Real Academia, como acreditan la *Fábula de Pigmalión,* de Humberto Dumandré, y *Baco y Ariadna,* de Carlo Albacini. No pudo faltar a la conmemoración la escultura en color: un detalle del *Belén* mandado hacer por Carlos IV en la época de Príncipe de Asturias.

Desde la Real Academia se hizo arquitectura o se supervisaron los proyectos que obligatoriamente había que remitir a la institución. Dos proyectos a cargo de arquitectos académicos se mostraron, ambos referentes a la misma zona. Ventura Rodríguez trazó el proyecto del peristilo para el Paseo del Prado. Juan de Villanueva desarrolla la planta y el alzado del Gabinete de Historia Natural, edificio que con el paso del tiempo se convertiría en Museo del Prado. Comenta Chueca Goitia el último, constituído por dos elementos distintos pero correspondientes. Uno es el propio Gabinete o Museo; el otro el pórtico cubierto, con objeto de estabilizar el Paseo del Prado, protegiéndolo de los elementos. Era una forma de ganar la calle, con auxilio de un dispositivo arquitectónico. Era, por tanto, una aplicación arquitectónica y urbanística, que habría de consolidar el eje del Prado-Castellana.



Gabinete de Historia Natural, proyecto por Juan de Villanueva. Tinta china y aguada en colores.

El Gabinete de Dibujos de la Real Academia cuenta con obras cimeras, como el retrato del Cardenal Borja, hecho en lápiz sobre papel, debido a Diego Velázquez y que ilustra la portada del Catálogo. En el elenco de dibujos figuraban el Parmigianino, Rubens, Ribera, Guido Reni, Domenichino, Vicente Carducho, Carreño de Miranda, Carlo Maratta, Francesco Mola y Bartolomeo Biscaino.

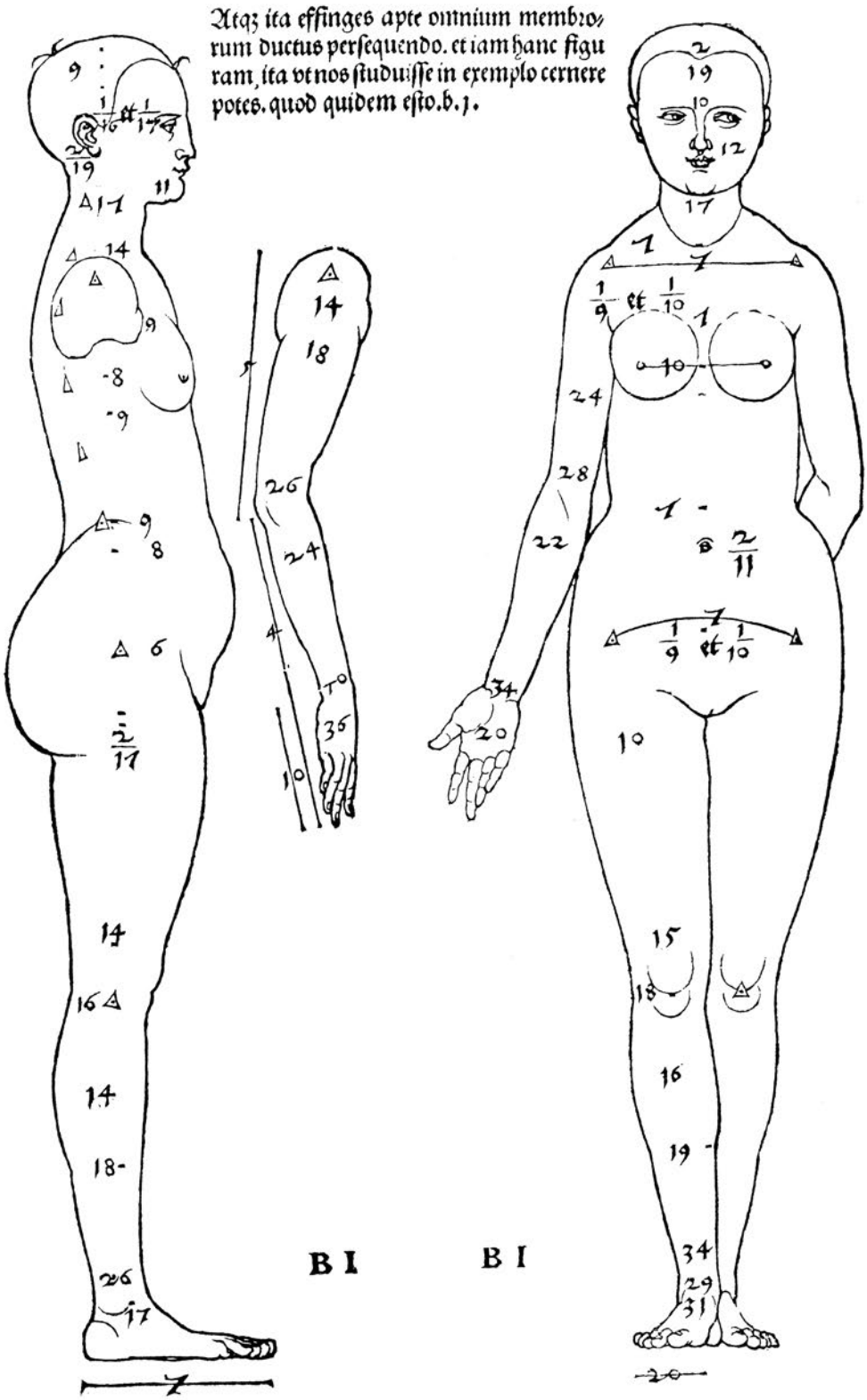
Las estampas que compusieron la representación del grabado eran piezas de gran formato. De Robert Nanteuil se mostró un retrato del abogado general Dionisio Talón, ejecutado en talla dulce. El retrato de Rubens, grabado por Jean Audran, evoca la serie pictórica dirigida por el pintor para el Palacio de Luxemburgo en París. Un soberbio retrato de Charles le Brun aparece en el grabado ejecutado en talla dulce por Gérard Edelinck. Por parte española se hallaban un grabado realizado por Rafael Esteve tomando por base el cuadro de Murillo referente al *Milagro de las Aguas*. En aguafuerte y buril está realizado el retrato de Carlos III, por el gran grabador Manuel Salvador Carmona, sobre un óleo pintado por Antonio Rafael Mengs. El protagonismo de la Real Academia en esta obra, en homenaje a la Corona, es doble: de un lado el encargo parte del Conde de Floridablanca, Protector de la institución, y por otro lado su ejecutante era director del grabado de dulce de dicho organismo.

La sección de manuscritos se iniciaba con una joya: *el libro de la Pintura Antigua,* de Francisco de Holanda. Figuró el famoso informe de Francisco de Goya sobre la enseñanza de la pintura en la Academia; así como un *Tratado de geometría práctica,* de Ventura Rodríguez, un *Estudio de flores,* de Diego de Villanueva, y la *Historia del arte de la pintura,* de Ceán Bermúdez, en once volúmenes.

Se seleccionaron entre los libros el *Liber Chronicarum,* de Hartmannus Schedel, poblado de grabados; y tratados como los de Durero, Serlio, Cerone, Kircher, Piranesi y Vitrubio. Se exhibió la primera obra editada por la institución, la famosa *Abertura* de la Real Academia, el 13 de junio de 1752. Pero la Academia hacía investigación. Don Pedro Arnal, Director de Arquitectura de la Real Academia, recibió el encargo de estudiar la villa de Rielves, cerca de Toledo. Dirigió las excavaciones y dio a conocer sus resultados en una publicación de 1788, ilustrada con grabados de los mosaicos descubiertos en la operación.

Retrato del Cardenal Borja, por Diego Velázquez. Lápiz sobre papel.

Carlos III, por Manuel Salvador Carmona. Aguafuerte y buril.



Proporciones del cuerpo humano, por Alberto Durero. 1534. Detalle de una de las figuras del cuerpo humano.

Cervera Vera hace el comentario del libro *Proporciones del cuerpo humano,* de Alberto Durero. Precisa que se trata de una edición de 1534, con el original pasado ya del alemán al latín. Pero en este mismo volumen de la Real Academia se incorpora otra obra del mismo Durero, *Clariss. Pictoris et Geometrae Alberti Dureri, de varietate figurarum.* Da cuenta de que cuando se adquirió el libro para la Academia, una mano experta añadió notas marginales, indicando: "Es libro muy raro y estimado".

Publicaciones

Ha aparecido el volumen número 77, correspondiente al segundo semestre de 1993, del Boletín de la Real Academia. Contiene artículos que se refieren tanto a la propia Academia como al arte en general.

Cervera Vera aporta la documentación acreditativa de merced otorgada por el rey Felipe II al arquitecto Juan de Herrera. Se trata de una carta que escriben en 8 de enero de 1572 Juan de Herrera, Gaspar de Vega y Juan Nicolay, reclamando el pago de quinientas doblas que habría de satisfacerles el Concejo de Esteban Hambrán, que por cédula de Felipe II les correspondía percibir. Marcos Rico se ocupa de la obra de Juan de Vallejo en la catedral de Burgos y más precisamente del maravilloso cimborrio. Matilde Verdú Ruiz aporta documentación y un magnífico alzado de la iglesia y convento de San Cayetano de Madrid, según proyecto de Pedro de Ribera. Carlos de San Antonio Gómez estudia dos iglesias muy significativas del barroco madrileño: la de la Real Congregación de San Ignacio, proyectada por Sacchetti y que no llegó a edificarse, y la Basílica de los Santos Justo y Pastor (hoy de San Miguel), según proyecto de Giacomo Bonavia. Pilar Nieva Soto presenta diversas obras del platero cordobés Damián de Castro, estudiando sus punzones y tipología.

Javier García-Gutiérrez Mosteiro se ocupa de los diferentes usos del dibujo de arquitectura utilizados por el arquitecto y académico Don Luis Moya. Versan sobre los dibujos que hiciera sobre la serie de "El Pilar", Nuestra Señora de la Portería, en Ávila, el cuaderno del Viaje a América, "la arquitectura de papel", etc. Asombra el portentoso empleo que hizo del dibujo tanto en la fase de estudio como en la de proyecto o mera recreación artística.

Luis Fernández-Galiano dedica un recuerdo al arquitecto Ramón Vázquez Molezún, afamado por el pabellón de España en la Exposición de Bru-

selas de 1958, ejecutado conjuntamente con José Antonio Corrales. Luis García-Ochoa estudia la labor de Rafael Díaz-Casariego, fundador de la colección "Tiempo para la Alegría". Es una tarea de editor y bibliófilo, al que hay que agradecer excelentes monografías. François Maréchal se ocupa de la técnica del grabado al humo, que él practica.

Hay un estudio de carácter musical, a cargo de Joaquina Labajo. Su objetivo es contemplar el mundo interdisciplinar de la investigación en la música. Se asoma a la metodología, advirtiendo las peculiaridades y paradojas, como los "niveles de fiabilidad entre fuentes orales y escritas".

En tres artículos se recuerda el centenario de Don Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya. La figura insigne de este académico que llegó a ser Presidente del Instituto de España, es glosada por José Luis Morales y Marín, Juan Domínguez Sánchez y Fuencisla Rueda. Martín González analiza el contenido editorial de la serie publicada por la Real Academia, titulada "La Distribución de Premios". Se ocupa de la estructura de la publicación, contenido literario, estético y de referencia a las mismas obras de la Academia.

Silvia Arbaiza y Carmen Heras analizan los proyectos de obras que figuraron en una exposición de la Real Academia de 1993, dedicada a "Arquitectura funeraria y conmemorativa". Se trata de obras realizadas en la Academia y destinadas a la promoción de la enseñanza. María Larumbe Martín publica los diseños elaborados por el arquitecto Justo Antonio de Olaguibel y que se conservan en la Real Academia.

María del Carmen Utande y Manuel Utande se ocupan de la ilustración referente a acontecimientos bélicos, como reportajes de guerra. Enrique Simonet fue enviado a Melilla en 1893, para aportar información gráfica del conflicto. La información vio la luz en *La Ilustración Española y Americana*. El fondo "Garrido" de la Academia contiene obras pictóricas destinadas a esta revista, entre ellas algunas del propio Simonet. El artículo es un puente tendido entre apunte, pintura y grabado; la Academia, por el medio.

Jesús Urrea aporta noticias sobre los primeros pasos de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid, que mantuvo una vida inspirada en la de San Fernando. Se habla de las enseñanzas, concursos, premios, biblioteca y colección de obras de arte.

Hay asimismo artículos referentes a la defensa del patrimonio artístico. José Luis Álvarez aporta el desarrollo y acuerdos de la reunión de

Praga, referidos al patrimonio mueble en los países de la Europa central y oriental. Julio Cano Lasso presenta perspectivas propias de la ciudad de Santiago de Compostela, contemplando las dificultades de la conservación del entorno. Juan Bassegoda ofrece un caso práctico de reutilización: el nuevo emplazamiento para la puerta gótica del Convento del Carmen, en Barcelona.

Se cierra el Boletín con la Crónica de la Academia y la Bibliografía.

Los *Indices de los años 1978-1990* del Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando han aparecido en edición de 1994. Es un volumen de 119 páginas, redactado por María del Carmen Utande. Es el segundo volumen publicado; el primero abarcaba de 1907 a 1977. La novedad es que cada referencia contiene el resumen del artículo. Lleva índices onomástico, geográfico y de materias.

Leticia Azcué Brea, Subdirectora del Museo, es autora del libro *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Catálogo y estudio)*. Es edición de la Academia. Se trata de un volumen de 364 páginas y numerosas ilustraciones. En este mismo número del Boletín figura reseña bibliográfica.

