

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1995

NUM. 81

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

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

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1995

NUM. 81

En el Patrocinio de este Volumen han contribuído:
– Fundación BANCO BILBAO VIZCAYA
– Fundación HAZEN HOSSESCHRUEDERS

DEPÓSITO LEGAL: M. 6264.-1958

GRÁFICAS ARABÍ, S.A. c/ Virgen de la Paz, 6 – Torrejón de Ardoz (Madrid)

SUMARIO

	<u>Págs.</u>
NECROLOGÍAS DEL EXCMO. SR. D. JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ DEL AMO	
ENRIQUE PARDO CANALÍS, <i>Don José Luis Fernández del Amo</i>	11
VENANCIO BLANCO MARTÍN, <i>A mi gran amigo José Luis Fernández del Amo</i>	13
JOSÉ LUIS SÁNCHEZ, <i>José Luis Fernández del Amo</i>	17
ANTONIO BONET CORREA, <i>In Memoriam</i>	19
ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA, <i>La levedad de una partida (En memoria del arquitecto José Luis Fernández del Amo) a Beatriz López-Gil</i>	21
NARCISO YEPES, <i>A Fernández del Amo</i>	25
RECUERDO DEL ILTMO. SR. D. MARCOS RICO SANTAMARÍA	
JOSÉ LUIS ÁLVAREZ ÁLVAREZ, <i>Marcos Rico Santamaría</i>	29
RECUERDO DEL ILTMO. SR. D. AURELIO BIOSCA	
JULIÁN GÁLLEGO, <i>Don Aurelio Biosca, galerista de Arte: In Memoriam</i>	35
RAMÓN GONZÁLEZ DE AMEZÚA, <i>Tres épocas, tres órganos madrileños</i>	37
LUIS CERVERA VERA., <i>La fachada del Real Hospital de Santiago en Cuenca, diseñada por Francisco de Mora</i>	53
CARLOS ROMERO DE LECEA, <i>Reunión del 9 de octubre de 1995, en Londres, del Comité Fundacional del Consejo Europeo de Academias Nacionales de Bellas Artes</i>	85
JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ, <i>La Torre de la Catedral de Valladolid</i>	91
INTERVENCIONES MONOGRÁFICAS EN LOS PLENOS DE LA ACADEMIA	
LUIS DE PABLO, <i>¿Qué enseñar al aprendiz de compositor?</i>	153
CRISTÓBAL HALFFTER, <i>Memento a Dresden: su proceso de creación</i>	157
VIRGINIA TOVAR MARTÍN, <i>La escalera principal del Palacio Real de Aranjuez: alternativas para un diseño monumental</i>	165
FRANCISCO JOSÉ LEÓN TELLO, <i>Variabilidad significativa de la terminología musical: el concepto de música en los tratadistas españoles del Renacimiento y del Barroco</i>	217
JOSÉ LUIS CANO DE GARDOQUI GARCÍA, <i>Felipe II concede privilegio a Juan de Herrera para la impresión y venta de las estampas de El Escorial en el ducado de Milán</i>	241

	<u>Págs.</u>
JESÚS MARÍA PARRADO DEL OLMO, <i>El diálogo entre las tendencias escultóricas castellanas a mediados del siglo XVI</i>	251
JUAN MIGUEL SERRERA, <i>La defensa novohispana de la ingenuidad de la pintura</i>	275
JOSÉ LUIS BARRIO MOYA, "El grabador italiano Nicolás Barsanti, Director de la Calcografía Real"	289
M ^{ra} . DEL CARMEN UTANDE RAMIRO, <i>Inventario de la colección de dibujos originales para "la ilustración española y americana" de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (III)</i>	307
JOAQUÍN ARNAU AMO, <i>Apuntes para una interpretación de la puerta románica de la Catedral de Valencia</i>	389
TERESA LAVALLE, <i>El largo proceso constructivo del monumento a Cervantes en Madrid</i>	431
CARLOS SAGUAR QUER, <i>Ciudades de la memoria. Proyectos de arquitectura funeraria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando</i>	449
MANUEL GARCÍA GUATAS, <i>Una nueva carta de Goya y noticia de su destinatario</i>	477
ALEJANDRO SANZ DE LA TORRE, <i>Valoración de la arquitectura palmesana en los cronistas mallorquines: Binimelis, Dameto, Mut, Alemany</i>	493
M ^{ra} DOLORES CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, <i>Juan del Ribero Rada y el orden dórico</i>	517
JESÚS RUBIO LAPAZ, <i>Reflexiones sobre la asimilación de la memoria del pasado y el concepto de la fama en las artes liberales del humanismo español</i>	543
J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, <i>Crónica de la Academia. Segundo semestre de 1995</i>	581
BIBLIOGRAFÍA	605

NECROLOGÍAS
DEL
EXCMO. SR. D. JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ DEL AMO

DON JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ DEL AMO

Por

ENRIQUE PARDO CANALÍS

Con profunda tristeza nos reunimos hoy para honrar la memoria de D. José Luis Fernández del Amo, uno de nuestros más ilustres y queridos compañeros.

Como en otras ocasiones no se intenta recordar ahora ni seguir puntualmente las cotas más relevantes de su densa biografía –él mismo la calificaría de sucinta– que abrillantarían el colmado empeño de una existencia ejemplar, tanto porque ello habría de ser motivo de las intervenciones de quienes participen en esta sesión, como por la costumbre observada de evocar brevemente su paso por la Academia, partiendo de su efectiva incorporación a la misma. De ahí que se destaque el hecho de que en 2 de abril de 1990, D. Fernando Chueca, D. Manuel Rivera y D. José Luis Sánchez suscribieran su propuesta para cubrir la vacante de D. Luis Moya Blanco, fallecido en 25 de enero anterior.

Cubierto el trámite establecido y previa conformidad de la Sección de Arquitectura, fue elegido en sesión extraordinaria de 4 de junio inmediato. Al recibir la oportuna comunicación, el interesado manifestó muy complacidamente su satisfacción y agradecimiento junto a sus mejores deseos de colaborar –dice textualmente– “en la alta misión” que a la Academia le estaba encomendada.

Sería en 10 de noviembre cuando se celebrara en sesión solemne la recepción pública del recipiendario que leyó su discurso de ingreso titulado “Encuentro con la creación”. Brillante discurso, en verdad, en el que después de recordar emotivamente a dilectos amigos –entre ellos, a Monseñor Sopena, Pablo Serrano y Luis Moya–, centraría su intervención en “el empuje de la creatividad” e integración de las artes que tan esforzadamente alentara su propia actividad profesional.

Concluída la contestación de D. Antonio Fernández Alba, el Sr. Director en funciones, D. Ramón González de Amezúa, procedió a la imposición de

la medalla núm. 38 y entrega del diploma correspondiente siendo invitado, entre nutridos aplausos, a ocupar el asiento a él asignado.

Ya incorporado activamente a la Corporación pertenecería a la Sección de Arquitectura –de la que sería Secretario– quedando adscrito a las Comisiones de Monumentos, Publicaciones y Exposiciones, asistiendo con generalizada asiduidad a las sesiones plenarias.

No quisiera terminar estas líneas empañadas de sincera emoción, sin subrayar algunas cualidades personales de nuestro querido amigo desaparecido que si, por una parte, acreditaban su preclara condición humana, constituirían a la vez para todos un ejemplo de loable imitación.

En tal sentido, quisiera destacar su continuado esfuerzo personal, tenacidad, apasionado servidor de los ideales estéticos y acendrada religiosidad sin alharacas ni pueriles exteriorizaciones.

Sirva como emotivo colofón de estas líneas, el texto admirable del tarjetón familiar que ha llegado a mis manos, repartido con ocasión de su fallecimiento, agradeciendo a la vez las manifestaciones de gratitud recibidas y que con entrañable autorización de sus deudos, deseo leer a continuación:

+

*José Luis Fernández del Amo
murió en su casa de Valdecañales
el 19 de Agosto del 95 + después de comple-
tar una vida llena de realizaciones +
con la satisfacción de sentirse querido
por su mujer, sus hijos y sus nietos, +
quienes agradecen las muestras de cariño
de tantos amigos +
Madrid, Setiembre 1995.*

Que Dios le tenga en su gloria.

A MI GRAN AMIGO
JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ DEL AMO

Por

VENANCIO BLANCO MARTÍN

Últimamente, José Luis Fernández del Amo nos venía anunciando algo que ninguno de nosotros queríamos entender, y mucho menos admitir. Su aparente tristeza, la serenidad y silencio en la expresión de su rostro, y cierta torpeza en los movimientos de su cuerpo, nos dibujaban una imagen inequívoca y preocupante. José Luis fallecía poco tiempo después.

Un hombre extraordinario, –por utilizar una expresión muy suya, cuando se refería a los demás– a quién la muerte le buscó un lugar para su descanso eterno; lugar, que él había elegido para vivir, gozar y disfrutar de la naturaleza con la familia y sus amigos. Fue en su finca de Valdelandes, donde él pasaba temporadas de trabajo y descanso. Su casa, diseñada y construída por él, es ejemplo de clara arquitectura en la conjugación de formas, volúmenes y espacios creados para el hombre, por un hombre que entendió muy bien el sentido de la familia y de la amistad.

Tuve la suerte de compartir con ellos en aquel lugar, momentos muy bonitos de fiesta familiar, que ahora recuerdo con emoción. Quisiera dedicar un recuerdo muy especial para Beatriz su esposa.

Allí le sorprendió,...

Allí le sorprendió la muerte

le pudo sorprender,...

pero no inquietar.

José Luis supo vivir en paz, supo, y pudo hacerlo. El arquitecto había cimentado y construído su vida sobre pilares muy firmes.

Valores éticos, morales y religiosos, daban forma y personalidad al hombre que los había elegido. No solamente para vivir, sino también para morir.

A partir de este momento, en el que por razones de trabajo no pude estar junto con él y los suyos, mi recuerdo de José Luis será para siempre, el de

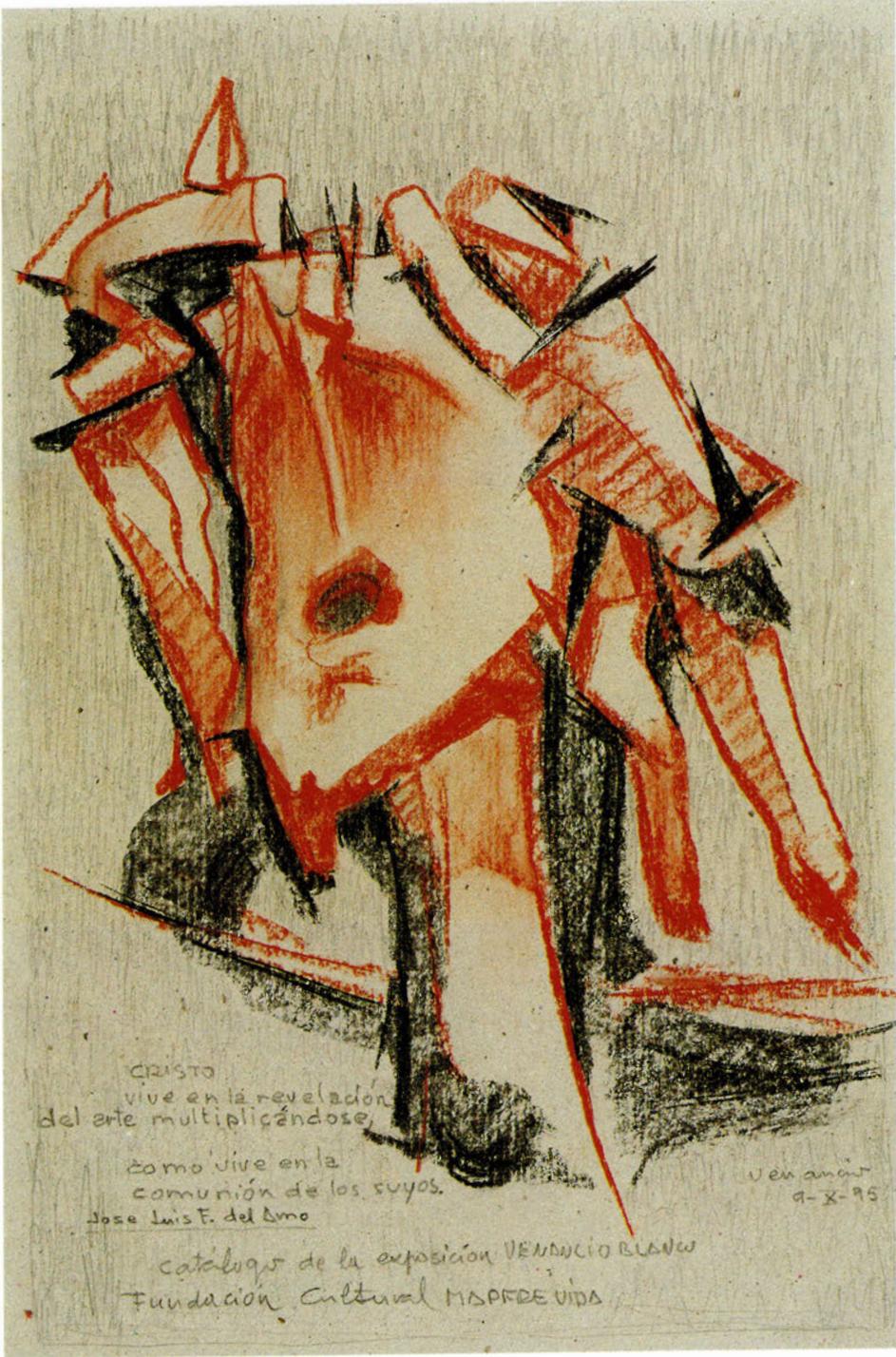
siempre. Un hombre bueno, sencillo, servicial, alegre y con gran sentido del humor. Buen conversador, respetuoso con los demás y con claro criterio personal cuando se comentaban temas relacionados con el arte.

Su arquitectura ha sido merecidamente reconocida y premiada en numerosas ocasiones, compañeros más capacitados que yo, podrían darnos una visión más completa de su obra y lo que ésta ha significado en el arte contemporáneo.

Fue su gran ilusión, fuente inagotable de ideas y proyectos. Proyectos, a veces compartidos con jóvenes artistas a los que estimulaba y ayudaba constantemente, llegando a formar con ellos grupos de magníficos colaboradores que terminaban siendo grandes amigos.

Muchos de aquéllos jóvenes hoy son nombres de reconocido prestigio. Alguno de ellos, por desgracia ya también fallecidos nos han dejado una obra importante y significativa, por cuanto suponía la búsqueda de nuevas formas y conceptos renovadores en el arte de aquel momento una obra de gran contenido plástico, que como valor espiritual podríamos ofrecer también hoy en este emotivo y cariñoso homenaje de amistad, a nuestro compañero desaparecido.

José Luis Fernández del Amo descanse en paz.



CRISTO
vive en la revelación
del arte multiplicándose,

como vive en la
comunión de los suyos.
Jose Luis F. del Amo

Venancio
9-X-95

catálogo de la exposición VENANCIO BLANCO
Fundación Cultural MASP DE VIDA

JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ DEL AMO

Por

JOSÉ LUIS SÁNCHEZ

Querida Beatriz; extensa familia: troncal, lateral y asumida. Queridos amigos: José Luis está vivo en todos nosotros. Y estas palabras mías las he intentado hilvanar para un acto de vida, que no de muerte.

Desde no hace mucho tiempo se ha convertido en una costumbre el aplaudir en los entierros. La gente debe de querer así exteriorizar sentimientos de solidaridad o admiración hacia la persona desaparecida.

En el entierro de José Luis Fernández en Valdelandes no aplaudió nadie. Estábamos todos serenamente apenados, entristecidos, en aquel paisaje de jaras y berrocales. Durante el funeral, antes de devolver su cuerpo a la tierra, una emoción muy intensa nos unió a todos, familiares, amigos, lugareños a los que tanto había tratado y favorecido.

Yo quisiera ahora recordar esa emoción y dedicar estas palabras al que fue, para mi vida de trabajador del arte, esencial ejemplo y estímulo, completando aquel contenido silencio con mi agradecido aplauso; pocos como él ayudaron, en un ambiente tan poco propicio como el de nuestra postguerra, a buscar entre tantas cenizas las escasas ascuas de lo que quedaba del 27, de los Artistas Ibéricos, del ADLAN y del GATEPAC, dispersados por la represión y el exilio. Reclamo el justo reconocimiento de los esfuerzos, entusiasmos, penas y alegrías del que fue pionero y motor del controvertido mundo de las artes plásticas en nuestro país; antes de que el olvido pueda borrar el recuerdo.

Desde la organización y dirección del primer Curso de Arte Abstracto en Santander hasta su ejemplar labor en el Instituto de Colonización, pasando por la creación y puesta en pie del Museo de Arte Contemporáneo, rompió y ayudó a romper con prejuicios y cobardías, con tanta mentalidad a la defensiva.

El Museo de Arte Contemporáneo fue su empresa más importante. Bajo su dirección (1952/1958), en el escenario de un triste patio de la Biblioteca Nacional destinado a exposiciones temporáneas, ideó y realizó un prodigio de diafanidad y sencillez expositiva. Sin ningún alarde económico. Allí se alojó

el germen de lo que muy pronto sería El Paso, la aportación mas significativa al arte de nuestro tiempo, cuando finalizaban los años cincuenta.

Creo estar mejor situado para evocar su valiente labor como renovador del arte sacro, de las artes al servicio de la liturgia, en lo que fui un constante colaborador suyo. Con su entusiasmo y autoridad, logró encauzar muchas de las inquietudes de los que entonces eramos jóvenes artistas, comprometiéndonos con un arte que miraba cara a cara a la sociedad. Carlos Pascual de Lara, Valdivieso, Guerrero, Vento, Povedano, Labra, Mompó, Pablo Serrano, Manolo Rivera, Antonio Suárez, Venancio Blanco, Mampaso, Cánogar, Millares, Gómez Perales, Arcadio Blasco, Carpe, Eduardo Carretero, y otros a los que seguramente olvido, trabajamos con ahínco, intentando barrer tanta acumulación sansulpicianiana, pasando una vigorosa mano de cal purificadora, como se hacía en los templos medievales en los tiempos de la peste.

A su voz acudimos todos con nuestras cerámicas, frescos, mosaicos, esculturas (que no imágenes), objetos de culto, sin mas barreras a nuestra libertad creadora que las dificultades que los distintos oficios nos oponían, y aprendiendo de paso el oficio. Su arquitectura, simple y ordenada, de una ruralidad metafísica, encajaba a la perfección en nuestras inquietudes estéticas. Y la lucha no fue fácil. A un ambiente hostil se unía la incompreensión de una buena parte del clero, con escasa formación artística. La autoridad de algunos religiosos, como el P. Aguilar, el P. Alfonso Roig o el P. Plazaola, nos defendieron de muchas iras. Estoy hablando de los años anteriores al Concilio Vaticano, que amparó y justificó esta necesaria renovación. Poco o nada ha recogido la curiosidad por el arte contemporáneo de esta saludable desinfección, de esta irrupción de aire fresco.

Con toda esta labor la sociedad actual está en deuda. J.L. Fernández del Amo fue su sólida base, su cimiento firme; sin pensar en él no será posible una correcta lectura de nuestras artes en la segunda mitad de este siglo. Sin él será muy difícil explicar tantos saludables cambios, tantos espléndidos frutos.

José Luis Fernández del Amo ha sido en fin, y lo va ha seguir siendo en mi recuerdo, un hombre honesto, austero, apasionado, de una religiosidad sincera y profunda, que mi escepticismo siempre ha envidiado. Así como muchos viven con una rutilante estrella sobre sus cabezas, manteniendo su brillo por impulsos propios o ajenos, él prefirió pasear la suya por el breve camino que va de la cabeza al corazón.

IN MEMORIAM

Por

ANTONIO BONET CORREA

Hay personas cuya biografía está acorde con su forma de ser y que imprimen a todos sus actos el inconfundible sello de su personalidad. José Luis Fernández del Amo, en este sentido, ha sido un afortunado. Su vida y su obra creadora fueron el reflejo más nítido de su sincero talante y de su auténtica actitud ética y estética. Incluso su muerte, tan inesperada, ha estado marcada por su actitud silenciosa y por la ausencia y lejanía de los demás que trae consigo el mes más caluroso del estío, en el cual no funcionan las vanaglorias mundanas y sólo reina el imperio de la tierra. Su sencillez, su cordialidad y su discreción, unidas a su espiritualidad profunda, eran tan grandes que el destino hizo que se nos fuese calladamente, sin causarnos la inquietud previa que despiertan los enfermos y sin dar tiempo a que sus amigos, compañeros y admiradores tuviésemos el tiempo para pensar en que era eminente tan gran pérdida.

Tanto por su obra arquitectónica como por el papel que desempeñó en el alumbramiento del arte abstracto en España, José Luis Fernández del Amo fue una figura esencial de nuestro tiempo. En las décadas oscuras de la postguerra, cuando todo era penuria y dominaba la confusión historicista en la arquitectura, supo, desde la práctica constructiva de las Regiones Devastadas y del Instituto Nacional de Colonización crear una obra pura e intensamente lírica, de gran precisión volumétrica y expresividad matérica. Sus “Nuevas Poblaciones”, al igual que sus iglesias, son verdaderos paradigmas de una manera de hacer arquitectura “vividera” a la vez que bella. Vegaviana es el mejor ejemplo de su fina percepción del paisaje natural y de su sentido de lo vernáculo. José Luis Fernández del Amo afirmó siempre que su aspiración había sido realizar una arquitectura asequible, anónima, espontánea y sincera. Su deseo se cumplió con creces. Sus poblaciones, auténticas estilizaciones de la cultura campesina, tienen un aire intemporal. Muy antiguas y muy modernas, en su aparente simplicidad “popular” participan de la abstracción y del espíritu

de la vanguardia. Lejos de las retóricas realizaciones academicistas de los arquitectos entonces al uso, Fernández del Amo supo además integrar en sus edificios las obras creadas por los artistas últimos y renovadores que anunciaban un nuevo horizonte estético.

Importantísimo fue el papel que siendo muy joven le tocó desempeñar dentro del panorama de las artes plásticas. En calidad de Director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Madrid, de 1952 a 1959 y de Director del Curso de Arte Abstracto en la Universidad Menéndez Pelayo de Santander en 1953, José Luis Fernández del Amo llevó a cabo una acción decisiva. Largo sería enumerar con pormenores todo lo que hizo. Los mejores y más audaces artistas, Chillida, Millares, Guerrero, Manolo Rivera, Mompó, Pablo Serrano, Venancio Blanco, José Luis Sánchez y tantos otros colaboraron en sus edificios y expusieron sus obras en las salas del Museo de Arte Contemporáneo que, en 1953, fue la primera instalación espacial acorde con la naciente vanguardia española. Saltando por encima del tiempo, al ordenar geométricamente estas salas lo mismo que hizo en la vecina *Sala Negra*, proporcionó a Madrid un área expositiva de moderna factura. Igualmente con los paneles pedagógicos, que, valiéndose de las láminas del libro de Seuphor, confeccionó para explicar al público lo que era la abstracción, removió el estancado ambiente de la capital de España. Su acción fue un abrir las ventanas para que entrase libremente el aire fresco.

Difícilmente podremos olvidar a José Luis Fernández del Amo los que tuvimos la suerte de conocerle. Compañero entrañable en la Academia, era parco en palabras innecesarias aunque sabía decir lo oportuno y emitir juicios breves pero certeros. Entre mis recuerdos personales nunca olvidaré cuando coincidí con él en la isla de Tenerife. Visitar en su compañía la antigua ciudad de La Laguna fue para mí una verdadera delicia. Sus observaciones sobre los monumentos, la textura de un muro, la calidad del pavimento de un patio o la belleza del rincón de una calle típica eran una auténtica lección de saber ver la arquitectura y el urbanismo.

A su viuda, hijos y nietos, en especial a mi amigo Rafael, quiero testificarles mi pésame por tan dolorosa pérdida. José Luis nos diría que no tuviésemos dolor ante su muerte pues él se iba a gozar de la paz, de la luz y del espacio trascendido de la eternidad. Descanse en paz.

LA LEVEDAD DE UNA PARTIDA
(En memoria del arquitecto José Luis Fernández del Amo)
a Beatriz López-Gil

Por

ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA

Con la muerte reciente del arquitecto y académico José Luis Fernández del Amo (1914-1995) desaparece del panorama de nuestro entorno cultural una personalidad un tanto difuminada del significativo papel que su rica y aguda sensibilidad tuvo para con el desarrollo de las actividades plásticas que llevaron a cabo las vanguardias españolas en aquellas décadas inciertas de la posguerra.

El arquitecto José Luis Fernández del Amo percibió con gran intuición, el tiempo de impronta regresiva de una época sin auroras. Hombre de talante generoso, se enfrentó con tolerancia intelectual ante las críticas ingratas hacia toda corriente innovadora. Su proceder intelectual trató de neutralizar el sectarismo ideológico de unos tiempos complejos y desairados. Disidente apacible, su mérito creo yo, fue introducir en los acantilados de aquel archipiélago oscuro, el espíritu de las vanguardias plásticas, cuyo ideal estético configura por aquellos años en España, un mundo nuevo de estímulos y vivencias que con sus destellos iluminó una realidad cultural más propicia a los modernos horizontes europeos.

La figura de José Luis Fernández del Amo y su acción se orienta sin duda a la creación y dirección del primer Museo de Arte Contemporáneo en España y sobre todo en abrigar y difundir las claves y principios estético-sociales de las vanguardias y los valores espirituales que lleva implícita la nueva obra de arte. Un encuadre profesional de urgencia, situaría a Fernández del Amo como un arquitecto que trata de recuperar los presupuestos simbólico-espaciales del magisterio que encierra la arquitectura popular, frente a las desviaciones que habían tenido lugar en España como consecuencia, primero de la crisis del 98 y más tarde con la ruptura de las corrientes modernas y del pensamiento

racionalista en la Europa de los años cincuenta. Bajo esta perspectiva de somero análisis historiográfico, Fernández del Amo, junto con J. Antonio Coderch, M. Valls, M. Fisac..., tratarían de recuperar en estas tramas de lo popular algunos de los postulados espaciales y compositivos que llevaban implícito el Movimiento Moderno en Arquitectura en sus diferentes códigos estilísticos, emancipándose así, de los delirios del “nacionalismo imperial” que construía la arquitectura del “nuevo régimen”.

Como ya señalé en ocasión lejana en torno a la obra como arquitecto de José Luis Fernández del Amo. Si El Escorial se intuía como estilo de la década de los cuarenta, la Alhambra podía contemplarse como un método. Si el conjunto escorialense, arrebatado por una usurpación simbólica apresurada, había sido destinado a reproducir mediante la copia los nuevos estereotipos oficiales, la Alhambra debería proporcionar desde una lectura distanciada de la óptica romántica, un encuentro permisivo con los axiomas y postulados de la modernidad racionalista europea. Allí se podría encontrar la racionalidad constructiva de los contenidos espaciales, el repertorio orgánico en el discurrir de sus plantas, la superación áulica del espacio interior y exterior, adecuación al medio natural, la funcionalidad de los materiales, la libertad de la forma y una interpretación de la caja espacial, de acuerdo con los dictados que el cubismo había señalado como requisito indispensable para abordar el proyecto moderno de la arquitectura.

Es a partir de este encuadre donde, a mi juicio, pueden explicarse los trabajos de Fernández del Amo en sus dos vertientes más significativas, los trazados y arquitecturas de los nuevos poblados rurales y la espacialidad de su arquitectura religiosa. En sus pueblos, independiente de su incongruencia sociológica, concibe el espacio como un lugar de sensaciones plásticas muy afín con la abstracción simbólica y estilización geométrica de la cultura campesina. Su diseño discurre por la adición de volúmenes de marcada linealidad abstracta, más que por un conjunto de masas a los que se añaden las referencias estéticas, la secuencia de planos cristaliza la espacialidad del dentro y el fuera, la unidad del material hará homogéneo el conjunto, adoptando a la topografía del lugar todas las secuencias del espacio. La casa contemplando el cerro o rellenando la vaguada, incorporando sin reticencias lo natural al artificio, la razón geométrica al substrato orgánico.

El otro parámetro del espacio arquitectónico en el que trabajaba Fernández del Amo, el espacio religioso, refleja con gran nitidez la dificultad que el

arquitecto moderno tiene para configurar desde la abstracción espacial el valor simbólico en lo arquitectónico y el esfuerzo que debe realizar desde el proyecto para obtener desde la manipulación de la materia, la cualidad del nuevo sentimiento del espacio. Esta dificultad y esfuerzo tratará de superarlo recurriendo al lenguaje que le ofrece la plástica moderna, lenguaje donde el sentimiento y la libertad de expresión se hacen más elocuentes y arriesgan con actitud más iconoclasta mayores aventuras innovadoras. En sus proyectos para las iglesias no excluirá desde los primeros trazos, la seducción plástica de las incipientes vanguardias, artistas y artesanos incorporan sus gestos epigráficos en el muro, más como textura que como ornato descriptivo, superando en estas singulares aportaciones del espacio religioso, la dualidad entre arquitectura y decoración, entre estructura espacial y ambientación, dualidades que excluyen y disocian la realidad del espacio arquitectónico.

Pero la discreta personalidad del académico J.L. Fernández del Amo, a pesar de las consideraciones antes señaladas, la veo algo alejada de la investidura escueta del arquitecto. En la percepción más nítida que aún retengo de aquellos tiempos, me parece sentirla más próxima al ejercicio anónimo del poeta. El poeta como se sabe, no posee existencia muy precisa en esta vida. Su quehacer está como alejado del perverso eco con que nos fustiga lo real y su destino parece estar ligado a desentrañar la mirada más profunda que encierra el acontecer de la existencia. Estas dos circunstancias, ocupan al poeta en ese oficio de nombrar, nombrar con asombro, las relaciones de los hombres con las cosas, de manera que entretenido en estos itinerarios imaginativos, su vida discurre tangente a las contingencias materiales y en los márgenes donde se reparten halagos y galardones. Su título, como tal, el de poeta, no llega a otorgársele hasta que la muerte anuncia su ausencia y es precisamente este vacío el que nos hace evidente el sentir de lo que fue su mirada poética.

La persona de José Luis Fernández del Amo se perfila para mí, como la figura de un hombre convencido que la vida como aquellos espacios que construyen los hombres, no traducen con plenitud los contenidos del ser que los habita y que tal vez la coherencia total, en el caso de que exista, se deba encontrar en otros lugares y convenga tener en cuenta otras circunstancias imaginarias.

A FERNÁNDEZ DEL AMO

Por

NARCISO YEPES

Estas líneas quieren ser un humilde homenaje a Beatriz, la esposa y compañera infatigable de José Luis Fernández del Amo.

Nuestra amistad entrañable surgió de una manera totalmente extraarquitectónica y extramusical. Fue hace algo más de veinte años en el Monasterio Cisterciense de Buenafuente del Sistol, en la provincia de Guadalajara y en la margen derecha del río Tajo.

Ibamos buscando lo mismo y el mismo lugar solitario, silencioso y cargado de una energía que la podríamos calificar de energía divina.

Este año se está celebrando los siete siglos y medio de presencia monacal femenina dentro de aquellos hermosísimos muros románicos.

Las monjas del monasterio vivían en unas condiciones muy precarias. La penuria, el frío y los problemas de habitabilidad llegaron a tal extremo, que estuvieron a punto de tener que abandonar el lugar. Gracias a Dios que no ocurrió. Hubo en el momento preciso, tres grandes mujeres que llegaron a tiempo y que nos dieron la voz de alarma: Jimena Menéndez-Pidal, Carmen Vallina y nuestra compañera en la Academia María Elena Gómez-Moreno. También llegó a tiempo el capellán que Dios mandó a aquel lugar remoto y que sigue estando allí: Ángel Moreno.

Siguiendo las huellas de nuestras tres pioneras, fuimos llegando un grupo de amigos y entre ellos estaba el matrimonio Fernández del Amo.

Nada más llegar al Monasterio José Luis puso en marcha su motor de arquitecto inagotable y particularmente de arquitecto especializado en lugares contemplativos.

Todos a su lado, formábamos una piña que empezó a llamarse “Amigos de Buenafuente”. Buscábamos el silencio, nuestro diálogo interior con lo trascendente, la verdadera oración, el amor entre los seres humanos. En definitiva, buscábamos la verdad suprema.

José Luis era el pilar de este grupo. Hizo trabajos que modificaron de una manera sorprendente la confortabilidad de las monjas y siempre respetando sus costumbres y tradiciones.

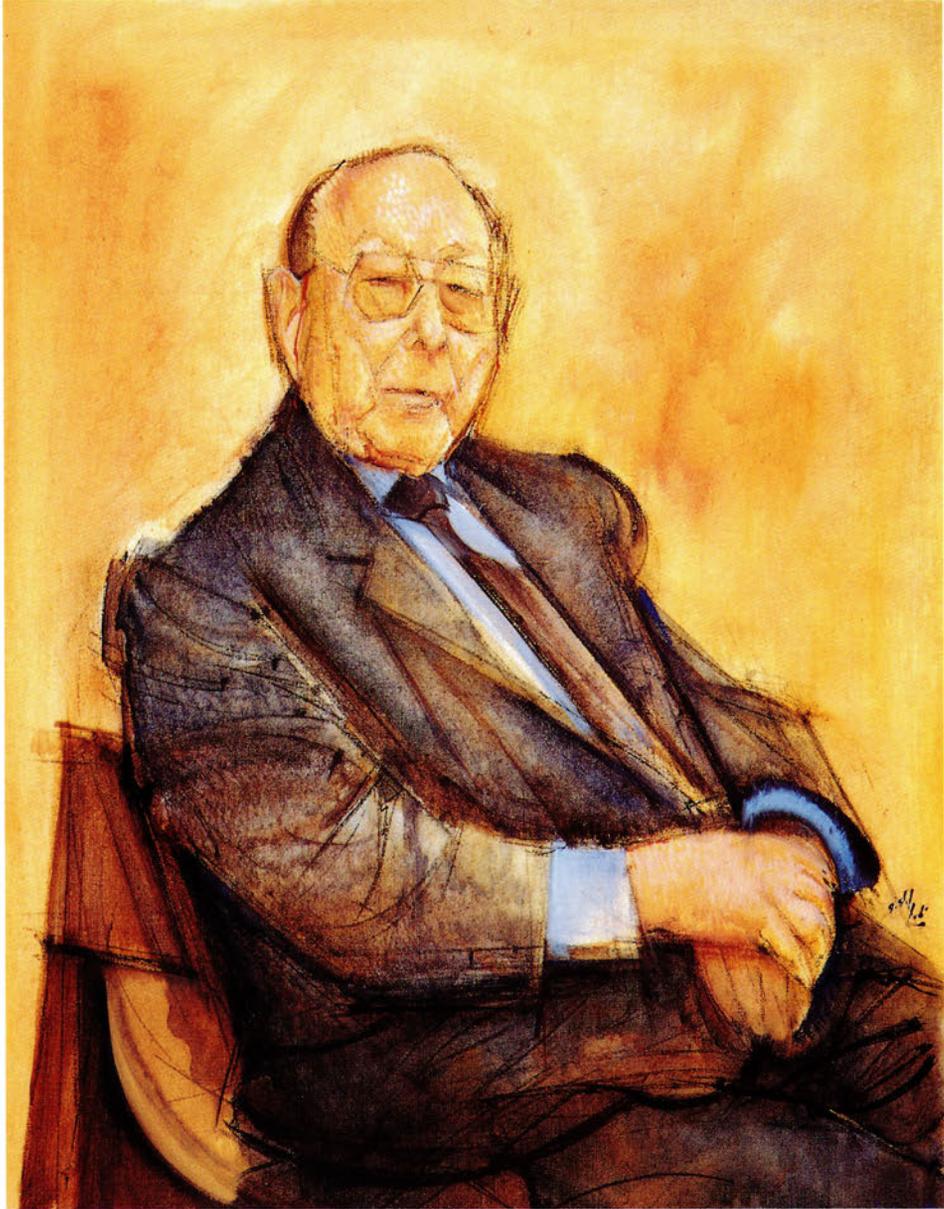
Es verdad eso de que donde hay un hombre grande, es porque junto a él, hay una mujer tan grande como él.

Por eso precisamente, quería dedicarte estas líneas a ti, querida Beatriz. Porque los dos y precisamente los dos juntos, habéis sido envueltos por ese halo bien luminoso que os hace tan queridos por todos los que os hemos rodeado.

En verdad, es el mayor tesoro del ser humano.

Gracias.

RECUERDO
DEL
ILTMO. SR. D. MARCOS RICO SANTAMARÍA



MARCOS RICO SANTAMARÍA

Por

JOSÉ LUIS ÁLVAREZ ÁLVAREZ

Conocí a Marcos Rico en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en los años que los dos éramos Académicos Correspondientes de la Institución, y a través de las sesiones en que coincidimos, fue surgiendo nuestra amistad y mi aprecio por sus criterios y opiniones.

La Academia de San Fernando para uno que llega a ella, como yo, desde el interés por las Bellas Artes, y proveniente no de la condición de artista, sino de interesado por el Arte y el Patrimonio Cultural, tiene un atractivo especial. La presencia en ella te proporciona la posibilidad de conocer a personas del mundo del Arte, de muy variadas características: Pintores y Escultores que reúnen los rasgos del artista independiente, Músicos entre los que hay compositores e intérpretes, naturalmente distintos, Arquitectos en los que se combinan los aspectos del artista, el profesional y el estudioso, y Profesores, Críticos e Investigadores de las más diversas artes. Pero esa mezcla produce un curioso ambiente, plural y diverso, pero muy agradable, tanto por la diversidad de formaciones e intereses, como por el amable y educado trato que se respira en sus reuniones, no exentas naturalmente de diferencias de opinión sobre temas concretos, y por el común interés que los artistas o profesores –practiquen o estudien un Arte u otra–, tienen por todos los aspectos y problemas del mundo de la Cultura y el Arte.

Marcos Rico, aunque naturalmente estaba allí por su condición de Arquitecto, participaba de ese común interés, ya que a medida que le conocías ibas sabiendo ya no sólo de su curiosidad, sino de su afición a las diversas Artes: a la Pintura o Escultura, como demostraba llamando a colaborar en obras que realizó a pintores y escultores; a la Música, que llegó a practicar y a la que conservaba una devoción que le llevaba a ser un melómano ilustrado de los que abundan en nuestro suelo muchos menos que en otros países; y a las modernas Artes de la Imagen.

Todo ello le hacía asistir con gran frecuencia a las reuniones de los lunes en la Academia donde sus intervenciones, prudentes y oportunas, eran oídas con gran interés, y a apoyar con espíritu de mecenazgo, iniciativas de la misma Institución.

Pero al recordarle hoy, naturalmente es preciso resaltar su dedicación de toda una vida a la Arquitectura, de cuyo trabajo han quedado abundantes muestras a lo largo de su dilatada vida profesional. Burgos, Madrid y otras ciudades, son testigos de su buen hacer como arquitecto. Su labor no se limita, sin embargo, en ese campo, a la construcción de edificios propios de la época y estilos que le tocó vivir, sino que su curiosidad e ingenio le llevó a la investigación e invención en los procedimientos y materiales constructivos, la participación con interesantes ponencias en abundantes Congresos, y a la publicación de numerosos trabajos. Pero a su carácter de arquitecto moderno, añadía su interés por la conservación, estudio y restauración de monumentos antiguos, de lo que hay abundantes muestras. Por ello en diversos lugares, pero especialmente en Burgos, figuran entre sus obras, junto a modernos hoteles e iglesias o edificios de viviendas, administrativos o escolares, obras tan notables como el Hostal Landa, donde se mezcla la restauración con la edificación nueva, perfectamente adaptada hasta convertirse en un clásico de la alta hostelería española, o la restauración de la Iglesia de San Lesmes.

Sin embargo, sobre todo este amplio trabajo quiero destacar lo que es para mí más importante desde el punto de vista histórico y artístico: su amor y dedicación a la Catedral de Burgos.

Tuve el placer de visitarla con él, pocos meses antes de su muerte, y aunque, como es natural, yo ya había estado en ella muchas veces, esa visita significó, gracias a sus explicaciones y a su cariño por la Catedral, una visión nueva de ese extraordinario Monumento. Su conocimiento y amor por cada detalle, la explicación de las restauraciones hechas y las que se necesitaban hacer; la descripción de los problemas, carencias y necesidades presupuestarias de las que era tan consciente; los datos sobre el contenido de la Catedral y el relato de sus detalles, rincones e historias, eran una fuente constante de aprendizaje para el oyente.

No es extraño, por ello, que entre sus abundantes publicaciones de experto arquitecto y de hombre interesado por muchos saberes, prefiera yo su monumental libro “La Catedral de Burgos, Patrimonio del Mundo”, publi-

cado ya hace diez años, pero cuya lectura o repaso es casi la mejor manera de ver y conocer la maravillosa Catedral. Planos, fotografías, historia, estudios, explicaciones, obras del pasado y proyectos de futuro, hacen de sus páginas una fuente de información y un homenaje a esa catedral a la que dedicó tantas horas y tanto cariño.

Es el destino del hombre pasar, en todo caso, en el breve período de una vida, y dejar las cosas y las personas más queridas. Pero hay veces en que por el esfuerzo y el amor por lo que rodea a esa vida, los hombres dejamos recuerdos de nuestro esfuerzo, de nuestro trabajo, de nuestras ilusiones, de nuestra conducta, y ese recuerdo es un consuelo para sus personas queridas, su familia, sus amigos, sus vecinos, los que le conocieron. Algunas profesiones tienen, como la de arquitecto, la de artista, la de escritor, el privilegio de dejar no sólo impresiones, sensaciones, afectos, sino además obras tangibles, legibles, visibles. Por ello, Marcos, además de su afecto y su calor humano para las personas que le quisieron o conocieron, ha dejado las obras fruto del amor a la arquitectura y sus publicaciones fruto del amor a las Artes, y muy en especial a su Catedral. Y cuando las vemos o leemos vuelve a estar vivo y a nuestro lado nuestro amigo Marcos Rico.

RECUERDO
DEL
ILTMO. SR. D. AURELIO BIOSCA

DON AURELIO BIOSCA, GALERISTA DE ARTE: IN MEMORIAM

Por

JULIÁN GÁLLEGO

En la madrugada del día 23 de octubre de 1995 ha fallecido súbitamente, a los ochenta y siete años de edad, don Aurelio Biosca, fundador y director de una de las más antiguas y prestigiosas galerías de exposiciones de Madrid.

En 1940, pocos meses después de la conclusión de la guerra civil y cuando las exposiciones de arte eran escasas en la capital de España, don Aurelio adquiere una casa en el número 11 de la calle de Génova, a escasa distancia del Paseo de Recoletos (sede del Palacio de Bibliotecas y Museos que, durante algún tiempo, albergará el Museo de Arte Contemporáneo) e instala en sus bajos, con elegancia y amplitud, una galería de exposiciones que, tras una larga trayectoria, sigue todavía abierta en nuestros días, dedicada generalmente a arte moderno y contemporáneo español, mientras reserva los pisos altos a almacenes y talleres de marcos y mobiliario relacionado con dicha actividad. La experiencia en su Cataluña natal le servirá de adelantado cultural de los artistas de Barcelona y de piedra de toque para apreciar el valor de los centrados en Madrid.

En su primera exposición, dedicada al gran escultor José Clará, en 1940, conoció al famoso teórico y crítico de Arte don Eugenio D'Ors, que a la sazón solía residir en la capital. Ello le animará, tras sucesivas exposiciones de los pintores Eduardo Vicente (autor del admirable retrato de la Sra. Biosca, madre del galerísta) en 1941 y de Rafael Zabaleta, en 1942, a abrir los amplios locales de su galería a la *Academia Breve de Crítica de Arte*, fundada por D'Ors en 1941 y cuyo primer acto será la reunión primera de sus once miembros en la cual se decide la celebración anual del llamado *Salón de los Once*, con la libre elección de un artista (pintor o escultor) contemporáneo por cada uno de los académicos. Bajo la presidencia de don Eugenio y con el secretariado del crítico Enrique Azcoaga, fueron nombra-

dos miembros de la Academia Breve la Condesa de Campo Alange, D. José María Alfaro, D. José Camón Aznar, el Infante D. Eugenio de Baviera, los embajadores del Japón, D. Yakichiro Suma, y de Venezuela, D. A. Zarega Fombona, D. Eduardo Lloset y Marañón, el Dr. Blanco Soler y D. Luis Felipe Vivanco, que, con el presidente y secretario citados, formaron *los Once* del título académico. La primera exposición, de 1942, fue dedicada (salvadas ciertas dificultades) en homenaje a Isidro Nonell, muerto en 1911. La de 1943, llamada ya oficialmente *Salón de los Once*, reunió las obras de María Blanchard, Olga Sacharof, Fujita, y los pintores españoles Grau Sala, Pedro Mozos, Jesús Olasagasti, Pedro Pruna, Eduardo Vicente, Rafael Zabaleta y Manolo Hugué.

El Salón se celebró hasta su undécima convocatoria (que coincidió con la muerte de Eugenio D'Ors) y, con excepción del 5º y el 6º, en la galería Biosca, siendo don Aurelio el más entusiasta instalador y receptor.

No se limita, en absoluto, a esta actividad el constante hacer del galerísta en favor de la pintura española contemporánea, que ha persistido con igual entusiasmo una vez desaparecida la *Academia Breve*, al fallecer su director. La Galería Biosca ha sido y sigue siendo, hasta la fecha, una de las más constantes y sólidas en la promoción del arte de nuestro país y en su historial, durante y después del *Salón de los Once*, figuran desde los más ilustres académicos a los jóvenes más prometedores. Citar sus nombres sería muy prolijo y baste decir que don Aurelio Biosca ha mantenido, hasta la fecha de su muerte, el entusiasmo por la pintura contemporánea de nuestro país.

Que Dios le otorgue el eterno descanso y a sus familiares el temple de persistir en tan honrosa tarea.

TRES ÉPOCAS, TRES ÓRGANOS MADRILEÑOS *

Por

RAMÓN GONZÁLEZ DE AMEZÚA

Nuestra entrañable Villa, ese viejo lugarote manchego promovido a Capital del Reino (de tantos Reinos...) por un vallisoletano, muestra en todos los órdenes una formación de sucesivos aluviones de los más variados orígenes. Los madrileños (que como dice Forges, seremos unos quinientos) no podemos mostrar esas viejas piedras ni esas otras antiguas tradiciones que tanto lustre proporcionan a muchas ciudades españolas. Nos hemos de conformar –eso sí– con mucho orgullo y satisfacción, con una realidad espiritual: todos los queridos compatriotas que aquí residen, llegados de los más variados puntos de España, se encuentran como en su propia casa, y, sin renegar en nada de su patria chica, adoptan pronto ese inconfundible aire madrileño, a veces más cortante que el Guadarrama, pero siempre alegre, cordial, y dispuesto a reírse de su propia sombra.

Salvo alguna excepción, no hay grandes templos en Madrid, pero sí, muy bellos, como nos enseñó D. Elías Tormo en su hermoso libro. Donde hay templos, hay órganos, empero que hoy en día en los de nueva erección se instalan más bien guitarras, refugiándose los órganos en lugares menos sagrados. A modo de curiosa vista de pájaro, hemos escogido tres, separados sucesivamente por un siglo, y de esta suerte podrán deducirse algunos medidos comentarios.

Del primero y más antiguo, el de la Colegiata de San Isidro, no queda desgraciadamente más que la memoria. Instalado en la tribuna del lado de la Epístola (preconciliar, para entendernos) del altar mayor, fue pasto de las llamas en 1936. Dicho sea de pasada, las iglesias madrileñas capearon bastante bien aquel terrible temporal del 1936-39, conservando en su arribada, altares, imágenes, lámparas, y no pocas campanas. Pero eso sí, si algo

* Artículo publicado en el libro homenaje al Cardenal Vicente Enrique Tarancón del año 1980.

se había perdido era siempre el órgano, la gran mayoría de los hoy existentes son posteriores a 1939.

El citado órgano aún lo tengo en mi retina, y en mi oído; mi temprana vocación organística y organera me impulsaba a contemplarlo y escucharlo con avidez, y aún una vez a “colarme” en la tribuna a sabiendas de la probable e inevitable expulsión del entrometido chiquillo.

Tenía aquel instrumento algo entonces muy raro en Madrid: una tupida y hermosa trompetería horizontal, cuyos recios y brillantes sonidos contrastaban con la redondez aflautada de moda a la sazón.

Si la memoria no me falla, fue construido por D. José Verdalonga, autor del famoso órgano del Emperador de la catedral de Toledo, y del órgano del Evangelio de la misma catedral Primada, hoy por fortuna restaurados en todo su maravilloso esplendor. La composición –que cito a continuación– tomada del libro *Organología* de Alberto Merklin, muestra grandes concordancias con el estilo de aquel organero, y sitúa la probable fecha de construcción en el final del siglo XVIII.

GRAN ORGANO

Flautado mayor	Flautado mayor
Flautado	Flautado
Violón	Violón
Octava	Octava
Docena	Docena
Quincena	Quincena
Nasarte	Nasarte
Nazardos	Corneta
Clarón (Lleno)	Clarón
Trompeta Real	Trompeta Real
	Travesera

(Tr. exterior)

Clarín suave	Clarín claro
Bajoncillo	Clarín
Clarín Bajo	Chirimía
Viejos	Viejas
Regalía	Regalía
Violeta	Trompeta Magna

Cadereta

Interior y expresiva	Violón	Flautado
	Octava	Octava
	Docena	Docena
	Decinovena	Corneta Tolosana
	Lleno	Lleno
	Bajete	Bajete
	Trompeta Real	Clarín de ecos
	Fagot	Clarinete

CONTRAS

Contras de Flautado
Contras de Trompeta

VARIOS

Tambor
Timbal
Gaita
Pajaritos

El segundo órgano no está muy lejos del primero: en la Basílica de San Francisco el Grande. Instrumento de muy bellos recuerdos para el que esto escribe, ya que en 1940 inicié una larga serie de conciertos dominicales durante la misa de 12, incluyendo obras de Cabezón, Cabanilles, Bach, Buxtehude etc. con general asombro –y adversas críticas– ante tan extraña y aburrida programación. El ininterrumpido recital me valió una cariñosa reprimenda del Sr. Patriarca D. Leopoldo Eijo; adelantándose con visión profética a la liturgia actual, quería que el órgano callara durante las lecturas, el canon, el Pater Noster, etc. pese a que la gente no atendía, al no saber latín ni existir los micrófonos. Me dijo: “...no querrás echar a los fieles en brazos de Morfeo”...aproveché el involuntario lapsus linguae para contestarle: “la música que toco, será aburrida, pero no tanto como para que se duerman...”.

Este órgano es un hermoso ejemplar de la época romántica en su mejor expresión: debido a A. Cavaillé-Coll, tiene una sonoridad bella y majestuosa, pese a sus no grandes proporciones para tan enorme templo, que poco por cierto le acompaña con una acústica super reverberante, propia de las

grandes cúpulas, terror de los organistas. Desconozco la fecha exacta de su construcción, pero debió de ser alrededor de 1880. Cito la composición original, haciendo la salvedad de que la Voz humana, llevado de mi juvenil entusiasmo por el entonces ignorado barroco, fue sustituida por una Zímbala 2 h., si bien, respetuoso con la tubería retirada debida a tan gran maestro, la guardé cuidadosamente embalada en el interior del órgano.

GRAN ORGANO

Bourdon 16
 Montre 8
 Salicional 8
 Violoncelle 8
 Flûte Harmonique 8
 Bourdon 8
 Prestant 4
 Flûte douce 4
 Plein-jeu 5 r.
 Basson 16
 Trompette 8
 Clairon 4

RECITATIVO

Expresivo

Flûte Traversière 8
 Viole de Gambe 8
 Voix Céleste 8
 Flûte octavante 4
 Octavin 2
 Trompette 8
 Basson-Hautbois 8
 Voix humaine 8

Pedalero

Contrebasse 16
 Soubasse 16 (del G.O.)
 Basse 8 (id.)
 Bourdon 8 (id.)
 Basson 16 (id.)
 Bombarde 16

<i>Varios</i>	Acoplamientos y enganches normales
	Octava grave del G.O.
	Lamada G.O.
	Llamada lengüetería y llenos G.O.
	Temblante
	Pedal de trueno (orage)

Este órgano es de transmisión mecánica, con máquina, “Barker” para el primer teclado; está situado en un lateral del coro, teniendo en frente un falso órgano con fachada de tubos pintados en una tela, probando que –ay!– los fondos no han solido ser generosos cuando de órganos se trata.

El tercer órgano, contemporáneo, tiene una fecha exacta: 1976. Construido, bajo la dirección de quien suscribe, para la Fundación March, e inaugurado por él mismo el 14-1-76 con un programa del barroco español, incluyendo dos hermosos quintetos del P. Soler. De proporciones parecidas a los dos antes citados, tiene sus registros distribuidos en tres teclados manuales y uno pedalero.

Su moderno diseño –los tubos de fachada, de cobre anodizado en color sepia– se funde con el concepto sobrio de la sala; testigo mudo o activo de cuantos conciertos se celebran en aquella: muchos y buenos por fortuna.

Solo echaremos en falta un Clarín 8 de trompetería exterior, previsto en un principio, pero al final sustituido por un registro corto –Dulzaina– ya que, dentro de las completísimas instalaciones de la sala, existe una cortina o telón corredizo que oculta –afeitándole– el instrumento cuando aquella ha de utilizarse para fines no musicales, i.e. conferencias, teatro, etc.

En cuanto a la acústica, nos encontramos con el polo opuesto de San Francisco el Grande; debido a las dimensiones de la sala y a sus materiales absorbentes, no hay casi reverberación, y el organista ha de suplirla con un tañer muy expresivo, sabiendo que el más mínimo desliz será perfectamente percibido.

El concepto musical tiende a una “recuperación” de la tradición perdida: transmisión mecánica, organista de espaldas, planos sonoros bien diferenciados, como podemos ver en la composición que sigue.

GRAN ORGANO

Quintadena 16
Flautado 8

	Violón 8 Octava 4 Ripieno 6 h Corneta 6 h Orlos 8 (exterior) Dulzaina 4-16 (id.)
<i>CALDERETA</i> interior	Flauta de chimenea 8 Octava 4 Tapadillo 4 Quincena 2 Decinovenena 1 1/3 Churumbela 2 h Zímbala 3 h Cromorno 8
<i>RECITATIVO</i> expresivo	Flautado violón 8 Corno de Gambo 8 Voz Celeste 8 Principal 4 Lleno 3-4 h. Trompeta 8 Voz humana 8
<i>PEDALERO</i>	Contras 16 Principal 8 Bajo dulce 8 Fagot 16 Regalia 4
<i>VARIOS</i>	Temblantes, acoplamientos y enganches, 4 combinaciones ajustables, pistones.

Como se indica en el título de este modesto trabajo, los tres órganos son representativos de tres épocas bien distintas, y una vez más se confirmará

que el arte no es sino la mejor expresión, que a veces llega al grito (¿qué es el “Guernica” sino un tremendo grito?), de una sociedad y de su cultura.

Cuando se instala el órgano de San Isidro señorean la música religiosa –o la música a secas, como diremos luego– nombres como Scarlatti y el P. Soler. Música alegre, viva, jugosa, que poco tiene que ver con el tópico de “música religiosa”. No están tan lejos los años en que, de producirse algún acontecimiento luctuoso, o –en todo caso– el Viernes Santo, las emisoras de radio –la “caja tonta” todavía nonnata– emitían “música religiosa” en plan de funeral. Se suponía que tendría que ser de solemne gravedad, más bien tirando a triste, y, a ser posible, pasablemente aburrida. Nada más lejos de la realidad, pues la iglesia ha incorporado siempre la música viva, y la música del pueblo, a sus fastos litúrgicos. Tenemos que esperar a los últimos 60 ó 70 años de los cuatro siglos post-tridentinos para acusar una rigidez que igualmente se produjo en otros órdenes, y que se ha cerrado con el Concilio Vaticano II. Pues, por ejemplo, en el mismo siglo XIX se producen maravillas como el Requiem de Verdi o del Berlioz llevando a una cumbre espléndida el lenguaje operístico de la época; no otra cosa sucede con nuestro entrañable “Miserere” de D. Hilarión Eslava.

Desahogado con esta disgresión, pasaremos a ver que nos cuenta el órgano de San Isidro con sus teclas y sus registros.

Sin duda este instrumento, como los que le siguieron hasta el terrible muro histórico que levanta la Guerra de la Independencia, muestra una evolución del barroco que apunta ya claramente al futuro romanticismo. Poca utilidad tiene el hacer “historia ficción”: ¿qué hubiera pasado de no existir la Revolución Francesa, de no haber pasado Córcega a Francia, con lo cual, Napoleón hubiera sido tal vez militar de algún pequeño ejército local? Sin duda la marcha del mundo escrita estaría de muy distinta forma, pero creo que, con todo, el romanticismo habría llegado en cualquier caso.

De la vieja tradición española sigue conservando, empero, la división en bajos y tiples de los registros, y el concepto de cada teclado como un órgano independiente y autónomo, que de otra forma no se justificaría otra división, bien lógica y útil en los numerosísimos –la gran mayoría– instrumentos de un sólo teclado manual. Aún no se ha estudiado suficientemente la razón estética de esa complicada y costosa división, pues me resisto a creer que no tuviese otra justificación que los “tientos de medio registro” que representa sólo una pequeña parte de la producción de nuestros compositores.

El Gran Organo, o teclado mayor, presenta ya una buena base de flautados que, sin perder la dulzura de ataque de sus predecesores del XVII, tienen ya una notable fuerza y una mayor redondez, como puede comprobarse en los Verdalonga de Toledo citados ut supra.

Tenemos después un “lleno” bien sólido: Docena, Quincena, Clarón –este de talla más ancha que el Llento normal– y en cambio, falta la Zímbala. Otro paso al romanticismo. Se conservan los tradicionales Nasardos y Corneta, así como la Trompeta Real –interior– cuyo nombre, como es sabido, no tiene connotaciones con la Realeza, sino con la realidad. Sus tubos (en los 12 bajos) tienen la longitud “real” que les corresponde por las reglas del buen arte, en contraposición a la “Trompeta bastarda” en la que, por razones de economía o de espacio, dichos tubos tienen la mitad de dicha longitud y el sonido es, en consecuencia, menos redondo, menos noble, y más áspero. Si la “Flauta travesera” es como las de Toledo, se compone –cada nota– de dos tubos ahusados o cónicos, y afinados en ondulación (como la romántica “Voz Celeste”) y aquí tenemos otro avance más hacia el romanticismo.

La batería de trompetas exteriores y horizontales corresponde ya a la época de su máximo desarrollo, culminación de una trayectoria que se iniciaría tímidamente a fines del siglo XVII. En la mano derecha tenemos 16-8-8-4, en la izquierda 8-4-4-2, lo cual nos da claridad en los bajos y plenitud en los tiples. Distinta aplicación de aquella tiene del “tiento de medio registro” antes aludido. Completa la batería lo que llamo el “registro particular del organista”: La Regalia u Orlos, que se presta a maravillas de expresividad; y, de propina, los burlones “Viejos” y “Viejas” a los que más adelante nos referimos.

El segundo teclado (físicamente el primero) continúa la tradición de ser una réplica más delicada del teclado mayor. Pero encontramos algo nuevo: es ya totalmente expresivo. Nos hemos alejado de los registros sueltos “de eco” con una pisa que sólo permitía abrir o cerrar, pero incómodamente mantener una posición intermedia. Esta expresión ya no es de tapa superior que se levanta (como en las arcas de ecos) sino que tiene celosías verticales y que puede dejarse –como cabe hoy en día examinar en el órgano de la Capilla del Palacio Real de Madrid, construido por Jorge Bosch en 1777– en el punto que se desee. Y seguimos asomándonos al romanticismo con un Fagot y un Clarinete.

Donde la cosa no tiene todavía remedio, es en las contras, que siguen limitadas a sus tristes 12 notas. Supongo que estarían dobladas –como

en Toledo— por otras de enganche al teclado principal, y que existiría asimismo acoplamiento —corredizo— de ambos teclados; siempre en la dirección apuntada.

Los registros “monocordes” del “Tambor”, Timbal, Gaita, y los famosos “pajaritos” se inscriben, al igual que los “Viejos” y “Viejas” en el libre albedrío del organista; dicho sea de otro modo, en la improvisación. No se encuentra en la literatura escrita indicios del uso de tales registros, muy comunes, que han de servir para las libres fantasías de los villancicos, los versillos —brevísimos— de las vísperas, y tantas otras ocasiones en las que debía brillar el genio improvisador de nuestros organistas, género que en España debió alcanzar altas cotas.

Estas observaciones —que tendrán su correspondencia cuando hablemos del siguiente órgano, el romántico— pueden recordarnos el indudable sentido popular y hasta lúdico que este grave e imponente instrumento, el órgano tenía en épocas en las que aparecía también como el monstruo, el gigante musical, único gigante al lado de pequeños conjuntos instrumentales de cámara. Además de esos registros singulares, pero musicales al fin y al cabo, no pocos órganos disponían de otros que ponían en movimiento cabezas de máscaras o gárgolas, que hacían sus muecas saliendo de su inmovilidad aparente como adorno o decoración de la caja o fachada del instrumento. Tampoco faltaban destinados —a organistas novatos o a profanos indiscretos— los registros “de pega” colocados para completar la simetría a izquierda y derecha de los bloques de tiradores situados a ambos lados de los teclados. Los más discretos se limitaban a etiquetar “MUDO”; otros, de forma indirecta, se titulan “NOLI ME TANGERE”, lo que puede hoy en día verse en no pocos órganos antiguos. Los franceses, más festivos, llamaban a uno de estos registros “QUEUE DE RENARD”, esto es, “Cola de zorro”. Tan insólita denominación no podía por menos producir una irresistible atracción en el profano, que se apresuraba a sacar tan extraño registro; un mecanismo adecuado sacaba de su escondite una auténtica cola de zorro que venía a dar en la cara del imprudente...

Este órgano nos habla pues de una época —ya en su final— de impresionante riqueza musical en nuestros templos, de misas a ocho voces y con instrumentos “para diario”, de conciertos a dos órganos —el P. Soler escribió varios—; de un culto divino brillante y esplendoroso en catedrales y colegiata, brillo y esplendor que irradiaba a parroquias, conventos y tantas iglesias

a lo ancho y a lo largo de toda la geografía nacional, sin olvidar la de allende los mares.

Saltemos un siglo, y pasemos del apogeo del barroco al apogeo del romántico, con el órgano citado de San Francisco el Grande. Entretanto, ha nacido la gran orquesta sinfónica, y su potente voz cubre la de un gran órgano, que ha perdido así el monopolio de la grandeza. La reacción no se hace esperar: los pulmones y bronquios del órgano (fuelles y conductos) se amplían y se ensanchan, más aire y más presión facultarán a más y más voces graves y potentes al llenar de enormes resonancias las naves de las catedrales. Aparecen los primeros órganos monumentales con 5 teclados manuales y más de 100 registros: Notre-Dame, y St. Sulpice en París, ambos del mismo Cavaillé-Coll. Del contrapunto, de la fuga, de la construcción musical delicada, detallista, expresiva por su fraseo y acentuación, pasamos a la armonía masiva, aplastante a veces, seductora otras, más proclive a efectismos asequibles a un auditorio que ha perdido todo contacto con las orfebrerías del barroco o la serenidad del clasicismo y pide algo que pueda comprender sin dificultad y halagar directamente sus sentidos. Con estos presupuestos se ha compuesto música espléndida, pero no quita para que el nivel general haya bajado mucho y se preste a mediocridades que con el tiempo degenerarán hasta llegar al absurdo.

El órgano tiende a una aproximación la orquesta, y ganará en dimensión horizontal lo que pierde en vertical. Si la base de la orquesta es el cuarteto de cuerda multiplicado, que equivale en tesitura a un registro de 8 p., la base del órgano será también una multiplicación de 8 p.: nada menos que 5 en el I teclado siendo dos de ellos (Salicional 8, Violoncello 8) de timbre similar, tipo Gamba, dotados de muchos armónicos naturales parecidos a los de los instrumentos de cuerda. Dos 4 p. ningún 2 p, un Lleno de base bastante grave, desaparece la zímbala. Tenemos así –todavía– un “Plenum”, ¡cuan distinto del barroco! del acento y la claridad sobre la polifonía, hemos pasado al impacto sonoro de gran volumen, que no deja elección al oyente. La trompetería pierde su carácter variopinto y personal, para transformarse en una batería uniforme 16-8-4 pensada también para el impacto.

El II teclado, recitativo expresivo, participa de la misma filosofía, pero aun conserva flecos de la tradición del “Récit” del órgano barroco francés (de esta transición tenemos curioso ejemplo en uno de los primeros Cavaillé-Coll, el bellissimo órgano de Ntra. Sra. del Juncal, en Irún) y los registros

solistas –Trompeta, Oboe, Voz humana– están presentes, junto con la gran adquisición romántica, la “Voz Celeste”, juego ondulante que posiblemente Cavaillé-Coll tomó (como tantas otras cosas) de la Flauta travesera del barroco español, pero en versión romántica y orquestal con registros estrechos del tipo Gamba. En el pedalero vemos aparecer ese nuevo fenómeno, iniciado por el órgano romántico y desarrollado con el correr del tiempo hasta exageraciones increíbles, de los “registros por transmisión”. De los 6 registros del pedal, sólo dos efectivos y reales; los 4 restantes pertenecen al I teclado. Se obtenía así una notable economía de espacio y de costes, dado que se trata de registros de 16 y 8 p., pero interesa destacar el concepto, que incide en la “horizontalidad” antes mencionada. El órgano se trata ya más como un conjunto, como una gran orquesta, siendo válidos los sistemas que se habiliten para su más cómodo manejo. En el mismo orden no faltan, claro es, los enganches y acoplamientos completos, sino inclusive una “Octava grave” del I teclado sobre él mismo, lo que, tocando una octava alta, consigue un efecto de multiplicación de sonido, sin reparar en el cruce o duplicación de las voces de una posible polifonía o contrapunto, lo que aquí poco importa dada la homofonía en grandes acordes perfectos y pasos de modulación muy ortodoxos.

Para que no falte el acento en el viraje radical que ha dado el instrumento, podemos citar el registro de fantasía que utilizará el organista en sus improvisaciones. Ya no serán los alegres “pajaritos”, ni la dulce “gaita”, ni el sencillo “timbal”. Aparece nada menos que el “trueno” (Orage) que consiste simplemente en un mecanismo, accionado por su pedal, que hace sonar juntas en un “cluster” las primeras notas del pedalero, produciendo un estremecedor bramido, imposible de obtener si no fuese por las nuevas dimensiones de secretos, fuellería, y conductos.

En resumen: el contraste con el siglo anterior no puede ser más grande. Se trata de un nuevo concepto del instrumento; casi podemos hablar de un “nuevo instrumento”; como de hecho lo es la gran orquesta romántica en relación con la de Mozart, Vivaldi o Haendel. Hay que destacar también el papel tan diferente de la tímbrica. Del timbre como vehículo de un solista –recordemos el relevante cometido del violín concertino en un Vivaldi– pasamos al timbre masivo, al timbre “impresión”; del puntillismo de un delicado contrapunto pasamos a las oleadas sonoras que nos rodean. Unas veces con imperiosa potencia, otras con suasoria dulzura.

Si en la orquesta la evolución no se detuvo, con el viraje espléndido de la Escuela de Viena y de Debussy, marcando nuevos rumbos que preceden a Stravinsky, a Bartók, y sigue –pese a cuanto se diga– en tantos espléndidos contemporáneos, en el órgano el año 1880 del citado marca el fin de una hermosa etapa que supondrá una nueva solución de continuidad, desgraciadamente más larga que la anterior, pues hasta después de la II Guerra Mundial no se producirá un renacimiento del rey de los instrumentos, con la apertura de una nueva etapa –en la que ahora estamos de lleno– que, con ser brillantísima y esperanzadora, no ha cristalizado en una definición tan clara como la que en las anteriores configuraron el barroco y el romántico.

Si la gran orquesta romántica asumió la clásica en su seno –en un concierto, si hay que tocar Mozart, se marchan la mitad o más de los músicos, y asunto concluido– no pasó lo mismo en el órgano, que expulsó de su estructura a la mayor parte de los registros –muchos– barrocos.

Y si la gran orquesta moderna ha nacido mediante la incorporación de un sinfín de nuevos timbres e instrumentos –principalmente de percusión– ensanchando prodigiosamente su paleta sonora, nada de esto sucede en el órgano, que no cuenta con otros timbres que los ya conocidos en sus dos épocas mencionadas.

El movimiento nacido espontáneamente y simultáneamente en los países europeos en los años 50 trata de reparar la “injusticia histórica” cometida con el órgano barroco. Pero, en gran medida, tampoco quiere tirar por la borda las conquistas del romanticismo. Y, durante muchos años, hay un poderoso foco de resistencia: los EE.UU. de Norteamérica, país donde el órgano tiene un arraigo popular ya presente en los “órganos de vapor” de los sacamuelas del lejano Oeste, pasando después –además de en todas las iglesias, naturalmente– por los cines, teatros, grandes almacenes, bancos, estaciones de ferrocarril y tutti quanti. El resultado es que se busca una especie de “cuadratura del círculo”: un órgano que sea barroco, clásico, romántico, y moderno; todo en una pieza. Así, todos contentos. La cosa –bien podemos suponerlo– no es tan sencilla, y puede con toda facilidad conducir a un poco gratificante resultado, semejante a esos partidos políticos –y señalo a todos y a ninguno– que incorporan en sus programas y en sus propagandas, cuando también en sus conductas, las más diversas contradicciones e incongruencias.

Por ello, y un poco como también sucede en el símil político, apuntado en los países europeos que tienen una gran tradición organera, la solución pasa por un “centro-izquierda”, o por un “centro-derecha”.

En el tercero de los órganos citados en el presente trabajo se ha escogido el concepto que llamaríamos “centro-derecha” o barroco moderno. La disposición es clásica, tanto en el sistema (secretos de corredera, transmisión mecánica) como en la arquitectura musical, basado en la unidad autónoma de cada teclado o cuerpo de órgano y en la ordenación lógica de los armónicos naturales y las familias de timbres. Así, la composición de Gran Organo y de la Cadereta bien pudieran ser la de un órgano del siglo XVIII, con el matiz de apoyar un poco más a los primeros armónicos –lo que ya apuntaba la evolución en su día interrumpida– y de economizar registros en exceso personalistas. El teclado expresivo es en cierta medida romántico, con su juego ondulante tipo Gamba, pero no tan acentuado como en un romántico puro y sí participando, en cambio, del carácter de “registros de eco” de un barroco: no falta el pequeño “plenum”, pero tampoco los registros solistas. Como se ve, un equilibrio cuidadosamente medido. El pedal no tiene concesiones: todos sus registros son reales y verdaderos, las contras 16 abiertas son muy suaves y no se echa de menos el “Subajo”, pero al propio tiempo dan una profundidad muy real al conjunto del “Plenum”. Si no hay llenos ni mixturas, la Regalia 4 suple esta obligada falta tanto al estilo romántico, como en su carácter barroco de solista de un “cantus firmus”.

Como autor del instrumento –por otra parte sobradamente conocido por los muchos conciertos en los que se utiliza –no puedo opinar; simplemente exponer brevemente en las líneas que anteceden las razones de una elección.

Queda escuetamente reflejada, a través de tres órganos madrileños, la complicada y apasionante época que nos ha tocado vivir a los organistas y organeros de las últimas décadas. Hemos tenido que redescubrirlo todo: los órganos barrocos, los románticos, las restauraciones exigentes, las viejas técnicas y las nuevas, y aprender desde cero ya que la época inmediata anterior no arrastraba más que confusión y apenas servía para otra cosa que mostrar lo que desde luego no debía hacerse.

Cabe añadir un comentario sobre la acústica, el elemento esencial para el órgano, nacido en los templos con un ámbito reverberante que arropa y ensancha la sonoridad; por ello los órganos de las salas de conciertos –de reverberación más corta– no lucen lo que lucirían trasladados a un templo

(i.e. el del Teatro Real hoy instalado en la Parroquia de Getxo, cerca de Bilbao). En los tres órganos madrileños citados tenemos los tres casos paradigmáticos posibles: acústica muy desfavorable, bien por reverberación nula (Fundación March), bien por exceso de reverberación (San Francisco el Grande), y acústica adecuada (Colegiata de San Isidro).

Hace poco, en el funeral de la esposa de un compañero de la Academia, celebrado en la bellísima iglesia de la Encarnación, un espléndido cuarteto, capitaneado por Victor Martín, interpretaba Mozart. La reverberación, muy dulce, de la iglesia, acompañó con una profundidad maravillosa la perfección de la obra y la de sus intérpretes.

En estos trabajos ingentes nos encuentra el final de nuestro siglo, satisfechos en buena parte por tanta belleza reencontrada; insatisfechos íntimamente no poco porque no nos ha sido dado el tiempo de una nueva creación como organeros. Como organistas los compositores actuales han sabido abrirnos nuevos y hermosos caminos. Balance, como hoy se dice, muy positivo, y que permite abrigar las mejores esperanzas para el futuro. (Ya anticipado por muchas magníficas realizaciones, como el gran órgano del Auditorio Nacional de Música de Madrid).

Lo que –como en los antiguos sermones– a todos os deseo.

LA FACHADA DEL REAL HOSPITAL DE SANTIAGO EN
CUENCA, DISEÑADA POR FRANCISCO DE MORA

Por

LUIS CERVERA VERA

Fundación del Real Hospital de Santiago y su desarrollo hasta comienzos del siglo XVII

Reconquistada Cuenca en 1177 por Alfonso VIII (1158-1214) este monarca otorgó *fuero* a sus pobladores y mediante él surgió en la ciudad su concejo. La diócesis se creó sufragánea de la toledana (1).

Alfonso VIII promovió la fundación del Real Hospital para la redención de cautivos, entregándolo a la Orden militar de Santiago en recompensa por la participación de éstos en la reconquista de Cuenca (2).

La fundación recibió numerosas donaciones de nobles, eclesiásticos y concejos. Entre otros encontramos las limosnas de los feligreses obedeciendo la Carta pastoral dictada en 1184 por el obispo de Cuenca (3), y los impuestos señalados por los concejos de Cuenca, Huete y Uclés (4).

Por otra parte, los caballeros Tello Pérez y Pedro Rodríguez obtuvieron del monarca, en recompensa por su participación en las campañas bélicas, varias casas asentadas sobre un altozano próximo a la confluencia de los ríos Jucar y Huéscar. Según la tradición (5) dichas casas las donaron aquellos caballeros, en 1182, al maestre de la Orden de Santiago y ellas fueron el origen del Hospital de Santiago.

Inicialmente se destinó a hospedaje de los cristianos rescatados de su cautiverio y, en 1250 fue transformado para acoger a peregrinos y a enfermos pobres (6).

Después de recibir varias donaciones el Hospital, a éste, en 1283, el infante Sancho, hijo de Alfonso X, le concedió el privilegio de pastos para sus ganados por el reino de Castilla (7). Durante los años que siguieron acrecentó esta Institución benéfica sus posesiones y rentas (8).

Durante la Edad Media el edificio del Hospital estaba compuesto por un pequeño templo unido mediante la *Claustra* a un reducido *albergue de pobres* (9), estos últimos con dos plantas (10).

Mediado el siglo XV las tropas aragonesas y navarras invadieron Cuenca y, luego de destruir la fundación hospitalaria, convirtieron el edificio en cuartel (11).

Años después reedificaron, con ampliaciones, las fábricas del Real Hospital, en cumplimiento de la cédula del 7 de julio de 1494 dictada por los Reyes Católicos (12).

Para dichas obras redactaron las oportunas condiciones, que luego de pregonadas el 29 de junio de 1511 (13), se adjudicaron al maestro Juan de Castillo (14) y mediado el siglo XVI las construcciones principales se encontraban prácticamente terminadas (15).

El nuevo edificio se componía de dependencias destinadas a enfermerías, hospederías, elaboración de medicamentos y locales para el personal (16). Constaba de tres plantas, con un patio central compuesto de planta baja soportada y la superior provista de galerías, ambas porticadas (Figs. 2, 3 y 4).

Hasta finales del siglo XVI continuaron construyendo nuevas fábricas y modificaron las existentes con mejoras, hasta alcanzar el estado actual (Figs. 2, 3 y 4), excepto la iglesia levantada en el siglo XVIII por José Martín de Aldehuela cuya fábrica ocupó el extremo derecho de la fachada del Real Hospital (17). Estas edificaciones fueron rodeadas por espacios libres con arbolado, jardines, huertas, un cenador y un estanque con peces (Fig. 1).

Comienza el siglo XVII con la colocación en el centro del amplio patio central de una magnífica fuente de piedra labrada, en el año 1600, por los maestros de cantería Martín de Mendizábal, padre e hijo (18), y asentada sobre un aljibe (Figs. 2, 3 y 4).

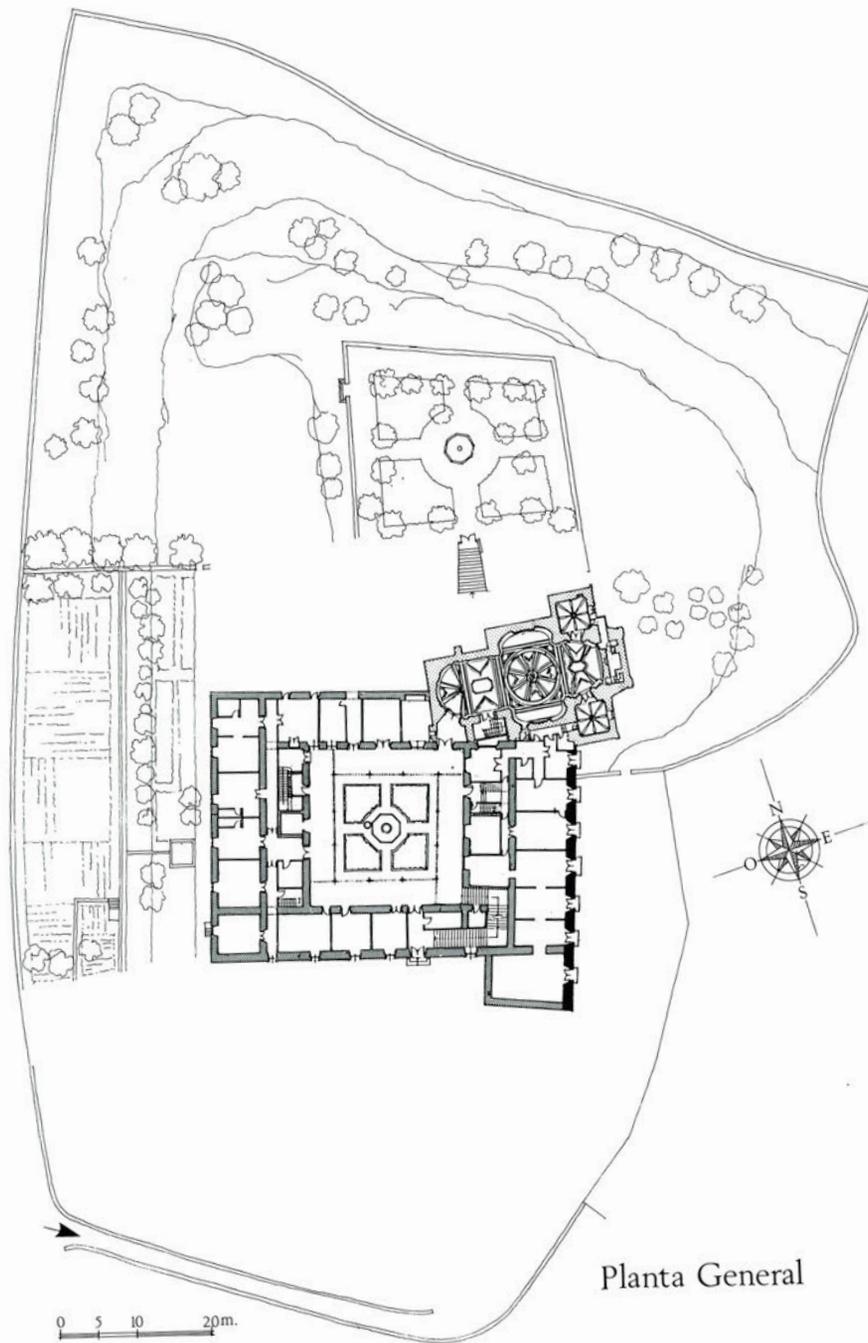


Fig. 1. Actual Planta del Real Hospital de Santiago con su entorno

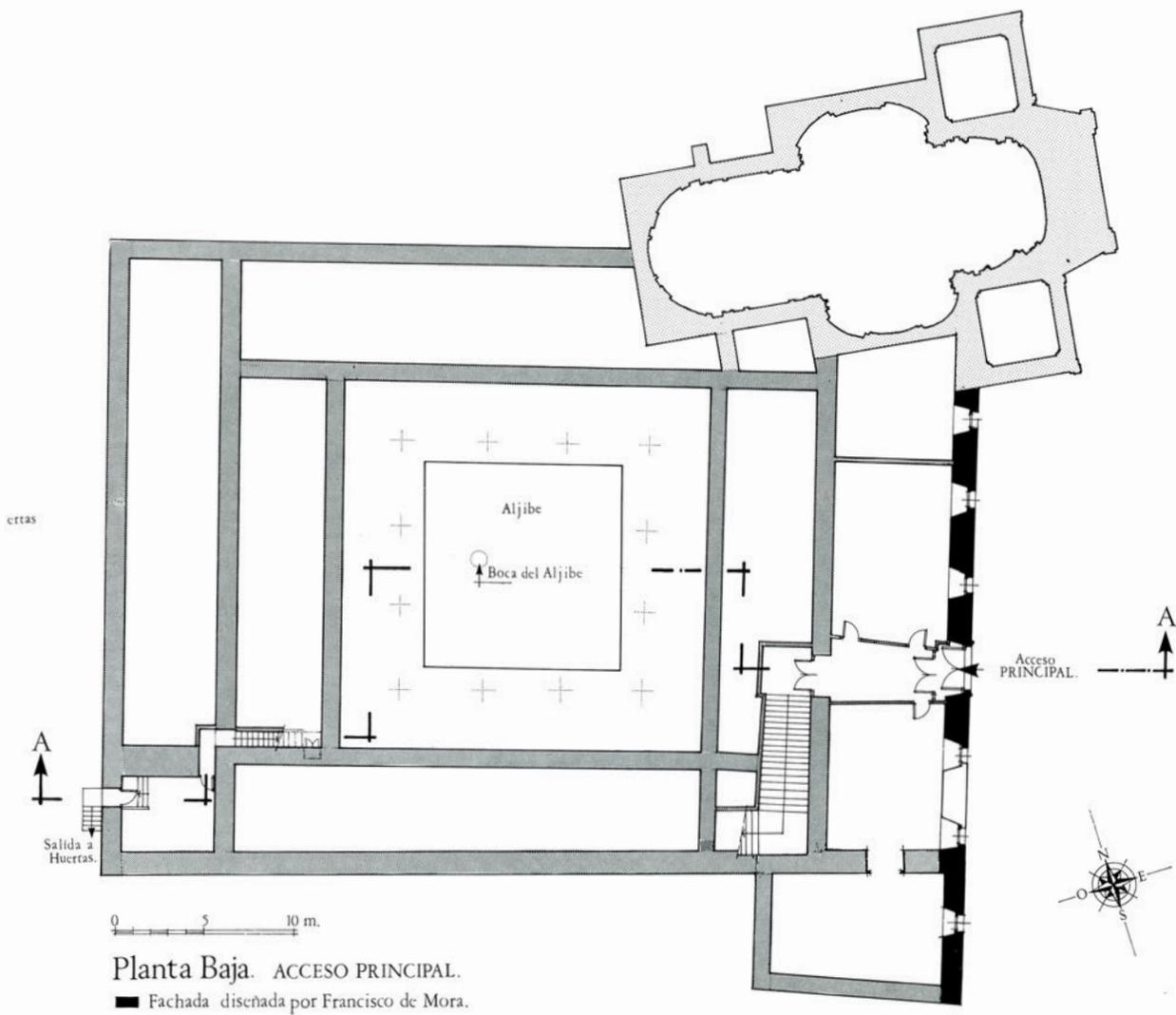


Fig. 2. Planta baja actual del Real Hospital de Santiago

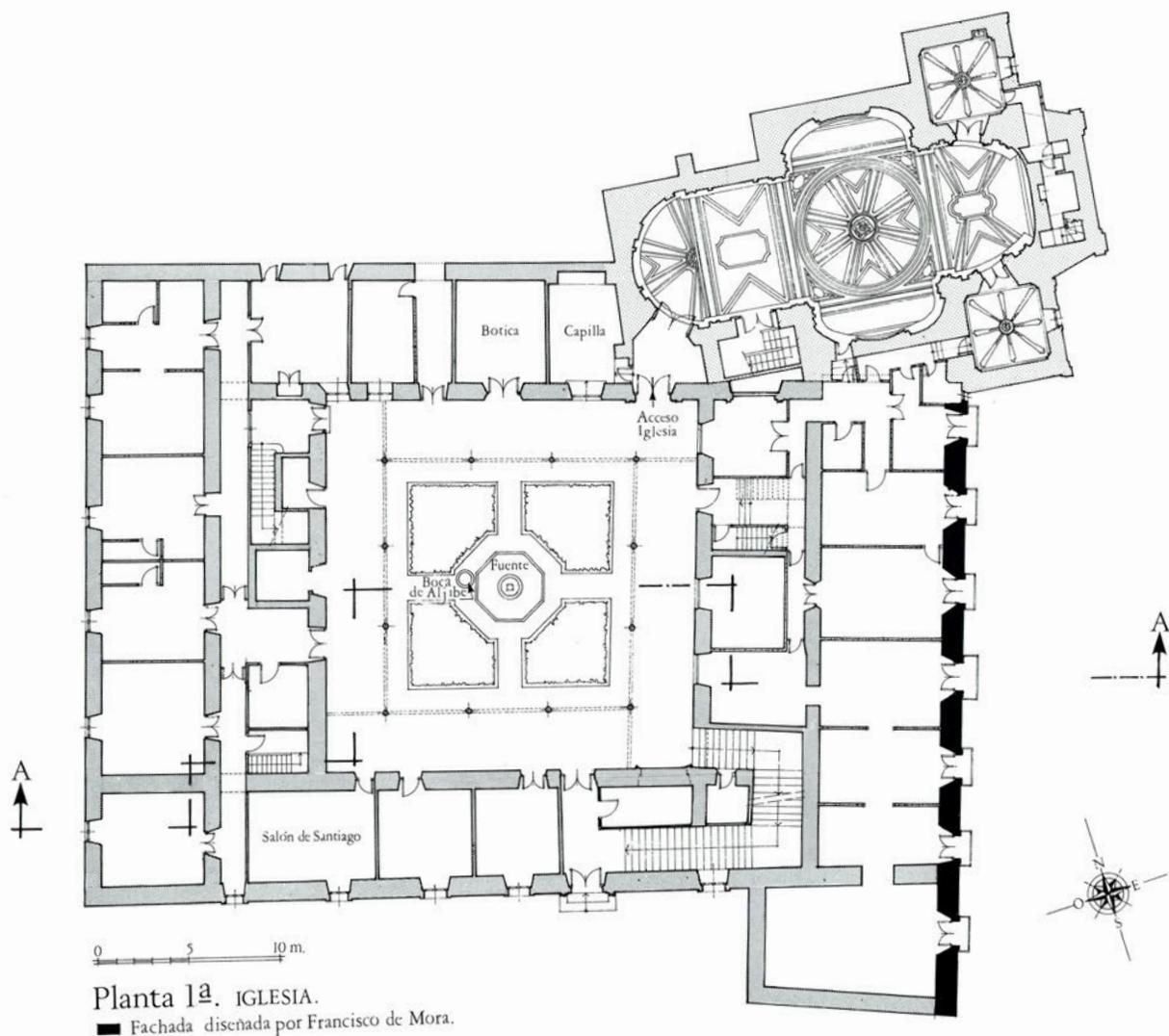


Fig. 3. Planta primera actual del Real Hospital de Santiago

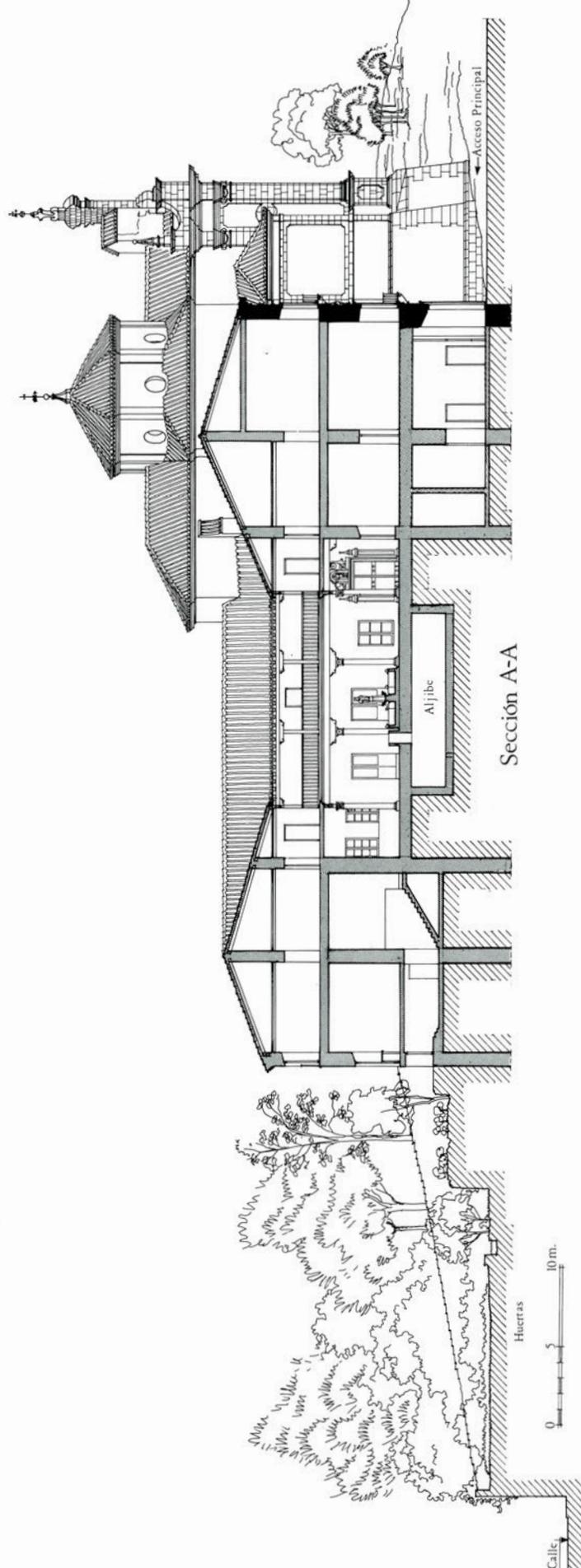


Fig. 4. Sección longitudinal actual del Real Hospital de Santiago

FRANCISCO DE MORA DISEÑA LA FACHADA DEL REAL HOSPITAL DE SANTIAGO

Encargan a Francisco de Mora los diseños

Es posible que Felipe III, con ocasión de su visita a la ciudad de Cuenca el día 23 de febrero de 1604, cuando, luego de sus jornadas a Valencia para contraer matrimonio con Margarita de Austria, retornaba a la corte madrileña (19), pensara embellecer la fachada del Hospital y que, por ser esta fundación de patronato real, decidiera que la obra fuese diseñada por su arquitecto Francisco de Mora (20).

Sin embargo, es probable que los santiaguistas designaran a Francisco de Mora por dos evidentes razones. Una, porque ellos poseían y gobernaban el Real Hospital y podían decidir sobre las obras en este edificio; y otra, porque Francisco de Mora había intervenido con satisfacción de los santiaguistas en las obras de la iglesia y convento de Uclés (21) y por eso conocían sus dotes de buen arquitecto (22).

Lo cierto es que a Francisco de Mora le encomendaron el diseño de la fachada. Tarea que debió realizar con alegría y entusiasmo, tanto por destinarse a su ciudad natal (23), como por realizar para ella un tercer diseño. Los dos anteriores fueron: uno para el *Arco de Triunfo* levantado con ocasión de recibir a Felipe III en febrero de 1604 (24), que elaboró unos meses antes de trazar los planos para la *Iglesia de San Bernardo* en Oropesa (Toledo) (25); y otro para el *Chapitel de las campanas* en la catedral, y que había entregado al cabildo en el mes de febrero de 1606 (26).

En noviembre de 1608 estaban diseñadas las trazas

Las trazas para la fachada del Real Hospital las tenía diseñadas Francisco de Mora con anterioridad al mes de noviembre de 1608, fecha en la cual se encontraban en poder del licenciado Valboa de Figueroa, *religioso del abito de Santiago y administrador de la casa y ospital de Santiago* de la ciudad de Cuenca *e su partido*, según consta en la escritura de obligación, otorgada el 4 de noviembre de 1608, para construir la portada (27).



Firma de Francisco de Mora

Coincidió la circunstancia de que por la fecha de este encargo Francisco de Mora estaba ocupado con entusiasmo en la edificación del templo carmelitano de San José en Ávila y, también, en la capilla que, en el mismo templo, edificaba para él. Había terminado en Ávila las trazas para dicho templo el jueves 6 de marzo de 1608 (28), luego de trasladarse a la ciudad del Adaja con la licencia del duque de Lerma, quien deseaba llevarle con él a su villa ducal (29), en la que nuestro arquitecto trazaba y dirigía el conocido conjunto monumental. Las obras del templo abulense comenzaron seguidamente, mientras Francisco de Mora, entretanto, diseñaba e iniciaba la fábrica de su propia capilla dentro de aquel templo (30). Y en los siguientes meses visitaba con frecuencia ambas obras.

Las trazas diseñadas por Francisco de Mora

Desconocemos si se conservan las trazas que Francisco de Mora diseñó para el Real Hospital, pues posiblemente quedaron inutilizadas por su continuo manejo durante el transcurso de las obras. Pero la minuciosidad y exactitud de sus diseños puede comprobarse al observar su descripción en las *Condiciones* redactadas para ejecutar la fábrica (31).

Mediante el contenido de estas *Condiciones* conocemos que Francisco de Mora diseñó para la fachada (Fig. 5) *beinte bentanas* (32), distinguiendo de ellas las *dos bentanas principales* sobre la puerta de entrada (33), y todas ellas, así como la *esquina y fajas*, tenían la *forma* y los *números que la traza de Francisco de Mora* mostraba (34). Diseñó sólo la esquina izquierda de la fachada, pues no existía la opuesta, porque intestaba su fábrica en la del templo primitivo (Figs. 2, 3 y 5).

Las *dos bentanas principales* fueron diseñadas *juntamente* con la puerta de entrada, formando con ella, y con los escudos de las armas reales y de los

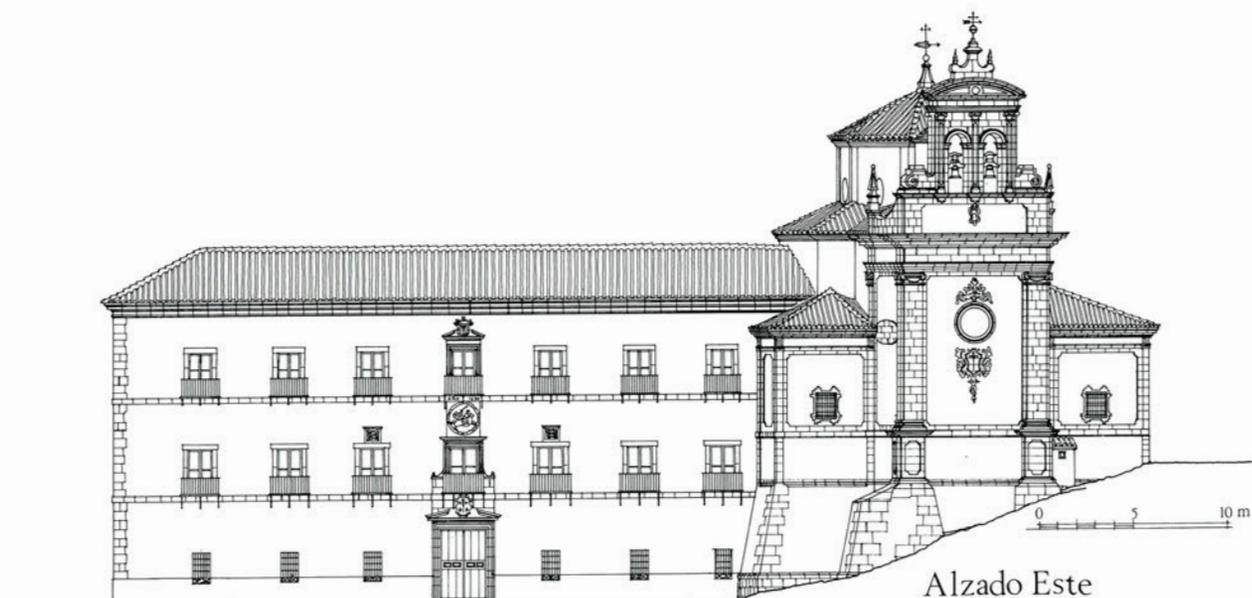


Fig. 5. Estado actual de la fachada del Real Hospital con la fábrica de la iglesia

santiaguistas (35), el definido conjunto de la portada, que comprende en altura la de las tres plantas (Figs. 6 y 7). Para las *janbas* de la puerta de entrada y *las janbas de las dos ventanas que caen sobre ella*, dispuso una *oreja* (36) de medio pie saliente de la mampostería, *para mas firmeça* (37). Sólo para las jambas previno esta oreja, pues en los dinteles variaba por los guardapolvos.

A cada lado de la portada proyectó Francisco de Mora nueve *bentanas*, distribuidas en grupos de tres por planta. Luego son dieciocho (38) las que componían la fachada, pues se descuentan las dos *que caen* sobre la puerta de entrada, por haberlas diseñado diferentes a las generales (Fig. 5). Estas dieciocho *bentanas* tenían *la forma que la traça muestra, con el alto y ancho que muestra por sus números en ella*, y sus jambas y dinteles median *media bara de ancho* (39). En las Condiciones que utilizamos se mencionan *bentanas*, cuando en realidad son *balcones* con sus balconajes de hierro los de las dos plantas superiores, mientras que las del *primer suelo holladero* son *ventanas* con rejas de hierro.

Para la colocación de la carpintería de cerramiento previno *esconçes en los gruesos de las paredes a la parte de adentro con mui buenas esquinas*, y en cada uno de los extremos del dintel y del umbral dispuso *quičialeras* para asentar la carpintería y facilitar su giro (40).

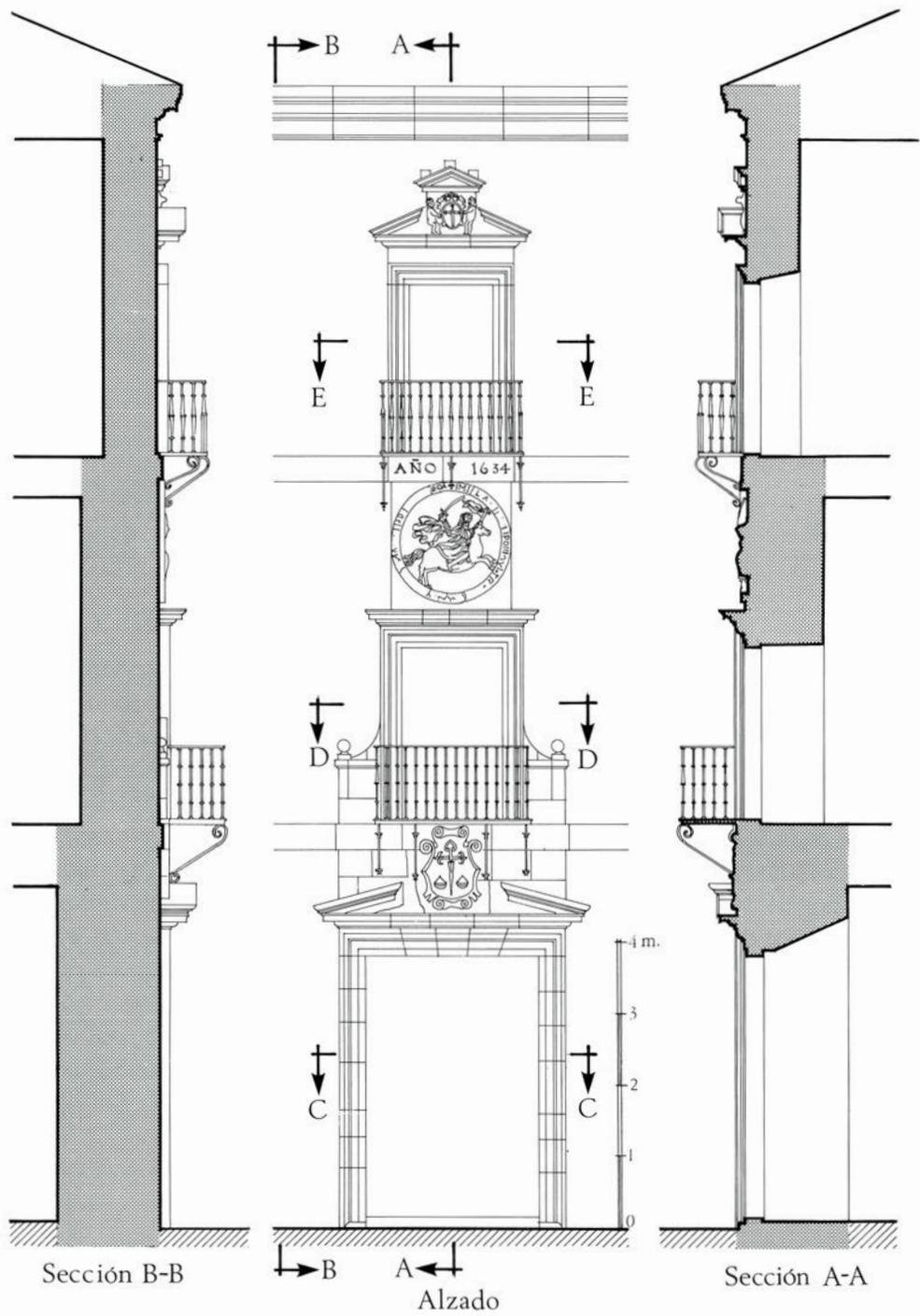


Fig. 6. Alzado y secciones de la Portada diseñadas por Francisco de Mora

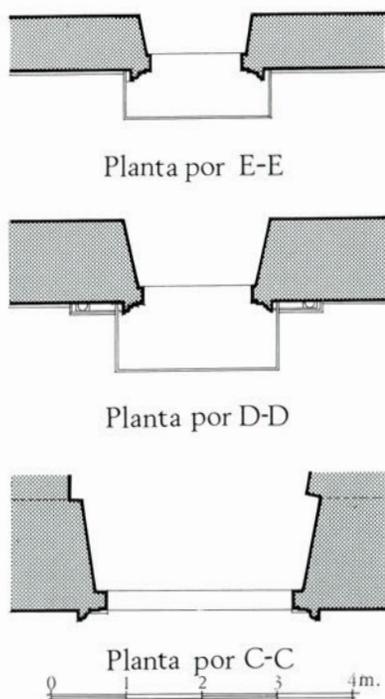


Fig. 7. Secciones horizontales de los huecos de la fachada

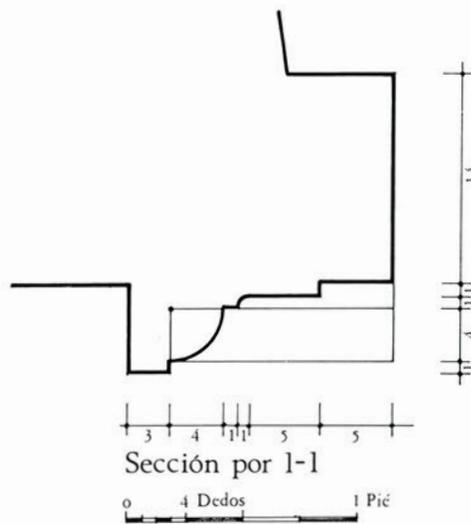


Fig. 8. Sección por 1-1- (veáse la Fig. 6)

Las *tres fajas* –que son las dos impostas y la cornisa– fueron diseñadas *con el alto que la traça muestra a lo largo de toda la fachada, al nivel de las maderas del forjado y con la rebuelta que haçe al lado del mediodia* (41).

En esta *rebuelta* seformaba la *esquina*, que diseñó compuesta con piedra labrada de *pié y medio de lecho* y mediante hiladas que tendrían *a un lado tres pies y medio y al otro quatro pies y medio, trocando la una en pos de otra* (42).

Francisco de Mora proyectó el paramento de la fachada con *mampostería* y, sin duda, así debió diseñarla, pues el *maestro* encargado de la obra se obligaba a *dexar la delantera [fachada] como la traça muestra* (43). Esta fábrica de mampostería en la fachada se comprueba en las *Condiciones*, porque en varios pasajes de su texto es mencionada con distinción de la *piedra labrada*. Pues previnieron que *se a de ahorrar de manposteria toda la piedra labrada* (44); también, al tratar de la molduración de las jambas, en los huecos, especifican que se ha *de haçer de oreja a la manpostería medio pié a picón* (45) y que éste medio pié estará *rebajado contra la*

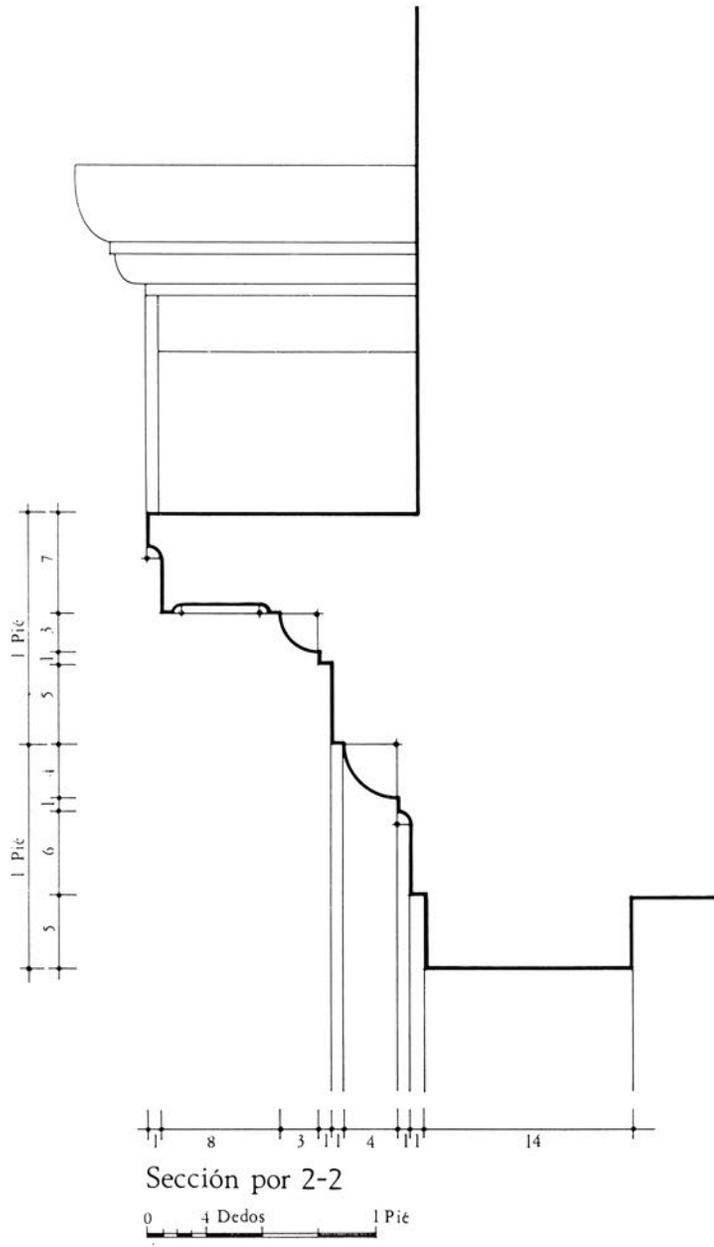


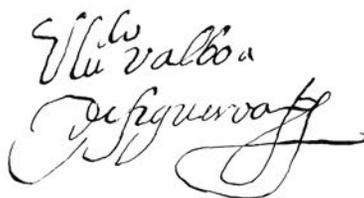
Fig. 9. Sección por 2-2 (Veáse la Fig. 6)

manpostería (46); y disponían que la *pedra labrada* en la esquina *haga con la manpostería ligaçon como conbiene* (47).

Con posterioridad revocaron el paramento de la fachada y mediante renovados revocos se encuentra en la actualidad, con los cuales ha perdido su estampa primitiva.

Concierto para la construcción de la fachada

Con la finalidad de *hazer la obra de cantería, ques la piedra labrada* de la fachada del Real Hospital de Santiago, *conforme a vna traza fecha por Francisco de Mora, tracista de Su Magestad, residente en Corte*, el licenciado Valboa de Figueroa, *por horden e traça de Pedro Xilon, veedor general de las obras en todo el obispado* de Cuenca, redactó las oportunas condiciones para construir dicha fábrica (48).

A handwritten signature in black ink, written in a cursive style. The text reads 'Valbo de Figueroa'. The signature is written in two lines, with 'Valbo' on the top line and 'de Figueroa' on the bottom line. The ink is dark and the handwriting is fluid and somewhat stylized.

Firma del licenciado Valboa de Figueroa

Despues de conocidas estas condiciones, y la traza de Francisco de Mora, por Juan Fernández de la Serna, *maestro de cantería e vecino de la ciudad de Cuenca*, fue *convenido e concertado* con el licenciado Valboa de Figueroa, *religioso del abito de Santiago y administrador de la casa y ospital de Señor Santiago*, para ejecutar las obras (49).

Este concierto se estipuló formalmente entre ambas partes mediante la Carta de obligación otorgada el día 4 de noviembre de 1608, en la ciudad de Cuenca y ante el escribano Damián de Cuéllar, por el cantero Juan Fernández de la Serna con el licenciado Valboa de Figueroa (50). En esta

Carta de obligación el cantero se comprometía *de hazer la obra de cantería* para la fachada, *conforme a la dicha traça* de Francisco de Mora y cumpliendo con las condiciones constructivas (51), que declaró conocer (52); y *por el hazer la dicha cantería* el licenciado Valboa de Figueroa, en concepto de *administrador* del Real Hospital, pactó abonarle la cantidad de *ocho mill reales*, que le entregaría *como fuere trabaxando* (53).



Firma del maestro de cantería Juan Fernández de la Serna

Las obras de la fachada y su terminación

La fábrica de la fachada debió iniciarla el maestro cantero Juan Fernández de la Serna a continuación de otorgar su Carta de obligación para construirla.

Las obras, sin duda, fueron atendidas por Francisco de Mora y debieron quedar prácticamente terminadas cuando el arquitecto conquense *de repente en vna silla murió* el día 10 de agosto de 1610 en su morada madrileña (54).

La pérdida de Mora causaría inquietud, pero sus minuciosas trazas y las especificaciones del Pliego de condiciones permitirían finalizar la obra gruesa, quedando pendientes los remates y algunos trabajos complementarios, como fue la carpintería de las ventanas *en los dos suelos altos* (55).

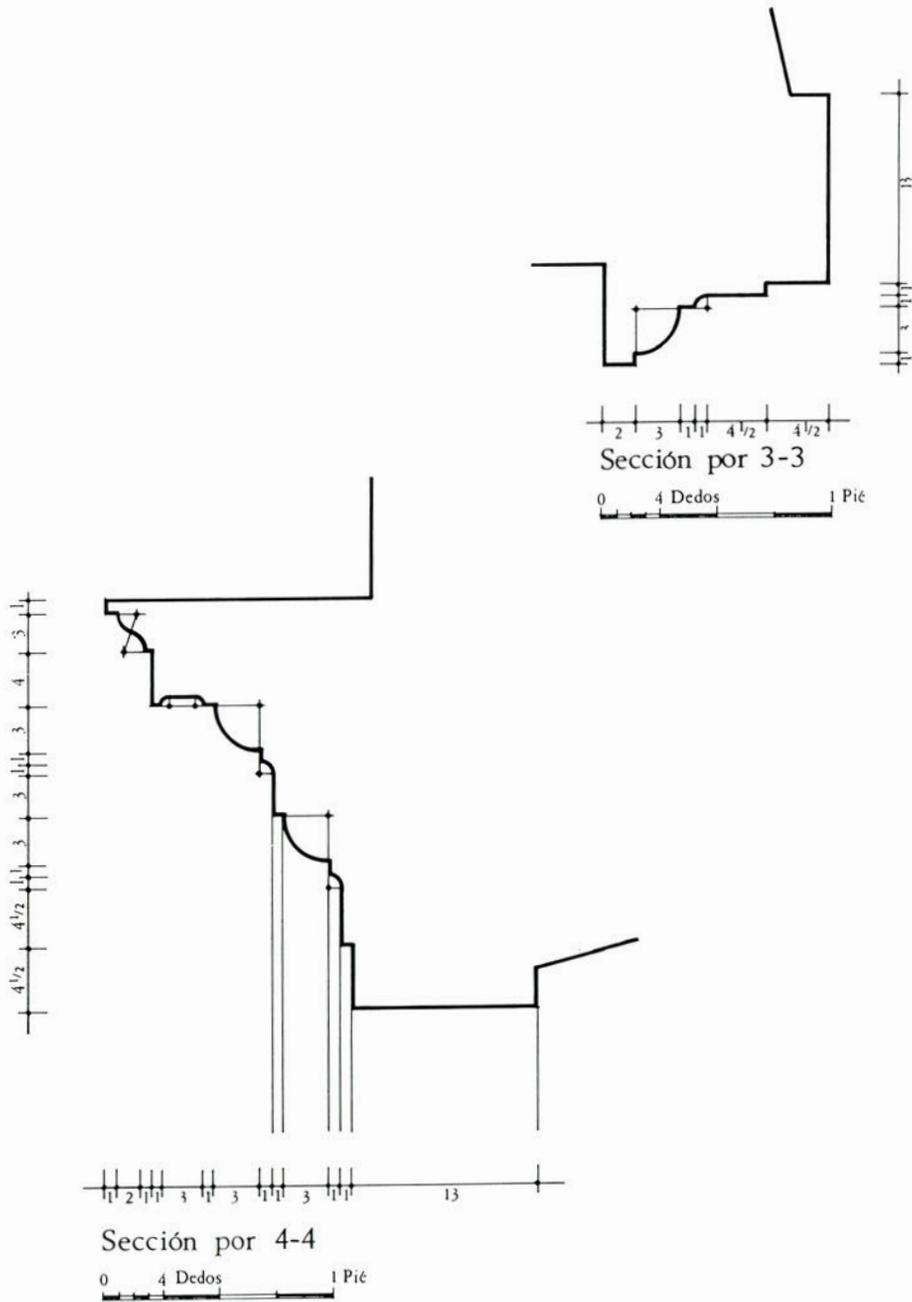


Fig. 10. Secciones por 3-3 y 4-4 (Veáse la Fig. 6)

Durante los años que siguieron realizarían pequeñas obras interiores y reparos en el edificio del Real Hospital, donde, ya en la época de Felipe IV, quien inició su reinado el 31 de marzo de 1621 a la muerte de su padre, encontramos que Andrés Martínez Campo, *del avito de Santiago y administrador de la casa y ospital real de Santiago* concertó, en 6 de agosto de 1621, con el fontanero conquense Cristóbal Sáinz que éste construyera *de nuevo el conducto y arca para que benga agua al dicho ospital* (56). Y antes de transcurrir dos años, el 20 de mayo de 1623, estipuló Pedro de Isla, *mayordomo de la cassa y hospital real de Santiago*, con los maestros de cantería conquenses Pedro de Mendizábal y Domingo de Arriaga, quienes para él y de mancomún, se obligaron de aderezar y reparar *el estanque que en la dicha cassa y hospital real tiene en la guerta de la dicha casa y jardín della*, por cuya obra recibirían cuatrocientos veinte reales (57).

En octubre de 1623 habían transcurrido once años desde que falleciera Francisco de Mora, y la fachada estaba sin terminar. Faltaba por labrar la carpintería de *las bentanas –balcones– que ay en los dos suelos altos* y encomendaron la dirección de los trabajos al practicón fray Alberto de la Madre de Dios, fraile carmelita y eficaz auxiliar de Mora, con quien colaboró y luego le sucedió cuando murió, en las trazas y dirección de las obras religiosas y civiles que levantó el duque de Lerma en su villa ducal. En esta intervino en el Palacio ducal (58), convento de santo Domingo (59), monasterios de San Blas (60) y de la Madre de Dios (61), y colegiata de San Pedro (62).

Firma de fray Alberto de la Madre de Dios

Fray Alberto, el día 7 de octubre de 1623 tenía redactadas las *Condiciones con las cuales se a de acer la carpintería de puertas y bentanas del ospital de Santiago* en Cuenca (63), y en ellas menciona sus trazas. Espe-

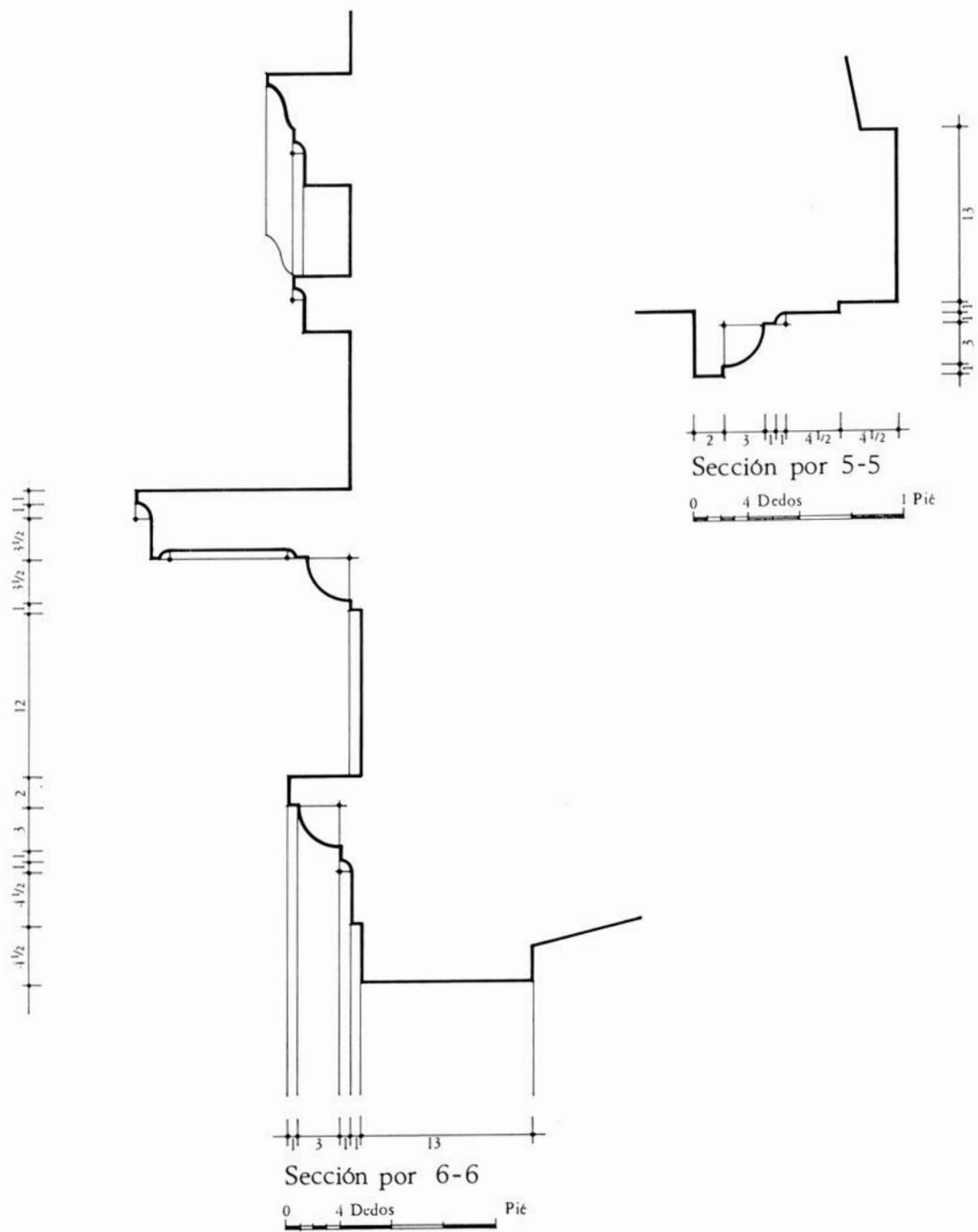


Fig. 11. Secciones por 5-5 y 6-6 (Veáse la Fig. 6)

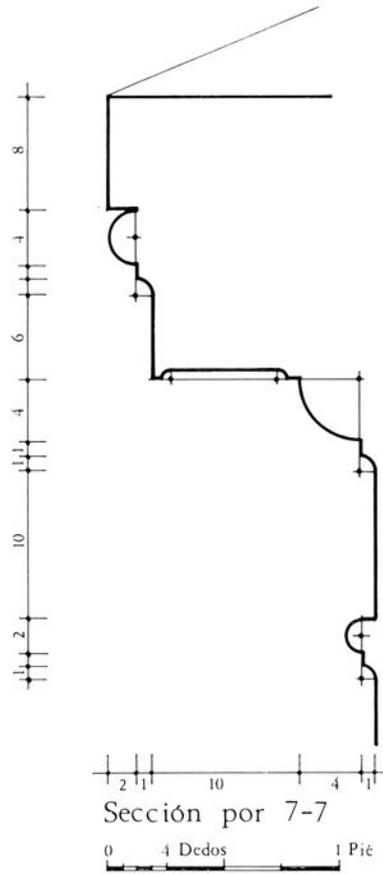


Fig. 12. Sección por 7-7 (Veáse Fig. 6)

cificaba que la carpintería se debía labrar *a dos haces*, echando en la principal parte dellas su bocel por esquina, y los tableros con su friso y molduras, y por la parte de atras su chaflan y tableros rasos. Además, indicaba que se a de gastar muy buena madera, procurando sea de pino negral, de buena ley y de mucho coraçón, siendo las medidas a emplear de *quarton de bentaja*, *quartón común*, *marco* y *alfarjia* (64).

Con las anteriores condiciones, en 8 de octubre de 1623 el doctor Martín Carrillo de Salcedo, *del avito de Santiago*, *administrador* del Real Hospital concertó con Francisco de Montalbo que éste labraría las ventanas *conforme a las dichas condiciones...* y *traça fecha para la dicha obra, que están firmadas de anbas las dichas partes y de fray Alberto de la Madre de Dios*. Y se estipuló como precio de cada bentana *honçe ducados* y el de su

terminación *en todo el mes de octubre del año benidero de mill y seiscientos e beynte e quatro* (65).

Con esta carpintería quedaron terminadas las obras previstas por Francisco de Mora. Con las trazas de éste comenzaron la fábrica de la fachada reinando Felipe III y se finalizaba con la intervención de fray Alberto de la Madre de Dios, en la época de Felipe IV.

Posterior colocación del medallón con el emblema de Santiago

En el eje de la portada, encima del guardapolvo del balcón intermedio y encima de la imposta en la cual apoyan las jambas del balcón superior, con apariencia de unir ambos balcones, empotraron en el paramento de la fachada un medallón circular (Fig. 13) representativo de Santiago sobre su caballo, esculpido en altorrelieve y rodeado de una franja con leyenda, en la que consta: IMPERANTE PHILIPO IIII, debajo de una franja rectangular y resaltada con la inscripción: AÑO 1634 (66).

Este motivo iconográfico no figuraba en los diseños de Francisco de Mora (Fig. 6) reseñados en las *Condiciones*, pues en estas solamente mencionan *el escudo y armas reales, y el escudo de Señor Santiago* (67). Este último *escudo* suponemos que se refería a *el escudo* de la primera mención, mientras el de *armas reales* correspondería al escudo de Felipe III. Desconocemos el lugar que cada uno debía ocupar en la fachada, aunque, probablemente, sería sobre los frontones partidos de los dos balcones. Pero, por causas que desconocemos, ambos escudos son los de Santiago.

Composición de la fachada diseñada por Francisco de Mora

La organización de la fachada responde a la estructura de las tres plantas que componen su fábrica, con predominio de la horizontalidad definida por cuatro miembros resaltados que corren sin interrupción a lo largo de ella. Estos miembros son: el zócalo, las dos sencillas impostas, correspondientes a los forjados de las dos plantas superiores, y la cornisa moldurada que corona la fábrica (Fig. 5).

Se acrecienta este sentido de horizontalidad con el de las ventanas de la planta de calle, y la de los balcones superiores con sus jambas apoyadas en cada una de las impostas del forjado de sus pisos.

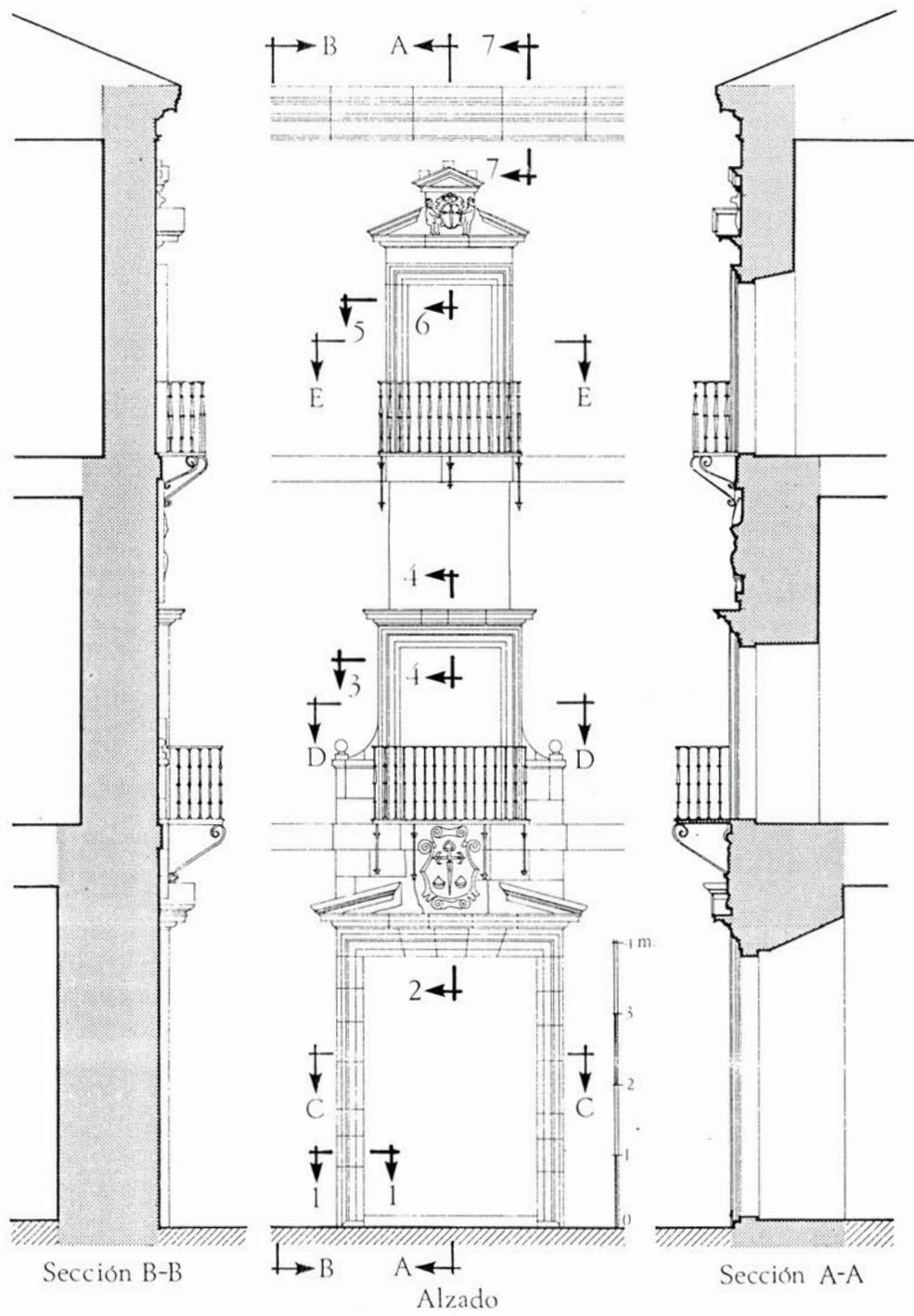


Fig. 13. Alzado y secciones de la Portada actual

La composición de la fachada se completa con la gran portada vertical en su centro, que no interrumpe la mencionada horizontalidad. Es una portada concebida ingeniosamente para formar una unidad arquitectónica. Está articulada mediante la puerta de entrada unida a los dos balcones *que caen sobre ella*, y cada uno apoyado sobre la imposta correspondiente. La puerta de entrada y el balcón de la tercera planta disponen de frontones partidos, que cobijan escudos (Fig. 13). El balcón superior lo unieron en 1634, aparentemente, con el central mediante un magnífico medallón que ostenta, esculpido, el emblema de Santiago no proyectado por Francisco de Mora, pues en las Condiciones sólo figuran los dos escudos.

A esta portada la flanquean horizontalmente las tres pequeñas ventanas de la planta baja y los tres balcones en cada una de las dos superiores, con todos sus vanos alineados verticalmente (Fig. 5).

El paramento de la fachada es plano, sin más salientes que los de las molduraciones de la portada y de los balcones, un motivo sobre cada balcón de la primera planta frontero a la portada, y la sillería de la esquina izquierda.

En la composición general de esta fachada se percibe acusada influencia de la ordenada y rigurosa arquitectura herreriana. Los atisbos de un incipiente manierismo en los frontones partidos de la puerta de entrada y del balcón superior contrastan con la discreta ordenación del balcón de la primera planta, provisto de sencillo guardapolvo y con sus jambas flanqueadas por proporcionados cuerpos que coronan bolas de tipo escurialense.

El diseño, con la puerta de entrada en su centro y los vanos alineados horizontal y verticalmente, es una variante de sus sobrias fachadas en el *palacio ducal* de Lerma y en las escurialenses *Casas de Oficios* y *Casa de Campaña*.

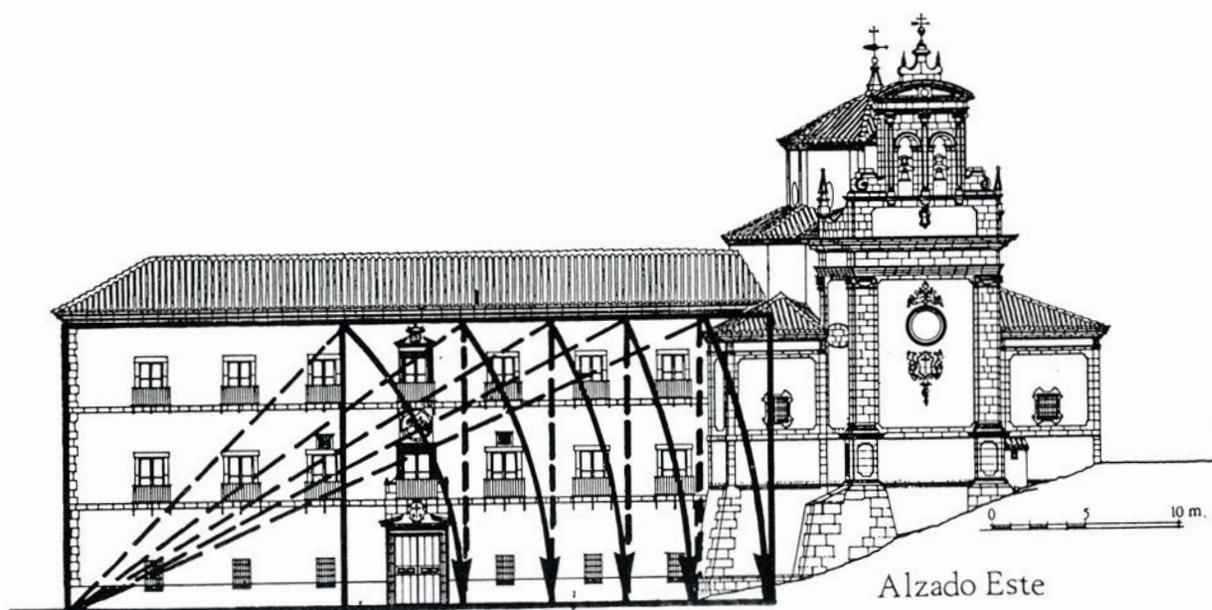


Fig. 14. Proporciones de la fachada

NOTAS

- (1) Los detalles de este epígrafe están desarrollados por PÉREZ RAMÍREZ, *El Real Hospital de Santiago*.
- (2) Utilizamos el magnífico estudio de PÉREZ MONZÓN, “El hospital de Santiago”, quien con su investigación rigurosa expone claramente los aspectos de la *Fundación* y su desarrollo.
- (3) PÉREZ MONZÓN, “El hospital de Santiago”, 213. MARTÍN, *Orígenes*, 170. IRALDIEL, “Bases económicas”, 196-197.
- (4) PÉREZ MONZÓN, “El hospital de Santiago”, 213. IRALDIEL, “Bases económicas”.
- (5) RADES, *Chronica*, 19, y MÁRTIR RIZO, *Historia*, 44, a los que corrigieron MARTÍN, *Orígenes*, 111 y PÉREZ MONZÓN, “El hospital de Santiago”, 213 y 218 nota (4).
- (6) PÉREZ RAMÍREZ, *El Real Hospital de Santiago*, 2. PÉREZ MONZÓN, “El hospital de Santiago”, 214.
- (7) PÉREZ RAMÍREZ, *El Real Hospital de Santiago*, 3.
- (8) *Ibidem*.
- (9) PÉREZ MONZÓN, “El hospital de Santiago”, 214.
- (10) PÉREZ RAMÍREZ, *El Real Hospital de Santiago*, 5. PÉREZ MONZÓN, “El hospital de Santiago”, 215.
- (11) PÉREZ MONZÓN, “El hospital de Santiago”, 214.
- (12) *Ibidem*.
- (13) PÉREZ RAMÍREZ, *El Real Hospital de Santiago*, 5. PÉREZ MONZÓN, “El hospital de Santiago”, 215.
- (14) ROKISKI, *Arquitectura del siglo XVI*, 331.
- (15) ROKISKI, *Arquitectura del siglo XVI*, 331-332, describe con minuciosos detalles. PÉREZ MONZÓN, “El hospital de Santiago”, 215.
- (16) *Ibidem*, 215-216, describe con minuciosos detalles.
- (17) PÉREZ RAMÍREZ, *El Real Hospital de Santiago*, 11-13. BARRIO MOYA, “Arquitectura y arquitectos”, 40-41. Rosario Camacho está redactando un estudio sobre esta iglesia.
- (18) Véase el interesante trabajo de ROKISKI, “Fuente del hospital”, con su descripción.
- (19) MÁRTIR RIZO, *Historia*, 314.
- (20) BARRIO MOYA, “Francisco de Mora y la fachada del Hospital”, 191, sugiere que en esta visita el rey confió a Mora el diseño de la fachada. Repite esta sugerencia BARRIO MOYA, *La Arquitectura barroca*, 99.
- (21) A la muerte de Diego de Alcántara, maestro mayor de las obras de la iglesia y convento de Uclés, le sucedió Francisco de Mora por cédula real de 11 de mayo de 1587 (LLAGUNO, *Noticias*, III, 125 y 342). En Uclés sirvió Mora hasta el 7 de junio de 1591, fecha en la cual por fallecimiento de Juan de Valencia dejó de trabajar en ellas (CERVERA VERA, “Apuntes biográfico-familiares”, 223) y fue nombrado maestro mayor de las obras del alcázar de Madrid y Casa Real de El Pardo (CERVERA VERA, “Apuntes biográfico-familiares”, 221-222).

- (22) PÉREZ RAMÍREZ, *El Hospital de Santiago*, 8, considera que los santiaguistas encomendaron las trazas a Francisco de Mora.
- (23) CERVERA VERA, "Apuntes biográfico-familiares", 147-154. Otras noticias de Francisco de Mora en CERVERA VERA, "Noticias biográficas".
- (24) ROKISKI, *Arquitectura de siglo XVI*, 42.
- (25) CERVERA VERA, "La iglesia de San Bernardo", 205, el 2 de octubre de 1604 anunciaron la *postura* para la construcción *conforme a la traza que está elegida y firmada de Francisco de Mora*.
- (26) BARRIO MOYA, *La Arquitectura barroca*, 107-110.
- (27) Documento 2, anejo.
- (28) CERVERA VERA, *Complejo arquitectónico*, 69.
- (29) CERVERA VERA, *El arquitecto Francisco de Mora*, 63, n. 24 del *Dicho*.
- (30) CERVERA VERA, *Complejo arquitectónico*, 75-77.
- (31) Documento 1, anejo.
- (32) Documento 1, párrafo 2.
- (33) Documento 1, párrafo 3.
- (34) Documento 1, párrafo 2.
- (35) Documento 1, párrafo 3.
- (36) *Oreja* es el término que significa un pequeño saliente del paramento de un miembro arquitectónico, con la finalidad de facilitar y asegurar mejor su fijación.
- (37) Documento 1, párrafo 3 y Documento 1, párrafo 5.
- (38) Documento 1, párrafo 5.
- (39) Documento 1, párrafo 5.
- (40) Documento 1, párrafo 4.
- (41) Documento 1, párrafo 7.
- (42) Documento 1, párrafo 8.
- (43) Documento 1, párrafo 9.
- (44) Documento 1, párrafo 11.
- (45) Documento 1, párrafo 3.
- (46) Documento 1, párrafo 5.
- (47) Documento 1, párrafo 8.
- (48) Documento 2, párrafo 1.
- (49) *Ibídem*.
- (50) *Ibídem*.
- (51) Documento 2, párrafo 2.
- (52) Documento 2, párrafo 1.
- (53) Documento 2, párrafo 2.
- (54) CERVERA VERA, "Apuntes biográfico-familiares", 191.
- (55) Archivo Histórico Provincial de Cuenca, *Diego de Molina, Prot. 746* s.f.
- (56) Archivo Histórico Provincial de Cuenca, *Diego de Molina, Prot. 745*, fols. 677-682.
- (57) Archivo Histórico Provincial de Cuenca, *Diego de Molina, Prot. 746*, s.f. Reseña las características del jardín en ROKISKI, *Arquitectura del siglo XVI*, 332.

- (58) CERVERA VERA, *El conjunto Palacial*, 327, 399, 405, 408, 412, 427, 435, 481, 488, 494, 499 y 501.
- (59) CERVERA VERA, *El convento de Santo Domingo*, 31, 33, 51, 53, 59, 65, 66, 81, 82, 93 y 118.
- (60) CERVERA VERA, *El monasterio de San Blas*, 40, 42, 45, 59, 63, 66, 113, 114, 119, 120 y 130.
- (61) CERVERA VERA, *El monasterio de la Madre de Dios*, 45, 47, 48, 50, 51, 53, 57, 59, 62, 66, 68, 70, 72 y 73.
- (62) CERVERA VERA, *La iglesia colegial de San Pedro*, 63, 71, 72, 73, 92, 110, 155, 156, 197 y 198.
- (63) Archivo Histórico Provincial de Cuenca, *Diego de Molina*, 746, s.f. (7 de octubre de 1623).
- (64) *Ibidem*.
- (65) Archivo Histórico Provincial de Cuenca, *Diego de Molina*, 746, s.f. (8 de octubre de 1623).
- (66) PÉREZ RAMÍREZ, *El Real Hospital de Santiago*, 9. BARRIO MOYA, "Francisco de Mora y la fachada del Hospital", 194.
- (67) Documento 1, párrafo 3.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRIO MOYA, José Luis., "Arquitectura y arquitectos en el tiempo de Carlos III", en *Ciudad de Cuenca*, n. 96, Cuenca, Ayuntamiento de Cuenca (1992), 32-48.
- BARRIO MOYA, José Luis., *La Arquitectura barroca en Cuenca*, Tesis doctoral inédita, Madrid, 1990. Agradecemos a nuestro admirado amigo José Luis Barrio Moya, Doctor en Historia del Arte, la consulta de esta importante tesis doctoral.
- BARRIO MOYA, José Luis., "Francisco de Mora y la fachada del Hospital de Santiago de Cuenca", en *Archivo Español de Arte*, n. 214, Madrid (1981), 190-194.
- CERVERA VERA, Luis., "Apuntes biográfico-familiares del arquitecto Francisco de Mora (1552-1610)", en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n. 59, Madrid (1984), 143-246.
- CERVERA VERA, Luis., *El arquitecto Francisco de Mora y Santa Teresa de Jesús*, Madrid, Asociación de Escritores y Artistas, 1990.
- CERVERA VERA, Luis., *Complejo arquitectónico del Monasterio de San José en Ávila*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.

- CERVERA VERA, Luis., *El conjunto Palacial de la Villa de Lerma*, Madrid, Editorial Castalia, 1967.
- CERVERA VERA, Luis., *El convento de Santo Domingo en la villa de Lerma*, Madrid, Editorial Castalia, 1969.
- CERVERA VERA, Luis., *La Iglesia Colegial de San Pedro en Lerma*, Burgos, Caja de Ahorros Municipal de Burgos, 1981.
- CERVERA VERA, Luis., "La iglesia de San Bernardo en Oropesa (Toledo), diseñada por Francisco de Mora", en *Archivo Español de Arte*, n. 250, Madrid (1990), 199-218.
- CERVERA VERA, Luis., *El Monasterio de la Madre de Dios en la villa de Lerma*, Madrid, Editorial Castalia, 1973.
- CERVERA VERA, Luis., *El Monasterio de San Blas en la villa de Lerma*, Madrid, Editorial Castalia, 1969.
- CERVERA VERA, Luis., "Noticias biográficas del arquitecto conquense Francisco de Mora. Su matrimonio", en *Cuenca. Revista de la Excma. Diputación Provincial de Cuenca*, núms. 23-24, Cuenca (1984), 57-78.
- LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración. Ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez*, III, Madrid, Imprenta Real, 1829.
- MARTÍN, José Luis., *Orígenes de la Orden Militar de Santiago (1170-1195)*, Barcelona, 1974.
- MÁRTIR RIZO, Juan Pablo., *Historia de la Muy Noble y Leal ciudad de Cuenca*, Madrid, 1629.
- PÉREZ MONZÓN, Olga., "El hospital de Santiago de Cuenca (1478-1603)", en *Anales de Historia del Arte*, 4. Homenaje al profesor Dr. D. José María de Azcárate y Ristori, Madrid, Editorial Complutense (1993-1994), 213-224.
- PÉREZ RAMÍREZ, Dimas., *El Real Hospital de Santiago de Cuenca*. Conmemorando el VIII Centenario de la fundación, Tarancón, 1990.
- RADES Y ANDRADA, Francisco de., *Chronica de las tres Ordenes y Cauallerías de Sanctiago, Calatraua y Alcantara*, Toledo, Juan de Ayala, 1572.
- ROKISKI LÁZARO, María Luz., *Arquitectura del siglo XVI en Cuenca*, Cuenca, Diputación Provincial, 1985.
- ROKISKI LÁZARO, María Luz., "Fuente del hospital de Santiago en Cuenca", en *Archivo Español de Arte*, n. 208, Madrid (1979), 451-457.

DOCUMENTO I

CONDICIONES PARA CONSTRUIR LA FACHADA DEL HOSPITAL REAL DE SANTIAGO EN CUENCA SEGÚN LAS TRAZAS DE FRANCISCO DE MORA

(Archivo Histórico Provincial, Cuenca, *Damián de Cuéllar*, Prot. 879,
fol. 154)

Las condiciones con que se a de haçer la delantera del quarto preñçipal, questa començado, en el ospital del Señor Santiago desta ciudad de Quenca, son las siguientes:

1.- Primeramente, es condiçion, quel dicho maestro que se encargare de haçer lo tocante a la piedra labrada se a de obligar a lo dejar mui bien hecho y en perfeçion, a bista y contento del señor administrador y del beedor general de las fabricas deste obispado de Quenca, dejandolo en perfeçion sin quiebra ni dolo alguno, y si lo ubiere a de ser enmendada por quenta de tal maestro y no del dicho ospital.

2.- Ansimismo, es condiçion, quel dicho maestro a de haçer las beinte bantanas y esquinas y fajas en la forma y con los numeros que la traça de Françisco de Mora muestra, sin eçeder dello en cosa alguna, dexandolas acabadas en perfeçion como conbiene.

3.- Ansimismo, se aclara quel dicho maestro, en lo tocante a las dos bantanas preñçipales que caen sobre la portada, las a de haçer por la parte de afuera en la forma que la traça muestra, juntamente con la portada, sin le quitar miembro alguno, sino que a los lados de las janbas de la portada y las janbas de las bantanas, que caen sobre ella, a de haçer de oreja ala manposteria medio pie a picón para mas firmeça, de manera que tenga cada una de ancho medio pie mas que la traça muestra, relebada la moldura conforme a la arte y como conbiene= Y se entiende quel escudo y armas reales se haran por quenta del ospital, i el maestro lo a de asentar y poner en la forma que la traça muestra= Y ansimismo, se a de haçer por quenta del dicho ospital el escudo de Señor Santiago, y el nuestro lo a de asentar de manera que lo a de dexar en la forma que se muestra en la traça, dandole los dichos escudos hechos sin eçeder en cosa alguna.

4.- Asimismo, se aclara y es condiçion, que el dicho maestro a de ser obligado a haçer la piedra labrada los esconçes en los gruesos de las paredes a la parte de adentro, cerrando sus capialçados y dexando sus quiçialeras altas y bajas para asentar las puertas, y los pies derechos de los dichos esconçes an de ser de mui

buenas esquinas, labrados a boca descoda, y esto se entiende en la portada preñçipal y las dos bentanas que caen a plomo della, dexandolo todo mui en perfeçion como conbiene, sin dolo ni macula alguna, guardando mui bien las ligaçiones de todo ello como conbiene.

5.- Yten, es condiçion, quel dicho maestro en las diez y ocho bentanas questan al lado de la puerta preñçipal, en la parte de abajo, que son las del primer suelo holladero, a de ser obligado a las haçer, las tres a cada lado de la puerta preñçipal i tres en alto, por manera que en los tres suelos primeros en cada uno seis bentanas, en la forma que la traça muestra, sin la portada ni las dos bentanas que caen sobre ella, y estas diez i ocho bentanas se an de haçer en la forma que la traça muestra, y con el alto y ancho que muestra por sus numeros en ella, y se entiende que las janbas destas bentanas y dinteles y en las del primer suelo lo muestra soleras que cada janba y dintel aya de tener media bara de ancho, labrado mui bien trinchantado las pilastras dellos, que a de tener una terçia como la traça muestra y mas el medio pie rebajado a picon contra la manposteria, y lo mismo por la parte de adentro que ba contra el escarçan, dexandolas acabadas en toda perfeçion conforme a la traça sin eçeder della en cosa alguna, salbo el darles a las dichas janbas i dinteles medio pie mas a cada lado para su fortaleça.

6.- Yten, es condiçion, que respeto de que las canteras son algo deficultosas, se hara cada janba de dos pieças y los dinteles de tres y las soleras de las primeras bentanas de dos, haçiendo las juntas y lechos mui bien hechos como conbiene, dexandolo todo en perfeçion como conbiene.

7.- Yten, es condiçion, quel dicho maestro a de ser obligado a echar tres fajas con el alto que la traça muestra a la larga de todo el quarto con la rebuelta que haçe al lado de mediodia, que son las que la traça muestra al nibel de las maderas, y la ultima es la que biene a cargar la galeria, mui bien labradas y trinchantadas y guardadas las aristas que buelan afuera para reçibir las janbas de las bentanas que les biene a serbir de soleras.

8.- Yten, es condiçion, quel dicho maestro a de ser obligado a haçer y lebanar la esquina del dicho quarto al lado de mediodia, de mui buenas esquinas de a pie y medio de lecho, dandoles a cada lado su sillar, aconpañando de manera que benga a tener quatro pies de halda a cada lado en esta manera, que una hilada tenga a un lado tres pies y medio y al otro quatro pies y medio, trocando la una en pos de otra, para que la piedra labrada haga con la manposteria ligaçon como conbiene, y esta esquina, en esta forma, a de subir hasta el alto del quarto, mui bien labrada y asentada y guardandole sus ligaçiones como conbiene.

9.- Yten, es condiçion, quel dicho maestro a su costa a de sacar y desbatar toda la piedra labrada para lo suso dicho en las canteras y ponerla en donde se pueda

cargar en el carro, y labrarla y asentarla como conbiene, hasta dexar la delantera como la traça muestra, y estas condiçiones aclaran sin eçeder en cosa alguna.

10.- Yten, se aclara, quen las diez i ocho bentanas no se an de echar esconçes ni capialçados de piedra, no mas de lo de afuera que se an de haçer en la forma dicha, con sus janbas y dinteles, y en la puerta preñçipal y las dos bentanas preñçipales se haran como lo aclara la condiçion, dejandolo todo en perfeçion, acabado y asentado a costa del maestro, y el traer la piedra y dar la cal a de ser por quenta del ospital= Y se aclara, quel dinero se le ira dando conforme fuere haçiendo la obra, de manera que, hecha y acabada la dicha obra en toda perfeçion sin dolo alguno y a contento del señor administrador y del dicho beedor general, no se le quedara a deber cosa alguna.

11.- Asimismo, se aclara, que por quenta del dicho ospital se a de ahorrar de manposteria toda la piedra labrada, por manera quel maestro solo se obliga a sacar la piedra de labor y labrarla y asentarla en perfeçion como dicho es. Por que se cumpla lo firmaron de sus nombres.

El liçençiado Valboa de Figueroa [rúbrica]. Johan Fernandez de la Serna [rúbrica].

DOCUMENTO 2

CARTA DE OBLIGACIÓN PARA CONSTRUIR LA FACHADA DEL CUARTO PRINCIPAL DEL HOSPITAL DE SANTIAGO EN LA CIUDAD DE CUENCA ENTRE EL LICENCIADO VALBOA DE FIGUEROA, ADMINISTRADOR DE HOSPITAL, Y JUAN FERNÁNDEZ DE LA SERNA, MAESTRO DE CANTERÍA.

Cuenca, 4 de noviembre de 1608.

(Archivo Histórico Provincial de Cuenca, *Damián de Cuellar*, Prot. 879, fol. 166).

1.- En la ciudad de Cuenca, a quatro dias del mes de nobiembre de mill y seisçientos e ocho años, en presençia de mi, el escrivano publico e yusso escripto, paresçio presente el licenciado Valboa de Figueroa, religiosso del abito de Santiago y administrador de la casa y opsital de Señor Santiago de la Espada desta ciudad e su partido, por su parte, y de la otra Juan Fernandez de la Serna, maestro de canteria e vecino de la ciudad de Cuenca, e dixeran que por quanto el dicho Joan

de Fernandez de la Serna es convenido e concertado con el dicho licenciado Valboa de Figueroa en que me obligo de hazer la obra de canteria, que la piedra labrada de vn quarto que al presente se hace en el dicho ospital frontero de la ciudad, conforme a vna traza fecha por Francisco de Mora, tracista de Su Magestad, residente en Corte, questá en poder del dicho licenciado Valboa de Figueroa, y condiciones asimismo fechas por el dicho administrador, firmadas de su nonbre, y hecha las dichas condiciones por horden e traça de Pedro Xilon, veedor general de las obras en todo el obispado desta ciudad, la qual dicha traça hicieron demostracion ante el presente escribano desta carta, e para que conste de las dichas condiciones, pidieron las pongan e yncorporeen esta escritura ante nos, que son como se sigue.

Aqui las condiciones.

2.- Y con las dichas condiciones obligome, conforme a ella e a la dicha traça e condiciones que van referidas, de hacer todo lo que en ellas asi se declara y conforme a la dicha traça, que me a sido mostrada en presencia de escrivano, sin heceder dello cossa alguna, y de la dexar acabada en todas perfección, conforme a las dichas condiciones e traça, como ba dicho, sin añadir ni quitar cossa alguna, y de enpeçarla hacer dende luego, y no apartar mano dello, conforme el dicho licenciado Valboa Figueroa, levantando las dichas paredes y como las fuere levantando y hira asentando y labrando la dicha piedra, labrado de puertas y ventanas y faxas y esquinas, al tenor de las dichas condiciones e traza, por quanto se le da e paga por el hacer la dicha canteria por el dicho Señor administrador ocho mill reales, los quales le acabara de pagar como fuere travaxando y haciendo en la dicha obra hasta ser acabada de hazer, obligome de hazer las dichas obras como va referido y dexarlas bien fechas como en las dichas condiciones requeridas. E casso quel dicho Juan Fernandez de Serna no conpliere de la forma que va referido y continuara la dicha obra en la forma susodicha, el dicho administrador pueda coger officiales a su costa, en la forma que vien bisto le fuere, para hazerla primero y despues, e por lo que mas costare e por los maravedis en que oviere costado, y por el menoscabo que tubiere recibir e la dicha obranza, pueda e... con su juramento, a que lo difiero yo del probar... del dicho ospital, la qual dicha obra de hacer e se obliga a ello de la hazer y dé por hecha como se fueren levantando las dichas paredes a contento del dicho administrador y del dicho vehedor general como en las dichas condiciones, e si no quedare conforme a las dichas condiciones, y con la perfeccion que requieren, el dicho Juan Fernandez se obliga de lo tomar a su costa..., sin que el dicho administardor y ospital tengan obligacion a darle mas de los dichos ocho mill reales.

3.- Y el dicho licenciado Valboa de Figueroa se obligaba e obligo de le pagar al dicho Juan Fernandez de Serna los dichos ocho mill reales como fuere travaxan-

do y haziendo la dicha obra, conforme a las dichas condiciones a que se refiere, y acabar la dicha obra lo que le restare debiendo se lo pagara luego de contado, e si no lo pagare le puedan ... e para el cumplimiento dello se obligo los vienes. Y para lo cumplir obligaron sus persona y bienes, muebles y rayzes auidos y por auer por firme obligacion y solemne estipulacion: para la execucion dello dieron todo poder cumplido a qualesquier juezes y justicias del Rey nuestro Señor de qualquier fuero y jurisdiccion que sean: y especial y expresamente; y al dicho licenciado Valboa de Figueroa, para el cumplimiento e pago desta escriptura publica e dixo que se sometia al consejo de Hordenes de Su Magestad, e renuncio el capitulo de... e las demas leyes de su fabor, e dixo que no yra ni vernia contra esta escriptura publica por ninguna causa e raçon que sea, y el dicho Juan Fernandez de la Serna al fuero e juisdicion de la ciudad de Cuenca por la qual quier a ser e conpelido e apremiado. Y renunciaron su jurisdiccion y propio fuero y domicilio, y la ley sit conuenerit digestis de iurisdictionen omnium iudicun, para que les compela al cumplimiento dello: como si esta carta y lo en ella contenido fuesse sentencia difinitiva de juez competente, por ellos consentida y passada en cosa juzgada, y renunciaron y partieron de ellos y de ellos e fauor ayuda y derecho, qualquier leyes, fueros, y derechos ordenamientos reales, y leyes de Partida, y otras que en su favor sean en general y particular; y la ley de derecho, que dize que en general renunciacion fecha de leyes non vala. En testimonio de lo qual otorgaron esta carta de obligacion ante el escrivano y testigos de yuso escriptos, e lo firmamos de nuestros nonbres. Fecha y otorgada en la ciudad de Cuenca, a quatro dias del mes de nobiembre de mil y seiscientos e ocho años. Testigos Julian Saiz e Alonssso Lopez e Francisco Alvarez, Pedro de Tameson, e los dichos Julian Saiz e Alonso Lopez y el dicho Francisco Alvarez, vezino del Villarejo de Peroesteban, e yo les doy fee conozco a los otorgantes [e vardo] caballero [Santiago] entre otros rreligiosos.

El licenciado Valboa de Figueroa [rúbrica].

Johan Fernandez de la Serna [rúbrica]. Ante nos: Damian de Cuellar [rúbrica].

REUNIÓN DEL 9 DE OCTUBRE DE 1995, EN
LONDRES, DEL COMITÉ FUNDACIONAL
DEL CONSEJO EUROPEO DE ACADEMIAS
NACIONALES DE BELLAS ARTES

Por

CARLOS ROMERO DE LECEA

El día 9 de octubre de 1995, el Comité fundacional del Consejo Europeo de Academias Nacionales de Bellas Artes, se ha reunido, previa invitación de la Royal Academy of Arts en su sede de Burlington House, en Londres.

El Comité pudo visitar, antes de la sesión de trabajo, la magna Exposición "Africa", allí instalada. Fue recibido por el Sr. Presidente de la Royal Academy, Sir Philip Dowson, quien les acompañó en el lunch que a continuación fue ofrecido al Comité.

Finalizado el almuerzo, a las 14 horas, se inició la jornada de trabajo con la finalidad de adoptar las decisiones definitivas sobre los temas sugeridos por las distintas Academias cuando recibieron el proyecto de Estatutos anteriormente redactado.

I.- En primer lugar, se tuvo en consideración alguna sugerencia recibida en cuanto a la admisión de nuevos miembros, en la que se consideraba que debía reservarse siempre su decisión a los que fueran miembros fundadores, y que debía alcanzar la votación favorable, a los dos tercios de los votos emitidos.

Por el contrario, el criterio mayoritario consideraba que toda Academia admitida, por el hecho de su admisión tenía igualdad de derechos que las restantes; y que de la proporción de votos necesarios, igualmente se pronunciaban por el procedimiento de la mayoría simple.

II.- En segundo lugar, estaba previsto ocuparse de la elegibilidad de las Academias que no fueran exclusivamente de Bellas Artes.

Fue un motivo de satisfacción el escrito enviado por el Sr. Secretario Perpetuo de la Real Academia de Ciencias, Letras y Bellas Artes de Bélgica, Baron Robert Jones, manifestando su conformidad a la redacción dada al artículo 8º de los Estatutos.

Nos hubiera agradado que al Baron Robert Jones, le fuera posible aceptar la invitación que se le había enviado, rogándole su asistencia a dicha Reunión. No pudo ser, pero su escrito es un nuevo motivo de reconocimiento a las dos Academias Reales Belgas y nos tranquiliza saber que podemos continuar contando con su muy estimada colaboración.

III.- El punto tercero, reunía dos aspectos. El primero se refería a cuando, como en el caso de Alemania, entre sus Academias de Bellas Artes no existe ninguna con carácter de Nacional.

El motivo obedece a la organización político-administrativa del país.

Como ya se había efectuado desde las primeras Reuniones de Madrid y de Santiago, se optó por referirse a la Academia de Berlín, que ya en dichas ocasiones mostró su gran interés, aunque por motivo de última hora, no llegó a estar personalmente representada.

El segundo aspecto, –salvo cuando existe una Academia de Música, independiente de las de Artes Plásticas–, también viene determinado por la organización interna del país, como en el caso de las dos Academias Reales belgas:

El criterio adoptado es el de aceptar a las dos Academias como miembros del Consejo Europeo.

IV.- En los casos en que concurren dos Academias Nacionales del mismo país, la igualdad del voto se estima que debe ser estimado para el conjunto del país.

A título práctico, diremos que si la forma normal de una Academia Nacional se fijara en dos votos, en el caso de un país que tuviera dos Academias Nacionales, cada una tendría derecho a un voto.

V.- Mientras no exista una Academia de Bellas Artes en un país, como al Consejo Europeo le interesa tener información de lo que allí ocurra y de proyectar nuestros criterios, se estima que el Consejo podrá nombrar Correspondientes u Observadores, aunque lo sean por un tiempo determinado o no.

VI.- Se ha considerado conveniente por el Comité señalar una área más circunscrita que la de toda Europa, para los primeros tiempos del Consejo Europeo, y así facilitar la adopción de criterios comunes en los asuntos de su incumbencia.

A dicho fin se ha marcado como terreno adecuado, el de la Unión Europea (antes, Comunidad Europea) sin perjuicio de, en un futuro, abrirse a zonas más extensas.

El Comité Fundacional estuvo formado por:

M. Carlos Romero de Lecea, Presidente.
M. Jean Marie Granier (Francia).
M. Lucio Passarelli (Italia).
M. Bo Sylvan (Suecia).
Mme. Mary Anne Stevens, Secretaria.

Todo el Comité consideró que el trabajo ha sido cumplido, al haber revisado en ésta que queremos sea última Reunión, la redacción definitiva de los Estatutos de acuerdo con las sugerencias recibidas de las distintas Academias, que podían suponer modificación del proyecto de Estatutos enviado en fecha anterior.

Ahora lo que importa es que los Estatutos, en su redacción definitiva, sean presentados a la Sesión Plenaria de las respectivas Academias para su conocimiento y para su aprobación.

Confiamos en que pueda producirse con bastante antelación al 27 de marzo de 1996, para que así tengamos por recibidas las comunicaciones de aceptación de los Estatutos antes de dicha fecha, en la que tendrá lugar en Madrid, el solemne Acto Fundacional con la firma oficial de los Estatutos, por los Sres. Presidentes de las Academias que hayan acordado en su Sesión Plenaria la conformidad de los Estatutos, y por lo tanto deseen formar parte del Consejo Europeo de Academias Nacionales de Bellas Artes.

Aunque pendiente de comunicar lo que proceda en fecha más cercana a dicho Acto, en principio se piensa, que ese día se tendrían dos sesiones diferentes.

A las 11 de la mañana, la Reunión privada de los Presidentes Secretarios Perpetuos o Delegados de cada Academia, ante la cual el Comité Fundacional presentaría su dimisión.

– Se procedería a la firma de un documento privado de la Constitución del Consejo Europeo.

– Se efectuaría la elección del Comité de Dirección del Consejo.

– Se determinaría donde haya de estar la Sede social.

– Se fijaría el importe de la cotización anual.

Terminada la Sesión Privada, se tendrá el almuerzo.

Por la tarde, a la hora que convenga, se reunirá el Comité de Dirección y examinará, en un primer contacto de quienes hubieran sido elegidos, cuanto concierne a su funcionamiento.

A las 19 horas, se celebrará otra sesión. En este caso, pública y solemne, en la que además de firmarse el Acta Fundacional, se proyecta que intervengan:

– El Presidente del Comité Fundacional para exponer los motivos y los pasos dados para la creación del Consejo Europeo.

– Un Académico europeo (no español) pendiente de designación, pronunciará un discurso sobre las Bellas Artes en la Europa de comienzos de siglo.

– Confiamos en que el Comisario de Cultura de la Unión Europea, Sr. Marcelino Oreja Elósegui, a ser posible, disertará sobre el Consejo Europeo de Academias de Bellas Artes y su colaboración con las Instituciones europeas.

LA TORRE DE LA CATEDRAL DE VALLADOLID *

Por

JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ

En su monografía de la Catedral de Valladolid, Chueca Goitia estudió el proyecto general, en el que figuraban dos torres en la fachada principal y otras dos en la cabecera (1). Se construyó solamente la del lado del evangelio de la fachada principal. No se hicieron las posteriores porque la edificación no llegó a la cabecera, que es donde se halla lo que se ha conservado de la vieja Colegiata. La torre de la fachada principal se hundió en 1841.

La única torre que hoy existe es la del lado de la epístola en la fachada principal. Cuantos aluden a esta torre no escatiman descalificaciones. Por esta razón parecería innecesario prestarla atención. Sin embargo lo vamos a hacer. Emprendemos una reivindicación de esta torre, pero sobre la base objetiva del estudio de la documentación y de la reflexión sobre sus funciones.

Valladolid estaba realizando durante el siglo XVI gestiones para lograr el reconocimiento de sede episcopal. El 25 de noviembre de 1595 el Papa Inocencio VIII erigió a solicitud de Felipe II la Colegiata en Catedral. Y para afianzar esta concesión, el Monarca ascendió la villa al rango de ciudad, en virtud de real provisión de 9 de enero de 1596.

Juan de Herrera vino a Valladolid para acometer el proyecto de traída de aguas de Argales. Debió de ser en razón de esta estancia cuando se le solicitó que hiciera los planos de la Catedral, si bien los hizo cuando aún era Colegiata. Agustín Bustamante considera que el proyecto, expresado en los planos conservados en la catedral, debió de hacerse en torno a 1580 (2).

* El contenido de esta investigación fue expuesto en un ciclo de conferencias organizado por la Asociación de los Amigos de la Catedral de Valladolid, para conmemorar el IV Centenario de la creación de la Diócesis de Valladolid (1595-1995).

El alzado general de Herrera correspondiente a la Plaza de Santa María contiene los tres cuerpos de la torre de la fachada principal, situada en el lado de la Epístola. Este alzado sirvió a Chueca para imaginar cómo era la fachada principal, provista de dos torres a los lados. A su juicio esta fachada deriva de la de la iglesia del Monasterio del Escorial. Las torres constan de tres cuerpos, sirviendo el último de campanario, terminando en media naranja y linterna.

Lo más verosímil es que la fachada fuera de esta forma. García Chico ha publicado un diseño anónimo del siglo XVII (3). Pero además hay en el archivo de la Catedral una traza análoga a ésta, firmada por Blas Martínez de Obregón y que puede fecharse hacia 1700.

La fachada es muy hermosa. El cuerpo superior se hizo en el siglo XVIII con proyecto de Alberto de Churriguera (4). Esto supuso la barroquización de la fachada, que alcanzó a la parte superior de la torre, como piensa Bustamante. Entonces se substituiría la cúpula de la torre por un cuerpo ochavado con ventanas, rematándose con cubierta de cascos de sección ojival. La torre cuenta con reloj en la base del tercer cuerpo. Esto supone que la parte superior de la torre se convierte en campanario, con mayor número de campanas que las previstas en el plan de Juan de Herrera.

La torre era causa de preocupación por los desprendimientos de piedra que se producían. Además había sufrido el impacto del terremoto de Lisboa de 1755. Por este motivo se pidió a Ventura Rodríguez que practicara una inspección. Vino a Valladolid en 1761, realizó un informe y un plano, indicando en éste cómo debía procederse para asegurar la torre. Guadalupe Roldán ha estudiado la actuación de Ventura Rodríguez, aportando nueva documentación (5). En 1761 concurrió también el arquitecto Padre Antonio de San José Pontones, que realizó también propuesta. Se escogió entre las dos la de Ventura Rodríguez. De su puesta en práctica se ocupó el arquitecto Manuel Godoy, que aparece vinculado a Ventura Rodríguez. La obra se realizó entre 1761 y 1764.

El plan consistía en enzunchar la torre con cuatro cadenas en diferentes niveles. Fabricó las cadenas de hierro el maestro de Elorrio Rafael de Amerua. La colocación fue hecha por el maestro cerrajero vallisoletano Francisco Ruiz.

La intervención no tuvo sin embargo el éxito esperado. Siguieron produciéndose desprendimientos y la catedral continuó pidiendo informes téc-

nicos. Hasta que después de un aparatoso nublado, el 31 de mayo de 1841 se produjo el desplome de la torre.

El meticuloso diseño de Ventura Rodríguez, junto con dos grabados del siglo XIX permiten saber cómo era realmente la torre desplomada. El plano de Ventura Rodríguez ofrece el alzado total de la torre, más la planta del tercer cuerpo y la del ochavo. Como se trataba de una intervención técnica, el arquitecto precisaba con puntualidad el lugar de los andamios y los puntos de inserción de las cuatro cadenas. También figura el reloj, pero no así los elementos ornamentales.

García Chico ha publicado un grabado de la fachada de la catedral, del siglo XIX (6). No aparecen campanas en el tercer cuerpo, pero sí en el ochavado rematado con linterna.

CAÍDA DE LA TORRE

El derrumbamiento de la torre aparece reseñado por el historiador local Matías Sangrador (7). Residió en Valladolid y tuvo que ser testigo de la catástrofe. Relata cómo el campanero y su mujer se hallaban en la torre al tiempo de producirse el desplome. Él cayó con los escombros sobre la capilla de San Juan Evangelista, que resultó muy dañada. Su mujer—Valeriana Pérez—quedó apresada entre las ruinas, siendo salvada al día siguiente.

La catedral quedó cerrada al culto. Retirados los escombros, se reabrió el primero de enero de 1842. Las incidencias de la ruina de la torre se recogen en un acta capitular del mismo día del siniestro, 31 de mayo de 1841. El Deán presidió el cabildo, congregado a las seis de la tarde. Se da cuenta de cómo habían acudido las autoridades civiles con objeto de prestar ayuda. Se destinaron soldados para vigilar y evitar el saqueo, ya que la catedral quedó completamente abierta. Se personaron asimismo varios arquitectos, que dictaminaron medidas de seguridad.

El primero de junio hubo cabildo extraordinario. En él se notificó el oficio cursado por el Jefe Político de Valladolid, señalando que procedía trasladar los objetos de culto a un lugar seguro. Debían entregarse las llaves del templo al Ayuntamiento para que organizara la tarea del salvamento de obras. Manifestaba que era necesario proceder con celeridad pues había riesgo de que continuaran los desplomes. El cabildo se dio por enterado de

dicho oficio, procediendo a complimentarlo. En otro cabildo extraordinario del mismo día se dio la nueva del salvamento de la campanera.

La caída de la torre ha quedado representada en grabados de la época. Una xilografía de Castelló figura en el *Semanario Pintoresco Español* de 1841 (8). Asimismo González García-Valladolid dio a conocer un dibujo de Isidoro Domínguez Díez (9). El desplome se aprecia desde la esquina del segundo cuerpo, aumentando hacia la parte superior; la cúpula había caído enteramente. En el mismo dibujo se representa la torre antes de la caída.

En cabildo de 16 de octubre de 1842 se habla de que se estaba procediendo “a remover los restos del desmonte de la torre, quedando aquel punto que tenía antes de verificarse el hundimiento, dejando libre y desembarazado el tránsito público”. Este objetivo llevó tiempo. En cabildo de 13 de noviembre de 1843 se manifiesta que se había informado al Ayuntamiento de “la imposibilidad de poner corriente al lavadero y tránsitos obstruidos por las ruinas de la Torre”. Conviene insistir en la gran masa de escombros, como correspondía a la magnitud de la obra herreriana. En otro acuerdo del cabildo de este mismo año se informa de una propuesta que habían presentado a la Catedral, “para comprar toda la piedra y escombros de la ruina de la Torre de esta Santa Iglesia”. La propuesta quedó aprobada. En acta capitular de 7 de marzo de 1850 consta que se habían salvado cuatro campanas, una de las cuales se había entregado a la iglesia de la Antigua para emplearla en el reloj.

PROYECTOS DE RECONSTRUCCIÓN DE LA TORRE

Se constituyó pronto una Comisión para la *reedificación de la Torre*. Durante bastante tiempo se estuvo barajando la idea de reedificarla. El espectáculo de una torre arruinada resultaba desolador. Se necesitaban cuantiosos fondos. Pero era necesario clarificar el proyecto. La torre se convirtió en objetivo de los arquitectos. Sin duda se estudiaron los restos, pero la cuestión fundamental es si había de rehacerse en la forma que estuviera antes de la caída.

El acta capitular de 10 de julio de 1848 contiene una importante información. Se trata del encargo que se había hecho al “arquitecto Epifanio

Martínez de Velasco para que manifieste *el estado de la Torre* de esta Santa Iglesia e informe el presupuesto de los gastos necesarios para su *reedificación*". Este encargo se le había hecho cumpliendo lo establecido en una real orden del Ministerio de Gracia y Justicia, lo que indica que el Gobierno estuvo desde el principio atento a la tarea de reedificación. Según noticias que aporta Virgili Blanquet (10), Martínez de Velasco había recibido el título de arquitecto en 1848. En 1850 fue nombrado miembro de número de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción. En 1856 fue designado arquitecto municipal.

Debe suponerse por tanto que este arquitecto haría el primer proyecto de reedificación. En sesión capitular de 20 de noviembre de 1861 se da cuenta de la aportación de 80.000 reales por el Cabildo. El Ayuntamiento inició expediente para la aplicación de fondos, lo que requiere que hubiera ya un proyecto.

Pero aparte de lo costoso que sería levantar de nuevo la torre, una cuestión preocupaba: ¿No podría volver a caerse? Una edificación tan sólida como la torre proyectada por Juan de Herrera se había arruinado por causas desconocidas.

Se tomaron precauciones. En acta de dos de noviembre de 1861 se indica que el arquitecto Vicente Miranda había aportado un informe pericial, "manifestando los obstáculos y dificultades que ofrece el hacer *la Torre provisional* de que se trató en un principio". Lo que parece indicar que por dificultades económicas se decidió realizar una torre sencilla. Pero se sigue diciendo en este mismo acta que posteriormente se pidió al mismo arquitecto que informase "si podría levantarse *con seguridad* sobre ella la Torre Nueva". La respuesta de Miranda fue "que no se resolvía por sí solo a dar dictamen acerca del particular y contraer la grave *responsabilidad* que es consiguiente hallarse bastante agrietada dicha parte del edificio". Por ello decía era necesario le acompañasen por lo menos otros dos arquitectos "para hacer un nuevo y prolijo reconocimiento".

Tal como había sugerido el arquitecto Vicente Miranda, la mesa capitular designó "a los señores Don José Fernández Sierra, Don Antonio Iturralde, Don Jerónimo Ortiz de Urbina, Don Segundo Rezola y Don Vicente Miranda, arquitectos de esta ciudad, para que hagan el debido reconocimiento de la parte del edificio sobre que se ha de construir la proyectada torre". En acta de 16 de noviembre de 1861 se da cuenta de que habían acordado abrir una zanja al pie de la torre antigua "y de la comenzada en la

parte opuesta”. No hay duda por tanto de que en esta fecha se había decidido hacer la torre en el lado de la epístola. Debe señalarse que el Cabildo había escogido entre lo más distinguido del plantel de arquitectos de la ciudad. Menos Miranda, todos fueron miembros de número de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción.

Un plano existente en el archivo de la Catedral permite conocer cómo era el modelo que se trataba de seguir. Lleva el rótulo de *Fachada principal de la Santa Iglesia Metropolitana de Valladolid*. Está ejecutado en papel coloreado a la acuarela y mide 61'50 por 84 centímetros. Está firmado por los arquitectos Fernández Sierra, Ortiz de Urbina, Miranda, Rezola e Iturralde. Está fechado en Valladolid a 22 de marzo de 1862. Contiene el visto bueno de Epifanio Martínez de Velasco y el sello de “Arquitecto Provincial de Valladolid”. Este visto bueno indica la aprobación del proyecto. Se marca la altura de la parte de la torre que se había mantenido, que era tan sólo el primer cuerpo. Lo demás se había demolido por precaución.

El proyecto definía toda la fachada, con torres a los lados. Se seguía el modelo de la torre caída, pero se suprimía el segundo cuerpo. La fachada resultaba equilibrada, pero perdía la esbeltez de la proyectada por Juan de Herrera.

Pero Martínez de Velasco había intervenido en la planificación de la nueva obra, como se desprende de la petición de honorarios que figura en acta capitular de 22 de junio de 1863. Efectivamente se hace constar en el acta que Martínez de Velasco había estado ocupado “en el levantamiento de planos y presupuesto que por orden del Ilmo. Cabildo formó para la construcción de la *nueva torre* en esta Santa Iglesia Catedral”. Pero esta intervención fue muy anterior, pues por una real orden de 17 de marzo de 1856 se disponía que se le pagase cuando hubiera fondos. En 13 de julio del mismo año en sesión del cabildo se acordó que se reuniesen los datos de contaduría para efectuar el pago de estos derechos.

En acta capitular de 18 de mayo de 1863 se manifestaba que “el Arquitecto que había de dirigir las obras de la Torre necesitaba saber antes de formar el pliego de condiciones para la subasta, qué locales se le podían ceder para la custodia de las herramientas de los operarios”. En el cabildo de 19 del mismo mes se acordó que se utilizaran para este fin las paneras bajas de la catedral.

Antonio de Iturralde era el Arquitecto Director, según consta en acta capitular de once de febrero de 1864. Este año se estaban llevando materiales de construcción para la obra. En el acta de referencia se analizan escritos presentados por Antonio de Iturralde, “Arquitecto Director de las obras de *Reedificación de la Torre* de la Santa Iglesia Metropolitana”. Señalaba que “en vista de la cantidad de piedra que han traído los contratistas señores Giraud Hermanos y los contratistas Julián Gómez y Compañía con destino a las dichas obras”, no hallaba inconveniente que se dieran a los primeros doce mil reales del cuarto plazo y a los segundos once mil reales del segundo plazo.

Eran los años del episcopado de Don Juan Ignacio Moreno, quien según Castro Alonso (11) “trabajó para que continuasen las obras de la catedral” y aportó de sus fondos diez mil reales, obteniendo además de la Reina una aportación de venticinco mil reales. Pero a pesar de estar aprobado el plan, este mismo año de 1864 se pararon las obras para largo tiempo.

LA TORRE DEFINITIVA

De la mayor importancia es la declaración que el Deán efectuó en la reunión capitular de 20 de mayo de 1878: “Creía llegado el momento de pensar en la construcción de una Torre, si bien más económica que la del plan de Herrera, que fuera lo bastante para el servicio de campanas y reloj”. Palabras bien acogidas, acordándose ponerlas en práctica. La alusión a la torre caída de Juan de Herrera revela que se pensaba ya en otro modelo de menor volumen. El punto de vista se ponía en esta finalidad: campanario y reloj. La torre habría de ser más estrecha, lo que ahorraría mucha piedra. No serían dos las torres, sino única, de tipo campanario. Muy cerca de la catedral se hallaba un modelo: la torre ochavada de la iglesia del Salvador. El proyecto tuvo que contar con ella.

Hay referencias documentales de que el autor del proyecto de la definitiva torre octogonal fue el arquitecto Antonio de Iturralde. La catedral acudió al Ayuntamiento, pidiendo “entrada libre de puertas de todos los materiales que fuesen necesarios para la construcción de la Torre”. Su petición figura en el libro de actas del ayuntamiento, con fecha de primero de octubre de 1879 (12).

Accedió la Corporación, pues ya en 30 de mayo de 1863 había tomado un acuerdo similar para la ejecución del anterior proyecto.

En el Boletín Eclesiástico de Valladolid se insertaron los anuncios de las subastas. El boletín del día 14 de octubre de 1879 contenía la notificación de la subasta señalada para el día 20 del mismo mes (13). Se subastaba “el rompimiento y conducción a esta capital de 148 metros cúbicos de piedra para la Torre de la Catedral”, siendo el precio de contrata 10.145 pesetas. Otro anuncio se consignó en el Boletín del 15 de Noviembre del mismo año (14). La subasta consistía en “la labra y asiento en la Torre de la Catedral de 428 metros cúbicos de piedra de sillería, presupuestado en 23.845 pesetas, siendo de cuenta del constructor las máquinas y demás auxiliares de las obras”.

En el libro de Cuentas de Fábrica de la Catedral correspondiente a 1880 se consignan fondos para la obra de la Torre. En sesión de 11 de julio de dicho año se acuerda “que de los fondos de fábrica se destinen Cien Mil reales de vellón para las obras de la Torre de esta Santa Iglesia Metropolitana. Asimismo que de la mesa capitular se contribuya para el mismo objeto con Diez Mil reales de vellón”.

Evidentemente tenía que estar hecho el proyecto, con plano y presupuesto. En el indicado libro de cuentas figura esta partida: “por un marco de cristal para el plano de la Torre” (15). El recibo lleva la fecha de 14 de julio de 1880. El autor del marco para el plano era el carpintero Francisco Talavera, quien percibió veintinueve reales por su trabajo. Es relevante el dato: había que tener a la vista el plano de la Torre de la Catedral que se estaba levantando. Este plano, que estará firmado por Antonio de Iturralde, tal vez se llegue a encontrar.

Una nueva subasta de la obra fue publicada en 1883 (16). Se señalaba que el 12 de julio salía a licitación pública una obra presupuestada en 242.200 pesetas, con arreglo a “los planos, presupuesto, pliego de condiciones y memoria explicativa del proyecto”.

Estando en obras la Catedral, el arzobispado estimó oportuno hacer la inauguración del templo como sede metropolitana. La ceremonia de consagración se efectuó el 22 de octubre de 1883 (17).

Corrían los tiempos del arzobispo Don Benito Sanz y Forés. Lo que pensaba acerca de la torre se consigna en el Boletín Eclesiástico de 8 de noviembre de 1883 (18). El arzobispo decía: “Nos propusimos llevar a término las obras de la Torre de la Catedral, lamentando que carezca de una

campana para anuncio al pueblo de las grandes solemnidades”. Esta alusión “a la campana” revela claramente que pensaba en la significación de la torre como campanario. Daba las gracias al Gobierno por las reales órdenes, que instaban a la convocatoria de subastas. En el acta capitular de cuatro de julio de 1882 se daba cuenta de que “nuestro Prelado había elevado con fecha de ayer una exposición al Excmo. Sr. Ministro de Gracia y Justicia, manifestando la necesidad de fondos para la obra de la Torre de esta Santa Iglesia Metropolitana”. Se aclara que los Diputados a Cortes Don Miguel Alonso Pesquera y Don Guzmán Gamazo se habían ofrecido para interceder ante el Ministro de Gracia y Justicia, todo ello en razón para que tuviera cumplimiento “el presupuesto de gasto y cantidad que el Gobierno tiene ofrecida para la Torre de esta Santa Iglesia Metropolitana”.

Según la mayoría de los autores, la torre octogonal se concluyó en 1885. Sin embargo no es así. Una vez más las obras quedaron paralizadas, como lo indica el acta capitular de 26 de junio de 1885. Don Francisco Herrero, tesorero del Cabildo, deja constancia en esta reunión del Cabildo que “se había propuesto una importante adición al proyecto y que se estaba pendiente del informe de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando que el Gobierno había pedido a esta institución”. Como no había llegado el informe, quedaron paralizadas las obras. Ya en acta de 9 de abril de 1885 se consigna “que estaba próximo a terminarse el cuerpo de campanas”. Se precisa algo más lo ejecutado en acta de 7 de noviembre de 1887: “se había terminado en la torre el campanario superior de dieciseis hiladas”. Esta parte última de la obra se había realizado gracias a la aportación particular del Tesorero de la Catedral, Don Francisco Herrero, quien pagaba además los honorarios del Arquitecto (acta de 28 de mayo de 1887).

Nueva suspensión se produce en 1888. En el acta de 20 de agosto de dicho año se menciona el acuerdo de enviar “un oficio al señor Arquitecto que dirige las obras de la Torre de la Catedral”, participándole que por falta de fondos se interrumpían las obras a partir del día 31 de dicho mes.

En acta de diez de abril de 1888 se recoge una carta del arzobispo Sanz y Forés dirigida al señor Deán. En ella se da a conocer que Don Rufino Pérez se había ofrecido para costear una parte de la obra, siguiendo el ejemplo del tesorero Don Francisco Herrero.

Continúa el arzobispo en su misiva diciendo que se había dirigido al arquitecto de la torre para que precisara las obras necesarias “para la con-

clusión del segundo cuerpo, campanario y su cubrición... en el supuesto de que no han de poder continuarse hasta su terminación de *cúpula y linterna*". La fecha de 1888 está colocada en el interior de la parte superior del cuerpo octogonal, que es donde iban las campanas. El escrito del arzobispo aclara que la torre terminaría con cúpula y linterna.

Sanz y Forés dejaba en manos del Cabildo que se decidiera lo más conveniente, que según sus palabras consistía en "saber si se abandona indefinidamente la obra y da orden al contratista de disponer de los materiales acopiados por él, o si se continúa hasta la cornisa, con más la hilada sobre ella y de pretil que coronándola, oculte en lo posible un tejado indispensable para que no sobrevengan desperfectos". Es decir, estaba prácticamente concluido el cuerpo ochavado; era necesario ponerle una cornisa y pretil, con un tejado para preservar la torre.

El Cabildo se reunió el 26 de abril de 1888. Se analizó la propuesta de Don Rufino Pérez, aclarándose "que no podía ir más allá de lo que piadosamente había ofrecido edificar, como de lo demás necesario para la conclusión del segundo cuerpo, campanario y cubrición". Se decidió continuar pero haciendo las obras con el menor costo posible, "por cuanto se advierte una rebaja considerable en la unidad de metros y ajuste de precios en la ejecución en la obra que ha verificado con el contratista señor Monedo, de los que representa el presupuesto formado por el Arquitecto Diocesano". En suma, como el contratista hacía la obra por menor precio que el presupuestado, se acordó proseguir. Pero seguían faltando recursos. En acta de 9 de abril de 1890 se indica la necesidad de procurar dinero "para dejar la obra a cubierto de las inclemencias del tiempo, hasta que se alleguen recursos para terminar la obra". Lo urgente era llegar a la cornisa y poner el tejado provisional.

El Arzobispo, Cardenal Cascares, cuyo gobierno metropolitano duró de 1892 a 1901, puso gran empeño en la obra de la torre. En 1897 se colocaron las campanas. Queda claro que estaba terminado el cuerpo ochavado, en cuya parte alta iban las campanas. En acta de 15 de julio de 1897 se refiere que habían llegado a Valladolid las cinco campanas que habían sido encargadas a la empresa Delfa Español, de Bilbao. Su realización había sido anunciada en subasta. Se presentaron seis proposiciones, aceptándose la indicada por ofrecer mejores garantías. El Señor Deán procedió a la bendición de las campanas, que aparecen descritas de esta manera:

1ª Campana “Sagrado Corazón”. Fue colocada “en el hueco general que mira a la Plaza de Santa María”. Peso: 2.075 kilos. Inscripción: “Cor Jesu omnes invitet”...

2ª Campana “Simón de Rojas”. Fue colocada hacia el Noroeste. Peso: 531 kilos. Inscripción: “Clara voce Beato Simone a Roxas, preclaro filio hujus civitatis”...

3ª Campana “del Sagrario”. Peso: 1.065 kilos. Inscripción: “Sagrarium Spiritu Sancte”...

4ª Campana “San Pedro Regalado”. Peso: 714 kilos. Inscripción: “Indulsi nobis Deus Petrum Regalatum, Patronum civitatis et Archidiocesis”.

5ª Campana “Teresa de Jesús”. Peso: 449 kilos. Inscripción: “Misericordia Domini una cum Santa Teresia a Jesus, copatrona Regni”.

El peso total de las campanas fue de 4.834 kilos, pagados a razón de 2’80 pesetas el kilo. Se dio garantía de cuatro años.

Estas campanas se hallan efectivamente colocadas en el último cuerpo. Llevan en relieve el emblema del Corazón de Jesús con ráfagas y la indicación “Bilbao, 1896”.

Pero alguna de estas campanas fue refundida por haber aparecido grietas. En el libro de cuentas de 1920 figura el ofrecimiento del maestro campanero Constantino de Linares y Ortiz, vecino de Carabanchel Bajo, de refundir “la segunda de las campanas de las mayores de la Torre de la Santa Iglesia Metropolitana de Valladolid”. Se obligaba a hacer otra campana que había de tener “el mismo peso, forma y sonido que tuvo antes de rajarse”. La haría por tres mil pesetas, más el metal de la vieja. Los gastos de transporte y montaje habrían de correr a cuenta de la Catedral. Pero además recomendaba completar el carrillón, “puesto que los tres esquilonos desentonan”. Y concluía: “Sería una obra meritísima que las ocho campanas tocasen... pues mi deseo es que mi obra sirva de propaganda, puesto que en España hay pocos carrillones”. Sin embargo no se atendió este ofrecimiento. En las cuentas de fábrica de 1922 hay un recibo fechado a 18 de septiembre de dicho año, indicando el abono de 1859 pesetas a Eduardo Portilla por la refundición de dos campanas de la catedral. Una de ellas es grande, opuesta a la de la Plaza de Santa María, en la que se lee la fecha de 1922.

Un reloj figuraba ya en la torre hundida. La nueva torre recibió asimismo este elemento, considerado como fundamental. En el acta de diez de diciembre de 1909 se lee esta importante noticia:

“Reloj de la Torre. En lo referente al Reloj, teniendo en cuenta haber desaparecido el de la Universidad por derribo de ésta y que es una necesidad el ponerle, sea así, pero que sea bueno. A cuyo efecto se autoriza plenamente a la Comisión compuesta por los señores San Román y López, para que hagan cuantas gestiones sean precisas para que cuanto antes se coloque”.

En el acta de 12 de enero de 1910 se informa de la propuesta que hacía la Comisión para la adquisición del reloj, cuyo importe era de cinco mil pesetas. El dictamen fue de adquisición. En la sesión de seis de febrero de 1911 “se leyeron las bases que presenta la casa instaladora del Reloj, para darle cuerda y cuidarle”, facultando al fabriquero para que estudiara esta proposición.

El reloj se puso en marcha y con sus sonos empezó a regir el tiempo de la ciudad. Pero la sonoridad era tan fuerte que en seguida se produjeron protestas, una de ellas del propio Cabildo, como se dice en acuerdo de 15 de diciembre de 1913:

“Se acordó que con el fin de evitar la perturbación que ocasiona el sonido del reloj durante los sermones, se avise al relojero de la catedral para que en la forma que sea más conveniente cesen de dar las horas durante la predicación sagrada”.

En las cuentas de 1925 se menciona una partida a favor de Carmen García del Olmo “por dar cuerda al Reloj de la Torre”. Durante los años siguientes mantuvo esta ocupación. Su establecimiento de relojería se hallaba en la Fuente Dorada. Pero no solamente se ocupaba de dar cuerda, sino de cuidar el funcionamiento. Así lo indica esta partida:

“Por desarmar y armar nuevamente el Reloj de la Torre, su conducción al taller, limpieza y pulimentación de todas las piezas oxidadas y muchas con picaduras producidas por el agua y el polvo. Por 135 metros de cable metálico superior calidad para las pesas del Reloj, y alambre invertido en la renovación completa de todos los tiros. Recibí 1.720 pesetas”.

La Matraca fue otro de los elementos sonoros incorporados a la Torre. Un recibo fechado a 18 de abril de 1922 (19), consigna a favor del carpintero Basilio Zamora la partida de quince pesetas “por la colocación de la Matraca en la Torre y desmontar la misma”. Este artilugio de la Semana Santa se hacía sonar en substitución de las campanas según imponía la liturgia. Se colocaba en la Torre suspendida de dos soportes laterales. Esta fue por tanto una de las funciones de la torre. Colocada en el espacio inferior de la torre, el estruendo de las Tinieblas se esparcía por la ciudad a través de las ocho ventanas de este

cuerpo. En muy mal estado se guarda esta matraca en su mismo sitio. Es una gran caja de madera de sección cuadrada. Numerosas asas a manera de llamadores la envuelven, de suerte que al rotar golpean la caja.

LA ESTATUA DEL CORAZÓN DE JESÚS

Según el proyecto previsto sobre la cúpula habría de ir una linterna. No llegó a realizarse ésta sino una estatua del Corazón de Jesús, como en seguida se dirá. Se hizo patente la necesidad de construir una escalera desde el cuerpo octogonal para salir al exterior de la cúpula y acceder hasta la estatua. El acta capitular de 16 de abril de 1923 informa del tema de la reunión: “tratar de la construcción de un tramo de escalera en el último cuerpo de la torre para dar acceso a la estatua del Corazón de Jesús”. El Deán defendió la construcción de la escalera y el Prelado decidió pagar la mitad de los gastos. Se presentaron varios proyectos para hacer la escalera de diversos materiales, hormigón, piedra artificial y madera, optándose por esta última.

En el libro de cuentas de 1923 se da noticia de su construcción por el carpintero Daniel Pérez. En dos de junio de dicho año percibía mil pesetas “a cuenta de la nueva escalera que estoy levantando en la torre de la misma (catedral) para comunicación y servicio al monumento al Sagrado Corazón de Jesús”; y después 2.900 “por la escalera levantada desde el piso de las Campanas hasta el monumento al Corazón de Jesús”. La escalera costó 7.367 pesetas.

La colocación de la estatua del Corazón de Jesús en la coronación de la torre fue un cambio tardío. La cúpula estaba terminada, pero carecía de remate. Imprevistamente sería la estatua. La devoción al Corazón de Jesús se hallaba en auge en todo el universo. Valladolid contaba con una tradición: las apariciones del Corazón de Jesús al padre jesuita Bernardo de Hoyos, acontecidas en el Colegio de San Ambrosio. La veneración del Padre Hoyos se incrementó en la segunda mitad del siglo XIX.

Una serie de circunstancias impulsó en Valladolid la devoción. El arzobispo Don Benito Sanz y Forés en 1889 publicó una pastoral recordando que se iba a celebrar el segundo centenario de las “Revelaciones” de la Beata Margarita de Alacoque, “en que (el Corazón de Jesús) le manifestó su designio de establecer su reinado social en las naciones” (20). Mostraba

el arzobispo su felicitación a Valladolid porque había acogido calurosamente esta conmemoración. La Divina Providencia había distinguido al Padre Hoyos con revelaciones semejantes a las que hizo a aquella Beata, diciéndole: “Reinaré en España con más veneración que en otras partes”:

Al celebrarse en 1889 el segundo centenario de estas Revelaciones en Valladolid tuvo lugar la “Consagración de las familias cristianas al Corazón de Jesús” (21).

Pero tuvo repercusión definitiva la inauguración del Corazón de Jesús en el Cerro de los Angeles de Madrid. Se hicieron en Valladolid suscripciones para costear el monumento. Muchos vallisoletanos acudieron a Madrid para asistir a la inauguración. Una detallada crónica de este acto se publicó en el Boletín Eclesiástico de Valladolid de 21 de octubre de 1918.

Además Valladolid contaba desde 1896 con una iglesia dedicada al Corazón de Jesús, realizada en estilo neogótico por el arquitecto Ortiz de Urbina. El templo se levantaba en la calle de Ruiz Hernández y fue derribado hace algunos años.

Pero la construcción de la estatua y su colocación en lo alto de la torre se debe al arzobispo Don Remigio Gandásegui y Gorrochátegui. El propio Prelado acudió al cabildo celebrado el 18 de enero de 1922. En el acta de esta sesión se detalla su participación. Manifestó el Prelado que había estimado necesario asistir a la reunión para exponer dos asuntos. Uno de ellos era el traslado a la Catedral del retablo mayor de la iglesia de la Antigua y el otro la erección del monumento al Corazón de Jesús. Este proyecto lo definía con estas palabras: “La colocación en la Torre de una *monumental* estatua del Sagrado Corazón de Jesús, que había de ser *de cemento armado*, con base de piedra”. Sinceramente manifestaba que ponía en marcha una idea que no pertenecía a él, sino al “Señor Cardenal Cos, que no pudo desarrollarse a causa del fallecimiento de Su Eminencia”. Llama la atención que el arzobispo Gandásegui hubiera ya hecho elección del hormigón armado, sin duda por razones de economía y de mejor estabilidad y conservación en lo alto de la torre. Hay que alabar esta perspicacia en la elección del hormigón para una escultura, ya que en España apenas había antecedentes.

La estatua se hizo mediante suscripción pública. El Prelado aportó la cantidad de 3.000 pesetas y el Cabildo 1.000. Entre las aportaciones resaltan las de Don Tomás Fernández Canales (10.000 pesetas) y Doña Cándida

Pintó (5.000). En el Boletín Eclesiástico de Valladolid de 10 de junio de 1923 figura una lista de contribuyentes (22).

El autor de la estatua fue el escultor Ramón Núñez. Nacido en 1868 en San Fernando (Cádiz), vino en 1911 a Valladolid para ejercer la cátedra de modelado en la Escuela de Bellas Artes de Valladolid (23). En 1925 ingresó como académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de Valladolid.

El *Diario Regional* de Valladolid, de 24 de diciembre de 1922, ofrece información acerca de la realización de la estatua. Contiene un artículo de Francisco Monte-Ancho, titulado “El antes y la Obra”. Después de recordar que la estatua se destinaba a la coronación de la torre, hecha según dice con proyecto del arquitecto Antonio de Iturralde, manifiesta: “Hace más de un mes se está modelando la estatua en su exacto tamaño, en dos mitades de cuatro metros cada una”. Se realizaba en el patio de la Escuela Industrial “por Ramón Núñez y sus aventajados discípulos Mariano Alonso, Rafael Romón y el pequeño Antonio Vaquero”. Estimaba que en marzo se habría acabado de modelar la estatua “y entonces comenzará la construcción definitiva en la Torre, en el sitio de su emplazamiento”. Núñez había hecho previamente un modelo de tamaño del natural en barro cocido, el cual se conserva en el patio de la casa número 11 de la calle de Juan Mambrilla, donde radicaba el taller de Ramón Núñez. Pero para hacer el encofrado de la estatua de hormigón se requería el modelo en tamaño definitivo.

En el mismo periódico se consignan datos sobre la torre. Se estima su altura en sesenta metros. Va rematada con cúpula, labrada con dovelas de piedra de una sola capa. Termina en amplia terraza protegida con barandilla de hierro. En la superficie de la cúpula se indica que había inscripciones, hoy muy gastadas. Mide la cúpula diez metros de diámetro y seis de altura.

También se dan precisas referencias sobre la estatua. Es de cemento armado, hueca, de diez centímetros de espesor. La altura es de ocho metros. Asienta sobre pedestal de ladrillo revestido, de metro y medio de alto. La estatua descansa sobre una armadura de hierro, hecha en los talleres Gabi-londo. Esta armadura se introduce en el interior de la estatua.

Desde 1922 los periódicos locales *Diario Regional* y *El Norte de Castilla* venían dedicando información sobre la realización del monumento. Esta información fue creciendo a medida que se acercaba el día de la inauguración.

El tres de marzo de 1923 el arzobispo Gandásegui dió a conocer una exhortación pastoral titulada “Sobre el monumento al Sagrado Corazón de

Jesús” (24). Viene a ser una historia de su construcción. Comienza por recordar que fue proyecto que acometió tan pronto se hizo cargo de la archidiócesis, pero ponía en ejecución “una idea ya patrocinada por el Eminentísimo señor Cardenal Cos”. Agradecía que la empresa hubiera resultado tan popular, ya que el pueblo de Valladolid había contribuido “sin distinción de clases ni matices políticos”. ¿Por qué lo diría? Porque el arzobispo contemplaba el avance de “las turbias aguas del materialismo” y la amenaza de lanzar unos pueblos contra otros. Por esta razón decía que se hacía necesario “sanear el ambiente, elevar el criterio moral, confortar las energías para la profesión de la verdad y la práctica de la justicia, volviendo los ojos a Cristo”.

El monumento, levantado “por vosotros” en la parte culminante de la ciudad, está ahí para envolverla “entre los rayos de la verdad que él simboliza”. Anhela que la imagen del Corazón de Jesús “destaque en medio de la majestuosa llanura castellana”. El Corazón de Jesús –continuaba el arzobispo– se yergue “como amoroso vigía sobre los castellanos mares de mieses...servirá de faro luminoso, irradiará sobre estas latitudes los destellos de la verdadera libertad”. Se tiene la impresión de que el arzobispo Gandásegui establecía una diferencia con la estatua de la Libertad de Nueva York.

El día 24 de junio tuvo lugar la inauguración del monumento al Corazón de Jesús. Los actos aparecen consignados en el Boletín Eclesiástico de Valladolid (25). Grande fue el impacto causado en la prensa local. *Diario Regional* publicó en su edición del 16 de junio el novenario en honor del Sagrado Corazón de Jesús celebrado en la catedral. El periódico del domingo 24 de junio contiene la fotografía de la estatua. En un artículo firmado por R.M. se afirma que el escultor ha modelado la estatua “en actitud de hablar a los hombres” y que el monumento era “el símbolo más hermoso del amor divino”.

El propio escultor de la estatua Ramón Núñez publica una poesía dedicada al Cardenal Cos, diciendo a éste: “Ahí teneis esa estatua, para vosotros la modelé”.

El periódico lleva fotografías del artista, del arzobispo Gandásegui, del boceto y de la fachada de la catedral, con la torre y la estatua. Naturalmente la presencia de la estatua en la torre es resultado de un trucaje, pues aún no había sido descubierta.

Francisco Mendizábal insertaba un artículo, en el que pedía que el Sagrado Corazón llegara a ser “faro para el errante, luz para el entendimiento, esperanza para el desaliento, fuego sagrado para el libro”. El monumento se había convertido en punto de referencia para evocar los sentimientos colectivos. Contemplado desde todos los ángulos, del Corazón de Jesús se veía emanar un amor universal.

El martes 26 de junio publicó el *Diario Regional* la crónica de la inauguración, ya que los lunes no había edición. Un gran titular proclama: “Grandiosa entronización del Corazón de Jesús sobre la Torre de la Catedral”. A la terraza de la torre subió el arzobispo y desde allí dijo la misa de inauguración. Se da la cifra de cien mil personas congregadas para el acto; se distribuyeron venticuatro mil comuniones.

La terraza estaba cubierta de guirnaldas y flores. En primer lugar se procedió a la bendición de la estatua. No hubo lugar al ritual de descubrirla pues el lienzo que la cubría fue arrancado por el vendaval que sopló la víspera. Al anochecer de nuevo ascendió el señor arzobispo a la terraza. Desde allí dió la bendición a la ciudad en dirección de los cuatro puntos cardinales. La torre servía de orientación como una brújula. Al acentuarse el crepúsculo se encendieron los focos de luces coloreadas. Así nació el “faro” de la ciudad.

El Norte de Castilla publicó el 22 de junio información sobre los actos previos, precisando los nombres de las personalidades que iban a concurrir. En la edición del día 23 de junio se da a conocer el programa, lo cual se reitera el día 24. La crónica general de la inauguración se publicó en este periódico el martes 26 de junio. Se hacía especial reseña de lo festivo. Se detalla por ejemplo el menú de la comida con que fueron obsequiadas las autoridades que habían concurrido a la inauguración. Pero hay que notar la ausencia de artículos laudatorios y de fotografías, ni siquiera del propio monumento inaugurado.

En 1924 se colocó sobre la cabeza del Corazón de Jesús el pararrayos, tarea realizada por el electricista Manuel Rodríguez. El cable baja por la parte posterior de la estatua y se desliza por la torre hasta llegar a tierra. Medida previsoras, pues la imagen es el lugar predilecto para la recogida de exhalaciones eléctricas, como la experiencia ha demostrado.

Valladolid se incorporó en 1923 a las ciudades poseedoras de estatua monumental externa del Corazón de Jesús, pero precede a varias. Descuella

el monumento del Sagrado Corazón de Jesús en São Paulo (Brasil), con una torre de sesenta y cuatro metros coronada con la estatua. Palencia, Barcelona y San Sebastián cuentan con monumentales estatuas. Pero ya señalamos que la construcción del monumento al Corazón de Jesús en el Cerro de los Angeles (Madrid) fue un estallido de popularidad. Está concebido como monumento escultórico de magnas proporciones. Una multitud de figuras se acercan al Corazón para adorarle.

En 1935 se inauguró en el Tibidabo de Barcelona el Monumento al Sagrado Corazón de Jesús, coronando el templo expiatorio a él dedicado. La estatua fue realizada en bronce por el escultor Federico Marés. Tan grande era que se podía colocar en su interior una mesa para sentarse alrededor doce personas. Amplia información sobre la estatua fue publicada en el periódico *El Debate* de 10 de febrero de 1935. Marés concibió la estatua con sencillez. El Corazón de Jesús extiende los brazos aludiendo a la cruz de la pasión, pero con ofrecimiento generoso de amor. La estatua fue echada abajo en 1936 por un grupo incontrolado, justificando que el bronce sería aprovechado para fabricar cañones para la guerra. Ha sido substituída por otra imagen del Corazón de Jesús, diferente a la realizada por Marés.

En el Valladolid de la postguerra prendió la idea de hacer un magno Alcázar de Cristo Rey. Se pretendía acentuar el protagonismo de la ciudad en el culto al Corazón de Jesús. La idea tomó cuerpo y comenzó la construcción del edificio, pero la tarea ha quedado suspendida. Sin embargo se ha convertido la antigua iglesia de San Ambrosio, del Colegio de la Compañía de Jesús, en “Santuario Nacional de la Gran Promesa”. Una gran figura del Corazón de Jesús preside en el retablo mayor. La bibliografía exaltatoria de esta devoción y de su programa es profusa, pero debe recordarse un libro especialmente. Se trata de la monografía *El Santuario Nacional de la Gran Promesa*, publicada en 1963 (26). Lleva fotograbado de una pintura elaborada por Julia Merino, donde se dan cita los más famosos monumentos erigidos en honor del Corazón de Jesús. La ilustración es muy adecuada para valorar lo que significa la estatua del Corazón de Jesús en la torre de la catedral. Junto a ésta se divisa el Monumento en el Cerro de los Angeles. En medio hay una representación del Corazón de Jesús, con la divisa “Reinaré en España”.

A la derecha aparecen santuarios con la estatua en la cúspide. Y el fondo presenta estatuas del Corazón de Jesús erigidas en cumbres.

LA TORRE DE LA CATEDRAL Y SU SIGNIFICADO

Hemos establecido hasta ahora el historial de la Torre desde la caída en 1841, detallando el proceso de reconstrucción en el mismo sitio y la confección de un proyecto nuevo en el lado opuesto, que llevado a las últimas consecuencias nos sitúa ante una torre ajena al proyecto general. Dirijamos nuestras consideraciones a esta torre, analizando su arquitectura y las funciones que cumple.

Consta de dos cuerpos de planta cuadrada. Sobre el segundo se dispone un cuerpo ochavado, dispuesto en tres unidades. Remata con cúpula y la estatua del Corazón de Jesús.

Toda la obra es de piedra caliza, realizada con sillares de grandes proporciones. El cuerpo bajo posee doble entrada, una desde el exterior y otra desde la primera capilla del lado de la epístola. Lleva dobles pilastras a los lados. En la calle medial se sitúa la puerta externa, encima de la cual hay un óculo cilíndrico y una ventana rectangular. El interior está hoy obstaculizado por un ascensor, que se previó para acceso a una gran sala sobre las capillas del lado de la epístola. En este ámbito se hallaría el arranque de la escalera de subida a la torre.

El segundo cuerpo descansa sobre un alto basamento, adornado con anillo en el centro. Lleva pilastras lisas a los lados y una gran ventana rematada con arco de medio punto. Este cuerpo es exacto al que tenía la torre siniestrada del lado del evangelio. Dentro de este cuerpo, en un sillar de la parte alta se lee la fecha: "1883 s". El interior está enteramente abierto por las cuatro ventanas. Se corona con techo de viguería de madera, que a su vez soporta el piso de madera del ámbito que se halla encima. En un rincón comienza la escalera de caracol, de planta octogonal, envuelta con celosía, todo de madera.

Se inicia un tercer cuerpo de planta cuadrada; está hecho el basamento, con las cuatro pilastras lisas. Pero en este punto se produjo el cambio de tipología. Se abandonó el tipo de torre a semejanza de la caída, para imponerse el modelo octogonal. Al no continuarse la planta cuadrada, este basa-

mento forma como un mirador de piedra. El interior se constituye en habitación cuadrada de poca altura. En un sillar se divisa la fecha: “Marzo de 1884”. En esta habitación se encuentra la matraca, que clama por su restauración. Se cubre con techo de madera, pero hay un hueco rectangular, a través del cual se haría subir la matraca al cuerpo superior.

Y en efecto a partir de aquí comienza la torre ochavada. En el interior se forman varios ámbitos, prosiguiendo la escalera de caracol en trazados diversos que no obedecen a un eje general. Frente a la disciplina de la torre por fuera, se observa la diversidad caprichosa que mantiene la escalera hasta la cumbre.

El cuerpo octogonal se divide en tres secciones, que se separan externamente por una moldura de media caña. El primer cuerpo tiene ocho ventanas con arco de medio punto. En medio del espacio se suspendería la matraca para la semana santa. La segunda sección corresponde al Reloj. La maquinaria está colocada en el centro. De ella parten las barras que se dirigen a cada una de las cuatro esferas para accionar las manillas. Son esferas esmaltadas y de color blanco, que se alojan en los cuatro óculos situados en la dirección de los puntos cardinales.

La tercera sección es el cuerpo de campanas. Las ocho ventanas tienen antepecho abalaustrado, imitación de los de diseño barroco del templo. Como en la primera sección, son más anchas las ventanas de los lados Este, Sur, Oeste y Norte. En un sillar del interior hay una fecha: “E° 88”. ¿Empezó en 1888?

Para alcanzar las ventanas se ha dispuesto alrededor un pasillo de madera. La campana del lado Este es de gran porte y está acompañada de dos pequeñas. Esta campana y la del lado sureste tienen mazo que conecta con el reloj, con objeto de dar horas y cuartos. En este tramo alto se dispone el último sector de la escalera construída para salir a la terraza. Se llega primero al interior de la cúpula, que contiene la estructura metálica para soporte de la estatua. Tiene forma de tronco de pirámide, que se introduce en el interior de la estatua para sujetarla. A su vez este poste, hecho con listones de hierro unidos con roblones, descansa sobre dos enormes vigas de hierro.

La terraza es amplia, protegiéndose con barandilla de hierro de sencillo dibujo geométrico. En el lado oeste hay una placa de mármol, con un largo letrero de letras de bronce, que narra la inauguración del monumento el 24 de Junio de 1923. Allí estuvo el altar para la misa.

La imagen del Corazón de Jesús está hecha de hormigón armado. Está bien conservada, apreciándose leves agrietamientos. Cristo viste túnica, ceñida con justillo. En el pecho se dispone el corazón con la corona de espinas. El escultor escogió el instante en que Cristo pliega las manos sobre el pecho para hacer el ofrecimiento de su amor.

La imagen va cubierta con manto, que forma grandes y angulosos pliegues. Fue acierto del escultor, pues la imagen al estar situada en plena luz y en parte tan alta estaba expuesta a desvirtuar el volumen. Prevalece la visión frontal, dirigida a poniente. Los que sin prejuicios contemplen esta imagen, sin duda no tendrán que ser indulgentes para valorar su calidad artística. El escultor Ramón Núñez tenía que dar solución a una imagen ideal. Se apartó del lenguaje abstracto y procuró realizar una obra equidistante de lo real y lo imaginario, haciendo patente el significado de amor.

Recapitemos sobre las funciones de la torre, que son religiosas y sociales conjuntamente. La torre de Juan de Herrera estaba concebida para alojar campanas y reloj. Estas dos funciones se mantienen en la torre octogonal, pero intensificadas. El reloj en un templo y más en una catedral es un hecho habitual. Cuando un templo posee dos torres, en una están las campanas y en otra el reloj. En alguna catedral se ha hipervalorado el reloj. Una torre del Reloj tiene la catedral de Santiago de Compostela. El reloj catedralicio entra en competencia con otros de la ciudad. Es el caso de Valladolid, que contaba con los siguientes relojes: Ayuntamiento, convento de San Francisco (ambos en la Plaza Mayor), Universidad y Catedral. Habían enmudecido los relojes de San Francisco y de la Universidad por derribo de sus edificios. La competencia quedaba entre los del Ayuntamiento y la Catedral. Los que hemos escuchado el reloj de la Catedral damos constancia de que éste se había adueñado del gobierno del tiempo de la ciudad. Sus cuatro esferas y las potentes campanas que daban los sonos garantizaban esta supremacía.

El otro elemento son las campanas. En un penetrante estudio Joaquina Labajo ha analizado el comportamiento sonoro de la catedral expresado en las campanas y en el nuevo coro (27). Afirma que el sonido y la música están involucrados en el planteamiento del templo. Esta frase revela el enorme interés de su investigación: “el sonido tiene una significación en la Catedral (de Valladolid) más allá de la consideración artística del edificio”.

Esgrime el dibujo de una torre en la edición del *Vitruvio* traducido y publicado por Miguel de Urrea (Alcalá de Henares, 1582). Esta torre tiene ocho lados y lleva el cuerpo de campanas en la parte superior. Las caras indican la dirección de los vientos. De suerte que esta forma de torre octogonal se halla en función de la dirección de los vientos y por tanto servía de orientación. En tiempos pasados era costumbre relacionar los puntos cardinales y los vientos. Deseo recordar como antecedente la Torre de los Vientos, en Atenas, obra del siglo IV antes de Cristo. En cada cara figura un relieve alusivo al viento correspondiente. Aparte de ello razona la autora implicaciones cosmogónicas en el número ocho.