Isabel de Azcárate, Victoria Durá, María del Pilar Fernández Agudo y Elena Rivera son las autoras del libro *Historia y Alegoría. Los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*. Está publicado en 1994. Consta de 333 páginas. Se analizan las obras de cada concurso, identificándose las obras conservadas.

Academias Europeas de Bellas Artes

Don Carlos Romero de Lecea dio cuenta de la reunión de Academias, de Bellas Artes celebrada últimamente en París, a la que asistió representando a la de San Fernando. Esta reunión se celebró por invitación de la de Bellas Artes de Francia, en cumplimiento de acuerdo adoptado en la celebrada anteriormente en Santiago de Compostela. Asistieron los representantes de las Academias de Francia, Italia, España, Reino Unido y Suecia.

Se acordó celebrar la próxima reunión en París y quedó establecida la sede de estas Academias en Madrid. Quedó nombrado Presidente del Comité Fundacional de las Academias Europeas Don Carlos Romero de Lecea.

Salón de Actos

Durante los días 20 y 21 de enero se celebró en la Academia el simposio internacional "Cultura, Museos y Mecenazgo ante el año 2000", organizado por la Federación Española de Amigos de los Museos. El 16 de marzo tuvo lugar un concierto, dentro de los actos del 250 Aniversario del nacimiento de Gaspar Melchor de Jovellanos. Actuó el Quinteto "Virtuosos de Moscú", interpretando composiciones de Beethoven y Mozart. El 14 de abril tuvo lugar un concierto, para celebrar la exposición de Federico Mompou en la Academia. Estuvo a cargo de Carmen Bravo, viuda de Mompou, al piano, y Atsuko Kudo, soprano. El 21 de abril se verificó la presentación de la primera edición electrónica en soporte CD-I de la obra grabada de Francisco de Goya. Este disco compacto interactivo es una producción de Editorial Casariego, Club d'Investissement y LAB-CDI, en colaboración.

Varios conciertos, dentro del título "Solistas del Siglo XXI", se celebraron en la Academia los días 16, 23 y 30 de abril y el 14 de mayo, a las doce horas. Los intérpretes fueron Stanislav Judenitch, Ilmar López Gavilán, Graham Jackson, David Mata, Aldo Mata, Emil Rovner, Karina Kuzumi, Vera Martínez Mehner, Rona Tavior y Carlos Apellániz. El concierto del día 14 de mayo corrió a cargo de la Orquesta de Cámara de la Escuela Superior de Música Reina Sofía, dirigida por José Luis García Asensio.

El 13 de junio tuvo lugar la presentación del "Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX", publicado por la Editorial Forum Artis. La presentación corrió a cargo de don Luis María Ansón.

Restauración de esculturas y Taller de Reproducciones

Con motivo de la exposición del 250 Aniversario de la fundación de la Academia han sido restaurados los retratos ecuestres que posee la institución. La operación ha sido ejecutada por Don Manuel Ángel Rodríguez y Don Eduardo Zancada. Se repusieron aquellos elementos de que había constancia, dejándose apreciar las zonas substituidas por el empleo de diferente coloración. La restauración más laboriosa correspondió al retrato ecuestre del rey Federico V de Dinamarca, de Saly. También fue completado el retrato de Felipe V, de Robert Michel.

El curso que corría a cargo del INEM se extinguió en 15 de diciembre pasado. Con este motivo se ha interrumpido la tarea de formación de operarios en tareas de vaciado de obras de yeso. Al mismo tiempo se ha consignado un descenso de la demanda de vaciados de escayola, dado que la preferencia deriva hacia los de poliester. La disminución de ventas y el deseo de mantener la tarea de formar vaciadores de escayola, ha determinado una situación crítica. La Sección de Escultura mantiene la firme decisión de impulsar de nuevo la productividad del Taller de Reproducciones.

II. DISTINCIONES

En sesión de 27 de febrero tuvo lugar la entrega del Premio "José González de la Peña, Barón de Forna", a Don Juan de Ávalos, quien agradeció a la Corporación la distinción con que se le honraba.

Para la Medalla de Honor de la Real Academia correspondiente a 1994 se presentó propuesta firmada por los académicos Chueca Goitia, Fernández-Cid y Cano Lasso, a favor de la Fundación "Antonio Camuñas". La Academia votó favorablemente esta propuesta en sesión de 23 de mayo.

Ha sido convocado el Premio Nacional de Grabado 1994. La convocatoria lleva la fecha de 14 de febrero. Según las condiciones, el fallo tiene que darse a conocer en el mes de octubre. El Premio está patrocinado por Philip Morris, siendo la Calcografía Nacional, de la Real Academia de San Fernando, la entidad convocante.

III. ACADÉMICOS

Nombramientos

Para la vacante de Académico de Número profesional en la Sección de Música, fue presentada propuesta a favor de Doña Teresa Berganza, firmada por los académicos Fernández-Cid, León Ara e Iglesias. El 6 de junio se celebró la votación de esta plaza, resultando elegida Doña Teresa Berganza. Detentará la medalla que ostentara Don Nicanor Zabaleta.

Recepciones

El seis de marzo se verificó la recepción de Don Rafael Manzano Martos como Académico de Número. Fue acompañado hasta el estrado por los académicos Don Rafael de La-Hoz y Don Julio Cano Lasso.

Evocó la figura de su predecesor en la medalla académica, Don Ramón Andrada Pfeiffer, con quien colaboró, por haber sido Arquitecto Jefe y Gerente del Patrimonio Nacional. Manzano Martos tituló su discurso *La "Qubba", aula regia en la España musulmana*. Explica que el tema viene a ser consecuencia de una larguísima dedicación a empresas de restauración en el Alcázar de Sevilla, pero asimismo a la simpatía que profesa por el arte islámico, como se acredita por las investigaciones, que han abocado a libros como el de *La Alhambra, el universo mágico de la Granada islámica*. Su condición de Catedrático de Historia de la Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla añade una circunstancia que avala el conocimiento de la materia objeto del discurso.

El vocablo "qubba" designa una tipología arquitectónica, determinada por una habitación de forma cúbica, acabada en una cúpula semiesférica. Sobre el alcance del vocablo recuerda las acepciones ofrecidas por Basilio Pavón Maldonado. Esta asociación de cubo y hemiesfera, aplicados a un espacio arquitectónico, representan la síntesis de Tierra y Cielo, y por tal razón determinan una función simbólica, de trono mágico, emblemático del poder monárquico. Esto es lo que encarna el Salón de Embajadores del Alcázar de Sevilla, cuyo historial articula en su discurso el nuevo académico.

Pero es un tema arquitectónico lejano, que nos traslada a la tumba tardorromana y posteriormente al mundo preislámico. Nos hallamos ante la historia de la arquitectura en un tema de considerable significación. Núcleo de la gestación es la sala del trono mandada construir por Cosroes II en Gandjak, la capital de su reino sasánida. Escritores como Jorge Cedrene y Firdusi describen la sala del trono, coronada por un planisferio, proyección astral que otorgaba un carácter divino al monarca. Prosigue la historia de la "qubba" en la arquitectura omeya y más adelante en la de los abbasíes. La ciudad redonda de Bagdad, mandada edificar por Al-Mansur, contenía el palacio real, con una sala provista de magna cúpula de color verde. La ciudad residencial de Samarra tendrá asimismo un palacio regio, con un "iwan" de planta cuadrada, en cuyo centro emergía una descomunal "qubba". Este sistema de cúpulas tiene su continuación en el espacio religioso

Momento en que Don Rafael Manzano Martos ocupa el sillón académico
al finalizar la ceremonia de recepción.

de la mezquita de Córdoba. Adquiere su punto culminante en el periodo de Alhaken II, con una obra cimera: la capilla de Villaviciosa.

Menudearon los palacios en los diversos reinos del periodo Taifa. Sevilla brillará en el reinado de Al-Mutamid Ibn-Abbad. En este monarca coincidió la política, con las artes y las letras. Los versos del rey-poeta hicieron enmudecer a los rivales de la poesía. Cocibió una residencia paradisíaca:

el Alcázar de la Bendición o Alcázar Al-Mubarak. El salón del trono de este palacio ha sido localizado por Manzano Martos en el mismo Salón de Embajadores. Venía a ser este salón para el monarca un centro académico para uso literario; justas poéticas se reunieron bajo su bóveda. Por esta razón se justifica la detenida descripción que hace nuestro nuevo compañero. Juzga que la "qubba" vendría a ser una magna réplica de la que poseyó el palacio de Medina Azahara. Estaba compuesta por un salón central y dos alcobas laterales, separadas por puertas de triple arquería. Sería un salón exento, a modo de pabellón de jardín, muy apropiado por eso para las justas literarias. El salón cuadrado se coronaba con una gran cúpula. Las paredes del salón se cubrían con ornamentación alternando con inscripciones. Se describe esta literatura mural, que ha llegado hasta nosotros y que encierra un poema del poeta Ibn Hamdis. De esta suerte este salón viene a representar el anuncio de la arquitectura poetizada en la Alhambra granadina. Los versos contienen a la vez información acerca de unas pinturas murales figurativas, cuyos restos se han hallado efectivamente en el salón.

Pero a esta "qubba" le aguardaba una remodelación. El Rey Don Pedro I de Castilla, "el Cruel", se instaló en el palacio, deseoso de vivir a lo islámico. Hizo del salón núcleo de las instalaciones palaciales. Manzano Martos pasa revista a estas mudanzas, que supondrían trasladar el palacio a la imagen actual del Salón de Embajadores. Esta reforma se emprende entre 1364 y 1366. Entre otros cambios se procedió a romper el respaldo o falso mihrab que servía de fondo al trono, dejando abierto el muro. Pero la actuación de Don Pedro fue –como señala Manzano– respetuosa respecto al salón anterior. Incorporó al zócalo inscripciones del momento, una de las cuales invoca a la gloria del "sultán Don Pedro", para quien se solicita la bendición de Alláh.

Pero el salón de Embajadores recibió una nueva intervención en el reinado de Juan II. Afectó a la cúpula, a la que se incorporaban trompas con mocárabes. Así surgió la más deslumbradora cúpula esférica islámica. Es una obra de carpintería, emprendida a cargo de operarios musulmanes al servicio de Don Juan II. Es por tanto obra mudéjar, en el sentido del protagonismo cristiano en su promoción, pero de ejecución absolutamente islámica, bajo el señuelo de la Alhambra.

Pero esta repercusión de la Alhambra sobre Granada no puede desvirtuar una realidad: la acción del Alcázar de Sevilla sobre el famoso alcázar nazarí granadino. Esto lo explica Manzano en una larga disquisición a pro-

pósito de la Alhambra. Se ocupa del primer arte nazarí, que el mismo Manzano ha denominado "tardo almohade". Pasa revista a las "qubbas" que se instalan en numerosas dependencias del palacio, como las torres. Ya es una consagración del tipo el Salón de Comares o del trono, del reinado de Yusuf I, quien consolidó la dinastía y el esplendor de los nazaríes. Pero el reinado de Mohamed V elevaría aún más el nivel artístico. Es un periodo de buen entendimiento con Don Pedro I el Cruel, a quien Mohamed rinde vasallaje. De esta suerte soplan aires sobre Granada que vienen de Sevilla. Escenario de esta grandeza es el Cuarto de los Leones, cuya programación se efectuaría –según Manzano– por aquel "Príncipe-Arquitecto" que fue Mohamed V. En torno del patio se disponen los salones, que adoptan la disposición de "qubbas", si bien con el lenguaje de nuevas formas como los mocárabes. Descuella la Sala de Dos Hermanas, que es según nuestro Académico, "la qubba de honor y aula real de la nueva construcción". La cúpula se despliega ingrávida, produciendo a través de sus perforaciones un torrente de luz celestial sobre el encantado espacio. Pero en definitiva el modelo está a la vista: el Salón de Embajadores del Alcázar de Sevilla, de Don Pedro el Cruel. Pero que el tema de la "qubba" no se agota lo demuestra Manzano al invocar la "Torre de Terreiro", en el Palacio Real de Lisboa, construido por orden de Felipe II. El salón del trono era un ámbito cúbico coronado por cúpula.

Don Fernando Chueca Goitia efectuó la contestación al discurso, en nombre de la Real Academia. Nadie más indicado, pues Manzano Martos ha colaborado en numerosas obras de restauración a su lado. Recordó en él a un aventajado discípulo de Don Leopoldo Torres Balbás, dedicado tempranamente a tareas restauradoras. Una larga experiencia alcanzó en restauraciones emprendidas en tierras de Galicia y Cataluña. Pero al obtener el puesto de Director Conservador y Teniente de Alcaide de los Reales Alcázares de Sevilla, su visión se concentra en la arquitectura islámica. Las numerosas intervenciones arquitectónicas en el Alcázar llevan la rúbrica de Manzano Martos. Pero al propio tiempo ha sido la voz intelectual, ya que como catedrático e investigador su autoridad ha estado en todo momento asistida por el cargo docente. Finalizó Chueca Goitia su discurso felicitando a la Real Academia por la adquisición de un miembro de número que ha mostrado su dedicación a las obras de la Corona, siendo precisamente la Academia una entidad de fundación regia.

El día 20 de marzo tuvo lugar la recepción de Don Eduardo Chillida como Académico Honorario. El acto fue presidido por Doña Carmen Alborch, Ministra de Cultura. Los académicos Martín González y López Hernández acompañaron a Don Eduardo Chillida. Su discurso lleva el título de *Preguntas*. Y en efecto, rompiendo los moldes habituales, sus palabras pro-

Don Eduardo Chillida recibe la medalla y el diploma de Académico Honorario.

tocolarias se articulan en un rosario de preguntas, escritas a mano y acompañadas de diseños de su autoría.