Pero el soporte fundamental de su argumentación reposa en las campanas. Son ocho, una en cada lado del campanario. Precisa en cada campana el tono musical. Estos tonos se hallan en relación con las advocaciones patronales y marianas. En un gráfico reúne estos elementos: posición de las campanas en los puntos cardinales, fecha de su fabricación y la afinación. Y halla por ejemplo que la campana grande y las dos pequeñas del lado de levante están en relación con SI-bemol.

Concluye diciendo que “el campanario de la Catedral es la imagen de la pretendida armonía del templo. Constituye el propio centro de su valor mágico-religioso delante de la comunidad religiosa”.

Pero si el público oía las campanas y los sonos del Reloj, aún había otro elemento sonoro, aunque limitado a la Semana Santa: la Matraca. Sin duda fue un añadido imprevisto, pero así se dió función al cuerpo de ocho ventanas de la primera sección.

Pero la torre ha adquirido otro protagonismo, nada simbólico en su esencia, pero eminentemente práctico. Cuando se contempla la ciudad de Valladolid a lo lejos la torre de la Catedral ofrece una orientación inmediata. Es el punto de referencia en todas las perspectivas.

Pero la Torre tiene una significación puramente religiosa gracias a la estatua del Corazón de Jesús. Esta estatua es el *gigante* de Valladolid. Debe resaltarse asimismo el empleo temprano del hormigón armado en la escultura. La estatua en suma supone una acertada acomodación a la torre, que le sirve de basamento. Desde allí cumple la misión de propagar entre los hombres un mensaje de amor.

Y una última consideración. El arzobispo Gandásegui se refería a la llanura castellana apretada de mieses, espectáculo que se aprecia desde la

terrazza de la torre. El recorrido por ello descubre un fondo de cerros de indudable belleza. Pero al dirigir la vista hacia abajo, se recorre todo el plano de la ciudad. Se hizo una terraza para servicio de la estatua. Pero es un mirador espléndido para abarcar la ciudad y el paisaje. La subida por la escalera de caracol es incómoda. En esta hora en que recordamos la catedral y su torre, ojalá fuera asimismo ocasión de que recobráramos para el turismo este espléndido mirador que poseemos en el centro de la población.

NOTAS

- (1) Chueca Goitia, 1947.
- (2) Bustamante García, 1983.
- (3) García Chico, 1940, lámina IX.
- (4) Martín González, 1967, página 129.
- (5) Roldán, Guadalupe, 1987, páginas 23-36.
- (6) García Chico, 1940. lámina XXIV.
- (7) Sangrador, Matias, 1854, tomo II, página 149.
- (8) Martín González, 1988, página 137.
- (9) González García-Valladolid, 1900, tomo I, entre páginas 348 y 349.
- (10) Virgili Blanquet, María Antonia, 1979, página 375.
- (11) Castro Alonso, Manuel de, 1904, página 414.
- (12) Archivo del Ayuntamiento de Valladolid, Libro de Actas, año 1879.
- (13) *Boletín Oficial Eclesiástico*, Valladolid, 1879, número 32, pág. 245.
- (14) Idem, número 34, página 262.
- (15) Archivo de la Catedral de Valladolid. Libro de cuentas, 1880, documento número 7.
- (16) *Boletín Oficial Eclesiástico*, Valladolid, 1883, número 12, página 101.
- (17) Idem, número 14, páginas 113-119.
- (18) Idem, número 21, 20 de noviembre de 1883.
- (19) Archivo de la Catedral de Valladolid. Libro de cuentas, 1922, número 92.
- (20) *Boletín Oficial Eclesiástico*, Valladolid, 1889, página 117.
- (21) Idem, 8 de junio de 1889.
- (22) Idem, año, 1923, 10 de junio, página 150.
- (23) Urrea Fernández, 1980, página 43.
- (24) *Boletín Oficial Eclesiástico*, Valladolid, 3 de marzo de 1923, páginas 41-44.
- (25) Mismo Boletín, 24 de junio de 1923, páginas 136-149.
- (26) Alvarez, Emilio, 1963, página 331.
- (27) Labajo Joaquina, 1995, páginas 757-761.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAREZ, Emilio (dirección). *El Santuario Nacional de la Gran Promesa*, Valladolid, 1963.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*, Institución Cultural Simancas, Valladolid, 1983.
- CASTRO ALONSO, Manuel, *Episcopologio Vallisoletano*, Valladolid, 1904.
- CHUECA GOITIA, Fernando, *La Catedral de Valladolid. Una página del Siglo de Oro de la arquitectura española*, Madrid, 1947.
- GARCIA CHICO, Esteban, *Documentos para la historia del arte en Castilla*, volumen I, *Arquitectos*, Valladolid, 1940.
- GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, *Valladolid. Recuerdos y Grandezas*, Valladolid, tomo I, 1900.
- LABAJO, Joaquína, "La dimensión sonora del espacio arquitectónico. La Catedral de Valladolid", en el libro *Homenaje al Profesor Martín González*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, Valladolid, 1955, págs. 757-761.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Arquitectura barroca vallisoletana*, Valladolid 1967.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José (director) *Valladolid. Grabados y Litografías*, Grupo Pinciano, Valladolid, 1988.
- ROLDÁN, Guadalupe, "La Torre de la S.I. Catedral de Valladolid" y la intervención del arquitecto D. Ventura Rodríguez", Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid, Valladolid, 1987, páginas 23-36.
- SANGRADOR, Matías, *Historia de la ciudad de Valladolid*, Valladolid, 1854, volumen II.
- URREA FERNÁNDEZ, Jesús, *La escultura en Valladolid de 1800 a 1936*, Valladolid, 1980.
- VIRGILI BLANQUET, María Antonia, *Desarrollo urbanístico y arquitectónico de Valladolid (1851-1936)*, Valladolid, 1979.

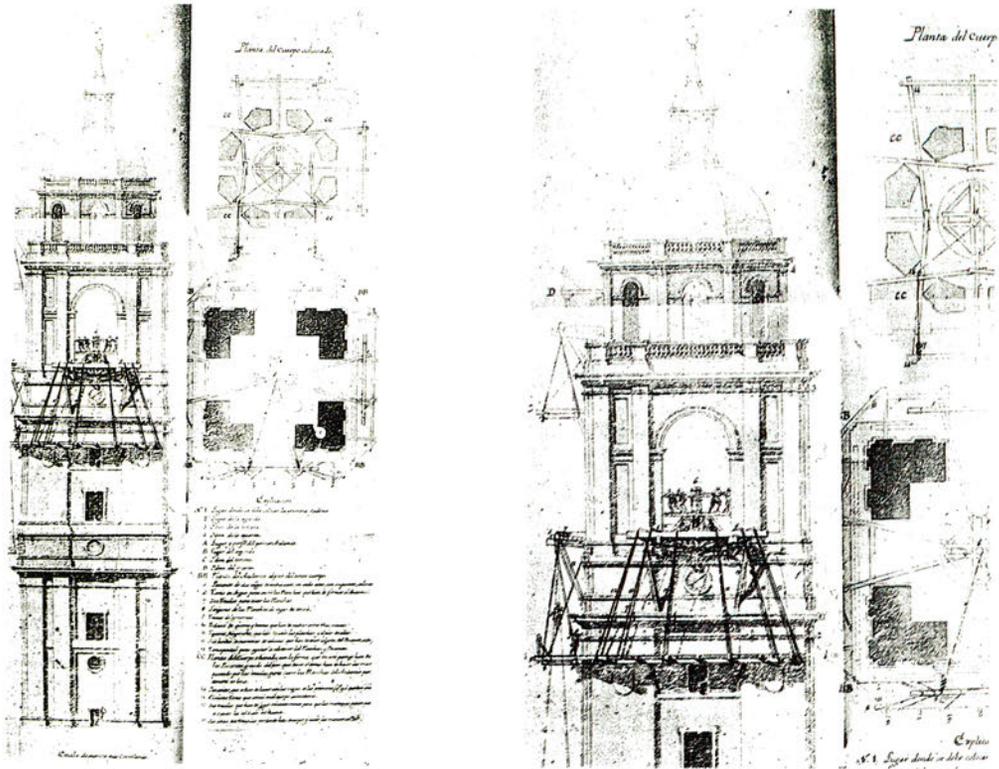
ARCHIVOS CONSULTADOS

Archivo de la Catedral de Valladolid.

Archivo Diocesano de Valladolid.

Agradezco a Don Jonás de Castro, director de estos archivos, y al archivero Don Luis García las facilidades que me han dado para la consulta de sus fondos.

Archivo del Ayuntamiento de Valladolid.



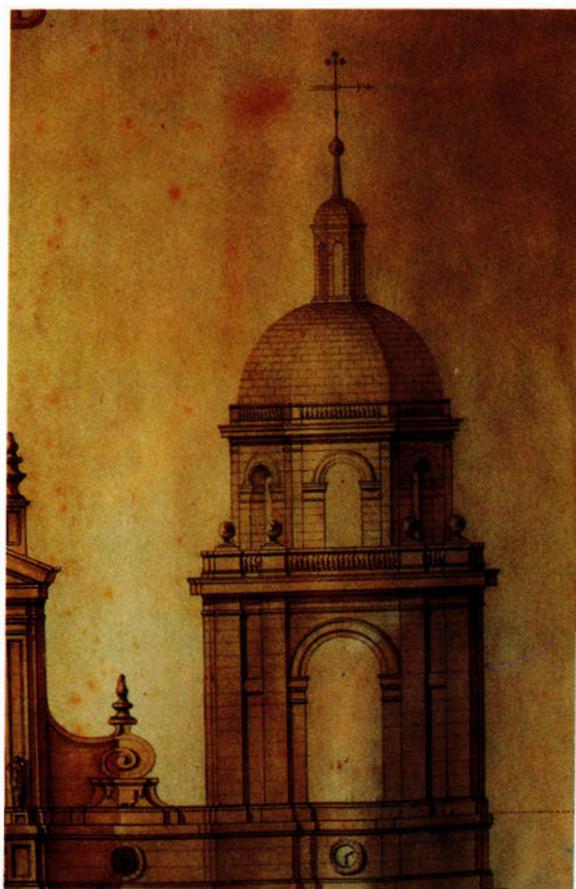
Lám. I. 1. Reconstrucción de la fachada de la catedral de Valladolid, según Chueca Goitia.- 2 y 3.
 Proyecto de Ventura Rodríguez para asegurar la torre de la catedral de Valladolid.
 Archivo de la Catedral.



Vista de la Catedral después del hundimiento de la torre

(Dibujo de D. Isidoro Domínguez Díez)

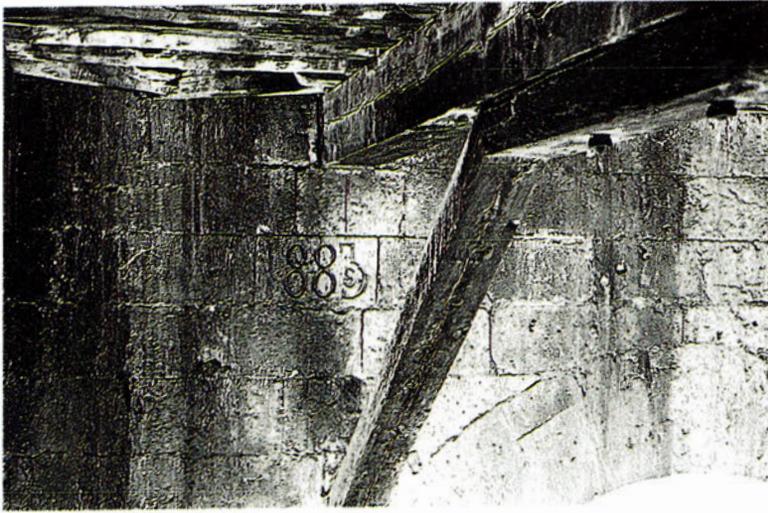
Lám. II. 1. Grabado de Fournier que muestra la fachada de la catedral de Valladolid antes de la caída de la torre en 1841.- 2. Dibujo de Isidoro Domínguez Díez que muestra el derrumbamiento de la Torre de la Catedral de Valladolid.



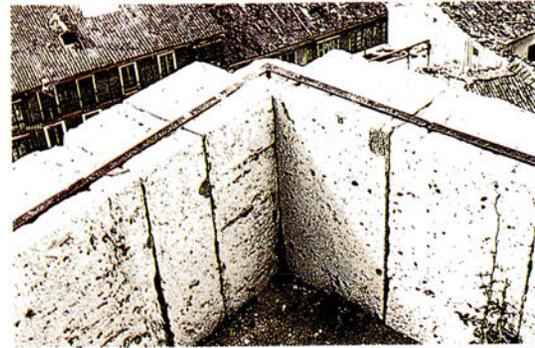
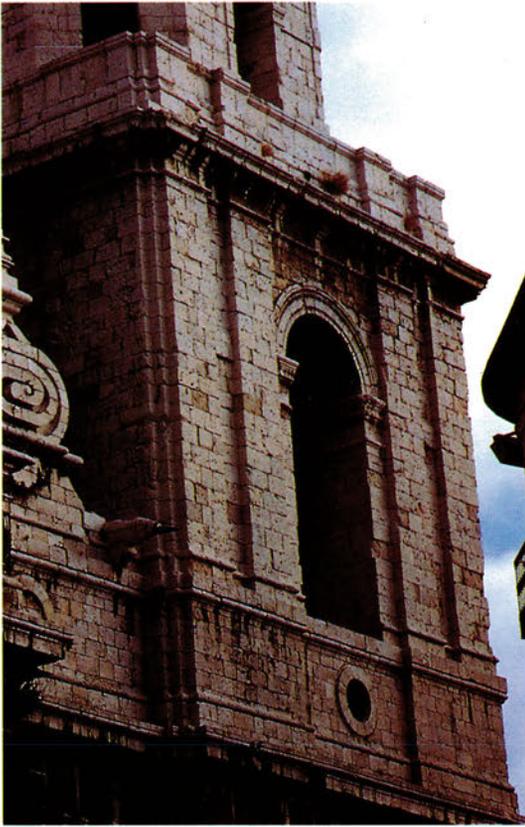
Lám. III. 1, 2 y 3. Plano de reforma de la fachada de la catedral de Valladolid, provista por dos torres. Año 1862. Archivo de la Catedral de Valladolid.



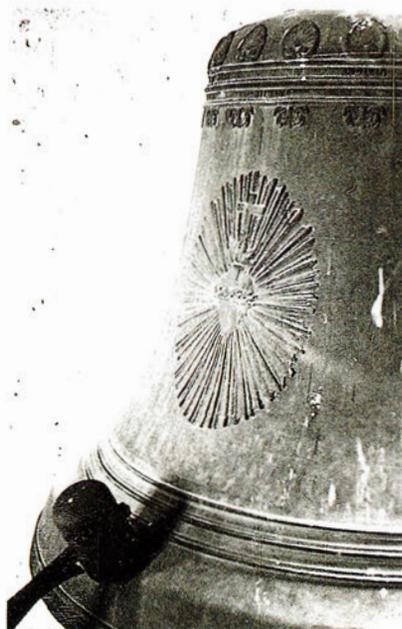
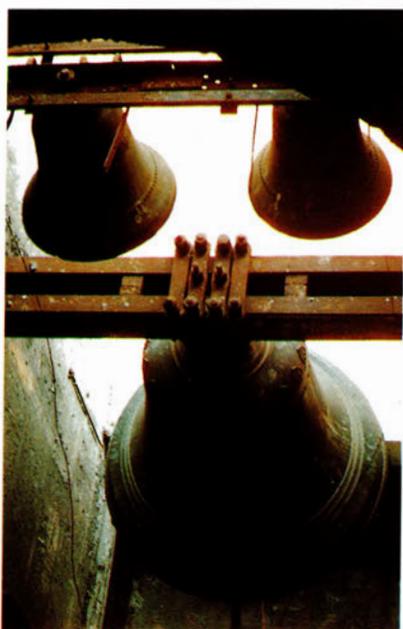
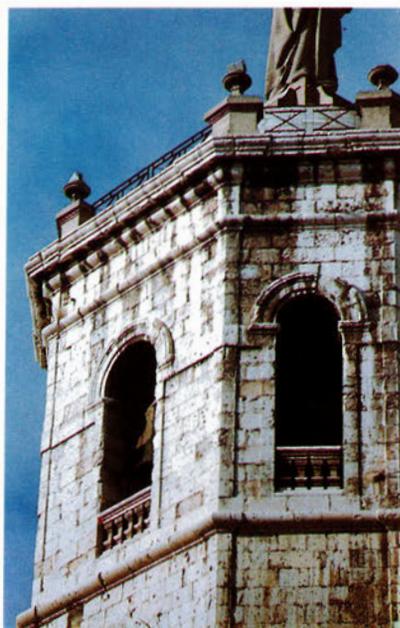
Lám. IV. Estado actual de la torre que se construyó finalmente para la fachada de la catedral.



Lám. V. 1, 2 y 3. Fechas de 1883, 1884 y 1888, que figuran en los muros internos de la torre levantada.



Lám. VI. 1. Segundo cuerpo de la Torre.- 2. Pretil que corresponde al proyectado tercer cuerpo; y arranque del cuerpo ochavado, que corresponde al plan seguido definitivamente.- 3. Pretil del tercer cuerpo cuadrado no construído.- 4. Cuerpo del Reloj.



Lám. VII. 1. Cuerpo ochavado, con la cúpula y el Corazón de Jesús.- 2. Tercer cuerpo del bloque ochavado de la Torre.- 3. Campana con doble función de dar las horas y voltear como carrillón.- 4. Campana para el reloj.



Lám. VIII. 1. Matraca de la catedral, antes de la restauración.- 2. Cúpula, terraza y pretil de hierro en la cumbre de la torre.- 3. Lápida conmemorativa de la inauguración del Monumento al Corazón de Jesús, el 24 de junio de 1923.



Lám. IX. 1. Boceto en barro cocido para la estatua del Corazón de Jesús.- 2. Fotograbado aparecido en el Diario Regional de Valladolid mostrando el boceto anterior.- 3. La estatua del Corazón de Jesús, desde el lado de Poniente.- 4. Armazón de hierro, base de la estatua de hormigón armado del Corazón de Jesús.



Lám X. 1. La estatua del Corazón de Jesús, vista desde la terraza de la Torre.- 2. Vista posterior de la imagen.

ORGANIZACIÓN DE MUSEOS Y COLECCIONES *

Por

JOSÉ LUIS ÁLVAREZ ÁLVAREZ

I.- EL MUSEO TRADICIONAL Y SU CAMBIO

Las características del Museo eran –hasta que se produce el gran cambio del que vamos a hablar luego, por el que en vez de un lugar para minorías se convierte en un espacio invadido por masas de personas–, relativamente pacíficas: en primer lugar conservar, en segundo lugar mostrar o exhibir, en tercer lugar estudiar e investigar. Dando un paso más allá se podía decir que los fines del Museo eran: conservar objetos y la numerosa historia que les acompañaba; enseñar a través de la exhibición de esos objetos; y deleitarse o disfrutar en la contemplación.

El Museo era un templo para la cultura y en ese sentido exigía respeto, silencio, recogimiento. Era un lugar para la reflexión, para el goce aislado, para la contemplación. De una forma natural cuando se entraba en él se hablaba en voz baja, no se hacía ruido, no se perturbaba al vecino.

En los Museos, y parece casi una redundancia decirlo, lo más importante eran los objetos, las colecciones; y lo que perdían al sacarlos fuera de su contexto, trasladándolos a esos grandes contenedores, lo ganaban en capacidad de comunicación, de ser visitados y estudiados, en mayor seguridad de conservación, y en la capacidad de ser vistos en series ordenadas por comparación o cronología.

Ese Museo que todavía la gente de mi generación tiene como paradigma o como modelo, está sometido a un cambio radical. Todavía quedan museos de provincia o de ciudades pequeñas que se pueden visitar de la forma descrita.

* Este es el texto de una conferencia pronunciada en los Cursos de Verano de la Universidad Complutense de Madrid, en El Escorial en julio de 1995, dentro del Curso “Museos ante el año 2000”.

Pero me atrevo a decir que el Museo del año 2000 va a estar más cerca del Museo centro cultural que del Museo templo, del Museo objeto de visitas masivas que del Museo como lugar recoleto. Aunque siempre coexistirán un tipo y otro dependiendo de su objeto, de su promoción, o de su situación.

Probablemente estamos asistiendo, y esto va a desarrollarse aún más en el próximo siglo, a la mayor revolución que ha conocido la museología desde la expansión en el siglo de las Luces de los Museos como institución no excepcional sino natural a una sociedad desarrollada. Los Museos en vez de ser lugares frecuentados por los iniciados, se están convirtiendo, se van a convertir, en instrumento de educación popular, en centros culturales con múltiples actividades, y en lugares de peregrinación de masas.

La ampliación, pues, de funciones del Museo es, en buena medida, fruto de los cambios de la sociedad, de las demandas de ésta y del nivel educativo de los ciudadanos y de muchas otras circunstancias aparentemente más lejanas de los intereses culturales: la búsqueda de reafirmaciones locales o regionales, la voluntad de conservar los bienes en su lugar de origen, la facilidad de comunicación y el turismo masivo, el aumento de la población. Y además, como ha señalado Sánchez Asiaín, este cambio se ha producido de una manera “no planeada”. Precisamente por eso es interesante profundizar en ese cambio para evitar que los acontecimientos, como ha venido sucediendo, superen y se adelanten a las previsiones, produciendo efectos no deseados o peligrosos para los Museos y sus colecciones. Porque conviene no olvidar que quizá la primera obligación del Museo, en la línea de lo que dice el art. 46 de la Constitución Española, respecto al Patrimonio Cultural, es la conservación de su contenido.

Pero evidentemente entre sus fines tras la conservación viene la comunicación. El Museo es un centro de conservación y exposición de un patrimonio, pero debe ser también un centro de irradiación de ese patrimonio como instrumento de actividad cultural y de profundización en el conocimiento. Los objetos no están solo para ser vistos, sino para ser estudiados y para producir una elevación de la capacidad de conocer, juzgar y disfrutar de las personas que lo visitan. En ese sentido la obligación de los responsables de los Museos es, tras conservar, poner al alcance, hacer accesibles y atractivos esos objetos del que se acerca a ellos con curiosidad, para que pueda disfrutar más ampliamente al entenderlos y juzgarlos o comprenderlos mejor.

Probablemente la mayor transformación del Museo en este tránsito de siglo, es convertirse de un lugar más bien pasivo que se visitaba, en un lugar activo, en un foco de cultura en el que se realizan actividades. Con el riesgo de que pueda llegar a prevalecer el espectáculo sobre el valor histórico y artístico del Museo y que empiecen a aparecer Museos que están pensados ya más como centros de actividades que como lugares de conservación y contemplación. Y que como consecuencia, la colección pase ya a un segundo lugar. Ese riesgo, por otra parte, debe ser asumido en lo que tiene de positivo, aunque quizá lo que tengamos es que empezar a pensar que pueden llegar a existir dos tipos de Museos, o que se utilice el nombre para dos instituciones distintas: el Museo en el que prevalece la colección sin por ello desdeñar las actividades culturales y la participación de los ciudadanos, y el Museo que podíamos llamar más bien Centro Cultural o Centro de Arte, pero que no quiere prescindir del valor y atractivo de la palabra Museo, en el que la colección es mero motivo para crear un foco de actividades o en que la colección es sustituida o completada por exposiciones muy variadas, que mantienen el interés por el lugar donde se celebran. En cualquier caso, lo que es una tendencia clara es a hacer del Museo un lugar más abierto, menos elitista y más accesible a personas que ven en el Museo un lugar al que no se va solo a ver la colección, sino a participar en actividades culturales.

En los Estados Unidos este es un fenómeno cada vez más visible, al que probablemente no es ajeno el carácter privado o local de muchos Museos, las necesidades económicas de su mantenimiento y ser usados para una variedad de actividades culturales, educacionales y sociales. El Museo es, en unas ciudades sin centro, como la Plaza Mayor de los pueblos y ciudades medievales en la que sucedía todo: las fiestas, el mercado, el teatro o el espectáculo. Eso podía explicar también que se hayan multiplicado por millares esos Museos a veces con pequeñísimas o poco interesantes colecciones permanentes.

Esta realidad, típica de un país con una corta historia y unas demandas culturales progresivas, tiene muchos elementos positivos, pero no debe ser aceptada miméticamente por otras sociedades que tienen demasiadas cosas que conservar y cuyos problemas y necesidades son distintos. En manos de los responsables de los Museos europeos, y españoles en especial, está la responsabilidad y obligación de hacer los Museos rentables socioculturalmente sin degenerar en el espectáculo o en la transformación de institucio-

nes con gran vida propia y con alto contenido en otros modelos que necesitan sustituir su falta de valores históricos por iniciativas de actualidad. Lo cual, no es preciso insistir en ello, no está reñido con utilizar los Museos como un instrumento eficaz en la educación, que hace necesario renovar sus instalaciones y sistemas para lograr mayor claridad, amenidad y facilidad de acceso al conocimiento, de los visitantes. Hay que olvidar la idea de que el visitante es un experto o al menos un iniciado, y adaptarse a la realidad de que en la mayoría de los casos debe facilitarse su comprensión de lo que está delante de sus ojos, y ayudarle a verlo y comprenderlo, y así gozar más e interesarse por ampliar sus conocimientos. En este sentido creo que los Museos deben incorporar, sin temor, una serie de técnicas y procedimientos ya incorporados a las exposiciones temporales: paneles explicativos de gran letra y fácil lectura, hojas explicativas de las diferentes salas, cartelas de los cuadros que no se limiten a poner el nombre del autor y el título del cuadro, incorporación de nuevas tecnologías, acceso a información a través de ordenadores, etc. etc..

Y esto que parece dicho para los Museos de pintura, se puede aplicar a muchos museos de otros objetos, sean de interés artístico, histórico, etnográfico, científico, etc.

II.- LA INCORPORACIÓN DE LA SOCIEDAD AL MUSEO

Los museos europeos y españoles eran, en general, unos lugares a los que había que preservar de la gente que solían ser de titularidad pública, y cuyos órganos de administración consideraban como propios aunque se “los dejen” ver a los molestos visitantes. Sé de algún director de Museo reacio a todo tipo, no solo de publicidad, sino de facilitar el conocimiento de su existencia, para evitar que las visitas se multiplicaran y le “estropearan su Museo”. Y aún reconociendo el riesgo de la visita masiva, me parece que hay procedimientos mucho más razonables: limitación del número de visitantes en cada momento, visitas guiadas, etc., y que no se pueden mantener museos públicos a los que se dificulta la visita.

Esa situación es hoy difícilmente sostenible, y los Museos tienen que plantearse de qué manera puede incorporarse a la sociedad y al público, no

solo al conocimiento, sino incluso a la gestión y orientación del Museo, y conseguir dar al público la condición de partícipe y no solo de objeto, destinatario del servicio, o, como decíamos, de molesto perturbador para el trabajo interior.

En parte por el cambio que los mismos Museos están experimentando en su naturaleza, en parte por la mayor presencia y protagonismo de la sociedad civil, y también por el mayor interés de los ciudadanos por la cultura, el hecho cierto es que la sociedad no quiere ya ser solo algo que va al Museo para mirar, sino algo que está en el Museo, que colabora y participa en el Museo y que en alguna manera hace el Museo. El ciudadano se cree con derechos sobre el Museo, exige, y en cambio está dispuesto a dar, a colaborar con el Museo.

Esto que, en mi opinión, es extremadamente positivo, no deja de tener sus problemas y dificultades. Primero, porque es una situación nueva que hay que tratar de comprender, y segundo porque es un entramado diferente que hay que tratar de encajar.

El público o la sociedad no solo quieren ser “usuarios” o visitantes, sino que opina y llega a querer participar en la gestión u orientación del Museo. Una sociedad viva, participativa, culta y crítica, es una maravilla, pero no deja de ser un problema por el cambio que significa respecto a la concepción del Museo tradicional en el que se mira, no se toca, y se está con el mismo respeto que el fiel en su templo. Es algo tan complicado, apurando la comparación, como los fieles que quieren participar en la dirección de la iglesia.

Todo este fenómeno está relacionado, con la revisión de la frontera entre lo público y lo privado, muy bien determinada mientras el Poder y los súbditos eran dos mundos, pero más confusa cuando los ciudadanos son los que ostentan la soberanía, que delegan temporalmente en sus representantes, y los funcionarios no son sino instrumentos de la Administración pagados, ésta y aquéllos, con el dinero de los ciudadanos.

Por ello conviene dejar claro que el fenómeno de la presencia de la sociedad en el Museo no es sino una manifestación más de una nueva organización de la sociedad que se nos viene encima, y que cuanto más desarrollada sea y más alto el nivel cultural, más problemas habrá que resolver aunque a la larga, una vez encajados por unos y otros sus nuevos papeles, la situación será mejor.

El Museo es un servicio público, muy claramente en los que pertenecen a los entes públicos, pero los Museos privados se conciben y abren también en atención al público, tomándolo a éste como usuario o como consumidor. Como tal servicio público el ciudadano tiene los mismos derechos, salvata distancia, que sobre otros servicios públicos por los que paga o no: el transporte, la sanidad, la educación. Porque esos servicios públicos están mantenidos con su dinero y tienen derecho a una calidad en su prestación y a que se haga de ellos una administración competente y adaptada a los avances de los diversos campos.

Naturalmente, el enfermo no puede decir al médico cómo ejerce su arte, o al profesor cómo enseña, pero tiene derecho a exigirle responsabilidades directas o indirectas, y sobre todo un trato cuidadoso. Lo mismo sucede con los Museos; el público no puede sustituir a los investigadores, conservadores o directores, pero puede dar su opinión, hacer la crítica y exigir a sus representantes una reforma. Puede también ofrecer su colaboración ordenada y sin que perturbe la marcha de la Institución. Y el Museo tendrá que tratar de prestar su servicio con atención al usuario; y si las condiciones de éste o sus demandas van cambiando, el Museo tendrá que adaptarse a ellas.

Pensemos nada más en unas cuantas clases de usuarios: el experto o aficionado a las colecciones exhibidas, el curioso o modesto aficionado, los estudiantes, y los turistas. Todos ellos tienen derecho a disfrutar del Museo, pero sus formas de hacerlo son distintas, e incluso unos se estorban a los otros. Ante ello no cabe duda que la organización de las colecciones o la forma de atender a unos y otros, puede ser distinta y los Museos tienen que tratar de dar solución a estos problemas. El trato al experto o al estudioso tiene que ser más personalizado e incluso puede tener espacios u horarios reservados a ellos; para el curioso o el que tiene deseos de aprender, habrá que proporcionarle medios adecuados: hojas, folletos, grabaciones que naturalmente pueden exigir un coste complementario. Pueden fijarse horarios para grupos, dividirse las colecciones como ya sucede en algunos Museos, etc.

Especial importancia tiene para la organización del Museo el fenómeno de la masificación. Asistimos con frecuencia a largas colas para ver una exposición e incluso para visitar una colección permanente. En un fin de semana han visitado el Louvre más de cien mil personas. Eso es malo y

bueno. Es un gran éxito y problema. Eso no pasa solo porque seamos muchos más, sino porque la sociedad ha tomado conciencia de que la cultura es de todos, se hace entre todos y puede mejorar a todos. Y porque la democracia se extiende no solo a la participación política, sino que hace sentirse a los ciudadanos cotitulares de los bienes públicos, y les entran ganas de usarlos. La cultura, como la propiedad, ya no es exclusiva de nobles, poderosos o listos. La calidad de vida se logra como reconoce nuestra Constitución, también participando en la vida cultural, y el viaje se ha facilitado a todos y en el viaje, la visita al Museo se empieza a pensar que supone un enriquecimiento personal, o si somos más modestos “está bien visto” o “está de moda”, y por ahí se puede producir una verdadera afición y participación, aunque sea inicial, en la vida cultural. Pero habrá que dar respuesta a esa demanda, como al problema de los accesos y de los aparcamientos. Todo ello interesa al Museo e influye incluso en el diseño de lo que debe ser la dirección de un Museo moderno. Estamos hartos de oír que cada vez se necesitan más metros cuadrados dedicados al descanso, a los servicios accesorios. Los Museos se han convertido en centros de gran importancia económica porque por ellos pasan más personas que por muchos centros comerciales, y esas personas son potenciales compradores de objetos o servicios. Como nos decía hace poco el Director de los Museos de Francia, en el vecino país las entradas en los Museos son ya la mitad que las de los cines, pero las curvas son distintas: creciente la de los Museos y estable la del cine.

Todo ello exige un esfuerzo de imaginación en la normativa, en la estructura y en la organización de los Museos. Porque por mucho que moleste esa masificación, tiene más de positivo que de negativo y lo que hay que conseguir es, con la participación de la sociedad, adaptar los Museos a esa nueva realidad, salvaguardando sus clásicas funciones de conservación, estudio y deleite. Quejarse de la asistencia sería como lamentar que las bibliotecas estén llenas porque hay mucha gente que va a estudiar a ellas.

Dentro de esta participación de la sociedad en el Museo, adquiere una relevancia especial el fenómeno del voluntariado y de las Asociaciones de Amigos de los Museos. Ambos casos son una forma especial y moderna del mecenazgo en que el mecenas ya no es una persona física o jurídica poderosa, sino un conjunto de personas de clase media (no olvidemos que en los países desarrollados europeos, éstos llegan a alcanzar el ochenta por ciento

de la población) que aportan a favor de la Cultura, o su tiempo (voluntariado) o pequeñas cantidades que unidas a otras pueden alcanzar sumas importantes, y concretamente pueden ayudar a los Museos a través de suscripciones para adquirir una obra o para evitar que una obra de arte salga del país como sucede con frecuencia en Gran Bretaña.

Un caso especial es el de las Asociaciones de Amigos de un Museo que fueron vistas con recelo al principio por los Directores, y que hoy han adquirido ya carta de naturaleza y en muchas ocasiones un gran prestigio y son eficacísimos colaboradores de los Museos. Es quizá la forma más clara de incorporación de la sociedad a la organización y gestión de un Museo por la vía de la colaboración y complemento con la Administración pública. Las Asociaciones, que en un principio eran bien admitidas solo para comprar objetos para las colecciones, han ido incorporándose a la vida de los Museos como centros culturales y complementan los “agujeros” que la organización o el presupuesto de los Museos públicos hacen muy difícil que éstos realicen directamente. Si hoy a un Museo se le exige que organice exposiciones, que celebre cursos de conferencias, que dé distinto trato a los estudiosos o aficionados que al simple visitante, que dé cursos para estudiantes, que acompañe visitas o que se hagan publicaciones, muchas de esas actividades pueden ser realizadas, en algunos casos, mejor por la sociedad que por la Administración, o por lo menos colaborando ambas.

El hecho cierto es que a través de las Instituciones creadas por los amigos de un Museo para colaborar con éste, se ha logrado el acercamiento cada día de forma más útil, de la sociedad y del Museo como organización, y se han multiplicado en todos los países esas asociaciones, tanto en los grandes Museos (Moma, Versalles, Metropolitan, Prado, Reina Sofía) en los que la relación, aun siendo buena, es no de igualdad sino de subordinación por la importancia de esos Centros, como en los Museos más pequeños, monográficos, locales, provinciales o privados en los que la relación es de mucha mayor penetración de la Asociación por estar esos centros más lejos de la Administración, de la grandiosidad y quizá también por tener unos presupuestos más reducidos que les hacen necesitar más la colaboración económica y personal, de la sociedad.

III.- EL VALOR SIMBÓLICO DEL MUSEO

Hay otro aspecto nuevo muy importante que puede influir en la organización del Museo: su valor simbólico. Los Museos tienen que organizarse pensando primero en su función intelectual: conservación, estudio, investigación, en su función social a la que nos acabamos de referir, pero también en su función simbólica.

El Museo tiene un status superior al que tuvo cuando empezaron a nacer. El Louvre es casi París, el Prado es lo más famoso de Madrid, la Pinacoteca es como Munich, y el Metropolitan es probablemente ya más importante, visitado y conocido que Broadway. Solo Roma en que el Museo es la ciudad y la calle, precisamente por su dispersa riqueza monumental y artística, no tiene un Museo que le dé nombre, aunque en el Vaticano sus Museos y San Pedro (otro Museo) son también razones de la visita en la mayoría de los casos a la capital del cristianismo.

El Museo es un lugar de visita obligada, acreditativo de prestigio y buen gusto. Y precisamente por esto se hacen grandes Museos en las ciudades nuevas, en Los Angeles, en Dallas, en Toronto y en tantas otras, también europeas, aunque aparezca el problema de la necesidad de hacer o inventar una colección. Pero de ello hablaremos después al ocuparnos de los Museos nuevos y viejos.

Otra consecuencia de su valor simbólico es el problema de la supervaloración de las obras o de los artistas presentes en los Museos. Para hablar de la consagración de un artista uno de los argumentos básicos es el estar presente en una serie de Museos. Ello plantea problemas éticos importantes sobre todo a la dirección y al organismo encargado de las adquisiciones. Porque al exponer o adquirir, está dando un supervalor a esa obra con las consiguientes repercusiones en la fama o en el mercado. Sobre todo, esto afecta a la obra de artistas contemporáneos, aunque podía incluso afectar a la obra en el mercado de artistas anteriores; todos sabemos que algún marchante importante ha utilizado uno o varios Museos para lanzar a determinados artistas, consiguiendo introducir obras en esos Museos prácticamente sin coste, compensando con creces esa generosidad con el incremento de los precios en el mercado al estar representado en alguna gran colección pública. Esto plantea el problema de si los Museos públicos deben comprar obras de artistas vivos, o si esto es más bien papel de los coleccionistas

privados, que son los que deben correr el riesgo de la inseguridad en la valoración de las obras actuales. No cabe duda que se podrá decir que luego, una vez ya consagrado, le costarán al Museo esas obras mucho más y que por tanto puede y debe adquirir para su colección lo que considere interesante, de presente y futuro. Pero en cualquier caso, el riesgo de error y de favoritismo, o de incluso una posible, aunque no culpable, manipulación del Museo, es evidente.

Enormemente relacionado con este carácter simbólico está la arquitectura de los Museos. El Museo es como la catedral de la época actual. Toda gran ciudad tiene que tener un gran Museo, éste se ha convertido en un monumento urbano; a veces con independencia de la colección que abriga, y por eso hay tantos Museos a la búsqueda de una colección. El Museo es una parte básica de los símbolos de la ciudad.

Ello plantea a veces la construcción de grandes edificios en que el arquitecto busca más la grandiosidad, dejar su sello o su impronta, hacer una obra de arte, que hacer algo adaptado a las necesidades del Museo. Muchas veces coinciden y se logran ambos objetivos, pero hay otras en que la arquitectura, el medio, prevalece sobre el Museo, el fin. Precisamente por ese valor simbólico del Museo a la hora de hacer una obra nueva o una reforma, hay que tener cuidado con dos tipos de personas: el arquitecto que ha encontrado la posibilidad de dejar su huella y ante eso cede cualquier otro objetivo, y el político, siempre apasionado de la “grandeur” y del espectáculo actual, sin olvidar al filántropo, entre los que al lado de los grandes hombres de cultura y bienhechores de la comunidad, está también el que quiere cuidar su ego y dejar en la ciudad su recuerdo “imperecedero”. Y como consecuencia de ello aparecen a veces edificios en busca de una colección o se despilfarran enormes cantidades para crear un continente o una apariencia más que un verdadero Museo que está basado en su contenido.

Muy relacionado con este problema está la opción entre edificio nuevo o edificio viejo para Museo, es decir ante una colección en busca de edificio, fenómeno más propio de los países con Historia, y decidir qué es preferible.

Sobre todo para los Museos que no sean estrictamente de arte contemporáneo, y aun en estos casos hay ejemplos exitosos de adaptación de edificios antiguos como sucede en Cuenca, es evidente que tiene mucho más sentido utilizar viejos edificios, rehabilitados o adaptados a las conveniencias del Museo. Como ha dicho Oriol Bohigas, el edificio antiguo de

gran categoría tiene a su favor para convertirse en gran contenedor o Museo, su calidad arquitectónica, sus grandes espacios y el ser ya un elemento integrado y característico del contexto urbano. Si a eso añadimos su valor histórico y los gastos que supone su conservación sin utilización, parece evidente que al menos antes de emprender una obra nueva en nuestras grandes ciudades históricas, es preciso examinar con atención e interés la posibilidad de utilizar algún monumento ya existente y sin aplicación o con aplicación inferior a la que tendría como Museo. Y esto lo extiendo a los edificios dedicados originalmente a fines religiosos, en casos en que por los cambios sociales se convierten en una carga, o están cerrados al culto. Basta pensar en el enorme éxito de catedrales como recinto de las exposiciones de las Edades del Hombre, para comprender la posible utilización, de edificios religiosos respetando la nobleza, de esos edificios, para fines culturales o museísticos.

Muy relacionados con este aspecto están otros dos que influyen en la organización de los Museos: la relación entre contenedor y contenido, y entre edificio y modos de exposición.

En el primer aspecto, ya he hablado de que la arquitectura debe estar al servicio del fin del edificio: la conservación, la exposición, el estilo, y no al revés. Y en la rehabilitación de edificios antiguos y su adaptación a Museos, debe también coordinarse el respeto a las partes esenciales del edificio con el buen funcionamiento del Museo, pero también en las Edades del Hombre se ha demostrado que es perfectamente conciliable el respeto al Monumento con la amenidad de la visita. Sin olvidar que cualquier edificio tiene más perdurabilidad que las formas de exponer los contenidos que cambian con las modas como también es fácil comprobar comparando los viejos grabados del Louvre, el Prado o el Palacio Pitti con las colecciones actuales.

Por fin, quiero hacer una referencia a una peligrosísima amenaza que se cierne sobre nosotros: la manía de construir nuevos y grandes edificios, olvidando dos cosas: lo que cuesta el mantenimiento y los muchos Museos con contenidos significativos que tenemos mal conservados y atendidos. En los países muy ricos y con poca o corta historia cultural se comprende ese deseo de hacer grandes edificios para Museo, por la falta de ellos y la necesidad de puntos de referencia culturales o, como decía antes “plazas mayores”. Así y todo hay grandes contenedores sin contenido o promotores públicos y privados en busca de una colección, y el recurso a los Museos

de arte contemporáneo, tan estimulado por animadores culturales, directores, políticos, o el comercio del arte, muchas veces se convierte en la creación de colecciones de valor efímero que más que culturizar, equivocan o deforman a los ciudadanos que asocian a la idea de Museo la de obras de arte y a veces se encuentran con intentos o “instalaciones” que pueden tener justificación en una galería o en una exposición, pero que tienen difícil justificación en una colección permanente. Algún museólogo ha llegado a decir que hay países en que se puede viajar de ciudad en ciudad viendo siempre el mismo Museo, con los mismos artistas titubeantes, disfrazando con la excusa de la modernidad lo que es simple improvisación o experimentación cuyo lugar no es el Museo.

Pero en los países menos ricos y en cambio con un gran patrimonio histórico, arqueológico, etnográfico o artístico, como España e Italia, ese vicio, venial, en aquellos países, puede convertirse en pecado capital. En España las autonomías y municipios casi siempre con grandes déficits acumulados, no dudan en emprender la creación de Museos o Centros Culturales nuevos y grandiosos, mientras viven en la indigencia museos valiosos, o permanecen colecciones guardadas o arrinconadas, o se destruyen yacimientos arqueológicos que podían ser cuidados como zonas visitables o se podían dedicar esos esfuerzos a conservar y rehabilitar edificios, casonas o templos que son en sí mismos un Museo vivo. O todavía más sencillo dedicar esos esfuerzos a actualizar Museos que se han quedado pequeños para mostrar toda su riqueza, o para crear los equipos de estudio que esos Museos necesitan dando trabajo a tantos estudiosos, historiadores o investigadores que abandonan su vocación desilusionados por la imposibilidad de subsistir dignamente con la carrera que habían elegido, y para los que existe una gran demanda de visitantes o de conocimiento, conservación y publicación de sus fondos.

Incluso en América del Norte algún museólogo como Kenneth Hudson se ha preguntado ¿son necesarios tantos museos?. Y se ha acusado de convertir colecciones privadas en públicas, sin un plan definido de acción educativa, sin directores profesionales y más bien orientados al negocio y al turismo y que se trata de museos “que no aportan ningún beneficio cultural, intelectual o espiritual a la comunidad”. Se podrá discutir esta posición o señalar que todo museo tiene alguna utilidad, pero es evidente que la crítica es un aviso certero sobre un riesgo del que en España no dejan

de existir ejemplos, y que pueden multiplicarse como consecuencia de los recientes localismos.

Distinta de esta obsesión por hacer grandes Museos nuevos es el interés no solo por los grandes museos, sino también por los pequeños que pueden ser muy útiles. Los Museos provinciales o municipales que aspiran a ser núcleos culturales de las pequeñas sociedades, urbanas o rurales, deben ser cuidados y atendidos porque son una referencia de la memoria colectiva de un grupo social que necesita guardar, conservar y mostrar los viejos recuerdos que le enlazan con su pasado. En ese sentido los pequeños museos etnográficos o locales, pueden tener un atractivo y una justificación y ser un elemento positivo en el lugar.

IV.- ORGANIZACIÓN INTERNA Y FINANCIACIÓN

Voy a hacer ahora una referencia a los problemas de organización y funcionamiento internos de los Museos. Lo primero que quiero distinguir es dos grandes clases de Museos: los privados y los públicos. Del Museo privado voy a decir muy poco porque evidentemente se regulan básicamente por las normas de libertad del mundo privado. Pueden ser con ánimo de lucro o sin él, y en ese sentido los primeros estarán creados y sostenidos por personas físicas o jurídicas con una actividad y organización básicamente empresarial, semejante a la de otras empresas culturales o de espectáculos como un teatro, un cine o una sala de exposiciones. De ellos hay abundantes ejemplos en el extranjero y como consecuencia del turismo se alzan cada vez, por ejemplo, más Museos de Cera o casas-museo que viven en gran parte de los ingresos por visitas.

Los que no tienen ánimo de lucro están mantenidos por entes eclesiásticos, Fundaciones, Asociaciones o personas físicas o incluso por Sociedades como elemento de publicidad o prestigio para la marca. Muchos de estos Museos son ejemplares y desarrollan una gran labor cultural y podría pensarse en que pudieran tener un trato favorable o ayudas por la labor que desarrollan. En cambio una proliferación excesiva y la baja calidad de algunos podían presentar la duda sobre la libre utilización de la palabra Museo.

Mi interés se centra básicamente en los Museos públicos que son los más numerosos y los más importantes, al menos en España. Podemos distinguir entre Museos estatales cuya titularidad pertenece al Estado español, distinguiendo en éstos aquellos en que la gestión es también del Estado y aquellos que la tienen transferida a las Comunidades Autónomas, a una Provincia o a un Municipio. Una especial categoría tienen los Museos Diocesanos.

La primera cuestión es la naturaleza jurídica de los Museos públicos. Puede pensarse que son o bienes patrimoniales o de dominio público por estar destinados al servicio público y como consecuencia con todas las características del dominio público. Yo me inclino más a esta segunda solución por las razones que expresaré más adelante, por lo menos en los de titularidad estatal.

Pero dentro de esta gran categoría, su organización puede hacerse de diferente manera, y de hecho es así:

Existen, de una parte, los Museos públicos simples instituciones sin personalidad jurídica, y que son como una dependencia más de la Diputación, el Municipio o el Ministerio de Cultura, con una dotación que viene de sus presupuestos respectivos y, unos funcionarios adscritos a esos servicios o personas contratadas para ellos, que son la mayoría.

Al lado de ellos existen los que han adquirido personalidad jurídica al ser reconocidos como Organismos Autónomos, como son el Museo del Prado o el Centro Reina Sofía.

El problema es si, aparte de estos dos sistemas, se podrían introducir en los Museos públicos variantes que permitieran una gestión más inspirada en la empresa para prestar mejor servicio, e incluso para obtener unos rendimientos que les hiciera menos gravosos para los Presupuestos y más capaces de ofrecer nuevos servicios al público. Esto en Derecho español se podría configurar como un ente público de carácter especial, de los previstos en el artículo 6,5 de la Ley General Presupuestaria, lo que supondría que algún Museo público se podría regir por una normativa especial que tuviera en cuenta el ordenamiento jurídico privado en lo relativo a sus relaciones patrimoniales y contratación.

El Museo del Prado, por ejemplo, es sin duda un ente público y sus bienes forman parte, importante, del Patrimonio del Estado, y no cabe pensar en un régimen como el de algunos museos americanos de fundación privada. Lo que sería posible, es armonizar su carácter de ente público con un régimen de

administración más flexible en cuanto a las relaciones de contratación de personal y servicios, y a las de administración de los recursos, tanto de los de origen presupuestario, como de los obtenidos directamente por la explotación de recursos propios (entradas, ventas de objetos, reproducciones, etc.). O incluso la creación de una Sociedad al servicio del Museo que permitiera una relativa libertad de actuación para poder obtener fondos por las actividades realizadas por esa sociedad, y disponer de ellos con un régimen más flexible que el característico de la Administración Pública.

Estas y otras fórmulas, algunas contempladas en algún momento, como la de "Organismo autónomo de carácter comercial", o el de una ley especial para el "Ente Público Museo del Prado", son otros sistemas de organización de los Museos públicos. Todas ellas ponen de relieve, al menos, la posibilidad de mejorar el actual régimen legislativo de algunos Museos, que les priva de una libertad de actuación en cuanto a su capacidad de generar recursos, como hacen otros grandes Museos públicos extranjeros, y convierte su gestión en excesivamente pesada, burocrática y dependiente en demasía de las opiniones del Ministro de Cultura de turno.

La organización interior científica creo que también debería ser objeto de reflexión por el cambio que están sufriendo los Museos. Evidentemente hay unas funciones de dirección, investigación y conservación típicas del Museo como institución, pero cada día más adquieren importancia las funciones de relaciones y servicios al público, y administración económica del Museo.

En cuanto al tipo de Director, la idea tradicional es la de un profesor, investigador o conservador, pero al lado de éstos cada vez es más frecuente el director con experiencia de gestión o el director-organizador, o incluso el director-recaudador de recursos. La polémica es fácil y las razones a favor de uno u otro modelo pueden ser muchas; es evidente que ha habido directores con una u otra formación que han tenido éxito, y otros no. Las condiciones personales, cualquiera que sea su formación, influyen decisivamente en el éxito de su gestión. Pero es poco discutible que hoy es muy difícil que un director de un gran museo pueda hacer bien su trabajo sin una capacidad de formar equipos y trabajar en armonía con ellos, y sin una cierta experiencia de lo que es el mundo del Arte y la gestión de una institución.

En cuanto a la investigación, conservación y restauración, es evidente que en general nuestros Museos públicos deben ser reforzados y aumentar el gasto en este tipo de personal. Reconozco que el estado del Presupuesto

del Estado y del Ministerio de Cultura, y el enorme déficit público que nos agobia, no hace de éste el momento más propicio para aumentar el gasto público ordinario, pero creo que es una asignatura pendiente que habría que abordar. Y lo mismo digo en cuanto a la incorporación de personas con funciones educativas y de animación y formación del Museo, si bien estas funciones podrían ser completadas con la colaboración de voluntarios y de las Asociaciones de Amigos.

En cuanto a la financiación de los Museos, creo que podíamos hacer aquí una exposición un poco más extensa por el cambio que en este aspecto han experimentado los Museos en todos los países desarrollados. Y no hablo ahora de Museos privados o de Norteamérica, sino de Museos públicos europeos. Creo que éstos, que se nutrían casi exclusivamente del presupuesto, deben pensar hoy en al menos dos fuentes de financiación más:

a). Los beneficios o productos de su explotación, que cada día desempeñan un mayor papel en los grandes Museos modernos. Son básicamente: los ingresos por entradas que hasta ahora han sido escasísimos por el criterio de gratuidad que ha prevalecido, que ha sido modificado. Habrá que esperar al primer ejercicio completo en que se aplique, para ver el volumen que alcanzan.

Los ingresos por exposiciones temporales, que suelen generar una entrada complementaria en casi todos los grandes Museos, British Museum, Metropolitan de Nueva York, Louvre. Y esto sucede, incluso, en la mayoría de los que tienen entrada gratuita.

La venta de productos relacionados con el Museo y la Cultura en general; reproducciones, libros, diapositivas. La mayoría de los grandes Museos tienen hoy magníficas librerías y tiendas de reproducciones que dejan un estimable beneficio.

b). Las aportaciones de la sociedad. Ahora me refiero no a las adquisiciones de nuevas obras de arte, sino a los ingresos que para el desarrollo de las actividades del Museo se pueden conseguir de las personas que quieren ayudar como mecenas.

En este campo hay básicamente dos posibles fuentes de aportaciones: las de personas físicas o jurídicas aisladas, y las de instituciones que colaboren habitualmente con el Museo.

Las aportaciones directas de las personas físicas o jurídicas son mucho menos frecuentes entre nosotros que en otros países, aunque ya tenemos

algunos casos. Es normal encontrar en grandes Museos del extranjero, salas creadas o mantenidas, investigaciones o restauraciones o publicaciones soportadas por algunos mecenas. No pasa lo mismo en España, donde prevalece el patrocinio de exposiciones más que el de instalaciones, estudios o investigaciones. No cabe duda que, aparte de nuestra escasa tradición de mecenazgo, influye negativamente la legislación fiscal que tenemos. Una política de estímulo del mecenazgo en favor de las grandes instituciones culturales contribuiría a incrementar sus posibilidades.

Pero a pesar de estas fuentes, no cabe duda que como ha dicho Cruz Valdovinos, “La contribución económica del Estado, al menos en el momento actual, es imprescindible”. Y sería ilógico que en los Museos estatales faltara el apoyo económico público. Pero eso no quita que los Museos no administren bien su patrimonio y no mejoren radicalmente sus niveles de auto-sostenimiento. Por lo tanto probablemente, la solución para nuestros Museos públicos sea mixta. La Administración no puede abandonar la dotación y gestión de los Museos, pero no pueden funcionar hasta el extremo de no hacer una administración eficiente y productiva. El Museo es, ante todo, un servicio público, pero no pierde ese carácter por completar sus ingresos dentro de una normativa adecuada a la realidad actual. Piensese que sin convertir a los Museos públicos en centros comerciales, un lugar por donde pasan cientos de miles, o millones, de personas, es un punto de venta de extraordinario valor. En Francia, hoy día, los Museos son los mayores editores de arte. Sus librerías son una fuente de ingresos notable, y se presenta un futuro asombroso con los medios de reproducción nuevos del campo audiovisual. Eso se puede explotar directamente o por concesiones, pero no hay que avergonzarse de utilizar ese medio de allegar recursos de los que los Museos están tan necesitados. Y además, un buen servicio público casi impone prestar los servicios complementarios de descanso, reproducciones, alimentación, etc. etc.

Es decir, no podemos de cara al 2.000 pensar que todo sigue igual que hace cincuenta años y que se prostituye el Museo por cuidar esos aspectos. Y los ejemplos de grandes Museos, Louvre, Metropolitan de Nueva York, Royal Academy, o National Gallery de Londres, son definitivos y con repercusión incluso en la economía de la ciudad. Por ejemplo, el impacto económico de las artes en general, no solo de los Museos, se estimó en

Nueva York en 1988 en unos ingresos de seis billones de dólares, y en la creación de 274.000 puestos de trabajo.

Muy relacionado también con los aspectos económicos de los Museos están otras tres cuestiones: la relación entre las colecciones privadas y públicas, las adquisiciones de obras y las exposiciones temporales.

Ya apenas se discute que las colecciones privadas de hoy son las colecciones públicas de mañana. Y no hay más que ver el origen de los grandes Museos históricos en las colecciones reales, o de los grandes Museos modernos en los legados de los coleccionistas (National Gallery de Washington, Frick Collection, Thyssen de Madrid, Apsley House de Londres y la mayoría de los Museos modernos alemanes y norteamericanos). Eso exige cambiar la política respecto al coleccionismo privado, en dos aspectos fundamentales: en facilitar su formación dando un tratamiento especial que permita la transparencia del mercado del arte; y en estimular la donación de esas colecciones o parte de ellas a los Museos públicos, dación en pago de impuestos, tratamiento fiscal especial para legados y donaciones, etc. etc.

En cuanto a la política de adquisiciones hay que desechar la idea de que los Museos son colecciones cerradas o completas. Siempre se pueden incrementar y mejorar.

Una política de adquisiciones ordenada, que siguen todos los grandes Museos sin excepción, debería tratar de ir llenando esas lagunas además de intentar conseguir obras que incrementaran aún más la riqueza de nuestros Museos, como algunas pinturas españolas que todavía están en colecciones privadas y que por su importancia o carácter tienen su mejor lugar en un Museo como el del Prado u otros semejantes.

Se podrá argüir que esas obras cuestan mucho. Eso es verdad, pero solo en parte. Algunas obras señeras sí, pero durante estas últimas décadas, y aún hoy, ha sido posible adquirir obras de las escuelas peor representadas, por cantidades al alcance de lo que deben ser los presupuestos para estos fines. Además, a un Museo le interesan no solo cuadros extraordinarios, sino la posesión y exposición de obras no solo de las dos o tres primeras figuras de las escuelas peor representadas y para sus fines didácticos, sino de otros artistas que contribuyen a una mejor comprensión y valoración de las obras maestras. Y si miramos, sobre todo, a los países vecinos, veremos que la mayor fuente de enriquecimiento de las colecciones públicas no son las compras. El origen más importante es la entrega de obras de arte en

dación como pago de Impuestos, y el estímulo de los legados o donaciones. Francia publica periódicamente los catálogos de las obras adquiridas por estos medios por el Estado, y estimula y propaga esas transmisiones. Mientras tanto, en España la dación en pago introducida en la ley de 1985, ha sido vista con recelos, en vez de alabada públicamente. Las donaciones, sobre todo de personas físicas, tiene un tratamiento fiscal tan ridículo que prácticamente casi nadie se siente inclinado a hacer de mecenas, hasta el punto de que en estos últimos años solo la Fundación de Amigos del Prado, o algún testador generoso, hace donaciones al Museo, como es el reciente caso del legado Villaescusa, con el que se han adquirido obras importantes. Sí es justo decir que el Museo y las autoridades han respondido, y agradecido públicamente este legado, incluso celebrando una exposición y publicando un catálogo de las adquisiciones hechas, todo lo cual es un estímulo para otros posibles mecenas.

Finalmente, también debería atenderse a la política de depósitos en los Museos, que si bien tiene algunos riesgos, podrían reducirse con unos plazos y una regulación inteligente.

Todo ello debería ir acompañado de prudencia y rigor, no solo en el dictamen de sus conservadores sobre la calidad e interés de la obra para los Museos, sino también en los precios y en la forma de adquisición. Muchas veces no son los científicos los más indicados para juzgar el precio y las condiciones de compra, y no son las mismas esas condiciones para bienes que están dentro de nuestras fronteras con menor mercado que fuera de ellas.

En resumen, me atrevo a decir que debería cambiar la política de adquisiciones robusteciendo tres vías: una mayor dotación, no excesiva, pero estable y constante, de los presupuestos públicos para estos fines; una promoción del pago de impuestos con obras de arte que interesen a los Museos y una decidida reforma de la legislación fiscal, la cual, unida al orgullo de figurar en el elenco de sus donantes, estimularía los legados y donaciones para los Museos públicos.

Las exposiciones temporales, de las que se ha abusado mucho recientemente, más aún fuera de España, son también importantes para los Museos, grandes y pequeños, por lo que significan de novedad y atractivo, y porque acercan gente a los Museos, que no irían a ellos sin esas exposiciones. Tienen también sus inconvenientes como el riesgo del trasiego de obras y debe prevalecer el criterio de la conservación y la investigación sobre los

de espectáculo, pero hay exposiciones temporales monográficas o reducidas que son mucho más económicas y factibles y que acercan a los ciudadanos a los Museos, y de las que no se debe prescindir. Evidentemente lo más importante es la colección permanente, y es lo que hay que cuidar más y exponer, explicar y acercar más al visitante, pero eso no excluye el tratamiento especial de obras de la colección dándole un especial enfoque y atención, como hace muy ejemplarmente la National Gallery de Londres.

* * *

Querría terminar diciendo una palabra del régimen jurídico de las obras que forman parte de las colecciones de los Museos públicos, sobre todo de los estatales, (aunque algunas de estas ideas son aplicables a todos los Museos públicos). Me atrevo a decir que esos Museos y sus obras no son patrimoniales del Estado, sino que son de dominio público, y esto quiere decir que esos bienes son, por lo tanto, inalienables. Conforme al art. 339 del Código civil, son bienes de dominio público: los destinados al uso público, entre los que es difícil comprender a los Museos; pero también los que están destinados a algún servicio público o al fomento de la riqueza nacional. Piensese si alguien pretendiera vender un cuadro del Museo del Prado como si fuese un bien patrimonial, qué reacciones se producirían. La Ley del Patrimonio del Estado de 15 de abril de 1964, dice (en su art. primero que forman parte de él “los que no se hallen afectos al uso general o a los servicios públicos”) y en su Quinta Disposición de Excepción dice que los bienes del Patrimonio Histórico Artístico Nacional se regirán por su legislación peculiar (L. de 25 de junio de 1985) y se les aplicarán las normas sobre adquisición y venta de bienes de esa Ley (bienes patrimoniales del Estado), así como las relativas al dominio público, en su caso.

Esta frase es clave. Esos bienes podrán ser propiedad del Estado o de dominio público, según cuál sea su destino. No olvidemos que el destino del bien es para nuestra doctrina administrativa tradicional, lo decisivo. Decía nuestra mejor y más clásica doctrina (Fernández de Velasco, Royo-Villanova) que “la cualidad de los bienes de dominio público está determinada por su destino. Y son de dominio público, según el 339 del Cc. los destinados al uso público, a algún servicio público o al fomento de la riqueza nacional. El destino determina su naturaleza jurídica y las conse-

cuencias inmediatas que de ella derivan de ser imprescriptibles e inembargables y de hallarse sustraídos a toda clase de comercio jurídico privado”. Por lo tanto, un cuadro o una escultura adquirido por un Ministerio es bien patrimonial del Estado y puede ser enajenada con arreglo y con las precauciones de la ley del Patrimonio del Estado. Pero si se destina a un Museo público, no en depósito sino definitivamente, ese mismo bien pasa a ser de dominio público porque está destinado al servicio público de la cultura y se convierte, en mi opinión, en inalienable.

La ley de 1985 dice en su art. 28 que los bienes muebles que formen parte del PHE no podrán ser enajenados por las Administraciones Públicas, salvo las transmisiones que efectúen entre sí mismas; el art. 34 solo permite la permuta con otros Estados por obras de “al menos igual valor y significado histórico” y exige varios informes favorables; y el art. 60 dice que quedan sometidos al régimen de los Bienes de Interés Cultural “los bienes muebles integrantes del PHE custodiados en los Museos, Archivos o Bibliotecas”. Por su parte la Constitución dice en su art. 149,1,28 que son de competencia exclusiva del Estado “los museos, bibliotecas y archivos de titularidad estatal, sin perjuicio de su gestión por parte de las Comunidades Autónomas”; y en su art. 149,2 que “sin perjuicio de las competencias que podrán asumir las Comunidades Autónomas, el Estado considerará el servicio de la Cultura como deber y atribución esencial”. Todo ello más el criterio de la doctrina de otros países como Francia, me hace pensar que los objetos de los Museos públicos son inalienables como norma general. Sobre todo pensando en que para la enajenación de los bienes patrimoniales del Estado, no de los de dominio público, se exige conforme al art. 61 de la ley del Patrimonio del Estado: declaración previa de su alienabilidad por el Ministerio de Hacienda, acuerdo del Gobierno cuando su valor pase de 25 millones de pesetas, y ley de Cortes si excede de 200 millones. Piensese si después de todo esto se pueden traspasar Museos enteros de titularidad estatal o bienes que formen parte de ellos, incluso a otras Administraciones públicas.

Tras lo dicho, las conclusiones finales me parecen claras:

1.- El Museo del final de siglo es mucho más un centro concurrido que un lugar recoleto, y la sociedad va a tener en él una participación más directa sin dejar de ser un bien público.

2.- Los Museos van a ser cada día más, centros de cultura y hay que mejorar su organización interior haciéndolos más comprensibles y participativos, e incorporando a ellos más personal científico y de acogida e introduciendo para su conocimiento y disfrute las nuevas tecnologías.

3.- El continente y arquitectura de los Museos es muy importante, pero el valor simbólico y monumental del edificio no puede prevalecer sobre el contenido. Y no debe gastarse en nuevos Museos sin colección mientras no se tengan bien atendidos los Museos ya existentes.

4.- Las colecciones no son cerradas, sino abiertas, y deben facilitar la cooperación de la iniciativa privada y pública, en su enriquecimiento.

5.- Sin perjuicio del carácter público de la mayoría de los Museos y Colecciones y de la dotación económica presupuestaria, se debe ir a una financiación mixta, pública y privada, o de explotación de las posibilidades económicas que ofrecen los grandes Museos.

6.- Existen muchas variedades de Museos y la normativa debe adaptarse a sus características, pero sin olvidar el carácter de bienes de dominio público de los Museos estatales, y ni ellos ni sus colecciones pueden ser utilizados para resolver problemas políticos o administrativos.

INTERVENCIONES MONOGRÁFICAS
EN LOS
PLENOS DE LA ACADEMIA

¿QUÉ ENSEÑAR AL APRENDIZ DE COMPOSITOR?

Por

LUIS DE PABLO

El visitante que llega a la Ciudad de la Música en La Villette parisina, una vez reposado en el “Café de la Música” que se encuentra a su derecha, se encamina inevitablemente hacia la solemne entrada que le conduce a los grandes espacios en donde reina la Música de nuestros días. A su izquierda ha dejado el nuevo Conservatorio de París, heredero del de la calle de Madrid. Siempre a su derecha y unos pasos más allá, un letrado llamará su atención: “Espacio gamelan”. A través de las ventanas de ese espacio alcanzará a distinguir las maravillosas esculturas que son siempre los instrumentos musicales componentes de un clásico gamelan javanés. Y verá, por el horario que figura sobre la puerta, que se puede aprender a interpretar el repertorio clásico de los “kratones” del Este de Java de tal a tal hora del día, en pleno París y a escasos cien metros de donde, si así lo desea, también puede ejercitarse en los secretos del contrapunto instrumental del barroco.

En esto París no ha sido pionero, aunque haga ya bastantes años desde que se empezaran a impartir clases de músicas tradicionales iraníes, vietnamitas, japonesas, etc... en su Instituto de Estudios Orientales. Había sido precedido por las Universidades americanas de Hartford (Conn.), San Diego, y un innumerable etcétera, en donde países como Holanda, Suecia y Canadá ocupan un lugar destacado. Doy un ejemplo, entre mil, que nos atañe: el conocido compositor español José Evangelista, valenciano residente en Montreal desde hace muchos años –yerno, por más señas, del único matrimonio de compositores del que yo tenga noticia: Vicente Salvador y Matilde Asencio–, ha pasado largos períodos en Bali, con una beca del gobierno canadiense, para aprender a interpretar el “gong” tradicional de la isla, convirtiéndose en un virtuoso del “trompong” –el instrumento que adorna la melodía principal– y trayéndose, de paso, un “gong” comple-

to para su Universidad –la francófona de Montreal–, en donde, además, enseña análisis armónico de la tradición occidental.

Con la historieta que acabo de contar sólo quiero llamar la atención de un hecho, cada día más patente, que envuelve un profundo problema. El hecho es la creciente presencia de músicas no occidentales en la vida musical de Occidente (añado, entre paréntesis y de pasada, el problema paralelo de la atroz degradación que esas músicas sufren frecuentemente a manos de desaprensivos, tipo “nuevo era”, “alternativos”, “músicas ambientales”, etc... Lo que se suele presentar como genuino es casi siempre espúreo, adulterado y, en el peor sentido de la palabra, “occidentalizado”).

El problema es: a la vista de esta avalancha, que no sólo afecta a la geografía (las distintas áreas culturales), sino también a la historia (nuestros diversos pasados); ¿qué se debe transmitir al alumno occidental de composición?. Esta pregunta, que hace unos veinte años podía tener aspecto retórico-tremendista, hoy requiere una contestación urgente. Y si no somos capaces de darla de forma categórica y unívoca –lo que es mi caso– sí creo debemos tener el valor de hacer propuestas concretas, aunque las sepamos discutibles y de vida corta. Si no lo hacemos, los hechos decidirán por ellos mismos, lo que equivale a decir que primarán los criterios de simple interés económico, o sea la degradación.

No descubriré nada si digo que cualquier enseñanza se hace DESDE algo. Nada se puede enseñar desde el vacío. La composición musical no es excepción y por ello es preciso elegir cuál va a ser la base DESDE la que el alumno se va a formar como poseedor de un oficio.

La postura del eclecticismo extremo es ofrecer al estudiante un abanico de posibilidades que vaya, pongo por caso, desde las estructuras modales de la liturgia copta hasta el politonalismo de los años 20 del actual siglo, cada asunto considerado como un compartimento estanco, evitando una visión de conjunto. Es bien sabido que éste parece ser el sistema elegido por ciertas Universidades americanas. El resultado también es bien sabido: el caos. O lo que es casi peor: la pérdida de significado de cada lenguaje estudiado, convertido en materia muerta, susceptible, no de vivisección, sino de autopsia, por falta de un sistema nervioso vivificador, o sea de una visión orgánica.

La postura cerrada, igualmente extrema, es seguir considerando a nuestra música occidental –o, por mejor decir, doscientos o trescientos años de la misma– como única materia digna de servir de guía: se decide que somos

occidentales (de una cierta manera) y que debemos continuar siéndolo, no en lo que somos hoy –o sea en lo que nuestro presente y nuestra personalidad parecen pedirnos–, sino en lo que, selectivamente, hemos decidido que “fuimos”. (Por otra parte, esta postura es un tanto engañosa, ya que en los últimos tiempos está dejando paso al aprendizaje de la informática en su vertiente más comercial: en realidad se va camino de “releer” nuestro pasado en la pantalla del ordenador).

Entre ambos extremos se puede entrever un camino de sensatez. Un occidental no puede abandonar su patrimonio por razón convincente alguna. Y lo mismo cabría decir de las restantes culturas musicales, con las que, sin embargo, se es infinitamente menos respetuoso.

En 1979, György Ligeti, en una conversación con el musicólogo Péter Várnai y hablando de su clase de composición de Hamburgo –hoy terminada– afirmaba: “mis exigencias son que quien quiera escribir música moderna de cualquier tipo debe conocer al dedillo la armonía funcional, Palestrina y el contrapunto de Bach; debe ser capaz de escribir fugas y dominar las formas musicales tradicionales. Toda esta formación es indispensable, aún sabiendo que el futuro compositor no va a utilizar nada de ella... porque ¡Dios nos libre de sonatas atonales!. Por mi parte yo me atrevería a añadir el estudio de la orquestación, con énfasis en el valor formal del timbre.

Con este punto de apoyo, este DESDE, como antes dije, sí que puede uno atreverse a hacer excursiones variadas hacia cualquier “terra incognita”: la liturgia copta, ya citada, pero también el contrapunto de Guillaume de Machaut o las poliritmias de la “Historia del Soldado”, por no hablar del dodecafonismo clásico: todo será asimilable, incluso lo que parezca más lejano. Véase por ejemplo la forma en que el musicólogo Simha Arom ha estudiado las polifonías de los pigmeos centroafricanos. Y si de tecnología se trata, una obra como RÉPONS de Pierre Boulez es sin duda una convincente respuesta, entre muchas otras.

Obvio es que lo que digo requiere un despliegue de medios en la enseñanza de composición que, hoy por hoy, no parece pensable en nuestro país. Pero yo no estoy hablando sólo de nuestro país, sino del problema de la transmisión de un oficio para ayudar a quien se sienta llamado a hacer música con un deseo de profundidad, exigencia, respeto y amor. Como decía, se han ideado infinitas formas para completar la formación del futuro compositor. Ya he citado varias, algunas quizá discutibles. Pero no todas lo son,

aunque no sea fácil predecir sus consecuencias. Hay países que han pensado, por ejemplo, no sólo en dar al alumno la oportunidad de viajar para conocer “in situ” tradiciones musicales lejanas, sino, más sutilmente, en hacer coincidir, en un mismo lugar, cursillos intensivos de índole variada, fomentando así el siempre positivo acicate de la curiosidad. Cito un ejemplo que me ha tocado vivir: el de la Fundación Royaumont, cerca de París. La clase de composición se impartía por Brian Ferneyhough y por mí mismo y estaba basada en las obras de los alumnos, compositores ya con obra estrenada. Diversos intérpretes –el cuarteto Arditti, el grupo vocal “Jeunes solistes”– hacían oír las nuevas obras, junto con el repertorio del actual siglo. Paralelamente, el conjunto “Organum”, de Marcel Pérès estudiaba e interpretaba músicas de la alta Edad Media y el citado Simha Arom, con la ayuda de Niccolò Scaldaferrì, dirigía un cursillo sobre polifonías populares corsas y albanesas (los albaneses de la Puglia italiana). Imposible no sentir curiosidad, no imaginar relaciones, no enriquecerse de mil maneras, esperadas e inesperadas...

Termino diciendo que nadie sabe, ni puede saber, adónde lleva esta gran puerta, cada día más abierta y frecuentada. Lo que sí se adivina es que la pregunta con que comenzaba esta charla no tiene UNA respuesta, sino muchas, y, por ello, todas parciales. En mi opinión, ésto es positivo a más no poder: cuanto más numerosas sean esas respuestas, si el espíritu que las anima es el del respeto y el amor (al margen del mero oportunismo económico) más beneficiados saldremos todos. Pero en el fondo esta situación tiene poco de nuevo:

¿se ha conocido alguna vez el futuro?. Cuando nos lamentamos o huímos del presente: ¿no estamos inventándonos un pasado?.

MEMENTO A DRESDEN: SU PROCESO DE CREACIÓN

Por

CRISTÓBAL HALFFTER

Me parece un gran acierto la costumbre que intentamos establecer en las sesiones ordinarias de nuestra Academia que uno de nuestros compañeros exponga el tema que considere pueda ser de interés al pleno relacionado con la esfera en las que se mueven nuestros comunes intereses. No deja, sin embargo, de plantear serios problemas la elección del mismo, ya que son muchas las cosas que suceden en el mundo de las Bellas Artes en este final de siglo y cualquiera de ellas despierta nuestro interés, nuestra curiosidad y puede provocar el diálogo y hasta el debate entre nosotros, cosa que creo es enormemente positiva, pues aporta un mayor conocimiento y un más estrecho contacto con la realidad del entorno en que se mueve nuestra tarea profesional y puede proporcionar una mayor conciencia de cuanto hacemos y se hace en este apasionante campo de la actividad humana en su más alta manifestación posible: la creatividad intelectual y artística.

Después de solicitar el consejo de varios compañeros, y para esta mi primera intervención, apartando de mi un primer escrúpulo inicial, me decidí a hablar sobre mi propio trabajo, sobre mi propia obra por dos razones principales; primera: por ser ésta tarea la que más me gustaría que mis compañeros expusiesen aquí, el comentario de su propia obra, su personal visión de la realidad en su entorno reflejada en su creación y, segunda: por ser esta labor la que más profundamente conozco y sobre la que mayores precisiones puedo presentar.

Me van a permitir, por lo tanto, que en los próximos minutos exponga ante Vds. la génesis de mi última obra orquestal, su porqué, su proceso de evolución y algunas de sus características técnicas.

En agosto de 1992 recibía una carta del Director Artístico de la Orquesta Filarmónica de Dresden, en la que se me anunciaba que en la temporada

1995/96 la Orquesta iba a celebrar los ciento veinticinco años de su existencia y que habían encargado a algunos compositores que escribiésemos una obra que se estrenaría con ese motivo en el transcurso de esa temporada. En principio acepté el encargo y en octubre de 1993, al dirigir yo en la ciudad alemana pude comprobar la gran categoría de esta agrupación sinfónica en las que se unen tradición y modernidad y comencé la tarea de imaginar algo para ella. Este proceso suele en mí durar muchos meses y las primeras ideas y apuntes escritos sobre papel no empezarían a surgir hasta bien entrado el año 94. En agosto de ese año comienzo a realizar la partitura definitiva y un año más tarde, agosto de 1995, la obra de unos treinta y cinco minutos de duración, estaba terminada. Es decir, hace sólo unos meses y como el estreno siempre estuvo previsto para los días 13 y 14 de enero del 96 me encuentro tan sólo a escasas semanas de que comience a sonar lo que ha sido ideado y realizado durante un largo año de ilusiones, esfuerzos y trabajos.

Al iniciar mi tarea, insisto agosto del 94, tenía in mente escribir una obra en la que se pusiesen de relieve los diferentes grupos de la Orquesta de Dresden: la madera, el metal, la percusión y la cuerda en una obra dividida en cuatro tiempos breves, en el que un quinto serviría para la presentación del conjunto en su totalidad. Una especie de variaciones sin tema en las que en cada tiempo el diferente grupo instrumental fuese el eje sobre el cual girase todo el resto tomando cada grupo como un conjunto solista y haciéndolo acompañar por los otros formando bloque.

Pero en el transcurso de mi trabajo fue apareciendo ante mí cada vez con más intensidad la imagen de lo que la ciudad de Dresden ha representado en la cultura europea. El recuerdo de los Príncipes Electores que crearon una arquitectura monumental de incalculable importancia y belleza; aquel Príncipe Elector, que luego fue Rey de Polonia y para el cual Juan Sebastian Bach escribió la "Misa en si menor" allí estrenada; nombres como el del arquitecto Gottfried Semper, o el pintor Gaspar David Friederich, Ricardo Wagner, Friederich von Schiller tan estrechamente vinculados a nuestra cultura y al mismo tiempo a la vida de esa ciudad, hacen que mi proyecto inicial fuese transformándose en algo más que realizar una obra festiva escrita para celebrar una efemérides de una excelente orquesta. Y después de un largo proceso evolutivo el resultado final es una obra en cuatro tiempos que se mueve en el contraste entre lo festivo y lo trascendente y a la que no he querido quitar ni el impulso

inicial –lo festivo– ni dejar a un lado para qué entorno y en qué momento se estaba realizando mi trabajo.

He repetido muchas veces la inscripción que figura en la sala de conciertos de Leipzig: “Res severa, vere gaudium”. Las cosas serias, profundas, trascendentes son las que nos otorgan la auténtica alegría. Considero esta sentencia como algo que deberíamos tener mucho más presente y así poder ayudar a resolver los no pocos problemas que la cotidianidad nos obliga a plantearnos.

El primer tiempo, que titulo “Solemne” y en el que el metal es el protagonista sirviendo el resto de la orquesta como acompañante, he querido que tenga ese carácter de festividad, de una conmemoración que se celebra con una gran solemnidad, dentro de un rito y con un protocolo establecidos. Celebramos algo que no sólo es alegría externa si no una alegría que nace de una “Res severa” como puede ser lo que significan ciento veinticinco años de una orquesta, de una entidad cultural al servicio de la sensibilidad y la cultura de una ciudad.

El segundo tiempo que titulo “Spiel”, juego, y en el que el grupo de percusión es quien lleva la parte protagonista, se basa en la doble acepción alemana del verbo “spielen”, jugar, que define tanto el juego que hacen los niños transformando la realidad de un objeto en otra cualquiera que convenga a su fantasía, como también la acción de “tocar” un instrumento para hacer música ya que ésta es también una forma de transformar la realidad al dar vida a una grafía –la partitura– de transformar esa realidad estática en algo que como la música está en el tiempo y que sin esa transformación no llegaría a existir. Cualquier obra musical, cualquier partitura de cualquier tiempo, sólo existe, sólo se convierte en música –en realidad– cuando se “juega” con ella tomando esta palabra en su más alto significado.

Al “jugar” con un instrumento, al tocar con ese instrumento una grafía que tenemos delante y en la que se contiene el pensamiento del compositor, estamos cambiando muchas realidades objetivas, como son, la realidad de la partitura, de ese pensamiento en potencia que cobra vida; la realidad de nuestra percepción temporal que con la sucesión de sonidos que están en el tiempo y que al tener una carga expresiva y de belleza, nos hacen introducirnos en otro orden temporal; y la realidad matérica del instrumento mismo, que manejado por una mente preparada y unas manos instruídas, trascienden la realidad de unas maderas, unas cuerdas y unos metales que sin ese juego quedarían en simples objetos físicos.

Para este juego, para “jugar” de esta manera, utilizo la gran orquesta sinfónica como un conjunto o en grupos independientes, para obtener así la respuesta de mi iniciativa de jugar/tocar de un todo compuesto de aportaciones individualizadas. Es, sí, un conjunto de más de cien profesores, pero también un total de más de cien personas individuales a las que invito aisladamente a transformar la realidad.

Cuando estaba escribiendo este segundo tiempo, enero-febrero de 1995, me llegaban continuas noticias de los actos que se estaban celebrando en Dresden al cumplirse, precisamente en esos días, el 50 aniversario de aquella noche trágica en la que esa bella y significativa ciudad fue víctima de la barbarie y estas circunstancias de mi entorno temporal tendrían una influencia y una inmediata respuesta en mis planes compositivos. No podía apartar de mi mente a las personas que habitaban esa ciudad en aquellos días y para cuyos herederos estaba escribiendo una obra en la paz de mi casa. Aquellos seres humanos que 50 años antes, cuando la orquesta para la que estaba creando debería haber estado celebrando su 75 aniversario, habían sido aniquilados y su ciudad arrasada convirtiéndose en un símbolo de lo que nunca debió de ocurrir. Al no poder, ni querer, apartar de mí esta idea, el tercer tiempo, en el que la cuerda y la madera alternan su protagonismo, está pensado como un homenaje a la memoria de cuantos en aquella terrible noche fueron víctimas de una incomprensible acción realizada por seres humanos contra seres humanos.

El tercer tiempo –In Memoriam– es pues un canto a la memoria de esas víctimas, de esos seres humanos, pero también a la memoria de tantas obras nacidas del ingenio humano que durante siglos en esa ciudad se fueron acumulando y que en una noche se transformaron en ruinas, en polvo, en un inmenso cementerio. Se transformaron en otra realidad para la que nunca fueron pensadas por medio de un juego que la humanidad nunca debería haber iniciado y nunca deberá intentar repetir.

El cuarto tiempo es un resumen de las ideas que en el proceso de creación de toda la obra se han venido desarrollando. Lo titulo “Espejo” y tiene unos elementos musicales de personalidad propia que lo distinguen del resto, si bien en él se oyen los “signos de identidad” del primero, segundo y tercero. Ahora bien, cuando estos signos vuelven a escucharse se oyen en timbres, intensidades y hasta en tesituras diferentes. Es decir, quiero que el oyente advierta la presencia de estos signos que caracterizaron los movi-

mientos anteriores, pero que al mismo tiempo perciba que no suenan iguales. Es volver a escuchar lo pasado como si lo oyésemos en un espejo que nos devuelve la realidad de manera diferente, realidad que podemos identificar a pesar de saber que no lo es en sí misma, que es una realidad distinta.

Esta es una forma de intentar la reversibilidad del pasado consciente de la imposibilidad física de hacerlo, al ser la irreversibilidad una constante de mi concepción del mundo. El espejo, aquí un espejo sonoro, nos devuelve una imagen –una sonoridad– reconocible pero no idéntica, con los suficientes datos para poder identificarla, pero deformada. El cuarto tiempo es pues un movimiento con características singulares en el que el conjunto orquestal es el protagonista, pero que se configura con la combinación de elementos propios y con la superposición y yuxtaposición de los elementos característicos de los tres tiempos anteriores.

La razón de esta simbiosis me la sugirió el hecho de que el ser humano deforma sus recuerdos en la memoria y sucesos que acaecieron en un tiempo pasado, cuando volvemos a traerlos al presente, reciben una tal carga de transformaciones que llegan a deformar la realidad y en muchos casos hasta se convierten en meros frutos de nuestra fantasía. Creo, sin embargo, que hay sucesos, que hay hechos objetivos y reales albergados en nuestra memoria que no debemos deformar en ningún sentido y que deberíamos procurar revivir lo más objetivamente posible para intentar que no vuelvan a repetirse. Uno de estos hechos es precisamente lo que ocurrió en Dresden la noche del 13 al 14 de febrero de 1945, lo mismo que aquellos que ocurrieron anteriormente en Guernica y en Coventry, después sucedería en Hiroshima y han sucedido en tantos otros lugares donde miles, millones de seres humanos fueron aniquilados por medio de otros seres humanos, sin que después de algún tiempo podamos saber ni el por qué tanta barbarie ni el por qué unos se convirtieron en víctimas pasivas y otros en ejecutores activos. Creo que es conveniente guardar estos hechos en nuestra memoria con la mayor claridad posible, para que no puedan ser objeto de interesadas deformaciones y que en el día de hoy o en un mañana futuro otros seres humanos que ostenten el poder suficiente sobre unas masas, puedan tener en sus manos volver a incitar a realizarlos y volver a contar con gentes capaces de hacerlos, de admitirlos y hasta de justificarlos.

En este último tiempo mi idea de volver a oír lo que anteriormente se ha escuchado, pero de una manera diferente y en una circunstancia distinta,

está basada precisamente para llamar la atención con la facilidad que podemos engañarnos o nos pueden deformar nuestros recuerdos interesadamente.

Ahora bien, quiero advertir que a pesar de todo cuanto aquí digo que forma parte de mi obra, igual que mi obra forma parte de mi vida y así como también mi obra es una parte esencial de vivir mi circunstancia y de la manera que tengo de instalarme en mi realidad, mi "Memento a Dresden" es ante todo música. Su desarrollo sonoro en el tiempo obedece estrictamente a las necesidades que nacen de las exigencias musicales, que según mis principios estéticos, surgen del concepto de la belleza sonora del tiempo presente en el que vivo.

Hablo de belleza sonora y quiero insistir en este término, pues en ningún momento quiero eludir lo que entiendo personalmente por belleza que quiero quede reflejado en mi partitura. Que mi concepto de belleza es diferente del que se tenía en el pasado, es perfectamente comprensible como es también diferente la forma de vivir, de pensar y de analizar la realidad que se ha tenido en las diferentes épocas de la historia de las que surgieron y surgen unos conceptos éticos y estéticos que influyen en las distintas formas de estructurar los sonidos en el espacio y en el tiempo.

No quiero entrar a describir técnicamente mi obra. Sólo decir que en ella una vez más, vuelvo a hacer uso de la intención que vengo exponiendo en otras obras mías de ensanchar la sincronía hasta el límite de lo posible. Si la música está en el tiempo y éste es una sucesión de "ahoras", mi intención es lograr que esos instantes, esos "ahoras", que vienen de un pasado y caminan hacia un futuro, puedan producirse sincrónicamente de maneras diversas, siempre reconocibles, siempre iguales, pero también siempre distintas. El "ahora", el instante presente que tiene una evidente estructura dinámica, pero que en realidad sólo existe como consecuencia de un pasado y como antecedente de un futuro, adquiere así una más amplia, una más ancha realidad. Los procedimientos que utilizo para lograr esta aleatoriedad controlada, en la que unos elementos de la orquesta mantienen la flecha del tiempo, a los que se superponen otros, que no desvían esa flecha, pero que la varían en cada audición en la forma de estructurarse sincrónicamente, serían muy largos y creo no adecuados para comentarlos en este lugar.

Para terminar quisiera añadir que dedico mi "Memento" a la Orquesta Filarmónica de Dresden en su 125 aniversario agradeciéndole la ocasión

que me ha brindado para realizar una obra así. Que también está dedicada a la ciudad de Dresden y a sus hermanas en el símbolo como Guernica, Coventry e Hiroshima en su 50 aniversario y a mi amigo entrañable Enrique Franco en su 50 cumpleaños, en reconocimiento a su importante labor en la música española y como testimonio de una larga amistad.

“Memento a Dresden”, es la respuesta de un compositor en 1995 a la oferta que una orquesta le hace para escribir una obra y ser interpretada en las mejores condiciones dentro de su importante serie de conciertos. Oferta hecha con tiempo suficiente, con absoluta libertad, con ilusión y con el afán puesto por esa institución de continuar la larga tradición histórica en que esa agrupación sinfónica se coloca al servicio del compositor de su tiempo. Si he sabido realizar lo que se me pedía, la orquesta, la crítica, el público y el tiempo lo dirá. Por mi parte he puesto mi máxima ilusión, mi esfuerzo, mi trabajo y mis enormes ganas de hacer lo mejor de lo que soy capaz.

Cuando dentro de cuatro semanas suene mi “Memento” en la histórica ciudad alemana y comience a transformarse en realidad lo que hasta ahora son sólo ideas plasmadas sobre un papel por medio de unos signos, tendré muy presente esta sesión de nuestra Academia en la que he tenido el honor y el placer de exponerles en qué ha estado fundamentalmente ocupado mi pensamiento y cual ha sido mi principal tarea en este largo último año.

Muchas gracias.

LA ESCALERA PRINCIPAL DEL PALACIO REAL
DE ARANJUEZ: ALTERNATIVAS PARA
UN DISEÑO MONUMENTAL

Por

VIRGINIA TOVAR MARTÍN

Cuanto más se profundiza en la investigación, tanto más nos persuadimos de que el hecho artístico, en numerosas ocasiones fue una experiencia con dificultades intrínsecas, que no es un mundo de causa-efecto y mucho menos de oportunidad o eventualidad. Sin desmitificar la forma en su nacimiento y hasta en su plenitud, la investigación nos obliga también a considerar una serie de hechos relacionados con la obra, con el proceso de “deshacerse o recomponerse” de la imagen, que pese a su apariencia estéril y confusa, forma parte sustantiva del hecho artístico final. La Escalera principal del Palacio de Aranjuez, es la expresión de una concepción barroca en todo su valor, pero poco se destaca que la alegada certidumbre teórica en la que se basa, tiene una pre-historia en la que se reconstruyen otros principios de autoridad del barroco, otros sistemas de perspectiva y de proporción, que nos llevan a una historia de incertidumbres, de retornos, a una exigencia del hacer arquitectónico, que hoy, al indagar y dibujar su recorrido, nos ofrece la estructura formal de unas versiones de la Escalera, controladas en sus fuentes, contaminadas por ingenuas asociaciones, invocadas desde la emoción espontánea de un artista, y cuyo proceso de imaginación merece ser indagado y reconstruido por cuanto encontramos en ello de valor.

La imagen definitiva de la Escalera principal del Palacio de Aranjuez, en su encuadre de la perspectiva, en parte de sus componentes, proviene de una investigación parcial o incluso subsidiaria de una etapa anterior, en la que se evoca y elabora el motivo de una nueva imagen, que aunque no se construye en definitiva, tiene sin duda el mérito de haber sentado las premisas al proyecto artístico desarrollado por Santiago Bonavia. Si como

parece evidente, a la construcción de la Escalera preceden otros razonamientos, sería injusto ignorar el problema de las alternativas o las opciones presentadas, especialmente, porque no fueron desprovistas de valor, sino más bien invocadas para justificar la conducción “representativa” de una estructura espaciosa, simétricamente dispuesta en el eje del vestíbulo central. El problematismo de esta génesis es el motivo de nuestra reflexión en la que trataremos de indicar el valor ejemplar de una “prepropuesta” y de una “propuesta” en firme, que marcan en cierto modo el “módulo” o los postulados proporcionales y conmensurados de la Escalera monumental construida. No equivale nuestro análisis a poner en tela de juicio el valor o la legitimidad creativa de Santiago Bonavía en la Escalera principal del Palacio de Aranjuez, sino tan sólo a resaltar que desde la primera fase del proyecto alternativo hubo una previsión de aquellos componentes activos que dieron a la Escalera su definitiva configuración. En el prólogo de la construcción, hubo autoridades que pusieron un veto o límite a las ideas de arquitectos que elaboraron brillantemente su proyecto, a corto o medio plazo, con una perspectiva de futuro que resultó utópica. A nosotros tan sólo nos corresponde el recoger y elaborar los datos informativos necesarios para un planteamiento objetivo de la cuestión.

Juan Bautista de Toledo pasó por la corte española siendo reconocido como el primer legislador de un clasicismo prestigiado por un nuevo examen teórico de la arquitectura, y un modernizado ejercicio en la ejecución. Fue a quien le tocó hacer un examen crítico del programa arquitectónico de la Monarquía, y con una selección de leyes deducidas de lo “antiguo”, puso el cimiento de la dialéctica interna por la que se rige el proceso unitario de la arquitectura renacentista española (1). Entre los frutos de su poética se encuentra la construcción del Palacio Real de Aranjuez, donde su praxis constructiva, ya institucionalizada entonces, quedaría fijada tan sólo en un retazo, la vieja Capilla Real, cuya belleza intrínseca o innata sería enunciada todavía, allá por 1730, como excepcional “por sus grandezas” (2). El tema del Palacio de Aranjuez de J.B. de Toledo revela la definición de una noción geométrica del espacio como principio formal unitario, donde la estructura debe ser coherente y el ornamento casi innecesario. Su proyecto para el Palacio de Aranjuez es una obra de arte, como representación y comunicación de contenidos ideológicos. Su espacio, cerrado y protegido por el nuevo binomio de la teoría y praxis que le corresponde, cuidó fervo-

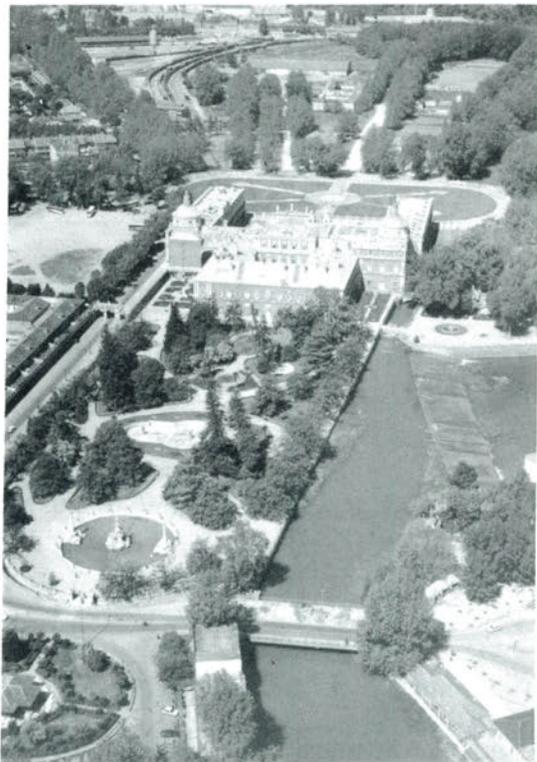


Fig. 1.

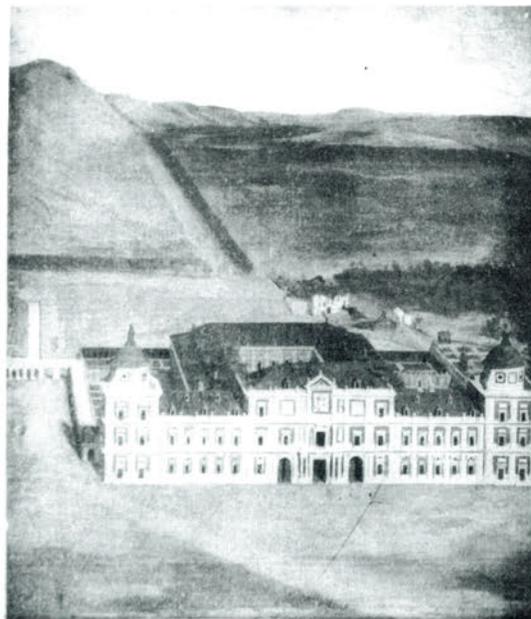


Fig. 1b.

rosamente, que devolviendo el arte a la mimesis clásica nada escapara a una ensayística de “correlación”. La planta del Palacio de Aranjuez, en su forma amplia, capaz y protegida, tejida entre cúpulas bramantescas como pruebas de sabiduría renacentista, nos redescubre con lúcida exigencia, el milagro técnico de levantar una estructura erguida, donde la razón de su espacio natural es un mundo que se guía por extremas medidas de “correspondencias bilaterales”. Todo se supedita a este planteamiento y es por lo que no debe extrañar que en el proyecto del Palacio de J.B. de Toledo, retomado a su muerte por Juan de Herrera, la Escalera Principal del Palacio de Aranjuez fuese un diseño predispuesto para comunicar la muda elocuencia de los términos en correspondencia, de la correspondencia morfológica equidistante de un eje medio, probando que la doble escalera a un lado y a otro del vestíbulo central no aboga por la mutabilidad o la autonomía, sino por las

categorías de la “interrelación” sobre las áreas que se definen o se proponen en términos geométricos. Sus dimensiones son controladas por sus funciones de enlace con los Aposentos del Rey y de la Reina. Diseño que resulta utópico, ideal del Renacimiento, que se preocupa por la forma fina y perfecta, que razona el cuidadoso trabajo del arquitecto en motivos de interrelación. Las escaleras se abren desde la galería central del Patio principal, desarrolladas sobre una caja cerrada muy en consonancia con hallazgos italianos, con unidad arquitectónica y funcional, centrada en una organización simétrica y una situación en lugar predominante del plano del edificio. Su desarrollo ortogonal permite la construcción de un espacio visualmente continuo, con un punto de partida y de llegada equivalente, sobre un área de planta rectangular. La Escalera, a ambos lados del Vestíbulo, se hace visible desde el Patio, comprometida en la estética de una tipología renacentista (3) (Fig. 2a).

La concepción de Juan Bautista de Toledo fue redibujada por Juan Gómez de Mora, Arquitecto Mayor de las Obras Reales, en el Álbum que recoge los principales Sitios Reales de Felipe IV, que fue preparado como obsequio del Rey al Cardenal Barberini en su visita a España el año 1626 (4). En sus notas manuscritas, Gómez de Mora aclara sobre el plano de la planta baja (Diseño nº 1), que lo dado de amarillo era cuanto se había construido hasta entonces “y lo restante que falta de hacer conforme a las traças antiguas cuya copia es esta”. Se indica que fue el primero en retomar la obra, en delimitar su perfil nuevamente en el valor de su totalidad, en ofrecernos su dimensión espacial y en volver a dibujar sus diferentes episodios formales. Lo dado de amarillo en 1626 nos indica que la obra solo se había resuelto en la Capilla meridional y una porción del tramo de Galería que la acompaña, determinando y configurando el espacio general del palacio y la inclusión de las Escaleras bilaterales como espacio predispuesto y como guía para la continuación de las obras. En él se evocan las proporciones métricas de las dos escaleras, su valor significativo y su gesto elocuente sobre la zona más representativa de la composición (5) (Fig. 2b).

Juan Gómez de Mora, entre 1626 y 1648, año de su muerte, utilizó gran parte de su tiempo en proseguir la obra del Palacio de Aranjuez. A medio camino, en 1636, levantó nuevos planos del Palacio de Aranjuez atreviéndose a dar un giro a la construcción muy sustantivo (6). No entramos ahora en problemas de la distribución interior y escala del edificio, que va a ser en sus

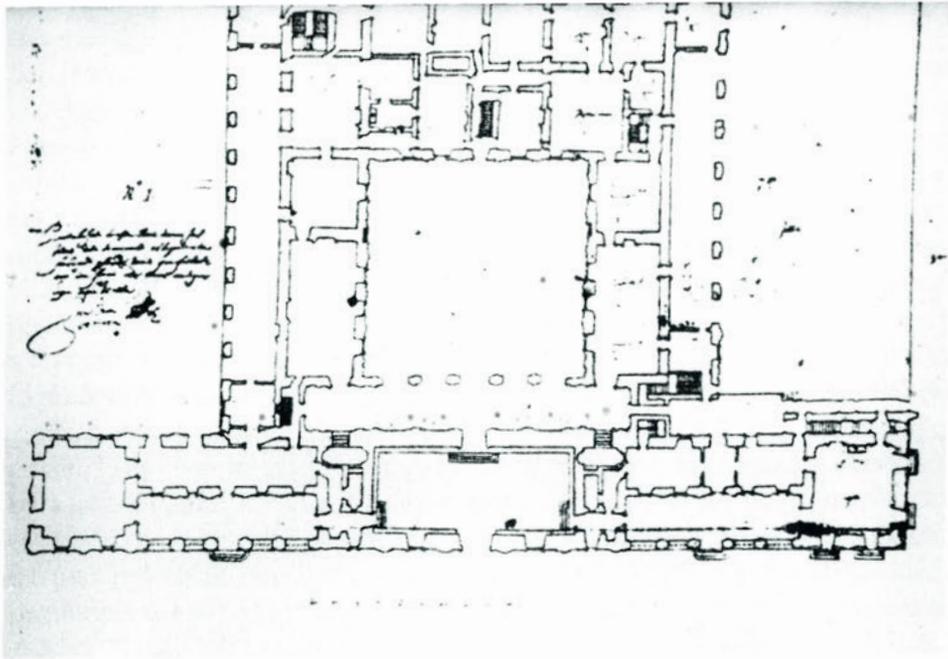


Fig. 2a

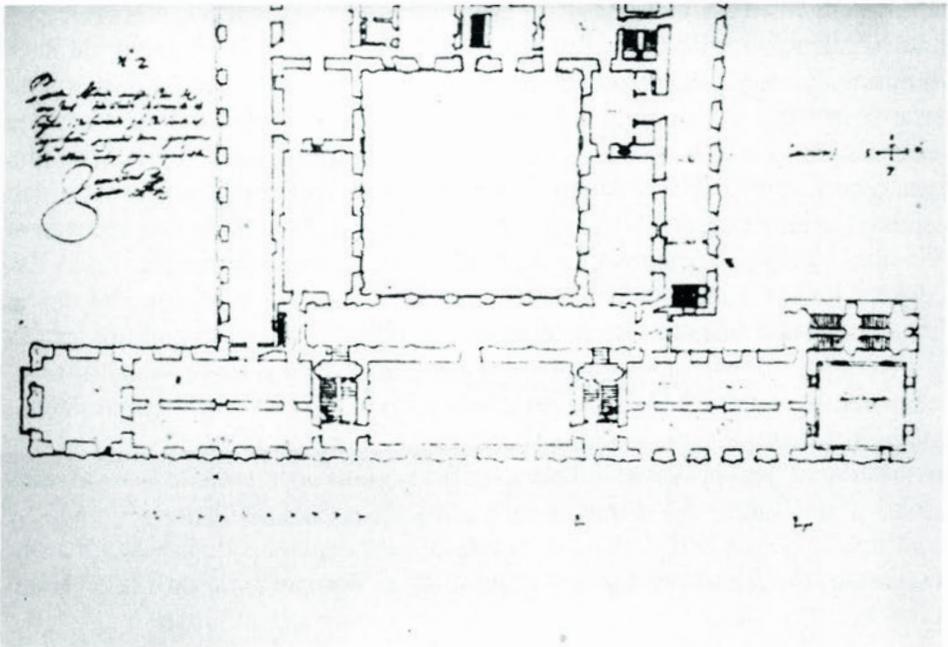


Fig. 2b.

términos, totalmente modificada. Lo dado de “aguadas negras” expresa lo que se ha avanzado, y es por ello indicativo de que el arquitecto rebasaba la escuadra de la Capilla meridional iniciando la crujía donde se situaban en la misma dirección Sur las habitaciones del Monarca. Pero observando el centro de la planta general del palacio, algo muy sustantivo ha cambiado. Hay varios elementos implicados en este cambio sustantivo, pero en esta ocasión tan sólo queremos significar la transformación que voluntariamente se ha dado a la Escalera Principal. Gómez de Mora ha aumentado en un amplio tramo el plano al fondo del edificio y en ese juego de ampliación, que repercute sensiblemente en la crujía oriental del Palacio, que se interna un palmo considerable en el espacio del Jardín, ha significado la variante que ha introducido en Patio y Escalera. Al ampliar el espacio en fondo, el Patio se retrae también en el mismo movimiento, aunque no pierde las proporciones que han determinado su cuadrilateralidad, incluso conserva la propia distribución de macizos y vacíos de la disposición antigua. Pero el desplazamiento hacia el fondo de la estructura del Patio se ha planteado para dar paso a un nuevo concepto de la Escalera Principal. Esta disposición es decisiva para el futuro concepto de “caja de escalera”, con su disposición céntrica de tramos en planta, situada autónoma en el lugar de mayor importancia, frente a la entrada principal. La visión global de la Escalera en su conjunto, visual y espacialmente significativa, nos ofrece ya una localización predominante sobre el plano del edificio y cuyo carácter monumental quedó acentuado por medio de dos recursos, la triple arquería de acceso, frontera al Vestíbulo principal, y los muros portantes y divisorios, que recluyen los tiros y la meseta en un recorrido de tres tramos, lográndose una forma de Escalera independiente y no exenta de diafanidad visual y unidad espacial. Abrazan el conjunto dos amplios pasos rectangulares que enlazan el Vestíbulo y el Patio principal. Se establece una coherencia entre Vestíbulo-Escalera y Patio en una renovada continuidad espacial, pero en la que la caja de Escalera se nos muestra con determinada independencia y magnitud. La experiencia nueva tiene sin duda una relación asociativa con la Escalera imperial. Se penetraba a través de tres arcos, conduciendo el primer tiro a un rellano a medio camino que daba paso divergentemente a un tercer tramo desde el que se accedía al piso principal del palacio. En eje con la entrada de la residencia real, ya se sugiere esa sorprendente estructuración totalizadora, unitaria y céntrica de la caja de Escalera, donde las líneas generales de habitación convergerían. Posiblemente formarían parte de la composición un nuevo trata-

miento de la decoración de muros, bovedas, techos y arquerías. La Escalera desembarcaba en una Sala principal de grandes dimensiones. El cuerpo inferior y el superior se comunican a través de un paso solemne y monumental, la Escalera noble, que actúa como un elemento de coerción entre las partes interdependientes (Fig. 3).