Quien siga la lectura de estas preguntas y conozca de antemano la escultura de Eduardo Chillida no puede quedar sorprendido; cabía esperar este planteamiento. Porque su arte brota de la esencia de la naturaleza, de los condicionantes de la vida misma. El escultor se da la mano con el filósofo. Utilizando su propia metodología, ¿no es acaso el tiempo y el espacio el binomio inexorable de todo pensamiento filosófico? Deduce su vida del hecho de durar, que no es sino el encadenamiento de "presentes sin dimensión". El presente se acusa porque es la partícula activa de la existencia, pero ¿donde están las fronteras del presente? O ¿cuánto dura el presente? Las preguntas de Chillida han logrado su propósito y lo mismo que él no aspira a responder, el cuestionado (como el que esto escribe) arguye nuevos interrogantes. El presente –dice Chillida– no se explica sin la presión de lo lejano y sin la previsión del futuro. Pero de hecho "el futuro y el pasado son contemporáneos".

El otro soporte de la vida es el espacio. Porque fijar el espacio, determinar un espacio es la gran tarea del escultor. El espacio es un gran desconocido; lo aprecio porque es "hermoso, silencioso, perfecto". La vida y el arte conjugan espacio y tiempo; son hermanos.

Punto, línea y límite son otras tantas cuestiones que salen al paso. Pero Chillida duda, radicalmente. Asombrosa declaración: el momento de mayor coherencia de la escultura es la ausencia de medida en el punto. ¿Ha hallado alguien el punto de una escultura de Chillida? ¿Lo ha podido medir? Porque en las preguntas que formula el escultor se van advirtiendo las particularidades de su arte. Siente desconsuelo por la soledad del ángulo recto, incapaz de sostener diálogo más que con sus homólogos. Mientras que los que oscilan entre los grados 88 y 93 "enriquecen el diálogo espacial". La línea es el hilo conductor de Chillida; de ahí se desprende el elogio: "dibujar es hermoso y tremendo".

Siente el estremecimiento producido por la naturaleza: el mar, el viento. Ante el mar, piensa lo que haya más allá del arco de su mirada; pero su pensamiento se apoya en el bramido de las olas y sueña con la cascada que habrá en sus confines.

Descubre su concepto de escultura: poner límites al espacio. Pero precisa aún más. Benvenuto Cellini defendía la escultura como el arte de expresar al-

rededor, de ver en torno. Es la suma de puntos de vista lo que obliga al giro del espectador. Por eso afirma Chillida que "la escultura debe siempre dar la cara, estar atenta a todo lo que alrededor de ella se mueve y la hace *viva*".

Causa asombro ver en estas breves páginas encerrados pensamientos tan densos y fecundos. Reconoce en la poesía y la *construcción* (es decir, la estructura) los "componentes esenciales de todas las artes". Y tiene del arte el concepto de unicidad, porque una obra de arte o es única o no es nada: "la obra puede ser de mil maneras, pero sólo de *una*". Y salta a la palestra del espinoso tema de las relaciones entre el arte y la ciencia. ¿Diferencia? La ciencia es única e inevitable; por eso existe el error. Pero el arte responde a un afán de crear; es consecuencia de satisfacer una necesidad. Un científico puede demostrar que otro estaba equivocado; pero Velázquez y Goya son posibles, cualesquiera que sean sus planteamientos.

Al dar en nombre de la Academia la bienvenida a Chillida, Fernández Ordóñez no pretende dar respuesta a sus preguntas. Descubre en ellas el contenido de universalidad, pues "expresan el fondo común humano". Y ciertamente en elogio de Chillida manifiesta que su arte está "mucho más ligado a grandes artistas, poetas y filósofos de todas las épocas". La intemporalidad de Chillida es su temperamento creador. Porque la escultura de Chillida nace de la naturaleza, pertenece a la historia de los materiales. Y en éstos se halla patente la obediencia a sus propiedades: textura, líneas de fractura, rugosidad o pulimento (la erosión). Consecuencia última es la implantación en la topografía: montaña, farallón, cuenca fluvial. Exalta Fernández Ordóñez en la obra de Chillida la durabilidad. Emplea un término deportivo, tomado del lenguaje boxístico: pegada, capacidad de encaje. Pero hay al mismo tiempo alabanzas para el hombre, porque en Chillida hay además un rico filón humano: "es generoso, valiente y abierto de espíritu". Por todo ello, en el filtrado inexorable que el tiempo emprenderá en el arte, la escultura de Chillida soportará estoicamente la depuración. El árbol milenario que hay en la obra de Chillida resistirá como los fósiles.

Fernández Ordónez acude a la poesía para valorar. Y de Juan Benet recoge del artista el que sea "un sabio de lo que no existe y un erudito que conoce mucho mejor lo que no está hecho que lo que está escrito". Y de Jorge Luis Borges toma aquello de "ya somos el pasado que seremos". Y concluye el académico en su contestación con una frase de Gabriel Celaya a propósito de Chillida, a quien llamó "ingeniero de sueños".

Doña Carmen Alborch, Ministra de Cultura, entregó a Don Eduardo Chillida la medalla y el diploma de Académico. El acto se cerró con la interpretación de la "Suite en Do mayor", de Juan Sebastián Bach, por el violonchelista vascongado Pedro Corostola. Fue deferencia de Don Eduardo Chillida, para manifestar su pasión por la música y la presencia que este arte desempeña en la propia Real Academia.

Felicitaciones

La Real Academia ha expresado su gratulación a los académicos que se relacionan en virtud de las distinciones de que han sido objeto. Don Luis García-Berlanga ha obtenido los Premios "Goya" por la mejor película ("Todos a la cárcel") y mejor dirección. Don Rafael Frühbeck de Burgos ha sido designado Doctor Honoris Causa por la Universidad de Pamplona. Don José Luis Sánchez ha recibido los plácemes de la corporación por la escribanía que ha realizado. Con gran éxito ha estrenado en Londres Don Tomás Marco su composición "Los fractales de los Ángeles".

El 12 de junio se tributó un homenaje a Don Antonio Bonet Correa. En el almuerzo que se le ofreció, los intervinientes hicieron encendidos elogios de la obra que ha llevado a cabo en la docencia y la investigación. Como testimonio de admiración y reconocimiento, la Universidad Complutense ha editado una publicación, en que se recogen más de cien estudios. La obra, en dos tomos, deja constancia de la admiración de los especialistas, al tiempo que se enumeran los libros y artículos publicados, y se recogen las distinciones y crecidos merecimientos de nuestro académico.

Una exposición itinerante en las salas de la Caja Salamanca y Soria ha llevado la obra de Álvaro Delgado a las ciudades de Salamanca, Palencia y Valladolid durante los meses de abril y mayo. Presentó cuarenta obras, correspondientes a su última época. "Bodegón con langosta" acredita su capacidad de seducción en un tema que sobrepasa la mera recreación. Entre los retratos destacaba el de Don Ramón González de Amezúa (1993). El retrato es siempre la prueba de fuego de un artista, pues ha de dar cuenta del parecido físico y del moral, sin renunciar al estilo propio. Así lo patentiza este retrato.

En la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada se ha abierto en junio una exposición de obras de Manuel Rivera. El pintor granadino regresa a su ciudad natal con el ánimo de "volver a los principios", como declaró. Este miembro de "El Paso" recuerda lo que en 1957 representó el movimiento: "un grito des-

Don Ramón González de Amezúa, por Álvaro Delgado (1993).

garrado, una actitud de protesta contra la falta de libertad en España". Su muestra se halla representada por obras recientes, en las que milita como siempre el deseo de incorporar los materiales más pobres, "que al trabajarlos como los viejos alquimistas adquieren un nuevo valor".

Necrología

El 31 de mayo falleció en Madrid Don Joaquín Pérez Villanueva, Académico de Número. La Real Academia celebró el día 13 la sesión necrológica. Se dijo misa por su eterno descanso. A continuación destacaron su personalidad los señores Pardo Canalís, Azcárate, Hernández Díaz (se leyó un escrito que envió), Romero de Lecea, Martín González, Del Campo, Don Marcos Rico y Doña María Elena Gómez Moreno. Cerró el acto Don Ramón González de Amezúa.

El pleno de la Real Academia ha expresado su dolor por el fallecimiento de los Académicos Correspondientes Don Antonio Viloria y Gómez (Zamora) y Edith Helman (Estados Unidos).

IV. NOTICIAS VARIAS

Por expresa invitación del Comisario de la Exposición de "Las Edades del Hombre", don José Velicia, un nutrido grupo de académicos se desplazó a Salamanca el día 18 de abril. Los académicos pudieron disfrutar del ambiente de las dos catedrales, agrupando obras del arte de la Iglesia de Castilla y León con otras de arte actual, cuyo diálogo se ha buscado intencionalmente. Se reunieron en un almuerzo. Junto al Director de la Academia compartieron la mesa el Señor Velicia, representantes de la Caja Salamanca y Soria, el Consejero de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León y el Rector de la Universidad.

Por la tarde se verificó visita al Convento de Santa Clara y edificio histórico de la Universidad de Salamanca.

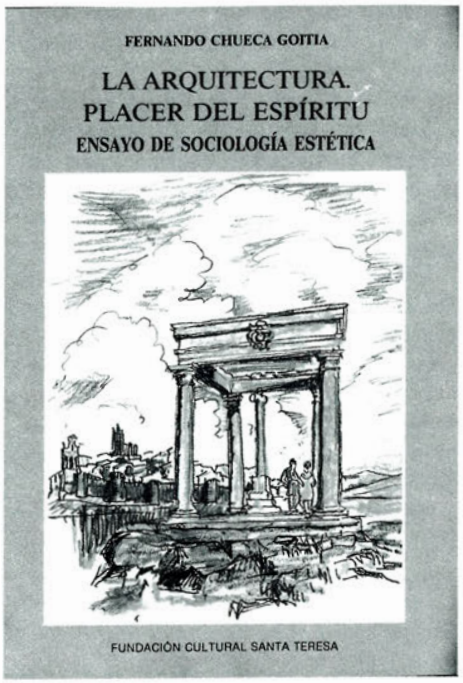
El nueve de mayo Doña Ana María Vicent y Don Alejandro Pons estuvieron presentes en la sesión de la Academia, con objeto de informar acerca del descubrimiento en Córdoba de una mezquita, con motivo de la excavación practicada en las cercanías de la población en los terrenos de una nueva urba-

nización. La exposición fue ilustrada con fotografías y diapositivas. Esta mezquita es un testimonio de la enorme extensión que tuvo la ciudad califal.

El 30 de mayo se celebró la festividad de San Fernando, patrón de la Real Academia. Tuvo lugar primero una misa. Durante ella Don Ramón González de Amezúa interpretó al órgano obras de Joan Batiste Cabanilles (1644-1712). La invitación a los actos contenía un grabado titulado "Frutero", ejecutado según dibujo de Don José Luis Sánchez y grabado por Koche en la Calcografía Nacional.

BIBLIOGRAFÍA

CHUECA GOITIA, Fernando, *La arquitectura. Placer del espíritu. Ensayo de sociología estética*, prólogo de Pedro Navascués Palacio, Avila, Fundación Cultural Santa Teresa, 1993, 186 páginas y 40 dibujos del autor.



Con la excelente y clara prosa a que nos tiene acostumbrados, Fernando Chueca expone en este libro sus ideas y reflexiones acerca de la influencia estética que ejerce la arquitectura sobre la sociedad.

Para manifestar sus singulares teorías, adopta la fluida fórmula dialogada, que recuerda aquella clásica raigambre casticista de nuestra literatura.

Los diálogos se desarrollan en torno a *un viejo maestro que había practicado la arquitectura*, quien a medida que iba envejeciendo se transformaba en un *típico cascarrabias*. Con él conversan en el jardín de una casa toledana tres discípulos, cuyas respectivas personalidades así las define Chueca: *El primero se llama Antonio y es muy estudioso, disciplinado e inquisidor. Quiere conocer, pregunta. El segundo se llama Pedro y es hombre de ideas personales que le gusta contrastar con las de su maestro; dialogar en él resulta fecundo. El tercero se llama José es un espíritu crítico y voluble; le gusta llevar la contraria y a veces resulta cáustico y mordaz.*

En el transcurso de nueve jornadas, y mediante un pulcro y rico vocabulario castellano puesto en boca del viejo maestro cascarrabias en conversación con sus tres discípulos, es como Fernando Chueca revela sus claros conceptos presentados en sencillos diálogos sin pretensiones doctrinarias.

Comienza la primera jornada confesando su antiguo deleite por la arquitectu-

ra y la transformación estética producida en ella. En la segunda jornada dialoga sobre el comportamiento de los nuevos arquitectos ante *el divorcio* aparecido entre su arte y la cambiante sociedad; es éste uno de los diálogos más fascinantes e instructivos, en el cual, además, trata el tema de la pintura en conexión con la arquitectura. Continúa en la tercera jornada con singulares observaciones sobre *los arquitectos de otros tiempos*, que complementa con interesantes juicios acerca de la escasa crítica periodística que recibe la arquitectura. Ocupándose del post-modernismo en la cuarta jornada y aprovechando para reflexionar sobre las obras de Roberto Venturi, de Philip Johnson y de James Stirling, a la vez que apunta opiniones de otros grandes arquitectos como Edwin Lutyens, Le Corbusier, Mies van der Rohe, e incluso de Palacios y de Zuazo; este diálogo es una síntesis de su preciso conocimiento arquitectónico, y muy ilustrado es el final *intermezzo toledano*, donde expone su original visión de la imperial ciudad.

De agudas y valientes pueden calificarse sus atinadas observaciones sobre *algunas enfermedades de la arquitectura actual* a las que dedica la jornada quinta, donde analiza las extravagantes obras de algunos arquitectos que se consideran geniales y en la que utilizando ejemplos construidos por ellos con afán de protagonismo, explica la *antítesis irreconciliable* de dos lenguajes arquitectónicos diferentes. Son éstas aleccionadoras conversaciones que clarifican con amenidad la diferencia que existe entre una arquitectura auténtica en su formalismo, funcionalidad y sin plagios, y aquella otra arquitectura *extraviada* y rayana en la *estupidez* cometida por los propios profesionales.