La serie de planos de Juan Gómez de Mora de 1636, fueron retomados como guía en el año 1712 al reanudar las obras Felipe V después de permanecer más de cincuenta años casi paralizadas. Como supervisor general fue nombrado Teodoro Ardemáns y como constructor Pedro Caro Idrogo (7). A través de un largo documento, conocemos que se facilitan los planos de Gómez de Mora del Palacio Real para reanudar las obras del edificio, y sin duda con este hecho se tienen que relacionar la serie de dibujos de la Biblioteca Nacional, que conservando la autoría de Gómez de Mora presentan una serie de anotaciones gráficas propias del siglo XVIII. Posiblemente fue el propio Ardemáns quien autorizó el complemento de notas informativas sobre los planos originales. Estamos por ello en 1712, en un punto de partida que retoma la obra en el instante en que la dejó paralizada Juan Gómez de Mora en 1648 (8). El documento al que nos hemos referido es de suma importancia por diversas consideraciones, de las cuales extractamos algunas. Fue redactado por el Gobernador del Real Sitio de Aranjuez en el año 1731 con motivo de hacer públicas ciertas denuncias sobre los procedimientos utilizados en la conclusión de las obras del Palacio Real. Se declara en primer lugar “que a mas de cien años que se empezó la obra de dicho Real Palacio, Patio de Oficios y Quarto de Caballeros a el unidos, haviendose a primera intención edificado un pedazo de cada cosa de estas, lo bastante para que nadie pudiese errar en la prosecución y fenezimiento de dichas obras, las quales para acabarse según la Idea del que las empezo, no nezesitan planta sino solo el mirar y obserbar lo hedificado, que esta lleno de primores del Arte, y con la reflexión de todas las dificultades, de suerte que lo que pareze ocaso o ymperfeción, es todo misterio prezisión del terreno para no incurrir en ynconvenientes mayores” (9).

“Lo segundo presupone que dicho Palacio le planto su grande Arquitecto Juan Gómez de Mora, elevado quatro gradas del piso de las Galerias exteriores, como corresponde a todos los Palacios y al de Aranjuez muy en particular por la inmediación del rio y cazes que le impiden de tener bovedas no haviendole pasado por la cabeza de que entrasen coches en el unico

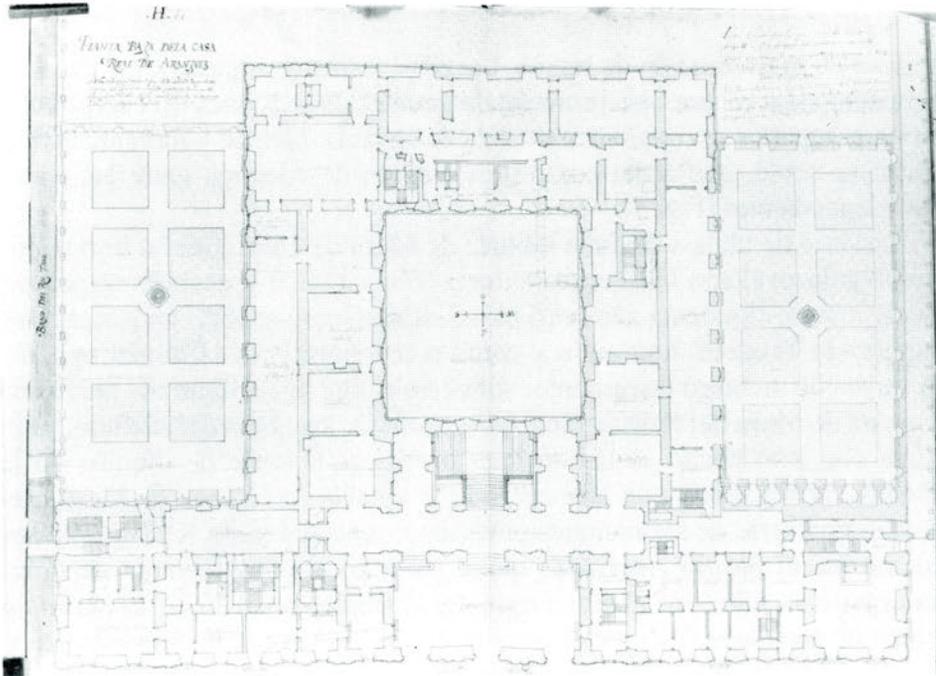


Fig. 3.

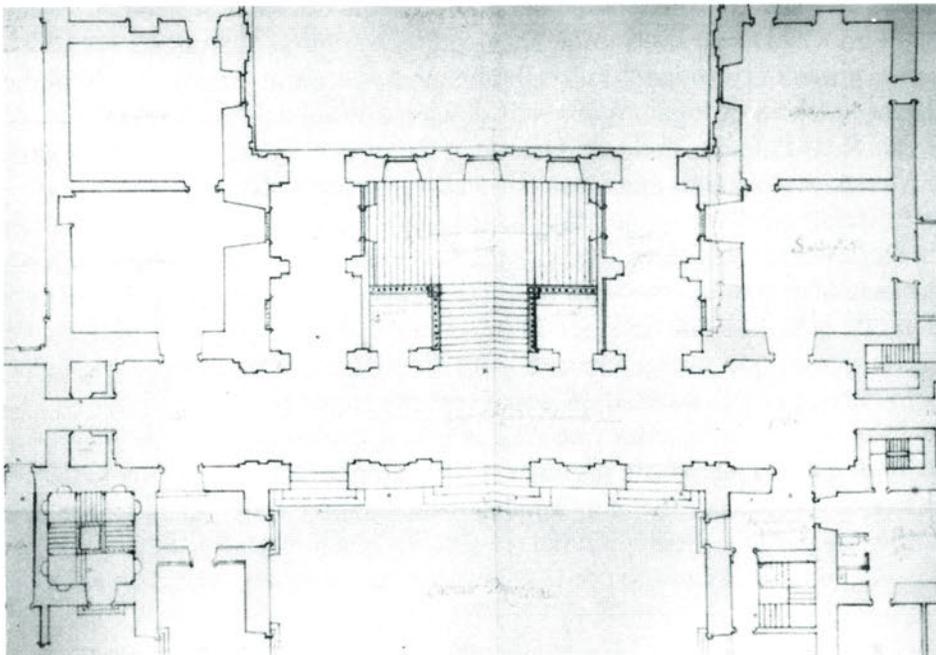


Fig. 3a.

y chico Patio interior que tiene rodeado de viviendas y dormitorios y que debe quedar enlosado de piedras muy lisas y juntas para recibir las aguas de casi todo el Palacio y dar la salida por una Alcantarilla primorosa que atraviesa dicho Patio y dejó enteramente ejecutada dicho Juan Gómez de Mora..” El Gobernador se extrema en explicar el “sistema del Palacio” según lo edificado en lo antiguo resaltando que “la Idea y pensamiento de la formación de dicho Palacio según lo dejó edificado su primer arquitecto se reduce a un cuerpo unido de tres lienzos de dos crujiás, cada uno, con un Patio interior de noventa pies en quadro, y dos cuerpos de fábrica cada lienzo, cubiertos con uniformidad en armaduras parileras, por la parte del Patio muy pendientes y por la exterior despezadas con un gran tendido en medio del qual se descubre la cornisa de la pared intermedia que divide las dos crujiás de cada lienzo, de los quales el de las espaldas mira a oriente, el del Jardín de la Isla a septentrion y el del Jardinito de las Estatuas al mediodía, estando este cuerpo de por sí independiente separado y como degollado del quarto lienzo que es de la Fachada, el qual es mucho mayor y sobresale y excede al cuerpo de los tres lienzos con dos brazos o alas que sobresalen a cada lado noventa pies y dicho lado de la fachada está separado de los otros tres lienzos con un espacio de veinte pies de ancho con corta diferencia descubierto y desunido y solo cubierto y unido por medio de una galería que prende entre dicho lienzo de la fachada y la crujiá interior del lienzo de septentrion por la parte del Patio de suerte que dicho lienzo a mediodía que es la que confina con el Patio interior el qual atraviesa y cierra dicha Galería yendo a morir en la crujiá ynterior del lienzo del septentrion por la parte del Patio, de suerte que dicho lienzo de la Fachada diferencia en un todo de los tres lienzos y tiene un cuerpo mas de fábrica que ellos de altura el qual nace unido al tercer cuerpo de la Capilla y corre a vista del Jardinito de las Estatuas..” (10).

Nos parece de vital importancia la descripción para constatar definitivamente la situación del plano del palacio, su distribución y sus diferentes categorías morfológicas, que son complementadas con otro testimonio más que clarifica definitivamente lo levantado en el siglo XVII, por el arquitecto Juan Gómez de Mora y que se refiere al “lienzo de mediodía con sus dos crujiás y empezado el lienzo de oriente con otras dos..y la separación y espacio intermedio y principio de galería alta y baja entre dichos lienzos y el de la fachada..”

Pedro Caro Idrogo se puso al frente de la obra del Palacio Real en 1712, prosiguiéndola en el punto que la había dejado Juan Gómez de Mora. En los planos referidos se expresa con tinta roja lo que corresponde a este arquitecto y se indica con suma precisión el punto en el que Caro Idrogo ha de comenzar su tarea. Nombrado Maestro Mayor y Aparejador de las obras, se le aplican 50 ducados de ayuda de costa en aquella ocasión en la que el Rey favorece a los criados del Real Sitio de Aranjuez con un incremento de sus salarios (11). El 16 de diciembre de 1616, Teodoro Ardemáns visita las obras del palacio expresando “están hechas las paredes exteriores del primer suelo y las yntermedias quasi subidas hasta el segundo y solo hace falta la madera” (12). En estas visitas periódicas, mientras se construía el lienzo oriental y norte del Palacio, Ardemáns ordenó la construcción de una escalera “desde el palacio nuevo al viejo para la mas facil comunicaci3n de las mujeres, la qual se executa como yo deje dispuesto” (13). Pero las revisiones de Ardemáns como Maestro Mayor no resultan eficaces comparadas con la plena autoridad ejercida por Caro Idrogo en las obras. El 5 de julio de 1722 por Real Decreto se le nombra Maestro principal de las Obras Reales de Aranjuez con sobresueldo de 200 ducados (14). En pocos años había levantado los muros sustanciales que faltaban, cerrando el edificio por oriente y septentrion. El 25 de marzo de 1723 certificaba “he visto y reconocido muy por menor el quarto nuevamente executado en el Real Palacio, que mira a Levante y alguna pieza al Norte, el qual esta en bastante seguridad y firmeza para que Su Majestad le pueda ocupar de su real agrado y en quanto al enjuto de la obra y si podra estar habitable debo dezir que el todo de la obra que esta fenecida desde el marzo del año pasado como Su Majestad lo encontrara quando nos onraron con su presencia añadiendo de esto el estar todas las paredes ynteriores y exteriores criadas hasta el alto de los dinteles de las ventanas del segundo cuerpo desde el año 1716 y fenecidas estas del todo desde el año de 1720 y solo se hicieron el año pasado las bovedas y guarnecido de yeso estando toda la obra seca y oreada sin el menor recelo muchos días haze” (15). De todo ello se deducen dos claras ideas. En primer lugar que al cerrar el edificio con tres de sus lienzos, el espacio reservado y frontero al cuarto lienzo todavía inexistente de poniente, era sin duda una empresa sin resolver. En segundo término es lógico que no se pueda volver a la idea de una Escalera principal sin que el edificio fuese cerrado en toda su caja. Por este motivo solo hallamos a nuestro

problema una nueva clarificación cuando consultamos la certificación de la obra remitida por Caro Idrogo el día 11 de febrero de 1729 (16). En uno de sus habituales resúmenes de obra se escribe: “..quedaron enrasados y fenecidos de toda forma todos los zimientos desta Real fabrica assi de las paredes prinzipales, traveses y divisiones y oy se hallan sentado en dichas paredes todo el zocalo de canteria en todas las lineas que le corresponde y en la Fachada Principal las tres lineas de sillares que le corresponde, y assi mismo se han labrado todas las vasas de los pedestales de las dos lineas del Patio, las de las dos lineas que corresponden a el Jardinito de Palazio y assi mismo estan labradas tambien las baxas de la linea exterior que cae sobre el rio correspondiente a la Capilla executada y todas las dichas bases estan sentadas y rezibidas en sus lugares en las lineas referidas. Assí mismo se van sentando sobre dichas basas los pedestales que les corresponde y assi mismo se van labrando las basas de dichos pedestales que corresponden a la fachada principal de dicha obra. Assí mismo se mazizo y enraso el zimiento que sieve de zepa a la Escalera Principal y sobre dicha zepa se ha sentado y se queda rezibiendo la primera ylada que sirve de zocalo a dicha Escalera Principal” (17).

Si enteramente decisiva fue la intervención de D. Pedro Caro Idrogo en la construcción definitiva del Palacio, pues a él y a nadie más se debe el mérito de su cierre, no menos significativa fue también la etapa de continuas hostilidades enfrentado muy enérgicamente con el Gobernador del Real Sitio, quien precisamente no supo hacer un buen ejercicio de su autoridad (18). El día 30 de agosto de 1730 en su habitual parte de obra se recoge: “En la Escalera Principal esta sentado su zocalo de canteria, sentadas las basas de sus pilastras y sobre ellas sentada una ylada de Pilastras y a esta altura enrasado y solado de canteria el pavimento de la Escalera de donde han de empezar a mover los tiros *curculares*, y se esta labrando piedra para las paredes que han de recibir las bovedas que han de pasar por debajo de dicha escalera” (19).

El arquitecto Caro Idrogo es evidente que formulaba la elección de una Escalera principal, con propios criterios de autoridad y con la libertad y autonomía que ya le diera Juan Gómez de Mora. Sin embargo en el proyecto de Caro Idrogo, el organismo fue individualizado centrándose en una nueva problemática. A juzgar por los dibujos que reproducen la estructura del Palacio en el año 1731, se aprecia que el arquitecto tuvo serias vacila-

ciones en la elección del diseño dado a la Escalera noble. En una opción (Fig. 4 y 4a), se inclina por dibujar una compleja estructura de doble ascenso con entrada desde el Vestíbulo de entrada de poniente y desde el Patio. Ambos tiros coinciden en una meseta, desde donde nacen dos nuevos ascensos divergentes que habían de enlazar cada uno con las habitaciones del Rey y las opuestas de la Reina. La Escalera se sitúa en el centro, entre el recinto del Patio y la portada principal del Palacio y pudo ser un organismo de gran transparencia al quedar exenta entre dos crujías abovedadas que la encuadran solemnemente por delante y por detrás, crujías que tienen la particularidad de reproducir literalmente la Galería antigua situada junto a la Capilla de Juan Bautista de Toledo y la antigua Sala de Don Fernando. Este sistema de Galería, en esta alternativa, se dispuso que se prolongara a todo el frente de la fachada de Poniente hasta alcanzar la cámara central que se traza en correspondencia con la Capilla meridional antigua.

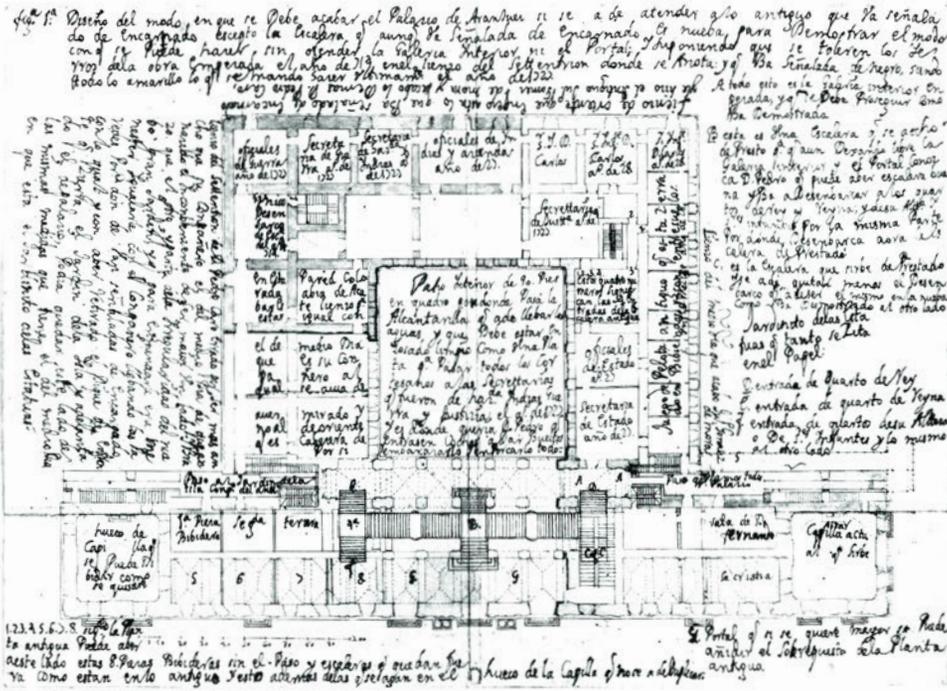


Fig. 4.

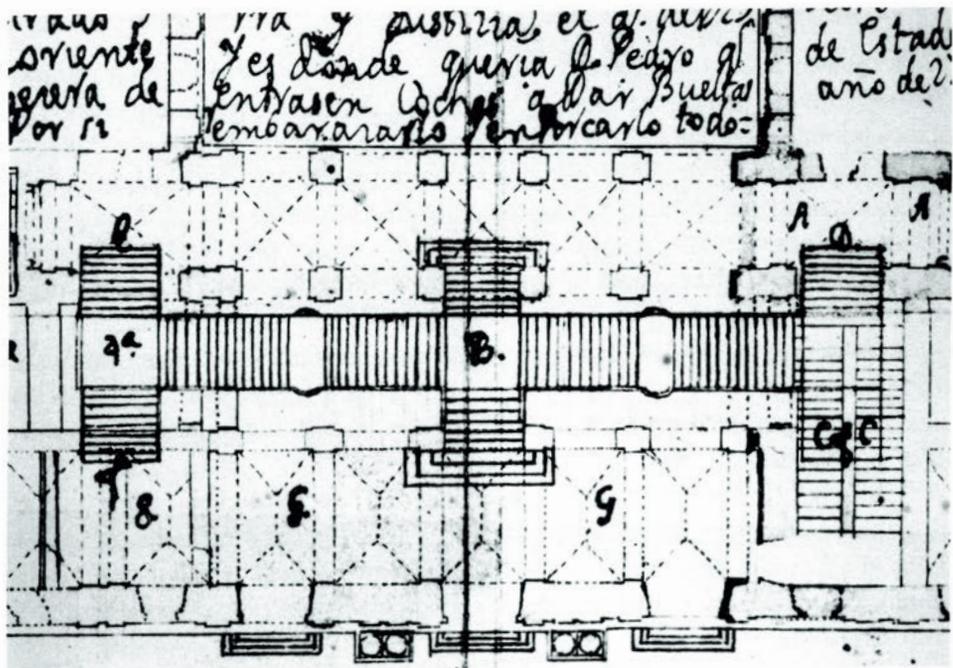


Fig. 4a.

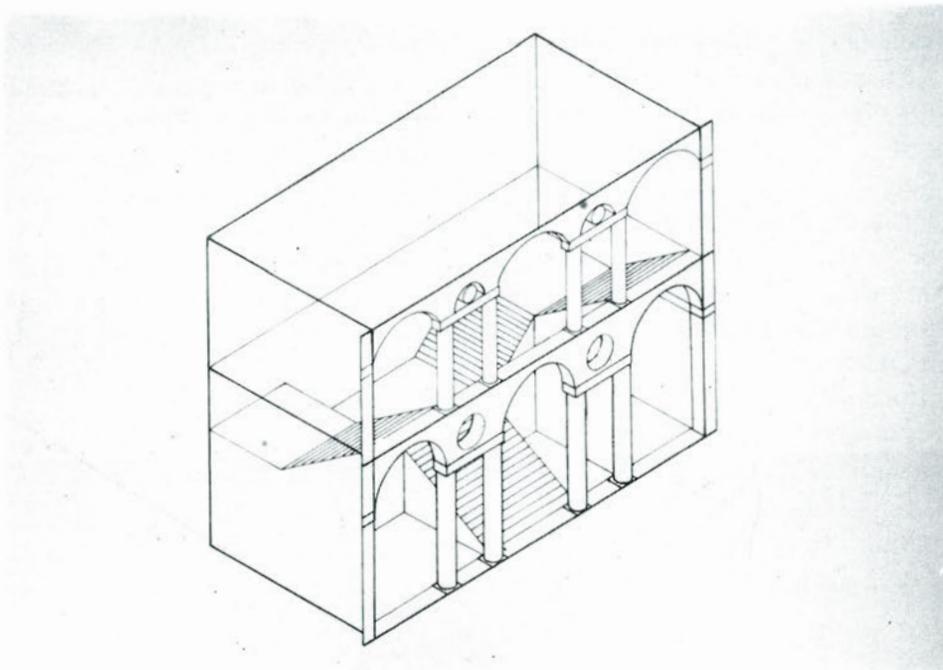


Fig. 4b.

Hemos de advertir que la Escalera de Caro Idrogo, se sitúa en un plano más adelantado de la que trazara Juan Gómez de Mora, sin duda provocado por el adelantamiento del Patio hacia poniente, aunque este sigue conservando la misma cuadralidad. El cambio ha permitido que los aposentos del lienzo oriental del Palacio hayan tomado una escala de mayor desarrollo. La alternativa de Caro Idrogo de la nueva Escalera principal se propone dentro de las experiencias de tipo imperial, con la particularidad del doble acceso en el punto de partida. Esta tipología había sido desarrollada con frecuencia en el siglo XVII. Sin embargo consideramos que el modelo fue solo una “sugerencia”, y a juzgar por la problemática reflejada por escrito en el propio plano, tal vez la idea siempre fue muy valiente en el citado responsable de las obras.

Examinada la documentación, la Escalera que se construye por Caro Idrogo es la que se corresponde a la traza “Fig. 2^a”, en la que se comprueba algo muy diferente y nuevo, pues se trata de una estructura de base circular-oval, muy valiente. La Escalera mantiene el doble ascenso, pero se congrega su estructura entre dos tramos abovedados que actúan de estribo y basamento, destacándose su engranaje “circular” convergente tras un diafragma de tres arcos de medio punto frente a la portada principal de poniente, y dos rampas ascendentes paralelas al patio, lienzo iluminado por las cinco aperturas arqueadas sobre machones del propio Patio central (Fig. 5 y 5a).

En esta nueva estructura de la Escalera principal se reconoce sin duda un sedimento de ideas que el artista tiene en común con el ambiente artístico barroco del que forma parte. Nos llega a través de este atrevido planteamiento, circular-oval, una comunicación de mensajes y contenidos que fueron experimentados en Italia, en primer lugar por Bernini y Cortona y que no dejaron de ser sorprendentes. Caro Idrogo, tradujo con fidelidad el concepto, definiendo la Escalera principal de Aranjuez como una idea de multiplicidad y variedad, verificando en ella la extremada delicadeza de sus articulaciones y ramificaciones en los que no se omiten nexos culturales de influencia, en anticipación sorprendente e inesperada.

Pero el planteamiento en este caso no fue una simple sugerencia. Fue sin duda una realidad que vamos a tratar de seguir en sus diferentes pasos.

En su “Parte” de obras de 4 de abril de 1729, Don Pedro Caro Idrogo apunta: “En la otra línea de dicho Patio que corresponde a la Escalera principal están sentados sus pedestales con sus basas rectas y capiteles y las

basas de la pilastras que le corresponden como así mismo en la puerta de la línea que ha de pasar desde dicho Patio a la Escalera Principal por la bóveda que ha de estar por debajo de dicha Escalera están sentadas las dos jambas de cantería que corresponden a la referida puerta. Así mismo en dicha Escalera principal sobre sus cimientos está sentado su zócalo de cantería y sobre él todas las vassas de las Pilastras que corresponden y sobre ellas sentada la primera yлада de pilastras y a esta altura está enrasado y solado de cantería todo el pavimento de dicha Escalera que es desde donde an de empezar a moverse los tiros circulares de dicha Escalera inmediato a ella en la pared que hace frente a lo antiguo y corresponde a uno de los pasos por donde an de entrar o salir los coches está sentado sus aduquines de cantería vassas y pilastras correspondientes a la de la Escalera y las jambas y dinteles de una de las dos puertas que pertenecen a esta línea y a la altura de dicho dintel está enrasada la albañilería de esta pared por una y otra banda”. Como se observa, la obra se cimentaba con más firmeza por el costado meridional, el que correspondía a su empalme con la galería y patinete antiguo.

La historia de la monumental Escalera propuesta por Caro Idrogo no ha de quedar en su proceso ajena al malestar profundo laboral al que dio lugar el Gobernador D. Juan Antonio Samaniego. Llevado por diversas causas personales que no es necesario ahora el comentar, practicó una política de oposición al arquitecto, al igual que a los que se sucedieron, actitud nada constructiva y por supuesto lamentable para la buena marcha de las obras. Denuncia el que Don Pedro Caro “..convencido en razón recurre a que el Rey, Su Excelencia y el Sr. Bervon le han mandado mudar la planta antigua, yo le e respondido no se tal cosa, si solo que se le signífico mirase si sin destruir la forma y sustancia del Palazio y vistas exteriores podía en la repartición interior adelantar la vivienda por la feliz y dilatada Real Familia; el respondió mostrando las rayas que dijo ser convenientes hazer para conseguir estos fines y fiados en su aprobación se le mandaron executar no teniendo Su Majestad ni Vuestra Excelencia obligación de defender que esta bien hecho ni de haber visto lo alto ni lo bajo de lo antiguo sino el mismo..”. El resumen es que con sus líneas mudadas y su Escalera se destruye lo formal del palazio y su manexo y se pierde la mitad de la vivienda que podría tener no apartándose de lo antiguo. Vista de esto se me ofrece prevenir.. en la falta de bista de Don Pedro que a crezido a grado de

no conozer si no es por la voz ni saber lo bien o mal hecho mas que por el tacto, no siendo esto lo peor sino es que al mismo tiempo se duele de que yo le tengo sin libertad.. El zelo y el desinteres de Don Pedro y la experiencia en obras de agua por aber librado con ellas 18 años es inegable. Pero lo demas no ay por donde tomarlo porque ni ha sido cantero ni sabe lo que vale cada cosa ni puede observar por la vista nada y en romance echa mil solecismos sobre una vanidad sin fundamento”. Samaniego lamenta no haberse metido a Arquitecto desde los principios del 1714, cuando se decidió la terminación del palacio a partir de la obra ejecutada en el lienzo sur y oriental por Juan Gómez de Mora. Entraremos en las cuestiones de los desajustes de Caro Idrogo denunciados por Samaniego en otra ocasión, cuando mostremos nuestra investigación sobre el levantamiento del Palacio en el siglo XVIII. Pero no podíamos prescindir de hacer constar la dura convivencia de los arquitectos responsables de la obra de Aranjuez en estos años por la presencia de Samaniego y el extraño uso de su autoridad.

Indudablemente la planta del Palacio, insertando en su eje céntrico una monumental Escalera había trastocado la distribución de la planta antigua. Sin embargo hemos de partir de la idea segura de que lo que había sido construido hasta 1714 prevaleció intacto, y lo restante del Palacio, no existía. Los cambios podían con libertad formularse en los espacios por no tener todavía configuración alguna, y de ahí que tanto Juan Gómez de Mora en 1636, como Pedro Caro Idrogo bajo la supervisión de Teodoro Ardemáns como Maestro Mayor del Rey, pudieran elaborar un cambio en la distribución interior sin dañar el Plan general del Palacio en sus perfiles o contornos originales. La introducción de una Escalera, noble, autónoma y monumental, fue propuesta tanto en el siglo XVII como ahora por Caro Idrogo. En ambos modelos se demuestra una voluntad de superación y progreso en la línea del formalismo programático de los ideales del arte barroco. La Escalera no sólo se entiende como experiencia funcional, sino como entidad representativa y solemne, no exenta de cierto valor escenográfico.

Mientras tanto Samaniego continuaba increpando no sólo a Caro Idrogo sino también a Esteban Marchand, el arquitecto-ingeniero que en 1732 llegaba a Aranjuez para responsabilizarse de una parte destacada de las obras. El Gobernador seguirá insistiendo en que la obra se hiciese “con arreglo a la antigua”, “sanando la estimación de Don Pedro cuya falta de vista y de reflexión a lo antiguo y confianza por no haberse revistado la obra pasada lo an

metido en semejante pantano” (20). Samaniego el mismo día 24 de junio de 1731 redactaba un informe compuesto por 17 cláusulas para ser enviado a Patiño denunciando cada una de las intervenciones en el Palacio llevadas a cabo desde el año 1714. Se trata de un valioso documento en el que se demuestra la furia contra el arquitecto Caro de Samaniego, el conservadurismo del Gobernador y su política de intromisión en las obras, por lo que no extraña que acabara con la paciencia de todos los profesionales que allí concurren (21). Caro Idrogo, en carta de 2 de enero de 1732 a Patiño, confiesa todas las obsturaciones de Samaniego, incluso declara refiriéndose a Marchand “que se esfuerza en desunirles”, incluso forzando al aparejador Iztueta a ponerse al servicio de Marchand no reconociendo “que no quiere ni verle” pues “queriendo ser absoluto y mandar en obras y caudales al contrario del Maestro que solo quisiera executar bien hecho lo que los amos y v.s. se han servido mandar”. Caro Idrogo suplica que Iztueta no esté al lado del Gobernador “que parece le ha criado Dios para hazer oposición” (22).

Pero volviendo al análisis de la nueva Escalera principal, pese a todos los inconvenientes y al mal ambiente creado por Samaniego, Caro Idrogo continúa al frente de las obras cerrando y matizando cada una de las partes del palacio, ciudad y jardines. Sus Informes semanales nos permiten hacer un seguimiento diario de las obras calibrando su responsabilidad como director principal. En el mes de marzo describe la labra de las piedras de cantería que se preparan para la Escalera (23), sentándola y procediendo a “enrasar las quatro yladas de canteria asta aver formado la ymposta para formar la dos bovedas del baxo del zanqueo”. Su proyecto prospera, pues como D. Pedro Caro escribe “en la Escalera principal, en el tiro circular se han sentado tres gradas sobre las quatro que tengo referidas y se va acompañando con canteria y mamposteria y el dia de la fecha se a empezado a sentar la primera ylada de canteria en dicho tiro circular correspondiente” (24).

Los “partes” de obra van dirigidos todos a Don Joseph Patiño y se firman en la mayor parte de los casos por Caro y Marchand en una labor compartida muy interesante. El 26 de abril del mismo año al mismo tiempo que se cerraban los arcos de cantería del Patio “en la Escalera principal y en las bovedas pequeñas que pasan por debajo que se quedaban sentando la tercera ylada de canteria, se acabó de sentar y rezibir dicha terzer ylada y se va sentando y rezibiendo la quarta yllada que es la que sirve de imposta para rezibir las dichas bovedas pequeñas de canteria. En el tiro circular que se dijo quedava sentada

la primera ylada de cantería y mazizando de mampostería entre una y otra circunferencia, interior y exterior se acabo de mazizar y enrazar dicha primer ylada y se a sentado en ambas circunferencias la segunda ylada haviendose mazizado y enrasado de mampostería y assi mismo se ha dado principio en dicho tiro circular a sentar la tercera ylada de cantería” (25).

Es evidente que Caro Idrogo lograba sacar a flote su proyecto circular de la Escalera Principal del Palacio de Aranjuez, labrada en piedra de Colmenar de Oreja. Podemos percibir su crecimiento poco a poco a través de los “partes de obra” del arquitecto. El 24 de mayo siguiente a medida que avanzaban las paredes y traveses interiores, la Escalera remontaba “el otro tiro circular correspondiente al referido, se sentaba la segunda ylada entre una y otra circunferencia como assi mismo quedan recibidas seis gradas en dicho tiro y empezado a sentar la tercera ylada” (26). En el mismo mes de mayo se sentaba “la cuarta ylada que solo faltaba mampostearla, se enraso y se an sentado en este tiro asta onze gradas”. En el otro tiro circular se sentaba “la tercera ylada” procediéndose a sentar la cuarta y solo falta la mampostería de entre una y otra circunferencia adelantando en dicho tiro siete gradas “las quatro que empiezan a subir derechas y las tres que van formando la figura circular”. En este punto de la obra también se declara que ambos tiros circulares “se llevan huniformes” (27).

Marchand y Caro Idrogo, muy bien avenidos, luchan por sacar la obra del Palacio adelante. En carta a Don Joseph Patiño de Caro Idrogo de 7 de junio declara el arquitecto: “Marchand a bisto esta semana dos bezes la Escalera y le ha parecido grandemente, como les parecia a todos gracias a Dios”. También refiriéndose al gobernador escribe: “este Cabalero nunca mudara de genio si Dios no haze un milagro”. Añade que el aparejador Jose Iztueta ha pasado por su indicación a Granada para la elección de los mármoles del Gabinete de la Reina y criticando el extraño amparo hacia él de Samaniego comenta: “Le tiene en el Sitio trabajando en su casa haziendo no se que Planes y Dibujos, tengo por cierto que ni los hechos ni los que hagan me ha de permitir v.ex. que diga ninguno esta tan claro como el mio que fue el que logre poner a los pies de v.ex. y el que quedo en poder de los yngenieros para que le copiaran pues en el se ve clara y distintamente lo admirable que quedara el Sitio despues de concluidas todas las obras proyectadas por v.ex.; solo le falto ponerle un abecedario explicando lo que era cada cosa”.

Caro Idrogo como Arquitecto y Maestro y Aparejador de las obras de Aranjuez en este tiempo, no solo dirige directamente la obra del Palacio en su conjunto sino que alterna su tiempo con la dirección también de la fábrica del Jardín Nuevo, la Cascada y la Fortificación de la Isla. Sin embargo tal y como se demuestra en el dato documental anterior, también está implicado en el Plan General de Aranjuez, cuyo trazado de conjunto como se demuestra comienza a ser esbozado hacia esta década de 1730 y no de 1750 como se viene repitiendo. Pero la tarea globalizadora de Caro Idrogo también incluye la traza y construcción de nuevos puentes, labores de mantenimiento e intervenciones en el sector rústico, que desde esta época comienza a ser contemplado como un factor decisivo del Sitio Real.

Pero ahondando un poco más en la construcción de la Escalera circular del Palacio, Marchand en su parte semanal del 7 al 14 de junio dice: “se han adelantado dos pasos y acabado de guarnecer una ylada que faltaba rematar. En la primera boveda se an empezado a sentar las dobelas del pasadizo ynterior que ha de correr de el ojo de el centro de la escalera a la fachada del Patio. Tambien en la linea de el Patio principal se ba sentando la canteria que corresponde a la Escalera” (28). Marchand tiene una labor muy activa en la construcción del palacio pero también hay un dato que conviene resaltar, y fue su participación en el Plan de Aranjuez. Caro Idrogo, en 21 de junio de 1732 confesaba a Patiño: “..haviendo hecho Jose Iztueta segunda copia del Plan de el Sitio que hizieron los Jardineros y tenia hecho Marchand, este Caballero, pareziendole me hazia un gran cortejo enbio a mi casa a Iztueta con la copia del dicho Plan y tubo la desgracia de ser a tiempo que estaba conmigo uno de los dos jardineros que habían tomado todas las medidas y trabajado el original, quien luego que bio el Papel, con muy buenos terminos recombino a Iztueta de modo que le fue preciso confesar delante de mi que a el no le había costado mas trabajo que copiarle, lo que yo he celebrado mucho”. Se entiende que el Caballero al que se refiere no es otro que el gobernador Samaniego.

El informe que recoge la obra entre el 16 y el 22 de junio firmado por Marchand se deja constancia de que “en los dos tiros de la Escalera Principal se ha sentado la quinta ylada de canteria y guarnecido de mamposteria entre una y otra circunferencia”. También en la boveda pequeña “que pasa por el atrio principal por debajo de la fachada queda todo el cañon cimbreado y sentadas las dos primeras yladas de sarmer y se continua en sentar la

cantería en la línea del Patio correspondiente a la dicha Escalera en pilastras y jambas”. Caro Idrogo completaba la información del adelanto de la fábrica en el mes de junio certificando que “en el segundo tiro circular de la Escalera Principal.. se acabo de sentar la quarta ylada, se macizo entre una y otra circunferencia y oy sabado quedara dicho tiro circular con otras dieciseis gradas igual a el otro que se tiene referido”. Y es sumamente interesante también para conocer la superación realizada en el mes de junio de la fábrica, la aclaración que Caro quiso hacer en carta a Patiño: “en dicha Escalera Principal y en el cañon de la boveda pequeña que ha de pasar por debajo desde el Patio Principal a la Fachada se an empezado a sentar las dovelas de cantería de dicha boveda que es donde se ha de formar la primera mesa o descanso de dicha Escalera y a donde an de yr afenecer o desembarcar los dichos dos tiros circulares” (29). Una semana después, el arquitecto reconocía que quedaba totalmente cimbrado el cañon de bóveda de cantería sobre el que habían de descansar los dos grandes tiros circulares de la Escalera. Se acababa el mes de junio superando en los dos tiros circulares “la sexta ylada de cantería” y también la “segunda ylada de las bovedas que an de pasar por debajo de dicha Escalera uniendo el Patio con la entrada principal”. También se adelantaba en la línea del Patio “que corresponde a la escalera y a proporción de lo que sube en la Escalera”.

Como se va demostrando por informes del propio arquitecto o aclaraciones también de Esteban Marchand, la Escalera monumental de traza circular de Caro Idrogo llegaba en junio de 1732 a un punto de su fábrica de gran superación. Se observa en primer lugar que el armazón de las mesetas se plantea de manera sólida, y podríamos decir que el estructuralismo de los abovedamientos laterales como firme esqueleto tectónico para el levantamiento de las mesetas, fue resuelto con su base sólida de cantería y mampostería en esta etapa. La Escalera surge con un valor exento y también ingrávida, porque se ha prevenido por Caro Idrogo un armazón basamental espléndido que como se describe en los documentos se sustenta en bóvedas laterales, de cañon seguido en el vestíbulo que corre paralelo a la entrada principal de poniente, y recios machones de cantería en la línea del Patio.

Pero el buen trabajo arquitectónico de Caro Idrogo no frenó en ningún momento la hostilidad del Gobernador. El 5 de julio, en carta a Patiño, Caro Idrogo suplica “volverme a poner a los pies del Rey para que sea servido concederme la lizencia de irme a mi tierra con el motivo de irme a curar

pues creo que si me mantengo aquí sera la cura la sepultura”. Se queja de que Samaniego le ha desplazado a un alojamiento “quasi con biolencia me ha puesto en un quarto de unas piezas tan grandes y desacomodadas que quasi se puede jugar a la pelota conmigo en ellas, lo que he admitido por obedecer de mi amo de que me mantenga en el Sitio sin conveniencia ninguna para nada y con el trabajo de tener que subir y bajar una escalera..” Relata minuciosamente todos los inconvenientes que le rodean “para un hombre sin mas familia que dos criados y dos pares de mulas..”. Termina resaltando que por estar la casa “retirada del comercio estoy expuesto a que me maten. Dios le pague la caridad que tiene conmigo siendo cierto que no lo haze por otro fin que por salirse con su gusto.. pues como dijo el otro dia, que no estando el Rey en Aranjuez no había mas Rey que el..”.

Nos parecen insólitas las declaraciones, sobre todo porque no representan solamente la queja aislada del arquitecto, sino que el comportamiento del Gobernador afecta a otros muchos miembros del amplio equipo que trabaja en el nuevo planteamiento constructivo de Aranjuez.

Caro Idrogo fue resintiéndose en su salud a lo largo del verano de 1732. Pero a pesar de las dificultades con las que acudía a su trabajo cotidiano, las obras siguen progresando y en sus informes se refleja un excelente ánimo. En sus certificaciones del mes de julio deja constancia de que en la Escalera Principal “se ha sentado, rezibido y mazizado la septima ylada de canteria”. También añade que “las bovedas de canteria que pasan por debajo de la Escalera, en la mayor que pasa de lo antiguo queda cimbrada de madera y se queda acabando de sentar y rezibir la primera ylada de dovelas que llaman salmeres”. También nos añade que “en la linea del Patio que corresponde a dicha Escalera se an sentado las quatro Jambas de las dos ventanas que le corresponde en el primer cuerpo y la demas canteria de esta linea se ba subiendo a proporción de lo que sube la Escalera”. En el parte del día doce del mismo mes deja constancia de que se han superado la segunda ylada del informe antecedente “añadiendo que en la linea del patio se ha introducido en la pared albañileria gramilada con los claros y entrepaños que le corresponden”.

Pero al quebranto de su salud no cabe duda que contribuye muy lamentablemente el nefasto autoritarismo de Samaniego del que en carta a Patiño de 19 de julio vuelve a constatar que “este Caballero a sido, es y sera tan terrible como siempre y es menester todo un Dios para tolerarle”. Lo único

que compensaba a Caro Idrogo en este tiempo fue su buen entendimiento con el ingeniero francés, Etienne Marchand, un profesional que también tendrá que tener una gran paciencia para tolerar las indebidas incursiones del Gobernador en el proceso de las obras, especialmente cuando pasan a su completa responsabilidad.

La correspondencia con Patiño de Caro Idrogo es muy extensa pero además de sustentarse en el informe pormenorizado de las obras de Aranjuez tiene también un tono profundamente humano, amistoso y entrañable. En ocasiones alivia sus penas contándole sus satisfacciones personales por los acontecimientos políticos, como los sucesos de Orán, los del Castillo de Maxalquivir “o el avernos quedado con una armada tan formidable o un ejercito tan lucido”.

El 9 de agosto le comunicaba a Patiño muy gozoso que en su Escalera se habían terminado de recibir las bóvedas laterales y en la línea del Patio se va superando también la cantería y albañilería gramilada “llegando a unos terminos que es dificultoso explicarlo con palabras”. Las dos bóvedas de cantería se han cerrado, se han retirado las cimbras colocadas para la ejecución y solo falta el rehundir las dovelas. El 16 de agosto, en la línea del Patio se declara que “se han sentado las pilastras que le corresponden asta el asiento de los dinteles de sus ventanas y en la puerta que esta en medio de la referida linea que entra por la boveda pequeña a la Escalera Principal, con sus jambas y su dintel de canteria”.

El 6 de septiembre, siempre al hilo de su correspondencia con Patiño quien demuestra a su vez profesarle un gran afecto, Caro Idrogo escribía que “uno de los tiros circulares de la Escalera principal quedara para el martes con todos los peldaños o gradas que le corresponden asta el primer descanso o mesilla. Para el otro tiro circular se quedan lavrando todos los peldaños o gradas que le faltan para igualar. En la linea del Patio se an sentado la canteria que le corresponde asta el movimiento de los cinco arcos de canteria que debe tener esta linea en el primer cuerpo quedandose assi mismo esta linea con la albañileria exterior gramilada que le corresponde por la parte del Patio hasta la referida altura del movimiento de los arcos”. En informe de 20 de septiembre se declara la terminación de los tiros circulares y el asiento de las diferentes piezas de cantería “que circundan o acompañan dicha Escalera y assi mismo queda zimbrado de madera uno de los Arcos que ha de ser de canteria que acompañan a dicha Escalera”. El 8

de octubre y firmado por Marchand y Caro Idrogo se deja constancia de que se ha llegado al desembarco de la Escalera “hacia la parte de lo executado antiguo” a partir de la segunda mesa. Y “assi mismo queda cerrado y rezibido con sus dovelas de canteria el Arco que pasa a el Patio principal por el paso de coches que ha de quedar entre dicha escalera y la fabrica antigua”. Este documento viene a constatar que el paso reservado, fabricado en la etapa constructiva dirigida por Juan Gómez de Mora se había respetado, nada extraño ya que su espacio queda embebido entre el espacio rectangular de la Escalera antigua que accedía a las habitaciones del Monarca, la Secretaría de Estado y el Patinete. Pero es muy significativo que Caro Idrogo resaltara la entrada a todo este sector que se han respetado en la historia constructiva del palacio como una reliquia. Parte había sido formulada por Juan Bautista de Toledo y parte por Juan Gómez de Mora. La caja de la Escalera Principal de Caro Idrogo había retomado, fusionándolo, el espacio central de la planta entre el Patio y la portada de poniente. El espacio en su conjunto de la caja de la Escalera, en alineación con los propios lienzos del Patio principal, adopta en su longitud y anchura un acercamiento a la cuadralidad de este, alzándose el graderío circular de la Escalera en el cuadro de una gran perspectiva que le otorga cierto efecto solemne y teatral.

Muy orgulloso de su obra, Don Pedro Caro Idrogo, el 4 de octubre de 1732 en carta a Don Joseph Patiño expresa: “Haviendo sido nuestra Escalera ynvención de v.ex. aprobada por los amos y por todos los demas que la vieron, y siendo el Plan, el Modelo y la Dirección mia, sin que por la de otro ninguno se aia puesto ni ponga una piedra (y espero en Dios que sea lo mismo hasta que se concluya) estando el gozo que recibo en ver que todos los que la ven, aun en el estado que esta dicen que es y sera una maravilla.. no puedo menos de confesar que es buena. Yo aplico todo mi esfuerzo en ver si en un lado de dicha Escalera que ba a desenvocar a la obra antigua hecha en tiempo del Sr. Felipe II la puedo poner en estado de que si Dios fuese servido que los Amos nos sirviesen con su presencia puedan subir por ella en su Real ostentación aunque sea sin barandas y se fuerze de prestado” (31).

La obra sin duda tenía satisfecho al arquitecto y pese a su ya quebrantada salud, a lo largo del mes de octubre se afanaba en el remate de su fábrica. En un informe del mismo día 4 de octubre daba cuenta de que se habían superado

los asientos de los tiros circulares con todos los peldaños o gradas, se solaba de cantería la segunda mesa y quedaba cimbrado el gran arco central con sus dovelas de cantería y las pilastras que le acompañan. El 18 de octubre certificaba el acabado del Arco “que pasa al Patio principal por el paso de coches entre la Escalera y la fabrica antigua”. Se refiere al arco que desde la caja de Escalera abre paso a la Galería que en lo alto y en lo bajo construyó Gómez de Mora en piedra y material agramilado. Se comienza el solado de cantería desde la puerta principal al arranque de la Escalera mas los peldaños que se hicieron para enlazar el pavimento del zaguán con los tiros circulares (32). El ingeniero Marchand, siempre en buen entendimiento con Caro Idrogo en la tarea común de la dirección de las obras generales de Aranjuez, en el mes de octubre marchó a San Ildefonso. Don Pedro sufrió un “un accidentillo” que le retuvo nueve días apartado de sus obligaciones. Dirigiéndose a Patiño confiesa que ha estado muy molesto “por no poder yr a ver nuestra Escalera es todo mi mal porque es cierto que a mi me parece grandemente y quisiera con los ojos adelantarla, aunque gracias a Dios no vamos mal”. (33). En efecto, a primeros de noviembre la cantería se había superado en pilastras y en arcos y en el tiro circular de enlace con lo antiguo se habían sentado 8 peldaños “de diez y ocho que le corresponden”. Marchand había regresado a Aranjuez ya que la certificación de la obra de la Escalera de 15 de noviembre la firma junto a Caro Idrogo. En este informe se certifica refiriéndose al tiro circular a que se ha aludido, que quedaban sentados trece escalones de los 18 y que los grandes arcos al Patio y a la galería antigua también quedaban concluidos.

Pero Samaniego no cesa en su hostilidad y Don Pedro envía a Patiño una última llamada de socorro en estos términos: “aseguro a v.ex. que ia se nos acaba o a acabado el sufrimiento, la paciencia y la tolerancia pues este Caballero Gobernador se a buuelto a poner tan sobre si que es yncapaz de aguantarle”. En esta ocasión la crítica es además de personal muy árida ya que Samaniego se había metido indebidamente en planteamientos de jardinería cuya traza era competencia de los arquitectos, con resultados como era natural muy desastrosos. En la carta de Patiño termina repitiendo Don Pedro “al principio quiso acabar con el pobre Idrogo, despues con el pobre Marchand y aora pareze que con entrambos; esperamos con todo rendimiento se sirva tomar en esto la probidencia que tubiere por mas conveniente” (34).

La última carta de D. Pedro Caro Idrogo dirigida a Patiño tiene fecha de 30 de noviembre de 1732. Es más extensa que las anteriores, y en ella explica con

mucha minuciosidad el estado de las obras. En ella hay también mucha amargura relatando la persecución que lleva a cabo Samaniego tanto de él como de Marchand. “A todo aquello que se le pone en su antojo es un argumento y una quimera; si no nos coje juntos porque nos coje juntos, si a cada uno de por si lo mismo, de suerte que andamos buscando las oras de no encontrarnos con el, y no nos basta pues vamos y damos una orden y ba luego y lo desbarata fingiendo ordenes que tiene para mandarlo todo, no dejandonos autoridad para mandar ni siquiera un mal peon pues el los quita, los pone los lleva y los trae, los recibe y los despide quando y como se le antoja con que estamos peor que si fuéramos dos pobres sobrestantes..” (35).

En 6 de diciembre Caro Idrogo emitía un último informe. En él certifica el acabado de las pilastras de los Arcos de la Escalera y deja constancia de que el tiro circular con desembarco en la fábrica antigua tiene sentados 17 peldaños de los 18 de los que se compone. También en la línea del Patio-Escalera se han cerrado los Arcos de cantería de que se compone este lienzo. Era el último parte de D. Pedro pues el 21 de diciembre, Ettienne Marchand escribe a D. José Patiño comunicándole: “..me vienen a dar cuenta de la muerte de D. Pedro Caro Idrogo que en este instante dio su alma a Dios por cuia razon suplico a v.ex. me de por segundo asta que sea nombrado Maestro de Obras al mismo Antonio Rodriguez”. Pocos días después de nuevo le comunicaba: “doy parte a v.ex. de la muerte de D. Pedro Idrogo y discurro que muy aprisa otra persona le dara cuenta de la mia. Yo se que es inutil el quejarme pero es menester para mi descargo participar a v.s. que estoi aqui solo contra todos y todos contra mi” (36). El Gobernador también comunica la muerte del arquitecto a Patiño con suprema frialdad. Marchand también se encuentra enfermo y sobre todo profundamente deprimido. Había ya solicitado un descanso por motivos de salud en el mes de agosto que no le fue concedido (37).

Tal vez por este motivo el programa constructivo de Aranjuez tras la muerte de Caro Idrogo es encomendado a los maestros José de la Riba, Pedro y Mateo Díaz, maestros de cantería, de albañilería y carpintería. Proceden de inmediato, como aparejadores que habían sido de Don Pedro y de Marchand, al reconocimiento del estado de las obras. En un largo informe describen la situación en la que han quedado cada uno de los planteamientos constructivos en curso. Es informe de extremo interés no solo por la clarificación profunda que ofrece del estado y distribución de

los espacios interiores del Palacio sino también porque se dedica en el “9º lugar” un capítulo a la Escalera Principal “para la qual estan baziados y mazizados de piedra y cal 20 pies en hondo en figura quasi quadrada; lo que toca al zimiento que por un lado tiene cinquenta pies y por el otro cinquenta y siete de lineas sobre el qual zimiento carga el Plan o pavimento principal de dicha Escalera levantado tres pies sobre la losa de elección o zocalo al qual plano se sube por la frente de la Puerta principal, en que esta el piso mas bajo media vara que el principal de Palacio por 7 peldaños de piedra que estan labrados y sentados en toda forma faltando solo el octavo peldaño que a de enrasar con dicho Plan enfrente de cuiá subida esta finalizado un Arco bajo de piedra blanca con un Mascaron del marmol de San Pablo por clave, pasandose por el al Patio interior aunque no estan puestos los peldaños para bajar a el ni a los cañones de los dos lados que estan a los extremos de un cañon chico de boveda de piedra que cae debajo de los ultimos ramales de dicha Escalera en la qual sobre dicho pavimento esta finalizado el *circulo de piedra de figura eliptica* sobre el qual parten las dos subidas, una a la derecha y otra a la hizquierda con 25 peldaños por banda que ban a desembarcar cada uno por su lado en una mesilla comun que esta encima del cañon de boveda chico que tiene por clavo el mascaron de marmol, desde la qual mesilla prosiguen la subida juntos con la cara a oriente con otros tres peldaños y desembarcan en otra mesilla, desde la qual volviendo la cara al mediodia ay un ramal con 18 peldaños por los cuales se sube asta la altura del quarto principal antiguo, al qual se entra por una aventura para puerta que esta hecha en el transito de los Alabarderos; por manera que todos los peldaños de piedra labrada, sentados en toda forma en esta Escalera son 78; los 36 de guelta desigual por los lados para formar el circulo y los restantes de guella uniforme saltando las sobrezanjas, pedestales y a orno que hubiere de llevar por barandas y los 18 peldaños del ramal ultimo de mano hizquierda que a de ir a dar a lo nuevo y otros 18 peldaños para las tres bajadas del Plano o pavimento de dicha Escalera y un peldaño para acabar la bajada que ba a dar a la Puerta principal de la bajada”.

“Lo dezimo hemos reconozido el estado de los 19 Arcos de piedra que ademas de los dichos cañones chicos de boveda que esta debajo ha de llevar dicha Escalera antes de llegar al piso del quarto principal; de los cuales los tres primeros atan con la obra antigua y estan finalizados sobre los cuales

esta rematada una boveda de rosca de albañilería con sus dos lunetos que por la parte de arriba viene a servir de desembarco del ramal último de Escalera en que están sentados los 18 peldaños, aunque dicha boveda no está guarnecida ni quitada las cimbras ni solada por arriba, si solo cargada de tierra y paja para defenderla de los zelos por estar en descubierto como toda la dicha Escalera en la qual faltan los 16 Arcos restantes, estando a diferentes alturas las Pilastras sobre que han de cargar y levantada toda la ymposta por donde se entra al patio interior y a la misma altura otras dos Pilastras inmediatas que están empotradas en una pared de la obra novísima, resaltadas o salidas tan solo un cuarto de pie de dicha pared, que dize Don Esteban Marchand se han de desazer y añadir para que vuelen fuera de la pared mas de tres pies como están las que se han sobrepuesto en la pared de la obra antigua para igualar los cañones uno y otro lado, siendo estas pilastras las mas adelantadas porque todas las demas no exceden la altura de tres a seis pies desde el zocalo o losa de elección” (38).

El análisis exhaustivo de la obra por parte de los maestros nos ha permitido tener un alcance de la obra de la Escalera circular de Caro Idrogo mucho más apurado. Ha podido constatarse el estado sumamente avanzado de la fábrica y especialmente se determina su trazado original y su ambiciosa planificación. Esta fue la hermosa herencia del arquitecto Caro Idrogo, el cual murió sin duda sin la ilusión de haber visto su gran obra terminada.

El 23 de enero de 1733, Esteban Marchand se dirige a Patiño y escribe: “el Gobernador quiere hazer paces conmigo. Me obliga a un trato de paz y temo que no sea durable, pero hare de mi parte lo que pueda” (39). Sin duda Samaniego no era de fiar. Critica al difunto Caro Idrogo diciendo que “cubria para todo con la aprobación de Su Majestad de su Escalera Redonda”. Critica el proceso constructivo en el que Teodoro Ardemáns estuvo como Maestro Mayor (1714-1726) y habla de sus “peroratos y modos de explicarse que con fundamentos solidos de ciencia”. Sin embargo el Gobernador no frenó la marcha de las obras del Palacio, en las que “para el mes de febrero se han contratado 44 canteros” que se ocupan de labrar peldaños, cornisas, dovelas y otras piezas que se necesitan para seguir la Escalera principal” (40). El 7 de marzo de 1733 en carta de Marchand a Patiño se informa “quedan sentados en el tiro que faltaba de la Escalera 9 peldaños o gradas y se ha cerrado un Arco en el Patio y en otro que falta quedan sentadas las dos primeras dovelas o salmeres y van sentando assi en la Escalera como en las pilastras de su entrada

diferentes piezas y solo falta en dicha Escalera para su conclusión 9 peldaños o gradas asta la ultima mesa o descanso” (41).

El Maestro Mayor del Rey Don Juan Roman se interesa por las obras de Aranjuez. Realiza algunas revisiones personalmente o envía a Antonio Valenciano o a Tomas Bueno “que tiene las prendas de Theorico y especulativo”. Roman así lo informa a Patiño al enviarle alguno de los partes. De ellos recogemos cierta información sobre la obra de la Escalera perteneciente a la semana del 22 de marzo. “En las diferencias de los cañones de bovedas de los lados de la Escalera principal: que manda v.ex. subsista por haberse tenido presente por los ingenieros que reconocieron el Plan, que aunque las piezas de dentro queden mas estrechas que lo que figure en el y que es mas conveniente suplir esta falta de uniformidad que no embarar el paso de coches. No me detenido en la uniformidad de las piezas sino en lo feo que hara en la vista a los que lo vean por ser un lado de medio punto y otro de vuelta rebajada y que la puerta que esta debajo que es la salida al Patio y el semicirculo que esta encima tiene 10 pies de diametro y el cañon de boveda 18 pies” (42).

Este minucioso relato clarifica sin duda que la Escalera principal trazada por Caro Idrogo era una realidad viva, un órgano en la construcción del Palacio de carácter fundamental. Y no se trata de aplicar en ella las leyes ortogónicas que habían caracterizado los diseños habituales de las Escaleras monumentales en España. La construcción planteada por Caro Idrogo es sin duda opcional, episódica, histórica. Determina y configura por primera vez en el palacio de Aranjuez un espacio autónomo de una gran dimensionalidad, y en él se ordena la realidad objetiva de la Escalera en una concepción del espacio elíptica bajo una idea que pertenece a la esfera especulativa del diseño perspectivo y plástico del barroco. El espacio se vuelve significativo por su presencia y por su gesto circular. Tiene una realidad objetual propia, que pasa del espacio convencional al espacio de artificio. Divide el desarrollo en dos partes. La construcción de un espacio, del escenario, en el que se refleja una morfología redundante en bóvedas y arcos, y la comunicación visiva de ese ascenso rotatorio cuya morfología se ocupa de su función pero a su vez es puro ornamento. La componen en su conjunto factores naturales, series de arcos y pilastras que enmarcan, comunican o sostienen las mesetas y peldaños. Pero el cuerpo ondulado está insertado con sabiduría en la morfología natural y es una tentativa de

crear un componente espacial curvilíneo cuyas fuerzas se interfieren y se contrastan. Su construcción nació llena de prestigio y fue en su proceso, motivo de atracción de quienes la contemplaron.

Muerto el arquitecto, la obra pasó a la dirección de Esteban Marchand. El 4 de abril de 1733 en carta a Patiño le comunica: “..en la Escalera se continua en sentar algunas piezas en las pilastras y en labrar peldaños para su construcción” (43). El 1 de mayo siguiente el Maestro Mayor Juan Roman declaraba: “La Escalera esta igual con la falta de 9 peldaños aunque estan ya labrados. Hemos resuelto enviar a v.ex. el Plan de como habia de estar y de como esta y discurre que v.ex. no hallara gran diferencia en el Plan y en el que aprobo S. M. y Monsieur Verbon como asi mismo se va continuando en las Pilastras..” (44).

Aunque el proceso de la obra parecía en un principio que se reanudaría hasta alcanzar la última meta, nuevos acontecimientos modifican el programa arquitectónico de Aranjuez. Entra en el juego un nuevo Ingeniero francés, D. Leandro Brachelier, cuya relación con Marchand será en algunos puntos conflictiva (45). También Juan Bautista Galuzzi y Santiago Bonavia junto a Francisco Balestrieri comienzan a tener cierto protagonismo (46). Brachelier sufre todavía el ambiente creado por Samaniego que le hace decir a Patiño “le pido que pueda troncar este desorden librandome de chismosos” (47). La desgracia se acrecienta con la muerte de Esteban Marchand en el mes de octubre de 1733. El veedor Merlo lo participa a Patiño en estos términos: “Hoy a las 4 de la tarde fue Dios servido llevarse a Don Esteban Marchand. Tengo tomadas las llaves y coxidos los muebles que deja y todos los papeles pertenecientes a su facultad y puesto que Antonio Rodriguez tiene comprendidas las ideas del difunto pido siga en la direccion de ellas pues le considero de bastante inteligencia” (48).

El 8 de noviembre del mismo año Brachelier escribe a Patiño: “despues de la muerte de Marchand quedo con el cuidado del registro de las obras” (49).

Se cerraba una etapa también por otros motivos. El Gobernador Juan Antonio Samaniego que lo había sido de Aranjuez desde el 23 de marzo de 1723, declinaba en el cargo según Cédula de Gobierno el 1º de abril de 1734 (50). Le sustituía D. Isidro Nicolas de Montufar por Cédula expedida el 16 de abril de mismo año. Otras cosas parecen interesar más, tanto a Brachelier como al nuevo Gobernador. A partir de enero de 1734, en la obra del Palacio toma interés el dar un impulso a la pintura de las bóvedas de las habitaciones reales,

especialmente el Gabinete de la Reina cuyo tratamiento artístico se mira con especial atención (51). También la “cabeza de Jardín nuevo” es objeto de particular tratamiento y así mismo la Portada del Palacio cuyo cálculo de cantería en este tiempo se establece en 64.720 reales de vellón (52). En el mismo año de 1734 se dan a conocer unas nuevas Reglas en relación con las obras, en las que se destaca “que todos los empleados en obras pendan unicamente del Ingeniero”, “que oara para ebitar los motines y quimeras que suelen seguirse por los operarios se asista al Ingeniero con doce soldados y un cabo en que convino D. Joseph Patiño concederle en su orden de 11 de abril afin de que con seguridad de su persona pueda hazerles cumplir con su obligación”, “que la habitación que fue del Maestro Maior de Obras quede destinada al Ingeniero” etc. (3). Parecen unas instrucciones exigidas por el propio Brachelier que se muestra permanentemente inquieto por los desórdenes hallados en el ambiente de las obras de Aranjuez. En sus cartas a Patiño se muestra muy disconforme y crítico con el principal aparejador, Antonio Rodríguez Pantoja de quien dice “esta acostumbrado a no trabajar ni parar en parte alguna no queriendo ni sabiendo cumplir con el empleo de Delineador. De esto hallara informes en la Oficina de Samaniego y del Maestro Caro Idrogo. Tendra v.ex. conocimiento de su incapacidad” (54). Sin embargo, Rodríguez Pantoja construía nada menos que los Estanques del Jardín nuevo pero cuya obra según Brachelier “va despacio en vista de tantas idas y venidas de este hombre”. En carta a Patiño Brachelier insiste en este problema “si v.ex. supiera los continuos obstaculos, detenciones, chismes y disgustos que me hace pasar..” (55). Galuzzi sin embargo le proporciona grandes satisfacciones con la obra del Gabinete de la Reina (56).

La Escalera ha quedado casi en el olvido. Brachelier ha trazado un nuevo Plan de Aranjuez en el que se presta especial atención a nuevas viviendas en Alpajes y al derribo de las casas de algunos sectores, como el de la Estrella, donde vivían los jardineros (57). El Jardín nuevo y la Portada del Palacio siguen acaparando su atención. D. Leandro Brachelier, Ingeniero y Director de las Obras, tiene como colaborador en este tiempo a Manuel Serrano, que ya aparece como Maestro de Obras y Carpintero (58). También a los sobrestantes Manuel de Herrera, Pedro Casanova y Agustín Pérez Lozano. Sin embargo el 13 de noviembre de 1734 perdía a uno de los maestros italianos principales, Juan Bautista Galuzzi, que muere “de una-

zidente aplopetico”. Sus pertenencias Brachelier las puso en manos de su ayudante, Santiago Bonavia (59).

En el mes de enero de 1735, Miguel de Betelú, prestigioso Maestro de cantería, se hacía cargo de la ejecución de la Portada del Palacio y de las construcciones de Alpajes. Brachelier determinó el cálculo de dichas obras (60). Cuando todavía manifiesta quejas del Gobernador, se ausenta de Aranjuez. A la muerte de Galuzzi, Santiago Bonavia se había convertido en el primer maestro de la decoración de los aposentos y por la misma vía comienza lentamente a responsabilizarse de las obras reales, tal vez aprovechando una extraña coyuntura, el Alcázar de Madrid ha desaparecido en la Navidad de 1734. En 1735 ha llegado Juvara para emprender la construcción de un Palacio nuevo en Madrid. Todas las fuerzas se concentran en la capital, aunque no obstante, Felipe V, también responsabiliza a Juvara de la traza de la Fachada del palacio de la Granja de San Ildefonso y de la de Aranjuez. Es por este motivo por el que lo encontramos como Maestro Mayor del Rey “ajustando en 14 reales y medio cada pie de cornisa de la pared del Jardín nuevo de Aranjuez, ofreciendo un diario de los oficiales que han de intervenir” en la conclusión de la pintura del Palacio, pero especialmente dando la traza de los adornos de los aposentos y diseñando la fachada principal del propio Palacio de Aranjuez (61). La atención se centra en el Jardín nuevo, en la Portada, incluso en el nuevo bocacaz de la Isla para el cual según Patiño “se discurría que viniese el Arquitecto Cabaro Fuga de Roma pero no habiéndose determinado a venir lo ejecuta en su lugar el Sachetti que esta aquí ahora” (62). La pintura de los techos también acapara la atención, lo que motivará la llegada de Bartolomé Rusca y otros pintores italianos. Pero entre ellos, Santiago Bonavia que llegó a Aranjuez en 1728 como simple ayudante del Maestro Juan Baptista Galuzzi, va encontrando su oportunidad como artista en el programa de Aranjuez. Pronto acepta el empleo de “Conserge de las Casas Reales de Aranjuez” comprometiéndose a vivir con su familia en la Casa Real vieja, responsabilizándose de las llaves, de la limpieza y ventilación, de los bienes muebles etc. (63). Encargado también de la decoración de las habitaciones del infante D. Felipe en el Buen Retiro, Santiago Bonavia lograba alcanzar la dirección de las obras generales de Aranjuez, hecho que ha de marcar una nueva directriz en su vida artística (64).

Ordenado, metódico, riguroso en sus competencias, fiel a la monarquía y habilidoso en su trato con los gobernadores de Aranjuez, Bonavia inaugura una nueva etapa en este lugar, especialmente porque se ha sabido ganar la confianza de sus superiores. Su origen italiano, los elogios que han merecido las decoraciones del Gabinete de la Reina, la pintura de los aposentos reales, el teatro portátil etc. le han dado solidez, hasta tal punto que en 1740 se titula Pintor de Cámara, Director de las obras y Conserje del Real Sitio (65). Tiene como ayudante en la pintura a Felix Fedeli y a Juan Bautista Simó y por compañero a su maestro Bartolomé Rusca. Tiene también como superior en la disposición de cualquiera de las obras a Juan Bautista Sachetti, quien el 27 de mayo de 1740 comunicaba “esta mañana se ha subido al Quarto de Su Majestad el modelo de las tres puertas principales del Real Palacio que esta a mi cargo arreglado enteramente al diseño del difunto Ibarra dornando las principales puertas con Trofeos eroicos (como se vera en su original elaborando igualmente con los demas adornos que mide la solidez y armonía de la fábrica siendo el mas ligero que se pueda executar en semejantes y reales arquitecturas y tocante a la ejecución de la escultura que se necesitare para que vaya con mas brevedad acierto y provecho de la Real Hacienda soy de parecer se usen las reglas y costumbres de Roma y de París..” (66). Sachetti recomienda la intervención en la obra de Nicolas de Cavesana “que ha estudiado onze años en Roma”. La fachada de poniente del Palacio de Aranjuez seguía siendo objeto de la máxima atención, como así mismo el resto de las obras.

Pero volvamos a la Escalera principal ya que durante los últimos años los escasos remates que faltaban a su estructura, no se han llevado a cabo. Bonavia alterna su trabajo en Aranjuez con la decoración de las habitaciones del infante D. Felipe, El Buen Retiro y la construcción de un teatro en El Pardo (67). Son ausencias cortas que no interrumpen la responsabilidad de sus cargos en Aranjuez. Pero hemos de llegar al 13 de agosto de 1741 para retomar el problema de la construcción de la Escalera. En un Informe referente a la compleja obra de conducir el agua de la Fuente de Aldeguela a Aranjuez, se dice que al mismo tiempo que Bonavia se hacía cargo de esta importante empresa, formó la idea de la Escalera principal de este Real Palacio” (68). En 13 del mes de agosto del mismo año de 1741, D. Santiago Bonavia, en carta a Campillo, hace una nueva referencia a esta obra: “El día 11 se dio principio a estas obras empezando por el desmonte de la Escalera.

Previamente, el 16 de julio el maestro de cantería Miguel de Betelú, artifice de suma importancia en las obras de Aranjuez a partir de esta fecha, firmaba el contrato de obra incluyendo la construcción del Mirador (galería-tribuna junto a la Capilla), y la Escalera hasta el “cuarto principal”. Bonavia aprobaba el pliego de condiciones con un V^oB^o al margen del documento (69). En las mismas fechas se libraban 120.000 reales para estas obras. En el Pliego de condiciones de Miguel de Betelú, el cual se titula Profesor de Arquitectura, dice que ha visto los planos y perfiles de las obras de cantería que se han de hacer en el Palacio proyectadas por D. Santiago Bonavia que proponen como obligación “el concluir el expresado Mirador y la Escalera hasta el cuarto principal para el tiempo de la jornada de V.R.M. del año que viene de 42 y proseguir hasta su conclusión con todo el resto del expresado Palacio” (70).

La intervención de Bonavia en la Escalera principal plantea sin duda una gran problemática. En primer lugar no se puede dejar de considerar la sorprendente aparición de Santiago Bonavia en el campo de la Arquitectura, siendo su trayectoria la de un ayudante de un pintor-decorador, Galuzzi, que a su muerte toma el mando para la terminación de las pinturas de los aposentos reales. Se habla en los documentos de “idea” de la Escalera y también de “concluir la Escalera” en 1741 cuando Bonavia ha sido nombrado director de las obras. Quisiéramos interpretar los datos con gran atención y con prudencia pues plantean tantas incógnitas, como son los que hallamos ante el argumento de hacer de este arquitecto el único autor de la Escalera Principal de Aranjuez. En primer lugar se ha de considerar que Bonavia es un Pintor cuya categoría no ponemos en duda, que accede por los azares de la historia, (toda la atención real esta concentrada en el levantamiento del Palacio Real de Madrid) a un puesto directivo de unas obras que vienen desarrollándose a lo largo del siglo XVIII en Aranjuez, concentradas especialmente en el cierre y terminación del Palacio Real. Le corresponde como director el control técnico, la distribución de los caudales que se destinan a las obras, y el proveer a los operarios de los diseños que puedan necesitar sobre la marcha. El Palacio, Bonavia lo halló diseñado en todos y cada uno de sus elementos. Sobre la marcha final, todo lo mas que había que pensar era en los retoques. Sin dejar de considerar que Bonavia es un pintor que asume responsabilidad arquitectónica, y teniendo en cuenta que se manifiesta con un loco afán de demostrar su participación en las

obras, después de una profunda lectura de numerosos documentos que nos han hecho posible el diseñar una biografía y una clara valoración de la figura de este arquitecto de Piacenza que pronto daremos a conocer, hemos llegado a la conclusión de que Santiago Bonavia es tan sólo un artista que incide en el mundo de la arquitectura a través de las posibilidades que le otorga su imaginación de pintor. Bonavia dibuja, diseña, hace numerosos planes, incluso urbanos y de asuntos de ingeniería, pero su aportación no pasa de ahí, del papel, del dibujo, que como italiano de buena formación sabe desarrollar incorporando toda la riqueza de la inventiva barroca. Esta es su gran aportación y como es consciente de ello, para el proceso de una obra busca los hombres de su mayor confianza, oficiales lombardos, oficiales de la Maestranza italiana (71). Además de Betelú, Bonavia contrata a Juan Baguti, Thomas Rodan, Carlos Donatti, Bartolome Gasparini y Pedro y Juan Bautista Frasca. Todos ellos van a ser los implicados en la terminación de la Escalera del Palacio Real de Aranjuez.

La correspondencia durante el año 1742 de S. Bonavia con D. Josephe del Campillo nos ayuda a avanzar un poco más en la comprensión de la suerte que corre la Escalera circular, casi finalizada, y que fue traza de D. Pedro Caro Idrogo. En carta de 12 de enero de 1742 dice Bonavia: “..no voy buscando pretextos para eximirme de mi obligación pues se que he cumplido a la parte que como director de estas obras me toca.. y no habiendo hasta aora hecho la menor falta en la entrega de perfiles, dibujos, plantillas, cimbras, andamios, pertrechos y otras cosas que segun lo estipulado me ha pedido D. Miguel de Betelú que es lo que yo debo hazer ni podra dicho Betelú reconvenirme que yo haya ynovado cosa que pueda servir de atraso a la obra sino que tengo una suma vigilancia para que la obra se ejecute con la mayor presteza..” Tambien subraya “hago presente a v.ex. que en la magnitud de estas obras no fuera extraño que me hubiese equivocado..” y también escribe “quando hice un avance fue con el supuesto que los cimientos de la Escalera vieja pudiesen servir sin innovación alguna como tambien la mayor parte de la silleria bolviendola a labrar, pero de los cimientos ha sido necesario renovar la mayor parte dellos para asegurar la obra y lo mas de la piedra se a hallado tan delgada que no sirve para volverse a labrar. Ademas estando yo en la ynteligencia de que la Escalera se debe precisamente cubrir y de que S.M. tienen animo de que se concluya este Palacio..he tenido por conveniente tener prevenidos 500.000 ladrillos

y 2.000 fanegas de cal”. También en carta a Campillo de 18 de enero del mismo año se refleja la independencia de Betelú y la queja de Bonavia por no someterse estrictamente a sus indicaciones. Todo ello nos lleva a la conclusión de que Bonavia vio en la Escalera una ocasión excepcional para ganar prestigio, con lo que argumentando una falta de solidez en la cimentación decidió su remodelación, la cual indiscutiblemente se llevó a cabo en los términos de fortalecer el basamento (bóvedas sobre las que descansan las mesetas) y un cambio en el ritmo de los ascensos, con lo cual se perdía la innovadora *circularidad* de la subida, sustituyéndola por un ascenso de articulación más clásica. A pesar de todo, el problema de la remodelación no era fácil de resolver. La promesa de terminar la obra para la primavera de 1742 cuando el planteamiento de Bonavia se había iniciado en el mes de julio de 1741, demuestra por una parte el poco alcance de la obra bajo el punto de vista estructural y por otro lado la falta de visión arquitectónica de Bonavia que no sabe intuir siquiera el proceso laboral y le hemos de encontrar sorprendiéndose de no haber podido resolver la Escalera ni siquiera en el año 1746.

Las dudas y las indecisiones del pintor-decorador se advierten en la correspondencia constante, diaria, que dirige a Campillo. Las obras experimentan acusados retrasos que el atribuye “a los crecidos alborotos en estos trabajadores” “a los que trabajan con insolentes amenazas” “a las excusas y pretextos de Betelú” “a los que no quieren trabajar sino que también con amenazas han estorbado que trabajen los asentadores, albañiles y peones” (73). Bonavia dedica gran parte de su tiempo también a tareas decorativas y a preparar los festejos que se van sucediendo (74). Vigila las obras tan puntuales como el “rasgar las seis ventanas que miran a la calle de Toledo” “para que aumente la uniformidad y magnificencia a esta fachada haciéndola igual a las demás” (75).

La obra de la Escalera sufre todas las dificultades que Bonavia expresa, tanto en cuanto a las mermas de los materiales, oficiales o caudales destinados a las obras. Bonavia incluso se decide a redactar una Instrucción para el gobierno de todas las obras, sin repercusión alguna, ya que los conflictos laborales y las tensiones se recrudecían en 1743 (76). Viaja a San Ildefonso para revisar la pintura de las bóvedas y también al Buen Retiro con el mismo cometido (77) pero se ausenta poco tiempo manifestando siempre su inquietud por las obras de Aranjuez, de las que se va sintiendo absoluto

responsable. Hasta el día 6 de agosto no se emite un informe sobre la Escalera. En esta fecha, Bonavia en carta a D. Miguel Herreros y Espeteta, escribe: “el estado de la nueva Escalera deste Palacio que es sentar la boveda de la Galeria superior que corresponde al Quarto del Principe fue executada y levantada sobre ella el sottabanco que es de quatro pies y medio que corresponde a la boveda principal que cubre toda la Escalera y esta bien igualmente executada la del lado opuesto que corresponde al rio a no haver hecho falta algunas piedras de las pilastras executadas que he dispuesto se traigan luego y ya estan algunas elevandose de modo que si los oficiales se mantuvieran con salud en septiembre puede quedar hecha la boveda grande porque de los oficiales italianos ya hay tres con terzianas..” (78). Con el cierre de la Boveda de la Escalera principal se daba un paso importante. Como ya se apuntó, Caro Idrogo murió con el pesar de no haber podido emprender el cierre de la fábrica.

Pero los meses del otoño de 1743 son de actividad intensa para Bonavia (79) no obstante a sus ocupaciones diversas, continúa recabando caudales para la terminación de la Escalera, a pesar de que se le han mermado ostensiblemente las plantillas de oficiales (80). Pero como él mismo escribe a Herrero, sus competencias son excesivas ya que prepara todos los dibujos para la pintura y estuco de los aposentos “prosiguiendo en dibujar el todo para que los pintores y estucadores no se detengan”.

El 19 de noviembre, el interventor del Palacio Real de Madrid, Juan Ruiz de Medrano mide la obra realizada en la Escalera por Miguel de Betelú (81). A la medida también asistió D. Pedro Frasca y D. Ventura Padierno. Pero a Bonavia le interesan mil cosas a la vez, y por sus largos y minuciosos informes llegamos a la conclusión de que pudo dedicar escasa atención al seguimiento de cada obra, sobre todo teniendo en cuenta su protagonismo en las decoraciones, no solo de Aranjuez sino simultáneamente de La Granja y del Buen Retiro. La Conserjería le ocupa mucho tiempo, como también los asuntos administrativos, elección de oficiales, compra de materiales, sueldos, problemas que le plantea la Maestranza italiana, regulación del gasto etc.. En sus informes se percibe ese incontrolable ejercicio de Bonavia, múltiple y variopinto, que aturde, porque parece imposible hacer frente a tanta responsabilidad.

En abril de 1744 se continúan librando caudales para “el cubierto de la Escalera” (83). El cerrajero Francisco Barranco, Maestro principal en las

obras de su oficio ya había prevenido la obra de “fierro” de la Escalera antes de la etapa en la que interviene Bonavia (84). Pero el 23 de junio del mismo año de 1744 todavía se mandaban acarrerar 2.900 arrobas de plomo para “el cubierto de la Escalera” (85) y en la misma fecha el vidriero Francisco Vitarque pedía “se reconozca por persona practica la obra executada para la Escalera y balcones a fin de que se le satisfaga de lo que se le debe” (86). El 3 de julio del mismo año recibe Bonavia orden de que no se empleen en la obra de la Escalera a todo el número de oficiales italianos, por lo que determina la provisión de un carruaje para que Bagutti, Rodan, Donatti y Gasparini pasen a la obra del Palacio nuevo de Madrid (87). Pero a pesar de todo, el 29 de julio Bonavia comunica a Herrero de Espeleta “que el cubierto de la Escalera se esta entablado y se ha quitado enteramente el andamio del Patio y las cimbras de las bovedas de los entresuelos laterales a la boveda grande..” (88). Sin embargo las dificultades continúan ya que en carta de 15 de julio de Montufar a Herrero se informa que los oficiales de la Maestranza italiana “han tenido que nibelar las paredes de las bovedas laterales de la Escalera principal del Palacio” pues según certificación del aparejador Iztueta “era necesario ygualar las murallas colaterales de las bovedas de zerramiento de la Escalera” (89). También se informa que mientras continúa llegando el plomo para la cubierta, se procedía el 8 de agosto a estudiar la forma del blanqueo (90). También Ruiz de Medrano declaraba “que la diferencia de medidas que tienen las gradas de la Escalera principal consiste en que aunque el tiro de en medio y sus dos colaterales son de un ancho, las gradas assi rectas como esfericas que ay en los gruesos de las paredes donde estan formados los arcos para subir desde los pasos por donde an de entrar y salir los coches, son de distintos tamaños que las de los tres tiros y a mas de esto, para subir desde el zaguan a la Escalera hay una grada que se compone de tres piezas y un pedazo por ser tanta su longitud que comprende todo el ancho que ocupan los tres tiros y las pilastras que los divide. Los despiezos diagonales de las piezas que forman las pilastras, basas, capiteles y machones no estan en la contrata ni es practico el haberlos hecho, ni dan ni quitan seguridad a la obra pues sin ellos podía haberse hecho de una pieza lo que ocupan dos de las diagonales respecto de que la de mayor tamaño no excederia de 37 pies y medio y es cierto se han conducido piezas de 50 y 60 pies.. y parte de la labra de los pies que se

abonan y no tienen piezas diagonales pues solo se deben medir como si fuesen cuadradas para la saca en caso de ser precisas” (91).

A Bonavia preocupa al llegar el mes de octubre el blanqueo de la Escalera. Escribe a Herrero: “En quanto al blanqueo de la Escalera.. dada la voz, han venido muchos oficiales italianos capaces para hacerla en 12.000 reales para noviembre” (92). Pero mientras declaraba en 22 de octubre “me hallo muy embarazado con las mutaciones y Coliseo” también informa “porque lo primoroso de la Escalera ya esta hecho y al Palacio de Aranjuez tan solo le falta una Sala correspondiente que con este motivo discurro que se haga”. También en el mismo mes de octubre comunicaba a Herrero “de la Escalera lo que falta se reduce a las barandillas y solados..lo que se podra concluir por oficiales españoles” (93). Desde el Buen Retiro, en carta a Herrero fechada el 25 de noviembre de 1744, Bonavia comunica: “las vidrieras que se necesitan para la Escalera pueden ser de vidrios ordinarios. En la Escalera que se hagan todos los cercos y bastidores de vidrieras ordinarias, de las diez an de llevar errajes para poder abrir y cerrar siete dellas y las otras tres an de quedar firmes. Las otras diez que quedan en el terzer alto quatro dellas deben ser de abrir y cerrar por corresponder a los medianiles y las restantes an de ser firmes y se debe colocar por la parte de afuera a fin que tapien la mitad de la ventana que esta cerrada de fabrica de modo que por lo exterior parezcan las ventanas enteras. Las otras tres que corresponden a los ovalos de los medianiles del lado del Jardin deben abrir y cerrar”.

El 19 de noviembre Bonavia contrataba a Domenico Bettini “con sus Compagni” para “finalizare l’opera del blanqueo e cornise della scala nuova del Reale Palacio di Aranjuez” “Mi obbligo di fare li capiteli a le pilastre che vi sono in torno a detta scala. Mi obbligo a biancare tutte le volte tanto que le del piano principale como quale del piano di sera erepiani delle scale. Mi obbligo tutte le pilastre e suoi respective pie destali basse e capiteli in torno alle Galerie..” Bettini se obliga a terminarla en el precio de 10.000 reales de vellon (94). La escritura firmada en el Buen Retiro se suscribe el 5 de diciembre de 1744 y establece al fin que estaría terminada la obra para el dia 1º de febrero de 1745 en el precio final de 7.500 reales. El día 11 de enero Bonavia comunicaba a Herrero que las armaduras y emplomados estaban concluídos faltando solo el asentar las puertas, los antepechos y bastidores de las vidrieras. Le comunica que el blanqueo va a buen ritmo y que Francisco Barranco, el Maestro cerrajero “ha llegado esta noche y

mañana dara principio a los tableros para Dibujar en ellos las barandas y tiros de la Escalera” (95). El 15 de enero insistía sobre lo mismo: “Se trabaja en los tableros a donde se deben dibujar en mayor las Barandas y Antepechos de la Escalera. Luego que esten concluidos se dibujaran y se tratara de ajustar con Barranco. Estoy sobre el Plan del Palacio a donde hallo bastantes dificultades. En quanto a la Escalera del Palacio de Madrid si v.m. puede enviarme aqui el Diseño que ha formado Sachetti y el del Sr. Marques de Scotti dire mi sentir” (96). En las cartas de Bonavia el revoltijo de noticias es siempre impresionante. Obras del Palacio, de los jardines, puentes, pinturas, estucos, bronce y todo tipo de labores de talla, intervenciones en las dehesas, obras de pintura y decoración de San Ildefonso o el Buen Retiro etc.. El 31 de enero de 1745 también informa a Herrero del enlosado de la Escalera contratado con Miguel de Betelú con un coste de nueve reales y medio cada pie. También le comunica que de la Escalera falta la talla y balaustres cuyo contrato se ha estipulado con el difunto Francisco Ruiz, como representante del Rey. Barranco traza y ejecuta (97). En estas fechas Santiago Bonavia ha comenzado a realizar los Dibujos para la Iglesia de Alpajes y avisa a Bartolome Rusca para pintar otra obra por él diseñada, la iglesia de San Justo y Pastor de Madrid (98). Los adornos de la Baranda de la Escalera le preocupan muy especialmente y para ello casi persigue la tarea de Barranco y del oficial que le ayuda, Santiago García (99). Mientras Betelú da los últimos retoques a la obra general, Bonavia informa desde el Buen Retiro que está a punto de terminarse “la cornisa que circunda la caja de escalera, capites, impostas, pilastras, basas, pedestales, nichos, entrepechos, derramos de ventanas, paredes, arcos, bovedas” tanto en el plan principal como en el bajo “subrayando que todo ello ha sido ejecutado bajo su dirección. En la pintura de las puertas de entrada a la Escalera, en el piso superior, intervinieron D. Carlos Nebreni, ayudante del pintor Bartolome Rusca, D. Carlos Paltengo y Mortola (100). También Francisco Vidal intervino “en los antepechos de hierro que hizo de Dibujo con sus ojas de bronce con quatro bolas de metal a cada uno en la Escalera principal”.

En el proceso del blanqueo de la Escalera, los italianos que como es el caso de Juan Bautista Frasca o Juan Estafieri se les llamó para la obra del Palacio de Madrid coyunturalmente, para cubrir sus ausencias colaboró en la misma tarea Andres Rusca (101). Completa la información acopiada sobre el porceso de construcción, la noticia de que en la primavera de 1746,

según comunica Montufar a Herrero, se colocaban las “barandillas de yerro que ya tenía hechas, vestirlas de bronce y remates de lo mismo quitándose entonces los antepechos de madera” (102). Pero en el balance general informativo de la Escalera en este proceso de remodelación queremos advertir que Bonavía se comporta conscientemente parco. Pueden ser varias las razones que motivan esta concisión con la que se manifiesta y queremos interpretar tal vez que hubo cierta voluntad por parte de Bonavía de no incurrir en excesivas declaraciones que hubiesen tal vez enturbiado el protagonismo total que quiso asumir con la obra de transformación. El 22 de noviembre, desde el Buen Retiro escribía a Herrero manifestando: “..en cuanto a la Escalera no quise hablar palabra porque no me pareció conveniente hablar fuera de tiempo” (103). La Escalera aun no se ha terminado pero Bonavía está entregado a otras muchas obras como la Iglesia de Alpajes, los retablos, la disposición de la escultura o la decoración de las habitaciones del Palacio del Buen Retiro, la Granja o Aranjuez (104). Todavía quedan adornos pendientes en el Gabinete de la Reina (105) y trabaja en los diseños “para hacer de madera unas verjas para las Puertas deste Jardín frente del quarto antiguo de Sus Majestades” (106). Junto al avance del coste de las capillas de la iglesia de Alpajes se añade la regulación de calles arboladas o la fortificación del Jardín de la Isla (107). Desde el mes de julio de 1748 comienza su preocupación por la pintura que ha de realizar por D. Santiago Amicone para la Sala de Conversación (108). Muchos son los objetivos de Bonavía en materia de obras cuando le sorprende el incendio del Palacio el 16 de junio de 1748 (10).

Desde el 22 de junio de 1748 Bonavía comienza a dar información sobre el valor de los daños producidos por el incendio (110). Informa sobre los deterioros, daños, interiores y exteriores del Palacio (111). En enero de 1748 muy poco faltaba ya al cubierto de la boveda de la Escalera según testimonio de uno de sus artífices, el maestro carpintero Francisco Castillo (112). En el parte de fábrica de lo que se había quemado en el interior del Palacio Bonavía testifica: “Se ha quemado parte del tejado de la Escalera principal en la línea de 75 pies de fondo y 40 de ancho. También toda la cantería del tercer cuerpo de la Escalera en el ángulo de levante y norte y parte de la barandilla superior de dicha Escalera. También los andamios en línea de 180 pie de largo y 60 de ancho” (113). En nuevo informe sobre el incendio de 22 de junio, Bonavía vuelve a insistir sobre el

daño indicando que “esta todo calcinado de modo que es nezesario hazerle de nuevo junto con algun pedazo de barandilla que corona el norte y levante y se haze preciso blanquear de nuevo la boveda grande principal que esta sumamente negra..” (114). Por supuesto, en los presupuestos de Bonavia aprobados por los reparos del incendio figura también la Escalera principal. Informa: “El angulo de canteria de la Escalera principal que hay que renovar por estar calzinado y apeos que para este fin son menester importan 16.850 reales. La Escalera se adbierte que se debe hazer de nuevo con los peldaños de canteria quedando incluso la albañileria de la partida anteze-dente de esta especie importa 24.960 reales. El andamio y blanqueo de las Bovedas de la Escalera principal se considera puede importar 5.850 reales. Las tres Puertas de canteria que hay que hazer en el claro bajo y reparar las dos del piso principal de la Escalera puede importar 9.500 reales de vellon” (115). En la reedificación interviene de nuevo Miguel de Betelú y los oficiales italianos (116). En los presupuestos del mes de agosto de 1749 todavía se indican algunas partidas para los reparos de la Escalera ocasionados los daños por el incendio de 1748 (117). En agosto de 1751 se terminaban algunas de las vidrieras de las ventanas (118) y Francisco Barranco en 12 de diciembre del mismo año “conduzia palomillas de fierro para que se coloquen 24 dellas en la Escalera principal..” (119). Pero ya eran otros los problemas que inquietaban al italiano. Centraba su atención en la decoración de la Sala grande, en la Fachada principal, en la Plaza, Fuente y Capilla de San Antonio, en el Plan general de la ciudad. Bonavia tiene en sus manos la gran responsabilidad de la ciudad nueva de Aranjuez. Su madurez artística le ayudaría mucho en este nuevo camino.

En este apretado itinerario a que ha dado lugar la construcción de una Escalera noble en el Palacio de Aranjuez resumimos nuestras impresiones sobre esta singular obra. Sin duda debemos imaginar con cierto grado de precisión el aspecto que tendría el edificio de haberse conservado el modelo circular ejecutado por D. Pedro Caro Idrogo. La ascensión en torno a un eje hasta el piso superior dio lugar a un espacio oblongo entre la fachada y el Patio principal dando paso a un estilo barroco propio que satisface condiciones de visibilidad, iluminación y énfasis ritual. También tiene en cuenta la típica preocupación del siglo XVIII de funcionalidad y confort, pues ambos derrames divergentes conducen a las estancias del Rey (ala meridional), o de la Reina (ala septentrional). La idea de Caro Idrogo establece

claramente que Escalera principal debe armonizar con el emplazamiento y producir entre fachada principal y Patio una grandiosa impresión aunque no se mencione el simbolismo que pudo haber en su elección circular de su forma. Tal y como Caro Idrogo lo indica, la Escalera con su “forma redonda” impresionó a quien la contempló. Sin duda, su interior curvo debió contrastar sobre el cuadrante de la caja, siendo el empleo del cilindro una disposición casi desconocida en la tradición hispánica. El movimiento oval en rotación sobre el eje central aumentaría o disminuiría de diámetro, dando lugar a un ritmo de unidades que se expanden y se contraen, estableciéndose una relación complementaria entre sus dos componentes geométricos, el círculo y el cuadrado. La disposición espacial fluida del proyecto, sin duda hubiese aportado, de conservarse, una visión ondulante de la Escalera entre la densa estructura de pilastras y arcos que subdividían las masas principales en unidades, realzadas también por las pilastras que dispuestas en paneles crearon un animado relieve extendido a toda la superficie. Su elegancia y serenidad eran representativas de un nuevo tipo de construcción internacional, que el propio Guarino había potenciado nada menos que en su escalera oval del Carignano de Turín en 1679. El ascenso de la Escalera de Caro Idrogo se ondulaba también en suaves curvas invertidas creando un conjunto grandioso y de gran variedad escénica.

Bajo nuestro punto de vista, Santiago Bonavia, cuando retoma la obra de la Escalera de Caro Idrogo, a la que sustantivamente tan sólo le falta el cerrar su gran bóveda central, opta en su remodelación por una estructura de inesperado parecido a la de Caro Idrogo pues aporta la misma sensación de amplitud aunque en su quebrado ritmo no se reprima algún rastro de rigidez académica. Bonavia sustituye el círculo por una articulación que nos lleva a una parecida complejidad de planos como si hubiese investigado muy directamente en las posibilidades dinámicas de expansión y contracción que ya habían desarrollado sus compatriotas Alexandro Specchi, Domenico Antonio Vaccaro o Sanfelice, que supieron adoptar formas romboidales u ortogónicas girando los tramos con holgura en torno a una caja abierta. Guiado tal vez por la necesidad de demostrar su sentido artístico o su formación, no renunció al deseo de experimentar cambiando la Escalera hacia los efectos de otros nuevos puntos de vista.

Pero ambos, por diferentes caminos y similares conceptos, han pretendido lo mismo. Sin embargo no se puede dejar de tener en cuenta que el

diseño básico de una suntuosa caja de Escalera en posición central dentro del Palacio, en un esfuerzo de uniformidad de un esquema total, con su nítido ascenso vibrando en ligero relieve, tuvo primero en Caro Idrogo una nueva e ingeniosa solución de clara y transparente estructura escenográfica que casi se acerca a un estilo discretamente rococó. Bonavia combinó los mismos elementos aun cambiando la rítmica de los tramos de ascenso guiado también por su acercamiento general a la arquitectura barroca de su tiempo, sobre la que se logra una disposición espacial fluida y dinámica, que discurre sobre las mismas bases tectónicas que las que trazara el arquitecto español. Hereda la estructura general, la ligereza de los órdenes, la blancura inmaculada del conjunto entero que nos recuerda a su contemporáneo D.A. Vaccaro, el italiano que también como Bonavia comenzó su carrera como pintor. El escaso uso de notas ornamentales a excepción de las balaustradas de Francisco Barranco y el frío esquema de tono monocromático de la nueva Escalera remodelada por Bonavia, no restan valor al conjunto que bajo el punto de vista netamente estructural no deja de evocar organismos italianos en la línea de Sanfelice o Specchi o Guarino en los que se distinguen las formas quebradas o romboidales imperiales girando sus tramos con holgura en torno a una caja abierta y transparente.

Nuestro particular propósito no ha sido otro que el deseo de dimensionar la singular Escalera noble del Palacio de Aranjuez sumando un valor añadido, el que corresponde al arquitecto español y Director de las obras de Aranjuez entre 1714 y 1732, Don Pedro Caro Idrogo. Con Caro Idrogo la Escalera afirma su fuerza como figura céntrica y recobra su carácter de plenitud en su desarrollo habitacional y en su expresión escenográfica. Entre el Patio y la fachada principal ya nos muestra la orientación y escala espacial que mantendría bajo la remodelación de Santiago Bonavia, el pintor-arquitecto italiano que añade a la Escalera una nueva dimensión ascendente con la que se suprime el camino circular y oblongo original. Pero la Escalera de Bonavia, sobre las mismas bases, nos ofrece también una imagen que invade el espacio en todas direcciones atestiguando el dominio del arte barroco internacional. En esta fase de su desarrollo la Escalera de Aranjuez vino a ser el eco de una escuela piacentina que tuvo como representantes a Cozzi, Cervini, Marco Aurelio Dosi, Bianchi, Raggi etc.. todos ellos contemporáneos de Santiago Bonavia y quienes internacionalizaron la Escalera de planta oblicua de clara dimensión escenográfica (120).

NOTAS

- (1) RIVERA, *Juan Bautista de Toledo y Felipe II*. Valladolid, 1984. MARTÍN GONZÁLEZ, "El Palacio de Aranjuez", A.E.A. XXXV, Madrid, 1962 p. 139.
- (2) A.G.P. (Archivo General de Palacio). Sección Planos, nº 1187 y 1188. A.G.P. C^a.
- (3) MARIAS, "La escalera imperial en España". *De arquitectura*. Zours, 1990.
- (4) IÑIGUEZ ALMECH, *Casas Reales y Jardines de Felipe II*, 263, fig. 49.
- (5) TOVAR, *Juan Gómez de Mora Arquitecto Real y Maestro Mayor de la Villa de Madrid*. Madrid, 1986. Se transcribe el documento completo de la biblioteca Vaticana.
- (6) *Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional*, núm. 80-83 (B 699-702), pág. 62.
- (7) A.G.P. Sección Planos y Dibujos Nº 1187 y 1188. GONZÁLEZ, "El Palacio Real de Aranjuez: una nueva estructura entre 1625 y 1750", 53.
- (8) *Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional*, Nº 80-83 (B 699-702).
- (9) A.G.P. C^a/14147.
- (10) En las cláusulas se enjuicia con aspereza la labor de Caro Idrogo sin que se razonen estos criterios de censura. Se sostiene una hostilidad hacia el maestro de carácter personal.
- (11) A.G.P. C^a/14136. 15 de agosto de 1715. En la parte superior de los planos se hace mención a Juan Gómez de Mora en estos términos: "planta mudada por Don Pedro Caro Idrogo del Real Palacio de Aranjuez que empezo y delineo el insignisimo Architecto Juan Gómez de Mora en los tiempos de los Sres. Filipo 2º y 3º en la qual lo dado de colorado es lo antiguo de Mora..".
- (12) A.G.P. C^a/14140. 14 de abril de 1720.
- (14) A.G.P. C^a/14142. 5 de julio de 1722.
- (15) A.G.P. C^a/14142. 25 de marzo de 1723.
- (16) A.G.P. C^a/14146. 11 de febrero de 1729.
- (17) A.G.P. C^a/14146.
- (18) A.G.P. C^a/14145. Informe de Pedro Caro Idrogo de 5 de noviembre de 1729. El proceso constructivo del Palacio cuya investigación hemos realizado por un proyecto del Plan Regional de la C.A.M. será dado a conocer en breve.
- (19) A.G.P. C^a/13147. 23 de junio de 1731.
- (20) A.G.P. C^a/14147. 24 de junio de 1731.
- (21) A.G.P. C^a/14147. 24 de junio de 1731. Son 17 cláusulas en las cuales se incluyen algunas interesantes valoraciones del proceso del Palacio en el siglo XVIII.
- (22) A.G.P. C^a/14148. 2 de enero de 1732.
- (23) A.G.P. C^a/14148. 1º de marzo de 1732. En la Escalera se van sentando las primeras yladadas de cantería para la elección del hueco de sus comunicaciones debajo de los tiros o zaqueados de ella y se han continuado en labrar como se pide (C^a/14148. 29 de marzo de 1732).
- (24) A.G.P. C^a/14148. 10 de mayo de 1732.
- (25) A.G.P. C^a/14148. 26 de abril de 1732.

- (26) A.G.P. C^a/14148. 24 de mayo de 1732.
- (27) A.G.P. C^a/14148. 10 de mayo de 1732.
- (28) A.G.P. C^a/14148. 7 y 14 de junio de 1732.
- (29) A.G.P. C^a/14148. 14 de junio de 1732.
- (30) A.G.P. C^a/14148. 5 de julio de 1732.
- (31) A.G.P. C^a/14148. 4 de octubre de 1732.
- (32) A.G.P. C^a/14138. 18 de octubre de 1732.
- (33) A.G.P. C^a/14148. 1^o de noviembre de 1732.
- (34) A.G.P. C^a/14148. 15 de noviembre de 1732.
- (35) A.G.P. C^a/14148. 30 de noviembre de 1732.
- (36) A.G.P. C^a/14148. 21 y 27 de diciembre de 1732.
- (37) A.G.P. C^a/14148. 8 de agosto de 1732. Comunica a Patiño que su salud está muy quebrantada. Pide consultar a los médicos “que me recomienden ir a mi tierra a tomar aires nativos para lo que pedi licencia y no me ha sido concedida”.
- (38) A.G.P. C^a/14148. 26 de enero de 1733.
- (39) A.G.P. C^a/14149. 23 de enero de 1733.
- (40) A.G.P. C^a/14149. 21 de febrero 1733.
- (41) A.G.P. C^a/14149. 7 de marzo de 1733.
- (42) A.G.P. C^a/14149. 22 de marzo 1733.
- (43) A.G.P. C^a/14149. 4 de abril de 1733.
- (44) A.G.P. C^a/14149. 4 de abril de 1733.
- (45) A.G.P. C^a/14150. Carta de E. Marchand a Brachelier de 1^o de agosto de 1733.
- (46) A.G.P. C^a/14149. 7 de mayo de 1733, 26 de septiembre de 1733.
- (47) A.G.P. C^a/14149. 27 de septiembre de 1733.
- (48) A.G.P. C^a/14149. 6 de octubre de 1733.
- (49) A.G.P. C^a/14149. 8 de noviembre de 1733.
- (50) A.G.P. C^a/14150 “Lista de los Gobernadores de Aranjuez desde el año 1550 hasta el presente de 1734”.
- (51) A.G.P. C^a/14150. 13 de enero de 1734.
- (52) A.G.P. C^a/14150. Se dice que “la Fachada de dicha Portada que mira a la Estrella tiene hasta el collarino de la cornisa 4.350 pies cubicos. La Fachada que mira a la Escalera tiene 3.721 pies cubicos. Las quatro comunas con sus basas tienen 744 pies cubicos. Restan que construir 8 Arcos alrededor de la Escalera que tienen 2.400 pies cubicos”.
- (53) A.G.P. C^a/14150. 11 de abril de 1734.
- (54) A.G.P. C^a/14150. 15 de febrero de 1734.
- (55) A.G.P. C^a/14151. 1^o de marzo de 1734.
- (56) A.G.P. C^a/14150. 28 de febrero de 1734.
- (57) A.G.P. C^a/14150. 17 de septiembre de 1734.
- (58) A.G.P. C^a/14151. 1^o de agosto de 1734.
- (59) A.G.P. C^a/14150. 13 de noviembre de 1734.
- (60) A.G.P. C^a/14151. 25 de enero de 1735.
- (61) A.G.P. C^a/14152. Carta de Filippo Juvara de 12 de enero de 1736.
- (62) A.G.P. C^a/14152. 4 de diciembre de 1736.

- (63) A.G.P. C^a/14218. TOVAR, “Cargos, títulos y competencias de la arquitectura española de los siglos XVII y XVIII”.
- (64) A.G.P. C^a/14153. Carta de 4 de agosto de 1739 escrita desde el Buen Retiro.
- (65) A.G.P. C^a/14156. 22 de mayo de 1740.
- (66) A.G.P. C^a/14154. 27 de mayo de 1740.
- (67) A.G.P. C^a/14154. 10 de mayo de 1740. Pide que en sus ausencias del Real Sitio de Aranjuez se nombre un sustituto para “que cuide de la limpieza del Palacio y alajas del”.
- (68) A.G.P. C^a/14182. 17 de julio de 1741.
- (69) A.G.P. C^a/14154. 16 de julio de 1741 y 13 de agosto de 1741.
- (70) A.G.P. C^a/14154. 16 de julio de 1741.
- (71) A.G.P. C^a/14161 y 14158.
- (72) A.G.P. Reinado de Felipe V. Legajo 460.
- (73) A.G.P. Reinado de Felipe V. Legajo 460. 23 de enero de 1742.
- (74) A.G.P. C^a/14154. 6 de febrero de 1742.
- (75) A.G.P. C^a/14154. 6 de octubre de 1742.
- (76) A.G.P. C^a/14156. Informe de 1743.
- (77) A.G.P. C^a/14156. 6 de julio de 1743.
- (78) A.G.P. C^a/14156. 6 de agosto de 1743.
- (79) A.G.P. C^a/14157.
- (80) A.G.P. C^a/14156. 2 de noviembre de 1743.
- (81) A.G.P. C^a/141556. 19 de noviembre de 1743.
- (82) A.G.P. C^a/14157.
- (83) A.G.P. C^a/14158. 3 de abril de 1744.
- (84) A.G.P. C^a/14157. 23 de diciembre de 1743.
- (85) A.G.P. C^a/14158. 23 de junio de 1744.
- (86) A.G.P. C^a/14162. 22 de junio de 1744.
- (87) A.G.P. C^a/14161. 4 de julio de 1744 y 14159. 3 de julio de 1744 (Carta de Montufar a Herrero).
- (88) A.G.P. C^a/14159. 29 de julio de 1744.
- (89) A.G.P. C^a/14159. 15 de julio de 1744. Se comprueba el descuido técnico de Bonavia.
- (90) A.G.P. C^a/14159. 4 y 8 de agosto de 1744.
- (91) A.G.P. C^a/14159. 17 de agosto de 1744. Parece ser que hubo aprovechamiento sin acierto de los peldaños.
- (92) A.G.P. C^a/14163. 19 de octubre de 1744.
- (93) A.G.P. C^a/14159. 22 de octubre de 1744.
- (94) A.G.P. C^a/14159. En las condiciones en castellano Bettini dice: “1º, Concluir el blanqueo de toda la cornisa principal que circunda la caja de Escalera. 2º Blanquear todos los capiteles, impostas, pilastras, basas, pedestales, nichos, entrepaños, derramos de ventanas, paredes, arcos y bóvedas, tanto en el Plan principal como en el bajo con todos los arcos y bóvedas que mantienen las mesillas y tiros de la Escalera y todo lo que sea conducente al perfecto blanqueo de la obra executado de estuque de la misma manera que esta la bóveda grande y la cornisa principal empezada y a satisfacción de D. Santiago Bonavia”. Otra cláusulas se refieren a andamios, materiales etc..