Las causas de los extravíos pasan a ser estudiadas en la jornada sexta, en la que estima Chueca que no sólo son los profesionales enemigos de la arquitectura y de su belleza. Es una jornada dedicada a las relaciones entre la arquitectura y la política, donde examina con nuevos ejemplos, la diferencia entre el beneficioso poder estatal y su contrario, extravagante y caracterizado por su monumentalidad sin sentido y los grandes costos económicos.

La jornada séptima basa sus diálogos en el desconcierto de las interpretaciones culturales que soporta actualmente la sociedad. En ésta se confunden las reglas de conducta, así como las del pensamiento y del arte. La tecnología desprecia a la arquitectura con sus estructuras vistas para mostrar una sensacional propaganda, vacía, sin embargo, de contenidos.

No podía faltar la importancia del mercado inmobiliario y su influencia capitalista en relación con la arquitectura. A este tema dedica Chueca su jornada octava, en la que con más ejemplos aclara documentalmente las nefastas consecuencias.

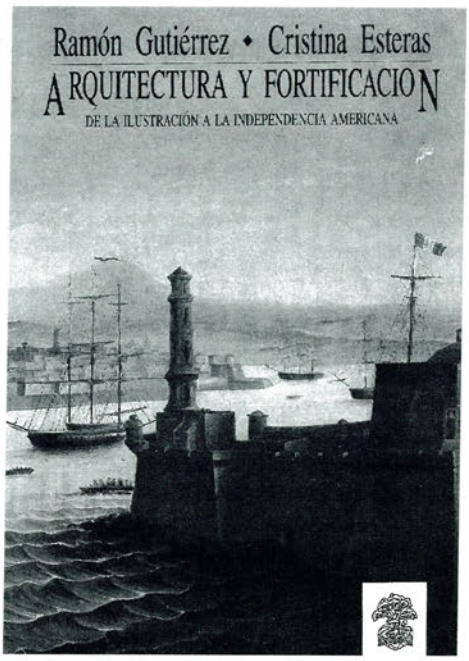
El tema del urbanismo se prolonga en la jornada novena. En ella aborda el análisis del crecimiento *desencadenado* de las ciudades que habían evolucinado en otro tiempo de *manera natural y espontánea*, y estudia otros aspectos tales como las grandes vías abiertas en barrios antiguos, la destrucción de murallas, los planes de ensanche, o las fórmulas utópicas del grupo Bauhaus, de Le Corbusier y de otras figuras de la arquitectura. Asimismo, se ocupa con detenimiento de la influencia del automóvil en la vida ciudadana, apunta ejemplos significativos de algunas calles madrileñas con sus tiendas y grandes almacenes, o de París con las Halles y el Faubourg plagado de *hippies*, y comenta el fenómeno de los grandes mercados e hipermercados, todo ello ligado a una carencia o deficiente función reguladora de la autoridad municipal.

Por último, Chueca finaliza sus pensamientos dedicándolos a la ciudad como espectáculo de belleza, aportando sugerentes consideraciones y ejemplos bien escogidos.

En definitiva, es un bello, cuidado y ameno trabajo, donde Chueca pasa revista, con su fina sensibilidad y profundos conocimientos en la materia, a todos los temas arquitectónicos y urbanísticos, sobre los cuales, con su probada elocuencia, analiza los errores en los que, según su opinión, se ha incurrido y las soluciones propuestas, convirtiéndose, por tanto, en un libro de obligada lectura y consulta tanto para los arquitectos como para los gestores públicos.

LUIS CERVERA VERA

GUTIÉRREZ, Ramón y ESTERAS, Cristina, *"Arquitectura y Fortificación. De la Ilustración a la Independencia americana"*. Ediciones Tuero. Madrid, 1993.



Este trabajo, que complementa el de *"Territorio y Fortificación"* que publicaron estos autores en 1992 en la misma editorial, intenta abordar el complejo tránsito de las últimas décadas del siglo XVIII a la independencia americana.

El estudio se centra en la Arquitectura, cuya lectura es realizada a partir de una perspectiva múltiple. Es así que analizan el barroco como expresión cultural de una cierta "modernidad americana", la forma de producción de los gremios artesanales y la acción del Real Cuerpo de Ingenieros en España y América.

Algunos de estos temas ya habían sido tratados en estudios anteriores de los propios autores, pero ahora los presentan en un panorama más amplio que señala las peculiaridades de la actuación de estos organismos en los territorios americanos.

El extenso texto sobre la tarea de la Academia de Bellas Artes se apoya en los estudios que realizaran Carlos Sambricio y Joaquín Bérchez, así como en recientes investigaciones de García Melero, Rodríguez Ruiz y otros autores.

El conflicto con los gremios y la actuación de la Academia en América –que es juzgada severamente– a partir de la actuación de la Comisión de Arquitectura indica una temática que entendemos debe profundizarse para comprender adecuadamente el

significado de la arquitectura de la ilustración en el Nuevo Continente y en la propia Península.

Es de sumo interés el estudio biográfico y la edición de textos que se incluyen de los tratadistas americanos o españoles tales como el del jesuita mexicano Pedro José Márquez, el del ingeniero patriota Enrique Paillardelle, el del español Francisco Javier de Mendizábal –que actúa en el Perú–, el del criollo mexicano Francisco Eduardo Tresguerras y el del ingeniero militar en Cuba Mariano Carrillo de Albornoz.

Estos textos ponen en evidencia la importancia de la presencia cultural española, aún en tiempos tan conflictivos como los de la independencia americana, e incitan a una revisión historiográfica que permita asumir las múltiples contradicciones que este dinámico proceso había ocasionado.

Es de congratularse que exposiciones y publicaciones realizadas en los últimos años por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando estén motivando nuevos textos y reflexiones que, desde distintos puntos de vista y, a veces, con opiniones encontradas, permiten un mayor conocimiento de este singular momento histórico.

Merece destacarse, finalmente, la calidad de la edición, con una cuidada y ágil diagramación en las citas e ilustraciones, que hacen muy amena la lectura de este interesante ensayo.

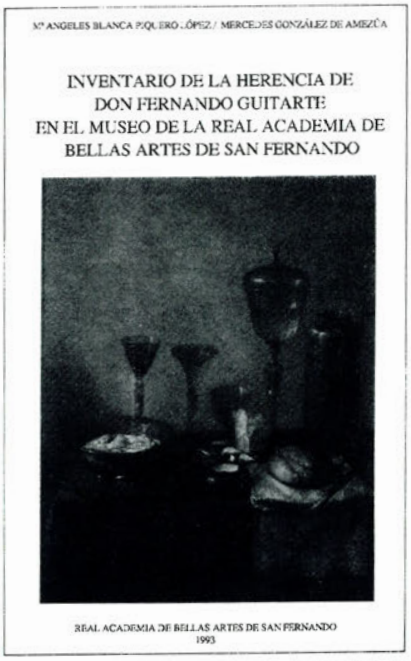
LUIS CERVERA VERA

PIQUERO LÓPEZ, M.ª Ángeles Blanca y GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Mercedes, *Inventario de la herencia de don Fernando Guitarte en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* Madrid, R. A. de B. A. de San Fernando, 1992/93, XII + 266 págs., con láminas e ilustraciones.

Primer inventario completo y sistemático de las obras de arte y otros bienes recibidos por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a la muerte del Académico de Honor (16 de marzo de 1970) y Benemérito (2 de octubre de 1978) don Fernando Guitarte y García de la Torre, así como de las obras –alguna de ellas valiosísima– adquiridas con fondos de la misma procedencia, colección expuesta en varias salas del Museo de la Academia y de la sede corporativa.

Si en la primera fase de los trabajos de recogida, inventario provisional y traslado a la Academia intervinieron directamente el Académico-Conservador del Museo D. José M.ª de Azcárate y las investigadoras Blanca Piquero y Ángeles Sepúlveda, este *Inventario* es fruto del trabajo de la propia Blanca Piquero y de Mercedes González de Amezúa. B. Piquero ya había publicado la reseña de las obras de pintura de este Fondo Guitarte en el "Segundo inventario de la colección de pinturas de la Real Academia" (Boletín *Academia,* núm. 61, segundo semestre de 1985); por otra parte, algunas de las esculturas habían sido ya incluidas en el "Inventario de las colecciones de escultura...", de Leticia Azcue (*Academia,* núm. 62, primer semestre de 1986).

El Inventario, tras la presentación del Director de la Real Academia y una introducción de las autoras, reseña los bienes que integran el fondo clasificados en pin-



turas, dibujos, estampas, esculturas, porcelanas, plata, muebles, vidrios, relojes, etc., loza, objetos personales y varios. En los lugares respectivos se indica, cuando procede, que se trata de obras adquiridas en ejecución de los deseos de Guitarte de "mejorar, enriquecer y ampliar su donación". Quedan fuera las láminas y litografías de Goya, adquiridas con los fondos recibidos de Guitarte, que se encuentran en la Calcografía Nacional, orgánicamente independiente del Museo, si bien se hace una mención genérica de ella.

Con pocas excepciones, como en el caso de las cajas de medallas y algunos muebles repetidos, la reseña de cada uno de los setecientos catorce objetos comprende su reproducción fotográfica, sus dimensiones, tema o descripción, material, nombres de los artistas (pintor, dibujante, grabador, platero, etc.), datos complementarios de interés, como la pertenencia a la "Suite Vollard", y dos números de catálogo: el de inventario de la Colección Guitarte y el general del Museo de la Academia.

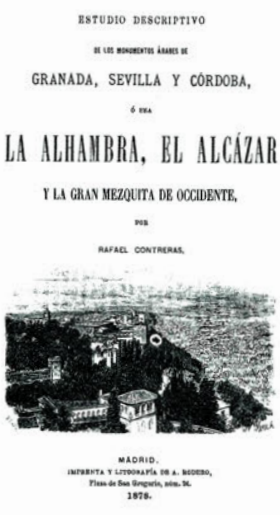
Cuarenta ilustraciones en color preceden al inventario detallado recogiendo algunas de las obras más importantes. Destacan en pintura el retrato de la hija de Antonio M.ª Esquivel, obra de este pintor, un autorretrato de Goya ante el caballete (adquirido en 1982), un boceto de Lucas Jordán para la escalera del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, el San Esteban de Maella y un San Jerónimo de El Greco (adquirido en 1984); entre las esculturas, una Academia en mármol de Pablo Gargallo, y el bronce La Poesía, de Julio Antonio.

Otras muchas obras de la colección merecerían una reseña más amplia que la presente, desde las obras de Alenza y Haes a las de Unceta y Sorolla, los dibujos de Roberto Domingo, las estampas inglesas, francesas y sobre todo las cuarenta y cuatro españolas de Picasso (adquiridas en 1981), la amplia colección de porcelanas del Buen Retiro, Sajonia, Chelsea, Sèvres, etc., la platería –merecedora de un estudio monográfico–, los muebles cuyo número supera el centenar y los objetos menores. Completa el *Inventario* un índice de los artistas mencionados en las distintas obras, clasificados también por materias.

Ciertamente la generosidad de Guitarte, abogado y gran amante del arte en sus diversas manifestaciones, ha encontrado una respuesta adecuada con su instalación en la Real Academia, especialmente en las salas 19, 20 y 21 del Museo, y en este *Inventario,* mediante el cual Blanca Piquero y Mercedes González de Amezúa ofrecen una referencia completa que incita a la contemplación directa de las obras.

M.ª DEL CARMEN UTANDE RAMIRO

CONTRERAS, Rafael: *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba,* (Edición facsímil), Delegación en Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, Zaragoza, 1993, 375 páginas, 2 planos plegados, 67 ilustraciones.


ESTUDIO DESCRIPTIVO

DE LOS MONUMENTOS ÁRABES DE

GRANADA, SEVILLA Y CÓRDOBA,

Ó SEA

LA ALHAMBRA, EL ALCÁZAR

Y LA GRAN MEZQUITA DE OCCIDENTE,

POR

RAFAEL CONTRERAS.

MADRID.
IMPRENTA Y LITOGRAFÍA DE A. BOUSO,
Plaza de San Gregorio, núm. 36.
1878.

La mayoría de nosotros hemos sentido una fascinación patente ante el refinamiento formal y conceptual que emana la arquitectura musulmana. Una forma de expresión que no es sino una consecuencia más de esa manera de entender la existencia, derramada en sentimiento, donde cualquier manifestación de lo vital abunda en color, en perspicacia y en deseo explícito de lograr las últimas consecuencias de la relación entre lo material y lo humano. La arquitectura árabe monumental –que nosotros preferimos denominar musulmana– constituye tal vez la sublimación de una sabiduría compleja, alcanzada a través de siglos de culto a la fantasía, donde se reúnen espléndidas las características que definen el clima, la raza, la religión y la costumbre, con la sensualidad, la ficción, el deseo y la tolerancia. Algo que no siempre somos capaces de valorar, aturdidos como estamos por el convencimiento de nuestra equívoca superioridad occidental, basada ante todo en el consumo de lo ordinario, en el inmoderado culto a la prisa, lo que nos impide casi alcanzar la sensibilidad necesaria para lograr ser algo más que una consecuencia de la estadística.