- (95) A.G.P. C^a/14163. 11 de enero de 1745.
- (96) A.G.P. C^a/14163. 15 de enero de 1745.
- (97) A.G.P. C^a/14163. 31 de enero de 1745.
- (98) A.G.P. C^a/14163. 14 de enero de 1745. TOVAR, "La Iglesia de San Justo y Pastor de Madrid".
- (99) A.G.P. C^a/14165. Nóminas del año 1745.
- (100) A.G.P. C^a/14165.
- (101) A.G.P. C^a/14167. 3 de enero de 1746.
- (102) A.G.P. C^a/14169. 8 de marzo de 1746.
- (103) A.G.P. C^a/14172. 22 de noviembre de 1746.
- (104) A.G.P. C^a/14174. 8 de enero de 1747. 1^o de marzo de 1747. C^a/14172. 5 de marzo de 1747.
- (105) A.G.P. C^a/14174. 24 de marzo de 1747. C^a/14182. 22 de julio de 1748.
- (106) A.G.P. C^a/14174. 11 de febrero de 1747.
- (107) A.G.P. C^a/14182. 1^o de mayo de 1747. C^a/14174. 13 de mayo de 1747. Plano n^o 1346.
- (108) A.G.P. C^a/14179. 7 de julio de 1748.
- (109) A.G.P. C^a/14173. 25 de agosto de 1747; 14174. 26 de agosto de 1747; 14185. 12 de septiembre de 1747; 14174. 22 de septiembre de 1747; 14172. 30 de septiembre de 1747; 14173. 31 de octubre de 1747; 14182. 5, 7 y 8 de diciembre de 1747. Los informes respectivamente aluden a obras de empedrado y Patio, obras del cuarto del Cardenal, Casa de las Flores, jardínes, tejados, plan de alojamiento, plan de Aceca, fachada del palacio e iglesia de Alpajes.
- (110) A.G.P. C^a/14179. 22 de junio de 1748.
- (111) A.G.P. C^a/14177. 19 de julio de 1748.
- (112) A.G.P. C^a/14181. Nóminas de 1^o de enero a 30 de diciembre de 1748.
- (113) A.G.P. C^a/14178. 17 de junio de 1748.
- (114) A.G.P. C^a/14178. 22 de junio de 1748.
- (115) A.G.P. C^a/14178. 13 de julio de 1748.
- (116) A.G.P. C^a/14179. 8 y 24 de julio de 1748.
- (117) A.G.P. C^a/14185. 3 de agosto de 1749.
- (118) A.G.P. C^a/14193. 14 de agosto de 1751.
- (119) A.G.P. C^a/14193. 12 de diciembre de 1793. Carta de S. Bonavia a Carvajal y Lancaster.
- (120) MATEUCCI, A. M., *Palazzi di Piacenza dal Barocco al Neoclassico*. Torino 1979.

BIBLIOGRAFÍA

- Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional. Catálogo.* Madrid, 1991.
- GONZÁLEZ, A. “El Palacio Real de Aranjuez: una nueva estructura entre 1625 y 1750” en *Reales Sitios*, 89, Madrid (1986).
- ÍÑIGUEZ ALMECH, F., *Casas Reales y Jardines de Felipe II*, Roma, 1952.
- MARÍAS, F., “La escalera imperial en España”, en *De Architectura. L’Escalier dans l’architecture de la Renaissance*, Tours, (1990).
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. “El Palacio de Aranjuez en el siglo XVI”, en *Archivo Español de Arte*, XXXV, Madrid (1962), n. 139.
- MATEUCCI, Aurora M., *Palazzi di Piacenza dal Barocco al Neoclassico*. Torino, 1979.
- RIVERA, Javier, *Juan Bautista de Toledo y Felipe II (La implantación del clasicismo en España)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1984.
- TOVAR MARTÍN, Virginia, “Cargos, títulos y competencias de la arquitectura española de los siglos XVII y XVIII”, en *Actas del Congreso Madrid en el contexto de lo Hispánico*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1994.
- TOVAR MARTÍN, Virginia, “La Iglesia de San Justo y Pastor de Madrid”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. Madrid (1992), 16.
- TOVAR MARTÍN, Virginia, *Juan Gómez de Mora Arquitecto Real y maestro Mayor de la Villa de Madrid*, Madrid, 1986.

VARIABILIDAD SIGNIFICATIVA DE LA
TERMINOLOGÍA MUSICAL: EL CONCEPTO DE
MÚSICA EN LOS TRATADISTAS ESPAÑOLES DEL
RENACIMIENTO Y DEL BARROCO

Por

FRANCISCO JOSÉ LEÓN TELLO

Por su riqueza, las emociones estéticas inherentes a la audición de las composiciones musicales son difícilmente expresables a través de la palabra. En otro orden, la exigencia de la originalidad de cada obra no constituye sólo un criterio de valoración sino una condición intrínseca, una necesidad para el artista. De aquí derivan los problemas que plantea la formulación de conceptos teóricos y la deducción de normas. Los términos que constituyen el vocabulario musical comportan el principio de la multiplicidad de su verificación: pensemos, por ejemplo, en la diversidad de variantes que ofrecen las obras reunidas bajo el título de sonata. Sin embargo, la observación de caracteres comunes, por mínimos que sean, permite establecer la agrupación de las obras en géneros y tipos formales, siempre que se tenga presente que sus denominaciones no son unívocas y que en las realidades significadas por las mismas se produce un proceso temporal de transformación. Los cambios estilísticos se proyectan incluso en la evolución del concepto de música, en el que dejan la impronta de sus propiedades estéticas y técnicas.

Paralela a la historia de la música, como de todo arte, discurre la historia de su teoría: creación y reflexión como dos actitudes simultáneas y a veces asumidas por la misma persona, como en el caso de Guido de Arezzo, Francón de Colonia, Ramos de Pareja, Rameau, Schönberg, etc.; aunque en el orden temporal parece que la primera es siempre anterior a la segunda, sin embargo el teórico expone la estética y la técnica objetivadas, más que implícitas, en la composición y las traduce a través de una nomenclatura específica con la que pretende revelar el modo de ser de la obra, haciendo una transposición del plano de la vivencia estética de la audición al especulativo de la inteligibilidad. Como puede observarse, el problema de la

terminología musical se inserta necesariamente en la filosofía del lenguaje, pero el carácter propio de la realidad artística se proyecta en su teoría y confiere a la determinación verbal de su técnica y estética connotaciones propias que diferencian su estudio y acentúan su dificultad.

La nominación, el poner nombre, es labor creadora, poiesis. La primera cuestión que se suscita es por tanto la de la adecuación del término a su objeto. En hermosos versos afirmaba Hölderlin que la poesía es un juego a la vez el más inocente y bello y el más peligroso, por el riesgo de que la palabra, como comentaba Heidegger, atraque el ser, en nuestro caso el contenido estético de la partitura. Este problema del valor meramente convencional, o relacionado con la realidad, del nombre se planteó ya en la antigüedad y distinguió la teoría de los sofistas de la desarrollada por Platón en el diálogo “Cratilo”. En la música es posible advertir una correspondencia cierta entre el origen y el significado de buen número de términos: canto llano y mensurado, compás compasejo o de compasillo, binario, ternario, de proporción, etc., contrapunto, acorde, rondel, motete, canon, caza, fuga, cantata, sonata, tiento, diferencias, variación, fantasía, concierto, etc. Recogiendo la etimología tradicional de los tratadistas de la polifonía, Ramos de Pareja indicaba que “los prácticos” llaman fuga a este modo de escritura contrapuntística, porque una voz sigue a la otra “simili arsi aut thersi”; para poner otro ejemplo de la conciencia que los tratadistas tenían del correlato entre la realidad sonora y su denominación cabe transcribir la traducción castellana de la siguiente definición de la fusa del mismo autor: “Algunos dicen que se denomina fusa por la semejanza del diseño de su figura al dibujo del huso” (1).

Pero la observación de este realismo terminológico no constituye más que el aspecto superficial del problema; subyacen otros muchos más importantes que derivan de la misma naturaleza del arte musical. En principio parece que existe una contradicción entre ésta y la aspiración a un vocabulario con validez universal. El arte es siempre expresión: aunque no exista una intención expresiva concreta y aún cuando la génesis de la obra responda a motivaciones puramente estructurales se proyecta siempre la personalidad del compositor y el momento histórico en que es concebida, patente, al menos, en la técnica desarrollada. Desde este punto de vista la partitura puede considerarse como una forma de lenguaje, lo que supone que habrá que investigar a la vez el lenguaje de la partitura y su reflejo en el lenguaje teórico. Ahora bien, es cosa distinta al reconocimiento del carácter expresivo del arte, de su definición por

esta finalidad: la diferente intencionalidad comunicativa de cada partitura exigiría una terminología singularizada. Sin embargo, el verdadero y último destino del arte no es la expresión sino la creación de una forma estéticamente valiosa en la que se subsuma todas las facetas de la expresividad y en la que se efectúe una transposición de éstas al plano de la esteticidad. Si prescindimos del contenido de ideas o sentimientos que hayan podido inspirar la morfología y atendemos solo a su verificación artística, o como decía Herbart, si la consideramos en sí misma, tendremos la interpretación formalista de la obra, que tanto se ha difundido en la segunda mitad del siglo XIX y en el nuestro como reacción al idealismo y al romanticismo. Pero tampoco parece que el concepto de arte como creación formal permita superar los inconvenientes de la noción anterior, ya que en principio habría que admitir que correspondería a cada composición su propia conformación; en efecto, a diferencia de otros modos de ser, la obra de arte es a la vez singular y genérica y por esto mismo irrepetible. Tenemos, pues, que buscar otros criterios para fundamentar la posibilidad de una terminología cuya aplicación no quede reducida al ámbito de la pura singularidad.

Los encontramos en el análisis de la forma. La obra ofrece un componente social: se inserta en la historia. El artista asume experiencias: la originalidad configurativa se ejerce en un parámetro de condiciones dadas que se asimilan especialmente en el período de aprendizaje, pero que están siempre operantes. El arte no es un continuo comienzo sino un proceso histórico, orientado siempre hacia el futuro, pero fundamentado en el pasado y relacionado con el presente. Tras de la creación, la reflexión y la abstracción permiten establecer conceptos, formular términos y deducir normas. Por esto la enseñanza ha sido la razón primordial del origen del vocabulario artístico. Lo mismo que la diversidad de los individuos no impide la Psicología, la interconexión entre las obras hace posible que la singularidad no sea obstáculo para la existencia de la Estética como Ciencia. Pero la dificultad radica en conciliar ambos factores, reducir la multiplicidad a concepto expresado y objetivado en término; como veíamos en Heidegger, que la palabra no atraque, no falsee la espléndida variedad del arte, o como también podría decirse de acuerdo con la observación de Wittgenstein, que el lenguaje teórico no enmascare sino que alumbre la ilimitada riqueza y el dinamismo del lenguaje artístico. La cruz del tratadista y del filólogo autor de diccionarios de música estriba en que son plena-

mente conscientes de la insuficiencia de sus definiciones, en que han de establecer conceptos de una realidad fluida en cuya determinación no cabe, sin embargo, evasiones ni manipulaciones. La variedad de fugas escritas o posibles, por ejemplo, no puede ser sintetizada en una fórmula, por lo que podría afirmarse que el ámbito de la denominada fuga de escuela es la enseñanza y su aplicación rigurosa se verifica en la docencia rutinaria. Desde este punto de vista no es necesario encarecer el interés de los conceptos y de la terminología musical para el estudio del tema filosófico de los universales y del problema de la relación con la realidad del ente de razón, pero es evidente que en este artículo sólo cabe la mención.

Se deduce de lo expuesto que las reglas artísticas no tienen más vigencia que en las obras de las cuales se abstraen, por lo que no pueden erigirse en criterio universal para el juicio del gusto. En segundo lugar los términos musicales presentan una significación evolutiva, aunque las realidades que nominan puedan tener alguna conexión que justifica su uso. La determinación adjetiva del sustantivo musical es absolutamente obligada y de hecho se produce siempre, a pesar de que no se explicita en el lenguaje corriente: cuando hablamos, por ejemplo, de una Sonata de Beethoven no necesitamos precisar que damos al término sonata el contenido formal de esa obra, más o menos distante del que ofrece referido a otras. Naturalmente, el curso temporal de mutabilidad no es igual en todos los conceptos de la teoría de la música; a la inversa, a veces el mismo término se aplica a conceptos diferentes como ocurre con la palabra tono.

En el siglo XVI la teoría de las artes suele exponerse en los idiomas modernos. En cuanto a la música, en España se usa el castellano y el latín; hay autores, como el anónimo que redactó el manuscrito escurialense del siglo XV y Martínez de Bizcargui, que utilizan ambos en el mismo tratado y aún en la misma frase; los escritos en lengua española están redactados con vigorosa prosa romance, a veces deliciosa por su espontaneidad. En general, en los escritores como Guillermo de Podio, Azpilcueta, Pedro Ciruelo, Fuentidueña, Fox Morcillo, etc. que utilizan el latín se advierte más que la tradición didáctica medieval (de la que pudiera considerarse continuador a Ramos de Preja, aunque abriera las vías a la teoría moderna con sus felices y decisivas investigaciones sobre la escala y su propuesta de un nuevo sistema para la denominación de las notas), la adscripción a los principios estilísticos renacentistas. La prosa latina de Salinas destaca por

su claridad y clasicismo; por el contrario la de Puerto es más evolucionada. En este artículo nos ceñiremos al vocabulario castellano.

El objeto más inmediato de una filología musical es el término música: por él debemos empezar. Nuestros tratadistas recogen y desarrollan dos significaciones fundamentales formuladas desde la antigüedad: una abstracta, universal; otra referida a la práctica musical. El descubrimiento de la relación numérica de los intervalos y la razón cuántica de la consonancia y de la disonancia estimuló la investigación matemática de la naturaleza, de los astros y de los objetos creados por el hombre, del espacio y del tiempo. Al comprobarse la vigencia general de la ley de las proporciones simples como manifestación del orden se adoptó la terminología musical para expresarlo. Como he mostrado en mi artículo “Fundamentos estéticos de la semiología musical del hombre y del cosmos” (“Nassarre, Revista aragonesa de Musicología”, II, 2), esta semiótica empleada por el astrónomo, el físico y el poeta perdura hasta nuestros días.

Es explicable: cuanto más se profundiza en el estudio del cosmos y de los objetos sensibles, se hace más patente la racionalidad de la estructura; pertenece al lenguaje científico de nuestros días el uso de palabras como supersimetría; en la ciencia ficción de Asimov (“Viaje alucinante II. Destino cerebro”, traducción española de Rosa S. de Neveira, Barcelona, 1988, 349 pp.) la miniaturización de los seres se verifica sin alteración de las proporciones. La expresión “creación musical del universo” traduce la aspiración a establecer la ley general de su composición. Lógicamente se exige una determinación denominativa de sus distintos tipos de realización: se obtuvo con la adición al término música de los adjetivos mundana, humana e instrumental asumida por nuestros tratadistas de estos períodos. Veamos su interpretación.

La relación de la música con el número, con la naturaleza y con sus fuerzas la encontramos en las culturas primitivas, pero en la griega se racionaliza: los teóricos del Renacimiento desarrollan este aspecto. Autores como Guillermo de Podio y Salinas ofrecen precisas definiciones latinas del significado filosófico de la música mundana o cósmica que interpretan con criterio puramente abstracto; lo mismo puede afirmarse de las correspondientes a la humana, tanto de estos tratadistas como de Fox Morcillo. El bachiller Alfonso de la Torre observaba en la suya: “ya habeis sabido como las cosas naturales son concatenadas e ligadas por una muy ingeniosa armonía”, pues “aun la esfera voluble de todo el universo por una armonía

de sonos es traida” (2). Marcos Durán presenta una explicación bilingüe de la mundana: “Sonido, consonancia, armonía, combinación y revolución de los elementos y planetas e universalmente de todos los cuerpos superiores quae semper sunt in continuo motu, desta dixo Pitagoras quod potest fieri ut tam velox machina coeli tacito cursu moveat” (3). Juan Bermudo advierte su origen trascendente: “Assi puso Dios los elementos en sus lugares proporcionados que cuando concurren a la producción de alguna cosa, no son sino proporción harmónica” (4).

La ostentosa erudición de la que hacen gala los autores barrocos en sus amplias enciclopedias se proyecta en el número de textos mencionados en la exposición del concepto de la música. Lorente escribía que “la misma naturaleza consiste en proporciones y temperamentos armónicos” (5). Posteriormente Nassarre indicaba que “las proporciones de lo que distan unos de otros (astros) son las que forman la consonancia” y apoyaba la afirmación con larga serie de citas que incluye la reiterada relación de los planetas entre sí con nuestros intervalos y escala, lo que había motivado la aplicación sideral del sistema griego de notación; el tratadista aragonés todavía se planteaba el problema de la inaudibilidad de los movimientos siderales.

El término música humana es referido a la constitución del hombre, de su anatomía, de su fisiología y de sus potencias. En sus definiciones los tratadistas reflejaban los conocimientos propios de la psicología de la época. Sánchez de Arévalo comprendió que el orden humano tiene que ser interpretado como una manifestación más del concierto universal; su versión castellana de la teoría clásica del macrocosmos y del microcosmos es sugestiva: “el mundo es compuesto de diversos elementos, e el ome que es llamado pequeño mundo es compuesto de cuatro diversas e contrarias cualidades de las cuales resulta un fermoso compuesto” (6). También resulta interesante la de fray Juan Bermudo: “De cosas distintas como son el ánima y el cuerpo en el hombre nace esta música humana; que cosa es unir la sutileza y sublimidad del espíritu con la bajeza de la carne sino ayuntar letras agudas a las graves para que hagan consonancia” (7). Perteneciente a un barroco tardío, el tratado de Sayas aún incluía la doctrina de que el hombre “lo formó Dios en todo como un órgano, el más sonoro, perfecto y armonioso” y trata de probarla con ejemplificaciones concretas como la siguiente: “De la sangre a la flema se halla la proporción quádruple, de quien se compone el sistema máximo llamado en la música quincena, es-

pecie consonante perfecta” (8). Algunos autores como Marcos Durán ofrecen variantes en la interpretación de esta música humana porque la refieren a la producción de la voz: “en las concavidades de las arterias vocales proferido con la voz humana mediante estos instrumentos, scilicet, bezos, dientes, lengua, paladar, garganta y pulmón” (9).

No obstante el término música instrumental se emplea para designar el arte musical creado por el hombre, sea vocal o instrumental. El mismo Durán no constituye excepción y propone la siguiente distinción: “natural instrumento es cualquier miembro de los sobredichos que forman la voz” y “artificial instrumento es el que por arte es fecho para facer sonido” (10). La interpretación de este concepto de la música y su denominación instrumental no es unánime. Cabe sistematizar las distintas versiones en dos grandes grupos: estudio especulativo e incluso matemático de las razones estéticas que subyacen como fundamento de las reglas y concepción de la teoría de la música como explicación de la técnica. Conviene hacer varias precisiones: la mayor parte de los tratadistas admiten la noción matemática y alardean de científicos (aunque limiten su exposición a las normas de la práctica) para establecer una clara diferenciación entre músicos doctos e indoctos y obtener una mayor estimación social para su arte; por otra parte, aún los representantes de la primera tendencia son sensibles a los efectos sensoriales de la composición; asimismo aunque haya tratados dedicados exclusivamente a los temas especulativos o, a la inversa, a los empíricos, es más corriente desarrollar ambos aspectos.

Veamos algunos ejemplos. El concepto racionalista de la música no le impedía a Alfonso de la Torre exaltar el sentimiento gozoso derivado de la audición: “bien percibieron ser allí el paraiso terrenal del cual habían habido las nuevas e estando maravillados de la meliflua dulzura de tanta diversidad de sonos”; simboliza la música en una bella doncella que dice al entendimiento: “soy refección e nudrimiento singular del alma, del corazón e de los sentidos” (11). Marcos Durán confiere al término música la significación de ciencia divina y humana, pero lo que entiende por ciencia sería difícilmente aceptable por los científicos, pues le atribuye como objeto enseñar que “entonando el canto en tono que los cantantes lo canten ordenadamente”, que “toda música sea conforme en solfa y letra”, que el canto “sea suficientemente conveniente y debidamente hecho” (12), etc.; en una palabra, pasando del castellano al

latín, por una parte “scientia perite et regulariter canendi” y por otra “scientia, dulcis meliflua, suavis valde amena” (13).

No sólo tradición pitagórica y boeciana en la inclusión de la música entre las artes liberales. Nuestros tratadistas barrocos se adscriben a las nuevas ideas cartesianas y asimilan los progresos de la física moderna. Ningún ejemplo más adecuado que esta definición tan precisa, tan representativa de Tosca: “ciencia físico-matemática que trata de los sonos armónicos”; como puede observarse, amplía el contenido de la antigua doctrina del cuadrivio; supera también la teoría precedente del sonido porque introduce en su estudio el término vibración y propone experiencias que aún figuran en los tratados de acústica; pero lo mismo que los autores del período anterior, el racionalismo no le impide al filósofo valenciano valorar los efectos sensoriales de la música, reconocer que proporciona “un empleo gustoso al entendimiento y un delicioso recreo al sentido”, porque “ella es la que reduciendo a concordia encontradas y diferentes voces eslabona una cadena que aprisiona con suavidad los afectos y con la mixtura gozosa de sus consonancias vuelve sabroso lo insípido y lo amargo apetecible” (14).

Con Newton, Descartes, etc. la influencia de la matemática en las ciencias y en las artes no queda limitada a la pretensión de fundamentar sus principios, sino que se propone la adopción de su metodología, y esto no sólo en la investigación sino también en la exposición. En la teoría española de la música tenemos un ejemplo de “more mathematico” semejante al de la ética de Spinoza: en efecto, Pedro de Ulloa define el término música como “facultad que considerando la razón geométrica de un sonido a otro sucesivamente oídos, prescribe ciertos y determinados preceptos para disponerlos y practicarlos” (15); según he señalado en otra ocasión, su obra está vertebrada a través de una rígida disposición de postulados, teoremas, demostraciones y corolarios; pero, como en Tosca, la física al lado de la matemática: su definición de vibración de las cuerdas podría incluirse en cualquier libro de acústica; asimismo, coincidencia de talento y sensibilidad: afirma que “ni los colores, ni los sabores, ni los olores llegan a dominar tan poderosamente nuestros afectos como los suaves encantos de la armonía” (16).

Al principio del siglo XVIII el zamorano Antonio de la Cruz Brocarte inserta la introducción especulativa de su tratado en las doctrinas de un pitagorismo que empezaba a quedar anticuado; por el contrario, bastantes años más tarde, fluctuando en sus reglas entre el último período barroco y

la nueva técnica del clasicismo, en el concepto de la música del monje jerónimo Francisco de Santa María se hace explícita la influencia de Rameau, D'Alembert y Tartini. Se reconoce la empirista y sensista en esta pregunta del P. Soler: "¿De qué servirá, pues, que la composición esté bien escrita si no produce buenos efectos?" (17). El contenido especulativo atribuido a la música por Valls y Rodríguez de Hita hay que interpretarlo como una concesión al complejo de erudición que sentían los tratadistas prácticos, como se hace patente en esta aclaración de Valls a su definición del arte musical: son "pocas las reglas fijas e invariables que tiene la música en la práctica ... y aun en esto hay gran variedad de opiniones entre algunos prácticos contra todos los especulativos" (18).

Cabe por tanto afirmar que en el periodo a que se refiere nuestro artículo, a la vez que se transforma el estilo de las partituras y el de las exposiciones teóricas, la técnica de las composiciones y el contenido de los tratados, evoluciona, aun con lentitud, el significado de la palabra música. Ya en la segunda mitad del siglo XVIII este proceso paulatino se interrumpe, porque se produce un verdadero cambio en la estética musical: se demuestra así desde este campo que si el barroco procede del renacimiento, el academismo neoclásico comporta fracturas; sin el menor respeto al argumento del magisterio de autoridad ni temor a la crítica, Eximeno afirma que "para la práctica de la música de nada sirve la teoría de las matemáticas" (19) y sustituye la filosofía cuántica de este arte por la doctrina de la música como lenguaje. Poco después, pero aún en el siglo XVIII, el Marqués de Ureña concebía la estética musical como una gramática dividida como la literaria en las cuatro partes clásicas, etimología, ortografía, sintaxis y prosodia.

También es obligado señalar que antes de estos polígrafos un modesto organista franciscano del primer tercio de esta centuria, Martín y Coll, renuncia al prurito de la estimación especulativa de la música e indica que aunque "otros muchos doctores pudieran intitular ciencia no quiero vestirla de tan rumboso nombre, porque aunque el de ciencia es más noble, confieso con los filósofos que a la música le viene mejor el de arte" (20). Contrasta esta actitud con la de su contemporáneo, el segundo sochantre de la Colegiata de Jerez de la Frontera Luis Cirilo González, quien mereció que se le alabase por su uso del método silogístico "con tal formalidad como pudiera el mejor catedrático y filósofo", a cambio de la siguiente definición: "en la materia de la música se dan muchas demostraciones, luego la música es

hábito cierto y evidente por demostración adquirida y consiguientemente verdadera ciencia disputable” (21).

De manera semejante, la terminología utilizada por Antonio de la Cruz Brocarte constituye una nueva prueba de las pretensiones del músico práctico de obtener para su arte el reconocimiento de su condición de ciencia, pues afirma que para esto “es preciso que se infiera por evidente demostración, lo cual todo se halla en la facultad de la música”; como el de otros autores, el contenido técnico de su tratado no se compagina con este concepto de la música; para superar la dificultad admite un doble carácter: “aunque comunmente se dice que la música es arte, se ha de entender que no tan solamente es arte sino que es arte y ciencia” (22); hasta este punto llegaba la beatería especulativa de algunos autores.

Se deduce de este análisis que el término música no tiene una significación unívoca. Los conceptos cuanto más generales más universales; sin embargo, la noción de música se matiza y diversifica según los períodos artísticos y los tratadistas: como acabamos de ver, la tradición pitagórica y la adscripción al cuádrivio fundamenta la teoría del siglo XVI pero perdura hasta el siglo XVIII; en el barroco se proyecta también el cartesianismo físico-matemático; con la difusión de las nuevas corrientes empíricas, sensistas, sensualistas y enciclopedistas se produce una profunda crisis en el pensamiento europeo que se refleja en la oposición de Eximeno al racionalismo precedente, bien de origen grecolatino o barroco. Es lógico que en la exposición de los temas técnicos se acentúen las diferencias entre los libros de música de distintas épocas, ya que han de asumir la evolución estilística.

Tras de la crítica del empirismo academicista, los tratadistas se desembarazaban de los temas especulativos; se produce un divorcio entre estética, teoría y técnica. Los músicos olvidan las antiguas doctrinas; no así los filósofos: Schelling, Hegel o Schopenhauer las citan y les confieren valor de fuentes. Cabe preguntarse si la terminología matemática utilizada por los maestros de centurias precedentes tenía sólo una significación erudita, sin ninguna operatividad, irrelevante para nosotros: pura arqueología. La respuesta es clara: el músico crea la música; ahora bien una partitura no es más que un conjunto de vibraciones relacionadas entre sí; es evidente que vibraciones y relaciones son susceptibles de investigación, evaluación y, en consecuencia, formulación numérica. Muchas veces lleva razón la crítica en lo que tiene de negativa o detección de error y no en su aportación

positiva; en el caso de Eximero ocurre a la inversa: intuye el carácter espontáneo del origen de la música como lenguaje, pero no advierte que este lenguaje, por estar formado por movimientos con unas propiedades físicas de frecuencia, amplitud y composición determinadas, es mensurable y cuantificable. Su estudio matemático no es innecesario ni superfluo porque confirma las normas formales referidas al uso de los sonidos y a su disposición rítmica. Pongamos algún ejemplo. Durante muchos siglos se organiza el discurso musical europeo a partir de la distinción entre consonancia y disonancia: pues bien, el análisis acústico reveló la razón de su diferenciación por la aplicación intuitiva de la ley de las proporciones simples; en la práctica polifónica el músico medieval partió de las consonancias justas de octava, quinta y cuarta, pero las amplió con las terceras y sextas mayores y menores: con metodología matemática Ramos de Pareja demostraría el error de los pitagóricos en la evaluación de estos intervalos y probaría la licitud del empleo consonante de los mismos.

La observación en el hombre de principios estructurales semejantes a los que rigen el orden musical (no olvidemos que, a la inversa, en las artes plásticas los cánones se deducen del orden antropológico) permitió a los tratadistas de aquellas épocas encontrar la razón de la creación artística, del goce estético y de la influencia de la música en el hombre, en su comportamiento ético, psicológico y fisiológico, su uso para enardecer los ánimos de los combatientes (origen de las modernas bandas militares), realizar con mayor agrado los trabajos, celebrar fiestas familiares y sociales y aun curar dolencias anímicas y corporales. Todos estos aspectos se comprenden bajo la terminología de la música humana, y constituyen la base para el desarrollo de una estética musical. Razones de espacio impiden multiplicar los ejemplos. Parece sin embargo que debe incluirse alguno. Decía el P. Mariana: “Tiene además la música grande influencia ya para deleitar los ánimos ya para excitar en nosotros los más contrapuestos deseos, cosa nada extraña si se atiende a que estamos musicalmente organizados, como consta por las pulsaciones de las arterias, la formación del feto en el útero, el parto mismo y otros fenómenos constantes de la vida” (23). En la composición el músico extrapolaría su propio orden: “el verdadero músico obrando por sí mismo o oyendo actos musicales considera en su entendimiento las proporciones de las concordancias e armonías, e de como de contrarias e diversas voces se faze tan dulce igualdat e consonancia” (24). La musicoterapia se explica porque “desproporcionándose cualquier

ra de los humores enferma el hombre y como las proporciones de la música convienen con las de los humores, por la virtud simpática vuelven a reiterarse a la perfección de sus entidades y calidades” (25).

Tampoco era ociosa la teoría de la música mundana porque el examen de la interpretación dada a este término por los tratadistas revela que son conscientes de la vinculación de los principios musicales al orden universal del cual derivan. Se establecía así una relación entre la música y la filosofía y aún la teología que contribuía favorablemente a la introducción y conservación de la teoría de este arte entre las disciplinas universitarias. La doctrina clásica de una creación proporcionada se veía confirmada con la versión bíblica de la concepción del mundo según peso, número y medida. etc. Es obligado transcribir algún texto como comprobación. En el siguiente se ofrece una interpretación musical de la teología de Cristo: “El principio e fundamento de nuestra fé catholica consiste en el mismo misterio de la altísima armonía e unión de dos naturas diversas en una sola esencia divina; pues segunt dicho es, el principal intento e fundamento desta honesta arte musical, es fazer una consonancia de cosas diversas” (26). En este otro la dialéctica filosófica de la abstracción es sustituida por la contemplación del orden cósmico como vía para descubrir la divinidad, causa del mundo del mismo modo que el compositor de su obra: “aquellos movimientos contrarios de los cielos, el cielo estrellado, el sol, la luna y los otros planetas, composición armónica es y, en fin, no hay cosa en los cielos y elementos que no sea poderosa armonía para llevarnos a Dios” (27).

La adjetivación religiosa determina también el concepto de música de este periodo. En la declaración del término se formula una estética de la música sacra basada en una tradición que proviene de los Santos Padres y se apoya desde el punto de vista doctrinal en las acepciones anteriormente expuestas de este arte. Es inevitable que el artista proyecte unos mismos principios estilísticos en los distintos géneros que pueda cultivar, aunque la intención expresiva diversifique sus obras. Feijoo es considerado por las historias de la cultura y de la filosofía como paradigma de la línea crítica y progresista del siglo XVIII; sin embargo desde el punto de vista musical no puede sostenerse este juicio: al oponerse a la influencia de la ópera en la música sacra muestra que en realidad era contrario al arte de su tiempo, lo que se deduce de su propuesta y definición del término de música de moda. Su actitud originó una polémica que duró toda la centuria, que se refleja en

la mayor parte de los tratados y suscitó la publicación de escritos específicos de réplica; la controversia se centra en torno a la nueva denominación sugerida por el erudito benedictino: su estudio es por tanto insoslayable para conocer las ideas estéticas de nuestros músicos; por otra parte, a través de la argumentación se desarrolla una teoría de la creación artística sorprendentemente clarificadora. Es lógico que los compositores-tratadistas refuten a Feijóo; la posición de estos no es nueva; a los siglos XVI y XVII pertenecen estas dos citas: en una de ellas Bermudo afirmaba acerca de las composiciones renacentistas que “por cierto la Música de este tiempo comparada a la del tiempo de ahora cuarenta años y sin comparación cosa grande es” (28); en la otra Lorente declaraba que “no han de ser oídos los que intentan persuadir que la música no está hoy en suma perfección ... sin darse por entendidos (por la bastardía de sus ingenios) de los primores que han adelantado los modernos; siendo excusado el que nos detengamos en probar lo que tan claramente la experiencia, madre del desengaño, nos enseña”, es decir que “había llegado la música en estos nuestros tiempos a la cumbre de su perfección” (29). Como puede observarse, con estos textos nuestros maestros se insertaban en la famosa cuestión de la superioridad de los antiguos o los modernos, que con tanta pasión se debatió, especialmente en los períodos barroco y neoclásico y que afectó a todas las artes. Para profundizar en su estudio habría que analizar también otras denominaciones como músico, cantor, organista, etc. pues a través de ellas se puede reconstruir la teoría de la creación y de las distintas clases de músicos (compositores, intérpretes, maestros de capilla, cantantes, instrumentistas) vigentes en estos siglos.

Pero como ya se ha indicado, el carácter evolutivo del significado del vocabulario musical y la adopción sucesiva de nuevos términos se hace más patente en el estudio de la práctica musical. Sin embargo, no es posible en los límites de un artículo examinar los términos correspondientes a todos los aspectos de la técnica. Dada la variedad de acepciones que ofrecen en los distintos tratadistas coetáneos y la transformación de sus significados a través del tiempo, la investigación del vocabulario musical de un período determinado sistematizado por materias, desde la escala a las formas y a los instrumentos y con atención a las variantes ofrecidas por los diversos autores constituiría una metodología muy eficaz para conocer y definir el lenguaje musical de una época; de acuerdo con lo que se ha indicado, exigiría

también cotejar la teoría de las partituras para comprobar el grado de verificación de la terminología. Se podía justificar la realización de este trabajo con palabras de Diego de Roxas, que imprimió en 1760 su “Promptuario armónico”: la concreción “de la doctrina es en definiciones, porque para saber verídicamente la esencia de la cosa es preciso sea por su definición”.

Además de la aportación de los tratadistas a la determinación de la teoría de la música y a la creación y sistematización de su vocabulario ha de señalarse también la de los poetas. Sus versos no solo responden a los caracteres estilísticos de las composiciones de su tiempo: contribuyen a esclarecerlos. En el impresionante canto semiológico a la naturaleza que constituye su “Introducción a los Milagros de Nuestra Señora, el maestro Berceo había trazado el camino para la interpretación poética del lenguaje musical. Recordemos sus versos inspirados en aquel paisaje contemplado cuando cayó en un soñado prado

“Verde e bien sençido, de flores bien poblado”

y en el que

“Daban olor soveio las flores bien olientes”

y

“Manaban cada canto fuentes claras corrientes,
en verano bien frias, en yvierno calientes”

En esta privilegiada naturaleza imaginada como alegoría de la hermosura y de los dones de la Virgen María, la participación de la música se configura según la práctica polifónica e instrumental propia de su centuria:

“Odí sonos de aves dulces e modulados:
nunca udieron omnes órganos más temprados,
Nin que formar pudiessen sonos más acordados.

Unos teníen la quinta, e las otras doblavan,
Otros teníen el punto, errar no las dexavan,
Al posar, al mover todas se esperavan,
Aves toypes y roncás hi non se acostavan.

Non serie organiste nin serie violero,
Nin giga, nin salterio, nin mano de rotero,

Nin instrument, nin lengua, nin tan claro vocero,
Cuyo canto valiese con esto un dinero”.

La evolución artística se pone de manifiesto en esta estrofa escrita algo más de tres siglos después por Cairasco de Figueroa, en la que aparecen nuevos instrumentos y nominaciones:

“Sonaron luego con acento armónico,
Varios acordes, instrumentos músicos,
Vihuelas, arpas, clavicordios, cítaras,
Cornetas, flautas, orlos, clavicémbalos,
Con voces acordadas y clarificas,
En gran loor del Heredero Hispánico”

El poeta canario no solo ausmía la técnica de su época, sino que muestra sensibilidad valorativa; sus versos prueban la estimación contemporánea del arte de los tres grandes maestros de la música española renacentista:

“Y del tiempo moderno
Aquel Hispano terno,
De Morales, Guerrero, y de Victoria,
Que parece en su vuelo,
Que aprendieron la música en el Cielo”.

Iriarte no se conforma con alusiones y citas sino que dedica a la Música un poema-tratado en el que de acuerdo con las directrices de la literatura didáctica de la época desarrolla su teoría. Comienza con pretensiones épicas no bien ritmadas:

“Las maravillas de aquel arte, canto”,

pero la poesía se diluye en prosa versificada. A pesar de que refleja ya los principios del clasicismo es oportuno transcribir estas estrofas especialmente idóneas para, en comparación con los textos anteriores, establecer el proceso de transformación de la música instrumental:

“Ved como se confía a los violines
la parte principal o dominante.
Dos clases forman siempre: los primeros

Para más expresión, bullan por alto;
 Y a la ley de inseparables compañeros
 Los ayudan e imitan los segundos.
 En tonos comunmente más profundos”.

Refiere a las violas la función de contraltos, violonchelo y contrabajo completarían la armonía. Pero al quinteto de cuerda añade los instrumentos de viento:

“Patético el óboe, la flauta suave,
 Penetrante el clarín, el fagot grave,
 Y animosa la trompa se combinan,
 Clarinetes marciales
 Añaden los modernos; y abominan
 El uso de timbales”.

La más bella no ya definición terminológica sino transposición poética del lenguaje musical se produce en la Oda a Francisco Salinas de Fray Luis de León, lo que justifica que haya dejado su cita para el final, aunque pertenezca al Renacimiento. Los juicios de sus contemporáneos obligan a afirmar que el músico burgalés fue tan gran organista como teórico: ningún testimonio como el de fray Luis, su colega en la Universidad de Salamanca, a quien sus interpretaciones le hicieron pensar y crear, le inspiraron filosofía y poesía. Se ha relacionado la Oda con el pitagorismo por su referencia de la belleza a la proporción; considero sin embargo, que responde a la orientación platónico-cristiana, pues la estética del número se introduce también en el “Timeo”. No necesitó el poeta prolijos razonamientos ni extenso discurso: le bastó con expresar sus intuiciones y vivencias en nobles estrofas conformadas con la concisión, profundidad y grandeza que originan la sublimidad poética. Sólo con cinco versos desarrolló desde la música la doctrina platónica de la reminiscencia:

“A cuyo son divino
 el alma, que en olvido está sumida,
 torna a cobrar el tino
 y memoria perdida
 de su origen primero esclarecida”.

Los acordes de Salinas le sugieren sustituir por la vía musical la dialéctica de la ascensión filosófica:

“Y como se conoce,
en suerte y pensamiento se mejora:
el oro desconoce
que el vulgo vil adora,
la belleza caduca engañadora.
Traspasa el aire todo
hasta llegar a la más alta esfera
y oye allí otro modo
de no precedera
música que es la fuente y la primera”.

Como en el camino ascético de San Juan de la Cruz, el término de esta elevación no es la realidad abstracta de las ideas, el Demiurgo que configura el mundo contemplándolas, o el Unum plotiniano sino el Dios personal de la biblia y el cristianismo, que crea y rige el universo:

“Ve como el gran maestro
a aquesta inmensa cítara aplicado,
con movimiento diestro
produce el son sagrado
con que este eterno templo es sustentado”.

Frente a las monótonas y prosaicas reiteraciones de los efectos atribuidos a la música por los tratadistas, Fray Luis rivaliza con Diotime en la belleza de la exposición de los goces producidos por este caminar estético hacía la trascendencia:

“Aquí la alma navega
por un mar de dulzura, y finalmente
en él así se anega,
que ningún accidente
extraño y peregrino oye y siente.
¡Oh desmayo dichoso!
¡Oh muerte que das vida! ¡Oh dulce olvido!
durase en tu reposo

sin ser restituido
jamás a queste bajo y vil sentido”.

Encontramos una novedad con respecto a las doctrinas tradicionales; no limita el influjo de la música al hombre y a los animales sino que lo extiende al ambiente inanimado:

“El aire se serena,
y viste de hermosura y de luz no usada,
Salinas, cuando suena
la música extremada
por vuestra sabia mano gobernada”.

Funda estos efectos en la vigencia universal de unos mismos principios de ordenación y de estructura:

“Y como está compuesta
de números concordés, luego envía
consonante respuesta,
y entreambos a porfía
se mezcla una dulcísima armonía”.

La ascética desestimación de los bienes materiales podría relacionarse con la posterior exigencia kantiana de una actitud desinteresada ante el objeto, como condición para la experiencia estética. La apelación última a Salinas muestra la confianza en las consecuencias éticas del verdadero arte:

“A este bien os llamo,
Gloria del Apolíneo sacro coro,
amigo, a quien amo
sobre todo tesoro,
que todo lo visible es triste lloro.
Oh suene de continuo,
Salinas, vuestro son en mis oídos,
por quien al bien divino
despiertan los sentidos,
quedando a lo demás adormecidos”.

También podríamos decir a Fray Luis que suenen de continuo sus versos entre nosotros, para poner el más bello final a este artículo. Si la música de Salinas le inspira la hermosa expresión literaria de sus ideas estéticas, el recuerdo de su inapreciable oda me ha permitido terminar el comentario filológico con la más pura y excelsa poesía.

NOTAS

- (1) RAMOS DE PAREJA, *Música práctica*. Edición de Johannes Wolf, 68 y 80. Estos textos y todos los que figuran citados a través del artículo están transcritos en LEÓN TELLO, *Estudios*, y LEÓN TELLO, *La teoría española*.
- (2) TORRE, *Visión delectable*, Madrid, 1855, 339-402.
- (3) MARCOS DURAN, *Comento*, tras c. s.p. III r.
- (4) BERMUDO, *Libro primero*, 11 v. y 12 v.
- (5) LORENTE, *El porqué de la Música*, 20.
- (6) SÁNCHEZ DE ARÉVALO, *Vergel*, 67.
- (7) BERMUDO, *Libro primero*, 12 v.
- (8) SAYAS, *Música canónica*, 46.
- (9) MARCOS DURAN, *Comento*, tras c. s.p. III.
- (10) *Ibidem*, tras c. s.p. III v., tras c. s.p. II v.
- (11) TORRE, *Visión delectable*, Madrid, 1855, 349.
- (12) MARCOS DURAN, *Comento*, tras c. s.p. IV.
- (13) *Ibidem*.
- (14) TOSCA, *Compendio matemático*, II, 337.
- (15) ULLOA, *Música Universal*, 1-2.
- (16) *Ibidem*.
- (17) SOLER, *Clave de la modulación*, 42.
- (18) VALLS, *Mapa armónico-práctico*, 4 v.
- (19) EXIMENO, *Dell'origine e delle regole*, traducción española, I, 5.
- (20) MARTÍN Y COLL, *Arte de canto llano*, 2.
- (21) GONZÁLEZ, *Restáurase la propiedad del bemol*, 8.
- (22) BROCARTE, *Médula de la música*, 4.
- (23) MARIANA, "Del rey", 509.
- (24) SÁNCHEZ DE ARÉVALO, *Vergel*, 60.
- (25) NASSARRE, *Escuela música*, I, 72-73.
- (26) SÁNCHEZ DE ARÉVALO, *Vergel*, 74.
- (27) LORENTE, *El porqué de la Música*, 8.
- (28) BERMUDO, *Libro primero*, cap. XIV.
- (29) LORENTE, *El porqué de la Música*, 9.

BIBLIOGRAFÍA

- BERMUDO, Juan: *Libro primero de la declaración de instrumentos*. Osuna, Imprenta Juan de León, 1549.
- BROCARTE, Antonio de la Cruz: *Médula de la música teórica*. Salamanca, Imprenta Eugenio Antonio García, 1707.
- EXIMENO, Antonio: *Dell'origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*. Roma, Imprenta Miguel Angel Barbiellini, 1774; traducción española: Madrid, Imprenta Real, 1796.
- GONZÁLEZ, Luis Cirilo: *Restáurase la propiedad del bemol*. Madrid, Imprenta de Tomás Rodríguez Frías, 1731.
- LEÓN TELLO, Francisco José: *Estudios de historia de la teoría musical*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1962; 2ª ed. 1991.
- LEÓN TELLO, Francisco José: *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974.
- LORENTE, Andrés: *El porqué de la Música*. Alcalá de Henares, Imprenta de Nicolás de Xamares, 1672; 2ª edición, 1699.
- MARCOS DURÁN, Domingo: *Comento sobre lux bella*. Salamanca, 1498; reproducción facsímil: Madrid, Joyas bibliográficas, 1976.
- MARIANA, Juan de: *De rege e regis institutione*. Toledo, Imprenta de Pedro Roderico, 1599. Traducción española: "Del Rey y de la Institución Real" en Biblioteca de Autores Españoles, Tomo XXXI, págs. 463-576, Madrid, Imprenta de Rivadeneyra, 1854.
- MARTÍN Y COLL, Antonio: *Arte de canto llano y breve resumen de sus principales reglas*. Madrid, Imprenta Viuda de Juan García Infanzón, 1714.
- NASSARRE, Pablo: *Escuela música según la práctica moderna*. Zaragoza, Imprenta de los herederos de Diego Larrumbe y Manuel Román, 2 tomos, 1723-1724.
- RAMOS DE PAREJA, Bartolomé: *Música práctica*. Bolonia, Imprenta de Baltasar de Hiriberia, 1482. (Reimpresión facsímil: Bolonia, 1969. Edición de Johannes Wolf, Leipzig, Imprenta Breitkopf und Härtel, 1901) (reproducción facsímil, Wiesbaden Breitkopf und Härtel, 1968); traducción española de José Luis Moralejo, Madrid, Editorial Alpuerto, 1977.
- SÁNCHEZ DE ARÉVALO, Rodrigo: *Vergel de los Príncipes*. Edición de Francisco R. de Sahagún. Madrid, Viuda e hijos de Tello, 1900.
- SAYAS, Juan Francisco: *Música canónica, motética y sagrada...* Pamplona, Imprenta de José de Rada, 1761.

- SOLER, Antonio: *Llave de la modulación y antigüedades de la música*. Madrid, Imprenta de Joaquín Ibarra, 1762.
- TORRE, Alfonso de la: *Visión delectable de la filosofía y Artes liberales, Metafísica y Filosofía Moral*, edición príncipe, sin fecha, hacia 1480-1483. Ediciones posteriores: Tolosa, 1489; Valladolid, 1497; Sevilla, 1526 y 1538; Ferrara, 1554. Entre las ediciones modernas: Rivadeneyra, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1855, tomo XXXVI, pp. 339-402; edición facsímil, Madrid, Espasa Calpe, 1983; edición crítica de Jorge García López, Universidad de Salamanca, 1991.
- TOSCA, Tomás Vicente: *Compendio matemático en que se contienen todas las materias más principales que tratan de la cantidad*. Valencia, Imprenta de Antonio Bordázar, 1709-1715.
- ULLOA, Pedro de: *Música Universal o Principios Universales de la Música*. Madrid, Imprenta de Bernardo Peralta, 1717.
- VALLS, Francisco: *Mapa armónico-práctico, breve resumen de las principales reglas de la música*. Tratado inédito, ejemplar manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional, escrito hacia 1741.

FELIPE II CONCEDE PRIVILEGIO A JUAN DE
HERRERA PARA LA IMPRESIÓN Y VENTA
DE LAS ESTAMPAS DE EL ESCORIAL
EN EL DUCADO DE MILÁN

Por

JOSÉ LUIS CANO DE GARDOQUI GARCÍA

Entre los diversos factores que permiten entender la larga fama del Monasterio de El Escorial, manifestada con anterioridad a la culminación de su Fábrica, conviene destacar la publicación de las trazas definitivas del Edificio en forma de grabados o estampas a cargo de su arquitecto Juan de Herrera.

Con ayuda de las trazas generales y particulares realizadas a lo largo del período constructivo monasterial, Herrera había concebido la publicación de una colección de once planchas, dibujadas con ayuda de su discípulo Francisco de Mora, que representaban, de forma detallada y al mismo tiempo con un sentido general y universal, la planta general, perspectivas y secciones principales del Edificio.

En 1589, el grabador flamenco Pietro Perret concluía la traslación de los dibujos a las planchas, y el mismo año, Juan de Herrera publicaba en edición de bolsillo el conocido “Sumario y breve declaración...” como explicación descriptiva de los detalles contenidos en las estampas (1).

Pero todo este aparato propagandístico aplicado al Monasterio y a su propio arquitecto no había surgido de la nada. Ya a comienzos de 1583, Juan de Herrera proyectaba obtener de manos de Felipe II el privilegio de impresión y venta para “todos los Reynos y señoríos” españoles de cualquier tipo de papeles y trazas relacionados de algún modo con la fábrica escorialense. De esta forma, el arquitecto, antes incluso de realizar materialmente los diseños para las estampas, se aseguraba para sí la patente de invención del Monumento o, al menos, el protagonismo ejecutivo de la Obra.

La fama de El Escorial era ya de por sí un hecho cierto; la de Juan de Herrera y la del propio Felipe II como ideólogo y promotor del Edificio entraban en juego en esos momentos. Qué mejor forma de canalizar dicha

fama que controlar su proceso de difusión o divulgación por todo el mundo merced a una serie de magníficos dibujos del Monasterio.

Todo este proceso es sobradamente conocido gracias a las fructíferas investigaciones de Cervera Vera, quien ha profundizado en las circunstancias histórico-documentales relativas a las Estampas y Sumario de El Escorial (2). Así también, este autor, como otros relacionados con dicha obra han puesto de relieve los valores intrínsecos de los diseños herrerianos, tanto desde el punto de vista histórico-técnico acerca del propio modo de trazar o dibujar arquitecturas (3), como por lo que respecta a su valor estético –impulso del grabado– y documental, en el sentido de servir de pauta para todo tipo de investigaciones centradas en torno al Monasterio (4).

Ciertamente, los diseños de Herrera y su edición en forma de estampas acompañadas de las explicaciones del “Sumario” confieren impulso definitivo y permanencia de la traza diseño “a la italiana” en la arquitectura española, así como una clara difusión de la imagen del Monasterio por todo el mundo, incluídas las posesiones españolas en América.

Pero también, los documentos relacionados con la concesión para Herrera de privilegios de impresión y venta de las estampas nos hablan de la importancia que por este tiempo el arquitecto real había adquirido como diseñador o tracista; del reconocimiento por parte del Monarca de su trabajo en El Escorial; de la propaganda otorgada al Edificio y, en fin, del interés manifestado por el propio Felipe II hacia la difusión de su Idea.

El documento que aquí presentamos –una pieza más en la historia de las “Estampas”– no pretende trastocar nada de lo expuesto hasta ahora en este sentido, pero sí llenar una laguna en dicho proceso.

Como señala Cervera, a comienzos de 1583 Juan de Herrera solicitaba, por medio de un memorial dirigido a la Cámara de Castilla, le fuera concedido el privilegio para que “en todos los Reynos y Señoríos de V. Md. ninguna persona por treynta años pueda estampar ni vender ni hazer estampar cosa ninguna de la fábrica del dicho Sant Lorenço sino el o quien su poder hujer.e” (5). El privilegio, confirmado en septiembre del mismo año por Felipe II para un período de quince años, confería a Herrera el control pleno sobre los derechos de edición de todo género de dibujos y trazas tocantes a la fábrica monasterial.

Si bien es conocida la respuesta a la súplica de Herrera, de momento no existe constancia documental de la petición del arquitecto. No obstante,

otro memorial de súplica del mismo personaje en parecidos términos, esta vez con el propósito de imprimir y vender los diseños en las Indias, confirma el extremo anterior (6).

Además, este último documento viene acompañado de una breve pero concisa descripción de los diseños que Herrera pensaba realizar precisamente para asegurarse la divulgación de la imagen monasterial.

Al privilegio extendido a “todos los Reynos y Señoríos de V. Md.”, fechado el 3 de septiembre de 1583 y publicado por Cervera (7), suceden, pues, otra serie de licencias más específicas como la ya citada de Indias, fechada ésta el 12 de marzo de 1584 (8).

Sin embargo, no hay que olvidar que tanto Juan de Herrera como Felipe II pretendían el máximo control y difusión de El Escorial por el mundo conocido, así en los lugares donde el Monarca desarrollaba su gobierno, como en otros ámbitos en los cuales se veía la necesidad de aplicar las licencias.

En este sentido, hallan su razón de ser los privilegios mencionados expresamente por el escribano real, Juan Gallo de Andrada, en la edición del “Sumario y breve declaración” impresa en Madrid por la viuda de Alonso Gómez en 1589; así, el extendido por el papa Gregorio XIII a Juan de Herrera en los lugares sometidos a la jurisdicción de la Santa Iglesia Romana; el del Emperador; el del Rey de Francia o el de la Señoría de Venecia (9).

Pero también, probablemente, Felipe II extendería otras licencias para los Ducados de Borgoña y Brabante, los Condados de Flandes y Tirol o, como vamos a ver a continuación, para el Ducado de Milán.

Confirma este extremo un interesante documento hallado en el Archivo General de Simancas y fechado el 28 de abril de 1584, es decir, unos días después del privilegio extendido para las Indias (10).

En efecto, una cédula firmada por Felipe II en Aranjuez y suscrita por una serie de personajes, como el cardenal Granvella, el conde de Chinchón, Juan de Herrera, etc., confería privilegio al “Arquitecto y Aposentador mayor de Palacio para que solo el y no otra persona alguna pueda imprimir y vender en el Estado de Milán por termino de quinze años los papeles y traças aqui contenidos tocantes al edificio y fabrica del Monasterio de S. Lorençio el Real”.

En líneas generales, las cédulas de Milán e Indias contienen parecidos términos, así en las disposiciones legales que regulan la licencia de impresión y venta de los diseños –variándose la pena pecunaria por infracción de 50.000

maravedíes en las Indias a 100 escudos (40.000 maravedíes) en el caso de Milán—, como en lo que respecta a los dibujos que Herrera pensaba realizar.

No obstante, pueden advertirse en ambos documentos ligeras diferencias terminológicas en los detalles que contendrían las estampas. Así, el término “capilla” de la cédula de Indias es sustituido por el más lógico de “cúpula” en el privilegio de Milán; o el de “debanes” en el primer caso por “camaranchones” en el segundo.

En general, hay mayor precisión en la cédula milanese, acercándose ésta más al memorial de 1583 donde Herrera solicitaba licencia de impresión para las Indias por tiempo de treinta años, que al escrito de concesión de dicha licencia fechado un año más tarde.

Lo mismo sucede respecto al encabezamiento de los documentos. Si en el Memorial de Súplica de 1583 Juan de Herrera se intitula “arquitecto y aposentador mayor de palacio”, así también surge dicha titulación en el privilegio para Milán. Mientras, en la licencia para las Indias, fechada como vimos en marzo de 1584, Herrera obtiene tan sólo la denominación de “mi criado”.

Esto puede resultar de cierto interés. Recordemos que Ruiz Arcaute y Kubler fijan el año de 1587 como fecha a partir de la cual Juan de Herrera veía aumentado su salario hasta alcanzar los 1.000 ducados anuales; en opinión de estos autores, tal aumento va en paralelo a la concesión del título de “Architecto General de Su Mad. y Apositador de su Real Palacio” (12). Si bien parece cierto lo tocante al salario (13), no resulta así respecto a la titulación, debiendo retrotraerse la fecha de su concesión al menos a 1584, si no a un año antes.

Finalmente, resta observar algunos detalles mínimos, aunque de cierta trascendencia. Si, por una parte, las licencias para las Indias y el Ducado de Milán reseñan y elogian el trabajo desarrollado por Juan de Herrera, concretamente como hacedor de los papeles y trazas de la fábrica del Monasterio, por otra parte, el documento milanés hace puntual referencia tanto “a la satisfaction” mostrada por Felipe II hacia la “persona y suficiencia” de Herrera y de lo bien “que me ha seruido y sirue”, como, en general, al “trabajo” desplegado por el arquitecto en El Escorial y a la “qualidad y perfection de la obra” (14). Se insiste, pues, en el protagonismo escorialense de Herrera, divulgándose al mismo tiempo la fama del Monasterio asentada en la belleza, cualidad y perfección de su fábrica.

APÉNDICE DOCUMENTAL

(ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS, Sec. Secretarías Provinciales, leg. 1342 (Libro), fols. 136 v.-138 v.).

Don Phelippe, por la graçia de Dios Rey de España de las dos Sicilias de Hiery.em y Archiduque de Austria, Duque de Milan Borgoña y Brabante Conde de Habsburgh flandes y Tirol. A los Ills. rspectables, nobles, mag.cos fieles y amados consegeros nros. el gouer.or y Capitan gnal., Presidentes y senadores, Presidentes y maestros de ambos mag.rados y a todos los demas offiçialesy subdictos nros. del dicho estado de Milan, salud y dilection.

Por quanto hauindome sido supp.do por Ju. de herrera mi Architecto y Aposentador mayor de Palacio le mandasse dar liçençia y facultad para que el, o, quien su poder huuiere y no otra persona alguna pueda estampar y uender en mis Reynos y senorios, los papeles y traças que con su industria, trabajo y deligençia ha compuesto tocantes al edifiçio y fabrica del Monasterio de Sanct Lorençio el real, çerca de la villa del escurial en este mi Reyno de Toledo, que son quatro designios que repntan. los quatro lienços de la dicha fabrica, con todo lo que suben las torres y cupula della, una section o perfil de toda la entrada de la dicha fabrica al templo y de la casa y aparento real, otra section o perfil que repnta. el altar mayor y naue prinçipal del templo y las dos colaterales en las testeras que acompanan el altar mayor, y el un lado del claustro grande, con perfil o section del quarto del mediodia y del jardin, y lo mismo del claustro del çierço y su quartos, una delantera prinçipal del templo con los secciones y perfiles de todos los quartos desde el çierço al mediodia, con las frentes de los patios pequeños y torres de las Campanas, el Templo puesto en perspectiua por la parte de dentro, con la planta del dho. templo puesta en perspectiua, quatro designios de toda la fabrica puesta en perspectiua mirada de quatro lados della, un designio del rectablo prinçipal, assi de su ornato, como de sus historias, tres designios del Tabernaculo grande o custodia, uno de la parte de fuera, otro de la de dentro y una planta del dicho tabernaculo, un designio de la custodia pequeña, seys plantas de toda la fabrica, assi del templo, como del resto del edifiçio, una de las bouedas, otra del primer suelo, o pauimento de la dicha casa al andar del templo y claustro, otros quatro de los demas suelos y altos della, hasta los camaranchones de los tejados y todas las demas cosas que paresçieren ser de la dicha fabrica, y hauido respecto a la qualidad y perfection de la obra, y al trabajo que en ella ha puesto Juan de Herrera y a la satisfaction que yo tengo de su persona y suffiçiençia y de los bien que me ha seruido y sirue, he tenido por bien de le conçeder esta graçia por quinze años, Por ende por tenor de las pntes. de mi çierta sciençia, deliberadamente y consulta y por mi Ducal auctoridad os

encargo y mando que por tiempo de los dichos quinze años primeros siguientes, que se cuentan desde el dia de la fecha desta mi patente, pueda el dicho Juan de Herrera o quien su poder y causa huuiere y no otra persona alguna estampar o imprimir y uender en esse mi estado los papeles arriba contenidos y qualesquier dellos, Reseruando empero el derecho que pertenesçiere a essam regia corte y a otro qualquier terçero, Prohibiendo y mandando muy expressamente que durante el dicho tiempo de los quinze años ninguna otra persona o personas de qualquier estado o condiçion que sean, no sean osados de hazer imprimir ni uender los papeles y traças susodichas, sino tan solamente el susodicho Juan de Herrera o quien su poder y causa huuiere o a quien diere liçençia para ello. Y qualquier otra persona que sin tener liçençia lo hiziere incurra por el mismo caso cada vez que contra ello fuere en pena de cient escudos y la impression y moldes perdidos, la qual dicha pena applicamos por terçias partes a nro. fisco, al Juezes y denunçador, Mandando por el dicho tenor de las pn.tes a los dichos nros. ministros y a qualquier dellos, a quien esto tocar y tañer pueda en su jurisdiction y distrito, que siendo requeridos por el dicho Juan de Herrera o por quien su poder huuiere, executen en las tales dichas penas, y hagan guardar todo lo que ordenado y contenido, si yr contra ello ni parte dello en alguna uia ni manera. Por quanto nra. graçia tiene chara y dessean no incurrir en nra. ira e indinaçion ni en otras penas a nuestro arbitrio reseruadas. En testimonio de lo qual mandamos dar las presentes firmada de nra. mano y con nuestro sello real a las espaldas selladas. Data en Aranzuez a XXVIII de Abril Año de Mill quinientos y ochenta y quatro/ Yo el Rey

V. Ant. Card. Granuelang (nus)

V. herrera R.

V. Comes de chinchon

V. moles R.

V. leon R.

Vi. saladina R.

Admandatum Regiae et
catholicae Maj.tis propium

Da V.Md. liçençia a Juan de Herrera Architecto y aposentador mayor de Palaçio para que solo el y no otra persona alguna pueda imprimir y uender en el estado de Milan por termino de quinze años los papeles y traças aqui contenidos tocantes al edificio y fabrica del Monasterio de S. Lorençio el Real.

NOTAS

- (1) HERRERA, *Sumario y breve declaracion de los diseños y estampas de la Fabrica de San Lorenzo el Real del Escorial*.
- (2) CERVERA VERA, "Documentos relativos a las Estampas"; *Las Estampas y el Sumario de El Escorial por Juan de Herrera*; "Privilegio concedido por Gregorio XIII a Juan de Herrera".
- (3) MARTÍN GONZÁLEZ, "Formas de representación en la arquitectura clasicista" y "Felipe II planifica el diseño arquitectónico"; MARIAS, "Trazas, trazas, trazas: Tipos y funciones".
- (4) MARTÍN GONZÁLEZ, "Interacción: arquitectura y escultura en El Escorial", 52-54. Esto puede extenderse a un gran número de investigadores de El Escorial.
- (5) CERVERA, "Documentos", 92.
- (6) *Ib.*, 90.
- (7) *Ib.*, 92.
- (8) *Ib.*, 93-94.
- (9) *Ib.*, 93 y ss.
- (10) Vid. Apéndice Documental.
- (11) CERVERA, "Documentos", 90, 93-94.
- (12) RUIZ DE ARCAUTE, *Juan de Herrera*, 126 y KUBLER, *La obra del Escorial*, 48.
- (13) CANO DE GARDOQUI, *La construcción del Monasterio de El Escorial*, 130.
- (14) Vid. Apéndice Documental.

BIBLIOGRAFÍA

- CANO DE GARDOQUI GARCÍA, José Luis, *La construcción del Monasterio de El Escorial. Historia de una empresa arquitectónica*, Valladolid, 1994.
- CERVERA VERA, Luis, "Documentos relativos a las Estampas del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, por Juan de Herrera", *La Ciudad de Dios*, t. CLXIV (1952), pp. 353-381.
Las Estampas y el Sumario de El Escorial por Juan de Herrera, Madrid, 1954.
"Privilegio concedido por Gregorio XIII a Juan de Herrera para imprimir y vender sus estampas de El Escorial", *Academia*, núm. 58 (1984), pp. 79-99.
- HERRERA, Juan de, *Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la Fabrica de San Lorenzo el Real del Escorial*, Madrid, 1589 (edición facsímil 1978).
- KUBLER, George. *La Obra del Escorial*, Madrid, 1983.
- MARIAS, Fernando, "Trazas, trazas, trazas: Tipos y funciones del dibujo arquitectónico", *Juan de Herrera y su influencia*, Actas del Simposio, Camargo, 14/17 de julio de 1992, Fundación Obra Pía Juan de Herrera: Universidad de Cantabria, 1993, pp. 351-359.
- MARTÍN GONZALEZ, Juan José, "Formas de representación en la arquitectura clasicista del siglo XVI", *Herrera y el Clasicismo. Ensayos, catálogo y dibujos en torno a la arquitectura en clave clasicista*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1986, pp. 21-32.
"Felipe II planifica el diseño arquitectónico", *Juan de Herrera y su influencia*, Actas del Simposio, Camargo, 14/17 de julio de 1992, Fundación Obra Pía Juan de Herrera: Universidad de Cantabria, 1993, pp. 331-339.
"Interacción: Arquitectura y Escultura en El Escorial", *La Escultura en el Monasterio de El Escorial*, Actas del Simposio (1/4-IX-1994), Estudios Superiores del Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, San Lorenzo de El Escorial, 1994, pp. 33-57.
- RUIZ DE ARCAUTE, Agustín, *Juan de Herrera. Arquitecto de Felipe II*, Madrid, 1936, p. 126.

EL DIÁLOGO ENTRE LAS TENDENCIAS
ESCULTÓRICAS CASTELLANAS A
MEDIADOS DEL SIGLO XVI

Por

JESÚS MARÍA PARRADO DEL OLMO

La Historiografía de la escultura española del siglo XVI va cubriendo las lagunas existentes en cuanto a un conocimiento más completo de los maestros, los talleres y las relaciones entre unos y otros, así como de la catalogación convincente de las obras emprendidas por ellos. Acudiendo a un tipo de análisis morelliano se van resolviendo los problemas relativos a la precisión del alcance de las distintas propuestas estéticas afrontadas por Castilla en lo referente a la escultura. De igual manera, se ha podido establecer una valoración ponderada de nuestros artistas en relación con el ambiente cultural en que vivieron y desarrollaron su arte. Y sobre todo, se ha podido precisar con mayor rigor científico la documentación y la atribución de numerosas obras a sus creadores, de manera que se ha eliminado el flujo continuo de atribuciones de algunas de ellas a distintos escultores, según el criterio personal de quien formulaba las adscripciones.

Todo esto no quiere decir que ya no existan piezas de dudosa atribución o de discutible admisión general sobre las propuestas diseñadas, pero lo cierto es que los estilos personales y las obras de los escultores han sido trabados en una unión más racional y posibilista que las planteadas hace veinte años.

Ante este estado de la cuestión del estudio de la escultura española, se han comenzado a plantear análisis más ambiciosos de la misma. Se asiste al nacimiento de una historia del arte globalizada, de la relación del arte con las inquietudes culturales que lo vieron nacer. Ningún planteamiento excluye al otro, si no hay una intencionalidad previa excesivamente partidista. Todos los estudios son deudores de los otros y se orientan al mejor conocimiento del pasado, aspirando a un acercamiento mayor a la realidad del mismo.

En todo caso, la mayor aproximación a esa realidad del fenómeno estético del pasado, obliga a considerar los estilos de época como conceptos no acaba-

dos en sí mismos, sino como grandes unidades, dentro de las cuales existen tendencias y direcciones contrastadas, a veces enfrentadas entre sí a la hora de interpretar los planteamientos del momento, y en otras ocasiones, dotadas de gran poder de mutabilidad. La capacidad de asimilación selectiva de estas últimas las permitía una notable transformación de las tendencias de las que procedían en origen sus direcciones artísticas. Había en ellas una actitud erudita, cercana al eclecticismo, pero con un poder creativo superior al de la simple consideración de fusión de elementos. Este es el caso de la escultura castellana de mediados de siglo, lo que justificaría el concepto de auténtico diálogo entre tendencias para explicar la determinada orientación artística de determinados escultores y escuelas de ese momento (1).

Todo este preámbulo nace al calor de la meditación sobre un fenómeno concreto de nuestra historia del arte, al que han contribuido a conocer mejor unas y otras tendencias de la historiografía actual. Los estudios generales de nuestra escultura han incidido siempre sobre los escultores más creativos del siglo XVI, que fueron los que gozaron de mayor capacidad creativa para imponer sus estilos, por razones ideológicas o de simple capacidad de relaciones personales (2).

Desde el punto de vista de la originalidad de su planteamiento creativo o de la capacidad técnica o artística, se mantiene en líneas generales la misma valoración principal de determinados escultores en el panorama general de nuestra plástica quinientista. Vigarny, las tres “águilas” que practicaron este arte (Ordóñez, Siloe y Berruguete) (3), Juan de Juni (4), Gaspar Becerra (5) y los Leoni. Ahora se valora también a otros artistas, pero en un plano secundario como los berruguetescos (6), Juan de Ancheta (7), o el sorprendente Pedro López de Gámiz (8), así como a los distintos romanistas que pueblan las distintas escuelas del último tercio de siglo.

En realidad se sigue asistiendo a una valoración lineal de la evolución escultórica del siglo XVI, en la que se insiste en el modelo de maestros principales y seguidores, figuras de primera categoría y secundarias, talleres creativos y talleres provincianos, lo que, aún teniendo razón en el análisis de la realidad desde ese punto de vista no complace a una visión globalizadora de la creación estética, entendida como un problema de cambios de gusto generacionales.

Según esas líneas de investigación, el panorama de nuestra escultura se reduciría a un grupo de artistas de cabecera y a sus seguidores, con lo que

el paso desde los grandes maestros de la primera mitad de siglo hacia el romanismo se efectuaría sin solución de continuidad, de una manera directa, gracias al genio de Gaspar Becerra y a la interpretación más clásica del estilo de Juni, como ocurriría en las escuelas norteñas de la Península, en torno a Pedro López de Gámiz y Juan de Ancheta.

Sin embargo, la problemática parece ser más compleja. Hay un grupo de escultores que aparecen situados cronológicamente entre unas y otras tendencias, pues comienzan a trabajar en torno a 1540, los cuales plantearon propuestas estéticas definidas, que no pueden entenderse sólo como mera imitación de sus maestros ni mucho menos como una simple tendencia ecléctica. Se trata de un movimiento dotado de personalidad propia, aunque sus protagonistas no alcancen la genialidad ni logren imponer un estilo a la generación siguiente.

Durante la primera mitad del siglo, la escultura castellana se caracteriza por la variedad de tendencias estéticas que programan sus creadores. Las difíciles conexiones culturales existentes en el medio posibilitan esa actividad variada, tanto por el trasiego de orientaciones de muy variadas procedencias como por la capacidad de asimilación muy diversificada de los distintos patronos. La escasa capacidad para asimilar un estilo auténticamente clásico explica la casi nula influencia de Ordóñez en la escultura castellana, y que un escultor tan poco italianizante como Felipe Vigarny adquiriera el omnímodo prestigio en toda la región y aún fuera de ella, o que pudiera ser considerado como un creador del "arte romano" o renaciente por Diego de Sagredo (9).

El taller de Burgos es el primero en alcanzar la consideración de rector de las inquietudes plásticas del renacimiento castellano. Se trata de una escuela que une las nuevas posibilidades estéticas con la presencia de un importante foco de escultores hispano-flamencos, que de una u otra manera intervienen como oficiales del organizado trabajo de matiz empresarial que programa el escultor borgoñón. Ello explica las diferencias de calidad y hasta de estilo existentes en su producción. Aunque la gran novedad del maestro consistió en crear una visión más objetiva de la imagen religiosa, con un acento especial en destacar el volumen de las figuras o en lograr una verosimilitud de las acciones que superaba la elegancia cursiva y aristocrática de Gil de Siloe o los convencionalismos expresionistas de los Colonia.

Con la llegada de Diego de Siloe a Burgos, se asiste a un hecho de capital importancia para el taller de Vigarny. El recién llegado ya conoce el estilo italiano por su presencia contrastada en aquel país, si bien más en la zona

limítrofe del reino de Nápoles que en los centros rectores del arte quinientista. Siloe sabe insuflar vida a sus imágenes, convirtiendo la escultura religiosa en un mundo ideal en el que la gesticulación se contiene y se logra más la carga emocional a través de la vivacidad de sus superficies trabajadas con técnica impresionista. Aporta también un conocido sentido del ritmo, a través del cual contribuye a dotar de elegancia cursiva a los esbeltos personajes que componen sus escenas y grupos.

La fusión de ambas tendencias caracteriza las formas de la escultura burgalesa en los años siguientes y logra un estilo personal de escuela que se difunde por Castilla. El propio Vigarny se adapta a estos contenidos siloescos y evoluciona hacia una mayor elegancia y preciosismo técnico. Su escuela la desarrolla por zonas como Palencia, su entonces deudataria Valladolid, y Soria. También aparece su importante acción sobre Toledo, gracias a la presencia casi constante del borgoñón en trabajos de esa catedral.

En Toledo se asiste durante el primer tercio del siglo a la llegada de dos corrientes opuestas. Por un lado, la citada acción de la escultura arcaizante de Vigarny. Por el otro, se insinúa también la íntima relación con la vecina Ávila, en donde trabaja indistintamente para una y otra zona el interesante Vasco de la Zarza, quien tiene un concepto plástico quattrocentista lombardo. El gusto por la filigrana decorativa se une a una especial capacidad para la narración sin concesiones a lo accesorio, mostrándose la influencia de Fancelli en la tersura de las superficies en relieves y esculturas en bulto redondo. La documentada actividad de Zarza en Toledo prepara a esta escuela para una especial sensibilidad por la forma bien hecha y trabajada con delicadeza, que va a ser característica de los momentos inmediatamente posteriores.

El papel rector de la escultura castellana estaba destinado a ser asumido por Valladolid, a partir del segundo cuarto de siglo. Hasta ese momento en que Berruguete se asienta definitivamente en la ciudad, no había habido especial desarrollo de la escultura, pues su radio de acción geográfico estaba cubriendo su demanda de imágenes por parte de Vigarny, de quien se documentan distintas obras en la ciudad, o de los seguidores de éste asentados en Palencia que, desde su potente obispado, controlaban el trabajo para las parroquias rurales.

Valladolid, sede cosmopolita de la corte y de la Chancillería, “ciudad de lujo”, como la ha definido Barrassar (10) va a caracterizarse por el carácter emprendedor y novedoso de sus formulaciones plásticas. Con el posterior

asentamiento de Juan de Juni, se completa el binomio de ofertas estéticas que van a tener una mayor influencia en la escultura posterior de todo el reino. Se ha señalado el carácter emotivo o emocionalista de ambas tendencias. En lo que se mantiene algo ya señalado por toda la crítica, si bien con diferencias de matiz entre las interpretaciones tradicionales y las más modernas (11).

Sin embargo, aunque la obra de Berruguete y Juni sea igualmente expresiva, vibrante y apele a la llamada de los sentimientos del espectador, su posición estética e ideológica es muy distinta. La obra de Berruguete aspira a una imagen “mental” del drama humano o religioso representado en sus esculturas. Tiene un escaso interés por la caracterización psicológica o tipológica de sus representaciones, de manera que llega a suprimir los símbolos de muchos de los profetas o apóstoles del retablo de San Benito. Aspira más a una “idea” arquetípica que a una visión objetiva o realista. Se ha señalado repetidamente su relación con los “comprimari” del manierismo italiano, a lo que hay que añadir lo que pudo influir en su visión de la imaginería las ideas religiosas preponderantes en su medio ambiente.

Su obra nos muestra a un creador de imágenes que ha adaptado el concepto ideal de la formulación artística a la italiana al quehacer del taller de escultura castellano. Los descuidos formales, las llamadas “chapucerías” tan presentes en su obra y la constancia de las numerosas colaboraciones de oficiales en su trabajo, nos lo muestran más como un diseñador de “ideas”, que crea modelos sobre el papel y quizá a la cera, dejando la mayor parte de la ejecución material al taller. Es decir, trae el concepto neoplatónico florentino del arte como creación mental frente al concepto artesanal medieval. En ese sentido, su trabajo se parece más al del Rafael de las decoraciones vaticanas.

Su sentimiento religioso, intelectualizado y sometido al cedazo de la visión personal y apasionada se acerca más al del pujante erasmismo existente en España en el segundo tercio del siglo. No puede olvidarse que el erasmismo más puro iría en contra de la representación religiosa, como se muestra en el escaso interés del propio Erasmo por la misma, o las declaraciones en tal sentido hechas por algún artista tenido como tal (12). Pero en España, el erasmismo se adapta a las propias tradiciones o necesidades del país. Así ocurre con la plástica de Berruguete, nada útil para el adoctrinamiento o la simple devoción, como habían sido las líneas tradicionales de la imaginería medieval. En relación con ese posible erasmismo del escultor castellano se advierte sus contactos con la corte del Emperador, en la que se vivía con ardor

la visión religiosa de Erasmo (13); también la constancia de su trabajo para patronos en los que se advierten estas tendencias intelectuales, tales como el Monasterio de San Benito de Valladolid o el Cardenal Tavera; e incluso sabemos que en la biblioteca de su hijo, Alonso Berruguete y Pereda, ya muerto el padre, había libros de esa línea de pensamiento, entonces prohibidos, lo que le obligará a someterse a un juicio inquisitorial (14).

Berruguete aspiró a ser artista cortesano, pero el escaso interés mostrado por el Emperador en un arte oficial, debió obligarle a acomodarse a la situación del mercado de obras de arte, y dedicarse a la imaginería religiosa como única forma de conseguir sacarle fruto a su trabajo. Pero apenas trabaja para parroquias rurales (15) y siempre elige patronos de elevada categoría religiosa o social.

El emocionalismo de Juni es muy distinto. Se ha negado recientemente su paso por Italia (16), lo que es muy discutible, puesto que las referencias concretas a Miguel Angel, Rustici y el Laoconte sólo pueden proceder de una visión directa por parte del escultor (17). Lo que sí es cierto es la distinta posición ideológica y artística de este autor con respecto a Berruguete.

El emocionalismo de la obra de Juni busca “la presentización” del tema religioso; es decir, hacer vivir al fiel el tema como si estuviera situado delante de la escena y ésta se estuviera llevando a cabo realmente ante sus ojos. La obra de Juni no llama al intelecto, al sentimiento personalizado e individual como la de Berruguete; por el contrario busca la vivencia sentimental y directa del espectador a través de la puesta en escena en la que todo acusa una teatralidad evidente, en el sentido más profundo de la escenografía: hacer sentir como real lo ficticio. Por ello su arte es más objetivo y “realista” que el berruguetesco; los sentimientos son más concretos y la caracterización de sus tipos humanos adquiere tintes de gran verosimilitud tanto por el especial detenimiento en el reflejo de las vestiduras y motivos de adorno personal como por el interés por la caracterización de los rostros gracias a la técnica de las calidades y los postizos de pasta vítrea para los ojos.

Se habla de la influencia francesa, borgoñona, en este concepto artístico tan directo de la imagen. Pero también existía una concepción análoga en los escultores del norte de Italia (Niccolo dell’Arca, Guido Mazzoni, Antonio Begarelli), como ha señalado el profesor Martín González (18). Habría que pensar no sólo en los contactos estéticos sino también en los ideológicos para afrontar mejor el problema. La obra de Juni se adapta mejor a un concepto

devocional de estímulo a la fe, a través de la llamada a la sensación emotiva. Por ello está más cercana a una “pietas” tradicional, tal y como la programaban por entonces los mendicantes, sobre todo los franciscanos. La espiritualidad franciscana era amiga de lo concreto, de lo real y estimulaba a la piedad de los fieles a través de sermones en los que las metáforas desgarradas iban unidas a alusiones concretas a la realidad, como una forma de mover mejor las almas del público a la práctica religiosa. En torno a los franciscanos surgieron los ejemplos de teatro religioso, y también las procesiones de Semana Santa, cuyos “pasos” planteaban la escenografía de la Pasión en plena calle. A este mundo religioso pertenece la obra juniana. No en vano trabajó frecuentemente para monasterios franciscanos (San Francisco de Medina de Rioseco, San Francisco de Valladolid, Santa Isabel de esta última ciudad) y también iconografías de santos franciscanos suelen aparecer en sus retablos. Sería interesante poder estudiar la sensibilidad religiosa de sus patronos, a través del conocimiento de sus testamentos, para poder precisar hasta qué grado el franciscanismo era su espiritualidad.

Estas son las disyuntivas principales del arte escultórico castellano cuando en torno a 1542 se produce un momento crucial para la suerte futura del mismo. Se terminan los siales altos de la sillería de coro de la Catedral de Toledo e inmediatamente muere Felipe Vigarny. Berruguete comienza a trabajar asiduamente en la ciudad imperial y ocupa la situación preferente en los designios del omnipotente Cardenal Tavera y del cabildo catedralicio. En cambio, el mercado de obras de escultura en Valladolid queda abierto a diversas posibilidades de otros artistas que pudieran aprovechar el vacío dejado en la ciudad del Pisuerga.

En este contexto surge el pleito por el retablo de la Antigua, en el que compiten Juan de Juni y Francisco Giralte, éste último formado en el taller de Berruguete. Este sonado litigio tenía diversas significaciones, pero la que aquí más nos interesa es la de la competencia de los dos maestros por el dominio de la escultura en la ciudad (19). El triunfo final de Juni supone su afianzamiento como escultor dominante en la ciudad castellana.

A partir de este momento también suceden hechos importantes en el panorama religioso e intelectual. Las tendencias erasmistas sufren continuos reveses, como es de todos conocido (20), mientras que se va acentuando la victoria de las tesis de las órdenes mendicantes dirigidas hacia la “pietas” tradicional (21). El Concilio de Trento va a sancionar inmediata-

mente la línea tradicional de la Iglesia. El emocionalismo objetivo de Juni se impone como consecuencia de su mayor adaptación a las nuevas directrices religiosas, opuestas a cualquier visión subjetiva de las vivencias religiosas. Los autos de fe de Valladolid y Sevilla (1558), contra focos luteranos supone la definitiva caída de cualquier signo de heterodoxia religiosa.

Al mismo tiempo, el príncipe Felipe implantaba paulatinamente una organización racional del estado y también del arte, en especial de la arquitectura, orientándola hacia una interpretación arquetípica, grandiosa y heroica, en la que primaba la fijación en normas romanizantes. La corpulencia de los tipos junianos, su preocupación por la masa trabada en el conjunto a través de una simetría elástica, su definición concreta de los sentimientos, la búsqueda de una puesta en escena adecuada a las situaciones desarrolladas en las representaciones iconográficas permiten a su arte una mejor identificación con las nuevas directrices.

La llegada en 1557 de Gaspar Becerra a Valladolid completa el ciclo de las propuestas de la escuela de Valladolid a la escuela castellana. Con este escultor, aparece un miguelangelismo heroico, monumental y grandioso. Becerra trae un arte de plena definición de los conceptos a través de una visión arquetípica de los temas religiosos y de los santos. Su enfoque del arte religioso orientado hacia una visión despersonalizada de la vivencia espiritual estaba más en relación con los gustos del rey y con las directrices trentinas. Se plasmaba un concepto grandioso e inmutable del cristianismo, alejado de cualquier posibilidad de diálogo con el fiel, puesto que el dogma aparecía ante él con todo su carácter de verdad intemporal. No puede extrañar que el propio Juni vaciara de expresividad a las obras de su última etapa (22), pero como un paso sin grandes sobresaltos, puesto que su arte ya llevaba los gérmenes de las directrices impuestas por Becerra. Esteban Jordán o Francisco de la Maza, entre otros, participarán de ambas tendencias en mayor o menor medida.

La influencia vallisoletana se extiende rápidamente a través de Pedro López de Gámiz y Juan de Ancheta hacia el Norte de Burgos y el País Vasco-Navarro, en donde se crea una de las más fructíferas escuelas romanistas, en la cual confluyen las enseñanzas junianas y de Becerra (23).

Estas fueron las propuestas estéticas de la escuela vallisoletana que, a la larga serán las triunfantes en la región, pero no fueron aceptadas en todos los ambientes y talleres de una manera inmediata. Se puede decir que hubo otra manera de enfocar la problemática de la escultura española, que también tuvo

su validez y que se desarrolló durante algunos años paralela a la otra corriente señalada. No llegó a imponerse en Castilla y León, pues a la postre sería sofocada por las corrientes vallisoletanas ya descritas. Pero tuvo unos años de vigencia en torno a los años centrales de la centuria y los maestros que siguieron esta línea la extendieron por distintas escuelas provinciales.

El nexo de unión de todos ellos es Toledo y la actividad de Berruguete en esta ciudad. A partir del trabajo de éste en la sillería de la catedral, el mismo maestro evoluciona hacia un arte más reposado, elegante y dotado de una mayor perfección técnica, sin renunciar a una visión personalizada del hecho religioso, enfocado siempre como una vivencia dramática o patética.

Sin duda alguna, en el escultor están influyendo los cambios antes apuntados en la sociedad castellana, pero además el propio peso de la ciudad en la que estaba trabajando asiduamente. No hay duda de que había una tradición en la misma hacia la corrección formal en la escultura, desde los tiempos de Vasco de la Zarza, que había sido asimilada por Felipe Vigarny y sobre todo por su hijo, Gregorio Pardo, los cuales también habían recibido la lección técnica de Diego de Siloe. Todo ello se completa con el auge italianizante que vive la ciudad, a través de una interpretación libre y desprejuiciada del clasicismo, que se corresponde a una visión serliana, de la cual es Francisco de Villalpando su principal defensor al traducir los libros III y IV del maestro boloñés, y que en el campo de la arquitectura tuvo una especial resonancia, como ha señalado Fernando Marías (24).

En este ambiente, una generación de escultores nacidos entre 1510 y 1526 aproximadamente, trabajó con el maestro de Paredes de Nava en las distintas obras que éste ejecutaba en la ciudad del Tajo. Algunos se habían formado en su taller, como consta documentalmente que lo hizo Francisco Giralte (25) y probablemente Isidro de Villoldo, aunque en este caso no hay indicios documentados de lo mismo (26). Otros más jóvenes trabajan con él en la sillería de coro o en el sepulcro del Cardenal Tavera, siendo probable que colaborara alguno de ellos en la silla arzobispal con el grupo de la Transfiguración.

Todos ellos tienen unas características vitales que muestran su inquietud por penetrar en los centros artísticos en los que se encontrara un campo más fructífero para sus aspiraciones de desarrollo personal y artístico. Este ansia de ascensión social y económica a través de su trabajo se da en todos ellos, aunque no siempre consiguieron sus propósitos. Francisco Giralte aspira al triunfo en Valladolid, a través de su pleito por el retablo de la Antigua con

Juan de Juni, como se ha señalado arriba (27). Es sintomático que tras su fracaso, deje Palencia y marche a Madrid, en donde trabaja para el potente obispo don Gutierre de Carvajal y en donde recibirá enseguida la pujante actividad de una ciudad que iba a pasar a capital del reino.

Isidro de Villoldo, quien desde Ávila trabajó intermitentemente para Toledo, se orienta hacia el mercado ascendente de Sevilla, tras aceptar el contrato del retablo de la Cartuja de las Cuevas. Su muerte prematura truncará este proyecto, que pasará a heredar su paisano Juan Bautista Vázquez el Viejo y toda una corriente de escultores de origen abulense que pasarán a trabajar en la ciudad bética (28).

Manuel Alvarez, cuñado de Giralte, intentará asentarse en Toledo en repetidas ocasiones (29). Y también en Valladolid, en donde declara contra Inocencio Berruguete en el pleito de éste con el Comendador Pedro González de León, dejando traslucir ciertos resentimientos personales contra esta familia. Su fracaso le lleva a asentarse en su Palencia natal, aunque durante los últimos años de su vida consiga el definitivo cambio de residencia a la vecina Valladolid, aunque bajo la colaboración frecuente con los junianos Jordán y Francisco de la Maza (30).

La mayor juventud de estos maestros les lleva a aceptar el manierismo berruguetesco con distintas correcciones a la franqueza del planteamiento vitalista de éste. Su orientación vital y artística ya no es la misma que podía mover a su preceptor, quien también evolucionaba al compás de los tiempos. El mejor conocimiento de los planteamientos estéticos italianos, la influencia de la escuela de Valladolid con su planteamiento más acorde con una depuración clasicista de todos los extremos vivenciales de la imagen religiosa y el contacto directo con figuras como Gregorio Pardo o circunstancial con Diego de Siloe o Jerónimo Quijano, les empuja a una depuración elegante y artificiosa del lenguaje berruguetesco, aunque nunca lleguen a abandonar ciertos aspectos propios de las propuestas estéticas de éste, que en realidad, servirán para poder distinguirlos de las elaboradas por las vallisoletanas.

Estos escultores buscan una puesta en escena acabada y brillante que parte de las tendencias berruguetescas a partir de la sillería de coro toledana, en la que el interés por el perfecto acabado formal se imponía a la "idea" espontánea del boceto o dibujo previo. De esta manera la expresividad berruguetesca se convertía en un concepto sentimental más contenido en el

que la melancolía, la elegancia del gesto y la concepción más racional de la escenografía se convertían en los rasgos primordiales de la representación.

Por este motivo, el movimiento frenético de Berruguete se acompasa y se adapta a un dinamismo más fluctuante en el que la subjetividad es dominada por un concepto más sutil y monumental. El altorrelieve de Isidro de Villoldo que representa a San Bernabé, en el retablo de la sacristía de la catedral de Ávila, es paradigma de esta concepción.

El canon berruguetesco solo se mantiene en determinadas soluciones, prefiriendo acortarlo en una orientación miguelangelesca, que fuera vehículo apropiado para un planteamiento más estático de las figuras que componían sus escenas. No puede dejarse de lado, en este sentido, las influencias de las estampas durerianas, de los romanistas nórdicos o incluso de los grabadores a la sombra de Rafael, que fueron conocidos e interpretados abundantemente por estos escultores, como ya he señalado con aquéllos de origen palentino (31).

De aquí procede tanto la corrección del canon, como el especial interés puesto por estos maestros en destacar las superficies elegantes y cursivas, a través de un estudio fluctuante de los plegados, que pierden el carácter expresivo propio de Berruguete, para adoptar un papel rítmico en las composiciones tanto de la escultura exenta como del relieve. Precisamente, éste tiende hacia el relieve aplastado, a la manera juniana, para conseguir que predominen las superficies puramente decorativas, sin interés por la masa o el volumen. También procede de Juni o del comentado contacto europeo señalado, la mayor preocupación por situar fondos arquitectónicos o paisajísticos en sus escenas en relieve. Se intentaba así situar especialmente a los temas representados, dándoles una concreción ambiental, que no había interesado nunca a Berruguete.

En conclusión, se podría decir que el estilo de este grupo de escultores es un berruguetismo reformado, orientado hacia valores más externos y objetivos que el subjetivismo e "ideación" de Berruguete; hacia una elegancia más idealizada que la expresividad patética de éste. Pero al mismo tiempo, asume muchos de los principios berruguetescos en el lenguaje formal que adoptan, más refinado, más sutil como consecuencia de los cambios históricos de mentalidad que habían tenido lugar, pero su escultura estaría sobre todo cercana a corrientes del manierismo internacional, en el que predomina el formalismo elegante y cursivo, tal y como aparecía en distintas cortes europeas, en la

misma Florencia o en Parma, si bien en clave religiosa. De todos ellos, Juan Bautista Vázquez el Viejo puede ser la figura clave en la orientación estética de esta generación, sobre todo si se pudiera demostrar su presencia en Parma, durante un momento de su vida, como se ha indicado ya (32).

Aunque muchos de ellos terminarán por ser influídos por el romanismo en fechas más tardías, aún así nunca llegarán a la total heroificación arquetípica o a la frialdad mayestática de esta escuela. Mantendrán algunas notas estilísticas propias de sus orígenes, diluidas entre las nuevas aportaciones impuestas por el correr de los tiempos.

El maestro que, dentro de esta generación, parece el decano por su edad y su capacidad de trabajo es Francisco Giralte. Es el más decidido en buscar un canon más reducido que el berruguetesco y en adoptar algunas fórmulas y tipos junianos, sin renunciar a una puesta en escena dotada de muchos de los espectaculares recursos berruguetescos. Por su mayor edad, dentro del grupo, es también el que mantiene más elementos de la dicotomía Berruguete-Juni. A partir del contrato del retablo de El Espinar (1565), y sobre todo, en el sepulcro de Don Pedro Ponce de León (1573) adopta decididamente un aire romanista, sin duda favorecido por sus contactos directos en Madrid con Gaspar Becerra y Pompeyo Leoni (33).

Más decididamente se orientan hacia esa dirección interpretativa del arte berruguetesco algunos de los maestros de origen abulense, en especial Isidro de Villoldo, quien junto al problemático Juan de Frías, se nos muestra como un interesado por la construcción espacial y por las expresiones lánguidas y de un emocionalismo ponderado, tal y como se puede apreciar en sus retablos de San Segundo y San Bernabé de la catedral de Avila (34). Su muerte prematura nos deja en la duda de hacia dónde habría orientado sus pesquisas posteriores.

Como se apuntaba antes, Bautista Vázquez, abulense, pero más bien asentado en Toledo, desde donde extiende su radio de acción hacia La Mancha y La Alcarria, es uno de los más elegantes propagadores de esa concepción reformada del espíritu berruguetesco, en el que la idealización general de las concepciones del maestro alcanza una mayor carta de naturaleza, quizá por su mayor grado de italianización, como señala Margarita Estella (35). Juan Bautista Vázquez el Viejo tiene además el interés primordial de ser el continuador de la obra inacabada de Villoldo en el retablo de la Cartuja de las Cuevas en Sevilla, que le llevará a asentarse allí y atraer a

toda una pléyade de artistas abulenses-toledanos, que prolongarán el estilo hasta muy avanzado el siglo, siendo la generación de transición hacia los maestros barrocos andaluces (36).

En Palencia, pese a su cercanía geográfica y familiar con Valladolid (no en vano Palencia era la sede del obispado del que dependía la ciudad del Pisuerga), el romanismo tardó en penetrar, salvo en islotes aislados, como el representado por Hernando de la Nestosa en Astudillo (37) u obras aisladas encomendadas a maestros vallisoletanos. Tras la marcha de Giralte a Madrid, su cuñado Manuel Álvarez es el jefe de esta escuela y mantiene un estilo derivado de Giralte, reforzando la preocupación por la composición rítmica, los tipos elegantes y la composición espacial. El retablo de Santoyo marca la evolución hacia un mayor arraigo juniano y un leve contacto con la obra de Becerra, aunque nunca olvidará sus orígenes berruguetescos, al dotar a sus figuras y escenas de un movimiento y una crispación mayor que los otros autores de la escuela de Valladolid (38).

Este estilo elegante y sofisticado se introduce también en Burgos, dentro de los talleres de la ciudad. Domingo de Amberes pertenece a esta corriente, como puede verse en el retablo de Pampliega, con relieves aplastados bien contruidos, en los que se interesa por los fondos arquitectónicos y en cuyos tipos se advierte una corrección elegante de aspectos berruguetescos (39). O en el problemático Simón de Bueras, a quien creo que hay que considerar como un ensamblador más que imaginero, si se tiene en cuenta las diferencias abismales de calidad y estilo entre sus obras. Su sillería de legos de la Cartuja de Miraflores, en la que debió de contar con la colaboración de diversos maestros para la imaginería, algunos de ellos quizá palentinos, muestra un estilo propio de las características analizadas (40).

También penetra en tierras de Soria, en donde el junismo más estrecho lo representa Francisco de Logroño, pero hay otro grupo de obras, entre las que destaca el magnífico retablo del trascoro de la Catedral del Burgo de Osma, el de la iglesia de Santa María la Mayor de Soria o el de la concatedral de San Pedro, en las que asistimos a la misma interpretación elegante y refinada de un manierismo sinuoso y rítmico. Se advierte aquí la influencia giraltesca y de la escultura alcarreña. Recientemente, el citado trascoro de la catedral ha sido atribuido a Juan Bautista Vázquez, pero ha tenido una larga serie de propuestas de adjudicación de autoría, lo cual no deja de ser



Fig. 1. ALONSO BERRUGUETE.- Sillería de la Catedral de Toledo.



Fig. 2. JUAN DE JUNI.- Detalle del retablo de la Antigua, hoy en la Catedral de Valladolid.



Fig. 3. FRANCISCO GIRALTE.- San Juan Evangelista del retablo del Dr. Corral, en la iglesia de la Magdalena de Valladolid.



Fig. 4. ISIDRO DE VILLOLDO.- Retablo de San Bernabé en la Catedral de Ávila.



Fig. 5. BAUTISTA VÁZQUEZ EL VIEJO.- Virgen con el Niño del antiguo retablo de Almonacid de Zorita.



Fig. 6. MANUEL ALVAREZ.- Detalle del banco del retablo mayor de Santoyo (Palencia).



Fig. 7. MANUEL ÁLVAREZ.- Visitación del antiguo retablo del monasterio de la Santa Espina (Valladolid), hoy en el Museo Marés de Barcelona.



Fig. 8. Detalle del trascoro de la Catedral del Burgo de Osma.



Fig. 9. SIMON DE BUERAS Y OTROS.- Detalle de la sillería de la Cartuja de Miraflores (Burgos).



Fig. 10. DOMINGO DE AMBERES.- Retablo mayor de Pampliega (Burgos).

significativo para entender el grado de extensión de unas características estilísticas similares en esta generación (41).

El movimiento escultórico que comentamos tuvo, así pues, una personalidad definida, un radio de acción en la región castellano-leonesa muy amplio y mantuvo cierta competencia con las nuevas propuestas vallisoletanas hasta 1570, en que éstas se impondrán definitivamente. Sin embargo, en la zona andaluza sobrevivirá hasta finales de siglo, y contribuye a la interpretación elegante del naturalismo de la primera generación barroca sevillana.

NOTAS

- (1) El núcleo de este trabajo procede de una comunicación presentada al VI Simposio Luso-Espanhol de Historia del Arte. Viseu, 1991.
- (2) Destaquemos, entre otras: BERTAUX: "La Renaissance 1909-1913; WEISE: *Spanische*, 1925-1939; AZCARATE: *Escultura*, 1958. CAMON AZNAR: *La escultura*, 1967; GARCÍA GAINZA: "*Escultura*", 1978. Desde una perspectiva distinta, CHECA, Fernando: *Pintura*, 1983; MARÍAS, 1989.
- (3) HOLANDA: *De la pintura*, Edición de 1921. GÓMEZ MORENO: *Las Aguilas*, 1941.
- (4) MARTÍN GONZÁLEZ: *Juan de Juni*, 1974.
- (5) MARTÍN GONZÁLEZ: *Archivo Español de Arte*, 1969, pgs. 327-356.
- (6) PARRADO: *Los escultores, Palencia*. 1981. IDEM: *Los escultores, Avila*, 1981; PALOMERO: *El retablo*, 1983; ESTELLA: *Juan Bautista*, 1990.
- (7) GARCÍA GAINZA: *La escultura*, 1986; IDEM: *GOYA*, 1988, pgs. 132-137; ANDRES: *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1983, pgs. 464-467.
- (8) ANDRÉS: *La escultura*, 1975; IDEM: *El escultor*, 1976; IDEM: *GOYA*, 1975, pgs. 156 y sgs. IDEM: *Escultura romanista*, 1984.
- (9) SAGREDO: *Medidas*, 1986.
- (10) BENNASSAR: *Valladolid*, 1967.
- (11) Las interpretaciones más recientes inciden más en dar a Berruguete un carácter italianizante, mientras insisten en destacar más el borgoñismo de Juni. Vid: CHECA, pg. 269; MARÍAS, pg. 318 y sgs.
- (12) BATAILLON: *Erasmus*. Madrid, 1950. Así, las declaraciones en el pleito inquisitorial que sufrió el francés Esteban Jamete. DOMÍNGUEZ BORDONA: *Proceso*, 1933.
- (13) BATAILLON: pgs. 364-462.
- (14) ALLENDE-SALAZAR: *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 1915, pg. 194.
- (15) Su colaboración en el retablo de Olivares de Duero es del comienzo de su carrera, y además en este retablo debió de haber algún tipo de acción inspiradora o protectora superior al de la simple comunidad parroquial, dada la calidad de los artistas que

- intervienen en el mismo y determinados aspectos iconográficos del mismo. Sobre este retablo, puede consultarse: ÁVILA: *Archivo Español de Arte*, 1979, pgs. 405-424. IDEM: GOYA, 1979, pgs. 136-145. MARTÍN GONZÁLEZ, PARRADO y NIETO: *Catálogo*, 1986. MARTÍN GONZÁLEZ: *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1987, pgs. 372-374. PARRADO: *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1987, pgs. 243 a 258. IDEM: *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1991, pgs. 331 y 332.
- (16) MARÍAS: pg. 318 y sgs.
- (17) MARTÍN GONZÁLEZ: *Juan de Juni*, op. cit., id. Es muy interesante por las novedades aportadas acerca de la probable trayectoria formativa de Juni, el trabajo del mismo autor: *Academia. Boletín de la Real Academia de B.B. A.A. de San Fernando*. Madrid, 1984, pgs. 247-259.
- (18) MARTÍN GONZÁLEZ: *Juan de Juni*, op. cit., id.
- (19) PARRADO DEL OLMO: *Los escultores, Palencia*, pgs. 115-118.
- (20) BATAILLON. op. cit., pgs. 432 y sgs.
- (21) MARÍAS: op. cit., pgs. 314-316.
- (22) Sobre aspectos concretos del arte trentino, véase: CAMÓN AZNAR. *Revista de Ideas Estéticas*, 1947, pgs. 385 y sgs.; SARAVIA: *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1960, pgs. 129-144; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS: *Italy and Spain. Studies in the History of Art*, 1984, pgs. 153-158; CHECA: op. cit., id; MARÍAS: op. cit., pg. 518-610.
- (23) Ver las notas nº 6 y 7.
- (24) MARÍAS: *La arquitectura*, 1983.
- (25) ALONSO CORTÉS: *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1922, passim.
- (26) PARRADO, *Los escultores, Avila*, pg. 197-198.
- (27) Ver la nota nº 17.
- (28) Ver la nota nº 5.
- (29) PORTELA SANDOVAL: *La escultura*, 1977, pgs. 312-313. PARRADO: *Los escultores, Palencia*, pg. 195-198.
- (30) PARRADO: op. cit., id.
- (31) PARRADO, Jesús M^a. *Actas del II Congreso de Historia de Palencia*. 1991, pgs. 91 a 115.
- (32) Esta probable estancia en Parma es apuntada por ESTELLA: *Juan Bautista Vázquez*, op. cit., pgs. 19-24.
- (33) Intervino en el retablo de las Descalzas Reales, cuya traza definitiva sería de Becerra y tuvo relaciones personales con Pompeyo Leoni. Ver: PARRADO: *Los escultores, Palencia*, pg. 118 a 121.
- (34) PARRADO: *Los escultores, Avila*, pgs. 213 a 220.
- (35) ESTELLA: op. cit., id.
- (36) PALOMERO: op. cit., id.
- (37) Ver: PORTELA: *Revista de la Universidad Complutense de Madrid*, vol. XXII, nº 87, pgs. 223-232; IDEM: 1977, pgs. 360-370; MARTÍN GONZÁLEZ y Otros: *Inventario*, 1977, pgs. 78, 79, 82, 208, 257.
- (38) PARRADO: *Los escultores, Palencia*, op. cit., pgs. 193 a 281.

- (39) HUIDOBRO: *Boletín de la Institución Fernán González de Burgos*, 1950-1951, pgs. 354 y sgs.; 1952, pg. 230; AZCÁRATE; José M^a de: *Escultura*, pg. 201-202.
- (40) Sobre Simón de Bueras y la bibliografía que ha tratado de este artista puede verse IBÁÑEZ: *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1977, pgs. 215-222.
- (41) Sobre la escultura del siglo XVI en Soria, puede verse: SALTILLO: *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1944-1946; ARRANZ: *El Renacimiento*, 1979; IDEM: *La escultura*, 1986.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO CORTÉS, Narciso: "Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1922, LXXX, LXXXI, passim.
- ALLENDE-SALAZAR, Juan: "La familia Berruguete". *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, VII, 1915, pg. 194.
- ANDRÉS ORDAX, Salvador: *El escultor Lope de Larrea*. Vitoria, 1976.
- ANDRÉS ORDAX, Salvador: *El escultor Pedro López de Gámiz*. GOYA, 1975, pgs. 156 y sgs.
- ANDRÉS ORDAX, Salvador: *Escultura romanista de Miranda de Ebro: Pedro López de Gámiz y Diego de Marquina*. Valladolid, 1984.
- ANDRES ORDAX, Salvador: "Juan de Anchieta en Burgos". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLIX, 1983, pgs. 464-467.
- ANDRES ORDAX, Salvador: *La escultura romanista en Álava*. Vitoria, 1975.
- ARRANZ ARRANZ, José: *El Renacimiento sacro en la Diócesis de Osma- Soria*. Burgo de Osma, 1979.
- ARRANZ ARRANZ, José: *La escultura romanista en la Diócesis de Osma- Soria*. Burlada, 1986.
- ÁVILA, Ana: "El pintor Juan Soreda. Estudio de su obra". GOYA, 1979, pgs. 136-145.
- ÁVILA, Ana: "Juan Soreda y no Juan de Pereda. Nuevas noticias documentales e iconográficas". *Archivo Español de Arte*, 1979, pgs. 405-424.
- AZCÁRATE, José María de: *Escultura del siglo XVI*. Ars Hispaniae, tomo XIII, Madrid, 1958.
- BATAILLON, Marcel: *Erasmus y España*. Madrid, 1950.
- BENNASSAR, Bartolomé: *Valladolid au siècle d'Or. Une ville de Castille et sa campagne au siècle XVI*. París-La Haya, 1967.
- BERTAUX, E.: "La Renaissance en Espagne et Portugal". T. IV y V de *Histoire de l'Art*, de André Michel. París, 1909-1913.

- CAMÓN AZNAR, José: *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*. SUMMA ARTIS, t. XVIII, 2ª edición, Madrid, 1967.
- CAMÓN AZNAR, José: "La iconografía en el arte trentino". *Revista de Ideas Estéticas*, nº 20, 1947, pgs. 385 y sgs.
- CHECA, Fernando: *Pintura y escultura del Renacimiento en España. 1450-1600*. Madrid, 1983.
- MARÍAS, Fernando: *El largo siglo XVI*. Madrid, 1989.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete*. Madrid, 1933.
- ESTELLA MARCOS, Margarita: *Juan Bautista Vázquez el Viejo en Castilla y América*. Madrid, 1990.
- GARCÍA GAINZA, Concepción: *Algunas novedades sobre Juan de Anchieta en el IV Centenario de su muerte*. GOYA, 207, 1988, pgs. 132-137.
- GARCÍA GAINZA, Concepción: "Escultura del siglo XVI". En *Historia del Arte Hispánico*. Madrid, 1978.
- GARCÍA GAINZA, Concepción: *La escultura romanista en Navarra. Discípulos y seguidores de Juan de Anchieta*. Pamplona, 1986.
- GÓMEZ MORENO, Manuel: *Las Aguilas del Renacimiento Español*. Madrid, 1941.
- HOLADA, Francisco de: *De la pintura antigua*. Edición de la R. A. de B.B. A.A. de San Fernando. Madrid, 1921.
- HUIDOBRO, L.: "Pampliega". *Boletín de la Institución Fernán González de Burgos*, 1950-1951, pgs. 354 y sgs.; 1952, pg. 230.
- IBÁÑEZ, Alberto C.: "Simón de Bueras y el retablo mayor de Yudego (Burgos)". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XLIII, 1977, pgs. 215-222.
- MARÍAS, F.: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1563)*. Toledo, 1983.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *Juan de Juni. Vida y obra*. Madrid, 1974.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: "Precisiones sobre Gaspar Becerra". *Archivo Español de Arte*, XLII, 1969, pgs. 327-356.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José y Otros: *Inventario artístico de Palencia y su provincia*. Madrid, 1977, pgs. 78, 79, 82, 208, 257.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, PARRADO DEL OLMO, Jesús María y NIETO PÉREZ, Mariano: *Catálogo de la Exposición del retablo mayor de la iglesia parroquial de Olivares de Duero*. Valladolid, 1986.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: "Actualidad del retablo mayor de Olivares de Duero". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1987, pgs. 372-374.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: "Con Juan de Juni en Joigny". *Academia. Boletín de la Real Academia de B.B. A.A. de San Fernando*. Madrid, 1984, nº 59, pgs. 247-259.
- PALOMERO PARAMO, J. M^a. *El retablo sevillano del Renacimiento*. Sevilla, 1983.
- PARRADO DEL OLMO, Jesús María: *Los escultores seguidores de Berruguete en Ávila*. Ávila, 1981.