Pero hubo un tiempo en que esa cultura producida por la sabiduría no fue, como lo es ahora, algo ajeno a nuestro transcurso. Tuvimos acaso la fortuna de ser partícipes directos de la esencia intelectual de lo musulmán, que llegó a constituir un vínculo indisoluble con lo español. Una unión provechosa de la rudeza visigótica y cristiana con la versatilidad árabe e islámica que, por designios del destino, las circunstancias históricas quisieron ofrecer a España y vedar a Europa. Por eso somos ahora el resultado de ese entendimiento no del todo sazonado, que llegó a desdeñar tal vez, a fuerza de Reconquista, los estímulos diferenciales que llevaba consigo la cultura de la Conquista.

Por lo que a la historiografía de la arquitectura respecta, sabemos que muchas arquitecturas pueden describirse desde enfoques asépticos, ordenados, rigurosos, pero tal vez la musulmana sea una de las que permiten la transgresión de la norma de expresión, como consecuencia evidente de ser en sí misma una entera transgresión. Ciertamente sería posible aplicar a la arquitectura musulmana una cierta frialdad expositiva, emplear para ella tan sólo parámetros de co-

nocimiento reglados por la metodología. Pero inmediatamente aparecería entonces una sensación de ramplonería que no nos permitiría abordar únicamente el análisis –con ser éste necesariamente versátil– si deseamos hacer justicia de lo árabe, las que nos conducen hacia juegos descriptivos, inevitablemente vinculados con la emoción perceptiva y alejados por eso de la explicación de otras arquitecturas más acordes con la razón que con el sentimiento. De esta forma podemos acercarnos voluntariamente a la esencia de la arquitectura musulmana, sin perder rigor por eso, y sin importarnos nada que alguien pueda tildarnos de retóricos, porque sabemos que esa arquitectura es también una forma de expresar las sensaciones, y eso no puede someterse por fortuna ni a la medida ni al canon, ni mucho menos a la norma comparativa, como con frecuencia algunos pretendieron.

Estamos, por tanto, en cierto modo, del lado de Rafael Contreras, ardiente defensor de la trascendencia que la cultura musulmana tuvo en España. Contreras, a su manera, nos propone renovar la precaria comprensión que de lo que él denomina *monumentos árabes* existía hasta entonces. Su visión, necesariamente romántica por el influjo de su época, trata de sumergirnos en el complejo mundo de sensaciones que configura la arquitectura musulmana. Utiliza para ello una expresión narrativa, vinculada siempre con la historia conocida entonces, atenta en todo caso a la exaltación de lo árabe, que llega a definir como la manifestación natural del arte de España, valorándola como una opción más profunda que aquéllas que Grecia primero y Roma después habían trasladado a la península.

Desde 1847, Rafael Contreras permanece vinculado a la Alhambra como *restaurador adornista*. Puede decirse que toda su vida transcurrió inevitablemente unida al monumento, donde fraguó su ilimitada admiración por lo musulmán. Una fascinación que en ocasiones le conduciría a una interpretación excesivamente literal de la relación entre sus investigaciones y su labor restauradora, y determinaría un resultado artificialmente cercano a la por él tantas veces añorada cultura musulmana. Como fruto de sus trabajos, tras treinta años de dedicación, Contreras publicó en 1875 la primera edición de sus *Monumentos Arabes,* a la que seguirían la segunda y tercera de 1878 y 1885 respectivamente, y una última, francesa, en 1889.

Casi cien años antes, en 1769, la Academia de San Fernando había decidido enviar a alguno de sus mejores discípulos a comprobar y medir sobre el terreno los vestigios de la Alhambra. Era un ambicioso proyecto que pretendía divulgar sus antigüedades, a modo de recuperación de la memoria del pasado a través del testimonio gráfico de unos monumentos asolados por el abandono y el saqueo. Así fue como José Hermosilla, Juan de Villanueva y Juan Pedro Arnal acometieron el ensayo de llevar a cabo su visita a Granada con el encargo de levantar planos que lograran describir con la mayor exactitud posible sus monumentos musulmanes. Fruto de estos viajes, y tras retrasos considerables, fue la publicación del conjunto de grabados denominado *Antigüedades Arabes en España,* impreso en 1787 en su primera parte, que no llegaría a culminar hasta su edición definitiva en 1804.

Sin embargo, los llamados neoclásicos españoles –que en el fondo, salvo raras excepciones, no fueron sino pulcros academicistas– poco sabían de la disposición anímica necesaria para adentrarse en la percepción del intrincado pensamiento musulmán. Eran eficaces, rigurosos, exactos, geométricos, abnegados, pe-

ro su formación y su visión de la cultura no les permitía dilatarse en el sentimiento. Trataron de encontrar en la Alhambra cadencias imposibles, ejes y simetrías jamás pretendidas por sus constructores. Quisieron acaso suponer en los palacios nazaríes una planta armónica, reticulada, donde las piezas tuviesen una correspondencia entre sí. Levantaron planos fiables y se llenaron de sorpresa al comprobar la supuesta arbitrariedad de una arquitectura alejada de las trazas que ellos acostumbraban. Intentaron justificar la anómala inclusión del prepotente palacio mandado construir por Carlos V, sin alcanzar a conocer del todo la enorme destrucción que su inserción supuso en el conjunto. Pero es preciso abogar en su defensa que la arquitectura es sobre todo deudora de la historia y que muchas veces quienes vencieron sobreponen sus símbolos sobre los de los que antes dominaron, sobre todo cuando la religión se utiliza como referencia válida de lo edificado.

Los académicos, sin embargo, abrieron un camino viable que luego seguirían los fascinados viajeros extranjeros, ansiosos de las peculiaridades de España. Alejandro de Laborde con su *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne,* de 1806; Cavanah Murphy con *The Arabian Antiquites of Spain,* de 1813; Prangey con sus *Monuments arabes et moresques de Cordoue, Séville et Grenade,* de 1837, anunciaron un nuevo talante inmerso en la visión romántica, necesaria acaso para la correcta comprensión de lo musulmán. Era el momento de unir el rigor académico de las décadas anteriores con el impulso apropiado para humanizar su exactitud, sin pretender vislumbrar lo árabe desde el enfoque canónico clasicista.

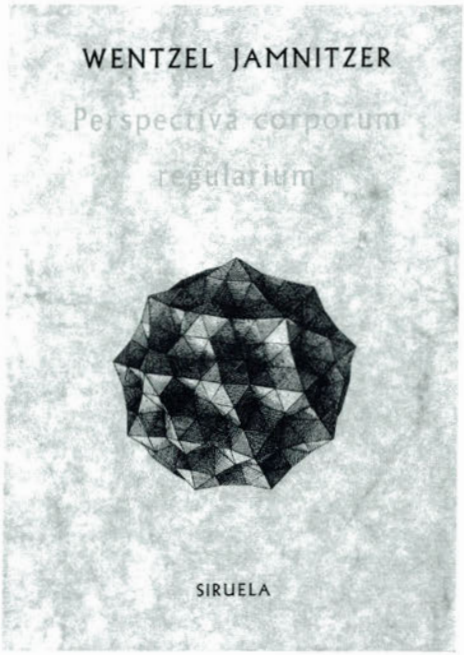
Fue el tiempo de Caveda y de su *Ensayo de Arquitectura,* de 1858, que logró atisbar la arquitectura española en su conjunto desde un planteamiento precursor de la moderna historiografía y consiguió difundir en España una nueva percepción de lo musulmán. Poco después, con similar deseo, con sus luces y sus sombras, sabemos que Contreras dedicaría su afán a sus amados monumentos árabes y en especial a los palacios nazaríes de la Alhambra, a los que quiso rescatar de la incuria de siglos y a los que logró liberar de los añadidos y postizos que el tiempo y la rapacidad habían adosado a su arquitectura. Modificó los criterios oficiales de aprovechamiento de los espacios, arrendados y subarrendados a todo tipo de menesterosos y truhanes, librando al monumento de su presencia, para convertirlo en un bien de disfrute público. Con él se inicia la investigación histórica metodológica, que muchos otros interpretarán y reinterpretarán después, con criterios renovados, hasta nuestros días.

Sin embargo a Contreras le superó su propio entusiasmo. Acaso no tuvo la contención necesaria para matizar su intervención como restaurador y tendió a homogeneizar lo descubierto con lo renovado, grave pecado que todavía no le ha sido perdonado. Supuso adornos semejantes a los que había rescatado, inventó no poco desde una opción pintoresquista, propia de su afán por hacer brillar los vestigios de la cultura que fue el sentido de su existencia. Ahora, desde nuestro enfoque de hoy, la labor de Contreras sería impensable. Pero creemos de veras que en su tiempo, cuando ni siquiera se habían manifestado los *Principos de restauración* de Camilo Boito de 1883, base de los modernos criterios de intervención, su trabajo fue precursor de los que luego, desde otras pautas más evolucionadas, cuestionarían su actuación. Y eso le confiere al menos el mérito nece-

sario para que su estudio sobre los *Monumentos Arabes* vea de nuevo la luz en esta espléndida edición que ahora se nos brinda. Sin que nos reste duda de su evidente interés historiográfico como eslabón básico en la cadena de quienes, de una u otra forma, han sentido la fascinación de la arquitectura musulmana española.

JOSÉ LABORDA YNEVA

JAMNITZER, Wentzel: *Perspectiva corporum regularium*. Prefacio de Albert Flocon, Ediciones Siruela, Madrid, 1993, 131 páginas, 52 ilustraciones.



Quien desee acercarse al tratado de la perspectiva de los cuerpos regulares de Wentzel Jamnitzer seguramente debe conocer que va a adentrarse en la forma de pensamiento del *manierismo técnico*, con todas sus connotaciones de hermetismo militante. Un mundo fascinante que a menudo viene siendo elegido por Siruela en sus publicaciones, sobre todo en aquellas que se refieren a esa visión cósmica de las artes que pone en relación la geometría y la matemática con la armonía y la arquitectura.

En el fondo, esa forma de encuentro con el conocimiento no es sino una anhelante búsqueda de la belleza a través de sus fuentes, que tal vez tenga su origen en un cierto hastío ocasionado por la continua repetición de la mediocridad que nos invade. Un deseo de encuentro con visiones todavía incontaminadas, que puedan lograr devolvernos el candor perdido por causa de nuestra costumbre de practicar la distorsión de lo formal y por el exceso de familiaridad con que en ocasiones tratamos ciertos principios aparentemente superados. Y es que ninguna forma de pensamiento como la producida por el Renacimiento ha logrado avanzar tanto en el encuentro del hombre con sus propias posibilidades de percepción y raciocinio. Por eso cuando nos encontramos con motivos que nos permiten perdernos en la comprensión de los orígenes de la armonía del universo, en los que la arquitectura no es sino tan sólo una relación más entre el pensamiento del hombre y las leyes invariables de la armonía, nos permitimos recordar con cierta nostalgia el origen geométrico del orden y la belleza.

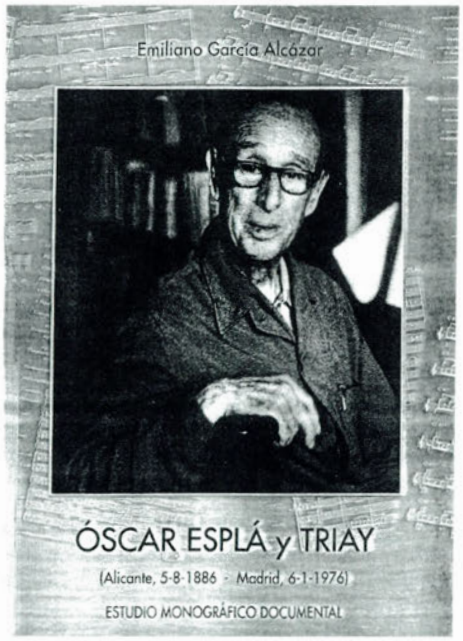
Hay en la geometría de Jamnitzer un indudable componente de necesidad de transmisión de sus sueños, combinado con la exquisita representación de formas que resultan ser algo más que una mera distorsión de la realidad. Es la combinación entre la apariencia –que necesariamente implica engaño– y un buscado efecto de explicación culta de las reglas vedadas al conocimiento visual. Una profunda discusión entre lo real y lo geométrico, donde el artificio aparece como una forma de metafísica en obsesiva relación con la arquitectura del universo. Tal vez un deseo explícito de lograr la euritmia desde la escenografía que envuelve el concepto fatalmente efímero de la perspectiva.

Pero podemos avanzar aún más y considerar a Jamnitzer desde su aspecto transmisor de mensajes simbólicos, ligados a la relación entre los cuerpos geométricos regulares y los elementos básicos de la naturaleza, como si tratásemos de asociar fuerzas primigenias, a la manera neoplatónica, que suponía la imagen de lo universal como una construcción armónica en la que el hombre y el arte no son sino reflejos del orden cósmico superior. Será éste el momento de combinar la percepción clásica del fuego, el aire, la tierra, el agua y el cielo con el sentido físico evocado por las figuras regulares, recordando la interpretación ofrecida en aquel tiempo sobre la doctrina de Platón. Indudablemente Jamnitzer hubo de conocer para componer su tratado las explicaciones de Pacioli y de Durero, que antes que él se ocuparon de transmitir sus inquietudes por las relaciones geométricas y su representación a través de la perspectiva; pero tal vez la de Jamnitzer sea una opción más vinculada con la poética, más deseosa de encontrar la correspondencia entre los conceptos, aun a riesgo de forzar su significado. Es como una nueva forma de la inquietud de siempre por asignar colores a los sonidos que, en este caso, lleva en su esencia la contradicción de pretender a la vez lo geométrico –lo mesurable– y lo virtual –lo distorsionado– a través del nexo de unión de la perspectiva. Un diálogo permanente entre aritmética, geometría y arquitectura, con el telón de fondo de lo universal, dentro de una permanente referencia a la relación con lo esotérico. Acaso la búsqueda de una armonía imposible a través de esas figuras suyas, recurrentes y evolutivas a la vez, entrelazadas, abigarradas, exquisitamente perversas, plenas de un simbolismo situado en ocasiones al margen del raciocinio.

Esta es nuestra somera aproximación a las inquietantes imágenes de Jamnitzer, que no pueden ser descritas, sino percibidas –pues para ello fueron dibujadas–, de forma que cada cual, de acuerdo con su propia formación intelectual y su circunstancia anímica del momento, pueda establecer un criterio subjetivo de relación y de espacio. Tan sólo un estímulo para reflexionar entre lo conocido y lo sugerido, propiciado por ese fascinante escenario del conocimiento universal que nos ofrece ahora el lejano tiempo del Renacimiento.

JOSÉ LABORDA YNEVA

GARCÍA ALCÁZAR, Emiliano: *Óscar Esplá y Triay*.



En una cuidada edición del Instituto de Cultura Juan Gil-Albert (Diputación de Alicante y Fundación Cultural CAM), acaba de aparecer un libro que, titulado "Óscar Esplá y Triay", supone el más rico testimonio que, hasta la fecha, ha podido redactarse en torno a la vida y la obra del insigne maestro alicantino y universal, figura señera e inolvidable para cuantos discurrimos por la dura senda de la música española por él enaltecida desde diversos ángulos.

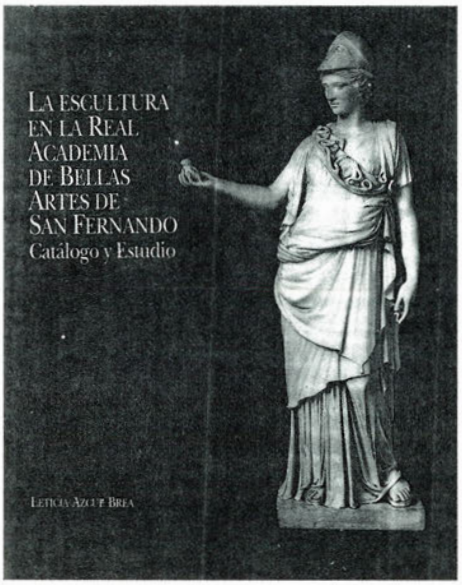
Su autor, Emiliano García Alcázar, bien puede sentirse orgulloso de este trabajo que, plenamente, responde a su intitulación exigente de "Estudio monográfico documental". En un total de 367 páginas (24 x 17 cms.), quien desee profundizar en el estudio esplasiano, habrá de recurrir a este preciado libro, en el que un extenso texto referido a las diversas facetas (catálogos, partituras, conciertos, programas, epistolario, etc., etc.), se ilumina con la reproducción de cerca de 150 fotografías tan valiosas como elocuentes.

El meticuloso trabajo de García Alcázar, si interesante en extremo en sus diez amplios capítulos, adquiere un subido interés en algunos, tales el referido a una Bibliografía General, como importante manantial al que acudir el investigador. Porque el rico mosaico que se implica en los personales recuerdos aquí acumulados, las incidencias de toda una vida dedicada a la creación musical, se atiende cumplidamente todo a lo largo del magnífico "Estudio". Quizá hubiera convenido –dado el enorme número de nombres que se relacionan con Oscar Esplá– la inclusión de un oportuno índice onomástico...

Con todo, el sincero elogio para el "Ós car Esplá y Triay", de Emiliano García Alcázar, brota con espontaneidad.

ANTONIO IGLESIAS

AZCUE BREA, Leticia, *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y estudio*. Edición de la Real Academia de San Fernando, Madrid, 1994, 634 páginas, numerosas ilustraciones.



Desde su fundación, la Real Academia de San Fernando lo ha sido "de las tres Bellas Artes, Pintura, Escultura y Arquitectura". La noción que se tiene de la Academia procede de su realidad actual. En este sentido, de su arquitectura informa la nobleza de su edificio, asomado a la calle de Alcalá; y de su contenido, los objetos reunidos en el Museo y en los depósitos y gabinetes, como son los de la Calcografía y de Dibujos. La visita al Museo depara una idea de predominio de la pintura sobre las demás artes. Como en todos los museos, se ofrece a la contemplación lo que parece más conveniente. Pero en el caso de éste, la escultura sale desfavorecida ya que al ser de yeso y barro cocido el material existente y presentar desperfectos importantes, en un porcentaje elevado se guarda en los almacenes en espera de su restauración. La Sección de Escultura de la Academia viene impulsando la acción restauradora, pero el cuidado que ésta exige alarga el tiempo de espera.

Por todo ello la aparición de este libro resulta particularmente útil. Es un trabajo de catalogación de las obras, pero al mismo tiempo de estudio. Es comprensible que así sea, pues se trata de una tesis doctoral, que goza del aval de haber sido dirigida por un eminente profesor universitario y al mismo tiempo académico: Don José María de Azcárate.

Se analiza el alto papel desempeñado por los escultores, que contó entre sus filas con Juan Domingo Olivieri, el maestro que transformó el ambiente de la Corte en un orden de producción empresarial bajo los auspicios de la Corona. El papel directivo y ordenador que emprendió en el Taller del Palacio Real Nuevo se transfirió posteriormente a la Academia, beneficiaria de sus ideales. Se puntualizan los puestos de los escultores académicos, con cabeza en el Director de Escultura. Desde 1752 a la actualidad quedan recogidos los nombres de las personalidades relacionadas con la escultura, comenzando por aquéllos que llegaron a desempeñar el puesto de directores y tenientes-directores, académicos de mérito, académicos que han pronunciado discursos referentes a la escultura y directores de la Academia Española de Bellas Artes de Roma que fueron escultores.

En otro enunciado se estudia la ubicación de las esculturas en el edificio. Las esculturas tuvieron un sitio, para exhibición o para estudio y esto se repasa en el curso del tiempo, desde el primer edificio a la ac-

tualidad. Hay referencia a cómo tenían que ofrecerse las obras, haciendo hincapié en el programa museístico redactado en 1814 por Don Pablo Recio y Tello, que aunque pensaba en el Museo Fernandino tuvo consecuencias en el de la Real Academia, puesto que la colección de ésta tenía ya muchos años de existencia. Se pensaba en un museo, el del Palacio de Buenavista, y su organización se ponía en manos de la Real Academia. El papel que la escultura desempeñaría era relevante, colocándose "por el mejor orden, sin que interrumpa la vista y luz de los cuadros". Se señalaba además que el grueso de la escultura ocuparía "una o más piezas separadas".

La repercusión de este ideal en la disposición de los bienes artísticos de la Academia se refleja en el programa dictado por Pedro Franco en 1816, en que manifiesta criterios en la distribución de la pintura, "las estatuas, bustos, bajorrelieves y otros objetos de escultura", exigiéndose al propio tiempo que las obras llevaran tarjetas de identificación de autor y tema. Se estaba apuntando a dos objetivos: el museo y la exhibición didáctica, para modelo de los alumnos. Quedan recogidos los diferentes periodos de la colección de la Real Academia, en su globalidad de objetos, hasta el momento presente.

El cómo llegaron las obras a la Corporación constituye otro de los objetivos. Algunas –las principales– fueron encargo de la propia Academia, como los retratos de reyes, destinados a los salones relevantes. La convocatoria de premios estimuló la producción escultórica; la calidad de las obras está en buena relación con la graduación de los premios. Y hay proveniencia: las pensiones en Roma. Se explicitan las convocatorias, con sus requisitos, proceso selectivo y rendición de cuentas: el envío de las piezas. La lista de los pensionados da comienzo en 1746 con Francisco Gutiérrez y se extiende hasta la actualidad. Pero la Academia ve incrementados sus fondos con la asignación de los procedentes de colegios de la Compañía de Jesús, de la colección de Don Manuel Godoy, mencionándose los legados y donaciones, hasta las últimas de Faure, Marés, Lezcano y Moya.

Pero el grueso del libro se destina al Catálogo. Cada obra se atiene a un modelo de ficha uniforme, de autor (con sus datos de nacimiento y muerte), número de inventario, material, dimensiones, descripción y datación. Pero lo que da máxima relevancia es la documentación. En ella cuenta básicamente la procedente del archivo de la Academia; pero se incorpora toda la bibliografía en que se mencione cada obra. Este dato de por sí es la mayor garantía del trabajo científico de la autora. Cuando la conspiración del silencio acompaña con no poca frecuencia a libros de la mayor resonancia, este Catálogo es un modelo de honradez científica. Pues con esta información meticulosa, que incorpora juicios y noticias, que forman una bien trabada narración bibliográfica, el propio lector tiene un cabal juicio del valor de una obra. Y esto se reitera pieza por pieza. Ya sería por este dato valorable este libro como un catálogo modélico.

Cada obra lleva una ilustración fotográfica. La colección sigue una ordenación cronológica. Da comienzo por la escultura clásica, siguiendo la medieval, renaciente y barroca. Desde la creación de la Academia, el repertorio cobra un protagonismo que recae en la institución que promueve la formación del repertorio.

Infinidad de notas proporcionan la máxima fiabilidad al contenido. Hay que agregar una bibliografía muy cuidada y bien clasificada. Sirven de toda ayuda los índices de escultores y temas. Por otro los juicios de valor se atienen a lo positivo,

evitándose adjetivos ditirámbicos. El libro ha sido elaborado con las obras de la Corporación y ha corrido a cargo de una persona ligada a la institución, en la que ha alcanzado el puesto de Subdirectora del Museo. Es una prueba más de que la Academia se preocupa de estudiar sus propios fondos, dejando las puertas abiertas para que lo hagan cuantos se sientan interesados por el estudio de sus obras.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, *La Octava Maravilla del mundo (Estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II)*, Editorial Alpuerto, Madrid, 1994, 759 páginas, 75 figuras y 237 láminas.

La pirámide de escritos referentes a las obras reales se enriquece ahora con la aparición de este libro del Profesor Bustamante, una pluma ya acreditada en el campo de la arquitectura clasicista. Ha vencido el resquemor de enfrentarse con una copiosa bibliografía y el resultado no ha podido resultar más favorable. ¿Un nuevo Escorial? Cuando se han transcrito miles de documentos, apurado la lectura de libros y artículos, escudriñado los más reconditos apartijos del monasterio, forzosamente al ser tejido en su conjunto debe salir una obra original. Y así ha ocurrido. Bustamante ha hecho su Escorial. Cómo lo ha hecho se deduce de la despaciosa lectura del libro, pero ya lo explica en el prólogo. Bustamante es familiarmente un experto en documentación. Es un enorme mérito, pues requiere olfato, interpretación paleográfica (excelentes transcripciones, hay que decirlo), y exégesis, espinosa porque los documentos explorados han de ser cotejados por otros ya conocidos. Pero su escrúpulo de comprobar las fuentes, le ha llevado a detectar no pocos errores de otros autores, lo que ha obligado en ciertas ocasiones a transcribir su propia versión.

Ha tenido un modelo, muy lejano pero de admirable ejemplaridad: Fray José de Sigüenza. De él ha captado la metodología de relato, de cuenta circunstancias, muy al caso porque el sistema de edificación del monasterio fue el de un edificio con una idea pero de ejecución sobre la marcha.

Y también hay que dar la razón al autor cuando afirma que su libro tiene dos

lecturas: la letra grande y la pequeña. La primera es el relato continuo de la edificación, para que no se pierda el hilo. Pero las densísimas notas son una invitación al especialista. Constituye esta ordenada masa, otro libro, copioso y bien armado.

En diez capítulos da cuenta de la edificación ("estudio histórico"), desde el origen hasta el colofón, que no es otro que reconocer con los datos en la mano que Sigüenza tenía razón al juzgar al monasterio como la Octava Maravilla. Esto se ha venido repitiendo, pero la cuestión consiste en cargarse de motivos para acreditarlo. Y el crédito se obtiene con la robusta argumentación de texto y notas.

El libro se introduce en las motivaciones de la fundación, haciéndose un simultáneo análisis de las versiones, aunque dando por sentado la decisiva significación que concede el padre Sigüenza al hecho de la victoria de San Quintín sobre los franceses. El análisis se traslada posteriormente a la traza, lo que se aborda desde una óptica conceptiva (el arte de trazar, como esencia del arquitecto) y desde la aparición de Juan Bautista de Toledo con la primera traza universal. En 1563 el edificio empieza a levantarse. La fase proyectiva daba paso a la ejecutiva. Se hace el replanteo y se abren los cimientos. Pero a partir de ahora la realización caminará al unísono con la elaboración de trazas puntuales en las diversas partes que integran la fábrica. Se traza y se construye a un ritmo continuo. Aunque las trazas han sido monográficamente estudiadas, la revisión documental emprendida por Bustamante permite afirmar la autoría de las que no están firmadas.

"Las metamorfosis del edificio" surgen ya en 1563, al producirse una coincidencia de circunstancias, ya permanentes, como son el roce entre Prior y arquitecto, el sistema de trabajo (que habría de ser reglamentado mediante *instrucciones),* la extracción y acarreo de materiales. Además empezaban a perfilarse las verdaderas funciones del edificio, como lo acredita el protagonismo creciente que fue adquiriendo la biblioteca.

Había al propio tiempo otro aspecto: por dónde había de empezarse. El año de 1564 es clave para entenderlo. Como señala Bustamente, Felipe II decide entonces concentrar el esfuerzo en el Claustro de la Enfermería y el de la Iglesia Vieja, del lado sur, por la sencilla razón de que era indispensable que la comunidad de Jerónimos debía vivir en el monasterio en construcción. Esta es una circunstancia muy peculiar. Tan vinculado estaba el nuevo edificio a la orden jerónima, que Felipe II quiso que monjes y novicios fueran testigos del edificio que se levantaba para ellos. Convivieron con la edificación.