- PARRADO DEL OLMO, Jesús María: *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*. Valladolid, 1981.
- PARRADO DEL OLMO, Jesús María: "El origen de una medalla de la Asunción de Olivares de Duero (Valladolid)". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1991, pgs. 331 y 332.
- PARRADO DEL OLMO, Jesús María: "Pedro de Guadalupe y Alonso Berruguete en el retablo mayor de Olivares de Duero (Valladolid)". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología.*, 1987, pgs. 243 a 258.
- PARRADO, Jesús M^a: "Sobre el origen de algunas composiciones del arte palentino del siglo XVI. La presencia de la estampa". *Actas del II Congreso de Historia de Palencia*. Palencia, 1991, pgs. 91 a 115.
- PORTELA SANDOVAL, Francisco J.: "Hernando de la Nestosa". *Revista de la Universidad Complutense de Madrid*, vol. XXII, nº 87, pgs. 223-232.
- PORTELA SANDOVAL, Francisco J.: *La escultura del Renacimiento en Palencia*. Palencia, 1977, pgs. 312-313.
- SAGREDO, Diego de: *Medidas del Romano*. (Introducción de Fernando Marías y Agustín Bustamante). Madrid, 1986.
- SALTILLO, Marqués de: "Aportación documental a la biografía artística de Soria durante los siglos XVI y XVII (1509-1698)". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1944-1946.
- SARAVIA, Crescenciano: "Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes". *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. XXVI, 1960, pgs. 129-144.
- RODRÍGUEZ GUTIERREZ DE CEBALLOS, Alfonso, S.I.: "La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco". *Italy and Spain. Studies in the History of Art*, 13, 1984, pgs. 153-158.
- WEISE, Georg: *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*. Reutlingen, 1925-1939.

LA DEFENSA NOVOHISPANA DE LA
INGENUIDAD DE LA PINTURA

Por

JUAN MIGUEL SERRERA

Parafraseando a Lafuente Ferrari es posible afirmar que las “Borrascas de la Pintura” se dieron a ambos lados del Atlántico (1). Por el “triunfo de su excelencia” pleitearon, por igual, los pintores de la metrópoli y de las colonias. Ya ha sido estudiada la proclamación de la liberalidad de la Pintura que los pintores limeños llevaron a cabo en 1659 (2). Pero dado el medio y el marco elegido para efectuarla [los versos que aparecían en una de las tarjas que decoraban el carro de las Artes que recorrió la ciudad con motivo de las fiestas en honor del nacimiento del príncipe Baltasar Carlos], no parece que tal declaración hubiera estado acompañada de actuaciones de tipo legal, quedándose, más bien, en una mera declaración de principios.

Esas implicaciones sí se dieron, y unos años antes, en el Virreinato de la Nueva España, como así lo pone de relieve el alegato presentado en 1655 por el pintor Pedro de Benavides ante los tribunales de Puebla de los Ángeles. Los argumentos aducidos por Benavides coinciden en líneas generales con los expuestos por los pintores de la península. Para todos ellos era vital que los tribunales fallasen a favor de la Pintura como arte liberal, premisa sin la cual no podían obtener la exención del pago de la alcabala. Para conseguir tal fin lucharon, entre otros, los pintores de Toledo, Valladolid, Zaragoza, Granada y Madrid, contándose entre ellos figuras tan destacadas como el Greco y Vicente Carducho. Con esos maestros se relaciona el poblano Benavides, vinculación que le viene dada por haber pleiteado en 1655 en defensa de la ingenuidad de la Pintura, a la que definió como forma o idea, orden, regla, término y objeto del entendimiento.

Pero ¿quién fue el pintor que así definió la Pintura?. Los datos que por ahora se conocen lo presentan siempre en Puebla de los Ángeles, ciudad en la que consta documentalmente su presencia desde 1621 hasta 1655. Allí debió nacer, posiblemente en el último tercio del siglo XVI. Lo primero, el lugar de nacimiento, se desprende del hecho de que en esa ciudad vivían sus padres,

Diego de Benavides e Isabel González (3). Lo segundo, la fecha, se deduce del testimonio del propio pintor, quien al recibir en 1623 la herencia materna dijo tener más de veinticinco años (4). Durante los treinta y cuatro años que está documentado en Puebla cambia varias veces de domicilio. (5). Esas mudanzas estarían posiblemente motivadas por el crecimiento de su taller, en el que por esos años entran varios aprendices, a los que —como quedó reflejado en sus respectivas cartas de aprendizaje— tuvo que dar casa y comida (6).

El que al menos cinco jóvenes firmaran su carta de aprendizaje con Benavides hace suponer que su taller sería de los más prestigiosos de la ciudad, debiendo haber atendido en él numerosos encargos. Por desgracia sólo hay constancia documental de su participación en los retablos colaterales de la catedral poblana, una de las grandes empresas artísticas del obispo Palafox. En esos retablos trabajaron Pedro de Vargas, Diego Borgraf, Gaspar Conrado, Pedro Chacón y Benavides, corriendo a cargo de este último dos de los lienzos del retablo de San José y otros dos del retablo de San Miguel (7). Desafortunadamente esos retablos han desaparecido, no habiéndose localizado (si es que se conservan) los lienzos pintados por Benavides: el “Tránsito de San José” y el “San José con el Niño trabajando en el taller de Nazaret” del retablo de San José y “El ángel protector de la ciudad de Puebla de los Ángeles” y “Los ángeles protectores de los hebreos y los persas” del retablo de San Miguel.

El hecho de intervenir en esos retablos indica que debió ser uno de los pintores más destacados de Puebla, ya que en esa empresa trabajaron los más importantes de la ciudad. Su ejecución se inscribía dentro de las reformas emprendidas por Palafox en la catedral poblana, su sede episcopal desde 1640. Unos años antes García Ferrer había pintado los lienzos del gran retablo mayor, afortunadamente conservados “in situ”. Al respecto, y teniendo en cuenta que los colaterales se pintaron “a contento y satisfacción” de García Ferrer, no parece aventurado plantear la hipótesis de que sus lienzos —entre otros los de Benavides— guardasen cierta relación con los de García Ferrer, a cuyo cargo estuvo la supervisión de todas las obras emprendidas en la catedral poblana bajo el patrocinio de Palafox (8).

Además de intervenir en esos retablos pintaría otros muchos más, ya que, de no ser así, no se explica que hubiera mantenido abierto taller durante tantos años, recibiendo en él entre 1621 y 1647 al menos a cinco aprendices. Esas obras —por ahora no documentadas ni localizadas— serían las que

motivaron en 1655 el requerimiento del pago de la alcabala que dio lugar a la definición de la Pintura que aquí se comenta, no debiéndose olvidar, al respecto, que ese pago se le exigía por los beneficios obtenidos en el ejercicio de su oficio de pintor (9).

Consciente de los privilegios que como tal creía gozar, Benavides debió verse sorprendido ante el requerimiento de los jueces repartidores de las alcabalas reales. Para hacer valer sus privilegios y, sobre todo, para no pagar lo que le exigían, recurre la notificación, solicitando lo declarasen libre del pago de la alcabala y que, consecuentemente, lo eliminasen del correspondiente padrón (Apéndice documental). A tal fin expone una serie de argumentos, unos de tipo legal y otros de tipo teórico. No conociéndolos en profundidad, los confunde y enreda, dando lugar a un farragoso alegato, pobre desde un punto de vista estrictamente legal, pero rico en cuanto a contenido histórico. De hecho, su alegato es importante para un mejor conocimiento del derecho indiano, de la historia social indiana –en especial en lo relativo al estudio de las mentalidades– y de la cultura colonial, en concreto de la historia de su arte. Con respecto a este último punto resulta especialmente significativo, ya que pone de relieve cómo a mediados del siglo XVII los pintores de la Nueva España luchan por conseguir los mismos objetivos que los de la metrópoli. Empleando unos mismos argumentos –derivados en última instancia de los aducidos por los pintores italianos del “Cuattrocento”–, tanto unos como otros pleitean en defensa de la ingenuidad y nobleza de la Pintura, empeño que conllevaba el reconocimiento de su especial estatuto fiscal; aspecto éste que realmente fue el que motivó la redacción del alegato, o artículo, presentado por Benavides.

Lo inicia exponiendo una serie de argumentos de tipo legal, aduciendo tanto los derivados de la Ley como de la Costumbre. Con respecto a los primeros, señala que el Consejo Real de Hacienda había declarado a los pintores exentos del pago de la alcabala. Aunque no hace referencia expresa a ninguna de las Reales Provisiones, autos o sentencias que así lo habían dictado, se hace eco de los argumentos que habían servido de base a esos fallos. Recogidos algunos de ellos por Vicente Carducho al final de sus *Diálogos de la Pintura*, publicados en 1633 (10), sorprende que no los citara, lo que hace suponer que no conocía ese tratado. Sin emplear correctamente la terminología, señala que recibir dinero a cambio de una pintura no generaba un contrato de compraventa, ya que jurídicamente era un

contrato de “dos porque haga”, aclaración que suponía un conocimiento, si bien imperfecto, de la doctrina jurídica de la época; ésta distinguía entre contratos de “do ut des” y de “do ut facias”, los primeros obligados al pago de la alcabala y los segundos exentos.

Al respecto señala que no se le podía achacar el haber firmado ningún contrato por el que tuviera que pagar alcabala, pues en ellos lo que se consideraba no era el lienzo o la tabla, sino “sólo la inteligencia del arte de mi oficio”. A continuación pasa a recordar que la Pintura era un arte liberal, ya que estaba “fundada con actos interiores a la razón del sentimiento y gracia del entendimiento”, pues no era “materia, ni cuerpo, ni accidente de alguna substancia, sino una forma o idea, orden, regla, término y objeto del entendimiento”; definición que concuerda con la mantenida por los teóricos italianos del Manierismo, para quienes en algunos casos la “idea” equivalía a la “forma” (11). No estando, sin embargo, muy seguro de la eficacia de ese tipo de razonamientos, recurre a otros, en este caso basados en la Costumbre. En tal sentido asegura que “desde su principio hasta hoy está libre la pintura de esta gabela”, razón por la cual afirma que los pintores estuvieron siempre exentos de la alcabala; argumento que le lleva a considerarse libre de su pago.

Para reafirmar tal presupuesto, recurre a continuación a una serie de argumentos de tipo teórico, extraídos en su mayoría de la literatura artística española. Aunque no cita a ningún autor, su discurso implica el conocimiento de las ideas expuestas en sus escritos por autores como Gutiérrez de los Ríos, Juan de Butrón, José de Valdivieso, Vicente Carducho y Francisco Pacheco (12). De todas formas, aunque es posible que pudiera haber leído algunos de esos tratados, no parece que su artículo se inspire directamente en ellos. Todo hace suponer que esas ideas las conoció a través de otros maestros, no debiéndose olvidar, al respecto, que redacta su alegato en un momento en el que Puebla era el centro artístico del Virreinato. Gracias al mecenazgo del obispo Palafox los talleres de la ciudad habían desarrollado una intensa actividad, no siendo extraño, por tanto, que entre los pintores se diera ese tipo de debate, de cuya resolución dependía que se les eximiera del pago de la alcabala. En tal sentido, García Ferrer pudo ser de los maestros que más contribuyera a la difusión de esas teorías, ya que por proceder de Aragón tendría un conocimiento más directo del tema.

Para demostrar desde un punto de vista teórico la ingenuidad y liberalidad de la Pintura y la consecuente exención de los pintores del pago de la

alcabala, advierte de la primacía de la Pintura, presenta a Dios como pintor y señala que los reyes también practicaban ese arte. Con respecto al primer punto, apenas lo enuncia, limitándose a afirmar que la Pintura “aventaja en cuanto a arte liberal por noble a todas las artes”. De hecho no entra en tan arduo y complejo tema, no haciendo referencia a lo mantenido por los teóricos de la metrópoli. Debiéndole resultar demasiado complicados sus argumentos, sólo alude al más fácilmente comprensible: el de la alta estimación económica que siempre tuvieron las pinturas; punto éste en el que pudo seguir a Pacheco. No obstante, al tratar de este tema Benavides introduce en el texto una reflexión de tipo personal, ya que manifiesta que por entonces no se pagaban tan caras las obras antiguas; comentario éste que hay que ver referido al Virreinato de la Nueva España.

Con respecto al segundo argumento, a través del cual presenta a Dios como el gran pintor del universo –idea expuesta, entre otros, por Butrón, Valdivieso y Pacheco–, todavía es más parco en sus comentarios, advirtiendo de forma expresa que lo cita “por inteligencia y no para igualdad”. De todas formas, ese tema no fue ajeno a los pintores novohispanos de la época, quienes en unos casos representan a Dios Padre pintando a la Virgen de Guadalupe y en otros al Hijo o al Espíritu Santo (13). Más explícito se muestra al enunciar el tercero, ya que señala expresamente que Felipe II y Felipe IV habían pintado, “no desdeñándose del pincel la mano que administró el cetro”. En este punto parece seguir más de cerca a Pacheco, pues Valdivieso menciona como tales a Felipe III y Felipe IV y Butrón y Carducho sólo reseñan como pintor al último de esos dos monarcas. De Pacheco pudo también captar la idea de que los reyes encontraban en la pintura “el descanso de su corona”; idea tomada a su vez por Pacheco de Plinio, de cuya *Historia Natural* también se hicieron eco, como se aprecia a través de su alegato, los pintores de la Nueva España (14). Con respecto a este último argumento, las conclusiones que extrae son elocuentes, pues si “profesada (la Pintura) por el señor Soberano no había de ser juzgada por tributara de sus ministros”, quedaba claro que la Pintura no sólo era noble, sino también libre.

El alegato finaliza pidiendo de nuevo a los jueces repartidores de las alcabalas que lo declarasen exento de su pago y que lo borrasen del correspondiente padrón. No estando, sin embargo, muy seguro de que fallasen a su favor, pide que de no ser así le nombren jueces ante quienes recurrir su

artículo; petición ésta que le enfrentaba con la realidad social del Virreinato. Por entonces la Real Hacienda intensificaba sus requerimientos, no pareciendo por ello que Benavides consiguiera su propósito. De hecho, los pintores novohispanos siguieron estando sometidos al pago de la alcabala, sirviendo su alegato únicamente para testimoniar que, como tales, compartían los mismos anhelos que los metropolitanos.

Como a la mayoría, lo que a Benavides parece realmente interesarle es que lo declaren libre del pago de la alcabala. Así se desprende del contenido de su escrito, en el que los argumentos para conseguir su exención se imponen a los que debería haber aducido para demostrar la liberalidad de la Pintura, premisa sin la cual difícilmente la habría conseguido. Como ya se ha señalado, su postura pudo estar motivada por el desconocimiento de los textos de los teóricos hispanos, cuyos contenidos parece haber asumido oralmente, lo que le llevó a tener un conocimiento fragmentario y discontinuo de tales cuestiones. Más fácilmente comprensibles le debieron resultar las medidas derivadas de la aplicación de tales teorías, especialmente si repercutían en su bolsillo y, sobre todo, en su “status” social, punto este a tener muy en cuenta entre los pintores del Virreinato.

A tenor del artículo del “Señor Don Pedro de Benavides” –que así es como se le denomina en una de las cartas de aprendizaje–, resulta evidente que estos últimos muestran el mismo “afán por el privilegio”, el “mismo impulso de diferenciación” y el mismo “empeño por distinguirse del común de los ciudadanos” que Lafuente Ferrari advierte entre los pintores metropolitanos. En una sociedad como la colonial, en la que se multiplican los criterios de jerarquización social, los pintores debieron ver en la exención del pago de la alcabala un medio idóneo para romper las estructuras que dominaban el complejo tejido social indiano (15). De esa forma habrían alcanzado un especial “status” dentro de la ya de por sí compleja “República de los españoles”, diferenciándose, entre otros, de los maestros de las otras artes. Por desgracia para ellos no parece que lo consiguieran. Fallidos sus intentos, como lo fueron los de los pintores metropolitanos, el alegato presentado en 1655 por Benavides en Puebla de los Ángeles sirvió, no obstante, para que contemos con una de las descripciones más bellas y poéticas de la Pintura que se han dado en el mundo hispánico, aquella que la define como forma o idea, orden, regla, término y objeto del entendimiento.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Alegato en defensa de la Pintura como Arte Liberal presentado por el pintor Pedro de Benavides ante los Tribunales de Puebla de los Angeles el 9 de abril de 1655.

“Pedro de Benavides, Maestro del Arte de Pintor, vecino de esta Ciudad como mejor a mi derecho convenga digo: que a mi noticia ha venido que por los Jueces Repartidores de las Alcabalas Reales nombrados por V. S. S^a. se me ha repartido cierta cantidad de pesos de oro y me han encabezado para este efecto del cual dicho padrón se ha de servir V. S. S^a. mandar tildarme, declarándome por exento y libre de pagar la dicha alcabala por lo que de derecho resulta en mi favor, y porque no se puede averiguar que yo tenga trato ni contrato del que deba satisfacerlas sino sólo la inteligencia del arte de mi oficio, y si para hacer el dicho repartimiento miraron los repartidores este ejercicio. Por sus inmunidades desde su principio hasta hoy está libre la pintura de esta gabela por ser sólo y acomodarse el ingenio con el arte al objeto que se trató de pintura que es contrato innominado de que no admite esta pensión de que jamás se ha pagado como lo tiene interpretado. La costumbre que se admite sin embargo de los rigores de la ley del Reino por ser interpretación de ella y así está declarado por las leyes posteriores y juzgándolo el Consejo Real de Hacienda, Tribunal Soberano que justifica sus decisiones con lo acendrado de sus aciertos y los tiene el derecho por infalibles para que se juzgue por ellos en casos semejantes porque aunque es proposición corriente y llana en las leyes del Reino que se pague de cualquier cosa que se venda, no es menos llana que los pintores no deben alcabala de la pintura que habrán de que reciban paga, que aunque parece que dar dinero por recibir la pintura o compra y venta no lo es en los términos del derecho sino contrato de dos porque haga como va referido, y siéndolo es resolución común que no se debe porque aquí no se considera el lienzo ni la tabla, sino que se atiende a el arte y no a la materia sin que sea necesario más definición para que la pintura se considere arte liberal, que estar fundada con actos interiores a la razón del sentimiento y gracia del entendimiento donde se forma el concepto no es materia, ni cuerpo, ni accidente de alguna substancia, sino una forma o idea, orden, regla, término y objeto del entendimiento en que se considera primero el ser representativo

al modo que dicen los teólogos que le tienen en Dios eminential las criaturas antes de estar criados, esto con la diferencia que hay que sólo lo digo por inteligencia y no para igualdad, y cuando no tuviese las razones referidas para que se considerase arte, bastará saber los precios excesivos con que se han comprado algunas pinturas, el exceso de los talentos que dieron por ellas que aunque hoy no se vean pagar tan excesivo, sábese cuán costosamente se adquieren las obras antiguas y cuando la pintura no tuviera por su parte los motivos propuestos, les bastará el no haber pagado alcabalas desde que se impusieron porque aunque parece que la Ley Real excluye cualquier género de personas sin que les aproveche costumbre, prescripción o privilegio, siendo en la forma de la Ley. Y esa forma no la tienen los pintores con que parece que quedan excluidos de esta pretensión. Está decidido en el derecho que baste costumbre inmemorial de no haberla pagado por ser esta exención en favor de la pintura y no de los pintores. Y aunque es sin controversia verdad que no se admite costumbre alguna. En la excepción de las exenciones sino meramente el modo de adquirir la Ley, esto se entiende en la costumbre derogatoria de ella, no en la interpretación de la dicha Ley que sólo da entender que en el contrato nominado no se paga alcabala, de suerte que la costumbre no sirve aquí de más que de declarar el contrato y sirviéndose V. S. S^a. de atender al arte de la pintura hallará que apenas se considera liberal cuando se conoce libre, porque las artes se llaman liberales por la libertad que conceden a los que las ejercitan. Primera razón que las creó. Los pinceles a crédito las tablas de cuyos rostros pudiera llamarse homicida al que no solicitara su exención que cautiva la que es libre habiendo ocasión de libertarlo ya toca la raya del homicidio. Y una de las razones que el derecho real tiene admitidas para considerar exención de alcabalas, es la excelencia eminential de las cosas y que la pintura lo sea en excelencia y que le aventaje en cuanto a arte liberal por noble a todas las artes, se prueba con su misma naturaleza y con la gloriosa adoración que le han dado los mejores espíritus de las naciones a que se añade el profesarla tantos monarcas que libraron en su estudio el descanso de su corona, y en estos tiempos las Católicas Majestades de los señores reyes Felipe II y Felipe IV que hoy reinan, y por dilatados siglos rijan felizmente la monarquía del orbe, no desdeñándose del pincel la mano que administró el cetro, mérito que no sólo hace a la pintura noble sino libre, pues profesada por el señor Soberano no había de ser juzgada por tributaria de sus ministros con

que se averigua lo propuesto y concluyo con que la pintura tiene prescripta a mayor abundamiento la excención de alcabala por cuya razón no debe ser apremiado de su paga, y haberla gozado por tiempo inmemorial es constante y tanto que no necesito de prueba ni de otro acto coercitivo por la suprema dignidad que admite el derecho de la prescripción, por tanto a V. S. S^a. pido y suplico mande borrarne de los dichos padrones declarándome por exento de ello y en caso que convengan se nombren jueces ante quien se substancie este artículo haciendo en todo como tengo pedido. Pido justicia y en lo necesario y juro este escrito en forma.

Pedro de Benavides (*Rúbrica*)

Nueve de abril de mil seiscientos cincuenta y cinco”.

Centro de Estudios de Historia de México (CONDUMEX). México, D.F.
 Archivo Cervantes.

NOTAS

- (1) LAFUENTE FERRARI, Enrique: “Borrascas de la Pintura y Triunfo de su Excelencia. Nuevos datos para la historia del pleito de la ingenuidad del Arte de la Pintura”, *Archivo Español de Arte*, vol. XVII, 1944, pp. 77-103.
- (2) RAMOS SOSA, Rafael: *Arte festivo en Lima virreinal. (Siglos XVI-XVII)*, Sevilla, 1992, pp. 102-104 y 120.
- (3) Los nombres de sus progenitores figuran en el documento por medio del cual su padre le hizo entrega el 6 de abril de 1623 de la herencia de su madre. Al respecto, Archivo General de Notarías (A.G.N.), Notaría 4^a de Puebla, a cargo de Alonso de Corona, año 1623, fol. 1065. Debo a la amabilidad de mi buen amigo Guillermo Tovar de Teresa el conocimiento de los datos documentales que se aportan en este trabajo, en especial el del alegato redactado en 1655 por Benavides.
- (4) Dado que en 1623 dijo tener más de venticinco años, en principio la fecha de su nacimiento se podría fijar en torno a 1598. Sin embargo, teniendo en cuenta que en 1621 estaba trabajando ya como pintor –como lo demuestra que en ese año recibiera como aprendiz a Andrés de la Cruz–, esa fecha se podría adelantar unos años. Con respecto a la carta de aprendizaje de Andrés de la Cruz, cfr. Pérez de Salazar, Francisco: *Historia de la pintura en Puebla*, edición, introducción y notas de Elisa Vargas Lugo, México, 1963, p. 127. (Se cita por la edición de Perpall S. A. de C. V., México, 1990). Pérez de Salazar sólo indica el nombre del escribano. La carta queda registrada en el A.G.N., Notaría 4^a de Puebla, a cargo de Alonso Corona, año de 1621, fol. 621.

- (5) En 1621 arrienda por un año una casa en la Cerrada de Santo Domingo, cerca del convento de Santa Clara. Al año siguiente la traspasa, alquilando otra en la calle Cholula. El primer contrato lo firma el 30 de diciembre de 1621. La casa se la arrienda el presbítero Pedro Crespo de Rosas, estipulándose que el arrendamiento se hacía por un año y por 115 pesos. Cfr. A. G. N., Notaría 4ª de Puebla, a cargo de Alonso de Corona, año de 1621, fol. 3159. El traspaso lo efectúa Benavides el 5 de abril de 1622, quedándose con el alquiler Melchora de los Reyes. Cfr. A.G.N. Notaría 4ª de Puebla, a cargo de Alonso Corona, año de 1622, fol. 787. El último contrato, celebrado el 21 de abril de 1622, lo firma por un plazo de veinte meses. La casa se la arrienda el sastre Juan Bautista de Vivas. Cfr. A.G.N., Notaría 4ª de Puebla, a cargo de Alonso Corona, año de 1622, fol. 884.
- (6) El 20 de marzo de 1621 firma su carta de aprendizaje por cinco años el sevillano Andrés de la Cruz, haciéndolo por cuatro el 10 de mayo de ese mismo año Sebastián López. Sobre la carta de aprendizaje del primero, véase nota núm. 2. Con respecto a la del segundo, cfr. Pérez de Salazar, Francisco: *Historia de la pintura*, op. cit., p. 127. Esta última carta se registra en el A.G.N., Notaría 4ª de Puebla, a cargo de Alonso Corona, año de 1621, fol. 1079. Al margen figura una anotación por la que los otorgantes la dan por nula. En 1628 volvió a contar con otro aprendiz, Hernando García Rendón, pasando a formar parte de su taller en 1644 el mestizo Diego de Núñez y en 1647 Francisco de Valencia. Con respecto a la carta de aprendizaje de García Rendón, firmada el 15 de septiembre de 1628, cfr. A.G.N., Notaría 4ª de Puebla, a cargo de Alonso Corona, año de 1628, s/f. Con relación a la de Núñez, firmada el 1 de agosto de 1644, y la de Valencia, rubricada el 14 de junio de 1647, cfr. Pérez de Salazar, Francisco: *Historia de la pintura*, op. cit., p. 127. Estas dos últimas cartas de aprendizaje quedan registradas en el A.G.N., Notaría 4ª de Puebla, año 1644, a cargo de Diego Cortés de Brito, y año de 1647, a cargo de Melchor Fernández de la Fuente.
- (7) PÉREZ DE SALAZAR, FRANCISCO: *Historia de la pintura*, op. cit., pp. 130-131. Benavides debió tratar a casi todos esos pintores, si bien sólo consta documentalmente que entró en contacto con Pedro Chacón, en unión de quien el 14 de junio de 1647 se obligó a pagar a Bartolomé de Salazar cierta cantidad de dinero. Cfr. Pérez de Salazar, Francisco: *Historia de la pintura*, op. cit., p. 127. Pérez de Salazar fecha esa escritura en 1641, cuando en realidad se firmó en 1647.
- (8) Sobre García Ferrer, cfr. PEREZ DE SALAZAR, FRANCISCO: *Historia de la pintura*, op. cit., pp. 29-32 y 144. Asimismo, cfr. TOUSSAINT, Manuel: *Pintura colonial en México*, edición de Xavier Moysén, México, 1965, pp. 118-120 y 260.
- (9) Esas obras serían las que le posibilitaran la posesión de esclavos, de los que consta que en 1630 vendió uno y en 1646 adquirió otro. Sobre el primero, un negro de dieciocho años llamado Pedro, vendido el 14 de enero por 300 pesos, cfr. A.G.N., Notaría 4ª de Puebla, a cargo de Alonso Corona, año de 1630, s/f. Sobre el segundo, también negro, adquirido por 300 pesos el 9 de enero al presbítero Diego Ortiz, cfr. PEREZ DE SALAZAR, FRANCISCO: *Historia de la pintura*, op. cit., p. 127. La escritura de compra de este último esclavo queda registrada en el A.G.N., Notaría 4ª de Puebla, a cargo de Diego Cortés de Brito, año de 1646, s/f. A estas noticias de tipo económico se podría sumar el dato de que el 20 de junio

- de 1653 Benavides aparece como deudor de un tal Andrés de la Cueva. Cfr. A.G.N., Notaría 4º, a cargo de Nicolás López Gallegos, año de 1653, s/f.
- (10) CARDUCHO, Vicente: *Diálogos de la Pintura*, Madrid, 1633. (Se cita por la edición prologada y anotada por Francisco Calvo Serraller, Madrid, 1979).
- (11) PANOFSKY, Erwin: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der ältern Kunsttheorie*, Hamburgo, 1924, pp. 64-65. (Se cita por la edición española, publicada por Ediciones Cátedra, Madrid, 1977).
- (12) El texto de Gaspar Gutiérrez de los Ríos al que se alude en este trabajo se titula *Noticia general para la estimación de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles, con una exortación a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particularidades para las personas de todos estados*, habiéndose publicado en Madrid en 1600; el de Juan de Butrón, titulado *Discursos apologeticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura. Que es liberal y noble de todos derechos*, se publicó en Madrid en 1626; el texto de José de Valdivieso forma parte del *Memorial informatorio por los pintores en el pleito que tratan con el Señor de Su Magestad, en el Real Consejo de Hazienda, sobre la exemption del Arte de la Pintura*, publicado en Madrid en 1629, en el que entre otras figuras destacada de la época intervinieron Lope de Vega y Jáuregui; sobre el texto de Vicente Carducho, véase la nota 10ª y sobre el de Francisco Pacheco, la nota 14ª. Sobre los citados textos, cfr. CALVO SERRALLER, Francisco: *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid, 1981. Sobre el tema de la Pintura como arte liberal y de la consecuente exención de los pintores del pago de las alcabalas existe en España una amplia bibliografía. Especial interés tiene el artículo de Lafuente Ferrari citado en la nota 1ª, en el que por primera vez se tratan de forma sistemática esas cuestiones. Igualmente valiosos son el de Gállego, Julián: *El pintor de artesano a artista*, Granada, 1976 y el de Belda Navarro, Cristóbal: *La "ingenuidad" de las artes en la España del s. XVIII*, Murcia, 1993. Con respecto al mundo de la escultura, cfr. BELDA NAVARRO, Cristóbal: "La escultura y la ingenuidad de las artes en la España Barroca", *Pedro de Mena y su época*, Málaga, 1990, pp. 19-32.
- (13) VARGAG LUGO, Elisa: "Iconología guadalupana", en *Imágenes guadalupanas. Cuatro siglos*, México, 1987, p. 108, figs. 87-89.
- (14) Acerca de la influencia de la *Historia Natural* de Plinio en la obra literaria de Pacheco, consultese la edición, introducción y notas de Bonaventura BASSEGODA I HUGAS al *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco, Madrid, 1990. Sobre la figura de Felipe IV como pintor, cfr. Gállego, Julián: "Felipe IV, pintor", *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, vol. I, Granada, 1979, pp. 533-540.
- (15) Sobre el particular, cfr. PASTOR, Rodolfo: "La alcabala como fuente para la historia económica y social de la Nueva España", *Historia Mexicana*, núm. 105, México, 1977, pp. 1-16. De la complejidad del tejido social indiano da fe que de la alcabala estuvieran exentos, aunque por razones muy diversas, los clérigos y los indios. Constituyendo la alcabala, como señaló Carande, "la renta ordinaria de mayor rendimiento", se explica que tanto en la metrópoli como en las colonias las exenciones a su pago se aplicaran restrictivamente. De esto último da fe una Ordenanza dada en el Virreinato de la Nueva España el 25 de mayo de 1653, en la que, tras reconocer que los indios estaban exento

de la alcabala, aclaraba que los mestizos, mulatos y negros libres sí estaban obligados a pagarla. Sobre el particular y en general acerca de la exención de la alcabala por parte de los indios, cfr. DÍAZ REMENTERÍA, Carlos: "Aproximación al estudio de un privilegio del indio: la exención de alcabala", *Historia, Instituciones, Documentos*, núm. 11, Sevilla, 1984, pp. 313-342.

BIBLIOGRAFÍA

- BELDA NAVARRO, Cristóbal: "La escultura y la ingenuidad de las artes en la España Barroca", en *Pedro de Mena y su época*, Málaga, 1990.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal: *La "ingenuidad" de las artes en la España del s. XVIII*, Murcia, 1993.
- CALVO SERRALLER, Francisco: *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid, 1981.
- CARDUCHO, Vicente: *Diálogos de la Pintura*, Madrid, 1633. (Se cita por la edición prologada y anotada por Francisco Calvo Serraller, Madrid, 1979).
- DÍAZ REMENTERÍA, Carlos: "Aproximación al estudio de un privilegio del indio: la exención de alcabala", en *Historia, Instituciones, Documentos*, núm. 11, Sevilla, 1984.
- GALLEGO, Julián: *El pintor de artesano a artista*, Granada, 1976.
- GALLEGO, Julián: "Felipe IV, pintor", en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, vol. I, Granada, 1979.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique: "Borrascas de la Pintura y Triunfo de su Excelencia. Nuevos datos para la historia del pleito de la ingenuidad del Arte de la Pintura", en *Archivo Español de Arte*, XVII, Madrid, 1944.
- PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura*, Sevilla, 1649. (Se cita por la edición preparada y anotada por Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, 1990).
- PANOFSKY, Erwin: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der ältern Kunsttheorie*, Hamburgo, 1924, pp. 64-65. (Se cita por la edición española, publicada por Ediciones Cátedra, Madrid, 1977).
- PASTOR, Rodolfo: "La alcabala como fuente para la historia económica y social de la Nueva España", en *Historia Mexicana*, núm. 105, México.
- PÉREZ DE SALAZAR, Francisco: *Historia de la pintura en Puebla*, edición, introducción y notas de Elisa Vargas Lugo, México, 1963. (Se cita por la edición de Perpal S. A. de C. V., México, 1990).
- RAMOS SOSA, Rafael: *Arte festivo en Lima virreinal. (Siglos XVI-XVII)*, Sevilla, 1992.

“EL GRABADOR ITALIANO NICOLÁS BARSANTI,
DIRECTOR DE LA CALCOGRAFÍA REAL”

Por

JOSÉ LUIS BARRIO MOYA

En 1772 se publicó el primer tomo del célebre *Viaje de España*, obra maestra de la historiografía artística española de la Ilustración, debida al estudio y esfuerzo del culto abate valenciano Antonio Ponz, la cual y según la certera opinión de Gaya Nuño es “un monumento único de voluntad de conocimiento, de amor a España y de casi inverosímil dedicación personal, documento máximo del siglo XVIII y no previsible por los anteriores ni superado por los siguientes” (1).

En 1776 apareció el tomo VI del citado *Viaje de España*, que Ponz dedicó a Madrid y Sitios Reales cercanos (el Buen Retiro, el Pardo y la Zarzuela), así como a las residencias del infante don Luis de Borbón en Boadilla del Monte y Villaviciosa de Odón. Pero en este tomo, Ponz no se limita, como era su costumbre, a describir y analizar las obras de arte que se encontraban en palacios e iglesias, sino que también lanza amargas quejas, en una actitud crítica tan propia de los ilustrados reformadores, ante la decadencia en que se encontraban las técnicas del grabado. Para Ponz el estado de postración en que había caído el arte del buril impedía que Europa conociese los ricos tesoros artísticos que se guardaban en España, expresando su opinión con las siguientes palabras: “¿Que hay en Francia, en Italia y en otras mil partes de bueno o malo que no se haya comunicado por medio de estampas, con crédito de los que poseen las obras originales, y no poco menos de los que publican las copias?. Las colecciones de excelentes obras estampadas que continuamente vemos venir de fuera, solo, sirve para admirarnos pero no para movernos a hacer otro tanto. Si se grabasen las pinturas del Escorial, las de los Palacios Reales, y otras muchas ¡quanta reputación se lograría en esa línea!” (2).

Para Ponz la falta de buenos grabadores en la España de su tiempo hacía que se tuviese que gastar grandes sumas de dinero en la adquisición de estam-

pas extranjeras, a la vez que no se podía difundir los valiosos fondos artísticos españoles, de los que el resto de Europa tenía una idea mas bien confusa.

No carecía Ponz de razón al lamentar la escasa calidad de las estampas españolas de su época, puesto que durante la primera mitad del siglo XVIII, “la mayor parte de nuestro grabado se nutre de la tradición barroca en completa decadencia” (3). Sin embargo esta situación va a cambiar totalmente a partir del tercer tercio del siglo XVIII, cuando la Monarquía absoluta y reformista va a ver en el grabado el medio mas idóneo para difundir las ideas de la Ilustración.

En 1793 va a aparecer la tercera edición del citado tomo VI del *Viaje de España*, y en ella, en nota a pie de página, Ponz informa orgulosamente cómo “después de la impresión de este libro ha tomado notable incremento el grabado en láminas, habiendo adornado con ellas varios libros que se han impreso, y del Casón del Buen Retiro se ha grabado una buena porción” (4).

La causa de ese cambio de opinión que Ponz muestra entre las dos ediciones del tomo VI de su *Viaje de España*, hay que buscarla en los logros conseguidos por la Real Calcografía, fundada en 1789 y cuyo origen se encuentra en el “Plan de grabadores del rey”, cuya redacción corrió a cargo de Manuel Monfort, quien desde 1784 era el máximo responsable de la Imprenta Real.

Para Monfort era importante la creación de una Calcografía, puesto que con ella se ahorraría la Hacienda pública una considerable cantidad de dinero que generaba los encargos de láminas que constantemente se hacían a las imprentas de Marín y de la viuda de Ibarra. Pero además de ello se podría llevar a cabo un importante proyecto artístico, la estampación de la “Colección de quadros originales que hay en España dignos de ser publicados” y la de “Retratos de los españoles distinguidos en Letras, Armas y en Política, cuya memoria aún por este camino convendría que se extendiese por todo el mundo”.

Estos proyectos de Monfort fueron del agrado del secretario de Estado, conde de Floridablanca, quien hizo instalar en la sede de la Imprenta Real, sita en la calle de las Carretas, dos tórculos, con los que se comenzó a estampar, siendo la primera obra salida de aquellas prensas, como era lógico, un retrato del conde, grabado por Joaquín Ballester sobre un dibujo de Angel Bueno (5).

El 15 de junio de 1789 el subdelegado de la Imprenta Real propuso al conde de Floridablanca “que se recojan, cuiden y tiren de nuevo, cuando sea necesario, las láminas que se hayan abierto de orden del rey en la

Imprenta Real” (6). Esta idea fue muy bien acogida por Floridablanca, y así el 17 de septiembre de 1789 una Real Orden mandaba a Santiago Barufaldi, administrador de la Real Imprenta, “que se forme una colección de todas las láminas a fin de custodiarlas en la misma Real Imprenta, dando comisión de conservarlas y hacerlas retocar al académico de mérito Don Nicolás Barsanti” (7), a quien vamos a dedicar este trabajo.

Nicolás Barsanti, conocido como Nicolo, nació en Roma a mediados del siglo XVIII, siendo hijo de Don Menandro Barsanti y de Doña Francisca Belandi, ambos también naturales de la citada ciudad italiana.

En Roma, Barsanti conoció a Don José Moñino, el que después sería conde de Floridablanca, enviado por Carlos III como embajador ante el papa para lograr la extinción de la Compañía de Jesús. Floridablanca invitó al grabador romano a venir a España, a la que arribó en 1778. Una vez en Madrid, Nicolás Barsanti ocupó diferentes cargos contables, y así el 15 de marzo de 1785, Carlos III le nombró pagador y tesorero del Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial, con un sueldo de 600 ducados anuales, asignándole además un escribiente a sus ordenes para “que lleve las cuentas y razón”, que recibiría por su trabajo la cantidad de doscientos ducados también al año (8).

En 1786 Barsanti fue nombrado por el Banco de San Carlos “factor principal de provisiones de jornada en los reales sitios” (9).

El 19 de agosto de 1789, Nicolás Barsanti es designado académico de mérito de la Real Academia de San Fernando, y ese mismo año director de la Calcografía Real, a causa de su habilidad como grabador y a los profundos conocimientos que tenía de la Calcografía romana.

Nicolás Barsanti contrajo matrimonio con Doña Antonia Leclerc y Guillen, de cuya unión nacieron dos hijos, bautizados con los nombres de José y Francisco.

La labor de Barsanti al frente de la Calcografía Real fue enormemente beneficiosa para aquella institución, en la que el grabador italiano volcó todo su entusiasmo y sus grandes dotes artísticas. Logró reunir todas las láminas propiedad del Estado que se encontraban desperdigadas por distintos organismos oficiales, supervisó la impresión de los vales reales, emitidos por el Banco de San Carlos, dirigiendo además la colección de retratos de Españoles Ilustres y las primeras estampaciones de las pinturas que se guardaban en las colecciones reales.

En 1779 y ante el mal estado de conservación del Casón del Buen Retiro, sobre todo a causa de la humedad, Ponz recomendó la restauración y conservación de los frescos con los que Lucas Jordán había decorado el techo del edificio. Gracias a la influencia de Ponz, el pintor José del Castillo realizó una primera restauración de la bóveda. Pero además del techo del Casón, donde Lucas Jordán representó la Alegoría de la Orden del Toisón de Oro, el pintor italiano decoró las paredes de la sala con otra serie de frescos en los que se narraban los Trabajos de Hércules. Desgraciadamente estos frescos, interesantísimos, fueron borrados en 1834, cuando el Casón del Buen Retiro fue convertido en Salón de Sesiones del Estamento de Próceres.

Pero antes de aquel grave atentado artístico, y también por consejo de Ponz, se grabaron, en 1779, algunos de los frescos realizados por Jordán de los trabajos de Hércules. Para ello el pintor José del Castillo realizó “nueve óleos, copias de los frescos de Jordán considerados como apuntes para el grabado y cuyas imágenes se corresponden con toda exactitud” (10).

Los encargados de grabar los frescos de Jordán fueron Nicolás Barsanti y el murciano Juan Barcelón. A Barsanti se le deben Hércules y la hidra de Lena, Hércules y el dragón, Hércules y los cércopes y Hércules y Lica, que demuestran la habilidad técnica y grandes cualidades del artista italiano en el manejo del buril (11).

Sin embargo la caída de Floridablanca, el 28 de febrero de 1792, significó para Barsanti un largo calvario. Falto de la ayuda de su protector, el grabador italiano fue víctima de toda una larga serie de intrigas, motivadas por la envidia, y de vergonzantes anónimos amenazadores, que culminaron a partir de 1808, coincidiendo con la invasión napoleónica.

En 1812, Nicolás Barsanti fue destituido de su cargo en la Real Calcografía, sirviendo de excusa para ello la acusación, totalmente infundada, de haber ofrecido a José Bonaparte los tesoros artísticos que se guardaban en aquella institución. No acabaron aquí las penas del grabador italiano, puesto que en 1813, y tras la evacuación de Madrid por parte de las tropas francesas, sufrió dos semanas de cárcel.

En 1814, Barsanti intentó recuperar su cargo contable en El Escorial, por lo que el 2 de julio de aquel año envió un Memorial a Fernando VII en el que expresaba “con el mas profundo respeto a V.M. hace presente que el año 1785, a 18 de abril, fue nombrado por el digno abuelo de V.M. tesorero, pagador y recaudador del Real Sitio de San Lorenzo, en tiempo que no teniendo todavía

el arreglo de los demas sitios, los alcaldes mayores del Escorial de Abaxo exercian jurisdiccion durante la jornada, hasta el año 1789, que en 30 de marzo nombró Su Magestad con governador y asesor, hallandose por este medio el exponente el empleado mas antiguo que exista del gobierno del precitado sitio y en cuyo destino se ha mantenido hasta el ultimo de 1808, en que por la invasion de los enemigos quedo destituido de su empleo, en cuya atención a V.M. rendidamente suplica: que en vista de los dilatados méritos y de 29 años de servicios, en los quales habiendo cumplido exactamente sus obligaciones y presentado sus cuentas en el Tribunal de contaduría mayor, según prevenían las reales ordenes, con la escrupulosidad requerida por su destino y no habiendo exercido como tal función alguna desde la precitada época de 1808, se le devuelva a su destino de tesorero, o lo que sea del agrado de S.M. Gracia que espera del paternal y magnanismo corage. Madrid 2 de julio de 1814. Señor A.L.Rs.P.de VM. Firmado Nicolás Barsanti" (12).

El 6 de septiembre de 1814, la Secretaría de Estado enviaba el Memorial de Barsanti a Don Francisco Carmona, governador del Real Sitio de El Escorial, con el siguiente texto: "De Real Orden dirijó a V.S. la adjunta instancia de Don Nicolás Barsanti, tesorero, pagador y recaudador del Real Sitio de San Lorenzo, en que solicita la rehavilitación en su destino, a fin de que se sirba informar acerca de la conducta que haya obserbado durante las pasadas ocurrencias, con todo lo demas en orden a la expresada solicitud se le ofreciese y pareciese. Dios guarde a V.S. muchos años. Madrid 6 de septiembre de 1814" (13).

La respuesta de Don Francisco Carmona no tardó en llegar y no pudo ser más favorable al atribulado funcionario italiano. De esta manera, el 21 de septiembre de 1814, el governador del Real Sitio de El Escorial informaba: "que quanto Don Nicolás Barsanti expone en su anterior representación es todo cierto y me consta haber sido tesorero, pagador y recaudador de los caudales de este Real Sitio todo el tiempo que expone, habiendo desempeñado dicho empleo con toda exactitud, desinterés, buena fe y puntualidad, sin que jamas haya dado el menor motivo de queja en el cumplimiento de sus deveres, presentando anualmente las cuentas a la Contaduria general con toda pureza y legalidad, sin haber sufrido por ellas ninguna recombención, por todo lo qual le contemplo acreedor a la rehavilitación que solicita en su destino, y el unico que debe obtenerle en el caso de que por Su Magestad se determine poner tesorero en este Real Sitio.

Con respecto a la conducta que haya observado durante las pasadas ocurrencias, nada puedo informar, pues todo el tiempo de ellas me he hallado ausente en Cadiz, y el Don Nicolás Barsanti en Madrid, donde de vera justificarla, aunque a mi noticia no ha llegado que haya sido irregular. Dios guarde a V.E. muchos años. San Lorenzo 21 de septiembre de 1814” (14).

Tras las investigaciones pertinentes, Nicolás Barsanti fue hallado inocente de las acusaciones de colaboracionismo con la administración francesa de José Bonaparte, como así lo refleja la nota que Don José Colón, presidente de la Comisión de Purificaciones del Estado, envió al ministro Don Pedro Ceballos el 19 de febrero de 1815, y redactada en los siguientes términos:

“Excelentísimo señor, con inserción de un oficio dirigido a esa primera secretaria de estado en 14 del corriente por el señor Mayordomo Mayor de Su Magestad, me encarga V.E. por Real Orden del 16 informe lo que haya acerca de la exposición hecha por Don Nicolás Barsanti, recaudador y tesorero de los fondos del Real Sitio de San Lorenzo, al solicitar su rehabilitación en este destino, de hallarse ya purificado por los ramos dependientes de dicha primera secretaría de estado.

En cumplimiento de lo que V.E. se sirve prevenirme de orden de Su Magestad debo manifestar con referencia a la minuta y nota que existen en la Comisión de purificaciones del Estado que presido, que en la Consulta dirigida al rey nuestro señor, con fecha 21 de octubre del año ultimo por la Secretaría del cargo de V.E. acerca de los empleados en la Real Calcografía fue comprendido, entre otros, dicho Don Nicolas Barsanti como Director de este establecimiento y colocado en la 2ª clase de las quatro que señala la Real resolucion de 21 de mayo anterior. Dios guarde a V.E. muchos años. Madrid 19 de febrero de 1815. Excelentísimo señor Joseph Colón. Excelentísimo señor Don Pedro Ceballos” (15).

No obstante el informe favorable dado por Don José Colón con respecto a la honradez y fidelidad de Nocolás Barsanti, Fernando VII no hizo nada para reponerle en su cargo de tesorero del Real Sitio de El Escorial. Ello hizo que la situación económica del grabador italiano fuera auténticamente angustiosa, por lo que el 6 de septiembre de 1815 volvió a enviar otro Memorial al rey, redactado en la manera siguiente:

“Señor: Don Nicolas Barsanti, conocido por Nicola, con el mas profundo respeto hace presente a V.M. que desde el año de 1785, el augusto abuelo de V.M. le nombró tesorero, recaudador y pagador de los fondos del Real

Sitio de San Lorenzo, antes que hubiese gobernador, en cuyo destino he serbido por espacio de 30 años, con la honradez que esta bien manifiesta, y desde la fatal epoca del año de 1808, en que entregó sus cuentas, sin haber exercido en este tiempo posterior ninguna funcion, como consta de la purificacion que obra en la Secretaria de la Real Mayordomia, y sabiendo que sus compañeros de los demas Sitios Reales y otros subalternos del Real Sitio del Escorial cobran su haber desde la feliz devolucion de Vuestra Magestad en su trono en el patronato Real:

A Vuestra Magestad suplica que en vista de sus largos servicios e interin por la aprobacion Real del reglamento, se destine sobre su suerte, se le socorra con el sueldo que disfrutaba como tal tesorero, en la misma forma que lo disfrutaban todos sus compañeros y subalternos, gracia que espera de la inata bondad del paternal corazon de V.M. Madrid 6 de septiembre de 1815.

Señor puesto a los Reales Pies de Vuestra Magestad. Nicolas Barsanti" (16).

Este nuevo memorial de Barsanti tuvo más éxito y Fernando VII concedió al grabador italiano un sueldo de 6000 reales, que en realidad era la mitad de lo que percibía antes de 1808. Es por ello que la situación económica de Barsanti no mejoró sustancialmente, y para tratar de superarla intentó cobrar un legado testamentario del conde de Floridablanca, por el que le dejaba siete reales diarios "por los dias de su vida", para agradecerle los muchos años que había estado a su servicio. De esta manera el 10 de noviembre de 1815, Nicolás Barsanti declaraba "que en el testamento que otorgo el excelentísimo señor Don José Moñino, cavallero de la ynsigne orden del toyson, gran cruz de la distinguida orden española de Carlos tercero, conde de Floridablanca, ya difunto, entre las clausulas que dejo en dicho su testamento fue una dejar al otorgante por via de legado, en atencion de haberle serbido veinte y ocho años, siete reales diarios por los dias de su vida" (17).

Para tratar de cobrar aquel dinero, Nicolás Barsanti daba todo su poder a Don Alfonso Gasque, "presvitero y capellan de S.E. residente en la ciudad de Murcia", para que "pia, reciba y cobre de los herederos, administradores, testamentarios y demas personas encargadas en el percibir de las rentas y demas bienes que fueron de S.E. la pension de los siete reales que le ojo legado en dicho testamento".

Pero todos los padecimientos, persecuciones y acusaciones sufridos por Barsanti a partir de 1808, "con otros particulares disgustos", le acarrearón una grave enfermedad, por lo que el 20 de noviembre de 1815 se vió

obligado a otorgar su testamento (18). En el citado documento, Nicolás Barsanti se titula director de la Real calcografía y tesorero del Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial. Declara haber nacido en Roma, así como el nombre y origen de sus padres. Pide ser “amortajado con el havito que elijan mi esposa y testamentarios que nombrare y enterrado en el campo-santo que corresponda a la parroquial de donde fuere feligres al tiempo de mi fallecimiento”. Deja a la voluntad de sus testamentarios “todo lo concerniente a mi funeral, entierro, misas que se hayan de celebrar por mi alma, su limosna y demas concerniente a este particular”.

En recuerdo de sus muchas penalidades por causa de la invasión francesa, Barsanti lega veinte reales de vellón “para el alivio de nuestros prisioneros, sus familias, viudas y demas personas que hubieren padecido en la presente guerra”.

Nombraba por sus albaceas testamentarios a su esposa, Doña Antonia Leclerc, a Don Maximiliano Sauli y a Don Manuel Moresqui, y como herederos de todos sus bienes a sus hijos José y Francisco.

Nicolás Barsanti murió en Madrid el 13 de diciembre de 1815, dejando a su viuda en una agobiante situación económica, lo que la obligó a recurrir a Fernando VII para que el rey le concediese un aumento de la pensión, para lo cual le envió, el 26 de diciembre de 1815, la siguiente nota:

“Señor. Doña Antonia Guillen Leclerc, viuda de Don Nicolas Barsanti, tesorero del Real Sitio de San Lorenzo del Escorial, a Vuestra Magestad con el mayor respeto hace presente:

Que habiendo servido el expresado su marido el espacio de 30 años al citado empleo, unico que ha sido en su clase, con la integridad y desinteres que es publico y notorio, sucumbiendo a las generales desgracias acarreadas en aquella epoca de la irrupcion del comun enemigo, dexo de exercer voluntariamente, escogiendo mejor la perdida de los propios intereses que el coadyunar por medio alguno a las miras del usurpador, las afliciones pero que le acarrearón en las comunes desgracias, las perdidas de sus sueldos, unico auxilio que le proporcionaba los necesarios para mantener con el decoro correspondiente a su estado, a la exponente y a sus hijos, junto con otros particulares disgustos le acarrearón una larga y penosa enfermedad de 14 meses, habiendo de resultas fallecido el dia 13 del presente.

Vuestra Magestad que qual padre consolador ha tenido a bien conceder los sueldos respectivos a los empleados de aquel Sitio, que por Real reso-

lucion fue apartado del Real patrimonio, acuerdo al difunto esposo de la exponente la mitad del suelo de 12000 reales que gozaba, esta gracia hubiera señor llenado los deseos del exponente, si así como a los demás empleados se hubiere extendido a la totalidad que podía esperar, atendiendo a sus largos y dilatados servicios que humildemente hubiera representado a Vuestra Magestad, si Dios le hubiere dignado concederle mas vida.

La exponente, señor, cuyo estado se agraba con la dolorosa situación de su casa, que por los motivos expresados ha sufrido los mayores quebrantos, a Vuestra Magestad recurre qual piadoso padre de sus fieles vasallos, suplicandole que considerada efectuada la expresada gracia de la totalidad del goze en su difunto marido del sueldo que disfrutaba, se digne concederle en esta atención la viudedad que mas sea de su Real agrado, lo que espera del paternal amor de Vuestra Majestad acia sus vasallos, cuya vida ruego a Dios conserve dilatados años para conservación del Estado. Madrid 26 de diciembre de 1815.

Señor: A los R.P. de V.M. Humildemente suplica. Antonia Barsanti Leclerc” (19).



Nicolas Barsanti

DOCUMENTO 1º

Poder otorgado por Don Nicolas Barsanti desta vecindad a favor del señor Alfonso Gasque, presbitero residente en la ciudad de Murcia.

en 10 de noviembre de 1815.

En la villa de Madrid a diez de noviembre de mil ochocientos y quince años, ante mi el escribano de Su Magestad, del numero della y testigos, parecio Don Nicolas Barsanti desta vecindad y dijo. que en el testamento que otorgo el excelentisimo señor Don Jose Moñino, cavallero de la ynsigne orden del toyson, gran cruz de la distinguida orden española de Carlos tercero, conde de Floridablanca, ya difunto, entre las clausulas que dejo en dicho testamento fue una dejar al otorgante, por via de legado, en atencion a haberle servido veinte y ocho años, siete reales diarios por los dias de su vida, y por su muerte se dibidiesen entre los dos hijos varones que tenia, cesando en ambos o en qualquiera de ellos luego que tubiesen renta fixa, eclesiastica o secular que excediere de dichos siete reales y para que haya persona que al nombre del otorgante perciva dicho vitalicio, por el presente otorga que da y confiere todo su poder cumplido, amplio, especial y bastante, el que de derecho se requiere, a favor del señor Don Alfonso Gasque, presvitero y capellan que fue de S.E., residente en la ciudad de Murcia, para que en nombre del otorgante y representando su propia persona, derechos y acciones, pida, reciba y cobre de los herederos, administradores, testamentarios y demas personas encargadas en el percibir de las rentas y demas bienes que fueron de S.E. la pension de los siete reales que le dejo legados en dicho testamento, bien sea los vencidos desde la muerte de dicho señor, como los que se venciesen en lo sucesivo, sin reservacion de cosa alguna, y de los que recibiese y cobrase, de y otorgue los recibos, cartas de pago y los demas resguardos que se le pidan, con fee de entrega o renunciacion de sus leyes, liquidaciones con las citadas personas encargadas del citado legado, nombrando para dicha liquidacion al contador o contadores y tercero en caso de discordia, percibiendo el saldo o alcance que resulte a favor del otorgante, Haga qualesquiera convenios, en los terminos que le parezca, y si en asunto a lo expresado o parte fuere preciso parecer en juicio, lo haga ante los señores jueces y tribunales de Su magestad, presentando pedimentos, razonamientos, pedir embargos, execuciones, prisio-

nes, pregones, venta de bienes, su trance y remate. Haga justificaciones de testigos e instrumentos.

Que el poder que para lo referido, incidente y dependiente es menester el mismo da y confiere al citado Don Alfonso Gasque sin ninguna limitacion y con clausula de que lo pueda sustituir en todo o en parte en quien y las veces que le pareciere rebocar a unos y nombrar a otros de nuevo, con caudal y sin ella y con todas sus incidencias y dependencias, anexidades y conexidades, libre, franca y general administracion, obligacion que hace con sus bienes y rentas, presentes y futuras, de estar y pasar por lo que en virtud de este se hiciese con el poder o sumision y renunciacion de leyes en derecho necesarias. En cuyo testimonio asi lo dijo y otorgo y firma, a quien doy fee conozco, siendo testigos Don Felipe Alique, Don Donato Nuñez y Don Damian de Ysasi, residentes en esta Corte.

Nicolas Barsanti. Ante mi = Antonio Lopez de Salazar”.

(ARCHIVO HISTORICO DE PROTOCOLOS DE MADRID. Protocolo = 22882, folº 786-787).

DOCUMENTO 2º

Testamento otorgado por el señor Don Nicolas Barsanti, Director de la Real Calcografía, vecino de esta Corte.

en 20 de noviembre de 1815.

En el nombre de Dios todopoderoso Amen. Yo Don Nicolas Barsanti, director de la Real calcografía y tesorero que fui del Real Sitio del escorial, marido y conjunta persona de Doña Antonia Leclerc y Guillen, vecino desta Corte y natural de la ciudad de Roma, hijo legitimo de Don Menandro Barsanti y de Doña Francisca Belandi, ya difuntos, vecinos que fueron de dicha ciudad, hallandome enfermo en la cama, pero en mi entero y caval juicio, memoria y entendimiento natural, creyendo como firmemente creo y confieso el misterio de la Santisima trinidad, padre, hijo y Espiritu Santo,

tres personas distintas y un solo Dios verdadero, y todos los demas misterios articulos y sacramentos que cree y confiesa nuestra Santa Madre Yglesia Catolica Apostolica Romana, en cuia verdadera fee y creencia he vivido, vivo y protesto vivir y morir como catolico y fiel christiano, tomando por mi intercesora y avogada a Maria Santisima, madre de Dios y señora nuestra, al Santo Angel de mi guarda, los de mi nombre y devocion y demas de la Corte celestial, para que intercedan con nuestro señor Jesuchristo, perdone mis culpas y pecados y lleve mi alma a gozar de su beatifica presencia, temeroso de la muerte que es tan natural y precisa quanto su hora y modo ignorado, deseando estar prevenido con disposicion testamentaria para quando llegue y resolber con maduro acuerdo y reflexion todo lo concerniente al descanso de mi conciencia, evitar con la claridad, dudas y pleytos y no tener a la hora de mi muerte cuidado algunos temporal que me impida pedir mui de veras a Diosnuestro señor le remision que espero de mis pecados, otorgo que hago y ordeno mi testamento en la forma siguiente:

– Primeramente encomiendo mi alma a Dios nuestro señor, que la crio de la nada, y el cuerpo mando a la tierra de que fue formado, el cual siendo cadaver sea amortajado con el havito que elijan mi esposa y testamentarios que nombrare y enterrado en el camposanto que corresponda a la parroquial de donde fuere feligres al tiempo de mi fallecimiento, dejando como dejo al arbitrio de los referidos mi esposa y testamentarios todo lo concerniente a mi funeral, entierro, misas que se hayan de celebrar por mi alma, su limosna y demas concerniente a este particular.

– lego por una vez a los Santos Lugares de Jerusalem, redencion de cautivos cristianos, Reales Hospitales general y Pasion de esta Corte y demas mandas forzosas, quarenta reales de vellon, con cuya limosna las aparto del derecho y accion que pudieran pretender a mis bienes.

– Asimismo lego por una vez para el alivio de nuestros prisioneros, sus familias, viudas y demas personas que hubieren padecido en la presente guerra, veinte reales de vellon.

– declaro que quando contraje matrimonio con la dicha Doña Antonia Leclerc no otorgue carta de dote de los bienes que aporto al matrimonio, ni yo tampoco hice capital de los que me pertenecian por que eran de corto valor, por lo que se conceptuaron los que al presente tenemos por bienes ganaciales a escepcion de quatro o cinco vales reales que heredo la dicha

mi muger por fallecimiento de su hermana, Doña Leonor Leclerc y Guillen, los que se le abonaran.

– declaro tengo por mis hijos lejitimos, habidos en mi matrimonio con la Doña Antonia, a Don Josef y Don Francisco Barsanti y Leclerc, que se hallan en la menor edad, y usando de la facultad que me conceden las leyes, nombro a la citada mi muger por curadora ad bona de sus personas y bienes, relevada de fianzas, y suplico a qualquier señor juez ante quien se presente testimonio de esta clausula, mande discernirla el cargo con dicha relevacion.

– en atencion al cariño y amor que profeso a mi querida esposa Doña Antonia Leclerc, y usando de la facultad que me conceden las leyes, la mejoro en quanto me es permitido por derecho.

- prevengo que verifixcado mi fallecimiento se haga el inventario y particion de bienes estrajudicialmente por los testamentarios ante cualesquier señor juez para su aprovacion, por cuyo medio se evitan las dilaciones y gastos que ocurren, observandose el orden juridico con arreglo a la facultad concedida por su Magestad en la real cedula sobre el asunto.

– para cumplir todo lo contenido en este testamento nombro por mis alveas y testamentarios a la citada mi muger, Doña Antonia Leclerc Guillen, a Don Maximiliano Sauli y a Don Manuel Moresqui, vecinos de esta Corte y a cada uno insolidun, y les doy y confiero el mas amplio poder para que luego que yo fallezca se apoderen de mis bienes y con su producto lo cumplan y paguen, cuyo encargo les dure el año legal y el mas tiempo que necesien, pues se lo prorrogo.

– despues de cumplido y pagado lo contenido en este testamento, del remanente que quedare de mis bienes muebles, raices, derechos y acciones presentes y futuras, instituyo y nombro por mis unicos y universales herederos a los citados mis hijos lexitimos Don Josef y Don Francisco Barsanti y Leclerc por iguales partes, para que los que sean los hayen, gozen y hereden para siempre jamas, con la vendicion de Dios nuestro señor y la mia, a quien pido me encomienden.

– Y por el presente revoco y anulo todos los testamentos, poderes para hacerlo y demas disposiciones testamentarias que antes de esta hubiere hecho y otorgado por escrito, de palabra o en otra forma, para que en ninguna valga ni haga fee judicial ni extrajudicial, salvo este testamento que quiero y mando se estime y tenga por tal, observandose su contexto como mi ultima y deliverado voluntad o en la via y forma que mas haya lugar en

derecho. En cuyo testimonio lo otorgo así ante el presente escribano del número, en esta villa de Madrid a veinte de noviembre de mil ochocientos quince, hallándose presentes por testigos Don Josef Fontelles, Don Jacinto Mazarrón y Aragón, presbítero, y Don Josef Lazaro, vecinos de esta Corte y el otorgante a quien doy fe conozco, lo firmo.

Nicolas Barsanti. Ante mí = Antonio Lopez de Salazar.

(ARCHIVO HISTORICO DE PROTOCOLOS DE MADRID. Protocolo = 22882, fol.º 810-812).

NOTAS

- (1) GAYA NUÑO. *Historia*, 139.
- (2) PONZ. *Viaje*, 1ª ed., 130.
- (3) GALLEGO. *Historia*, 229.
- (4) PONZ. *Viaje*, 3ª ed. 131.
- (5) CARRETE. "El grabado", 526.
- (6) CARRETE. "La Real", 30.
- (7) SÁNCHEZ CANTÓN. "La Real", 12.
- (8) "Ha llegado el tiempo en que el Rey nombro pagador en ese Real Sitio, como lo hay en los demas, y lo ha egecutado a favor de Don Nicolas Barsanti, señalándole el sueldo de seiscientos ducados al año y doscientos para un escrivente que lleve las cuentas y razon. Depostario que hubo en ese sitio. Dios guarde a V.S. muchos años. El Pardo 15 de marzo de 1785. Sr. Alcalde Mayor de El Escorial" (Archivo General de Palacio. Expediente C 105/6).
- (9) CARRETE. "El grabado", 529.
- (10) LÓPEZ TORRIJOS. "Lucas Jordán", 53.
- (11) Tantos los grabados de Barsanti como los de Juan Barcelón con la reproducción de las hazañas de Hércules, se conservan en la actualidad en la Calcografía Nacional.
- (12) Archivo General de Palacio. Expediente C 105/6.
- (13) *Ibidem*.
- (14) *Ibidem*.
- (15) *Ibidem*.
- (16) *Ibidem*.
- (17) Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Protocolo = 22882, fol.º 786-787. Ver Documento 1º.
- (18) Archivo Histórico de Protocolos de Madrid. Protocolo = 2882, fol.º 810-812. Ver Documento 2º.
- (19) Archivo General de Palacio. Expediente C 105/6.

BIBLIOGRAFÍA

- CARRETE PARRONDO, Juan.- *El grabado calcográfico en la España ilustrada*. Catálogo de la Exposición Club Urbis, Madrid 1978.
- CARRETE PARRONDO, Juan.- “La Real Calcografía” en *La Real Calcografía de Madrid. Goya y sus contemporáneos*. Catálogo de la Exposición, Madrid 1984.
- CARRETE PARRONDO, Juan.- “El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada” en *El grabado en España (siglos XV al XVIII)* en *Summa Artis*, XXXI, Madrid, Espasa Calpe, 1987.
- GALLEGO Antonio.- *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1979.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio.- *Historia de la crítica de Arte en España*, Bilbao, Ibero Europea de Ediciones, 1975.
- GIL Y CALPE, Juan.- “Noticias biográficas de Don Manuel Monfort, primer director de grabado de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos” en *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia (1934) 81-100.
- LÓPEZ TORRIOS, Rosa.- *Lucas Jordán en el Casón del Buen Retiro. La alegoría del Toisón de Oro*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.
- PONZ, Antonio.- *Viaje de España*, Tomo VI, 1ª ed. 1772, 3ª ed. 1796, Madrid, viuda de Ibarra.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier.- “La Real Calcografía” en *Exposición de las Calcografías de Madrid, París y Roma*, Madrid 1925.

INVENTARIO DE LA COLECCIÓN DE DIBUJOS
ORIGINALES PARA “LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA
Y AMERICANA” DE LA REAL ACADEMIA DE
BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO (III)

Por

M^a. DEL CARMEN UTANDE RAMIRO

El presente inventario completa los publicados en los números 64 y 72 de *Academia*, que comprendían seiscientos de los dibujos donados a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por el académico de número don Antonio Garrido Villazán. Se han seguido en la catalogación los mismos criterios en cuanto a la transcripción de los textos y a las medidas del soporte material. Una de las notas peculiares de este último grupo de dibujos es la magnitud de un buen número de ellos; casi una treintena miden en una de sus dimensiones entre sesenta y cuatro y noventa centímetros. Los seis últimos de este inventario, sobre lienzo y enmarcados, fueron incluídos en el Inventario de Pinturas de la Academia y llevan entre parentésis la letra “P”.

La gran mayoría de los dibujos de esta tercera serie pasaron efectivamente a las páginas de “La Ilustración Española y Americana”. En el inventario se hace constar la fecha de la Revista y los demás datos, como en la parte ya publicada; el período que cubren se extiende desde el año 1881 hasta 1914, año éste en el que abundan los dibujos relativos a la Guerra Europea en sus primeros meses.

La letra “L” sigue distinguiendo estos dibujos del “Fondo Garrido”; entre paréntesis se hace constar el número que aparece en el dibujo original.

Como resumen de la totalidad del inventario, acompañan a éste un índice de autores y otro de temas, que abarcan la totalidad de los 865 dibujos catalogados. Para no hacer demasiado prolijo este índice se ha elegido en cada dibujo los aspectos o los datos más significativos, sin agotar todas las posibilidades de clasificación y, por otra parte, se ha agrupado en algunos temas genéricos una variedad de matices sobre la base de un elemento común: así en las alegorías, las escenas de costumbres, los idilios, coqueteos y temas análogos, los dibujos de figuras de mujeres y los de niños.

Este inventario ha sido realizado conforme a las directrices del Académico Conservador del Museo D. José M^a de Azcárate. Las reproducciones fotográficas han sido realizadas por Carmen Muñoz del Río y José Manuel Utande Ramiro.

- L-601 (s/n) DOS MUJERES EN UN PATIO
Al agua. 0,44 x 0,33.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "F Alberti". Al pie, a lápiz: "La Parra".
Papel.
- L-602 (s/n) TRES CAMPESINAS CON GUADAÑAS
Al agua. 0,50 x 0,32.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "M. Alcazar". Reverso, a lápiz azul: "Segadoras de la campiña de / Avila". Debajo a lápiz: "1896/2º/ 72".
I.E.A. 8 AGOSTO 1896 - 2º Nº XXIX. Pág. 72. TIPOS Y COSTUMBRES NACIONALES.- SEGADORAS DE ÁVILA. / DIBUJO DE M. ALCÁZAR.
Cartulina.
- L-603 (s/n) ¿PUESTA DE LARGO?
Al agua. 0,40 x 0,34.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "M. Alcazar". Al pie, a lápiz: "A 26 x 22"
Cartulina.
- L-604 (s/n) DOS PERSONAJES MOROS
Al agua. 0,40 x 0,34.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "M. Alcazar".
I.E.A. 8 SEPTIEMBRE 1908 - 2º Nº XXXIII. Pág. 133. ABD-EL-AZIZ. / SULTÁN DE MARRUECOS DERROTADO EN MARRAQUESH / POR SU HERMANO MULEY HAFID. / MU-
- LEY HAFID / PROCLAMADO SULTÁN DE MARRUECOS / DESPUÉS DE DERROTAR Á SU HERMANO ABD-EL-AZIZ. / LA GUERRA EN MARRUECOS.
Cartulina.
- L-605 (s/n) PERSONAJE MORO A CABALLO Y PALAFRENERO
Al agua. 0,50 x 0,39
Firmado en el ángulo inferior derecho: "M. Alcazar". Arriba, a lápiz: "A 26 x 22". Cartulina con la marca: "CARL SCHLEICHER SCHÜLL".
Cartulina.
- L-606 (s/n) PAVERA
Al agua. 0,50 x 0,37.
Firmado en el ángulo inferior derecho. "M. Alcazar/ 97". Reverso, a lápiz azul: "22 Diciembre/ 1897/ Nº 42".
I.E.A. 22 DICIEMBRE 1897 - 2º Nº XLVII. Pág. 380. PAVERA SALAMANQUINA, / DIBUJO DE M. ALCÁZAR.
Cartulina.
- L-607 (s/n) CARNAVAL DESDE EL COCHE
Al agua. 0,32 x 0,45.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "A. Andrade". Reverso a lápiz: "1895 / 1º-149".
I.E.A. 8 MARZO 1895 - 1º Nº IX. Pág. 149. MADRID.- FIESTA DE BENEFI-

- CENCIA CELEBRADA EN EL RETIRO EL MARTES DE CARNAVAL. / DIBUJO DE ÁNGEL ANDRADE.
Papel.
- L-608 (s/n) EDICIÓN ESPECIAL
Al agua. 0,44 x 0,33.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "T. Andreu". En el puesto de periódicos: "EL IMPARCIAL" / "EL CORREO" / "LIBERAL" / "EL PAIS" / "EL DIA" / "CERILLAS" / "BLANCO Y NEGRO" / "GLOBO" / "REVISTA MODERNA" / "PROGRE..." / "HERALDO de / MADRID". En los periódicos de los vendedores "HOJA EXTRAORDINARIA". Reverso a lápiz: "La hoja extraordinaria / t. Andreu 98".
Cartulina.
- L-609 (s/n) MUSA DE LA TRAGEDIA
Tinta china. 0,43 x 0,33.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "F. J. ARIJA". En el ángulo inferior izquierdo: "1901-5". Al pie a lápiz azul: "Arte decorativo-Melpómene-". En el lateral derecho, a lápiz: "Linea / á 24 de ancho".
I.E.A. 30 JULIO 1901 - 2º N° XXVIII. Pág. 52. MELPÓMENE. / DIBUJO DECORATIVO DE JOSÉ ARIJA.
Papel.
- L-610 (s/n) PRESENCIANDO LA PROCESSION DESDE EL BALCÓN
Al agua. 0,45 x 0,31.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Azpiazu". En el lateral derecho, a lápiz: "á 32 de alto".
I.E.A. 15 ABRIL 1900 - 1º N° XIV. Pág. 224. LA SEMANA SANTA EN SEVILLA.- EN LA PLAZA DE SAN FRANCISCO. / DIBUJO DE AZPIAZU.
Cartulina.
- L-611 (s/n) DOS ESCENAS DEL ECLIPSE DE SOL
Al agua. 0,34 x 0,44.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "Azpiazu". En el dibujo de la izquierda, arriba y a lápiz: "El eclipse de sol en Argamasilla de Alba". Al pie, a lápiz: "Los viajeros del tren de lujo de Madrid-". Dibujo de la derecha, arriba y a lápiz: "M Deslandres y su instalación". En el lateral derecho, a lápiz: "A 22 1/2 de alto entre las líneas de lápiz, / con el ancho que de el total del dibujo, que será 33 c/m.
I.E.A. 15 JUNIO 1900 - 1º N° XXII. Pág. 353. VIAJEROS DE MADRID, DEL "TREN ROSA".- MR. DESLANDRES Y SU INSTALACIÓN. / EL ECLIPSE DE SOL EN ARGAMASILLA DE ALBA. / (Dibujo de Azpiazu).
Papel.
- L-612 (s/n) PENITENTES EN SEMANA SANTA
Al agua. 0,49 x 0,36.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "Azpiazu". Al pie, a lápiz: "A 23 1/2 de ancho/ La Semana Santa en Sevilla".
I.E.A. 8 ABRIL 1906 - 1º N° XIII. Pág. 220. LA SEMANA SANTA EN SEVILLA.- LOS NAZARENOS. / Dibujo de Azpiazu.
Papel.
- L-613 (s/n) ENCUENTRO JUNTO AL FUEGO
Óleo. 0,38 x 0,46.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Banda". Arriba, a lápiz azul: "A...bajo cero-".
I.E.A. 22 DICIEMBRE 1902 - 2º N° XLVII. Pág. 379. SIGUIENDO UNA PISTA. / DIBUJO DE EDUARDO BANDA.
Cartón.

L-614 (s/n) AVANZADILLA

Óleo. 0,46 x 0,37.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "Banda". Al pie, a lápiz: "A 32 x 23 / Un puesto avanzado-". Reverso, a lápiz azul: "Agosto 1901 / N°29". En tinta: "N°8 46/37".

I.E.A. 8 AGOSTO 1901 - 2° N° XXIX. Pág. 72. UNA AVANZADA. / CUADRO DE E. BANDA.

Cartón.

L-615 (s/n) LA VUELTA DE LOS SOLDADOS

Óleo. 0,49 x 0,34.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "Banda-". Reverso, a lápiz azul: "Septbre/ 1898 / 2° 153".

I.E.A. 15 SEPTIEMBRE 1898 - 2° N° XXXIV. Pág. 153. ¡NO TODOS VUELVEN! / DIBUJO DE BANDA.

Lienzo.

L-616 (s/n) ANCIANO CON GALLINAS

Óleo. 0,50 x 0,34.

Firmado en el ángulo superior derecho: "Banda-". Al pie, a tinta: "(Vizcaya) Un casero-". Reverso, a lápiz azul: "99-2-185 / Septbre".

I.E.A. 30 SEPTIEMBRE 1899 - 2° N° XXXVI. Pág. 185. UN CASERO EN VIZCAYA. / DIBUJO DE E. BANDA.

Lienzo.

L-617 (36) AMBIENTE TAURINO

Tinta china. 0,19 x 0,50.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Banda". En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "¡A los toros!".

Papel.

L-618 (35) CELEBRACIÓN DE LA NAVIDAD ANTE EL NACIMIENTO

Óleo. 0,40 x 0,29.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Banda". Al pie, a tinta y tachado: "Villancicos á toda orquesta-". Arriba, a lápiz rojo: "a 32 alto-". A tinta: "La llegada de los Reyes- / Para el 30- / N° extraordinario".

Reverso, a lápiz rojo: "Enero/99". I.E.A. 8 ENERO 1899 - 1° N° I. Pág. 14. DÍA DE REYES. / DIBUJO DE EDUARDO BANDA.

Lienzo.

L-619 (34) MORO ARMADO DESCANSANDO

Tinta china. 0,49 x 0,31.

Firmado a la derecha: "Banda-". Al pie, a la derecha a tinta: "un espía".

Papel.

L-620 (s/n) CARNAVAL EN EL TEATRO

Óleo. 0,52 x 0,37.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "Banda-". Reverso a lápiz azul: "15 Febrero". Debajo a lápiz rojo "Carnaval /1899".

I.E.A. 15 FEBRERO 1899 - 1° N° VI. Pág. 96. UNA BROMA Y UN BROMAZO. / DIBUJO DE BANDA.

Lienzo.

L-621 (s/n) NAUFRAGIO

Óleo. 0,32 x 0,48.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "G. Barta y Bernardotta".

I.E.A. 8 JUNIO 1914 - 1° N° XXI. Pág. 349. NAUFRAGIO DEL TRANSATLÁNTICO "EMPRESS OF IRELAND" / Dibujo de Barta.

Cartón.

L-622 (s/n) ALEGORÍA DE LA PRIMAVERA

Lápiz. 0,51 x 0,39.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Ricardo Bellver". Reverso a lápiz: "La Primavera".

I.E.A. 22 ABRIL 1902 - 1º N^o XV. Pág. 244. PRIMAVERA. / DIBUJO DE RICARDO BELLVER.

Papel.

L-623 (s/n) RECEPCIÓN DEL SHAH DE PERSIA

Al agua, 0,45 x 0,33.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "Bianchini".

I.E.A. 8 JUNIO 1902 - 1º N^o XXI. Pág. 352. ROMA.- EL REY VÍCTOR MANUEL RECIBIENDO AL SHAH DE PERSIA EN LA ESTACIÓN DEL FERROCARRIL. / DIBUJO DE BIANCHINI.

Cartulina.

L-624 (44) UNIFORMES DE LA CABALLERÍA ESPAÑOLA

Al agua y tinta china, 0,42 x 0,32.

Firmado en el ángulo inferior derecho del dibujo central: "A. Cabrera". En el centro, en medallón recortado y pegado, una escena de la guerra carlista (1836). En la parte superior, a tinta: "1836" = DON DIEGO DE LEÓN EN VILLARROBLEDO". En los uniformes: "1860", "1875", "1911", "1833", "1902" / "TROMPETA" / "MULO DEL / MATERIAL" / "OFICIAL, / TRAJE DE PASEO".

Cartulina.

L-625 (45) DIPLODOCUS

Al agua, 0,41 x 0,26.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "A. Cabrera / 1913". Reverso, a lápiz: "Columna y media".

I.E.A. 8 DICIEMBRE 1913 - 2º N^o XLV. Pág. 347. EL "DIPLODOCUS" TAL CUAL HA DEBIDO / DE SER EN LA VIDA. / Dibujo de Cabrera.

Papel.

L-626 (s/n) APUNTES DE UNA EXPOSICIÓN

Al agua y tinta china, 0,33 x 0,43.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "T. Campuzano-". Siete escenas numeradas: "1/2/3/4/5/6/7". En el lateral derecho, a lápiz: "Apuntes de la Exposición (sic) del C. de B. A. / 1. / Fernando Frances = n^o 147./ Los huérfanos./ 2. Antonio Cortina = n^o 109./ Boceto del convento de la Zaidia (Valencia)/ 3. Jaime Morera = n^o 284-/ Barcas del pescador (Bretaña)/ 4. Juan Espina = n^o 132/ Estudio de Segovia-/ 5- José Gärtner = n^o 164/ Desembocadura del Guadal/horce-/ 6- José Alcazar Tejedor = n^o 17./ Un borrachin/ 7- Tomás Campuzano = n^o 79./ El Manzanares". Reverso a lápiz azul: "1891- / n^o 21".

I.E.A. 8 JUNIO 1891 - 1º N^o XXI. Pág. 357. MADRID.- EXPOSICIÓN DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES, DE 1891. / 1. LOS HUÉRFANOS, cuadro de la señorita D^a Fernanda Francés.- 2. BOCETO DEL CONVENTO DE LA ZAIDA, por D. Antonio Cortina.- 3. BARCAS DE PESCA, cuadro de D. Jaime Morera.- 4. ESTUDIO DE SEGOVIA, cuadro de D. Juan Espina y Capo. / 5. DESEMBOCADURA DEL GUADALHORCE, cuadro de D. José Gärtner.- 6. UN BORRACHÍN, cuadro de D. José Alcázar Tejedor.- 7. EL MANZANARES, cuadro de D. Tomás Campuzano.- (Apuntes del natural, por Campuzano.

Cartulina.

L-627 (s/n) DOS BUQUES DE GUERRA

Al agua, 0,31 x 0,47.

Sin firma (seguramente de Caula). Reverso a lápiz: "La Guerra enel (sic) mar/ El crucero ruso "Pallada" de 7,775 toneladas y el ingles "Hawke" de 7,700, des-

- /truidos por submarinos alemanes en el Báltico ymar (sic) del Norte,/ respectivamente.
I.E.A. 22 OCTUBRE 1914 - 2º N° XXXIX. Pág. 251. CRUCERO RUSO "PALLADA", ECHADO Á PIQUE POR UN SUBMARINO ALEMÁN / CRUCERO INGLÉS "HAWKE", ECHADO Á PIQUE POR UN SUBMARINO ALEMÁN / LA GUERRA EUROPEA.
Papel.
- L-628 (s/n) BARCOS EN SAN SEBASTIÁN
Al agua. 0,32 x 0,48.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "A de Caula". Al pie, en tinta: "Wamba"/ "Giraldina"/ "Marie comis oceanografica".
I.E.A. 22 AGOSTO 1904 - 2º N° XXXI. Pág. 100. SAN SEBASTIÁN.- LOS BAILANDROS "GIRALDILLA", DE S.M. EL REY, DE S.A.R. EL PRÍNCIPE DE ASTURIAS, Y EL YATE "MARY", / DE LA COMISIÓN OCEANOGRÁFICA FRANCESA.
Cartulina.
- L-629 (s/n) EN LA PLAYA
Óleo. 0,49 x 0,33.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "A. Comas y Blanco".
Cartulina.
- L-630 (s/n) UN NACIMIENTO
A lápiz, tinta china y agua. 0,44 x 0,33.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "J. Comba-". Al pie: "NAVIDAD 1898". Arriba: "La Ilustración/Española y / Americana". En los extremos: "A" y "B-". En el lateral derecho, a lápiz: "de A. á B-27" / "35" (tachado).
Cartón.
- L-631 (s/n) AMBIENTE HÍPICO
Al agua, lápiz y tinta china. 0,41 x 0,52.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "J. Comba / 15/5/84 _ "La Flamenca".
En la parte superior a lápiz: "Hace falta indispensablemente, el 29 por mañana".
Al pie, a lápiz azul: "1884-Mayo".
I.E.A. 15 MAYO 1884 - 1º N° XVIII. Pág. 309. *Nota.*- En I.E.A. de 15 de mayo de 1884 aparecen unos dibujos de ambiente hípico de J. Comba, pero *distintos* de los catalogados como L-631.
Papel sobre cartulina.
- L-632 (s/n) PINTOR AL PIE DE LA MONTAÑA
Óleo. 0,34 x 0,53.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "Cutanda". En el lateral izquierdo, a lápiz: "22 x 33 / En la sierra". Reverso a lápiz: "Para evitar los rechupados puede emplearse un lijero (sic) frote de gelatina de/ pintura Robertson, que no da brillos. En lápiz azul: "1904 / n° VI-15 Febrero".
I.E.A. 15 FEBRERO 1904 - 1º N° VI. Pág. 93. EL CARNAVAL DE UN PINTOR. / DIBUJO DE VICENTE CUTANDA.
Papel.
- L-633 (s/n) A LA CAZA DEL LOBO
Óleo. 0,38 x 0,49.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "Cutanda". Al pie, a lápiz: "En las montañas del norte".
I.E.A. 22 MARZO 1909 - 1º N° XI. Pág. 177. LAS ÚLTIMAS NIEVES.- LOBOS ATACANDO UN TREN. / DIBUJO DE VICENTE CUTANDA.
Cartulina sobre cartulina.
- L-634 (s/n) BOMBEROS DERRIBANDO UNA PUERTA
Óleo. 0,52 x 0,34.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "Cutanda / 904". En la parte superior, a tinta: "Salvamento".
Cartulina.

L-635 (53) DETENCIÓN NOCTURNA
Al agua y tinta china. 0,23 x 0,32.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "M. Espi". Reverso a lápiz: "A su tamaño".

I.E.A. 30 DICIEMBRE 1902 - 2º Nº XLVIII. Pág. 388. MADRID.- CAPTURA DE LA FAMILIA HUMBERT POR EL INSPECTOR CARO Y SUS AGENTES EN LA MADRUGADA DEL 20 DEL CORRIENTE. / Del natural por M. Cara y Espi.

Papel.

L-636 (s/n) VELATORIO

Al agua y lápiz. 0,24 x 0,34.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "M Espi". Reverso a lápiz: "Página / á 23 de alto".

I.E.A. 15 ENERO 1903 - 1º Nº II. Pág. 23. CAPILLA ARDIENTE EN LA CASA DEL FINADO. / LA MUERTE DE SAGASTA. / Dibujo de Cara y Espi.

Papel.

L-637 (58) LEYENDO UNA CARTA EN LA TABERNA

Carboncillo. 0,34 x 0,23.

Firmado en el ángulo superior derecho: "M. C. Espi". Reverso a carboncillo: "Carta".

I.E.A. 15 OCTUBRE 1900 - 2º Nº XXXVIII. Pág. 213. LA CARTA. / DIBUJO DE MANUEL CARA Y ESPÍ.

Papel.

L-638 (57) UN AGUADOR

Carboncillo. 0,23 x 0,32.

Firmado en el ángulo superior derecho: "M. C. Espi". Reverso a lápiz azul. "98-2-285_ / *Novre*".

I.E.A. 15 NOVIEMBRE 1898 - 2º Nº XLII. Pág. 285. AGUADOR ALICANTINO. / DIBUJO DE MANUEL C. Y ESPÍ.

Papel.

L-639 (56) ALFONSO XIII ARRODILÁNDOSE ANTE UN TÚMULO

A lápiz. 0,24 x 0,33.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "MEspi". Reverso, a lápiz: "A su tamaño".

I.E.A. 15 ENERO 1903 - 1º Nº II. Pág. 25. LA MUERTE DE SAGASTA.- S.M. EL REY ORANDO ANTE EL CADÁVER EN EL PALACIO DEL CONGRESO. / Dibujo de Cara y Espi.

Papel.

L-640 (55) HIJA DE LA CARIDAD CUIDANDO A UN NIÑO

Acuarela. 0,34 x 0,26.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "M. Espi".

Papel.

L-641 (54) PRESTANDO DECLARACIÓN

A lápiz. 0,20 x 0,26.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "M C Espi". Reverso a lápiz: "Reducir a 1/2 página- Dejarlo á un alto / que con el de la fachada de la casa haga/ unos 30 o 31 centímetros. Si resulta estre-/cho se le puede quitar algo de arriba y abajo/ para que no sea mucho más estrecho que/ el de la fachada". Debajo: "Las detenidas y el/ Gobernador en el despacho del Señor Ybarrola/ jefe de vigilancia".

I.E.A. 30 DICIEMBRE 1902 - 2º Nº XLVIII. Pág. 389. Mme. HUMBERT,

SU HIJA EVA Y SU HERMANA MARÍA D'AURIGNAC ANTE EL GOBERNADOR CIVIL DE MADRID. / CAPTURA DE LA FAMILIA HUMBERT. / Del natural, por M. Cara y Espí. Papel.

L-642 (s/n) MENDIGO

Carboncillo. 0,34 x 0,23.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "M. C. Espí". Reverso a lápiz: "Tomar 28 de alto/ y reducir á 25 de id".
I.E.A. 28 FEBRERO 1907 - 1º N° VIII. Pág. 113. UN MENDIGO. / DIBUJO DE ESPÍ.
Papel.

L-643 (68) ANCIANA Y NIÑA JUNTO AL MANZANARES

Carboncillo. 0,41 x 0,29.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "M C Espí".
I.E.A. 8 marzo 1904 - 1º N° IX. Pág. 141. TIPOS POPULARES.- LA LAVANDERA. / DIBUJO DE CARA Y ESPÍ.
Papel.

L-644 (71) MUJER CARGANDO CON LA MALEZA

Carboncillo. 0,23 x 0,34.
Firmado en el ángulo superior izquierdo: "M. C. Espí".
I.E.A. 22 DICIEMBRE 1905 - 2º N° XLVII. Pág. 388. PAJAS PARA EL NIÑO. / DIBUJO DE CARA Y ESPÍ.
Papel.

L-645 (72) PAREJA DE ALDEANOS

Carboncillo. 0,34 x 0,23.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "M. C. Espí". Reverso a lápiz: "A su tamaño, cortando por abajo para dejar

33 de alto y/ poniendo encima la firma".
A lápiz azul: "nº 47-1901".
I.E.A. 22 DICIEMBRE 1901 - 2º N° XLVII. Pág. 368. ¡CIENTO SESENTA NAVIDADES! / DIBUJO DE CARA Y ESPÍ.
Papel.

L-646 (s/n) BARQUERO

Al agua. 0,40 x 0,33.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "M C Espí". Al pie, a lápiz: "portugues del Tajo". Texto borrado, casi inapreciable: "lobo de mar".
Cartón.

L-647 (s/n) MUSEO VATICANO

Al agua. 0,40 x 0,32.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "H ESTEVAN". En el medallón: "ALEXANDER. VI. PONT. MAX." Reverso a tinta: "Ynauguracion del Museo Borgiano en/ las salas borjia (sic), decoradas/ por Pinturichio./ 1 Retrato del Papa Borgia (Alejandro VI)/ tomado de un medallon bajo-relieve, en marmol/ existente en la clave de una de las/ puertas de dichas salas. 2 Ynauguracion del Museo Borgiano./ Momento en que el Profesor Seitz, Director/ de los trabajos de restauracion le(e) á S.S. la relacion de dichos trabajos.
I.E.A. 15 ABRIL 1897 - 1º N° XIV. Pág. 237. ROMA.- INAUGURACIÓN DEL MUSEO BORGIANO, EN LAS SALAS DE BORGIA, DEL VATICANO/ DECORADAS POR PINTURICCHIO. / Busto del Papa Borgia (Alejandro VI), tomado de un medallón bajo relieve en mármol existente en la clave de una de las puertas de dichas salas. / El profesor Seitz, director de los trabajos de restauración, lee ante S.S. León XIII la rela-

ción de dichos trabajos. / (Dibujo de Hermenegildo Estevan.)
Papel.

L-648 (s/n) EXPOSICIÓN DE BELLAS ARTES

Al agua. 0,33 x 0,49.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "H. ESTEVAN". Reverso, a lápiz naranja: "El Salon durante/ la exposicion". A lápiz: "Reducir á/ la mitad/ 24 x 16".

I.E.A 15 FEBRERO 1904 - 1º N° VI. Pág. 86. ROMA.- SS.MM. LOS REYES DE ITALIA VISITANDO LA EXPOSICIÓN DE LA ACADEMIA ESPAÑOLA DE BELLAS ARTES. / Dibujo de H. Estevan.
Papel sobre lienzo.

L-649 (s/n) LOS REYES MAGOS EN CAMINO

A tinta. 0,47 x 0,34.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "MARIANO/FELEZ". Al pie, a lápiz: "A página".

I.E.A. 8 ENERO 1913 - 1º N° I. Pág. 4. LOS REYES MAGOS / DIBUJO DE FÉLEZ.
Papel.

L-650 (s/n) CASTAÑERA ENCENDIENDO EL ANAFE

Óleo. 0,46 x 0,36.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "J. Francés". Rótulo en una caseta: "LO... ALUCES". Reverso a lápiz azul: "1898/ 2º 248/ Octubre".

I.E.A. 30 OCTUBRE 1898 - 2º N° XL. Pág. 248. LA CASTAÑERA. / DIBUJO DE JUAN FRANCÉS.
Cartulina.

L-651 (s/n) EN LOS CABALLITOS

Al agua. 0,43 x 0,33.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Juan Francés". En un toldo: "MEREN- DERO/ DEL/ ARTISTA". Reverso a lápiz: "Sres Laporta-/ Reducir a 32 de alto-/ Para el 24. Julio-". A lápiz azul: "30 Julio / 1899".

I.E.A. 30 JULIO 1899 - 2º N° XXVIII. Pág. 61. EL TÍO VIVO. / DIBUJO DE JUAN FRANCÉS.
Papel.

L-652 (185) TIPOS ARAGONESES EN LA BODEGA

Al agua. 0,32 x 0,46.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "J. J. Gárate". Reverso a lápiz: "*Hecho el grabado*".

I.E.A. 8 ENERO 1905 - 1º N° I. Pág. 5. COSTUMBRES ARAGONESAS. / DIBUJO DE GÁRATE.
Cartulina.

L-653 (s/n) UN TIRÓN DE OREJAS

Al agua. 0,48 x 0,33.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "J. J. Gárate". Reverso, a lápiz azul: "Nº 40/ Octubre/ 900".

I.E.A. 30 OCTUBRE 1900 - 2º N° XL. Pág. 252. CAZA DE UN TORDO. / DIBUJO DE GÁRATE.
Cartulina.

L-654 (s/n) RELICARIO, ATRIL, BÁCULO Y CÚPULA DE LA SEO DE ZARAGOZA

Óleo. 0,46 x 0,38.

Firmado junto a cada dibujo: "A. Gascón de Gotór". Al pie del primer dibujo, a lápiz: "Reducir á 1/2". A la derecha del segundo dibujo: "Reducir á 2/3". Debajo a lápiz: "nº 41=8 Novre 901=".

Al pie, a lápiz: "Se necesita pª el 19 - Los dos asuntos separados-". Reverso, a lápiz naranja: "1899".

I.E.A. 8 NOVIEMBRE 1901 - 2º N° XLI. Pág. 269. (Relicario de San Valero

y cúpula de la Seo de Zaragoza, según se indica en el texto del artículo que ilustran, titulado "JOYAS DEL ARTE OJIVAL").
Cartón.

L-655 (s/n) FAMILIA SIN HOGAR

Al agua. 0,50 x 0,32.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "A Gil Montejano". Al pie, a tinta: "Familia de emigrantes = ¡Sin Patria y sin hogar! Estudio del natural por Antonio Gil. Montejano". En el cajón donde está sentado el padre: "Montevideo/ M...". En la pared, restos de varios carteles, en francés, superpuestos. Reverso a lápiz azul: "90-2-12".

I.E.A. 8 JULIO 1890 - 2º Nº XXV. Pág. 12. EPISODIOS DE LA EMIGRACIÓN. / SIN PATRIA Y SIN HOGAR / DIBUJO ORIGINAL DE D. ANTONIO GIL MONTEJANO.
Cartulina.

L-656 (s/n) UNA RIÑA

Al agua. 0,50 x 0,32.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "Isidro Gil/ 1897". Al pie, a tinta: "Sobre... vino... una pendencia".
Cartulina.

L-657 (s/n) NIÑAS EN EL PARQUE

Óleo. 0,32 x 0,50.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Gimenez Martín". Reverso a lápiz azul: "No aparece catalogado". A lápiz: "a 15 de alto./ Para el 12=".
Papel.

L-658 (s/n) LOS CUENTOS DE LA ABUELA

Carboncillo y al agua. 0,47 x 0,33.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Gimenez Martín". Reverso a lápiz: "a

32 de alto-/ para el 30. Al Sr. Laporta - y que me dé el / Tablero - y la cagita (sic) de colores de / Dn. Juan Comba-".
Papel.

L-659 (s/n) ESCENA DE CARNAVAL

Al agua. 0,33 x 0,47.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Gimenez Martín". Reverso a lápiz azul: "22 Febrero / 1898 / Tº lº pág 105 Nº 7/ a 24 de alto-/ cuidando de encuadrarlo bien-/ Para el 31-".
I.E.A. 22 FEBRERO 1898 - 1º Nº VII. Pág. 105. "CONFETTI" Y SERPENTINAS, / DIBUJO DE JIMÉNEZ MARTÍN.
Papel.

L-660 (s/n) COMPRAS DE NAVIDAD

Al agua. 0,45 x 0,33.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "Gimenez Martín". Al pie, a lápiz: "a 32 de alto = para el 10-". En el cartel de un puesto: "PELADILLAS/ DE/ ALCOY/ TURRON/ DE/ ALICANTE Y GIGONA" (sic). Reverso a lápiz azul: "30 Diciembre/ 1897/ Nº 48".
I.E.A. 30 DICIEMBRE 1897 - 2º Nº XLVIII. Pág. 408. NOCHE BUENA... Y SIN CENAR, / DIBUJO DE JIMÉNEZ MARTÍN.
Papel.

L-661 (s/n) VENDAVAL

Óleo. 0,32 x 0,45.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "Gimenez Martín". Reverso a lápiz azul: "15 Octubre/ 1897/ Nº 38".
I.E.A. 15 OCTUBRE 1897 - 2º Nº XXXVIII. Pág. 232. A MAL TIEMPO BUENA CARA. / DIBUJO DE JIMÉNEZ MARTÍN.
Papel.

L-662 (s/n) EN EL TEATRO

Al agua. 0,33 x 0,45.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Gimenez Martín". En el periódico: "HERALDO DE MADRID". En el brazo de la primera butaca: "Fila 1^a". Reverso a lápiz azul: "30 Octubre 1897/ N^o 40".

I.E.A. 30 OCTUBRE 1897 - 2^o N^o XL.

Pág. 261. ENTREACTO, / DIBUJO DE JIMÉNEZ MARTÍN.

Papel.

L-663 (s/n) CONFIDENCIAS

Plumilla. 0,32 x 0,46.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "Gironella". En el lateral izquierdo, a tinta: "Confidence intéressante- Nouvelle mariée" y a lápiz: "Confidencia / interesante". Reverso a lápiz azul: "30 Noviembre/ 1899/ N^o 44. A lápiz: "M. Comba".

I.E.A. 30 NOVIEMBRE 1899 - 2^o N^o XLIV. Pág. 317. CONFIDENCIAS. / DIBUJO DE Mme. GIRONELLA.

Papel.

L-664 (s/n) VESTÍBULO DE UN TEATRO

Óleo. 0,31 x 0,44.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "A GOMAR". Reverso a lápiz azul: "1895/ n^o 5".

I.E.A. 8 FEBRERO 1895 - 1^o N^o V. Pág. 76. MADRID.- REFORMAS EN EL TEATRO ESPAÑOL. / EL NUEVO VESTÍBULO. / (Dibujos de Antonio Gomar.)

Lienzo.

L-665 (s/n) EN LA CAMPIÑA

Acuarela. 0,33 x 0,49.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "HUERTA". En el lateral izquierdo, un espacio para el texto. Arriba, a lápiz azul: "mayo-". Abajo, a lápiz azul: "A D Huerta (Verano)".

Cartulina.

L-666 (s/n) LA ANGUSTIA DEL TOREIRO

Al agua. 0,54 x 0,44.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Huidobro". Al pie, a lápiz: "Despues de la corrida".

Papel.

L-667 (207) PRENSA ESPAÑOLA EN LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE PARÍS

Al agua. 0,29 x 0,38.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "Luis Jimenez/ paris". Arriba, a la izquierda: "ESPAGNE". En los expositores: "LA ILUSTRACION ESPAÑOLA Y AMERICANA"/ "GACETA / DE / OBRAS PUBLICAS" (dos veces). Reverso a lápiz azul: "1889-1-317".

I.E.A. 30 MAYO 1899 - 1^o N^o XX. Pág. 317. *Nota.* - En este lugar aparece un dibujo de la Exposición, obra de Luis Jiménez, pero *distinto* del catalogado como L-667.

Papel.

L-668 (208) OBJETOS DE ARTE ESPAÑOL EN LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE PARÍS

Al agua. 0,41 x 0,29.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "Luis Jimenez/ Paris 1889". En el frontón: "SECCION ESPAÑOLA". En una vitrina: "PLACIDO ZULUAGA". Reverso a lápiz azul: "1889 - n^o 37".

I.E.A. 8 OCTUBRE 1889 - 2^o N^o XXXVII. Pág. 200. EXPOSICIÓN UNI-

VERSAL DE PARÍS. / LA SECCIÓN ESPAÑOLA, EN EL PALACIO DE INDUSTRIAS DIVERSAS. / (Dibujo del natural por D. Luis Jiménez.)
Papel.

L-669 (s/n) SIETE DIBUJOS DEL MONTE DE SAN MIGUEL

Plumilla. 0,51 x 0,40.

Firmado al pie del último dibujo: “-JORRETO-”. Al pie, a la izquierda: “A. Ciarán. Fto.”. Siete dibujos numerados. Reverso a lápiz: “*Monte San Miguel*”/ “15 Octubre 99”.

I.E.A. 15 OCTUBRE 1899 - 2º Nº XXXVIII. Pág. 220. 1. Ábside de la iglesia.- 2. Escalera de Encaje.- 3. Puerta del Rey.- 4. Patio y claustro.- 5. Puente fortificado.- 6. Sala de los caballeros.- 7. Entrada del castillo. / MONTE SAN MIGUEL (FRANCIA). / (De fotografías.)
Cartulinas sobre cartulina.

L-670 (s/n) MARCANDO EL GANADO LANAR

Al agua. 0,52 x 0,42.

Firmado en el ángulo inferior derecho: “C. Lezcano”. Reverso a lápiz azul y tachado: “1897-2º-211”. Al pie, a pluma: “Srs. Laporta-/ a 22 alto-/ Para el 4 Abril-”.

Nota.- No existe propiamente la página 211 en el primer tomo de la I.E.A. de 1897. Da la impresión de que se levantaron las páginas 209 a 212, sustituyéndolas por un suplemento sin numeración de las páginas con un gran retrato de Sagasta.

Papel enmarcado con cartulina dorada.

L-671 (s/n) IDILIO

Plumilla. 0,44 x 0,34.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: “A Lízcano”. Reverso a lápiz azul: “Romeo y Julieta” / “(Hecho 10 Julio 1899)”. En el lateral, a lápiz: “Hecho fotograbado pº/ 1ª pag. de Ilustr. en/ Abril 1914/-24-”.

Papel.

L-672 (s/n) SEIS MOTIVOS DE ARQUITECTURA Y JARDINERÍA

A Lápiz. 0,47 x 0,35.

Firmado al pie, a lápiz: “Lupiañez”. A la derecha: “Mio”. En los dibujos 4 y 5, a lápiz: “La Florida”.

I.E.A. 22 DICIEMBRE 1913 - 2º Nº XLVII. Pág. 390. 1 y 3, TORRE DE SAN PEDRO.- 2 y 4, RINCONES DE LA FLORIDA.- 5, PATIO DE LA ANTIGUA FÁBRICA DE TAPICES / APUNTES DEL MADRID VIEJO / POR LUPÍÁÑEZ (En el grabado se ha suprimido el dibujo original número 3 y se ha modificado la colocación.)
Papel sobre cartulina.

L-673 (s/n) ESCENAS DE CARNAVAL

Plumilla. 0,51 x 0,40.

Firmadas: “R Marín”. En el ángulo inferior izquierdo: “A. Ciarán, Foto.”.
Papel sobre papel.

L-674 (s/n) SEÑORA SUBIENDO AL COCHE

Óleo. 0,46 x 0,32.

Firmado en el ángulo inferior derecho: “J. Martínez Abades 1903”. Reverso a lápiz: “A su tamaño, si sabe/ V. darle ese color, para/ dos tintas. Si no sabe,/ devuelvala”.

I.E.A. 22 SEPTIEMBRE 1903 - 2º Nº XXXV. Pág. 181. ADIÓS Á LA PLAYA. / DIBUJO DE JUAN MARTÍNEZ ABADES.

Cartón.

L-675 (s/n) A LA BATALLA DE FLORES

Al agua. 0,43 x 0,32.

Firmado al pie: "Mendez Bringa". Reverso, a lápiz: "a la bat^a de flores" / 1895/ 1^o 148/ Reduccion alto (taco)".I.E.A. 8 MARZO 1895 - 1^o N^o IX. Pág. 148. A LA BATALLA DE FLORES. / DIBUJO DE MÉNDEZ BRINGA.

Cartulina.

L-676 (s/n) EL CARDENAL CAMARLENGO VERIFICANDO LA MUERTE DEL PONTÍFICE LEÓN XIII

Al agua. 0,32 x 0,42.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "A. Moretti (borrado)/ Roma". Un poco más arriba, la firma rectificada. Al pie, a lápiz: "26 x 38/ Reducir á 23 x 33,6-Subir la firma".

I.E.A. 22 JULIO 1903 - 2^o N^o XXVII. Pág. 55. EL CARDENAL CAMARLENGO CERTIFICANDO SOLEMNEMENTE LA MUERTE DEL PONTÍFICE.

Cartulina.

L-677 (s/n) MUERTOS Y HERIDOS ABANDONADOS TRAS UN COMBATE

Óleo. 0,37 x 0,50.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "F.M.". Al pie, a lápiz: "Horrores de la guerra".