El papel del arquitecto es tenido bien presente. Primero Juan Bautista de Toledo y tras su muerte en 1567, Juan de Herrera. Este último quedaría vinculado directamente al Rey, con independencia del Prior y además sin el cargo de maestro mayor, que es extinguido. Recalca Bustamante el hecho de que Herrera quedó privado de toda relación con la Congregación, obviándose de esta suerte la avalancha de conflictos surgidos por motivo de competencias. Deja bien claro que Herrera dependía directamente del Monarca, como *arquitecto de Su Majestad.* La razón es palpable: Juan de Herrera es el "tracista" de Felipe II y eran todas las obras reales y no sólo El Escorial lo que dependía de él. Precisamente si se hubiera conservado la categoría de maestro mayor hubiera perdido la libertad de movimientos de que como arquitecto del rey gozaba.

Para Bustamante el año 1576 tiene una gran significación, pues representa el impulso decisivo, en todos los frentes de la construcción y a un ritmo febril, como lo acredita el sistema de destajos para la iglesia. Es lo que muestra el dibujo de la colección de Lord Salisbury (Hatfield House), *vera effigies* del monasterio y que el autor de este libro atribuye al pintor afincado en el monasterio Rodrigo de Holanda.

La fábrica marchó "bien concertada". Todo se hizo a pie de obra. El lugar era un inmenso obador. La consecuencia es que la edificación irradió, creando un "entorno de piedra y floresta". El relato se acerca a su final. En 1598 fallecía Felipe en El Escorial, la mejor demostración de que venció al tiempo. Las grúas concluían su trabajo. Quedaban algunas cosas por hacer, como el Panteón, pero señala Bustamante que Herrera pensó en él, como lo acredita una planta que considera suya y que fue reelaborada en el siglo XVII.

En el capítulo final sintetiza el autor sus conclusiones. Se refieren a los aspectos materiales de la edificación, sin olvidar los conceptuales, como los que se refieren a sus relaciones con el Templo de Salomón, la presencia de las estatuas de Reyes de Israel en la fachada de la iglesia, la planta en forma de parrilla y el jardín del monasterio, como un *hortus conclusus* sólo accesible para la real familia. Justifica el funcionamiento de todo como "reloj perfecto", Octava Maravilla del mundo.

Debe añadirse la rica parte gráfica del grueso volumen, constituída por las trazas y por las numerosísimas fotografías del autor, visiones muy originales, que testimonian que ha escudriñado hasta el pormenor en el edificio.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

BONET CORREA, Antonio, *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Alianza Editorial, Madrid, 1993, 361 páginas, ilustraciones numerosas en blanco y negro.

Acertada iniciativa la de reunir estos trabajos de Bonet aparecidos en un mundo editorial disperso. La justificación de este agrupamiento en publicación como libro es doble. Por un lado el contenido responde a una misma orientación, de suerte que puede conceptuarse como un libro no escrito para tal fin. Pero por otro lado se obtiene una unidad de criterio. No hay duda de que la metodología bibliográfica debe emplear los recursos de la agrupación de opiniones de diversos autores; mas por otro, sigue siendo muy respetable salvar la autoría indivisible de una misma mente historiadora. Podría decirse que esta ortodoxia se basa en la justificación de lo que es una obra de arte: una respuesta particular que da el artista. Pero además, como el mismo Bonet confiesa, los tratados constituyen una de sus predilecciones; no hay duda de que en esta literatura del autor se encuentran algunas de sus mejores páginas.

El arco que se despliega en este libro va desde Vitrubio al pintor de nuestros días José Hernández (prólogo a su exposición en Burgos, en 1991). Explicar lo que sea un tratado de arquitectura ya lo dejó consignado en 1981, cuando analizó el contenido de una

exposición celebrada en la Biblioteca Nacional, con motivo de la edición de *El libro antiguo de arquitectura en España*. Trascendental el tratado de arquitectura, sobre todo porque la formación de los arquitectos y maestros de obras procedía de estas obras, contenedoras de texto e ilustraciones. De ahí que el acercamiento a una biblioteca era la única posibilidad de adquirir una buena formación. Mucho antes de que surgiera el moderno sistema de otorgamiento de títulos, éstos se lograban trabajando junto a un arquitecto y consultando los tratados.

Bonet rastreó la huella de Vitrubio en la sacristía de la catedral de Murcia. Demostró que el capitel convertido en cabeza humana procede de un grabado de la edición de Fra Giocondo de los *Diez libros de Arquitectura* de Vitrubio.

Una larga exégesis concedió a Juan de Arfe. Su retrato –en la práctica autorretrato– en autor de *Varia commensuración* (Sevilla, 1586) y el *Quilatador de la Plata, Oro y Piedras* (Valladolid, 1572), nos sitúa ante un artista humanista. Aparece cubierto y con anteojos; cubierto, lo que entraña distinción de caballero, y lentes por intelectual: nada de instrumentos del oficio. Del éxito de *Varia* dicen las ocho ediciones de su obra; era libro que no faltaba en cualquier biblioteca meritoria y sabemos que tuvo gran difusión por América. En los muchos aspectos que valoró Bonet a Juan de Arfe, el de entusiasmado por las medidas del cuerpo humano merece consideración extrema, pues le acerca a los grandes teóricos como Leonardo o Durero. En no escasa medida contribuyeron al prestigio del libro los múltiples grabados sacados de los diseños del autor. Porque "escultor de oro y plata" como se llamaba, su especialidad de platero le hacía por necesidad preciso dibujante y experto grabador.

Ha centrado su investigación en los diversos tratados de monteas, dedicados a trazas de cortes de cantería. Pues básico de la arquitectura es comenzar por la unidad: el sillar, la dovela, el despiezo. Fue lección esencial de la acreditada cantería cántabra, que llevó a todos los rincones de la Península a maestros experimentados en el arte de bien trazar y bien edificar. Andrés de Vandelvira representó el comienzo de una gran tradición de monteadores; de ahí la solidez de sus famosísimas bóvedas. Pero para Bonet hubo un lugar esencial de la montea en Ginés Martínez de Aranda, cuya huella aprecia en cortes de cantería de Santiago de Compostela.

Se ocupa de Fray Lorenzo de San Nicolás, "el tratadista de arquitectura más importante del siglo XVII en España". Su *Arte y uso de Arquitectura* podría ser un libro universitario de texto, puesto que el objetivo se dirige directamente a la enseñanza de la arquitectura, pero en su aspec-

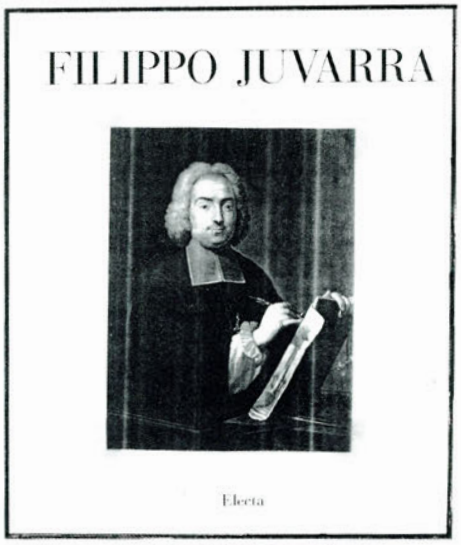
to práctico. La *Arquitectura civil recta y oblicua* de Juan Caramuel establece una conexión con el barroco europeo. Es la visión barroca de lo oblicuo, del orden salomónico y de lo laberíntico. Para Bonet la aportación de Caramuel se basa en esto: "la arquitectura es cuestión de arquitectos e ingenieros, no de maestros de obras, albañiles, peones y canteros". Su barroquismo está fundamentado en la oposición a Vitrubio y de los órdenes clásicos. Pero, aclara que lo que postula el tratadista no es el imperio del capricho y la libre fantasía. Por el contrario, la aparente artificiosidad de lo oblicuo tiene que descansar en un planteamiento teórico-matemático que aporte rigor. Por buscar un ejemplo: una voluta jónica puede ser dibujada sin trazos curvos, substituídos por rectas a manera de polígono, pero en expansión.

Fray Matías de Irala ha sido otro de los objetivos de la investigación de Bonet en el campo de los tratados. El tratadista del siglo XVIII fue abordado al realizarse por la editorial Turner, en 1979, un libro dedicado a este escritor y grabador. La ilustración de Fray Matías surge en pleno esplendor barroco. No en balde poseemos un grabado que representa una alegoría de los Trabajos de Hércules, con la explicitación: inventor, José de Churriguera, grabador *(sculp.)*, Fray Matías de Irala. Esta inclinación endereza sus pasos a la Academia de San Fernando, en 1753, pero por la razón de que la nueva institución había albergado el grabado entre sus enseñanzas. Y así surgen grabados de Irala, que platean retablos barrocos enteros, láminas de devoción, hasta llegar a una obra trascendental: el *Método sucinto y compendioso en cinco simetrías apropiadas a los cinco órdenes de arquitectura, adornada con otras reglas útiles.* Una gran tarjeta barroca lleva el título de la obra, impresa en 1739. Un tratado en el que la imagen ocupa lo fundamental. Viene a ser, como comenta Bonet, una cartilla para aprender a pintar. Es un libro de lleno en el campo de la ilustración. La anatomía, la perspectiva, el estudio de los caracteres humanos tal como puedan reflejarse en los rostros, abrieron un inmenso campo en las artes figurativas.

No ha faltado la cita con Hispanoamérica, aspecto que sin duda ensancha el caudal de méritos de Bonet. Lo acredita su estudio dedicado a los tratados de arquitectura en Colombia. Pero aunque no hayan sido objetivo preciso de estudios del autor, no hay duda de que los principales tratados y tratadistas españoles aparecen contemplados. Tal ocurre con Simón García y Palomino. En suma, con este libro se ha robustecido la significación de lo que entrañan los tratados, con lo que la bibliografía española da respuesta a la contribución a esta rama, tradicionalmente italiana.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

BONET CORREA, Antonio, y BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz (comisarios), *Filippo Juvarra 1678-1736. De Mesina al Palacio Real de Madrid*. Catálogo de la exposición celebrada de abril a julio en los Salones Génova del Palacio Real de Madrid. Edición del Patrimonio Nacional y del Ministerio de Cultura, Madrid, 1994, 487 páginas; numerosas ilustraciones en blanco y negro y color.



No podía ofrecerse esta exposición en lugar más adecuado que el mismo Palacio Real, trazado por el propio Filippo Juvarra, aunque el edificio que se levantara fuera una reducción obra de su discípulo Sacchetti. En esta era de las exposiciones en que nos hallamos, la diversidad de su contenido convoca necesariamente a diferentes clases de público. No hay que engañarse: es exposición para entendidos. El dibujo referido a la arquitectura es una abstracción, el vuelo del proyectista, sin el cual nunca el constructor pudiera concretarlo en edificio. Pero desde el Renacimiento la arquitectura reposaba sobre el firme asidero de las trazas, de los diseños. Arquitecto es quien imagina un edificio y lo expresa en plantas y alzados. La envergadura de estas trazas fue creciendo considerablemente y en el siglo XVIII se llega a fórmulas de enorme escala. No en balde en esta exposición causaba asombro la sala que contenía los grandes diseños del Palacio Real de Madrid. Es algo que no suele verse; pertenece al mundo de los archivos.

El abate Filippo Juvarra vino a ser un regalo a la monarquía española. Como señala Bonet Correa, el destino de Juvarra se hallaba en las cortes europeas, pero esencialmente en la española. Realiza en 1701 arquitectura efímera para festejar la entronización de Felipe V. Habría de entrenarse al servicio del rey de Saboya, poblando de espléndidos edificios la ciudad de Turín. Otras actuaciones le llevarían a intervenciones en Lisboa. Pero el último fruto se recibiría en Madrid, adonde arriba en 1735 para trazar el Palacio Real Nuevo, que substituyera al incendiado el año antes. Se produce el encuentro con el arte español, que es el que describen Beatriz Blasco Esquivias y Virginia Tovar. Surgían alternativas al proyecto de Juvarra, de aquellos barrocos españoles (Ardemans y Ribera); pero a la postre sería su colosal proyecto el que eligiera Felipe V. "Desengaños de la Villa y Corte", indica Bonet, representaron serios obstáculos al triunfo de las ideas del arquitecto. Cuando muere en Madrid el 31 de enero de 1736, cierra los ojos con la tremenda inseguridad del logro de su proyecto. No había capacidad económica para tan gigantesco edificio. Su discípulo Sacchetti se encargó de acortar las dimensiones.

Hoy la exposición se aloja en el edificio de Sacchetti, en una gloriosa supervivencia del arte de Juvarra. En los denomi-

nados "Salones de Génova", Jesús Anaya ha distribuído el espacio y lo explica valiéndose del concepto de Juvarra de "transparencia espacial". El contenido de los objetos se articula en cinco ámbitos, que se acoplan a temas seriados por la cronología. Estos espacios son interiores dentro de los propios del palacio. Fue acierto ambientar la muestra con fragmentos de arquitectura, que acreditan la escala grande y la limpieza del mármol. Era el mensaje europeo frente al ladrillo español.

El Catálogo debe ser abordado en dos direcciones. Por un lado los objetos de la propia exposición, constituída por 155 ejemplares. Pero por otro lado los artículos que preceden constituyen una obra monumental dedicada a Juvarra.

La cubierta del libro lleva el retrato de Juvarra, atribuído a Agostino Masucci y que posee la Real Academia de San Fernando. Se considera que es el que regaló en 1707 el arquitecto a la Academia de San Lucas con motivo de su ingreso. Dos consecuencias extrae el visitante de la exposición: Juvarra fue un excepcional dibujante y un gran arquitecto. La valía del dibujo de Juvarra es analizada por Henry Millon. Empleó todas las técnicas: carboncillo, pluma y pincel; se sirve de aguada y tinta de color. Hay un detalle en su historial: trabajó como platero y el dibujo en este arte tenía gran relevancia. Pero al mismo tiempo fue grabador y lo hizo en planchas grandes.