I.E.A. 8 DICIEMBRE 1904 - 2^o N^o XLV. Pág. 333. DESPUÉS DE LA BATALLA DE LIAO-YANG. / LA GUERRA RUSO-JAPONESA.

Cartulina.

L-678 (s/n) IDILIO EN EL DESCANSO DE LA PESCA

Óleo. 0,47 x 0,32.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "F Mota/99". Reverso, a lápiz: "Pescadores/ Se ha hecho grabado".

Cartulina.

L-679 (s/n) CAZADORES EN LA NIEVE

Óleo. 0,49 x 0,35.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "Fz Mota". Reverso, a lápiz: "22 Enero / 1899"-/ A tinta: Reducir á 32 de alto./ Se necesita para el 13".

I.E.A. 22 ENERO 1899 - 1^o N^o III. Pág. 49. SOBRE LA PISTA. / DIBUJO DE MOTA.

Lienzo.

L-680 (s/n) CUATRO ESCENAS DE LA GUERRA RUSO-JAPONESA

Óleo. 0,49 x 0,34.

Firmado en el primer dibujo en el ángulo inferior derecho, con las iniciales: "FM".

I.E.A. 8 OCTUBRE 1904 - 2^o N^o XXXVII. Pág. 197. El general Kuropatkin leyendo á sus tropas una felicitación del Zar.- Corresponsales en el ejército japonés.- Cosacos vigilando / los movimientos del enemigo.- Cuerpo de guardia en un templo mandchú. / LA GUERRA RUSO-JAPONESA.

Cartulina.

L-681 (s/n) ASALTO DE LA INFANTERÍA A LAS FORTIFICACIONES DE UN CERRO

Al agua. 0,31 x 0,44.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Fz. Mota".

I.E.A. 30 DICIEMBRE 1904 - 2^o N^o XLVIII. Pág. 381. LA GUERRA RUSO-JAPONESA.- ASALTO Y OCUPACIÓN DE LA COLINA DE 203 METROS POR EL EJÉRCITO SITIADOR DE PORT-ARTHUR.

Papel.

- L-682 (s/n) ALDEANOS DE CAMINO POR LANIEVE
Óleo. 0,46 x 0,30.
Firmado al pie: "Fz. Mota". Reverso, a lápiz azul: "1897/ Tº 2º / pag 360". En rojo: "Diciembre/ A 32 de alto - de raya á raya-/ Para el 10. En tinta negra, la marca del cartón: "REEVES/ MANUFACT/ ¿117? CHEAPSIDE".
I.E.A. 15 DICIEMBRE 1897 - 2º Nº XLVI. Pág. 360. CAMINO DEL MERCADO. / DIBUJO DE F. MOTA.
Cartón.
- L-683 (s/n) CACHARRERA Y OTROS PUESTOS EN EL MERCADO, AL AIRE LIBRE
Al agua. 0,31 x 0,46.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "T. Muñoz Lucena". Reverso a lápiz rojo: "30 Diciembre 98/ 1899 (tachado)/ Nº 48. L. Prieto-/ a 24 de ancho-/ Para el 24 Dicbre". En azul: "Bilbao - Un mercado en Portugalete".
I.E.A. 30 DICIEMBRE 1898 - 2º Nº XLVIII. Pág. 376. UN MERCADO EN VIZCAYA. / DIBUJO DE MUÑOZ LUCENA.
Cartón.
- L-684 (s/n) REGANDO LAS FLORES
Al agua. 0,48 x 0,32.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "T. Muñoz Lucena". Reverso, a lápiz: "Reducir á 32 de alto-/ Se necesita pª el 16".
Cartulina.
- L-685 (s/n) QUITÁNDOSE EL ANTI-FAZ
Al agua. 0,31 x 0,45.
Firmado en el ángulo inferior derecho. "T. Muñoz Lucena". Reverso, a lápiz: "A 23 de alto".
- I.E.A. 15 FEBRERO 1904 - 1º Nº VI. Pág. 85. SIN CARETA. / Dibujo de Tomás Muñoz Lucena.
Cartulina.
- L-686 (s/n) ALEGORIA DE LAS COMPAÑÍAS DE TEATRO EN MADRID Y EL PUBLICO QUE PAGA
Tinta china y agua. 0,47 x 0,34.
Firmado en el ángulo superior izquierdo del cuarto dibujo: "Navarrete". En el centro: "LOS TEATROS". En la parte superior: "EL PUBLICO"/ "APOLO"/ "ZARZUELA". En la parte inferior: "COMEDIA"/ "ESPAÑOL"/ "PRINCESA"/ "PARISH"/ "LARA". Reverso, a lápiz rojo: "22/ Diciembre/ 98".
I.E.A. 22 DICIEMBRE 1898 - 2º Nº XLVII. Pág. 367. (En los dibujos va el texto del original y al pie:) 1898 - CAMPAÑA TEATRAL - 1899. / DIBUJO DE FRANCISCO NAVARRETE.
Papel.
- L-687 (s/n) CONTRASTES DE LA NOCHEBUENA (Tres dibujos)
Tinta china y agua. 0,45 x 0,36.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "Navarrete/ 1900". Debajo: "A. Ciarán. fto". Dos rótulos: "VNA NOCHE-BVENA" y "VNA MALA NOCHE". En el margen derecho, a lápiz azul: "Los trasnochadores" / (Contraste)". Reverso a lápiz azul: "47".
I.E.A. 22 DICIEMBRE 1900 - 2º Nº XLVII. Pág. 371. VNA NOCHE-BVENA / VNA MALA NOCHE.
Papel.
- L-688 (s/n) UNA DAMA ENTRE DOS CABALLEROS GALANTES
Tinta china y agua. 0,49 x 0,37.
Firmado abajo a la izquierda: "Navarrete/ 99". Al pie, a lápiz rojo y azul:

- “1900-nº5-” A lápiz: “A 32 de alto-/ Para el 2 Febrero”. En la parte inferior, recuadro para el título; a lápiz: “Un Sandwich/ humano/ (*De imprenta*)”. I.E.A. 8 FEBRERO 1900 - 1º N° V. Pág. 81. ENTRE DOS FUEGOS. / POR NAVARRETE.
Cartulina.
- L-689 (s/n) GUARDIA Y DOS BORRACOS EN UN CALABOZO
Lápiz, plumilla y agua. 0,48 x 0,35.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: “Navarrete/99”. En el margen superior, a lápiz: “Después del Baile”. En el margen izquierdo, a lápiz: “pequeños/ iguales”. En la parte inferior, recuadro para el título; a lápiz: “.../ y al fin, grandes y pequeños,/ el VINO los hace iguales”. Sobre ese texto, a lápiz azul: “Calado”. En el margen derecho, a lápiz azul: “p^a el día 2 / A 34 de alto- No dejar de dar el puntillé marca azul”. Al pie, a lápiz rojo: “1899-nº5”.
I.E.A. 8 FEBRERO 1899 - 1º N° V. Pág. 81. EN CARNAVAL / DIOS LOS CRÍA Y EL VINO LOS JUNTA, / por Navarrete.
Papel.
- L-690 (s/n) LA TRILLA
Óleo. 0,46 x 0,32.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: “M. Oliver Aznar/ 1895”. Reverso, a lápiz azul: “*Sin publicar*”.
Cartulina.
- L-691 (s/n) NUEVE RETRATOS (cabezas)
Lápiz. 0,51 x 0,36.
Firmado en el ángulo inferior derecho: “L. Palao”. Reverso, huella de otros retratos (fotografías) al menos de cuatro cabezas y una figura de medio cuerpo prolongada.
- Cartulina con la marca: “CARL SCHLEICHER SCHÜLL”.
- L-692 (s/n) ALMUERZO REGIO
Al agua. 0,33 x 0,47.
En el ángulo inferior derecho, añadido a lápiz: “Luis Palao” (¿Es de Pedrero?). En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: “Angel C.”.
I.E.A. 8 JUNIO 1905 - 1º N° XXI. Pág. 338. ALMUERZO SERVIDO Á S.M. EN EL TREN REAL AL SALIR DE LA ESTACIÓN DE LES AUBRAIS. / VIAJE DEL REY D. ALFONSO XIII Á PARÍS.
Papel.
- L-693 (s/n) RECEPCIÓN EN EL AYUNTAMIENTO
Al agua. 0,36 x 0,51.
Firmado en el ángulo inferior derecho: “L. PALAO”.
I.E.A. 22 FEBRERO 1901 - 1º N° VII. Pág. 106-107. MADRID.- SOLEMNE RECEPCIÓN CELEBRADA EN EL AYUNTAMIENTO CON MOTIVO DE LA BODA DE LA PRINCESA DE ASTURIAS. / (DIBUJO DE LUIS PALAO.)
Cartulina.
- L-694 (s/n) NIÑOS EN EL CAMPO EN PRIMAVERA
Acuarela. 0,46 x 0,36.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: “L. PALAO”. En el centro, hacia la izquierda, recuadro en blanco para el texto. En el margen derecho, a lápiz: “Faltan 4,6 de altura”.
Cartulina.
- L-695 (s/n) ILUMINACIÓN NOCTURNA EN BARCELONA (TRES DIBUJOS)
Al agua. 0,47 x 0,33.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Passol/ Barna/ 88". En el margen superior, a lápiz: "Iluminaciones de Barcelona". Al pie, a lápiz: "Plaza del Duque de Medinaceli.- Casa del Excmo. Sr. Marqués de Comillas, donde se hospeda/ S.A.R. la Infanta Dña. Isabel.- Rambla del Centro". Reverso a lápiz azul: "1888-2-252".

I.E.A. 30 OCTUBRE 1888 - 2º Nº XL. Pág. 252. BARCELONA.- ILUMINACIONES CON MOTIVO DE LAS FIESTAS DE LA MERCED: PLAZA DEL DUQUE DE MEDINACELI./ PALACIO DEL MARQUÉS DE COMILLAS.- RAMBLA DEL CENTRO./ (Del natural, por D. José Passos.) Papel.

L-696 (s/n) CEREMONIA FÚNEBRE EN EL PANTEÓN DE SAN LORENZO DEL ESCORIAL

Carboncillo. 0,43 x 0,30.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Pedrero". Al pie: "En el Pudridero. El Sr. Ministro de Gracia y Justicia haciendo entrega del cadáver de S A á los PP. Agustinos".

I.E.A. 30 OCTUBRE 1904 - 2º Nº XL. Pág. 241. EL MINISTRO DE GRACIA Y JUSTICIA HACIENDO ENTREGA DEL CADÁVER DE S.A.R. A LOS PP. AGUSTINOS./ EL ESCORIAL.- ENTIERRO DE S.A.R. LA SERMA. SRA. PRINCESA DE ASTURIAS./ DIBUJO DE PEDRERO.

Papel.

L-697 (s/n) PESCADORES DE CAÑA

Al agua y lápiz. 0,37 x 0,49.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Pedrero". En el margen superior, a lá-

piz: "lo que haya que cortar que sea por arri/ba; en el inferior, a la derecha: "esta figura fuera de líneas". Abajo, a lápiz azul: "Una página".

I.E.A. 8 OCTUBRE 1905 - 2º Nº XXXVII. Pág. 201. BIARRITZ.- LOS ÚLTIMOS VERANEANTES./ Dibujo de Pedrero.

Papel.

L-698 (s/n) SELECCIONANDO LA PESCA

Óleo. 0,37 x 0,51.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Pedrero". A lápiz en el margen inferior: "33 x 48/ á 22 x 32". En el centro: "Playas del Cantábrico/ -Suances-".

I.E.A. 22 JULIO 1908 - 2º Nº XXVII. Pág. 41. SUANCES.- EL PUERTO EN MAREA BAJA./ (Lugar donde se ha refugiado un gran número de lanchas pescadoras, sorprendidas por la galerna del día 13 del actual, naufragando dos de ellas á su entrada.)/ Dibujo de Pedrero.

Cartulina.

L-699 (s/n) DISCURSO DE ALFONSO XIII EN UNA CENA DE GALA

Al agua. 0,36 x 0,49.

Firmado a lápiz en el ángulo inferior derecho: "Pedrero". Reverso a lápiz: "A 3/4 pagª".

I.E.A. 30 DICIEMBRE 1903 - 2º Nº XLVIII. Pág. 394. BRINDIS DE S.M. EL REY DE ESPAÑA EN EL BANQUETE OFICIAL DEL PALACIO DE AJUDA./ VIAJE DE DON ALFONSO XIII Á PORTUGAL./ Dibujo de Pedrero.

Papel.

L-700 (s/n) CINCO VISTAS DE MADRID

Al agua, lápiz y tinta china. 0,51 x 0,37. Firmado al pie: "Pedrero". En el margen inferior izquierdo, a lápiz: "Reducir á 32 de alto".

I.E.A. 15 ABRIL 1905 - 1º N° XIV. Pág. 220. PALACIO DE SAN JUAN (MUSEO DE INGENIEROS).- BIBLIOTECA NACIONAL.- EMBARCADERO DEL RETIRO.- SAN GIL.- JARDINES DEL BUEN RETIRO./ MADRID.- LO QUE DESAPARECE./ Dibujo de Pedrero. Cartulina.

L-701 (s/n) SEGADORA

A lápiz. 0,51 x 0,36.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "M. Peña/ 1900". Reverso, a lápiz: "47". I.E.A. 22 DICIEMBRE 1900 - 2º N° XLVII. Pág. 357. UNA SEGADORA./ POR MAXIMINO PEÑA. Cartulina.

L-702 (s/n) COLCHONEROS

Óleo. 0,34 x 0,47.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "M Peña". Reverso, a lápiz azul: "1894/ Tº 1º, pág 45". Al pie, a tinta: "a 32 de ancho. / Para el 26". Tachada esa fecha, añadido a lápiz: "4 de septiembre".

I.E.A. 22 ENERO 1894 - 1º N° III. Pág. 45. *Nota.*- En este lugar aparece un dibujo de M. Peña, pero distinto del catalogado como L-702. Cartoncillo.

L-703 (s/n) ALEGORÍA DEL AÑO NUEVO

Al agua. 0,35 x 0,45.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "D. Perea". En el coche de caballos que

se va: "903"; en el automóvil que viene: "1904". Reverso, a lápiz rojo: "Cortar 1 1/2 de arriba y 1 1/2 de abajo/ y ponerlo sobre madera á 34 x 23". Al pie, a tinta: "31-XII-1903- Quien va y quien viene". I.E.A. 8 ENERO 1904 - 1º N° I. Pág. 5. AÑO NUEVO./ DIBUJO DE DANIEL PEREA. Papel.

L-704 (s/n) VISTAS DE SUIZA (NUEVE DIBUJOS)

Al agua. 0,48 x 0,36.

Firmado al pie: "S. Pescador". En la cabecera con letras grandes: "Village suisse". Reverso, a lápiz azul: "*sobrante*". Cartulina.

L-705 (s/n) LOS "HÚNGAROS" EN UNA CIUDAD ESPAÑOLA

Al agua. 0,53 x 0,39.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "M Picolo". En el margen superior, a lápiz azul: "24". Al pie, con tinta, sobre otro título borrado: "Los que no tienen patria". Rótulo en el establecimiento: "VINOS...". En la trasera del tranvía de mulas: "4".

I.E.A. 28 FEBRERO 1900 - 1º N° VIII. Pág. 128. (En el rótulo VINOS.) LAS MÁSCARAS DE SIEMPRE./ DIBUJO DE M. PICOLO. Cartón.

L-706 (s/n) DON HILARIÓN CON LA CASTA Y LA SUSANA

Óleo. 0,38 x 0,43.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "Cecilio Pla". Reverso, a lápiz Azul: "15 Octubre/ 1896/ N° 38".

I.E.A. 15 OCTUBRE 1896 - 2º N° XXXVIII. Pág. 209. CASTA Y SUSANA./ DIBUJO DE CECILIO PLA. Cartulina.

- L-707 (s/n) VELADA MUSICAL
Óleo. 0,50 x 0,38.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "Cecilio Pla". En la parte superior izquierda: "a 22 alto. Para el 30". Reverso, a lápiz azul: "8 Enero/ 1897".
I.E.A. 8 ENERO 1897 - 1º N° I. Pág. 1. AL NUEVO AÑO./ DIBUJO DE CECILIO PLA.
Cartulina.
- L-708 (s/n) LAVANDERAS EN EL RIO
Al agua. 0,45 X 0,31.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Cecilio Pla". Reverso, a lápiz: "30 Diciembre/ 1898 (sic) N° 48". Al pie, a tinta: "A = 32 de alto./ Para el 22". Boceto a lápiz de una figura de mujer.
I.E.A. 30 DICIEMBRE 1897 - 2º N° XLVIII. Pág. 404. LAS NINFAS DEL MANZANARES, / DIBUJO DE CECILIO PLA.
Papel.
- L-709 (s/n) A LA SALIDA DE LOS TOROS
Óleo. 0,52 x 0,38.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "Cecilio Pla". Al pie a lápiz: "A 32 de alto - Para 12-Mayo". Reverso, a lápiz azul: "15 Mayo/ 1898/ N° 18".
I.E.A. 15 MAYO 1898 - 1ª N° XVIII. Pág. 284. DE LA CORRIDA PATRIÓTICA, / DIBUJO DE PLA.
Cartulina.
- L-710 (s/n) GITANA SENTADA CON PANDERETA
Óleo. 0,50 x 0,32.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "E. Poy Dalmau/ 1899". Al pie, a lápiz: "Reducir á 15 de alto- Se necesita pª el 23 Agosto". Reverso, con tinta: "De pura Sangre" -Emilio Poy Dalmau". A lápiz azul: "22/Noviembre/ 99".
I.E.A. 22 NOVIEMBRE 1899 - 2º N° XLIII. Pág. 304. UNA GITANA./ CUADRO DE E. POY DALMAU.
Cartulina.
- L-711 (s/n) BEBEDOR SENTADO CON DOS JARRAS
Óleo. 0,45 x 0,33.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "E. Poy Dalmau/ 1904". Al pie, en tinta: "Culto á Baco"/ Emilio Poy Dalmau".
I.E.A. 8 AGOSTO 1906 - 2º N° XXIX. Pág. 68. CULTO Á BACO./ POR E. POY Y DALMAU.
Cartón.
- L-712 (s/n) EXHIBICIÓN ECUESTRE EN HIPÓDROMO CUBIERTO
Óleo. 0,42 x 0,55.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "P. Ribera". Al pie, en tinta: "Reducir a 16 de alto./ Se necesita pª el 18 por la tarde, si le es posible". Reverso, a lápiz azul: "22 Abril/ 1899".
I.E.A. 22 ABRIL 1899 - 1º N° XV. Pág. 232. UNA CARRERA. / PARÍS.- CONCURSO HÍPICO CELEBRADO EN LA GALERÍA DE MÁQUINAS DEL CAMPO DE MARTE./ (Dibujos de P. Ribera.)
Lienzo.
- L-713 (s/n) ALEGORIA HUMORÍSTICA DEL CONFLICTO RUSO-JAPONÉS
Al agua. 0,35 x 0,49.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Rojas". En el margen superior, a lápiz: "La alianza anglo-japonesa". Al pie a lápiz: "Los aliados - ¡Buenos días amigo!! Rusia - Ya me han estropeado la combinacion. ¡Adios Corea!/ A 14 de

alto". Rótulos en las figuras y en los árboles: "INGLATERRA"/ "JAPON"/ "ASIA"/ "POLÍTICA"/ "MANDCHURIA"/ "COREA".

I.E.A. 28 FEBRERO 1902 - 1º N^o VIII. Pág. 132. INGLATERRA - JAPÓN - ASIA - POLÍTICA - MANDCHURIA - COREA / (Al pie:) LOS ALIADOS.- ¡Buenos días, amigo / RUSIA.- Ya me han estropeado la combinación. ¡Adiós Corea!
Cartulina.

L-714 (333) LLEGADA DEL TREN A LA ESTACIÓN DE JAÉN

Al agua. 0,16 x 0,29.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "M. Ruiz/ 1881".

I.E.A. 30 AGOSTO 1881 - 2º N^o XXXII. Pág. 124. JAÉN.- LLEGADA DEL PRIMER TREN DE VIAJEROS POR LA NUEVA LÍNEA FÉRREA DE ESPELUY Á JAÉN, EL 18 DEL ACTUAL./ (Dibujo de D. M. Ruiz).
Cartulina.

L-715 (s/n) COMPOSICIÓN SOBRE FIESTAS EN BILBAO (NUEVE DIBUJOS)

Al agua. 0,53 x 0,36.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Ruiz Morales/ Bilbao/ 1902". Añadido con tinta: "Bilbao 1902". Escenas numeradas del 1 al 9. Al pie, a lápiz: "1-Farolas que sostienen las guirnaldas- 2-El Pelayo y buques del (sic) escuadra enel (sic) Puerto- / 3- Llegada á la Salve de SS. MM. y A- 4-Iluminaciones en el Palacio dela (sic) Diput^{on}/ 5-Iluminaciones enla (sic) Ria y p^{te} Vizcaya- 6-La estatua de Lopez de Haro- / 7-Camino delas (sic) minas- 8- Iluminaciones enel (sic) Ayun^{to} - 9-Batalla de Flores- / enla (sic) Gran Vía-".

I.E.A. 15 SEPTIEMBRE 1902 - 2º N^o XXXIV. Pág. 156. 1. Farolas que sostienen las guirnaldas. 2. El *Pelayo* y buques de la escuadra en el Puerto. 3. Desembarco de SS. MM. 4. Iluminaciones en el Palacio de la Diputación. 5. Iluminaciones en la ría y puente Vizcaya. 6. Estatua de López de Haro. 7. Camino de las minas. 8. Iluminaciones en el Ayuntamiento. 9. Batalla de flores./ VIAJE REGIO.- SS. MM. EN BILBAO./ DIBUJO DE RUIZ MORALES.
Papel.

L-716 (s/n) TALLERES DE COSTURA Y SASTRERÍA (CUATRO DIBUJOS)

Al agua. 0,47 x 0,36.

Firmado al pie: "Jean SALA/ PARIS". A la izquierda, en un medallón, un retrato del fundador. Reverso, a lápiz: "A 22 x 29,10".

I.E.A. 8 DICIEMBRE 1914 - 2º N^o XLV. Pág. 344. PARÍS.- NEUILLY: OBRA-DOR ESTABLECIDO EN EL HOSPITAL ESPAÑOL DE SAN FERNANDO (FUNDADO POR EL EXCMO. SR. MARQUÉS DE CASA-RIERA)/ PARA LA CONFECCIÓN DE ROPAS DESTINADAS A LOS SOLDADOS CONVALECIENTES.- RETRATO DEL ILUSTRE FILÁNTROPO SR. MARQUÉS DE CASA-RIERA./ LA GUERRA EUROPEA/ Dibujo del natural, por Juan Sala.

Cartulina.

L-717 (s/n) UNA JOVEN PENSATIVA APOYADA EN UNA MESA DE CAFÉ; DETRÁS UN CABALLERO DE PIE LEYENDO EL PERIÓDICO

Carboncillo. 0,48 x 0,38.

Firmado en el ángulo superior derecho: "Sancha/ 1.900". En la cabecera del periódico: "HERALDO".

- I.E.A. 22 AGOSTO 1905 - 2º N° XXXI. Pág. 109. QUIEN ESPERA DESESPERA./ DIBUJO DE SANCHA. *Nota.*- La fecha que aparece (1905) es alteración de la original (1900).
Papel.
- L-718 (101) COMPOSICIÓN SOBRE LA INAUGURACIÓN DEL FERROCARRIL DE CARIÑENA A ZARAGOZA (SIETE DIBUJOS)
A lápiz. 0,39 x 0,27.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "Escuder". Al pie, a lápiz: "Fotografías de Rómulo Zaragoza" y tachado: "dibujo de Ramón Escuder". Debajo, a lápiz: "J. Sancho". Rótulo central: "FERROCARRIL DE CARIÑENA Á ZARAGOZA". Pies de los dibujos: "TREN OFICIAL"/ "PUENTE DE LAS CANALES"/ "ARCO EN LA ESTACIÓN DE ZARAGOZA"/ "LOCOMOTORA ESPLORADORA"/ "ESTACION INTERMEDIA". En el edificio: "MARIA". Sin pie el escudo y un retrato. Reverso, a lápiz azul: "Sin catalogar".
I.E.A. 15 SEPTIEMBRE 1887 - 2º N° XXXIV. Pág. 149. FERROCARRIL DE ZARAGOZA Á CARIÑENA, INAUGURADO EL 10 DE AGOSTO ÚLTIMO.- 1. EL TREN OFICIAL DE INAUGURACIÓN.- 2. LA MÁQUINA EXPLORADORA.- 3. ARCO EN LA ESTACIÓN DE /ZARAGOZA.- 4. PUENTE DE LOS CANALES.- (Sin número:) RETRATO DE D. GERMÁN SCHIERBECK, DIRECTOR DE LA "SOCIEDAD CATALANA GENERAL DE CRÉDITO", CONSTRUCTORA DE LA LÍNEA FÉRREA./ (De fotografías de D. Rómulo Zaragoza, remitidas por D. Juan Sancho y Serrano.)
Nota.- Está modificada la composición
- de los dibujos originales y se ha suprimido el de la estación de María.
Cartón.
- L-719 (s/n) PAREJA DEL BRAZO
Lápiz y carboncillo. 0,43 x 0,32.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "M SANTA MARIA/ 1907".
Cartón.
- L-720 (s/n) DOS DAMAS CON UN PERRO JUNTO A UNA BARANDA SOBRE EL MAR
Al agua. 0,48 X 0,34.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "M. SANTA MARIA/ 1910". Al pie, a lápiz: "A 26 alto". Titulo original tachado: "BRISA DEL MAR". Reverso, a lápiz azul: "Hecho el grabado".
Papel.
- L-721 (s/n) GRUPO DESPLUMANDO AVES DE CORRAL
Al agua. 0,45 x 0,31.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "M Santa María/ 1901". Reverso, a lápiz azul: "nº 47-1901".
I.E.A. 22 DICIEMBRE 1901 - 2º N° XLVII. Pág. 361. LAS CONSABIDAS VÍCTIMAS./ DIBUJO DE MARCELINO (*sic*) SANTA MARÍA.
Papel.
- L-722 (s/n) OBSERVANDO UN ECLIPSE DE SOL DESDE UN CAMPAMENTO EN LAS AFUERAS DE BURGOS
Al agua. 0,48 x 0,35.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "M. Santa María/ Burgos 1905". Reverso, a lápiz azul: "A 20 x 13".
I.E.A. 8 SEPTIEMBRE 1905 - 2º N° XXXIII. Pág. 134. BURGOS.- S.M. EL REY Y LA REAL FAMILIA OBSER-

VANDO EL ECLIPSE./ Dibujo de
Marceliano Santa María.
Cartón.

L-723 (339) ANTIGUA IGLESIA DE
SANTA CRUZ EN TOLEDO

Lápiz. 0,22 x 0,16.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo:
"MG SIMANCAS".
I.E.A. 15 MARZO 1909 - 1^o N^o X. Pág.
162. LÍNEA QUE DETERMINA LA
UNIÓN DE LAS DIFERENTES
CONSTRUCCIONES.
Papel.

L-724 (337) ANTIGUA IGLESIA DE
SANTA CRUZ EN TOLEDO

Lápiz. 0,22 x 0,16.
Firmado al pie: "MG SIMANCAS".
I.E.A. 15 MARZO 1909 - 1^o N^o X. Pág.
162. PUERTAS DE LA IMAFRONTE.
Papel.

L-725 (s/n) ANTIGUA IGLESIA DE
SANTA CRUZ EN TOLEDO

Al agua y lápiz. 0,36 x 0,50.
Firmado en el ángulo inferior derecho:
"MG SIMANCAS/ 1900".
I.E.A. 15 MARZO 1909 - 1^o N^o X. Pág.
161. INTERIOR DEL CUERPO ANTI-
GUO, DESPUÉS DEL DESCUBRI-
MIENTO.
Cartulina.

L-726 (s/n) DEVOTA EN LA ANTIGUA
IGLESIA DE SANTA CRUZ EN TO-
LEDO

Al agua. 0,45 x 0,32.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo:
"MG SIMANCAS".
I.E.A. 15 MARZO 1909 - 1^o N^o X. Pág.
162. INTERIOR DEL SANTUARIO

ANTES DE TENER LUGAR LOS
DESCUBRIMIENTOS.
Cartón.

L-727 (s/n) CANTE FLAMENCO EN UN
PATIO

Óleo. 0,39 x 0,48.
Firmado abajo a la izquierda: "Simonet". En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "48 x 31/ á reducir á/ 34 x 22".
I.E.A. 22 JULIO 1900 - 2^o N^o XXVII.
Pág. 45. LA VERBENA DEL CAR-
MEN./ DIBUJO DE ENRIQUE SIMO-
NET.
Lienzo.

L-728 (s/n) SOLO DE GUITARRA EN
UNA NOCHE CALUROSA

Óleo. 0,34 x 0,51.
Firmado a la izquierda: "Simonet". En
la parte superior: "A 34 1/2 x 23".
I.E.A. 30 JULIO 1906 - 2^o N^o XXVIII.
Pág. 61. EL VERANEO EN MA-
DRID.- EN LOS BARRIOS BAJOS./
DEL NATURAL, POR ENRIQUE SI-
MONET.
Lienzo.

L-729 (s/n) RAMBLA DE LAS FLORES
DE BARCELONA

Óleo. 0,52 x 0,41.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo:
"E. Simonet". Al pie, a lápiz: "44 2/3 x
23 1/2 á reducir á 32 x 24./ El filete
como va señalado y la parte que no lo
lleva, desvanecida". Rótulo del estable-
cimiento. "(CHOC)OLATERIA".
I.E.A. 15 JULIO 1903 - 2^o N^o XXVI.
Pág. 29. BARCELONA.- LA RAM-
BLA DE LAS FLORES (SANTA MÓ-
NICA)./ DIBUJO DE E. SIMONET.
Lienzo.

- L-730 (s/n) GRUPO EN ORACIÓN CON UN POPE LEYENDO
Óleo. 0,37 x 0,48.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Simonet". En el margen izquierdo. con tinta: "alto taco". En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "A 32,5 de alto". Reverso, a lápiz: "Marzo/1907".
I.E.A. 30 MARZO 1907 - 1º N° XII. Pág. 196-197. JERUSALÉN.- UNA VISTA DEL SANTO SEPULCRO./ DIBUJO DE ENRIQUE SIMONET.
Lienzo.
- L-731 (s/n) PAREJA DE PESCADORES EN LA LONJA
Óleo. 0,48 x 0,27.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "E. Simonet". Reverso, a lápiz: "46 x 34,5/ á reducir á 32 x 24".
I.E.A. 22 MARZO 1901 - 1º N° XI. Pág. 185. PESCADORES DE VIGO./ DIBUJO DE ENRIQUE SIMONET.
Lienzo.
- L-732 (s/n) JUNTO AL POZO DEL PATIO
Óleo. 0,40 x 0,44.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "E. Simonet". Al pie a lápiz: "Recuadro de 31 x 43/ á reducir á 23 x 32". Reverso, a lápiz azul: "nº 47-1901".
I.E.A. 22 DICIEMBRE 1901 - 2º N° XLVII. Pág. 359. EN UN PATIO ANDALUZ./ DIBUJO DE ENRIQUE SIMONET.
Lienzo.
- L-733 (s/n) "CANTAORA" Y GUITARRISTA EN UN PATIO
Óleo. 0,38 x 0,42.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Simonet". Al pie, a lápiz: "Hecho el
- fotograbado/ 23 de alto entre rayas".
Reverso, a lápiz: "Concierto Vecinal".
Lienzo.
- L-734 (s/n) LA BUENAVENTURA
Óleo. 0,33 x 0,43.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "E. Simonet".
Lienzo.
- L-735 (s/n) PREPARANDO LAS SARDINAS EN CUBAS
Óleo. 0,39 x 0,47.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "E. Simonet/ Vigo". Debajo, a lápiz: "36 x 36/ á 24 x 24/ 2/3".
I.E.A. 8 MARZO 1912 - 1º N° IX. Pág. 137. ENCUBADO DE SARDINAS EN GIJÓN (*sic*)/ DIBUJO DE SIMONET.
Nota. - En la firma aparece: "E. Simonet / Vigo".
Lienzo.
- L-736 (s/n) REGRESO DEL MONTE OLIVETE
Óleo. 0,44 x 0,37.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "E. Simonet". En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "42 x 31/ á 24 x ¿32?".
I.E.A. 8 ABRIL 1900 - 1º N° XIII. Pág. 200. A LA FIESTA DE RAMOS./ DIBUJO DE ENRIQUE SIMONET.
Lienzo.
- L-737 (s/n) FUNERAL SOLEMNE CON DOS FÉRETROS
Al agua. 0,44 x 0,33.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "I. Golaco". Reverso, a lápiz: "Reducir a/ tamaño de pagina".
I.E.A. 15 FEBRERO 1908 - 1º N° VI. Pág. 86. LISBOA.- FUNERALES CELEBRADOS EL 8 DEL CORRIENTE

- EN SUFRAGIO DEL REY D. CARLOS Y DEL PRÍNCIPE LUIS FELIPE EN LA IGLESIA DE SAN VICENTE DA FORA./ Dibujo de nuestro correspondiente artístico Sr. Collaço.
Cartulina.
- L-738 (s/n) EL ALMUERZO DE LOS PASTORES
Óleo. 0,35 x 0,45.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "Torre y Estefanía". En el margen superior, a lápiz: "0,42 x 0,31" y debajo a tinta: "...¡como vaya allá...!".
Lienzo.
- L-739 (s/n) ASEANDO AL NIÑO
Óleo. 0,50 x 0,35.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "J Tubilla". Al pie, a lápiz: "46 x 33 á reducir á 32 x 23".
I.E.A. 15 OCTUBRE 1904 - 2º Nº XXXVIII. Pág. 216. EL LAVOTEADO DE "BEBÉ"./ DIBUJO DE J. TUBILLA.
Lienzo.
- L-740 (s/n) LAZARILLO COGIENDO UVAS DEL RACIMO DEL CIEGO
Al agua y óleo. 0,51 x 0,37.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "L. C. VALERA". Al pie, a lápiz: "El lazarillo".
Papel.
- L-741 (s/n) GRUPO DE DAMAS JÓVENES CONTEMPLANDO UN DESFILE DE PAREJAS
Al agua y grafito. 0,46 x 0,32.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "L. C. Valera". Al pie, a lápiz: "(Amadís de Gaula)/ A 24 x 32/ La prueba del arco de los leales amadores". Reverso, a lápiz: "Hecho el fotograbado".
- I.E.A. 30 MAYO 1905 - 1º Nº XX. Pág. 324. (AMADIS DE GAULA.) - LA PRUEBA DEL ARCO DE LOS LEALES AMADORES./ DIBUJO DE COULLAUT VALERA.
Cartulina.
- L-742 (s/n) DAMA JOVEN CON SOMBRILLA
Carboncillo. 0,50 x 0,34.
Firmado al pie: "Càrlos VAZQUEZ". Al pie, con tinta: "De paseo". Reverso, a lápiz azul: "Hecho grabado de página".
Papel.
- L-743 (s/n) RECOGIENDO FRUTA
Al agua. 0,47 x 0,30.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "M. Villegas Brieva". Reverso a lápiz: "1899/ Tº 2º/ pág. 332"; y en azul: "Nº 45 8 Dicbre".
I.E.A. 8 DICIEMBRE 1899 - 2º Nº XLV. Pág. 332. LA RECOLECCIÓN DE MANZANAS EN ASTURIAS./ DIBUJO DE MANUEL VILLEGAS BRIEVA.
Cartón con la marca: "A. L. Bristol".
- L-744 (795) MUJER SENTADA JUNTO AL LAGO
Carboncillo y grafito. 0,64 x 0,91.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "HESTEVAN".
Papel sobre lienzo.
- L-745 (796) RETRATO DE HOMBRE
Carboncillo. 0,58 x 0,47.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "Esteve".
Papel.
- L-746 (797) RETRATO DE MUJER
Carboncillo. 0,64 x 0,49.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "1913. F de los Llanos". En el reverso retrato a lápiz de otra mujer. Al pie, a lápiz: "Retrato de la Srtª P. de E. de Salamanca/ (dibujado por el Conde de los Llanos).
Papel.

L-747 (798) INDULTO REGIO

Al agua. 0,49 x 0,61.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "Ferrant". Reverso: Boceto a lápiz del mismo tema con otra composición. A lápiz: "Cortar 1 centimetro de abajo y lo demás por/ arriba, para dejarlo á 46 x 61/ y reducir á _____ 33 x 43 3/4.

I.E.A. 15 ABRIL 1903 - 1º Nº XIV. Pág. 234-235. MADRID.- VIERNES SANTO: S.M. EL REY, AL ADORAR LA CRUZ, INDULTA DE LA PENA DE MUERTE Á LOS REOS CUYAS CAUSAS LE PRESENTA EL OBISPO DE SIÓN./ DIBUJO DEL NATURAL POR ALEJANDRO FERRANT.
Papel.

L-748 (799) CARNAVAL EN EL PASEO DE RECOLETOS

Óleo. 0,53 x 0,73.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "JUAN FRANCÉS/ 1902". Reverso, a lápiz azul: "1902/ Nº 6 Ilustrn/ 14 Febrero 1902".

I.E.A. 15 FEBRERO 1902 - 1º Nº VI. Pág. 89. MADRID.- EL CARNAVAL EN RECOLETOS./ DIBUJO DE JUAN FRANCÉS.
Cartulina.

L-749 (800) ESPERANDO EN LA ACERA

Óleo. 0,55 x 0,73.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "PLÁCIDO FRANCÉS". Reverso, a lá-

piz: "30 Diciembre/ 1898/. En lápiz rojo: "Reducir". Debajo a tinta: "Reducir á 33 de ancho-/ Se necesita para el 20-". I.E.A. 30 DICIEMBRE 1898 - 2º Nº XLVIII. Pág. 381. COMEDOR DE LA CARIDAD.- ESPERANDO LA SOPA./ DIBUJO DE PLÁCIDO FRANCÉS.

Cartulina.

L-750 (801) DISGUSTO EN UNA PAREJA ARAGONESA

Al agua. 0,65 x 0,50.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "J. J. Gárate".

Cartulina.

L-751 (802) ESCENA DEL SITIO DE ZARAGOZA

Al agua. 0,49 x 0,67.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "J. J. Gárate/ 1908". Reverso, a lápiz: "Sitio 1º de Zaragoza 3 de Agosto 1808/ Traslación de los enfermos de Nª Sª de Gracia (hospital)/ á la Lonja, durante el bombardeo por los franceses/ Boceto inédito. J. J. Gárate. Abajo, a lápiz: "D. Ricardo Gárate/ Cervantes, 28".

I.E.A. 30 AGOSTO 1908 - 2º Nº XXXII. Pág. 120-121. ZARAGOZA.- EL 3 DE AGOSTO DE 1808./ TRASLACIÓN DE LOS ENFERMOS DEL HOSPITAL DE NUESTRA SEÑORA DE GRACIA Á LA LONJA DURANTE EL BOMBARDEO./ Dibujo de J.J. Gárate.
Cartulina.

L-752 (803) BAILE EN LA PLAZA

Al agua. 0,45 x 0,66.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "Gimenez Martin/ Avila". Reverso, a lápiz: "Doble pagina". A lápiz azul:

- “Hecho el grabado/ en madera, doble pag^a/ Octe 1912”.
I.E.A. 15 JULIO 1913 - 2º N° XXVI.
Pág. 24-25. LA FIESTA DEL PUEBLO / DIBUJO DE GIMÉNEZ MARTÍN.
Papel.
- L-753 (804) VISIÓN DE LA NAVIDAD
Óleo. 0,72 x 0,49.
Firmado en el lado izquierdo, que está roto: (López Mezquita).
Reverso, a lápiz rojo: “1899 Navidad”.
Debajo, a lápiz: “22/ Diciembre/ 1899”.
I.E.A. 22 DICIEMBRE 1899 - 2º N° XLVII. Pág. 369. “LUX INNOCENTIAE FIDES”./ DIBUJO DE J. LÓPEZ MEZQUITA.
Cartulina.
- L-754 (805) VALENCIANA
Carboncillo. 0,62 x 0,47.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: “E. GIMENO REGNIER/ -1903-”. Al pie, a lápiz: “UNA ROSA DEL TURIA”/ “A 33 X 44 1/2 Madero-Matute”.
Reverso, a lápiz: “Hecho el grabado”.
Papel.
- L-755 (806) DAMAS ASOMADAS AL BALCÓN CON ABANICOS
Óleo. 0,64 x 0,46.
Firmado en el ángulo inferior derecho: “Madame Gironella”. También en el ángulo inferior izquierdo del balcón: “Gironella”.
I.E.A. 28 FEBRERO 1900 - 1º N° VIII. Pág. 121. ¡ALLÍ VA! / DIBUJO DE Mme. GIRONELLA.
Cartulina.
- L-756 (807) EL ARREGLO DE LA SEÑORA
Plumilla, lápiz, y carboncillo. 0,48 x 0,65.
- Firmado en el ángulo inferior derecho: “Gironella”. Reverso, a lápiz rojo: “Julio”. A lápiz azul: “99-2-45”. A lápiz: “Reducir a 23 de alto- cuidado que se borra el dibujo por no estar fijado/ Se necesita -p^a el 18 Julio-”.
I.E.A. 22 JULIO 1899 - 2º N° XXVII. Pág. 45. EL TOCADO. / DIBUJO DE LA SRTA. GIRONELLA.
Papel.
- L-757 (808) MUJERES HALAGANDO A UN PERRO
Óleo. 0,46 x 0,62.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo y en el derecho: “Gironella”.
I.E.A. 8 ENERO 1901 - 1º N° I. Suplemento al número I. VISITA ÍNTIMA./ DIBUJO DE Mme. GIRONELLA. *Nota.*- En el grabado se ha suprimido la firma de la derecha.
Cartulina.
- L-758 (809) EJERCICIOS DE TIRO DE LA MARINA DE GUERRA
Óleo. 0,45 x 0,75.
Firmado en el ángulo inferior derecho: “A Gurrea”.
I.E.A. 30 JUNIO 1903 - 1º N° XXIV. Pág. 400. CARTAGENA.- LA ESCUADRA ESPAÑOLA EN EJERCICIOS DE TIRO AL BLANCO, BAJO LA DIRECCIÓN DE S.M. EL REY./ Dibujo de A. Gurrea.
Lienzo.
- L-759 (810) PASEO EN BARCA
Óleo. 0,53 x 0,81.
Firmado en el ángulo inferior derecho: “Huidobro”. Arriba, en el centro, en azul: “-Sorrento-”. A la derecha, en negro: “-En- Montecarlo-”. Reverso, a lápiz azul: “57”.
Lienzo.

L-760 (811) VARIEDADES DE EQUI-TACIÓN

Al agua y tinta china. 0,51 x 0,72.

Firmado en el ángulo inferior derecho del dibujo central: "Lucien Guy - Paris 07". Al pie, a lápiz: "A 35 x 24 - Si hiciera falta hacer --- esta viñeta". En el coche: "KV-140". En una revista: "LE TUYAU".

I.E.A. 8 JUNIO 1907 - 1º N° XXI. Pág. 337. CARRERAS DE CABALLOS DE LONGCHAMPS EN PARÍS./ APUNTES POR LUCIEN GUY.- En el coche: KV-140. En el periódico: LE TUYAU. Cartulina.

L-761 (812) INFANTERÍA ACERCÁNDOSE A LA LÍNEA DE FUEGO

Óleo. 0,48 x 0,64

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Lupiañez".

Cartulina.

L-762 (813) CIGARRALES DE TOLEDO

Óleo. 0,47 x 0,62.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "José Lupiañez/ Toledo". Reverso, a lápiz: "Toledo/ El Angel desde los Cigarrales".

Cartulina.

L-763 (814) BARCAS

Óleo. 0,50 x 0,79.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "JM". Reverso, a lápiz: "¿Morera?".

Lienzo.

L-764 (815) VIÑETAS DE CIRCO

Tinta china. 0,51 x 0,47.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "R Marin". (El original aparece incompleto por haberse cortado algo en la parte superior).

I.E.A. 8 JULIO 1914 - 2º N° XXV. Pág. 5. PEPINOS Y TONINOS / APUNTES DEL CIRCO DE PARIS, POR MARÍN. *Nota.*- El grabado comprende seis viñetas en la parte superior, que no se conservan en el original, recortado. Papel.

L-765 JESÚS Y LA CANANEA

Al agua y óleo. 0,57 x 0,78.

Firmado al pie: "R. M. de Pinillos". Reverso, a lápiz azul: "1913/ Publicado en el n° 10/ de Ilustracion".

I.E.A. 15 MARZO 1913 - 1º N° X. Pág. 169. JESÚS CURANDO Á LA CANANEA / DIBUJO DE D. RAMÓN MARTÍNEZ DE PINILLOS.

Cartulina.

L-766 (817) PLIEGOS DE FIRMAS

Al agua. 0,50 x 0,73.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "R Manchón". Reverso, a lápiz azul: "A 32 x 22". Debajo, a lápiz: "Manchón".

I.E.A. 22 OCTUBRE 1904 - 2º N° XXXIX. Pág. 236. FALLECIMIENTO DE S.A.R. LA SERMA. SRA. PRINCESA DE ASTURIAS.- EL PÚBLICO FIRMANDO LAS LISTAS EN LA MAYORDOMÍA MAYOR DEL PALACIO REAL LA NOCHE DEL 17 DEL CORRIENTE./ Dibujo de Manchón.

Cartulina.

L-767 (818) ESCENA GALLEGA

Al agua. 0,64 x 0,50.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "M Miguel/ Betanzos 1911".

Cartulina con corona real que lleva las iniciales: "GMA".

L-768 (819) FIESTA POPULAR EN LA HABANA

Al agua y óleo. 0,44 x 0,68.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo:
"M Miguel HABANA/ 1909".

I.E.A. 8 FEBRERO 1910 - 1º N° V. Pág.
76-77. CARNAVAL CUBANO.-
COMPARSA DE ÑÁÑIGOS./ DIBU-
JO DE MIGUEL.

Cartulina.

L-769 (820) EN LA PLAZA DE SAN PE-
DRO

Al agua. 0,67 x 0,50.

Firmado en el ángulo inferior derecho:
"Moretti".

I.E.A. 15 AGOSTO 1903 - 2º N° XXX.
Pág. 100. ROMA.- SOLEMNE PRO-
CLAMACIÓN DE SU SANTIDAD
PÍO X DESDE LA "LOGGIA" EXTE-
RIOR DE LA BASÍLICA DE SAN PE-
DRO. / Dibujo de Alfredo Moretti.

Cartulina.

L-770 (821) ESCENA EN EL PARQUE

Al agua. 0,55 x 0,77.

Firmado en el ángulo inferior derecho:
"Emilio Morata". Reverso, a lápiz: "En
el Retiro".

Papel.

L-771 (822) PUERTO INDUSTRIAL

Óleo. 0,65 x 0,50.

Firmado en el ángulo inferior derecho:
"J. Morera".

Cartón.

L-772 (823) BARCOS DE GUERRA

Al agua. 0,48 x 0,63.

Sin firma. Reverso, a lápiz: "El combate
naval de las islas Malvinas/ La escua-
drilla alemana del Almirante Von Spee
compuesta delos (sic) cruceros acoraza-
dos/ "Scharnhorst" y "Gneisenau" y los
cruceros rapidos "Leipzig" Dresden y
"Karlsruhe" es destruida (tachado) bati-

da por las escua/ dras inglesa y japone-
sa, del Pacifico, combinadas, con pérdi-
da total delos (sic) tres primeros, logran-
do huir los/ dos ultimos./ Entre los
buques ingleses, figuraban los cruceros
acorazados, de 13 y 14000/ toneladas,
"Shannon"/ "Defence" "Minotaur"
"Achilles" "Cochrane" "Natal" "Wa-
rrior" etc. etc."

I.E.A. 30 DICIEMBRE 1914 - 2º N°
XLVIII. Pág. 400. LA ESCUADRILLA
ALEMANA DEL ALMIRANTE VON
SPEE, COMPUESTA DE LOS CRU-
CEROS ACORAZADOS "SCHARN-
HORST" Y "GNEISENAU", Y LOS
CRUCEROS RÁPIDOS "LEIPZIG",
"DRESDEN" Y "KARLSRÜHE", ES
BATIDA POR LAS ESCUADRAS IN-
GLESA Y JAPONESA DEL PACÍFI-
CO, COMBINADAS, CON PÉRDIDA
TOTAL DE LOS TRES PRIMEROS,
LOGRANDO SALVARSE LOS DOS
RESTANTES. / COMBATE NAVAL
EN LAS ISLAS MALVINAS./ Dibujos
de Nautilus.

Papel.

L-773 (824) CUATRO DIBUJOS DEL
ACORAZADO ESPAÑA

Al agua. 0,47 x 0,66.

Firmado en el ángulo inferior derecho:
"Nautilus". Cada dibujo está numerado:
"3"/ "1"/ "2"/ "4". Reverso, a lápiz:
"Pruebas de Artilleria del Acorazado
"España"/ 1= Disparo, enla (sic) horizon-
tal, de uno delos (sic) cañones enla (sic)
torre enproa (sic)/ 2= Id- en minima de-
clinacion, (4º) de uno delos (sic) cañones
dela (sic) torre depopa (sic), y caída, pró-
xima, del proyectil/ enel (sic) agua/ 3=
Buque dispuesto para el tiro de andana-
da, por babor, con maxima elevacion del
todas las piezas (15º)/ 4_ La prueba deci-
siva: Tiro de andanada ó disparo simulta-

neo de las 8 grandes piezas de las (sic) torres, / y de los 10 cañones de babor (sic), de la batería secundaria- / Esta prueba la resistió el buque brillantemente, no acusándose más avería, que la rotura de unas cuantas lámparas eléctricas”.

I.E.A. 22 JULIO 1914 - 2º N° XXVII. Pág. 45. 1. Disparo en la horizontal de uno de los cañones de la torre de proa.- 2. Disparo de uno de los cañones de la torre de popa y caída próxima del proyectil.- 3. Dispuesto para el “tiro de andanada”, por babor.- 4. Prueba decisiva: “Tiro de andanada” ó disparo simultáneo de las ocho grandes / piezas de las torres y de los diez cañones de babor de la batería secundaria. (Esta prueba la resistió el buque brillantemente, no acusándose más avería que la rotura de unas cuantas lámparas eléctricas). / PRUEBAS DE ARTILLERÍA DEL ACORAZADO “ESPAÑA” / Dibujo de Nautilus.

L-774 (825) EL ACORAZADO EMDEN Y OTROS BARCOS

Al agua. 0,48 x 0,62.

Sin firma. Reverso, a lápiz: “Última hazaña del “Endem” (sic) / Este crucero famoso, entra por sorpresa en el puerto de Pulo-Penang y echa a pique al crucero ruso “Jentn (tachado) Jemtchug” de 3,050 Ton- y al torpedero Francés “Mousquet” / allí fondeados-”. Debajo “(media)”.

I.E.A. 15 DICIEMBRE 1914 - 2º N° XLVI. Pág. 360. EL CRUCERO ALEMÁN “EMDEN” ENTRA POR SORPRESA EN EL PUERTO DE PULO-PENANG Y ECHA Á PIQUE Á UN CRUCERO RUSO Y Á UN TORPEDE-RO FRANCÉS / ÚLTIMA HAZAÑA DEL “EMDEN” / Dibujos de Nautilus. Papel.

L-775 (826) BARCOS DE GUERRA

Al agua. 0,48 x 0,63.

Sin firma. Reverso, a lápiz: “Combate naval del Pacífico (sic) / Los cruceros alemanes “Scharnhorst” “Gneisenau” “Dresden” y “Leipzig”, batidos, en la costa chilena, á la división inglesa del almirante... compuesta de los cruceros acorazados / “Good-Hope”- “Glasgow” y “Monmouth” con pérdida de este último y grandes averías de los (sic) otros dos que / tienen que retirarse (sic) y determinan la pérdida (sic) definitiva del primero.

I.E.A. 30 NOVIEMBRE 1914 - 2º N° XLIV. Pág. 332-333. LOS CRUCEROS ALEMANES “SCHARNHORST”, “GNEISENAN” (sic), “DRESDEN” Y “LEIPZIG” BATIDOS EN LA COSTA CHILENA A LA DIVISIÓN INGLESA DEL ALMIRANTE CRADOK, COMPUESTA DE LOS CRUCEROS ACORAZADOS “GOOD-HOPE”, “GLASGOW” Y “MONMOUTH”, CON PERDIDA DE ESTE ÚLTIMO / Y GRANDES AVERÍAS DE LOS OTROS DOS / COMBATE NAVAL EN EL PACÍFICO / LA GUERRA EN EL MAR / Dibujos de Nautilus.

Papel.

L-776 (827) BARCOS DE GUERRA

Al agua. 0,48 x 0,63.

Sin firma. Reverso, a lápiz: “El combate naval de las costas de Holanda / La División inglesa de exploradores compuesta del crucero rápido “Ondaunted” y cuatro / caza-torpederos, descubre y da caza a cuatro destroyers alemanes que son destruidos, después de una / hora de combate, con pérdida (sic) de la casi totalidad de sus dotaciones”.

I.E.A. 30 NOVIEMBRE 1914 - 2^o N^o XLIV. Pág. 332-333. LA DIVISIÓN INGLESA DE EXPLORADORES, COMPUESTA DEL CRUCERO RÁPIDO "ONDAUTED" Y CUATRO CAZATORPEDEROS, DESCUBRE Y DA CAZA Á CUATRO "DESTROYERS" ALEMANES, QUE SON DESTRUÍDOS DESPUÉS DE UNA HORA DE COMBATE, CON PÉRDIDA DE LA CASI TOTALIDAD DE SUS DOTACIONES / COMBATE NAVAL EN LAS COSTAS DE HOLANDA.

Papel.

L-777 (828) BARCOS DE GUERRA

Al agua. 0,47 x 0,66.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "Nautilus".

I.E.A. 15 ENERO 1910 - 1^o N^o II. Pág. 24-25. Nuestro dibujo representa el conjunto de la futura escuadra, navegando en línea los tres acorazados, seguidos de los tres cañoneros de novecientas toneladas y flanqueados por líneas de torpederos y *destroyers*. / LA FUTURA ESCUADRA ESPAÑOLA.

Papel.

L-778 (829) EL ACORAZADO ESPAÑA

Al agua. 0,49 x 0,64.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Nautilus". Reverso, a lápiz: "Acorazado "España" navegando á la altura dela (sic) "Torre de Hercules" (Coruña) ensu (sic) primer viaje deFerrol (sic) a Cartagena".

I.E.A. 15 OCTUBRE 1913 - 2^o N^o XXXVIII. Pág. 228. EL NUEVO ACORAZADO "ESPAÑA" / DEL NATURAL, POR NATULUS.

Papel.

L-779 (830) BARCOS DE GUERRA

Al agua. 0,49 x 0,64.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Nautilus". Reverso, a lápiz: "Viaje de Poincaré- La Escuadra Francesa saliendo deCartagena (sic)-/ Acorazados "Diderot", (buque insignia del Presidente) "Danton" "Voltaire" y "Mirabeau" flanqued (tachado) flanqueados porlos (sic) torpederos "Enseigne Henry" y "Herbert"/ Al fondo, los buques españoles saludando al cañón".

I.E.A. 15 OCTUBRE 1913 - 2^o N^o XXXVIII. Pág. 229. LA ESCUADRA FRANCESA AL SALIR DEL PUERTO DE CARTAGENA ESCOLTANDO AL "DIREROT", QUE CONDUCE Á MARSELLA Á M. POINCARÉ / Dibujo de Nautilus.

Papel.

L-780 (831) BARCOS DE GUERRA

Al agua. 0,41 x 0,77.

Sin firma. Reverso, a lápiz: "*La Guerra enel (sic) Mar/* Buques deguerra (sic) ingleses destruidos y echados á pique por las minas ylos (sic) submarinos alemanes, enel (sic) / Mar del Norte/ Cruceros acorazados "Cressy" "Hogue" y "Aboukir" (12.000 Ton)/= protegidos- "Pathfinder" y Amphion de 3,500 á 3,560 Ton. y/= rápido - "Pegasus" y crucero *Hawke*, de 7,700 Toneladas/ Cañonero-Torpedero "Speedy"/ Cazatorpederos- "Druid" "Laertes" y "Phoenix" y otro/ Submarinos "A-E-1" y A-E-2-/ Aparece tachado lo siguiente: Una frase ilegible y debajo: "De izquierda á derecha "Speedy" "Pegasus" "Warrior" "Cressy" "Hogue" "Aboukir" "Glasgow" "Gloucester" "Fearles" "Arethusa" "Amphion" y/ "Pathfinder"/ en ler termino los cazatorpederos y submari-

nos/ Debajo aparece, ya sin tachar: "De izquierda á derecha --Pegasus--Cressy--Hogue--Aboukir--Speedy--Hawke--Pathfinder- y Amphion-/ *ler* termino-submarino y caza-torpederos". En el margen izquierdo, a lápiz: "33 x 10". Entre el texto figuran más palabras tachadas.

I.E.A. 30 OCTUBRE 1914 - 2º N° XL. Pág. 265. "PEGASUS" "CRESSY" "HOGUE" "ABOUKIR" "SPEEDY" "HAWKE" "PATHFINDER" "ANPHION" / EN PRIMER TÉRMINO APARECEN LOS SUBMARINOS "A E-1" Y "A E-2" Y LOS CAZATORPEDEROS "DRUID", "LAERTES" Y "PHOE NIX" / BUQUES DE GUERRA INGLESES DESTRUÍDOS POR LOS ALEMANES EN EL MAR DEL NORTE / Dibujos de Nautilus. Cartulina.

L-781 (832) COMBATE NAVAL ENTRE BUQUES RUSOS Y JAPONESES

Al agua. 0,47 x 0,67.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "Nautilus".

I.E.A. 30 JUNIO 1905 - 1º N° XXIV. Pág. 392-393. (Tras la noticia extensa del combate a cuatro columnas:) GUERRA RUSO-JAPONESA.- LA GRAN BATALLA NAVAL DE TSUSHIMA. Papel.

L-782 (833) BARCOS DE GUERRA Y YATE REAL INGLESES ENGALANADOS

Al agua. 0,47 x 0,67.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Nautilus".

I.E.A. 15 JUNIO 1904 - 1º N° XXII. Pág. 361. PORTSMOUTH (Inglaterra). S.M. D. Alfonso XIII entrando en el

puerto á bordo del yate *Victoria and Albert* escoltado por la división naval inglesa que salió á esperarle y entre triple fila de acorazados y cruceros / que rindieron los saludos y honores de Ordenanza á nuestro Soberano./ EL REY DE ESPAÑA EN INGLATERRA.

Papel.

L-783 (834) BARCOS DE GUERRA

Al agua. 0,33 x 0,67.

Sin firma. En el submarino: "u15". Reverso, a lápiz: "Las pérdidas delos (sic) alemanes enel (sic) mar/ de izquierda á derecha los cruceros "Koln" "Mainz"/ 3,450 ton- "Magdeburgo"/ 4.250 ton "Ariadne". 2,650 tº y "Hela"/ 2,040 ton-/ El "Magdeburgo" fué destruido por los rusos en el Golfo de Finlandia- Los demás lo fueron enel (sic) combate de Heligoland conla (sic) Escuadra británica"/ En *ler* termino, los torpederos y submarino perdidos enel (sic) mismo combate-". Abajo, en el lateral izquierdo: "33 x 10". I.E.A. 30 OCTUBRE 1914 - 2º N° XL. Pág. 265. "KOLN" "MAINZ" "MAGDEBURGO" "ARIADNE" "HELA" / EN PRIMER TÉRMINO FIGURAN LOS TORPEDEROS Y SUBMARINOS PERDIDOS / PÉRDIDAS DE LOS ALEMANES EN EL MAR / LA GUERRA EUROPEA / Dibujos de Nautilus. Papel.

L-784 (835) VIAJE EN TREN Y AL PIE VIÑETAS

Carboncillo y agua. 0,64 x 0,47.

Firmado en el ángulo inferior derecho del dibujo principal: "Navarrete/99". En la maleta: "F.N.". En la puerta: "NORTE./ N° 10456." En el ángulo superior izquierdo, a lápiz y tachado en

- azul: "Un tren botijo. (tipo de imprenta)". Reverso a lápiz azul: "99-nº31". I.E.A. 22 AGOSTO 1899 - 2º Nº XXXI. Pág. 108. (En un recuadro sobre el dibujo:) TREN DE RECREO. (No lleva pie.) Papel sobre papel.
- L-785 (836) CAMBIO DE COSTUMBRES
Al agua y tinta china. 0,44 x 0,64.
Firmado en el ángulo inferior derecho del dibujo de la derecha: "Navarrete/99". En la parte superior del dibujo izquierdo: "TEMPORA/ MUTANTUR". Al pie "AYER" en el dibujo de la izquierda. En el dibujo de la derecha, al pie: "HOY". En el periódico: "El Liberal". Reverso, a lápiz azul: "99-2-237"/ en rojo: "Octe.". I.E.A. 22 OCTUBRE 1899 - 2º Nº XXXIX. Pág. 237. "TEMPORA / MUTANTUR" / "AYER" / "HOY" / (En el periódico:) "El Liberal". Papel sobre cartulina.
- L-786 (837) PERRO ESPERANDO A SU AMA
Carboncillo. 0,63 x 0,48.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "M. Oliver Aznar". Al pie, en lápiz morado: "Ya Vuelve-. Cuadro de Mariano Oliver y Aznar- Dibujo al Carbón del mismo-". Papel.
- L-787 (838) CARNAVAL
A lápiz y carbón. 0,71 x 0,99.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "Ldro. Oroz". Reverso, a lápiz: "Copia inmediata". I.E.A. 22 FEBRERO 1914 - 1º Nº VII. Pág. 112-113. BAILE DE MÁSCARAS / Dibujo de Oroz. Papel.
- L-788 (839) BENDICIÓN SOLEMNE DE UNA PRIMERA PIEDRA
Óleo. 0,47 x 0,70.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "R-Padró". I.E.A. 22 JULIO 1902 - 2º Nº XXVII. Pág. 45. ZAMORA.- BENDICIÓN DE LA PRIMERA PIEDRA DEL EDIFICIO DESTINADO A INSTITUTO, / EL 29 DE JUNIO PRÓXIMO PASADO. / Dibujo de R. Padró. Lienzo.
- L-789 (840) CIEGO MENDIGO CON DOS NIÑAS
Carboncillo. 0,63 x 0,48.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "L PALAO". I.E.A. 22 DICIEMBRE 1903 - 2º Nº XLVII. Suplemento. NIEBLAS / DIBUJO DE LUIS PALAO. Papel.
- L-790 (841) BAILE EN PALACIO
Grafito y al agua. 0,48 x 0,63.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "Pedrero". Al pie, a lápiz: "A página doble". En el ángulo superior derecho, a lápiz: "Amº Ciarán: "Adviertole, como en otros dibujos semejantes, que/ no es preciso tengan valor completo mas que algunos blancos/ como/ luces/ plumas/ peche-/ras y algu-/nas/ joyas./ P". I.E.A. 30 DICIEMBRE 1903 - 2º Nº XLVIII. Págs. 392-393. LISBOA.- RIGODÓN DE HONOR EN EL BAILE CELEBRADO EN EL PALACIO DE AJUDA./ VIAJE DE DON ALFONSO XIII Á PORTUGAL./ DIBUJO DE PEDRERO. Papel.
- L-791 (842) PROCESIÓN POPULAR
Al agua. 0,48 x 0,70.

Firmado al pie: "Riccardo./ Pellegrini/ MANDELLO".

I.E.A. 22 MAYO 1910 - 1º N° XIX. Pág. 304-305. EL COMETA HALLEY Y LOS VALROSANOS./ DIBUJO DE RICARDO PELEGRINI. Cartulina.

L-792 (843) ACTO RELIGIOSO

Al agua. 0,41 x 0,66.

Firmado al pie, en el centro: "Riccardo/ Pellegrini/ MANDELLO". Reverso, a lápiz: "Hecho el grabado/1909".

I.E.A. 22 DICIEMBRE 1909 - 2º N° XLVII. Pág. 374-375. LA FIESTA DE LA NATIVIDAD EN VAL DI ROSE (ITALIA). / DIBUJO DE RICARDO PELLEGRINI.

Cartulina.

L-793 (844) MUJER

Carboncillo. 0,61 x 0,48.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "M Peña". Debajo, a lápiz: "*Belleza Española*". Reverso, a lápiz: "1905 n° 7".

I.E.A. 22 FEBRERO 1903 - 1º N° VII. Pág. 104-105. TIPO POPULAR / DIBUJO DE MAXIMINO PEÑA.

Papel.

L-794 (845) MUJER

Carboncillo. 0,61 x 0,47.

Firmado al pie: "M Peña". A la derecha, a lápiz: "Teresita". Reverso, a lápiz: "1905 n° 35 ó 36". Al pie, a lápiz: "A 44 de alto".

I.E.A. 15 OCTUBRE 1905 - 2º N° XXXVIII. Pág. 212-213. MI MODELO. / DIBUJO DE MAXIMINO PEÑA.

Papel.

L-795 (846) MUJER CON UNA CARTA

Óleo. 0,76 x 0,54.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "M Peña". Reverso, a lápiz azul: "1911/ hecho grabado/ Publicado N° 45 Ilustrn 1911".

I.E.A. 8 DICIEMBRE 1911 - 2º N° XLV. Pág. 132-133. SOTILEZA / POR MAXIMINO PEÑA.

Lienzo.

L-796 (847) PRESA DE UN RIO

Carboncillo. 0,53 x 0,75.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "M Peña". Reverso, a lápiz: "N° 2 - 1908".

Papel.

L-797 (848) INDIANO

Al agua. Dibujo. 0,45 x 0,31.

Soporte: 0,67 x 0,49.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "M Peña". Al pie, a pluma y sobre otro papel: "-De regreso á la Argentina-".

Cartulina sobre cartulina.

L-798 (849) CARNAVAL

Carboncillo. 0,56 x 0,73.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "(D) Perea". Reverso, a lápiz azul: "Ilustracion / 1904 n° 7". Al pie, a lápiz: "A doble página, cortando por arriba, y *un poco* por abajo pº que dé la proporción".

I.E.A. 22 FEBRERO 1904 - 1º N° VII. Pág. 104-105. CARNAVAL./ DIBUJO DE DANIEL PEREA.

Cartulina.

L-799 (764) CARNAVAL EN EL TEATRO

Óleo. 0,47 x 0,62.

Sin firma. I.E.A. 8 FEBRERO 1902 - 1º N° V. Pág. 76-77. MADRID.- EL BAILE DE LA ASOCIACIÓN DE LA

- PRENSA.- ASPECTO DE LA SALA DEL TEATRO REAL. / DIBUJO DE JOSÉ GARNELO. (En el grabado aparece la firma.)
Cartulina.
- L-800 (765) CUIDANDO UNA CABRA
Carboncillo. 0,62 x 0,47.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Fernando Alberti". Al pie, a lápiz: "La descarriada". Reverso, a lápiz: un boceto del mismo dibujo.
Papel.
- L-801 (772) BOMBARDEO SOBRE TROPAS MORAS
Al agua. 0,43 x 0,64.
Añadido en el ángulo inferior derecho: "¿Peña?" (sic).
I.E.A. 30 JULIO 1909 - 2^o N^o XXVIII. Pág. 66-67. MELILLA.- ATAQUE NOCTURNO DE LOS RIFEÑOS A NUESTRAS POSICIONES. / DIBUJO DE ALCÁZAR.
Cartulina.
- L-802 (771) CARGA DE LA CABALLERÍA MORA
Al agua. 0,48 x 0,69.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "M. Alcazar".
I.E.A. 15 SEPTIEMBRE 1907 - 2^o N^o XXXIV. Pág. 160-161. LOS SUCESOS DE MARRUECOS.- CARGA DE CABALLERÍA MARROQUÍ EN CASA-BLANCA. / DIBUJO DE ALCÁZAR.
Cartulina.
- L-803 (770) HOMENAJE AL SULTÁN A LAS PUERTAS DE UNA CIUDAD DE MARRUECOS
Al agua. 0,49 x 0,66.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "M. Alcazar".
- I.E.A. 8 OCTUBRE 1907 - 2^o N^o XXXVII. Pág. 208-209. LLEGADA DEL SULTÁN ABD-EL-AZIZ Á LAS PUERTAS DE RABAT. / LOS SUCESOS DE MARRUECOS. / DIBUJO DE MANUEL ALCÁZAR.
Cartulina.
- L-804 (769) PAISAJE
Carboncillo. 0,50 x 0,66.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "M-Alcazar / 1908". Debajo, a lápiz: "4-23".
I.E.A. 22 AGOSTO 1908 - 2^o N^o XXXI. Pág. 109. EN LA MONCLOA (PAISAJE MADRILEÑO). / Dibujo de M. Alcázar.
Cartulina.
- L-805 (766) CUATRO MUCHACHAS RECOGIENDO FRUTA
Acuarela. 0,63 x 0,48.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "M. Alcazar". Al pie, a lápiz azul: "á 32 alto, para el 9-Sept=". Reverso, a lápiz: "¿1898? / 2^o 169? / A lápiz azul: "22 setbre - p (tachada) n^o 35".
I.E.A. 22 SEPTIEMBRE 1898 - 2^o N^o XXXV. Pág. 169. LA SIDRA, / DIBUJO DE M. ALCÁZAR.
Cartulina.
- L-806 (767) CACERÍA DE PATOS
Carboncillo. 0,47 x 0,69.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "M. Alcazar".
I.E.A. 22 SEPTIEMBRE 1908 - 2^o N^o XXXV. Pág. 169. EL PRIMER TIRO DE LA TEMPORADA. / DIBUJO DE MANUEL ALCÁZAR.
Cartulina.
- L-807 (768) CACERÍA DE GAMOS
Acuarela. 0,48 x 0,66.

- Firmado en el ángulo inferior derecho: "M. Alcazar".
I.E.A. 30 DICIEMBRE 106 - 2º Nº XLVIII. Pág. 389. EN LA VENTA DE LA RUBIA. / DIBUJO DE MANUEL ALCÁZAR.
Papel.
- L-808 (773) DESFILE DE CARROZAS
Al agua. 0,48 x 0,63.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "M. Alcazar". Reverso, a lápiz: "Cortar 2 de arriba y 1 1/2 de abajo / Quedaran 44 1/2 x 63 á reducir 23 ancho x 33 escasos".
I.E.A. 30 MAYO 1902 - 1º Nº XX. Pág. 336. LA BATALLA DE FLORES EN EL RETIRO.- PASO DE LAS CARROZAS POR DELANTE DE LA TRIBUNA REGIA. / DIBUJO DE M. ALCÁZAR.
Papel.
- L-809 (774) ACLAMACIÓN ANTE EL PALACIO DE ORIENTE
Al agua. 0,47 x 0,67.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "M. Alcazar".
I.E.A. 22 JUNIO 1905 - 1º Nº XXIII. Pág. 381. EN LA PLAZA DE ORIENTE. / MADRID.- LLEGADA DE S.M. EL REY. / Dibujo de Manuel Alcázar.
Cartulina.
- L-810 (775) PAISAJE MONTAÑOSO
Óleo. 0,52 x 0,72.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "M. Alcazar". Reverso a lápiz: "Picos de Europa".
Lienzo.
- L-811 (776) VISITA REGIA A MÁLAGA
Al agua. 0,50 x 0,65.
- Firmado en el ángulo inferior derecho dos veces: "Malaga 30 Abril / 1904 / César Alvarez / Dumont". Las muchachas forman la frase de: "VIVA EL REY". Reverso, a lápiz azul: "Cortando por debajo reducir á 34 x 23 / *Subir la firma*".
I.E.A. 15 MAYO 1904 - 1º Nº XVIII. Pág. 289. MÁLAGA.- VISITA DE S.M. Á LA FÁBRICA "LA INDUSTRIA".- LAS OBRERAS OFRECIENDO FLORES AL MONARCA. / VIAJE DE S.M. EL REY. / Dibujo de César Álvarez Dumont.
Papel.
- L-812 (777) NIÑAS DANDO DE COMER A UN MONO EN UN PUESTO Carboncillo. 0,63 x 0,47.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "A. ANDRADE". Reverso, a lápiz azul: "El guardián del puesto / 1902 / nº 1-8 de Enero".
I.E.A. 8 ENERO 1902 - 1º Nº I. Pág. 6. EL GUARDIÁN DEL PUESTO. / DIBUJO DE ÁNGEL ANDRADE.
Papel.
- L-813 (778) PAISAJE MONTAÑOSO
Óleo. 0,79 x 0,57.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "A. ANDRADE". Fuera del dibujo, en el lienzo: "1918". En el lateral derecho a lápiz: "10 m 210". Reverso, a lápiz azul: "Picos de Europa / Publicado / Ilustración / 15 Julio 1912". A tinta: "á 34 ancho (*proximte*).
I.E.A. 15 JULIO 1912 - 2º Nº XXVI. Pág. 24-25. PICOS DE EUROPA, / DIBUJO DEL NATURAL, POR A. ANDRADE.
Lienzo.

L-814 (779) LA VERBENA DE SAN ANTONIO, DE MADRID

Al agua. 0,46 x 0,64.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "Fedco AVRIAL 1910".

I.E.A. 15 JUNIO 1910 - 1º N° XXII. Pág. 357. LA PRIMERA VERBENA QUE DIOS ENVIA... / Dibujo de Federico Avrial. Cartulina.

L-815 (780) DESFILE MILITAR

A lápiz. 0,46 x 0,77.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Banda".

I.E.A. 30 OCTUBRE 1905 - 2º N° XL. Pág. 264-265. REVISTA PASADA EN EL CAMPAMENTO DE CARABANCHEL POR S.M. EL REY EN HONOR DEL PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA FRANCESA. / Dibujo de Banda. Papel.

L-816 (781) ATAQUE DE BARCAS MORAS AL CAÑONERO ESPAÑOL GENERAL CONCHA, EMBA RRANCADO

Óleo. 0,36 x 0,65.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "J. Barta y Bernardotta / 1913". Reverso, a lápiz: "P^a el n° del 22 / *Urgentísimo* / Cortar por la / raya negra y / reducir á / 35 x 22".

I.E.A. 22 JUNIO 1913 - 1º N° XXIII. Pág. 401. EL CAÑONERO "GENERAL CONCHA", ENCALLADO Á CAUSA DE LA NIEBLA EN LA COSTA MARROQUÍ, ENTRE EL PEÑÓN Y ALHUCEMAS, ATACADO POR LOS RIFEÑOS / DIBUJO DE BARTA. Cartón.

L-817 (782) MONJE EN ORACIÓN

Carboncillo. 0,48 x 0,60.

Firmado en la base del púlpito: "RICARDO BELLVER". Reverso, a lápiz azul: "1897 / tº 1º pág. 229 / Abril". Debajo, a lápiz: "Título / "Domine exaudi orationem mean" (sic). (Señor, escucha mi oración).

I.E.A. 15 ABRIL 1897 - 1º N° XIV. Pág. 229. CARTUJO EN ORACIÓN. / DIBUJO DE RICARDO BELLVER. Papel.

L-818 (783) CORTEJO PONTÍFICIO

Carbón y óleo. 0,45 x 0,67.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "Bianchini / 903". Al pie, a lápiz azul en un papel pegado: "Roma - 12 Noviembre 903 - Il Papa si reca al concistoro per l'imposiz / del cappello cardinalizio - A Bianchini".

I.E.A. 15 DICIEMBRE 1903 - 2º N° XLVI. Pág. 365. SU SANTIDAD PÍO X DIRIGIÉNDOSE AL CONSISTORIO PARA IMPONER EL "CAPELLO" Á LOS CARDENALES MONSEÑORES AJUTI, TAGLIANI, MERRY DEL VAL Y CALLEGARI. / Dibujo de Bianchini. Cartulina.

L-819 (784) EJERCICIOS ESPIRITUALES EN EL VATICANO

Carboncillo y al agua. 0,64 x 0,51.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "A Bianchini".

I.E.A. 22 ABRIL 1903 - 1º N° XV. Pág. 248-249. Su Santidad León XIII y el Colegio de Cardenales oyendo la predicación del P. Pablo da Pieve di Contro-ne. / LA CUARESMA EN EL VATICANO. / DIBUJO DE A. BIANCHINI. Cartulina.

- L-820 (785) BAUTIZO EN LA FAMILIA REAL
Óleo. 0,49 x 0,75.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "Ricardo Brugada".
I.E.A. 30 MAYO 1907 - 1º N° XX. Pág. 324-325. IMPOSICIÓN DEL SANTO SACRAMENTO DEL BAUTISMO Á S.A.R. EL PRÍNCIPE DE ASTURIAS D. ALFONSO DE BORBÓN EN LA CAPILLA DEL REAL PALACIO EL DÍA 18 DEL CORRIENTE. / Dibujo de Ricardo Brugada.
Lienzo.
- L-821 (786) VENTA DE PAVOS EN LA PLAZA MAYOR DE MADRID
Al agua. 0,48 x 0,63.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "M-/Espí-". Al pie, a la derecha y a lápiz: "Victimas de la plaza mayor". Arriba, a la derecha y a lápiz rojo: "Ilustracion Española y Americana". Reverso, a lápiz: "Espí 24 (tachado) 1906-47 / 26 color".
I.E.A. 22 DICIEMBRE 1906 - 2º N° XLVII. Pág. 370-371. LAS "VÍCTIMAS" EN LA PLAZA MAYOR. / DIBUJO DE ESPÍ.
Cartón.
- L-822 (787) PASEO VERANIEGO
Al agua. 0,50 x 0,64.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "M ESPI". Debajo, a lápiz: "Veraneo=San Sebastian". Arriba, a lápiz rojo: "Ilustracion Española y Americana". Reverso, a lápiz azul: "1907" y en negro "nº 33".
I.E.A. 8 SEPTIEMBRE 1907 - 2º N° XXXIII. Pág. 149. EL VERANEO EN SAN SEBASTIÁN.- PASEO EN EL "BOULEVARD". / Dibujo de Espí. *No-*
- ta.* - Se ha modificado la firma en el grabado: "Espí").
Papel sobre cartón.
- L-823 (788) BAILE DE CARNAVAL
Al agua, tinta china y carboncillo. 0,67 x 0,47.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo del dibujo central: "M Espí". Arriba, a la izquierda: "CARNAVAL 1902".
I.E.A. 15 FEBRERO 1902 - 1º N° VI. Pág. 92-93. CARNAVAL 1902 / EL CARNAVAL. / DIBUJO DE CARA Y ESPÍ.
Papel.
- L-824 (789) RINCÓN ANDALUZ
Óleo. 0,74 x 0,57.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "T. Cardona / 1902". Reverso, a lápiz: "Una co..." (sic).
Lienzo.
- L-825 (790) FIESTA PATRIÓTICA EN EL TEATRO REAL
Al agua. 0,48 x 0,64.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "J. Comba". En la escena representada: "VIVA ESPAÑA" / "Alfonso / XII / XIII". Reverso, a lápiz: "Reducir á 0,32 de alto=/ Para el miercoles 6, sin falta-, cuidado con los *brillos* del palco de la Reina-, Debajo, a lápiz azul: "8 Abril 1898 / N° 13".
I.E.A. 8 ABRIL 1898 - 1º N° XIII. Pág. 204-205. (En el escenario: VIVA ESPAÑA / ALFONSO / XII / XIII) / MADRID.- CUADRO FINAL DE LA FUNCIÓN PATRIÓTICA CELEBRADA EN EL TEATRO REAL LA NOCHE DEL 31 DE MARZO ÚLTIMO.- OVACIÓN TRIBUTADA A S.M. LA REINA REGENTE. / (DIBUJO DE JUAN COMBA).
Cartulina.

L-826 (791) VISTAS DE SANTO DOMINGO

A lápiz. 0,46 x 0,58.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "F Corredor C. Dibujos numerados del 1 al 9. En el lateral izquierdo, a lápiz: "RECUERDOS DE STO. DOMINGO". Al pie, a lápiz: "*Croquis del natural* / 1 y 2 Ruinas interiores del convento de San Francisco.- 3 Escudo de los Sandovalos en el convento de San Francisco.- 4 Una esquina en la ciudad.- 5. Un rancho en las afueras./ 6 La torre del Homenaje en el cuartel de la Fuerza.- 7 y 8 Idolos indios recientemente encontrados pertenecientes á la coleccion artistica del Sr. J. F. Corredor y Cruz. 9= Ventana en casa antigua.
Papel.

L-827 (792) DISPARO DE UN BUQUE DE GUERRA ESPAÑOL CON PAISANOS A BORDO

Óleo. 0,48 x 0,63.

Firmado al pie en el centro: "Cutanda". Reverso, a lápiz: "a 24 de alto (*p^a página*) / Para el 4 Julio-/ Un buen disparo / Episodio de la guerra actual en Cuba". A lápiz azul: ¿Sin publicar?.
Cartulina.

L-828 (793) FIESTA ANDALUZA

Acuarela 0,56 x 0,77.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "HUERTAS". Reverso, a lápiz: "A la feria".
Cartulina.

L-829 (794) FIESTA AL AIRE LIBRE CON EVOCACIÓN DEL QUIJOTE

Al agua. 0,51 x 0,68.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "HUERTAS".

I.E.A. 15 MAYO 1905 - 1^o N^o XVIII. Pág. 285. LA BATALLA DE FLORES. / MADRID.- FIESTAS DEL TERCER CENTENARIO DEL "QUIJOTE". / Dibujo de Ángel Díaz Huertas.
Cartulina.

L-830 (898) PAISAJE

Carboncillo. 0,63 x 0,91.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "A. ANDRADE".
Papel.

L-831 (878) JUEGO DE CARTAS EN EL MUELLE

Al agua. 0,49 x 0,71.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "M. Villegas Brieva / Coruña/ 98". Reverso, a lápiz: "Sr Ciaran-/ Reducir a 32 de alto=/ *Se necesita p^a el 11 por la tarde*". A lápiz azul. "*15 Marzo/99*". I.E.A. 15 MARZO 1899 - 1^o N^o X. Pág. 156-157. ESPERANDO LA SARDINA EN EL MUELLE DE LA CORUÑA. / DIBUJO DE MANUEL VILLEGAS BRIEVA.
Cartulina.

L-832 (877) VELEROS

Óleo. 0,49 x 0,65.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "R Verdugo Landi". En las velas aparecen los números: "50", "3", "43". Reverso, a lápiz: "Peña 16 (tachado) 17". I.E.A. 30 JULIO 1913 - 2^o N^o XXVIII. Pág. 65. FIESTA MARÍTIMA EN SAN SEBASTIÁN - REGATAS INTERNACIONALES DE BALANDROS / DIBUJO DE VERDUGO LANDY (*sic*).
Cartón.

L-833 (876) NAUFRAGIO DE UN TRASATLÁNTICO

Óleo. 0,42 x 0,60.

- Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "R Verdugo Landi". En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "Reducir a 50 x 30,6".
I.E.A. 30 ABRIL 1912 - 1º N° XVI. Pág. 256-257. EL NAUFRAGIO DEL "TITANIC", / DIBUJO DE VERDUGO LANDI.
Cartulina.
- L-834 (875) PINTORA
Carboncillo. 0,64 x 0,49.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Carlos VÁZQUEZ". En el lateral izquierdo, a lápiz: "54 2/3 x 41 / á 32 x 24". Al pie, a lápiz: "¿ Sampietro?".
Papel.
- L-835 (874) TÚMULO DE SAGASTA
Óleo. 0,47 x 0,65.
Firmado en el ángulo inferior derecho: "F. Rafael Segura". Coronando el túmulo: "R.I.P.". En una de las coronas de flores: "A SAG...". A la izquierda del dibujo una tela en la que se lee "LIBER...".
I.E.A. 15 ENERO 1903 - 1º N° II. Pág. 27. LA CAPILLA ARDIENTE EN EL PALACIO DEL CONGRESO. / LA MUERTE DE SAGASTA. / Dibujo de Segura.
Cartulina.
- L-836 (873) ALFONSO XIII SALIENDO DEL CONGRESO DE LOS DIPUTADOS
Óleo. 0,50 x 0,65.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "F. Rafael Segura". En el friso del pórtico: "CONGRESO DE LOS DIPUTADOS".
I.E.A. 30 MAYO 1902 - 1º N° XX. Pág. 319. S.M. EL REY SALIENDO DEL
- PALACIO DEL CONGRESO DESPUÉS DE PRESTAR EL JURAMENTO. / DIBUJO DE RAFAEL SEGURA.
Cartulina.
- L-837 (872) CORTEJO FÚNEBRE DE LA INFANTA MARÍA CRISTINA
Óleo.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "F. R. Segura". Sobre la puerta de entrada a la estación: "NORTE". En la cinta de una corona de flores: "A S.A.R. INFANTA Dª MARIA CRISTINA".
I.E.A. 30 ENERO 1902 - 1º N° IV. Pág. 56. (En el dibujo: NORTE / A S.A.R.) MADRID.- CONDUCCIÓN DEL CADÁVER DE LA INFANTA DOÑA MARÍA CRISTINA DE BORBÓN DESDE LA CASA MORTUORIA HASTA LA ESTACIÓN DEL NORTE. / Dibujo de Segura.
Cartulina.
- L-838 (871) REGRESO DE LOS PESCADORES A BERMEO
Carboncillo. 0,48 x 0,62.
Firmado al pie: "F. Rafael Segura/ Bermeo/ Agosto 1912". En una barca: "San Pedro BEI". Reverso, a lápiz azul: "1 página sencilla/ Urgentísimo".
I.E.A. 22 AGOSTO 1912 - 2º N° XXXI. Pág. 101. LA GALERNA EN EL CANTÁBRICO.- REGRESO DE NAUFRAGOS A BERMEO, / DIBUJO DEL NATURAL, POR RAFAEL SEGURA.
Cartulina.
- L-839 (870) VISITA DEL REY ALFONSO XIII A UN POBLADO EN RUIÑAS
Óleo. 0,50 x 0,65.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "F. Rafael Segura".

- I.E.A. 30 JUNIO 1902 - 1^o N^o XXIV.
Pág. 401. S.M. EL REY VISITANDO
EL LUGAR DE LA CATÁSTROFE. /
LA EXPLOSIÓN DEL POLVORÍN
DEL CAMPAMENTO CARABAN-
CHEL. Dibujo de Segura.
Cartulina.
- L-840 (850) A LOS TOROS
Carboncillo y óleo. 0,50 x 0,65.
Firmado en el ángulo inferior derecho:
"D. Perea". Reverso, a lápiz azul. "A
34 x 23".
I.E.A. 21 JUNIO 1904 - 1^o N^o XXIII.
Pág. 377. MADRID.- LA CORRIDA
DE LA PRENSA.- CAMINO DE LA
PLAZA. / Dibujo de Daniel Perea.
Papel.
- L-841 (851) COMPRAS DE REYES
Carboncillo y agua. 0,48 x 0,62.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo:
"Cecilio Pla". En la puerta: "BAZAR".
Otro rótulo: "MAN...".
I.E.A. 8 ENERO 1906 - 1^o N^o I. Pág.
8-9. LA VÍSPERA DE REYES. / DI-
BUJO DE CECILIO PLA.
Papel.
- L-842 (852) CARTA A ESCONDIDAS
EN EL TEATRO
Carboncillo, agua y óleo. 0,47 x 0,63.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo:
"Cecilio Pla".
I.E.A. 15 DICIEMBRE 1905 - 2^o N^o
XLVI. Pág. 360-361. ESCENA INTE-
RESANTE. / DIBUJO DE CECILIO
PLÁ.
Papel.
- L-843 (853) SEÑORA PROBÁNDOSE
SOMBREROS
Carboncillo y agua. 0,48 x 0,61.
- Firmado en el ángulo inferior derecho:
"Cecilio Pla". Reverso, a lápiz: "Miran-
dose al espejo".
Papel.
- L-844 (854) EL INFANTE D. CARLOS
CON SU HIJO ANTE EL RETRATO
DE SU DIFUNTA ESPOSA LA PRIN-
CESA DE ASTURIAS.
Pastel. 0,49 x 0,65.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo:
"Cecilio Pla".
I.E.A. 8 NOVIEMBRE 1904 - 2^o N^o
XLI. Pág. 264-265. 17 DE OCTUBRE
DE 1904 / Composición y dibujo de Ce-
cilio Pla.
Papel.
- L-845 (855) PRESENCIANDO UN NAU-
FRAGIO
Óleo. 0,50 x 0,65.
Firmado en el ángulo inferior derecho:
"M. Poy Dalmau/ Santander. 1902". En
el lateral izquierdo una cruz, en el late-
ral derecho otra cruz. y: "EN TODA
ESPAÑA". En la parte superior marcas
del cartón y a lápiz: "Naufragio a la vis-
ta/ M. Poy Da". Reverso, a lápiz azul:
"Naufragio á la vista/ 1904/ n^o III - 22
Enero".
I.E.A. 22 ENERO 1904 - 1^o N^o III. Pág.
40-41. NAUFRAGIO Á LA VISTA. /
DIBUJO DE M. POY DALMAU.
Cartón.
- L-846 (856) ALEGORÍA DEL FUTURO
DESCUBRIMIENTO DE AMÉRICA
Al agua y grafito. 0,68 x 0,51.
Firmado en el ángulo inferior izquierdo:
"B./Ribó/F.". Al pie, a lápiz: "Vet aquí
la corona d'or fí que meu pujava./ Del
mon cuan sia reyna li posarás al front". /
"Cuando la España cruce el mar de At-

- lante/ ciñe su augusta sien esta corona".
Debajo: "Dos versos del poema catalan/
vertido al lenguaje universal".
Papel.
- L-847 (857) LOS TIEMPOS CAMBIAN
(DOS VIÑETAS)
Al agua. 0,64 x 0,50.
Firmado en el ángulo superior derecho
de la viñeta inferior: "Rojas". Al pie de
la viñeta superior: "EN LA AURORA
FELÍZ DE TUS AMORES/ SOLO
QUERIAS EL DINERO EN FLORES".
Al pie de la inferior: "MAS DESPUÉS
QUE PASÓ TÚ ARDOR PRIMERO/
SOLO QUIERES LAS FLORES EN
DINERO./ CAMPOAMOR". Debajo, a
lápiz: "A 33 de alto" y cuentas tachadas.
Arriba, a lápiz: "*Humorada*". En el pe-
riódico: "La CO... (RRESPONDEN-
CIA) DE ESPAÑA".
I.E.A. 28 FEBRERO 1902 - 1º N° VIII.
Pág. 120. "EN LA AURORA FELÍZ
DE TUS AMORES / SOLO QUERIAS
EL DINERO EN FLORES" / "MAS
DESPUÉS QUE PASÓ TÚ ARDOR
PRIMERO / SÓLO QUIERES LAS
FLORES EN DINERO CAMPOA-
MOR". / RECUERDOS DE CAM-
POAMOR.- LAS HUMORADAS. /
DIBUJO DE ROJAS.
Cartulina.
- L-848 (858) DAMAS SUBIENDO AL
COCHE
Al agua y grafito. 0,35 x 0,66.
Firmado en el ángulo inferior derecho:
"E. M. RVIZ. MVENCHEN".
I.E.A. 15 FEBRERO 1904 - 1º N° VI.
Pág. 88-89. SALIDA DEL BAILE. /
POR ENRIQUE MARTÍNEZ CU-
BELLS.
Papel sobre cartón.
- L-849 (859) RECUERDOS DE JUVEN-
TUD
Carboncillo. 0,61 x 0,93.
Firmado en el ángulo inferior izquier-
do: "Sancha". Al pie, a tinta: "(Todo
tiempo pasado fué mejor)/ ¿Te acuer-
das de nuestra primera entrevista.../
¡Estabas de blanco... con *aquella* cin-
tura tan esbelta...!. ¡Señorita para ayu-
da de un panecillo...!... mira chico de-
janos *ahora*..." Debajo de latinta se
entrelee lo mismo a lápiz. Reverso, a
lápiz: "Sancha".
Cartulina.
- L-850 (860) BRUJO
Carboncillo. 0,70 x 0,52.
Firmado al pie: "Sancha". Reverso, a lá-
piz, un boceto de dos cabezas deformes.
Papel.
- L-851 (861) CARICATURA DE UN PO-
BRE MIRANDO EL ESCAPARATE
DE UN CAMBISTA
Carboncillo. 0,65 x 0,46.
Firmado en el ángulo inferior derecho:
"Sancha". Arriba, en el ángulo superior
derecho: "CASA DE/CAMBI" (o) (sic).
Reverso, a lápiz azul: "n° 47-1901".
I.E.A. 22 DICIEMBRE 1901 - 2º N°
XLVII. Pág. 371. CASA / DE / CAMBI
/ ¡QUÉ EXPUESTO ESTÁ EL DINE-
RO / DIBUJO DE SANCHA.
Papel.
- L-852 (862) PAREJA JUNTO AL VELA-
DOR
Carboncillo. 0,67 x 0,52.
Firmado en el ángulo inferior derecho:
"Sancha".
Cartulina.

L-853 (863) CARICATURA DE UN POBRE

Carboncillo. 0,73 x 0,52.

Firmado al pie: "Sancha". Arriba, a lápiz: "Ari (sto) cracia". En el lateral derecho, a lápiz: "Aristocracia-/Aquí donde/ Vdes me ven, me tra/ to con todos lo titulos/ de Madrid - esta/ noche estoy *citaa/* con la Marquesa de/ la Laguna, en la/ puerta de esa orcha/ teria que hay en la/ calle de Alcalá esqui/ na la del Turco y/ me dará 10 ó 15 centimos/ aq(sic)". Al pie, a lápiz: "Un pobre = ó = un golfo-" (tachado).
Papel.

L-854 (864) DIÁLOGO EN LA OFICINA

Carboncillo. 0,74 x 0,57.

Firmado abajo, en el centro: "Sancha". Arriba, a lápiz: "En el Negociado". Al pie, a lápiz: "-¿joven es V. mañoso?.../- No Sr. soy Ramírez"/ "Reducir á 14 de alto=".
Cartulina.

L-855 (865) TRÍPTICO ALEGÓRICO CON LA CATEDRAL DE BURGOS AL FONDO

Al agua. 0,47 x 0,69.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Schez. Gerona". Al pie de cada escena: "ORO"/ "INCIENSO"/ "MIRRA". Al pie del dibujo, a lápiz: "48 de ancho".
I.E.A. 8 ENERO 1903 - 1º Nº I. Suplemento al número I. ORO - INCIENSO - MIRRA / COMPOSICIÓN Y DIBUJO DE JOSÉ SÁNCHEZ GERONA.
Papel.

L-856 (866) EL REGALO DE NAVIDAD AL MAESTRO

Óleo. 0,51 x 0,73.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "E. SÁNCHEZ SOLÁ"/

I.E.A. 22 DICIEMBRE 1906 - 2º Nº XLVII. Pág. 369. ¡ZAPATETA! / DIBUJO DE SÁNCHEZ SOLÁ.

Lienzo.

L-857 (867) TRES MUCHACHAS MIRANDO EL TREN

Óleo. 0,87 x 0,59.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "E. SÁNCHEZ SOLÁ". Al pie: "Al paso del tren".

Lienzo.

L-858 (868) EJERCICIO DE TIRO EN PRESENCIA DEL REY ALFONSO XIII

Óleo. 0,51 x 0,75.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "M. Santa María/ Burgos-22=8=1902".
I.E.A. 30 AGOSTO 1902 - 2º Nº XXXII. Pág. 125. BURGOS.- VIAJE REGIO.- EL REY PRESENCIANDO LOS EJERCICIOS DE TIRO EN EL CAMPO DE GAMONAL. / DIBUJO DE MARCELIANO SANTA MARÍA.
Lienzo.

L-859 (869) COCHE PALACIEGO ANTE LA IGLESIA DE LA PALOMA

Óleo. 0,56 x 0,74.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "F. Rafael Segura". En el cartel de la calle: "CALLE DE LA PALOMA". Reverso, a lápiz azul: "1906/Nº 3".

I.E.A. 22 ENERO 1906 - 1º Nº III. Pág. 48. MANIFESTACIÓN DE ENTUSIASMO TRIBUTADA Á LOS INFANTES EN LA VIRGEN DE LA PALOMA. / LA BODA DE LA INFANTA. / Dibujo de Rafael Segura.
Cartulina.

L-860 (P-926) NAPOLEÓN A CABALLO EN CAMPAÑA

Óleo. 0,85 x 0,66.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: "M Peña".

I.E.A. 22 ABRIL 1914 - 1º N° XV. Pág. 252-253. NAPOLEÓN I MARCHANDO DESDE LA FRONTERA DEL RHIN EN SOCORRO DE PARÍS, SITIADO POR LOS ALIADOS AMPLIACIÓN HECHA POR MAXIMINO PEÑA, DE UN / FRAGMENTO DEL CUADRO DE MEISSONIER, TITULADO "1814".

Lienzo.

L-861 (P-978) DESFILE NOCTURNO ANTE EL PALACIO REAL CON MOTIVO DE LA BODA DE ALFONSO XIII

Óleo. 0,57 x 0,87.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "F. Rafael Segura". Reverso, a lápiz azul: "1906/ Ilustracion/ 1 Tº 21". En la parte superior del bastidor y en rojo: "1906-nº 21".

I.E.A. 15 JUNIO 1906 - 1º N° XXII. Pág. 389. DESFILE ANTE EL PALACIO REAL. / MADRID.- BODAS REALES.- LA RETRETA MILITAR. / Dibujo de Rafael Segura.

Lienzo.

L-862 (P-990) PUERTO INDUSTRIAL

Óleo. 0,50 x 0,80.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "JM". (Jaime Morera).

Lienzo.

L-863 (P-1002) BODA DE LA PRINCESA DE ASTURIAS EN LA CAPILLA DE PALACIO

Óleo. 0,56 x 0,72.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "J. Garnelo". Al pie, en lápiz azul: "Nº22 febrero 1901".

I.E.A. 22 FEBRERO 1901 - 1º N° VII. Pág. 118-119. LOS PRÍNCIPES DE ASTURIAS RECIBIENDO LA BENDICIÓN NUPCIAL EN LA REAL CAPILLA. / (DIBUJO DE JOSÉ GARNELO).

Lienzo.

L-864 (P-1101) "TE DEUM EN LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO EL GRANDE, DESPUÉS DE LA JURA DE ALFONSO XIII"

Óleo. 0,48 x 0,67.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "J. Garnelo". En la parte superior, en una orla: "17-MAYO" / "VIRTVS" / "LABOR" / "1902". Detrás, en la parte superior del bastidor: "Cortar de abajo para dejar en 45 de alto x 67 de ancho/ y reducir á 32 de alto x 47 2/3 de ancho". Al pie del bastidor, tachado: "A 44 2/3 x 32".

I.E.A. 30 MAYO 1902 - 1º N° XX. Pág. 328-329. EL "TEDÉUM" EN EL TEMPLO DE SAN FRANCISCO EL GRANDE. / DIBUJO DE JOSÉ GARNELO.

Lienzo.

L-865 (P-1120) TROPAS ESPAÑOLAS EN COMBATE NOCTURNO (BATALLA DE LUCHANA)

Óleo. 0,51 x 0,75.

Firmado en el ángulo inferior derecho: "M. Alcazar".

Lienzo.