La obra significación es la de arquitecto regio. En dos cortes ejerció como arquitecto sumo. Primero en la corte del Rey de Saboya. Redacta las *Instrucciones* para que se atengan a ella los maestros que trabajaban en esta circunscripción. Datan de 1702 y las firma en calidad de "Caballero Filippo Juvarra, Primer Arquitecto". Son indicaciones pobladas de dibujos, que aclaran las formas a que habrían de atenerse los maestros. Era el único responsable de la arquitectura en el reino y era preciso redactar este reglamento. Todo el pensamiento de Juvarra se recoge en estos documentos de su mano.

Arranca la exposición de las obras realizadas en Mesina en 1701 al ser proclamado rey Felipe V. Tronos, adornos, arcos y pirámides, según grabado de Juvarra testifican el acontecimiento. Otro grupo de obras pertenece a los concursos convocados en Italia, a los que acude Juvarra. Primer premio de primera clase obtiene por su proyecto de villa de recreo, en el Concurso Clementino de 1705. Se muestran proyectos para Nápoles y Roma. Llama la atención el proyecto para el teatro de marionetas del Palacio de la Cancillería de Roma. Se agrupan luego las obras de la madurez del artista, cuando es arquitecto de la Casa de Saboya (1714-1735). El Palacio Real de Mesina, la Real Basílica de la Superga, el Palacio Real de Rivoli, el Palacio Madama de Turin, el Palacio de Caza de Stupinigi, quedan soberbiamente ilustrados por los diseños de Juvarra.

El último periodo es el que pertenece a España (1735-1736). En tan breve tiempo cabe una enorme labor, y lo que es más importante: "la implantación oficial del Clasicismo en España". Juvarra vino a ser la contestación al barroquismo castizo español. Lo curioso es que las dos tendencias coexistieron, se respetaron, por lo menos hasta que entró en actividad la Real Academia de San Fernando (1752). Para ambientar el periodo, se llevaron los retratos de Felipe V y su esposa Isabel de Farnesio (Juan Ranc y Miguel Jacinto Meléndez). Se ofrecieron dibujos fragmentarios de Juvarra para el Palacio Real Nuevo e incluso una planta general que se le atribuye. Pero los grandes planos que ilustran sus ideas son los elaborados por Sabatini, Alfonso

Rodríguez, Marcelo Fontón y José Pérez. No hay duda de que el diseño en mano española acredita la mayor calidad, aunque se trate de copias de originales de Juvarra.

En síntesis, una monografía al día sobre Juvarra, en lengua española y con la más bella presentación.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

STRATTON, Suzanne L. (coordinadora), *Spanish Polychrome Sculpture. 1500-1800 in United States Collections*, The Spanish Institute, Nueva York, 1993, 191 páginas. Ilustraciones en color y blanco y negro.

Feliz iniciativa la emprendida por el Instituto de España de Nueva York, que consiste en exhibir en la sede de este centro, en el Museo Meadows de Dallas y en el County Museum of Art de Los Angeles, una colección de piezas de escultura policromada española conservadas en colecciones norteamericanas. Suzanne L. Stratton, directora de Programas Culturales y de Bellas Artes del Instituto, en las palabras introductorias al Catálogo explica las razones. Reconoce que la prevalencia del tema religioso y de la fuerza expresiva que dimana de estas obras sin duda dificulta su aceptación por parte del posible adquiriente. Es un hecho comprobado que la pintura se ha abierto con facilidad paso en el gusto de los coleccionistas. Sin duda ha pesado en esta difícil aceptación de la escultura policromada la posición de Vasari, quien daba por hecho que la verdadera escultura era la que se hacía en mármol o bronce. Pero no deja de ser una paradoja que una de las parcelas más significativas del arte español, la madera policromada, que además se halla tan representada en los dominios de la antigua América hispánica, está tan poco conocida y valorada. Claro que esta inapetencia ha tenido sus ventajas: la de mantener en su sitio las esculturas. Mientras que la pintura española ha entregado muchos tesoros a museos y colecciones extranjeras, la escultura sigue ocupando su lugar en los templos peninsulares.

Explica la presentadora del catálogo que estas piezas llegaron a Estados Unidos como consecuencia de un cambio de actitud, emprendida a comienzos del siglo XX, con el objetivo de poseer algo del "estilo español", y esta apertura abrió una vía para el objeto escultórico. Sea cualquiera la razón, lo cierto es que en Estados Unidos empezó a interesar la obra escultórica en madera policromada, si bien no se alertó el olfato para

la adquisición de obras importantes. Se compraba lo que estaba en el mercado.

Como es ya usual en estos catálogos, se incorporan estudios como el de Griedley McKim-Smith, experta en la materia pues hizo su tesis doctoral sobre Gregorio Fernández. Acude al punto de vista de Vasari respecto a los valores de la escultura, distinguiendo entre el arte del Norte y el Mediterráneo. Era un enfrentamiento entre el gótico y el renacimiento. En este sentido España era considerada norteña y de ahí que resultara desfavorecida en su escala de valores. Pero los escritores españoles que se ocupan de biografías de artistas modifican esta apreciación. Cita la autora a Pacheco, que ensalza a Alonso Berruguete por haber extinguido en España la "bárbara e ignorante manera que había existido en las tres artes". Los autores españoles (el mismo Palomino) advirtieron en los escultores la fidelidad a los cánones italianos. Analiza en términos de crítica la apreciación de la escultura policromada, que tuvo un gran valedor en Dieulafoy. Pero considera fundamental que se abandone el afán de identificar lo español con lo clásico para potenciar su valoración. La escultura policromada tiene que ser abordada precisamente por su diferencia.

Dado que se trata de escultura policromada, un estudio dedicado a los pintores y la policromía ha sido incluído y lleva la firma de Ronda Kasl. Se trata de un estudio técnico, razón por la cual salen a relucir los precisos términos de los contratos de pintura. Y como habitualmente las esculturas y relieves se destinaban a retablos, Judith Berg Sobré se ocupa de esta modalidad española entre 1500 y 1750.

Las fichas del catálogo han sido redactadas por Samuel K. Heath, director del Meadows Museum de Dallas. El autor conoce muy bien la escultura española del Renacimiento. La muestra ofrece un repertorio de treinta y seis piezas. Se ofrece una clasificación hecha con toda cautela, pero ofreciendo centros de producción y avanzando algunos autores. Hay representación de Alejo de Vahía (Lamentación sobre Cristo muerto), Juan de Valmaseda, círculo de Francisco Giralte; dos expresivísimos Profetas se relacionan con Gabriel Joly. Del círculo de Martínez Montañés son un San Juan Bautista y una Inmaculada. También hay muestra de José de Mora (Dolorosa). Una Santa Teresa de busto es clasificada como de Murcia o importada de Nápoles por esta vía, más probablemente.

Pero la gestión de la exposición ha deparado un fruto añadido. Se ha dado la alerta y otros coleccionistas han ofrecido noticias de lo que poseen. Esto motiva un Apéndice del Catálogo, redactado por Valery Taylor Brown. Se dan fotografías y datos de paradero y descripción. En este apéndice se incluyen piezas ya conocidas, como las esculturas de Luisa Roldana en la Hispanic Society de Nueva York.

Anteriormente se ha hablado de que la escultura policromada no ha tenido mucha aceptación. Conviene añadir que en general la escultura –toda ella– ofrece por desgracia una menor receptividad del público. Pero hay que reconocer que las cosas están cambiando. Un alud de estudios de escultura ha producido un revolcón en el gusto. Por esta razón esta iniciativa en los Estados Unidos debe inscribirse en el cambio. Pero hay que agradecerlo, sobre todo por producirse en un país que gobierna el mundo moderno. Felicitémonos por ello. Además el libro que comentamos producirá un ulterior beneficio para los organizadores: la divulgación de esta información va a permitir un mejor conocimiento de estas piezas y sin duda una más exacta clasificación.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

AUTORES VARIOS, *Arquitectura del Renacimiento en Andalucía. Andrés de Vandelvira y su época*. Catálogo de la exposición celebrada en la catedral de Jaén, octubre y noviembre de 1992. Edición de la Consejería de Cultura y Medio Ambiente de Andalucía, Sevilla, 1992. 371 páginas y numerosas ilustraciones.

Las exposiciones en las catedrales han adquirido en nuestro tiempo carta de naturaleza. El ocaso de las catedrales como núcleo de la acción eclesial ha recibido en compensación el brillo que prestan las exposiciones, pues no se encontrarían lugares más adecuados para estas comparecencias del arte. Mas siempre ha de procurarse un motivo que las justifique. Andrés de Vandelvira –una de las cumbres de la arquitectura española del siglo XVI– ofrece en la sacristía de la catedral de Jaén una pieza de excepcional valía arquitectónica. Los organizadores de esta exposición han tenido un doble acierto: por un lado el estudio del arquitecto y de su obra, con las piezas de arte que sirven de arropamiento; y por otro, el colocarlas en el marco de la catedral de Jaén.

Si se habla de la exposición, la referencia al catálogo es imprescindible. Las piezas escogidas pertenecen a la platería, con sus diversas variantes, y libros de coro provistos de miniaturas. Figuraron asimismo documentos y trazas de arquitectura. Del Archivo de Simancas se llevó el diseño del palacio de Don Francisco de los Cobos en Ubeda, firmado por Martín de Ortega y Luis de Vega. Del mayor interés es el Anexo de Planimetría. El diseño actual, en aras de la enseñanza, permite valorar en plantas y alzados las empresas arquitectónicas más audaces. En este anexo se hallaban diseños actuales de los Hospitales Real de Granada, de Úbeda y de la Sangre, en Sevilla. Otro grupo se dedicaba a la Lonja de Sevilla. Y de las catedrales de Sevilla, Granada, Almería y Jaén se mostraban conjuntos y dependencias, como sacristías y salas capitulares, aparte de detalles, como bóvedas.

Pero una exposición da pie a promover estudios en torno al tema central. El catálogo de esta muestra es un ejemplo de un certero aprovechamiento del momento. Porque centrar en Andrés de Vandelvira todo el esfuerzo representaría carecer de contrastes, de elementos de comparación, que harían poco comprensible el momento. Nueve estudios de especialistas aportan una perspectiva completa de lo que representó el Renacimiento en la arquitectura andaluza.

Núcleo de la cuestión es la figura de Vandelvira. Un recuento y valoración de lo

que haya representado corre a cargo de Lázaro Gila y Vicente M. Ruiz Puertas. Es de alabar el excelente repertorio de ilustraciones de las obras del arquitecto. Victor Pérez Escolano se ocupa de "Territorio y ciudad", ilustrándolo con vistas urbanas de Civitatis Orbis Terrarum y de la colección de Wyngaerde. Cuenta asimismo la promoción. Henares Cuéllar pasa revista a los grandes clientes del momento: catedrales (Granada, Málaga, Jaén); los Reyes (Palacio de Carlos V en Granada) y nobles (palacio de La Calahorra); los concejos (ayuntamiento de Sevilla). Rafael López Guzmán analiza los componentes de la arquitectura: soportes, bóvedas, arcos y tipologías (la escalera). Enrique Nuere Mateuco deja en claro el papel de los ensambladores-carpinteros, que hicieron tantas armaduras mudéjares y renacentistas. El Jardín representó la identificación con la naturaleza, en medio de plantas, flores, fuentes y estatuas, según detalla Checa Cremades al ocuparse de los edificios de la Alhambra y del Alcázar de Sevilla. Pero como señala Alfredo J. Morales, hubo "otra arquitectura". Que es aquélla que se une al edificio, como las rejas del Maestro Bartolomé; o la que se hizo para un acontecimiento y nació como "efímera" (túmulos de Felipe II). Pero arquitectura viene a ser en cuanto a su diseño la platería, como dice esa torre de plata que es la custodia de Nuestra Señora del Castillo, de Fuente Obejuna (Córdoba). Una cruz puede ser la que precede al edificio, como la del Juramento de la Lonja de Sevilla; pero se torna en bordado y filigrana al constituirse en cruz parroquial.

Pero también hay arquitectura dentro de las pinturas: "pintura, arquitectura", señala Juan Miguel Serrera Contreras; y así descubre los edificios del renacimiento que hay en las pinturas de Alejo Fernández o Luis de Vargas. Y no podía faltar la visión ultramarina. Andalucía propagó su arquitectura en las Indias, como detallan Juan Carlos Hernández Núñez y Ramón María Serrera Contreras.

La exposición deja su huella permanente a través de este catálogo. Esta suma de perspectivas proporciona una visión global, instructiva y amena. En el fondo es lo que debe ser una exposición: renacer el pasado durante unos días, pero asegurar la permanencia de su magisterio a través de la letra escrita.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

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: 531 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

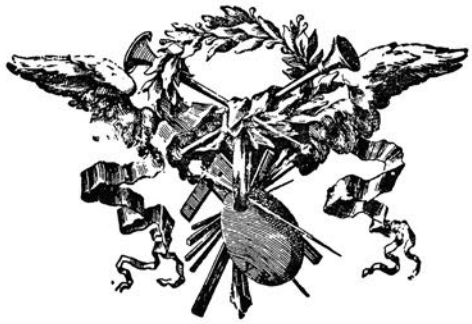
Abierta de lunes a viernes de diez a dos y sábados de diez a una y media

TALLER DE VACIADOS

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO: 531 95 94

Lunes de ocho a siete de la tarde. Martes a viernes de ocho a tres
Reproduciones de obras escultóricas clásicas y contemporáneas
Se venden reproduciones a entidades y particulares

PUBLICACIONES

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO: 522 14 91 - FAX: 523 15 99

Lunes a viernes de diez a dos