601



602



605



607



609



608



610



612



614



615



616



618



606



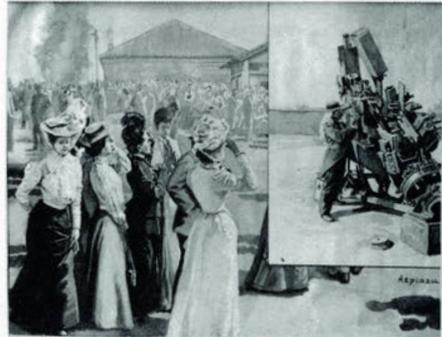
625



637



613



611



617



619



620



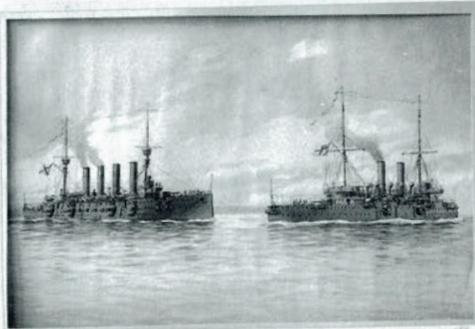
622



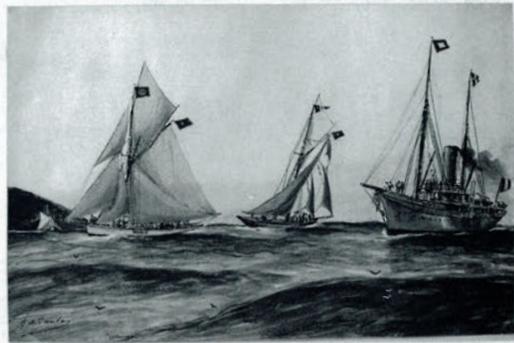
623



624



627



628



630



631



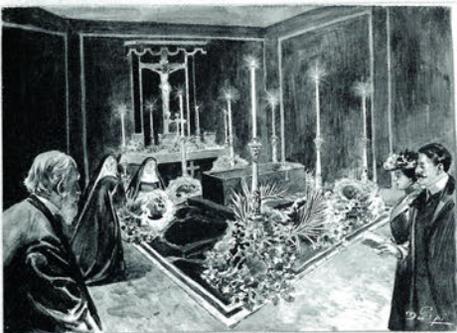
632



634



635



636



638



639



640



641



644



643



645



646



647



649



650



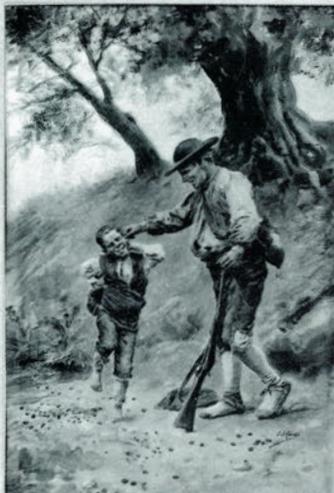
651



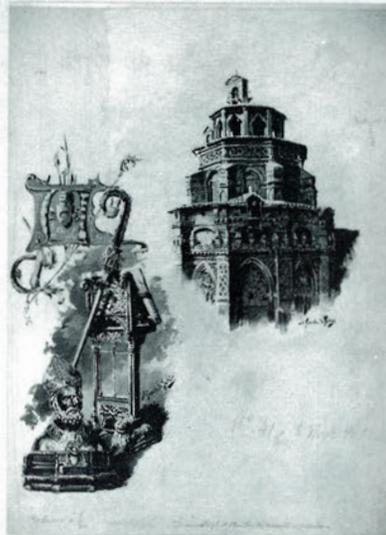
648



652



653



654



655



656



659



661



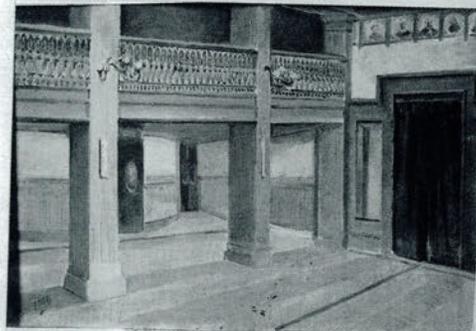
660



662



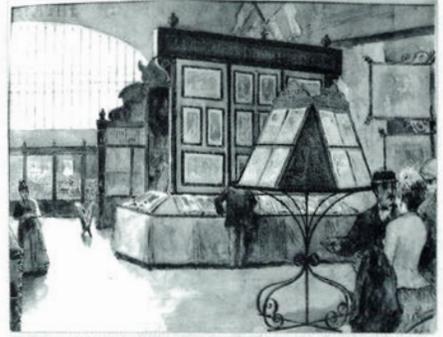
663



664



665



667



668



669



670



671



673



674



675



677



678



679



682



683



684



685



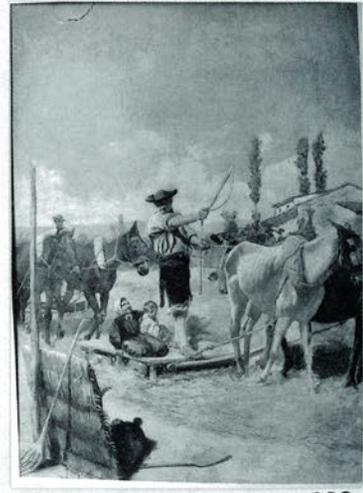
686



687



688



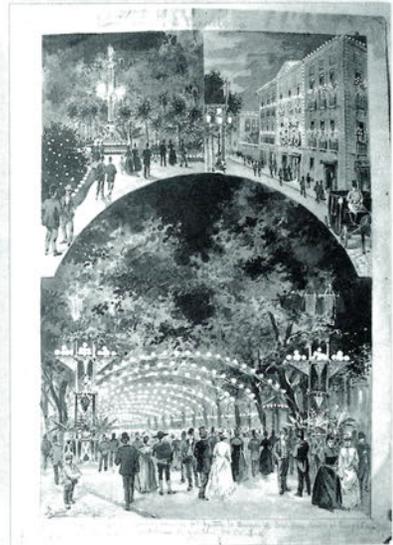
690



691



694



695



698



700



701



702



703



704



706



707



708



709



710



713



714



715



717



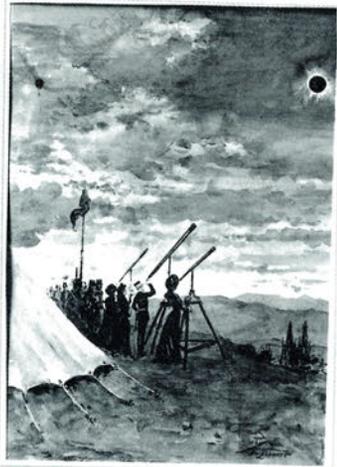
719



720



721



722



725



730



729



731



732



735



737



739



738



740



741



742



744



746



747



748



749



750



751



754



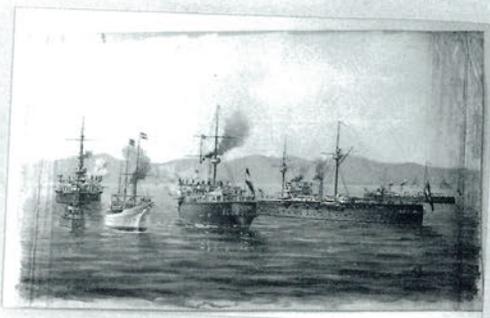
755



756



757



758



759



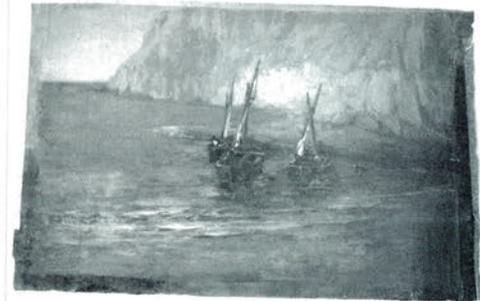
760



761



762



763



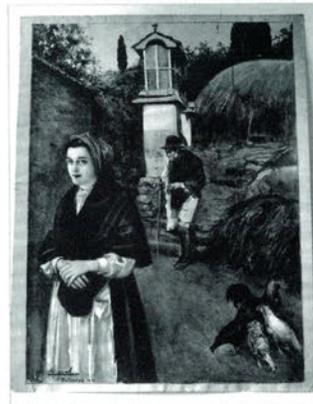
764



765



766



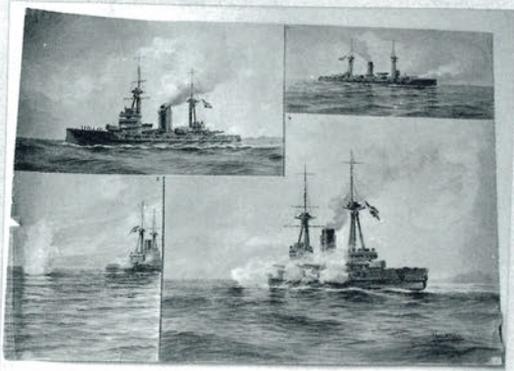
767



770



772



773



774



777



778



782



785



787



786



784



783



789



790



791



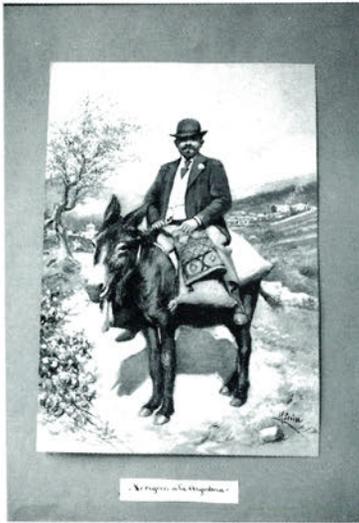
793



795



792



797



799



800



802



804



805



806



807



808



809



810



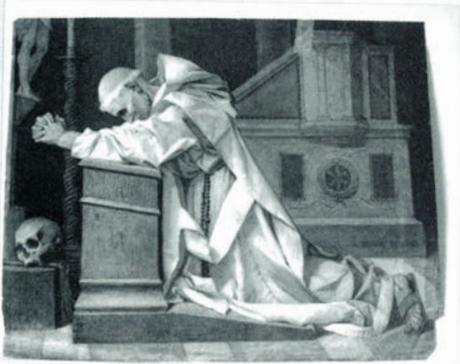
812



811



813



817



818



819



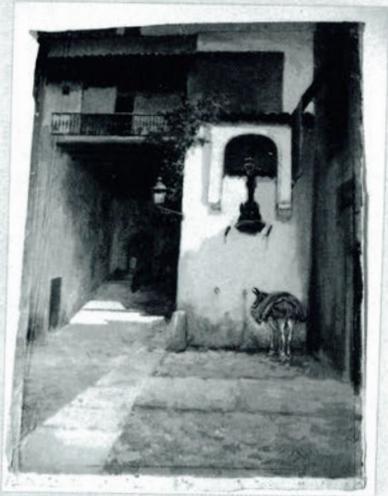
821



822



823



824



825



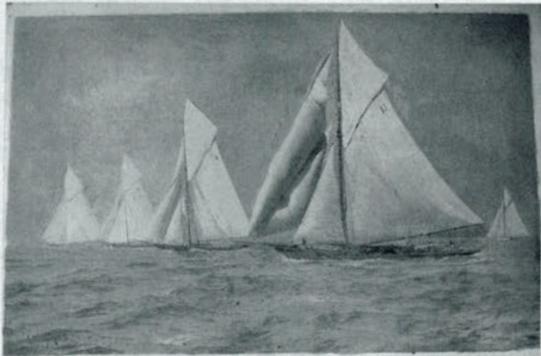
827



829



831



832



833



834



836



837



838



839



840



841

842





843



844



845



846



847



849



854



852



851



855

857



858

ÍNDICE DE AUTORES

- Abril, G.: 314.
 Alberti, Fernando: 285-292, 601, 800.
 Alcalá Galiano, Álvaro: 293, 294.
 Alcázar, Manuel: 1-4, 54-56, 75-79, 155-161, 206, 208-211, 281, 295-307, 309, 310, 602-606, 802-810, 865.
 Álvarez Dumont, César: 811.
 Andrade, Ángel: 212-214, 311, 607, 812, 813, 830.
 Anónimos: 264, 481, 495, 583.
 Andreu, Teodoro: 312, 313, 608.
 Araujo, Joaquín: 315-317.
 Arija, F.J.: 57, 609.
 Arpa, José: 58.
 Avrial, Federico: 814.
 Azpiazu: 610-612.
- Badillo, Félix: 318.
 Banda, Eduardo: 80, 162, 163, 215-218, 271, 277, 319, 320, 613-620, 815.
 Barta y Bernardotta, G.: 81, 82, 164, 219, 621, 816.
 Bellver, C.: 321.
 Bellver, Ricardo, 322, 622, 817.
 Bertuchi, Mariano: 5-9, 59, 83, 90, 91, 323.
 Bianchini, A.: 92, 324, 623, 818, 819.
 Brugada, Ricardo: 220, 325, 326, 820.
- Cabrera, A.: 624, 625.
 Cabrinety, J.: 327-341, 350, 351.
 Caldere: 93.
- Camarero, L.: 94.
 Campuzano, Tomás: 15, 165, 626.
 Cara y Espí (ver Espí).
 Cardona, T.: 824.
 Casanovas, Enrique: 352, 353.
 Casas, Ramón: 349.
 Caula, Antonio de: 11-14, 97-107, 345-348, ¿627?, 628.
 Collaço, I.: 737.
 Comas y Blanco, A.: 64, 629.
 Comba, Juan: 16, 84, 108, 109, 269, 343, 344, 630, 631, 825.
 Comba, J. Alfonso (ver Jean).
 Corredor y Cruz, F.: 826.
 Coullaut Valera, L.: 740, 741.
 Cruset, Sebastián: 272.
 Cutanda, Vicente: 110, 111, 167, 342, 632-634, 827.
- Díaz, Gumersindo: 354-360.
 Díaz Huertas (ver Huertas).
 Díaz Molina, José: 112, 113, 120, 121, 168, 221, 361-365, 586.
- Escuder, Ramón: 718.
 Espí, Manuel (Cara y): 10, 89, 95, 96, 366-374, 412, 413, 584, 585, 635-646, 821-823.
 Espina y Capo, Juan: 166, 169, 415.
 Estevan, Enrique: 375.
 Estevan, Hermenegildo: 114, 123, 124, 170, 222-225, 266, 267, 270, 376-411, 647, 648, 744.

- Esteve, 745.
- F. M. (ver Mota).
- Faura, G.: 414.
- Federico, Guillermo de: 445-449.
- Félicz, Mariano: 276, 279, 282, 283, 451-465, 587, 588, 649.
- Ferrant: 747.
- Filloi, G.: 467.
- Fortún Sofí, F.: 171.
- Francés y Mexía, Juan (de Dios): 115, 128, 172, 416, 468-471, 650, 651, 748.
- Francés, Plácido: 749.
- Gárate, Juan José: 226, 472-476, 652, 653, 750, 751.
- García y Ramos, José, 173, 227-234.
- García y Rodríguez, Manuel: 116-118, 174, 175.
- García Ruiz: 479.
- Garnelo Alda, José: 17, 60, 119, 125, 176, 177, 477, 799, 863, 864.
- Gastón de Gotor, Anselmo: 280, 284, 654.
- Gil, Isidro: 417, 656.
- Gil Montejano, Antonio: 655.
- Giménez Martín, Juan: 61, 657-662, 752.
- Gimeno Regnier, E.: 62, 478, 754.
- Gironella, Madame: 63, 126, 418-429, 663, 755-757.
- Golaco, I.: 570.
- Gomar, Antonio: 430, 664.
- González Simancas (ver Simancas).
- Gurrea, A.: 235-237, 243, 275, 758.
- Guy, Lucien: 760.
- Hernández, Ángel: 127.
- Huerta, R.: 431.
- Huertas, Ángel (Díaz): 18, 19, 85-88, 242, 432-435, 665, 828, 829.
- Huidobro: 666, 759.
- J. M. (ver Morera).
- Jean (J. Alfonso Comba): 133, 441-444.
- Jiménez, Luis: 436-440, 667, 668.
- Jiménez Martín (ver Giménez Martín).
- Jorroto: 669.
- Lengo, S.: 274, 561-566.
- Lezcano, C.: 178, 670.
- Lizcano, A.: 671.
- López Mezquita, J.: 753.
- Lupiáñez, José: 134, 135, 179, 480, 672, 761, 762.
- Llanos, F. de los: 746.
- Manchón, R.: 766.
- Marín, Ricardo: 21, 180, 673, 764.
- Marinas, Aniceto: 181.
- Martínez Abades, Juan: 182, 674.
- Méndez Bringa, Narciso: 130-132, 138, 183, 482-490, 507, 675.
- Miguel, M.: 142, 767, 768.
- Monleón, Rafael: 491-494.
- Morata, Emilio: 770.
- Morera, Jaime: ¿763?, 771, 862.
- Moretti, Alfredo: 676, 769.
- Mota (F. Fernández): 122, 129, 184, 450, 466, 496-506, 677-682.
- Muñoz Lucena, Tomás: 136, 137, 141, 185, 186, 683-685.
- Nautilus: 139, ¿143?, ¿187?, 508, 509, ¿510-511?, 772, 775, ¿776?, 777-783.
- Navarrete, Francisco: 140, 144, 512, 686-689, 784, 785.
- Oliver Aznar, M.: 690, 786.
- Oroz, Leandro: 188, 787.
- Padró, R.: 788.
- Palao, Luis: 22-28, 145, 191, 192, 265, 308, 513-515, 589, 691-694, 789.
- Passol: 695.
- Pedrero, Mariano: 32-37, 66, 189, 190, 238, 516-519, 696-700, 790.

- Pelayo, Eduardo: 520.
Pellegrini, Ricardo: 29-31, 67-70, 193, 545, 791, 792.
Peña Muñoz, Maximino: 38, 146, 194, 195, 239, 521-531, 701, 702, 793-797, ¿801?, 860.
Perea, Daniel: 39, 71, 532-535, 703, 798, 840.
Pescador, S.: 704.
Picolo y López, Manuel: 40-43, 147, 148, 196, 197, 240, 241, 536-542, 590-595, 705.
Pinillos, R. M. de, 765.
Pla, Cecilio: 44, 73, 198, 244-246, 543, 544, 706-709, 841-844.
Poirot, A.: 596, 597.
Poy Dalmau, Emilio: 710, 711.
Poy Dalmau, Manuel: 72, 149, 199, 845.
Poy Dalmau, Manuel y Emilio: 247.
- Ramos Artal, Manuel: 546.
Rey, J.: 547.
Ribéra, Pierre: 548, 712.
Ribó, B.: 846.
Rojas: 549-552, 713, 847.
Ruiz, E. M.: 848.
Ruiz, M.: 714.
Ruiz (Sánchez) Morales, Manuel: 45, 248, 553, 715.
- Sala, Jean: 716.
- Sancha, Francisco: 46, 268, 273, 278, 717, 849-854.
Sánchez Gerona: 554-556, 855.
Sánchez Solá, Eduardo: 249-251, 856, 857.
Santa María, Marceliano: 47-49, 252, 557, 558, 598, 719-722, 858.
Segura, Francisco Rafael: 20, 150, 200, 201, 253, 559, 560, 835-839, 859, 861.
Simancas, M. (González): 567, 599, 600, 723-726.
Simonet, Enrique: 50, 51, 254-261, 568, 569, 727-736.
Souto, Alfredo: 52, 571-576.
- Torre y Estefanía: 738.
Tubilla, J.: 262, 739.
- Unceta, Marcelino de: 65.
- Varela, E.: 74, 202.
Vázquez, Carlos: 151-153, 203, 263, 742, 834.
Vega, Pedro de: 204.
Verdugo Landi, Ricardo: 577, 832, 833.
Vila Prades, Julio: 154.
Villapadierna, R. de: 578, 579.
Villegas Brieva, Manuel: 53, 205, 580-582, 743, 831.
Villodas Soria, Fernando de: 207.

A tenor de la revisión general del inventario, el nombre del autor del dibujo L-64 debe entenderse que es Comas y Blanco, A., y el del L-178 Lezcano, C.

ÍNDICE DE TEMAS

- Academias (Reales): 66, 648.
- Actos culturales y sociales: 55, 160, 162, 176, 191, 343, 380, 383, 384, 390, 517, 623, 693.
- Actos y temas religiosos: 30, 53, 68, 75, 76, 110, 124, 125, 144, 199, 224, 229, 252, 258, 267, 269, 281, 302, 325, 376-381, 385-387, 391-395, 398, 402, 404, 408, 431, 496, 497, 532, 533, 544, 586, 730, 747, 765, 788, 817, 819, 863, 864 (ver también Funerales y Procesiones).
- Aerostación: 37, 56, 219.
- Alegorías, 24, 57, 145, 166, 182, 196, 247, 256, 271, 284, 290, 291, 320, 322, 334, 350, 351, 445, 446, 448, 449, 453, 455, 458, 489, 528, 530, 535, 537, 542, 544, 547, 549-552, 556, 558, 593, 594, 598, 609, 622, 686, 703, 741, 785, 789, 846, 847, 855 (ver también Guerras).
- Alemania: 107, 457.
- Alfonso de Borbón, Príncipe de Asturias: 820.
- Alfonso XIII: 12, 32, 66, 79, 93, 100, 106, 109, 150, 159, 163, 190, 191, 206, 217, 253, 260, 275, 353, 570, 639, 602, 699, 747, 782, 790, 809, 811, 815, 836, 839, 848, 858, 861, 864.
- Algaradas, 31, 270.
- Algeciras (Conferencia de): 97.
- Ánfora: 181.
- Argentina: 94 (ver también Marina).
- Arquitectura y edificios: 167, 308, 352, 354-360, 382, 405, 414, 415, 519, 546, 567, 599, 600, 654, 672, 723-726, 788, 824, 826.
- Asambleas: 84.
- Atentados (ver Terrorismo)
- Ávila: 752.
- Bailes: 130, 137, 173, 226, 423, 429, 465, 689, 752 (ver también Carnaval).
- Barcelona: 20, 51, 695, 729.
- Barcos: 205, 254, 346-348, 491-494, 508, 628, 763, 832 (ver también Marina y Guerras).
- Batallas de flores: 675, 715, 808, 829.
- Bécquer, Gustavo Adolfo: 247.
- Benlliure, Mariano: 380.
- Bilbao: 715.
- Boers: 192, 319, 549, 550.
- Cánovas del Castillo, Antonio: 108, 364.
- Cante flamenco: 727, 733 (ver también Fiestas y fiestas populares).
- Caricaturas y viñetas: 21, 140, 144, 180, 512, 563-566, 853.
- Cariñena: 718.
- Carnaval: 28, 49, 61, 148, 184, 428, 455, 458, 463, 473, 542, 545, 560, 582, 607, 620, 632, 659, 673, 675, 685, 689, 748, 768, 787, 798, 799, 823.
- Carreras de caballos: 131, 548, 712, 760.
- Cartagena: 106, 346, 758, 778, 779.
- Casablanca: 161, 802.
- Casorro (ver Gonzalo, Eloy).

- Catástrofes y siniestros: 31, 34, 58, 164, 257, 585, 634 (ver también Naufragios).
- Caza: 3, 120, 210, 211, 295, 299, 481, 633, 679, 806, 807.
- Circo e ilusionismo: 337, 338, 481, 764.
- Conciertos: 257, 272.
- Coruña, La: 101, 778, 831.
- Creta: 492.
- Cuba: 102, 103, 156, 197, 300, 345 (ver también Gonzalo, Eloy).
- Diplodocus: 625.
- Eclipses: 434, 611, 722.
- Echegaray, José: 206.
- Ejército: 65, 79, 80, 147, 155, 163, 216-218, 277, 298, 310, 375, 516, 519, 614, 615, 624, 761, 815, 839, 858, 861, 865.
- Escenas de costumbres: 19, 23, 39, 42, 46, 71, 74, 88, 94, 112, 113, 116, 119, 126-128, 135, 138, 147, 174, 198, 202, 203, 215, 220, 227, 228, 231, 232, 239, 244-246, 278, 283, 292, 298, 321, 327, 332, 333, 335, 336, 340, 344, 361, 420, 425, 430, 454, 460, 470, 471, 474, 484-488, 499, 561, 562, 571, 587, 588, 591, 608, 637, 640, 643, 655, 656, 658, 689, 705, 707, 708, 717, 721, 728, 734, 740, 749, 822, 851, 854 (ver también Tipos populares).
- Escenas marineras y de pesca: 62, 316, 317, 581, 678, 697, 698, 731, 735, 771, 831, 862.
- Escenas rurales y campesinas: 1, 15, 40, 41, 52, 72, 73, 115, 165, 178, 186, 241, 242, 276, 301, 311, 312, 372, 413, 414, 418, 441, 472, 475, 477, 522, 523, 533, 536, 554, 555, 557, 572-576, 602, 613, 633, 644, 645, 652, 665, 670, 682, 690, 738, 743, 767, 800, 805.
- Escenas urbanas: 204, 286, 313, 328, 479, 569, 661 (ver también Tipos populares).
- Escorial (Monasterio de San Lorenzo del): 179, 365, 696.
- Exposiciones: 8, 24, 78, 86, 389, 436, 437, 439, 534, 626, 648, 667, 668.
- Felipe II: 528.
- Ferías y fiestas populares: 48, 70, 132, 134, 193, 207, 368, 369, 373, 412, 450, 559, 791, 814, 828.
- Ferrocarril: 39, 71, 111, 417, 486, 529, 589, 633, 714, 718, 784, 857 (ver también Catástrofes).
- Ferrol, El: 139, 778.
- Fiestas: 55, 209, 438, 516, 715, 808, 825, 829.
- Filipinas: 104, 269, 491, 493, 494.
- Flores: 92, 132, 513, 684, 729.
- Francia: 12, 60, 157, 815 (ver también Marina).
- Funerales, ceremonias y temas fúnebres: 108, 149, 172, 200, 201, 253, 264-266, 282, 307, 364, 388, 396, 400, 401, 409, 440, 541, 636, 639, 696, 737, 835, 837.
- Gonzalo, Eloy: 150.
- Guerra (ver también Cuba y Filipinas).
- Guerra (alegorías), 36, 677.
- Guerra civil marroquí: 5-7, 9, 59, 83, 90, 91, 208, 305, 306, 323.
- Guerra europea (1914-1918): 143, 187, 256, 509-511, 627, 716, 772, 774-776, 780, 783.
- Guerra del Transvaal (ver boers).
- Guerra ruso-japonesa: 2, 14, 98, 99, 122, 129, 500-506, 680, 681, 781.
- Guerras en Melilla y el Rif: 11, 568, 801.
- Goya, Francisco de: 50.
- Granada: 117.
- Habana, La: 768 (ver también Cuba).
- Hombres: 146, 189, 194, 280, 339, 521, 524, 590, 592, 594, 596, 616, 642, 691, 745, 850.

- Humbert D' Aurignac (El caso): 367, 584, 635, 641.
- Idilios, galanteos, etc.: 25, 120, 137, 153, 221, 233, 240, 250, 285, 329, 330, 342, 419, 433, 475, 477, 490, 498, 529, 530, 539, 543, 595, 662, 671, 678, 688, 719, 731, 842, 852.
- Ilusionismo (ver Circo).
- Inundaciones: 35, 257.
- Isabel de Borbón, Infanta: 77, 695.
- Isidro, San: 302.
- Jaén: 714.
- Jaime de Borbón, Infante: 281.
- Jerusalén: 258, 730, 736.
- León XIII: 261, 267, 324, 377, 378, 381, 391-395, 398, 676.
- Lisboa: 10, 89, 353, 737, 790.
- Lombardía: 29, 30, 67-70, 193.
- Madrid: 135, 157, 318, 328, 415, 447, 700, 748, 809, 814, 821 (ver también Retiro).
- Málaga: 35, 812.
- Manchuria: 551, 552, 713.
- María Cristina, Infanta: 837.
- María Cristina, Reina regente: 109, 163, 191, 269, 825.
- María de las Mercedes, Princesa de Asturias: 33, 693, 696, 766, 844, 863.
- María Teresa, Infanta: 859.
- Marina española de guerra: 13, 82, 102, 104-106, 235, 275, 495, 577, 758, 773, 777, 778, 816, 827.
- Marina extranjera: argentina, 27; austríaca, 237; francesa, 101, 243, 779; inglesa, 81, 782; japonesa, 303; norteamericana, 103; portuguesa, 100.
- Martínez Campos, Arsenio: 265.
- Maura, Antonio: 20.
- Melilla (ver Guerras).
- Monumentos: 50, 150, 255.
- Moros: 142, 188, 604, 605, 619, 803, 816.
- Mujeres: 26, 38, 44, 151, 154, 168, 177, 223, 230, 249, 279, 287, 294, 309, 314, 318,, 331, 350, 371, 421, 422, 426, 427, 435, 447, 448, 459, 461, 467-469, 473, 476, 478, 482, 497, 531, 553, 578-581, 597, 601, 603, 644, 663, 674, 684, 701, 710, 711, 720, 732, 741-744, 746, 754-757, 793-795, 805, 843, 848, 857.
- Napoleón: 860.
- Nafragios: 236, 238, 253, 621, 833, 838, 845 (ver también Catástrofes).
- Navidad: 47, 85, 111, 121, 136, 183, 213, 289, 443, 457, 462, 483, 507, 518, 606, 618, 630, 660, 687, 753, 792, 821, 856.
- Nieve: 446, 451, 452, 456, 462, 468, 679, 682.
- Niños: 43, 45, 87, 95, 133, 152, 171, 185, 195, 234, 261-263, 268, 273, 326, 341, 349, 351, 423, 424, 442-444, 483, 538, 539, 643, 651, 653, 657, 658, 694, 739, 789.
- Nueva York: 272, 347.
- Orozco, Beato: 431.
- Paisajes: 169, 212, 362, 363, 378, 451, 456, 464, 480, 525-527, 573-576, 669, 762, 796, 804, 810, 813, 830.
- Palestrina, Juan Perluigi De: 123.
- París: 436-440, 667, 668, 716, 760, 860.
- Patinaje sobre hielo: 64, 114.
- Periodismo: 370.
- Perros: 251, 786.
- Pintura: 259, 520, 631, 834.
- Pfo X: 379, 387, 818.
- Playas: 248, 416, 432, 629.
- Portugal: 10, 89, 93, 100 (ver también Lisboa).

- Procesiones: 17, 29, 67, 69, 214, 406, 610, 612.
- Quijote: 55.
- Retiro (Parque del): 141, 293, 466, 770, 808.
- Retratos: 691.
- Reyes (Fiesta de): 537, 649, 841.
- Rif (ver Guerras).
- Roma: 92, 170, 270, 380-384, 388, 403-405, 407.
- Sagasta, Práxedes Mateo: 200, 636, 639, 835.
- San Sebastián: 628, 822.
- Sevilla: 58, 88, 116, 118, 173-175, 435, 612.
- Sicilia: 31.
- Soria: 207.
- Suiza: 704.
- Tánger: 107.
- Teatro: 16, 22, 54, 137, 209, 274, 288, 296, 297, 304, 515, 662, 664, 686, 825, 842.
- Teruel: 34.
- Terrorismo: 10, 20, 51, 89, 388, 397, 737.
- Tipos populares: 18, 63, 174, 313, 606, 638, 646, 650, 683, 702, 706, 710, 750, 797 (ver también Escenas de costumbres).
- Toledo: 723-726, 762.
- Toros y toreros: 540, 617, 666, 709, 840.
- Turquía (Revolución en): 4.
- Valladolid: 431.
- Vaticano: 124, 225, 266, 267, 324, 376-381, 386, 387, 389-396, 398-402, 406, 408-411, 647, 676, 769, 818, 819.
- Velázquez, Diego: 343.
- Venecia: 282.
- Verdi, José: 222.
- Victoria Eugenia de Battenberg, Reina: 159, 163, 570.
- Villegas, José: 390.

Se debe entender que el dibujo L-206 se refiere a Alfonso XIII, aunque en el sillón figura A. XII.

APUNTES PARA UNA INTERPRETACIÓN
DE LA PUERTA ROMÁNICA DE
LA CATEDRAL DE VALENCIA

Por

JOAQUÍN ARNAU AMO

PREÁMBULO

La memoria es de suyo selectiva: recordamos ciertas cosas y olvidamos otras. De ahí que el archivo de nuestro recuerdo posea el sentido de una “antología”. Nuestra memoria es antológica. Opera como el lápiz rojo, que entresaca palabras sueltas, o proposiciones completas, de un discurso continuo: las entresaca y, por eso, las rodea de un nimbo, ese que el mismo lápiz rojo describe a veces con evidencia gráfica. Nuestra memoria se nutre así de aconteceres aislados y nimbados, cuyo modo de ser evoca el de los iconos.

Las ambigüedades del lenguaje no se dan sin causa. Y el lenguaje nos dice que “icono” es imagen de la imaginación e imagen de culto: imagen, por tanto, interior, asentada en la mente, e imagen objeto que se posa en el altar.

Pues bien: el icono de afuera, la imagen de culto, está nimbado con la aureola dorada que suele circundar la cabeza de los santos. Y el icono de adentro, la imagen fantástica, está asimismo nimbado con la aureola áurea que circunda, a su vez, el pasado que, al recordarlo, guardamos “como oro en paño”. Oros son, pues, unos y otros: oro de culto y oro de recuerdo.

Parece que la memoria procede como el culto: o quizá la memoria, en sí, es un culto. La memoria dora las imágenes y hace observar al poeta:

“Cómo, a nuestro parescer,
cualquiera tiempo pasado
fue mejor”.

No dice el poeta, como a veces se malentiende, que el tiempo pasado haya sido mejor. Dice sólo que lo ha sido “a nuestro parecer”, porque el parecer, esto es la memoria, lo ha mejorado, embellecido, adornado, nimbado. La memoria posee un inagotable arsenal de diademas, coronas y nimbos. Como el culto, la memoria elige. Y nimba lo que elige.

¿Acaso un santo no es un elegido? El Apocalipsis se refiere a los santos como a los “señalados” y cuenta ciento cuarenta y cuatro mil de ellos, número dos veces perfecto (1). Pero “señalar” es oficio propio de la memoria. Por eso no nos sorprende que, a la señal de los iconos/santos, corresponda la señal de los iconos/recuerdos.

Cuando contemplamos un retablo bizantino, cuajado de iconos con sus nimbos, se nos hace presente en él -entiendo- una imagen de nuestra propia imaginación: como una noticia de nuestros recuerdos. El retablo es el espejo de la memoria y su metáfora.

Bizantina se llamó -digámoslo de paso-, en el siglo pasado (2), a la Puerta cuya interpretación es objeto de estos Apuntes y que en la actualidad reconocemos como Puerta Románica sin género alguno de duda. Pero volvamos al hilo del discurso.

En consecuencia lógica de lo que antecede, la memoria se nos aparece como una suerte de culto y, en ese sentido, la memoria de la ciudad (3) transparece como culto de la ciudad. Observemos entre paréntesis que decir “memoria de la ciudad” supone una cierta redundancia: equivale a decir “memoria de la memoria”, puesto que la ciudad es, de suyo, memoria y memorial.

Pero, si la ciudad es memoria y memorial que decanta nuestros recuerdos, propios y aprehendidos en el conocimiento de la Historia, la Arquitectura de la ciudad se erige entonces en signo del culto que esa misma memoria entraña. Y a la elección de acontecimientos nimbados que es propia de la memoria, la ciudad responde con sus Monumentos, iconos asimismo nimbados de aquellos acontecimientos. El Monumento en la Ciudad es así el objeto de culto de nuestra Historia. Del pasado que es Historia, aureolamos ciertos hechos, Memorias, que perduran en sus Monumentos.

Releer esas Memorias es, pues, hacer Historia, *intrahistoria* en palabra de Unamuno (4), adonde lo poco conservado embellece lo mucho que hubo:

- *Roma quanta fuit ipsa ruina docet* (5).

Si la memoria de la ciudad en sus monumentos conservados ha sido justa, no lo sabemos. No sabemos si recordamos/conservamos lo que conviene conservar/recordar, ni si lo olvidado no merece sino el olvido. Pero la memoria arquitectónica de la ciudad en sus monumentos es la que es y a ella nos remitimos.

En todo caso y sea cual haya sido el destino de unas u otras arquitecturas, ellas son patrimonio de la ciudad y alrededor de ellas circula el nimbo que rodea recuerdos y liturgias, porque en ellas se substancian ciertos hechos pretéritos y cierto culto presente.

Al monumento, aun el más recalcitrantemente laico, le envuelve un halo sacral: el halo, precisamente, que le erige en monumento y es garante de su conservación. Si el halo se desvanece, el futuro del monumento vacila. No era simplemente un ingenuo Leon Battista Alberti cuando enseñaba que embellecer las arquitecturas es asegurar su destino (6). El monumento que ha perdurado, ha perdurado porque es bello. Otros lo eran no menos y caducaron: es cierto. La que Alberti concebía como razón suficiente, era acaso tan sólo la razón necesaria.

A pesar de todo, cuando la razón necesaria se acrecienta, tiende a erigirse en razón suficiente y linda con ella. Un bello edificio puede perdurar. Un muy bello edificio debe perdurar. Un bellísimo edificio suele perdurar. Y lo que suele ocurrir, la ciencia dice que ocurre.

Por otra parte, el halo sacro del monumento, halo que le confiere, como se ha dicho, el culto de la memoria, enlaza con el pensamiento de nuestros antepasados tratadistas acerca de la ciudad. Llama la atención, por ejemplo, que Alberti, en la aurora del Renacimiento, a propósito de los edificios sagrados, pone en el primer lugar a la ciudad y sus murallas (7).

El recinto urbano, de acuerdo con la tradición romana, adonde se inscribe la ciudad de *Valentia*, ha sido objeto de particulares liturgias. A su modo, las murallas son el nimbo de la ciudad y su aureola. Y si Valencia perdió en su momento esa diadema, conserva en cambio algunas de las gemas que la adornaban, sus Torres por ejemplo, como cuentas hoy dispersas de un collar desengarzado.

Y conserva, mejor o peor, otros varios iconos del retablo que fue y es hoy su memoria e identidad. Por eso, releer sus monumentos es revivir la ciudad

en su ser. Parodiando a Unamuno de nuevo, es crearla, o recrearla, creyéndola. Es un acto de culto cívico y una insustituible toma de conciencia urbana.

El nimbo, pues, de la memoria describe el umbral para una meditación. Un culto sólo es vivo y por tanto auténtico cuando, a través del icono nimbado, penetra en la historia. Porque, más allá de toda liturgia, se abre siempre el horizonte de una historia no clausurada: el pasado se hace presente. Y, en el monumento, presencia.

A su vez, el culto acredita el presente y la presencia de la historia: el culto pone puntos suspensivos al acontecimiento. De no ser así, el culto se estereotipa y anquilosa.

La relectura, pues, de los viejos monumentos es el medio para penetrar, a través de su nimbo, en una historia que nos interesa por cuanto no ha sido cancelada. Y en este punto incide la naturaleza del monumento arquitectónico como obra de arte.

A menudo vemos el monumento y le rendimos el culto rutinario de nuestro respeto convencional: que nadie lo toque. Ese culto estéril, de corte ruskiniano (8), no va más allá de la nostálgica devoción reverencial.

* * *

El culto deja de ser estéril cuando el fiel que participa de él se pregunta el por qué y trata de hallarle respuesta.

Nadie pone en duda, por ejemplo, que la Puerta Románica de la Catedral de Valencia es un Monumento de la Ciudad. Nadie pone en tela de juicio su antigüedad. A nadie, como no sea un iconoclasta patológico, se le ocurre su demolición. No pocos admiran su belleza. A otros no les dice gran cosa. Y todos, salvo simples dementes, la respetan. Pero ¿por qué?

Un culto que se sustenta en una fe ciega es de suyo vulnerable. Lo que quiere decir que al monumento, abandonado a la sola veneración, nostálgica y atávica, le amenaza de continuo la misma veleidad política que a menudo lleva a la ciudad a la deriva.

Cabe siempre que un poderoso decida, si no arruinarlo, quizá mudarlo de lugar, o despiezarlo para un museo, o simplemente restaurarlo de suerte que el remedio venga a ser peor que la enfermedad: de atropellos tales conocemos amplia casuística.

Por todo lo cual parece oportuno e incluso vital reanimar el culto de nuestros monumentos, divagando, a través de ellos, en el curso de nuestra historia para, de vuelta, entenderlos mejor y mejor entendernos. Tal es el propósito que anima este modestísimo estudio.

1. LO QUE VEMOS

En el Preámbulo, nos hemos referido a la PUERTA ROMÁNICA DE LA CATEDRAL DE VALENCIA como a un Monumento, esto es un todo, no obstante su condición de parte, como portada que es de un edificio al cual se debe y en el cual se inserta.

Y es que la PUERTA ROMÁNICA, pese a ese servicio e inserción evidentes, se erige, por sí sola, en Monumento, autónomo en cierta medida e independiente, en virtud de algunas de sus cualidades físicas y en razón a las condiciones de su origen histórico. Para empezar, la Puerta o Portada posee un cuerpo mural propio, destacado de los muros adyacentes y, por ello, concebible como objeto aislado. Ese cuerpo es a tal punto coherente y completo que, más que una puerta abierta en un edificio, el edificio se nos representa como adosado a la puerta (Lámina 1)

Pues bien: la historia acredita esa apariencia. La PUERTA ROMÁNICA es, con toda probabilidad, el primer episodio de la construcción de la Catedral y la primera página de su calendario de obras. Los canteros de la Catedral acometen su obra desde la *ianua* o puerta, que viene a ser el “enero” de sus anales (9).

Su estilo no hace sino rubricar ese calendario. La PUERTA ROMÁNICA es así el único capítulo, o el prólogo, si se quiere, románico de la Catedral, lo cual acentúa y perfila su independencia. Ella sola es diferente a todo lo demás. Es la PUERTA ROMÁNICA de un edificio que conoce abundancia de estilos, salvo el románico. La obra de la Catedral, en cierta medida, dependerá de ella en efecto. Ella, sin embargo, no depende de aquélla: ciertas complejidades y algunos de los conflictos que la obra de la Catedral hallará en su discurso se deben, sin duda, a ese primer paso -la Primera Piedra solemne- incondicionado y condicionante.

¿Incondicionado? Claro que no. Pero la condición de la PUERTA ROMÁNICA, de su asentamiento y de su orientación, no es la Catedral futura, sino la Mezquita pretérita.

Como hemos advertido, a la que llamamos PUERTA ROMÁNICA la llamó Cruilles Puerta Bizantina (10), con una indefinición de estilo que nos parece sintomática. Con facilidad reconocemos, en el aspecto actual de la Portada, severo por deteriorado, los atributos del estilo románico.

Sin embargo, una reconstrucción ideal de la Portada en su virtual estado original acaso nos la asemejara tanto a las policromías doradas de un San Marcos de Venecia, que la observación de Cruilles no nos parecería tan descabellada. Pero de ello trataremos más adelante.

PUERTA ROMÁNICA o Puerta Bizantina son, al fin y al cabo, apreciaciones de estilo y, por ende, cultas. El pueblo, en cambio, ha llamado a la Puerta con otros nombres familiares, algunos toponímicos, tales como *Portal de Lleida* y Puerta de la *Almoyna* o del *Palau*.

El primer nombre, *Portal de Lleida*, permite asociar su fábrica con la repoblación que la Reconquista de Jaime I lleva a cabo en la ciudad.

El estudio de las cabezas labradas en los canecillos que sustentan el vuelo de la cornisa y las inscripciones intercaladas entre ellos confirma tal vez la hipótesis (11).

El segundo nombre nos remite a un uso - la *almoyna* es la limosna- que asienta en este lugar. Que, en este caso, la arquitectura haya inducido el uso parece más verosímil que lo contrario. No siempre la función crea el órgano, ni siempre el Arte imita a la Naturaleza: no pocas veces, la subvierte.

El tercer nombre alude desde luego al Palacio Arzobispal vecino que un Arco/Puente de factura neoclásica (véase la Lámina 1) vincula a la Catedral, remontando la angosta y tortuosa Calle de la Barchilla. Ese vínculo tardío, Ilustrado, sugiere que el nombre es, a su vez, tardío y correspondiente a la toponimia urbana.

Portal de Lleida es, pues, el nombre de Reconquista y el primero: Puerta de la *Almoyna* bien puede ser, a su vez, un nombre relativamente antiguo, medieval incluso, que se corresponde con la escena que juega la PUERTA ROMÁNICA en la Catedral Gótica. Puerta del *Palau* es su probable nombre neoclásico, urbano e ilustrado. Puerta Bizantina es el que le otorga la cultura decimonónica del *revival*. Y PUERTA ROMÁNICA, por fin, o Tardo-Románica, si se quiere afinar la identificación, el que le corresponde en nuestros manuales históricos.

En todo caso, de tan variada nomenclatura se puede deducir, cuando menos:

1. la filiación de origen en la cultura bien asentada del Románico Catalán, inusual por el contrario en tierras valencianas;
2. la inserción espontánea y profunda en el marco de la Ciudad tardo-medieval, cristiana y gótica;
3. la incorporación sin disonancia a la renovación que la Ilustración practica en la Ciudad;
4. el contraste de lecturas, fantástica una, la otra severa, en los siglos diecinueve y veinte.

En ese contraste subyace tal vez una curiosa paradoja. Cruilles interpreta la Puerta desde la fantasía historicista de Viollet (12) y nosotros lo hemos venido haciendo, hasta hace poco, bajo los auspicios severos de Berlage (13) y de la Modernidad subsiguiente.

Tendemos a creer, en principio, que nuestra visión está curtida en el rigor histórico y se acerca más a la verdad original de la Puerta. Sin embargo, no es improbable que la fantasía de Cruilles/Viollet haya discurrido más a tono con la realidad que hubo en un principio. Pero de ello trataremos más adelante.

De momento, nos es patente que el monumento en cuestión ha sido objeto de diversas lecturas, cifradas algunas en sus nombres diversos. No está de más, parece, por tanto, que tratemos de articular una lectura propia y actual.

Y procede comenzar por aquello que salta a la vista: un dado de piedra que resalta en el muro oriental de la Catedral, adonde se abocina una Portada en arco, sencilla y, a la vez, amorosamente labrada con toda suerte de ornamentos e historias.

El arco se multiplica, reverbera y hace lugar a los primores de la labra, por otra parte y a todas luces, gravemente deteriorada por el paso del tiempo y otras injurias. Muestra de esas otras injurias sería la supuesta eliminación de los arcos geminados bajo el arco menor y del parteluz que los sustentaba.

Además de tales hipotéticos deterioros, la Puerta no conserva una sola de las delicadas columnillas que, sin duda, delimitaban las aristas emergentes de sus doce capiteles y hállanse mutilados no pocos de sus personajes bíblicos y perdida la policromía que con toda probabilidad la hermoseó en su día. Con todo, la PUERTA ROMÁNICA es, aun erosionada, una bellísima joya de la Arquitectura en Valencia.

Si es verdad que su lujo y primores han disminuido, no lo es menos que su poesía esencial ha aumentado. En ese sentido, ella regala quizás el gusto moderno con una seducción que una mejor conservación y una mayor tersura no le consentirían.

2. UN POCO DE HISTORIA

El 9 de Octubre de 1238, Jaime I hace su entrada en Valencia reconquistada. Le acompaña Pedro Albalat, Arzobispo de Tarragona, que convierte en Catedral la Mezquita Mayor de la Ciudad, sin otra ceremonia que la Bendición del recinto islámico y la disposición en él de un altar para el oficio cristiano (14).

Desde ese 9 de Octubre, Valencia cuenta con una Catedral, esto es, una sede episcopal para el culto cristiano, sin que la Arquitectura haya tomado parte en la metamorfosis, como no sea por el hecho, minúsculo, pero decisivo, de la instauración de su Altar, piedra para el Sacrificio y mesa para el Sacramento, que consagra el recinto.

La voluntad del Rey, por medio de su Arzobispo, crea así el Templo, disponiendo su altar, y asienta en él la Cátedra apostólica, confiriéndole por tanto el rango de Catedral. A partir de ese día, el lugar es otro, aunque el edificio erigido sobre él sea el mismo. Por su forma, el edificio sigue siendo una Mezquita, pero su función, incluida la de símbolo, lo es de Catedral. Si entendemos que la Arquitectura no es mera construcción, no puede decirse que el Rey Jaime y el Arzobispo Albalat no la hayan transformado, con su decreto y consecuente consagración. De hecho, el recinto se reordena en torno a un nuevo foco, el Altar, y prescinde de la orientación que, en la práctica islámica, le marcaba el *mihrab*.

El nuevo orden substituye, pues, el punto “impropio”, o vector de dirección, del culto islámico por el punto “propio”, o centro de convergencia, del culto cristiano. Si la Arquitectura es Orden -y Vitruvio así la entiende en primerísimo lugar-, un orden nuevo implica una nueva arquitectura (15).

La adecuación del edificio continente a la nueva liturgia no parece urgir a los príncipes cristianos del siglo trece: ni las antiguas Catacumbas, ni las subsiguientes Basílicas, habían sido concebidas para la celebración de los misterios cristianos.

La Mezquita es una Catedral aceptable desde un punto de vista meramente funcional. Los signos, y no los usos, aconsejan sin embargo su substitución. Y a la razón religiosa se suma, y acaso la sobreabunda, la razón política. La Reconquista habrá de sellar, con impronta indeleble de arquitectura, la gesta llevada a cabo.

Comienza así la obra de la Seo, una obra que, si consideramos los más recientes “retoques” del Profesor Chueca, suma y sigue a más de setecientos años de su primera piedra, primera piedra que, por cierto, no tuvo que ver con el fundamento de sus muros, sino con el fundamento de su culto, radicado, como acabamos de ver, en la elevación de su Altar. Henos, pues, ante una auténtica “*opera aperta*”.

En 1249, once años después de la toma de la Ciudad, el Rey Jaime ordena una como suspensión de licencias en torno a la Mezquita, “*in tota via et in toto circuitu vel orbicularitate*” (16).

Trece años más tarde -1262-, parece que se pone su primera piedra, esto es la segunda, bajo el episcopado de otro Albalat, de nombre Andrés, y contando con la dirección técnica de Arnau Vidal - “*Arnaldi Vitalis, magistri operis ecclesiae Sanctae Mariae*” - (17).

No está probado que Arnau Vidal haya sido el autor de la PUERTA ROMÁNICA. Pero ella es, con toda seguridad, el primer episodio de la obra de la Catedral. Como es seguro que la demolición de la Mezquita se realiza por partes, de modo que el curso de las obras no interrumpe, en intervalos notables al menos, la continuidad del culto.

De ahí que podamos imaginar la PUERTA ROMÁNICA como preámbulo de la obra de la Catedral, cuando ésta es aún, en sus ceremonias, huésped de la Mezquita.

No nos sorprende, por eso, que ella se alce, como aun hoy la intuimos, solitaria en un entorno inapropiado, con cierto gesto de desafío o, al menos, de reclamo. Ella es, literalmente, un monumento y como el trofeo de una victoria: una obra que halla su pleno sentido en sí mismo y se nos revela así un tanto ensimismada.

Desconocemos la idea primitiva de la Catedral, en la cual se inscribiría, como el pertinente preludio, la PUERTA ROMÁNICA. Sabemos, sin embargo, que el futuro del Templo revocará esa idea.

La orientación definitiva del edificio catedralicio encaja de tal modo en el tejido de la Ciudad y en su evolución, que parece inconcebible sin el concurso de acontecimientos que se suceden a intervalos de siglos.

La traza actual de la Catedral de Valencia corresponde a la traza de la ciudad dieciochesca. Sólo en la época de la Ilustración, ni antes, ni después, se verifica el completo acuerdo del edificio con la urbe (18).

Así, entre los siglos trece y dieciocho, la nave sagrada navega, en cierto modo, dócil a la antigua alegoría de la Iglesia, a la búsqueda de puerto adonde fondear. Y cambia, cuando es menester, el rumbo.

Entendida su arquitectura en el marco de la ciudad, se tiene la impresión de que las tres Portadas de la Catedral, la ROMÁNICA, que nos ocupa, a levante, la Gótica a poniente y la Barroca a mediodía, se suceden por turno en el rango de portadas principales y responden, cada una en su momento, a la brújula de los tiempos. La ciudad cambia, se mueve, y el Templo se acomoda a ese cambio y mira, ora a un lado, ora a otro: se reorienta y compone un nuevo rostro.

No es, por tanto, presumible, que la que ahora se nos aparece como portada de crucero, del lado de la Epístola, se erigiera con ese propósito en un principio. A duras penas la Valencia reconquistada del trece habría podido augurar un futuro tan remoto e incierto. Por otra parte, la complejidad misma del Templo trasluce en su composición numerosas tensiones, incompatibles con un plan preconcebido e inamovible.

La PUERTA ROMÁNICA, pues, se entiende originalmente concebida como puerta principal de la Catedral, orientada a oriente, adonde el orto del sol simboliza el de la era cristiana. Pero, sobre todo, la Puerta pone los pies adonde la Mezquita tuvo la cabeza, *el mihrab*, e invierte de ese modo, corporal y espiritualmente, el “sentido” del culto.

Sabemos que la cultura gótica naciente pondrá en práctica una respuesta inversa al mismo símbolo y colocará la cabecera y, con ella, el santuario, de modo que los fieles den la cara al oriente.

Pero, en la tradición tardo-románica del nordeste peninsular, las cosas se ven de otro modo y, en todo caso, la inversión de valores con relación a la Mezquita facilita el proceso de substitución sin ruptura. Tales demolición y edificación paralelas, “desorientan” la Mezquita a la par que “orientan” la Catedral.

No nos parecen de peso las razones de algunos iconógrafos que ven en los temas veterotestamentarios de la Portada una prueba de que fue concebida, desde el principio, como lo que es ahora, Puerta de la Epístola (19).

Más bien entendemos que los tales son temas relevantes en la época y corresponden a la genealogía románico-catalana que precipita en este producto de su hora undécima.

La iconografía de la PUERTA ROMÁNICA declara su tiempo, no su lugar. Es la primera y, en principio, la principal. Mira a oriente, a un oriente simbólico, y de paso, a la porción más activa y desarrollada de la incipiente ciudad cristiana.

En el catorce, con la urbanización de la nobleza y el ascenso burgués de los gremios, el centro de gravedad social de la Ciudad se desplazará a occidente, en torno a la Calle de los Caballeros y alrededor de la Lonja, y la PUERTA ROMÁNICA se verá descolocada y de espaldas a los nuevos poderes. De espaldas, incluso, a la Catedral cuyo es el umbral más antiguo.

Ella permanecerá, desde entonces, firme en su hermosura, como una reliquia del antiguo poder eclesiástico que, pese a las apariencias, comienza a declinar, muestra de un estilo longevo, más acá de los límites razonables que, con algo de artificio, establece la Historia. Porque la PUERTA ROMÁNICA de la Catedral de Valencia es, y nos conviene recordarlo, una obra de arte tardío, desplazada en cierta medida de la cronología de los estilos: es obra románica de un tiempo no románico.

Pero cumple a la perfección el deseo del Rey Jaime, porque da testimonio de su proeza de Reconquista en el lenguaje de los antiguos emperadores: es el Arco de un Triunfo doble, el de una Corona, la de Aragón, y el de una Iglesia todavía Militante.

Se comprenderá esta hipótesis y la confirmará, en su caso, el análisis sucesivo de los símbolos, objeto final de este estudio.

3. ALGUNAS NOTAS DE ICONOGRAFÍA

Hemos aludido al “modelo” romano del Arco de Triunfo como antecedente dinástico. Es obvio, sin embargo, que el “tipo” de portada Románica, al cual responde nuestra Portada singular, introduce en el modelo de origen importantes variaciones.

El Arco de Triunfo, en primer lugar, conduce a un lugar abstracto, el Triunfo o la Gloria, la Fama o la Celebridad, físicamente indefinido. Una Portada Románica, en cambio, sea cual fuere, introduce en un lugar concreto y definido: el templo y, en el centro del templo, el altar.

En segundo lugar y consecuencia de lo anterior, el Arco de Triunfo es un cuerpo de fábrica efectivamente aislado, escultural, cuyas caras, como las de la diosa Jano, son dos. La Portada, por el contrario, se inscribe en la edificación del templo y, aunque posee asimismo dos caras, como *ianua* que es, ambas no son equivalentes e intercambiables.

A través del Arco se pasa: a través de la Puerta se entra o se sale. Es verdad que, a través del Arco, asimismo se entra, como decíamos, en la Historia: pero, por su condición estrictamente simbólica y consecuentemente utópica, ambas caras cumplen en él ambos propósitos, indistintamente.

Usando el lenguaje de los vectores, el Arco posee sólo “dirección”: la Puerta posee, además, “sentido”. Por eso, la Puerta privilegia una de sus dos caras y privilegia, desde ella, al que entra: es su cara llamativa y vocacional, ampliamente decorada y eminentemente didáctica.

Las diferencias son, pues, sin duda relevantes: pero las semejanzas no lo son menos.

En primer lugar, el Triunfo es el Tema en ambos casos: el del héroe pagano y el del cristiano que combate en las filas de una Iglesia que se declara abiertamente “militante”. Las Cruzadas y, en nuestro caso, la Reconquista corroboran ese entendimiento.

En segundo lugar, el Arco es la geometría significativa, en ambos casos, del Triunfo, su aureola o su nimbo, seña de su cualidad memorial y consecuentemente monumental.

Y en tercer lugar, en uno y otro caso, tanto en el Arco como en la Portada, la Historia que certifica el Triunfo se substancia en principales ornamentos del monumento.

En el genuino Arco Romano, la Historia alude al héroe individual. En la Portada Cristiana, la Historia que se cuenta se refiere a la Salvación y halla su paradigma en la del Pueblo Judío, Pueblo elegido, precursor profético de la Iglesia.

Tal es el fundamento que sustenta la elección de la Biblia, en su Antiguo Testamento, como repertorio iconográfico de la Portada Románica en general y de la que nos ocupa en particular. El Antiguo Testamento en efecto abunda en gestas brillantes de combate que se adecúan perfectamente a los propósitos de la Reconquista de Jaime I y del Obispo Albalat.

La Historia que narra la PUERTA ROMÁNICA es la que, hace menos de medio siglo, conocían los niños en las escuelas como Historia Sagrada

y la que indujo en el siglo pasado a Victor Hugo la metáfora de la Catedral, Biblia del Pueblo (20).

El monumento narra esa historia y ella, a su vez, le procura el ornamento principal, a la altura de los ojos del caballero montado en su cabalgadura. La altura de los capiteles, en efecto, adonde la historia ha sido labrada, no se corresponde con la del viandante de a pie, que sobrepasa con creces, sino con la del transeúnte de a caballo. Es una historia de caballeros que cabalgan para caballeros que cabalgan, de guerreros del Pueblo de Israel para guerreros de la Reconquista. A dos metros y medio del suelo -el horizonte de los caballeros-, la Portada traza su propio horizonte de lectura: sus capiteles.

Las aldabas sobre las puertas se hallan asimismo a la cota del que cabalga, no del que camina. Por encima y por debajo de ese horizonte, historiográfico e iconográfico, la Portada se resuelve en pura arquitectura, que labra su adorno, inspirándose en los elementos de su propio repertorio: arcos sutiles y no menos sutiles columnillas.

No son arcos y columnas reales, pero sí sus figuras. Cúmplese así el ideal clásico, para el cual la Arquitectura se adorna con arquitectura (21). Por debajo, pues, y por encima de los ojos, la arquitectura de la Portada es pura arquitectura. A la altura de los ojos, sin embargo, la Arquitectura se torna Escritura y narra una Historia.

Como en la Alhambra nazarí las inscripciones poéticas decoran los muros con sus caligrafías árabes, así los capiteles historiados de la PUERTA ROMÁNICA componen a su vez un poema, épico en este caso, que concentra el sentido de su decoración y lo condensa (22).

La decoración, por tanto, de la PUERTA ROMÁNICA se espesa en Historia, en el horizonte de sus Doce Capiteles que, si la hipótesis que aventuraremos es justa, en un principio fueron Trece.

Y por medio de esa Historia, el Monumento eleva su Memoria y se abre a una doble lectura.

El Rey Jaime, en efecto, se mira sin duda en Abraham que cabalga (Lámina 10), caballero como él, rumbo a la Tierra Prometida. La Alianza es doble. La Ley es doble. Y son dos los territorios, el de la Promesa y el de la Reconquista. En la PUERTA ROMÁNICA, la Historia es, además, Parábola.

Como el Arco de Tito o la Columna Trajana, la PUERTA ROMÁNICA articula, en los capiteles figurados de sus columnas figuradas y bajo sus

arcos figurados una historia por episodios, que procede del pasado israelita e interesa al presente cristiano.

No parece que el espíritu antisemita, patente un siglo después, por ejemplo, en la Festa ilicitana y que culminará en la época de los Reyes Católicos, haya fermentado lo bastante para invalidar la pertinencia iconográfica del Antiguo Testamento en la PUERTA ROMÁNICA (23). En todo caso, la imbricación de ambas historias, judía y cristiana, redundante en el carácter arcaizante del Monumento y, sin detrimento de su valor, en su condición epigonal.

* * *

Arriba y abajo de esta historia cifrada en figuras de capiteles, la arquitectura de la PUERTA se decora con imágenes de sí misma, en una tradición que se remonta, por lo menos, a la época helenística y prospera en la romana tardía, de donde la toma el Románico (Lámina 2).

Los arcos sucesivos y concéntricos y las pequeñas columnas, convergentes unos y otras en orden perspectivo, no cumplen oficio estructural alguno, ni tampoco lo simulan, como es el caso de los arcos fajones en las bóvedas o de las pilastras en los muros.

Los arcos y las columnas de la PUERTA ROMÁNICA son simples figuras. Los arcos son siete y las columnas son doce, números ambos que la Biblia veterotestamentaria prestigia con cualidades simbólicas. Como es bien sabido, el Siete es el número de la creación y el Doce, el número de los escogidos: tribus, apóstoles, bienaventurados.

De los siete arcos, seis se sustentan, siempre en forma figurada, de representación, sobre las doce columnas activas, y el séptimo se resuelve y continúa en la imposta pasiva: “y el séptimo, descansó” (24).

La imposta, a su vez, rebasa el abocinado de la PUERTA y ciñe la totalidad del dado, confiriéndole entidad de cuerpo entero: “*uno intiero e ben finito corpo*” (25). Y una rotunda y decisiva cornisa rubrica en lo alto esa plenitud.

Catorce cabezas de próceres -siete parejas de nobles leridanos al parecer-, vinculados a la obra de la PUERTA o, tal vez, a la repoblación de la Ciudad reconquistada, y cuyos nombres están escritos en el friso, sustentan el vuelo de la cornisa (26).

Las mujeres aparecen tocadas y los varones descubiertos, en señal de reverencia. Tales canecillos, a modo de cariátides abreviadas, componen el

tejadillo sobre el dado, como el palio de respeto que conviene al decoro del Monumento.

El Monumento se destaca del muro, por tanto, ceñido por la delicada imposta y coronado por la discreta, pero bien labrada, cornisa. Lo demás es pura reverberación del arco y de las jambas que enmarcan la Puerta. Arquitectónicamente, no sucede nada más. La Puerta es el solo objeto de la decoración y su Motivo y el asiento de la Historia labrada en ella.

Viene a propósito -creemos- la crónica del Abate Suger que describe la reconstrucción de la Abadía de St. Denis.

Para remediar la grave ruina de la Abadía, este promotor eclesiástico prescinde sorprendentemente de canteros y albañiles, propios para el caso, y convoca -nos dice- a los mejores pinceles de Europa. Con monástica astucia, piensa Suger que tales habilísimos artífices, con el encargo de embellecer con sus pinturas los muros de la Abadía, se asegurarán primero una fábrica sólida y bien acabada, para soporte de sus creaciones.

Pintad el muro -solicita el abad a los pintores-. Y los pintores responden: no hay tal muro. Y el abad resuelve: construido, pues (27).

La enseñanza que se desprende de esta historia real ilustra la naturaleza del arte románico, un arte adonde la arquitectura soporta a menudo y con humildad el rico ornamento que pintores y escultores acopian sobre sus hombros estoicos. El elogio de la arquitectura desnuda de ornamento y pura proporción sucederá más tarde y en el ámbito del humanismo toscano (28).

Pero la Edad Media, en el tránsito a la sazón entre su segundo y su tercer periodo, ama la arquitectura vestida y revestida y pone en vestirla y revestirla su mayor riqueza y lo mejor de su sensibilidad para lo bello, sensibilidad harto diferente, tanto de las sensibilidades gótica y renaciente, como de nuestra sensibilidad moderna.

Así, sobre la PUERTA, abocinada en un dado de piedra, los artífices han acumulado destrezas, labrando y esculpiendo cenefas vegetales que atrapan en sus trenzados animalillos fantásticos, clavos que, a su vez, son cuadrifolios, dientes de sierra asimismo adornados con lazos, arquillos en cuyas enjutas florecen floras y habitan faunas, estilizadas unas y otras, y otras habilidades.

Su repertorio, como puede verse, procede en primer término de su propio oficio: arcos, sierras y clavos (Lámina 2). Pero el origen remoto se halla, naturalmente, en la naturaleza, animal o vegetal, imaginada muy libremente.

Sólo uno de los arcos, el interior y de menos radio, que rodea el hueco, sobre las columnillas del fondo abocinado, está adornado con iconos antropomorfos, Ángeles y Querubines alternados. Son las únicas figuras de rostro humano evadidas al horizonte de los capiteles, salvo las aludidas en el vuelo de la cornisa.

En su representación codificada, los Querubines se diferencian de los Ángeles porque las alas cubren la ausencia de sus cuerpos. La incorporeidad del Querubín denota que su lugar propio se halla en la esfera de la divinidad y es inefable. El Ángel, en cambio, a causa de sus tercerías cerca del hombre, habita un cuerpo visible.

Esta guarnición de Ángeles y Querubines, recercando el hueco de la entrada, asegura simbólicamente la inviolabilidad de la Puerta del Templo que, por serlo, se interpreta como "*Ianua Coeli*".

Por su parte, las seis y seis *columnillas* figuradas sustentan seis de los siete arcos, asimismo figurados: el séptimo, como se ha advertido, flota sobre la imposta. Pues bien: los fingidos intercolumnios se adornan con pequeñas cabezas de monstruos inofensivos, de donde penden cintas labradas en la piedra, como cintas bordadas de justas y torneos. Es una solución madura y nueva. Porque, en los antecedentes catalanes de nuestra Portada, el figurado intercolumnio se cuaja con una segunda hilera de figuradas columnillas, en un recurso ingenuo de repetición indefinida que recuerda las contemporáneas tablas de batallas o de otras muchedumbres (29).

Esa reiteración primitiva, amén de inverosímil, porque, en un haz ceñido de columnas, se tropezarían los capiteles en sus vuelos, unos con otros, no discierne figura y fondo. El ingenio, por el contrario, en la Portada de Valencia, es mucho más airoso y cabe suponer que, policromado, debió rendir en su origen un efecto nítido a la par de lujoso.

La cinta bordada resuelve felizmente la paradoja de un bulto que representa un vacío. La labra es maciza y, sin embargo, se revela como un tejido blando que ondea al aire supuesto del intercolumnio figurado. Y a la vez surge un fondo, sobre el cual resaltan las columnas en sus figuras gráciles y limpias (Lámina 1).

Al aludir a estas cintas bordadas, no queremos perder la ocasión de redundar en el argumento de la Arquitectura Revestida, cuyo Ornamento toma parte en la función sacra, al modo del vestuario litúrgico. De hecho, la fuente natural de las imágenes labradas o esculpidas en la Portada no

implica nunca una representación “naturalista”, en el sentido hauseriano del término (30). Las imágenes, amén de estilizadas y reducidas a juego geométrico, componen un suave relieve, cuya leyenda espontánea es el ornamento tejido. La referencia, por tanto, a la naturaleza permanece mediada: la piedra representa una tela, en cuyo tejido transparecen figuras del mundo natural convenientemente estilizadas. Y en ese sentido, la invención de las cintas figuradas en los figurados intercolumnios responde de maravilla al espíritu románico de una arquitectura revestida.

En un sentido semejante al que acabamos de describir, los fondos de los capiteles no participan de las escenas que estos representan. Como en las tablas contemporáneas, el fondo, dorado o polícromo, es puro fondo, en cuanto la percepción opone fondo y figura. Los rasgos figurativos de ese fondo, si los hay, no comparecen como figuras, sino como motivos neutros que resaltan las que lo son realmente.

Obviamente, la cualidad de tales fondos se hace patente cuando conservan el dorado o la policromía que los recubría en su origen. No es el caso que nos ocupa, adonde la piedra, una misma en el fondo y en la figura, confunde los dos planos de la representación, antes nitidamente desdoblados. Pero vengamos al horizonte historiado de la Puerta, frontera a su vez en la cual se intensifica el contenido semántico.

* * *

La línea de los capiteles, en efecto, traza en nuestra Portada un horizonte de lectura privilegiada. En ellos se nos cuenta una historia. Y esa historia guía el entendimiento del monumento, en el sentido iconográfico estricto, tal y como Panofsky lo entiende. A causa de ella, y de otras innumerables, han merecido las Catedrales el sobrenombre, caro a Victor Hugo, de Biblias de Piedra (31). Los capiteles son doce y veinticuatro sus caras visibles: recordemos que los capiteles son, como las columnas que coronan, virtuales y de mera apariencia.

En tales veinticuatro caras, dispuestas en dos líneas quebradas, que orlan a su vez el abocinado de la Puerta, el escultor ha dispuesto otras tantas escenas a ambos costados: doce y doce. Las escenas proceden de los dos primeros Libros del Pentateuco y, por consiguiente, de la Biblia en su Antiguo Testamento: el Génesis y el Éxodo.

No me demoraré en la descripción detallada de estas veinticuatro escenas, para la cual remito al lector a las fuentes bibliográficas de este trabajo que las contienen con todos sus pormenores. Pero sí nos conviene anotar en este lugar aquéllos de sus rasgos más sobresalientes que, trascendiendo el estricto significado iconográfico, esto es la prosa, apuntan a un sentido iconológico, profundo y poético.

* * *

Como consecuencia de la composición de la Portada, la Historia Sagrada que sus capiteles nos cuentan se divide naturalmente en dos partes simétricas, a la izquierda y a la derecha del hueco de la Puerta. Como en toda lectura occidental, el sentido discurre de izquierda a derecha. En la Portada leemos, literalmente, como en un libro.

Pero el artífice, o su asesor eclesiástico e iconográfico, ha sabido -es lo propio del arte- hacer de la necesidad virtud. Y así, la ruptura de la Historia que la Arquitectura impone coincide con un quiebro esencial en la misma Historia.

En efecto: todo lo que se nos cuenta en el flanco izquierdo sucede antes del Diluvio y lo que en el derecho después del Diluvio. Lo que sucede entre ambas partes y acredita el vacío de la entrada es nada menos que el Diluvio Universal, acontecimiento de primera magnitud en la Historia de Israel concebida como Historia de la Salvación (32).

El Diluvio, pues, es el intermedio.

Y el tema del Diluvio, ausente de la Historia, pero necesariamente supuesto, pone sobre el tapete una cuestión de capital importancia para el cabal entendimiento de la Portada: la cuestión del Parteluz.

No hay Parteluz a la sazón. Ni se lo conoce reciente. Pero ¿hubo Parteluz en un principio?

Los investigadores de la Puerta y de su historia que citamos parecen estar de acuerdo en que lo hubo originalmente (33). La presencia de un viejo claveteado de enormes clavos en las hojas de la Puerta sugiere la figura de dos arcos geminados. Más que un dintel con apoyo intermedio y tímpano de medio círculo, se supone, pues, como probable el sistema del doble arco, habitual en la tradición románica, que todavía L.B. Alberti retoma en el Rucellai, cuando amanece el Renacimiento en Florencia. De cuál fuera la

resolución del vano entre el arco principal y sus gemelos -el intercalado de un círculo era frecuente- no tenemos noticia.

Como razón para la eliminación del Parteluz, se apunta la práctica arraigada de los desfiles procesionales, que ha menester de amplios huecos para el paso de la Custodia u otras carrozas litúrgicas. Es el caso de la Portada en el testero opuesto del Crucero, gótica y consecuentemente posterior, adonde esa eliminación se halla acreditada sin lugar a error.

De hecho y desde tiempo inmemorial, la Procesión del Corpus sale a través de la Puerta de los Apóstoles, gótica, que mira a Poniente del lado del Evangelio, y entra por la del *Palau*, la que nos ocupa, de cara a Levante y del lado de la Epístola. Desanda de ese modo, en sentido inverso, el curso del sol en uno de los Jueves que, como reza el adagio popular, reluce más que aquél (34).

Pero, si hubo Parteluz, un Capitel coronaría la columna que ejercía esa destacada misión estructural. Más aún: ese Capitel sería el único real, el único de bulto entero y no de mero relieve, aunque altorrelieve. Y ese Capitel privilegiado, equinoccial, narraría un Capítulo a su vez decisivo de la Historia. Anotamos, de paso, la hermandad de las palabras Capítulo y Capitel. Narraría sin duda el Capítulo ausente de la Historia que compone las dos series subsistentes de capiteles a ambos lados: el Diluvio Universal, la catástrofe, y su remedio, el Arca de Noé. Nótese que, en la doble lectura del Antiguo Testamento, que protagoniza San Pablo en el Nuevo, de una de cuyas más sustanciosas porciones es autor, los hechos de aquél son símbolos y prefiguraciones proféticas de éste (35).

Así, el Arca de Noé prefigura la Iglesia, como depositaria y vehículo, viático en palabras de la liturgia, de salvación. Recordemos que la Portada se presenta como Arco de un Triunfo, el celeste, cuya garantía se halla en la Iglesia, Arca de salvación. Que el emblema de ésta, el Arca, se halle en el centro de aquél, el Arco, es un hallazgo adonde concurren en perfecta coherencia plástica ambos sistemas, el narrativo simbólico y el estructural arquitectónico.

El centro geométrico, pues, del Arco, multiplicado en la Portada, ha desaparecido: su clave interpretativa, el Arca, se ha perdido. Pero podemos intuirlo e imaginarlo, en buena lid iconológica, y reanudar y recomponer, por medio de ella, tanto el hilo de la historia y su sentido, como el “*uno intiero e ben finito corpo*” de la Arquitectura de la Portada (36).

La historia discurre, como se ha dicho, de izquierda a derecha. Sus veinticuatro Capítulos, sin contar el presunto que se refiere al Diluvio, han sido esculpidos, de dos en dos, en las caras contiguas de los doce Capiteles, sobre fondo neutro. Y un marco feudal de almenas y torreones, recurso convencional de la época, enmarca cada una de los episodios. En los códices miniados contemporáneos hallamos el mismo recurso: la arquitectura figurada, una ventana o una arcada, provee el marco. El artífice procede, pues, sobre la talla o la piedra como sobre el papel o el pergamino.

La metáfora de la escritura tiene fundamento: viene dada por una idea común de marco, sea cual fuere la materia de la representación (37).

Así, una arquitectura/marco encuadra las dos escenas del Capitel, en ángulo, por medio de tres delgadas columnillas que materializan las aristas visibles de aquél. La cuarta arista es imaginaria. Dos de las tres columnillas, correspondientes a los ángulos cóncavos o rincones y, por consiguiente, protegidos, se conservan. La tercera columnilla, en cambio, que emerge a la intemperie como arista viva, se ha roto en los doce casos. Permanecen sólo sus huellas, en la base y en la coronación: seres demasiado frágiles para una longevidad de setecientos años, como es la del monumento (Láminas 3 a 14).

Una arquitectura/marco semejante encuadra los Querubines y los Ángeles que adornan en bajorrelieve el arco interior, alrededor de la puerta, al modo de los retablos (Lámina 2).

La Arquitectura, pues, en sus figuras y formas, es el marco universal de estas representaciones. Ahora bien: la ciudad medieval, en cuanto utopía de ciudad, se substancia en el modelo feudal del *castellum* (38). Parece, pues, natural que este modelo provea el marco. Lo que se nos aparece, por tanto, como figura feudal, es sencillamente figura urbana. Dicho de otro modo: la ciudad es el marco. Sea la tabla de un retablo, la miniatura de un códice, o el altorrelieve de un capitel, la orla es la misma. Y evoca los atributos de la ciudad.

En el marco de esta ciudad ideal, abstracta, caben todas las escenas, vengan de donde vinieren: del mito o de la leyenda, de la historia o de la cotidianeidad. Es un marco genérico, afuera del cual los acontecimientos, careciendo de él, se abandonan al azar y no merecen consiguientemente la consideración de escenas. El marco crea la escena.

Como representación, la escena requiere el marco. Si, pues, la ciudad lo provee, quiere ello decir que la ciudad se entiende ámbito de la escena y lugar de la representación. En ese entendimiento, la ciudad es el teatro de

la vida. La iconografía medieval redonda en su recurso a una ciudad ideal y arquetípica, convencionalmente figurada, como marco de la representación, sea cual fuere el ámbito real adonde se representa.

* * *

Los episodios de la historia, en orden, son los siguientes:

- Capitel primero de la izquierda (Lámina 3):
 1. El Espíritu de Yahveh se cierne sobre el caos, antes de la Creación (39).
 2. La Creación de los Ángeles (40).
- Capitel segundo de la izquierda (Lámina 4):
 3. La Creación del Mundo: el *pentameron* (41).
 4. La Creación de Adán (42).
- Capitel tercero de la izquierda (Lámina 5):
 5. La Creación de Eva, de la costilla de Adán (43).
 6. El Pecado Original (44).
- Capitel cuarto de la izquierda (Lámina 6):
 7. La ira de Yahveh (45).
 8. La vergüenza de Adán y Eva (46).
- Capitel quinto de la izquierda (Lámina 7):
 9. Yahveh ordena a un Querubin la guardia del Paraíso perdido (47).
 10. Adán y Eva desterrados del Paraíso (48).
- Capitel último de la izquierda (Lámina 8):
 11. El Sacrificio de Abel agrada a Yahveh (49).
 12. Caín mata a Abel (50).
- Capitel primero de la derecha (Lámina 9):
 13. Sem, Cam y Jafet, hijos de Noé (51).
 14. Diferente actitud de los hijos de Noé ante la embriaguez de su padre (52).
- Capitel segundo de la derecha (Lámina 10):
 15. Abraham recibe una orden de Yahveh (53).
 16. Y cabalga rumbo a la Tierra Prometida (54).

- Capitel tercero de la derecha (Lámina 11):
 17. Isaac corta la leña para su propio sacrificio (55).
 18. Abraham se dispone a sacrificar a su hijo Isaac: el Ángel le detiene y sacrifica a un carnero (56).
- Capitel cuarto de la derecha (Lámina 12):
 19. Yahveh visita a Abraham bajo la figura de tres varones (57).
 20. Abraham recibe el sacrificio del Pan y el Vino de manos de Melquisedec, rey de Salem (58).
- Capitel quinto de la derecha (Lámina 13):
 21. Moisés se descalza ante Yahveh, que le habla desde una zarza que arde y no se consume (59).
 22. Moisés intercede por el Pueblo de Israel (60).
- Capitel último de la derecha (Lámina 14):
 23. Moisés habla al Pueblo de Israel (61).
 24. Moisés recibe de Yahveh las Tablas de la Ley en el Monte Sinaí (62).

La primera parte de la Historia, a mano izquierda, narra la Creación y la decadencia subsiguiente al Pecado Original. El último eslabón de esta cadena es el primer fratricidio de la Historia: el crimen de Caín.

El Diluvio Universal, supuesto pero ausente, sobreviene a causa de la depravación de los hombres. A partir de él, concebido como colosal bautismo, Yahveh sella una primera Alianza con Noé, cuyo signo es el Arco iris (63). Y se inicia la regeneración, paso a paso, de la especie humana en base a esa Alianza, renovada en la Promesa hecha a Abraham y refrendada en la Ley dada a Moisés.

La primera serie desemboca, pues, en el Diluvio, suerte de caos provisional. La segunda culmina, por el contrario, en la Ley. La simetría plástica de la Portada, izquierda/derecha, ilustra una doble simetría, histórica y teológica.

Al orden de la Creación, límite izquierdo, corresponde el orden de la Ley, límite derecho. En el vértice, punto de fuga de la perspectiva que el abocinado de la Portada insinúa e intuye, se halla la catástrofe universal que induce una *katharsis* o purificación, en el sentido aristotélico de la tragedia, e inicia una trayectoria de salvación universal, cuya clave es el Arca/Iglesia (64).

Y la clave se halla -se halló- en el parteluz y en el eje del crucero, del lado de Oriente. El Arca flota en el vacío del hueco y su lugar se halla en el punto de fuga, punto del infinito, de la composición.

* * *

Algunos detalles de esta historia, ilustrada en los relieves de los doce Capiteles, merecen tal vez un comentario aparte. Resumiré los más notables.

Con economía ejemplar, la primera escena plasma estas palabras del Génesis:

- El Espíritu de Dios se cernía sobre las aguas (65).

Esas aguas no son tales, sino un símbolo del caos: nos hallamos en el momento que antecede a la Creación, un momento altamente pregnante.

El Espíritu, como es tradición ancestral, toma forma de pájaro (Lámina 3). El oleaje representa el caos. Y una esfera, como fondo, arguye la totalidad en su correlato negativo: la nada. Dios, pues, la Nada, nada que no sea Dios, y en consecuencia, el Caos. Tal es el mensaje conciso de nuestras tres figuras: el Pájaro, la Esfera y el Oleaje.

Es interesante observar cómo, para un pensamiento terrestre, agrícola incluso y sedentario, el océano es la figura del abismo. El mar es el caos.

A la derecha, en el mismo capitel, cabezas cuyos cuerpos se nos desvanecen, en tropel, representan a las cohortes angélicas (66). Acuden a la voz de Dios que, por primera vez, comparece en figura humana, togada y nimbada.

Son las primeras criaturas del Creador, puro espíritu como él. Y componen con el lado izquierdo del capitel un feliz contrapunto, de soledad y compañía, en el principio del principio.

Una figura abstracta, como una diana, describe la Creación del Mundo, obra de los cinco primeros días de la Creación (67). Cinco anillos concéntricos representan, de manera abreviada, como cinco cenefas decorativas en una orla múltiple, la variedad del Universo creado. Los tapices y las miniaturas de la época abundan en un estilo abstracto muy semejante (68).

Yahveh togado y nimbado no dobla su majestad frente a los Ángeles (Lámina 3) y sí a favor de su criatura predilecta (Lámina 4). En la Creación de Adán, Dios se inclina (69). Con deliciosa ingenuidad, la escena preludia

a Miguel Ángel en el celeberrimo fresco. Media un abismo en los matices, desde luego. Y la erosión apenas deja ver lo que pudo haber. Pero las actitudes están presentes. Y llenas de sentido.

Adán y el Mundo comparten capitel (Lámina 4) no sin una evidente intención. El mundo es el reino de este Adán inocente que despierta a la vida para poseerlo (70).

Yahveh, erguido ante el primero e inclinado ante el segundo, crea en ambos, sucesivamente, fondo y figura. Y el artífice subraya esos caracteres mediante el recurso a lo abstracto en el mundo y a lo concreto en el hombre.

La misoginia feudal -¿o eclesiástica?-, en cambio, vincula a Eva con el Pecado, en el capitel tercero (Lámina 5). Eva emerge, pequeña criatura, de la espalda de Adán, desnudo y dormido boca abajo (71). La postura de Adán, que apoya la frente en la columna/marco, ha salvado en este caso de la erosión algo de su fuste. Y asombra la delicadeza del cuerpo varonil, que acredita la habilidad del artífice.

Decae en la escena correlativa, que describe la Caída de nuestros primeros padres en el Edén (72). En la Roca de la Trinidad, carro litúrgico que desfila en el Corpus, la misma escena, tallada en madera siglos más tarde, observa aún el mismo patrón (73). La pareja desnuda flanquea el árbol: un árbol tipo de apariencia heráldica y simple. Y la serpiente, rota en el caso que nos ocupa, se enrosca a su tronco.

El cuarto capitel (Lámina 6) narra, con admirable economía, la armonía rota a consecuencia del Pecado (74). Un vacío significativo, que deja al descubierto la filigrana del fondo, denota esa escisión. El hombre a la derecha, ¿es Adán, es Eva o son ambos abrazados?, comparece ahora, más que vestido, revestido y como empaquetado.

Y el quinto (Lámina 7) abunda en el consecuente destierro del Paraíso. A izquierda, Yahveh arma a un Querubín con la espada justiciera (75). Ambas figuras, únicos huéspedes del Paraíso, han resisitido mucho mejor que otras la injuria del tiempo.

El querube/centinela pertenece a la familia iconográfica de los que rodean el arco de la Puerta: posee sólo cabeza y alas que ocultan el cuerpo ausente (Lámina 2). Es el único querubín, coro superior en la jerarquía angélica, de esta historia. En adelante serán ángeles, del coro ínfimo de aquella jerarquía y cuyo nombre denota su calidad de mensajeros, los que lleven a puerto terreno los mensajes celestes.

A derecha, el artífice ha enfatizado, casi con despecho, los atributos del trabajo: la maldición (76). Con el cierre del Paraíso se cierra la frontera común del Cielo y la Tierra: tal es el mensaje del penúltimo capitel de este costado izquierdo.

Pese al grave deterioro, la historia de Caín y Abel que relata el último capitel del mismo lado (Lámina 8), junto a la jamba de la puerta, no ha decaído en su tono dramático. A izquierda, Abel el ganadero, hace la ofrenda de un carnero, en lo alto, que es a su vez un carnero estándar y reaparecerá en otro lugar de esta historia. La altitud de la víctima nos informa de que su sacrificio ha sido bienvenido (77).

A derecha, el mismo Abel sucumbe a manos de Caín, su hermano agricultor, cuyas ofrendas del campo Yahveh ha desdeñado. Apenas apercibimos los miembros de ambos cuerpos. Y sin embargo, la violencia de la escena no se ha borrado de la labra (78).

Los protagonistas de la segunda parte de la historia, labrada en los seis capiteles del costado derecho, son Noé -un capitel-, Abraham -tres capiteles- y Moisés - dos capiteles-.

El primer capitel, pues, del costado derecho (Lámina 9), simétrico del último del costado izquierdo, adyacentes ambos a la puerta, narra un suceso asimismo simétrico de piedad e impiedad, de bendición y de maldición: Noé bendice a dos de sus tres hijos, Sem y Jafet, y maldice al tercero, Cam, porque hallándole ebrio, aquéllos han cubierto su desnudez y éste se ha mofado de ella (79). La cara izquierda del capitel muestra el principio de la acción, que concluye en la cara derecha, como en una secuencia de fotogramas consecutivos. La intemperie ha cortado la risa del hijo malo por lo sano, descabezándolo.

El Abraham, cabalgante del octavo capitel, segundo de la derecha (Lámina 10), no oculta su condición de espejo del Rey Jaime, reconquistador de la ciudad y promotor de la Portada que prolonga la obra de la Catedral.

Como Abraham, el rey aragonés cabalga hacia una Tierra Prometida. Y como él, conduce a ella a un Pueblo Elegido.

Como otros muchos pequeños iconos, Abraham ha perdido la cabeza, tanto en la escena izquierda, previa, adonde recibe postrado de lo alto su alta misión -la Promesa-, como en la subsiguiente a caballo, caballo delicadamente labrado (80).

La columnilla bisagra del díptico ha desaparecido, como todas las demás. Pero sabemos adónde estuvo: de hecho, ha permanecido su diminuto

capitel, un capitel en el capitel, jónico degradado. Deducimos por tanto que el caballo de Abraham se halla a caballo de las dos escenas del capitel: es el recurso habitual que significa el movimiento en el lenguaje de los artífices del medioevo (81).

Una figura enmarcada es una figura quieta. Una figura que se sale de su marco es una figura que se mueve. Abraham caballero, pues, se mueve: cabalga a impulsos de la Promesa.

Es verdad que la figura del caballero sobre su cabalgadura no cabría adentro de un solo hemistiquio y, por consiguiente, su desbordamiento podría deberse al remedio torpe de una dificultad meramente práctica. Pero no es menos verdad que, para el artífice románico, jamás la escala es obstáculo. Agranda y achica lo que le conviene y cuando le conviene. Como en el País de las Maravillas para Alicia, los signos y los valores, y no la realidad opaca, determinan los tamaños de las cosas. Es grande lo que vale mucho, o tiene mucho sentido, aunque sea realmente pequeño.

El propósito, pues, del escultor no ha podido ser otro que la intuición del movimiento por medio de un desplazamiento de imagen. El Beato Angélico observa el mismo principio en su Anunciación del Prado. Hace notar que el ángel Gabriel está recién llegado, permitiendo que una porción de su ala angélica quede afuera del pórtico sutil que enmarca la escena.

La Virgen, sedente en cambio y reposada, se recoge toda ella adentro del arco que la corresponde. Es el ángel el que no acaba de entrar, porque acaba de entrar y está entrando. El mensajero celeste, en efecto, lleva en sí y en su mensaje, visual, simbólica y teológicamente, la parte activa de la composición. Santa María, sencillamente, le recibe y está atenta.

De la consideración simbólica de la escala que hemos apuntado son pruebas fehacientes el hacha de Isaac en el noveno capitel, segundo de Abraham (Lámina 11), los panes y la copa de Melquisedec en el décimo y tercero del mismo (Lámina 12) y la sandalia de Moisés en el undécimo y primero de los suyos (Lámina 13): todos ellos objetos de alto interés semántico.

En el hacha se substancia la perplejidad de Isaac, que corta leña para un sacrificio cuya víctima cree ausente, porque desconoce que es él mismo. En el pan y el vino resplandece la última decantación del símbolo eucarístico. La sandalia descalzada obedece a la orden de Yahveh, que prohíbe hollar calzado el lugar santo.

Por otra parte, el uso de iconos tipo, reducidos a ciertos esquemas convenidos, permite al artífice esculpir algunas metáforas al pie de la letra. Así por ejemplo, el Sinaí, adonde Moisés recibe de Yahveh las Tablas de la Ley (Lámina 14), se parece al Altar, adonde Abraham, se dispone a sacrificar a Yahveh a su propio hijo (Lámina 11): el altar significa el monte y el monte es el altar. Las imágenes se cruzan.

Emerge la metáfora, en armonía con el símbolo. Y el símbolo, a su vez, consiente una economía de la imagen ciertamente lacónica. Unas manos en el ángulo superior (Lámina 14) representan sin más, como en la tabla aludida del Angélico, el poder de Dios. Y una nube, o el fuego de una zarza (Lámina 13), acreditan su voz. Aun más, o mejor, menos aún: basta, en ocasiones, que algo suceda en lo alto del marco (Láminas 8, 10 y 11), para que conozcamos la naturaleza celeste del suceso. Y una postura (Lámina 4), una simple postura, contiene toda una lección.

Importa poco si los signos deforman la efigie natural de los cuerpos o de las cosas. A causa de los rayos de luz como cuernos, el Moisés - recuérdese el de Miguel Ángel- del duodécimo capitel (Lámina 14) posee una cabeza del todo deforme.

Y si la liturgia entra en conflicto con la historia y el rito ha de contradecir al mito, la liturgia prevalece. El pensamiento románico atiende así a la catequesis, esto es a la enseñanza de la fe, en primer lugar. Porque la historia, en el sentido mítico que aquí se le otorga, vale en cuanto soporte de un discurso profético. La historia es la tramoya. Pero la escena avanza por los pasos de la profecía y de su impulso revelador.

Si la profecía retrocede y se oscurece en los hombres la clarividencia de lo sobrenatural, de nada sirve el avance de la historia: ese avance aparente es retroceso real. Esa es la verdadera razón del anacronismo en la historia de Abraham (82).

En efecto: en el relato de la Biblia y presumiendo el carácter histórico de sus primeros libros, el encuentro de Abraham con Melquisedec, Génesis 14, precede al sacrificio de Isaac, Génesis 22. La liturgia de la Misa, sin embargo, que ve en uno y otro hecho un contenido profético, los ordena en sentido inverso. Ambas son figuras para el rito: pero la figura del pan y el vino avanza sobre la del hijo único, a punto de ser inmolado, y toca, más que otra cualquiera, a la identidad del sacramento definitivo (83).

En la historia, Melquisedec es más antiguo. Pero, como visionario del rito futuro, su mensaje es más moderno. Su profecía arroja superior luz. El símbolo, pues, prevalece sobre el hecho. Y el escultor se atiene a él. En el orden de los capiteles, el orden de los sacrificios es el de la Misa: primero y remoto el de Abel (Lámina 8), de su ganado; segundo y más avanzado el de Abraham (Lámina 11), dispuesto a sacrificar a su propio hijo, si bien de hecho inmolará, en su lugar, a un carnero, habiendo acreditado antes su absoluta obediencia; tercero y último, equivalente en la forma, el pan y el vino de Melquisedec (Lámina 12).

En la Biblia románica de la Portada, cada uno de los personajes, de este mundo o del otro, viviente o inanimado, está presente para una acción simbólica y didáctica, litúrgica y pastoral. Nadie comparece por azar. Nada es mero relleno. Y menos capricho. No hay comparsas. No hay objetos decorativos: la decoración desempeña un papel, participa en la trama.

El fondo, lo hemos verificado, es puro fondo. Consecuentemente, la figura es pura figura y plena figura: figura porque debe figurar, porque es y está activa, porque tiene un papel y lo desempeña actuando.

Están todas las necesarias y sólo las necesarias. Dígalo, por ejemplo, el carnerito que aguarda para reemplazar a Isaac (Lámina 11), en el momento crítico, como víctima del sacrificio de Abraham.

El primor en el detalle se debe a que nunca es mero detalle. No hay preciosismo: más bien rudeza. Pero el drama funciona, porque sus actores están a punto y son los justos. La acción no se rige por la historia, con sus lagunas y sus indefiniciones. La acción es ritual y, por serlo, cuenta con los oficiantes que ha menester para la ceremonia, en su lugar y a su tiempo: ni uno más, ni uno menos.

4. EPÍLOGO A MODO DE SÍNTESIS

El análisis iconográfico de un monumento como la PUERTA ROMÁNICA de la Catedral de Valencia es, sin duda, indispensable para su buen entendimiento: indispensable e insuficiente (84). Nos suministra el argumento. Pero a nadie se le ocurrirá que, conociendo el argumento del Quijote y sus muchas y varias anécdotas, conoce el Quijote.

La fruición de la obra de arte ha menester de ese conocimiento previo. Sin su concurso no habrá fruición y, si la hay, lo será a causa de otro

objeto, o de la autosugestión del sujeto. En todo caso, decaería en su cualidad estética.

Por otra parte, lo que simplemente se percibe en un monumento, como el que nos ocupa, deteriorado y descolocado, cuando no se aperece nada más, es poco y pálido. De hecho, para muchedumbre de transeúntes, la PUERTA ROMÁNICA pasa desapercibida.

Kant afirma -y la psicología lo confirma- que la imaginación es un ingrediente necesario de la percepción (85). Ver y no imaginar es tan sólo entrever. La iconografía provee a la imaginación. La iconografía, por tanto, no sólo ilustra: ayuda a ver.

Con imaginación, no gratuita, sino histórica e iconográficamente fundada, la vetusta Portada se aparece a nuestros ojos con la plenitud de su belleza, como el Arco de Triunfo que es y adonde diversas lecturas se superponen, legítimas todas ellas y redundantes entre sí, de suerte que la intuición impaciente reúne lo que el paciente entendimiento ha discernido.

Corresponde a la naturaleza de la obra de arte -y la PUERTA ROMÁNICA de Valencia creemos que lo es- una legibilidad múltiple, que resuena y reverbera. Y ella es la causa de nuestro alborozo: la obra de arte es como un revuelo de campanas.

Releamos ahora, en resumen, las principales de aquellas lecturas:

Primera Lectura: la Portada se inscribe en el epicentro de la ciudad romana y en una tradición histórica asimismo romana.

Segunda Lectura: la Portada es el Arco de Triunfo de la Reconquista de Valencia por el Rey Don Jaime.

Tercera Lectura: la Portada es el reclamo de una Iglesia Medieval militante, que se presenta como Arca de salvación en el Diluvio de las incertidumbres mundanas.

Cuarta Lectura: la Portada es una lección de Historia Sagrada, esto es, de la Biblia en su Antiguo Testamento.

Quinta Lectura: la Portada se adhiere a la Liturgia, vertiendo a rito cristiano el mito veterotestamentario.

Última Lectura: la Portada es reliquia epigonal de una tradición mediterránea, sin discriminación de oriente y occidente, de origen monástico y en declive, por el ascenso inminente del gusto ojival.

La que vemos hoy Portada austera de piedra gris, fue filigrana en su aurora de color y oro, minuciosa y delicadamente perfilada, más cerca del relicario de orfebrería suntuosa que del muro hosco y macizo que asimilamos al escenario de la oscura Edad Media. Cruilles acierta con toda probabilidad cuando identifica la Portada como Puerta Bizantina (86). Porque no es descabellado presumir que fue joya y en sentido literal, no figurado.

La sobriedad que, después de la Modernidad, estéticamente al menos, nos seduce, habituados como estamos al cierto lujo del progreso, repelía sin duda al pueblo del Rey Jaime, apacentado en la miseria y sus alrededores (87). Sus indicadores para el contraste de la prosa y de la poesía de ningún modo se asemejaban a los nuestros.

La lectura de Plotino, el filósofo de la estética bizantina, nos muestra que la poesía brilla en el oro que reluce (88). Y la magra geometría de la forma, todavía desajustada y torpe, se conforma con la prosa. De ahí que el Abate Suger quiera para St. Denis una obra revestida de los más ricos y vistosos ornamentos (89). Como el celebrante contemporáneo, la arquitectura se reviste para concelebrar. Y su desnudez se juzga obscena. Revestida pues con los más ricos ornamentos, la PORTADA ROMÁNICA resplandecería en sus siete arcos concéntricos que, amén de observar el número semanal de la Creación, los Siete Días, descrita en sus capiteles, se revelaría como el Arco de Siete Colores, signo de la primera alianza de Dios con los hombres, en la figura de Noé, tras el Diluvio: esto es el Arco Iris (90).

A grandes rasgos, la mitología germánica interpreta el Arco Iris en un sentido curiosamente semejante, como puente que salva el abismo entre los dioses y los hombres. A través de él, el Wotan wagneriano conduce al Walhalla, suerte de Olimpo nórdico, a sus congéneres. Y Wagner despliega a ese propósito un *leit motiv* de altos vuelos, como corresponde a una arquitectura celeste (91).

De este Arco Románico, trasunto del Arco Iris, puede decirse al pie de la letra lo que Calderón, en clave platónica, pone en boca de Dios Creador acerca de su Creación:

*Hermosa compostura
de esta inferior y varia arquitectura
que, entre sombras y lejos,
a la celeste usurpas los reflejos (92).*

Lo cual evidencia que las fuentes del drama barroco español y, en particular, del auto sacramental del Siglo de Oro hunden sus raíces en la tradición iconográfica medieval y románica.

Por medio del Arco Iris -narra la Biblia- Yahveh se compromete a no asolar de nuevo la tierra con catástrofe universal. El Arco y el Arca simbolizan la Alianza y la Salvación, en un principio (93). Más adelante, una nueva Arca, modelo reducido, reducirá a uno solo los dos símbolos y se llamará así Arca de la Alianza (94). Pero el pensamiento románico se atiene al origen. Si nuestra hipótesis es correcta, el sentido de la PORTADA ROMÁNICA se resume en un Arco en torno a un Arca.

En ella se cumple así la intuición de Hegel, que ve en la arquitectura una dialéctica del Símbolo - la tesis- y el Recinto -la antítesis- (95). El Arca es el Símbolo. El Arco crea su Recinto o, al menos, el primer capítulo de él.

En la concepción hegeliana, la síntesis que resuelve esa dialéctica se debe al pensamiento gótico, para el cual el Recinto es, a su vez, el Símbolo: no hay otro símbolo que el recinto mismo y el recinto asume en plenitud la cualidad simbólica. En nuestra PORTADA ROMÁNICA, esa síntesis está al caer. No se ha producido aún, puesto que la dialéctica permanece en sus dos polos. Pero es inminente. Y se presiente.

Con toda naturalidad y en lógica continuidad histórica, la Catedral de Valencia proseguirá su ruta paso a paso por la vía gótica, fiel a la solución contemporánea de la arquitectura más avanzada y viva. Y su prólogo -la PUERTA ROMÁNICA- permanecerá como el lúcido enunciado del problema. Un problema que, bien planteado -dice Le Corbusier- es más de la mitad de su solución (96).

Este estudio de reinterpretación no tiene otro objeto que el de abrir los ojos del aficionado -afición es, en castellano castizo, afecto, esto es amor- o del estudioso, para un mejor entendimiento y aprecio de un monumento singular de la ciudad de Valencia: la PUERTA ROMÁNICA de su Catedral. La reinterpretación es pertinente si, no siendo nueva, ahonda en el sentido, lo esclarece y apura: ése es su primer propósito.

Añádese un segundo propósito, consecuencia del primero, y ha sido el de recapacitar acerca de los instrumentos puestos a prueba en el ejercicio de interpretación: de la memoria y el monumento, de la imaginación y la percepción, de la iconografía y la iconología, de la historia y la composición, del análisis y la síntesis, de la filosofía y la arquitectura.

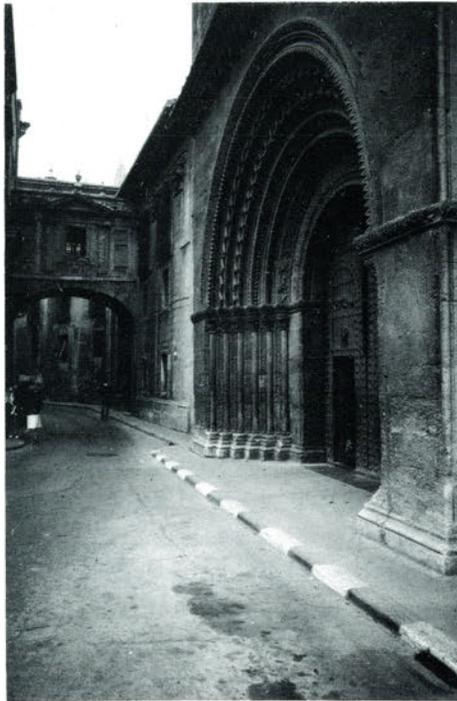


Lámina 1.



Lámina 2.



Lámina 3.



Lámina 4.



Lámina 5.



Lámina 6.



Lámina 7.



Lámina 8.



Lámina 9.



Lámina 10.



Lámina 11.



Lámina 12.



Lámina 13.



Lámina 14.

NOTAS

- (1) Ver “Apocalipsis” 7/4 en *Biblia de Jerusalén*, 1775.
- (2) Ver SALVADOR Y MONSERRAT, Vicente, MARQUÉS DE CRUILLES: *Guía urbana de Valencia antigua y moderna*, 67-91.
- (3) Ver ROSSI, A.: *La arquitectura de la ciudad*, 55.
- (4) Ver Introducción a UNAMUNO, Miguel de: *En torno al casticismo*, ii.
- (5) Piranesi ilustra con esa sentencia latina la lámina de portada de sus “Antigüedades Romanas”.
- (6) Ver ALBERTI, L.B.: *De re aedificatoria*, 162.
- (7) *Ibid.*, 190 y ss.
- (8) Ver RUSKIN, J.: *Las siete lámparas de la arquitectura*, 229.
- (9) CASTELL MAIQUES, V.: “La Catedral de Valencia”, 19-22.
- (10) Ver nota 2.
- (11) Ver OÑATE OJEDA, Juan Ángel: “La Portada de la Almoina o del Palau de la Catedral de Valencia”.
- (12) Ilustra esa fantasía la colección de acuarelas pintadas por Viollet-le-Duc en el curso de su prolongado viaje a Italia.
- (13) Ver BANHAM, R.: *Theory and Design in the first Machine Age*, 140.
- (14) CASTELL MAIQUES, V.: *Ibid.* 15 y ss.
- (15) Ver CHOISY, A.: *Vitruve*, 17.
- (16) Ver SANCHIS Y SIVERA, J.: *La Catedral de Valencia: Guía histórica y artística*.
- (17) *Ibid.*
- (18) Ver ALMELA Y VIVES, F.: *La Catedral de Valencia*. Barcelona, 1927.
- (19) Ver CHABÁS, R.: “Iconografía de los capiteles de la Puerta de la Almoina en la Catedral de Valencia”.
- (20) Ver HUGO, V.: *Nuestra Señora de París*, 401 y ss.
- (21) Ver ALBERTI, *ibid.* 186.
- (22) Ver GRABAR, O.: *La Alhambra: iconografía, formas y valores*, 99 y ss.
- (23) Ver ARGEMÍ, A.: “El Misteri d’Elx en el context del culte cristià”, 79-86.
- (24) Ver “Génesis” 2/2-3 en *Biblia de Jerusalén*, 14.
- (25) PALLADIO, A.: *I Quattro Libri dell’Architettura*, 12.
- (26) Ver OÑATE OJEDA, J.A. *ibid.*
- (27) PATETTA, L.: *Storia dell’Architettura*, 94.
- (28) Ver ALBERTI, L.B. *ibid.* 163.
- (29) Ver SARRATE FORGA, J.: *Las portadas románicas de la Seo antigua de Lérida*.
- (30) Ver HAUSER, A.: *Historia social de la Literatura y del Arte*, volumen 1, 11 y ss.
- (31) Ver nota 20.
- (32) Ver “Génesis” 6-8 en *Biblia de Jerusalén*, 20 y ss.
- (33) Ver CHABÁS, R. *ibid.*
- (34) Ver LLOBREGAT, E.: *El Corpus a València*.

- (35) Ver “Epístola a los Hebreos” 11/7 y también “Primera Epístola de San Pedro” 3/20 en *Biblia de Jerusalén*, 1724 y 1744.
- (36) Ver nota 25.
- (37) Ver nota 20.
- (38) Ver PATETTA, L.: *ibid.* 131-132.
- (39) Ver “Génesis” 1/2 en *Biblia de Jerusalén*, 13.
- (40) Ver “Epístola a los Hebreos” 1/7 en *ibid.*, 1715.
- (41) Ver “Génesis” 1/3-25 en *ibid.*, 13 y 14.
- (42) *Ibid.* 2/7, 15.
- (43) *Ibid.* 2/21, 15.
- (44) *Ibid.* 3/6, 16.
- (45) *Ibid.* 3/8, 16.
- (46) *Ibid.* 3/10, 16.
- (47) *Ibid.* 3/24, 17.
- (48) *Ibid.* 3/23, 17.
- (49) *Ibid.* 4/4, 17.
- (50) *Ibid.* 4/8, 17.
- (51) *Ibid.* 5/32, 19.
- (52) *Ibid.* 9/23, 23.
- (53) *Ibid.* 12/1, 25.
- (54) *Ibid.* 12/4, 25.
- (55) *Ibid.* 22/3, 35.
- (56) *Ibid.* 22/10-13, 35.
- (57) *Ibid.* 18/2, 31.
- (58) *Ibid.* 14/18, 27.
- (59) Ver “Éxodo” 3/2 en *ibid.* 71.
- (60) *Ibid.* 5/22, 74.
- (61) *Ibid.* 12/21, 81.
- (62) *Ibid.* 31/18, 104.
- (63) Ver nota 35, segunda cita.
- (64) Ver ARISTÓTELES: *El Arte Poética*, 39.
- (65) Ver nota 39.
- (66) No hay en la Biblia alusión alguna a la creación de los ángeles, ni mención completa de sus jerarquías.
- (67) Ver nota 41.
- (68) Ver SCHLOSSER, J. von: *El arte de la Edad Media*.
- (69) Ver nota 42.
- (70) Ver “Génesis” 1/26 en *ibid.*, 14.
- (71) Ver nota 43.
- (72) Ver nota 44.
- (73) Ver nota 34.
- (74) Ver notas 45 y 46.
- (75) Ver nota 47.

- (76) Ver nota 48.
- (77) Ver nota 49.
- (78) Ver nota 50.
- (79) Ver notas 51 y 52.
- (80) Ver notas 53 y 54.
- (81) Ver SCHLOSSER, J. von, *ibid.*
- (82) No podemos, en rigor histórico, descartar la hipótesis de un error en la disposición de los capiteles. Esta trasposición, sin embargo, no es la única, como se desprende del cotejo de las fuentes bíblicas recogidas en las notas 39 a 62.
- (83) Ver “Salmo 110/4” y “Epístola a los Hebreos” 5/6 en *Biblia de Jerusalén*, 821 y 1718.
- (84) Ver PANOFSKY, E.: *El significado en las artes visuales*, 45 a 76.
- (85) Ver KANT, E.: *Crítica del juicio*, 158 a 164.
- (86) Ver nota 2.
- (87) Ver LOOS, A.: “Ornamento y delito” en *Ornamento y delito y otros escritos*, 43 a 50.
- (88) Ver PLOTINO: *Enéada quinta*. 155 a 179.
- (89) Ver nota 27.
- (90) Ver “Génesis” 9/12-17 en *ibid.*, 22 y 23.
- (91) Ver GUARDIA, E. de la. *El anillo del Nibelungo*.
- (92) Ver CALDERÓN DE LA BARCA, P.: *El gran teatro del mundo*.
- (93) Ver SCHLOSSER, J. von, *ibid.* Lámina II.
- (94) Ver “Éxodo” 25/10-16 en *ibid.*, 96 y 97.
- (95) Ver HEGEL, G.F.: *Sistema de las artes*.
- (96) Ver CORBUSIER, Le: *Hacia una arquitectura*, XXIX a XXXIII.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, León Battista: *De re aedificatoria* o Los Diez Libros de Arquitectura. Traducción de Francisco Lozano. Edición facsímil: Oviedo 1975.
- ALMELA Y VIVES, Francisco: *La Catedral de Valencia*. Barcelona 1927.
- ARGEMÍ A.: “El Misteri d’Elx en el context del culte cristià” en el Catálogo de la Exposición *Mon i misteri de la Festa d’Elx*, Valencia 1986.
- ARISTÓTELES: *El Arte Poética*. Traducción: J. Goya y Muniain. Madrid, Espasa Calpe, 1970.
- BANHAM, Reyner: *Theory and Design in the first Machine Age*. London, The Architectural Press, 1960.
- Biblia de Jerusalén*. Bilbao, Desclée de Brouwer, 1981.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro: *El gran teatro del mundo*. Barcelona, Planeta, 1991.
- CORBUSIER, Le: *Hacia una arquitectura*. Traducción: J. Martínez Alinari. Buenos Aires, Poseidón, 1964.
- CHOISY, A.: *Vitruve*. París, F. de Nobele, 1971.
- GRABAR, Oleg: *La Alhambra: iconografía, formas y valores*. Versión castellana: J.L. López Muñoz. Madrid, Alianza, 1980.
- GUARDIA, E. de la: *El anillo del Nibelungo*. Buenos Aires, Ricordi, 1952.
- HAUSER, Arnold: *Historia social de la Literatura y del Arte*. Traductores: A. Tovar y F.P. Varas Reyes. Barcelona, Guadarrama, 1980.
- HEGEL, G.F.: *Sistema de las artes*. Madrid, Espasa Calpe, 1947.
- HUGO, Victor: *Nuestra Señora de París*. Versión española: A. Lázaro Ros. Madrid, Aguilar, 1963.
- KANT, Emmanuel: *Crítica del juicio*. Traducción: J. Rovira Armengol. Buenos Aires, Losada, 1961.
- LOOS, Adolf: *Ornamento y delito y otros escritos*. Traducción: L. Cirlot y P. Pérez. Barcelona, Gustavo Gili, 1972.
- LLOBREGAT, Enric y JARQUE, Francesc: *El Corpus de València*. Valencia, Eliseu Climent, 1978.
- PALLADIO, Andrea: *I Quattro Libri dell’Architettura*. Edición facsímil: Milán, Il Polifilo, 1980.
- PANOFKY, Erwin: *El significado en las artes visuales*. Versión castellana: N. Ancochea. Madrid, Alianza, 1979.
- PATETTA, Luciano: *Storia dell’Architettura: Antologia Critica*, Milán, Etas Libri, 1975.
- PLOTINO: *Enéada quinta*. Traducción J.A. Miguez. Buenos Aires, Aguilar, 1982.

- ROSSI, Aldo: *La arquitectura de la ciudad*. Versión castellana: J.M. Ferrer Ferrer y S. Tarragó Cid. Barcelona, G. Gili, 1982.
- RUSKIN, John: *Las siete lámparas de la arquitectura*. Traducción: C. Burgos. Barcelona, Alta Fulla, 1987.
- SALVADOR Y MONSERRAT, Vicente, MARQUÉS DE CRUILLES: *Guía urbana de Valencia antigua y moderna*. Valencia 1875.
- SANCHIS Y SIVERA, José: *La Catedral de Valencia: Guía histórica y artística*. Valencia 1909.
- SARRATE FORGA, José: *Las portadas románicas de la Seo antigua de Lérida*. Lérida, 1973.
- SCHLOSSER, Julius von: *El arte de la Edad Media*. Versión: J.F. Ivars. Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- UNAMUNO, Miguel de: *En torno al casticismo*. Madrid, Alianza, 1986.

HEMEROGRAFÍA

- CASTELL MAIQUES, Vicente: "La Catedral de Valencia": separata de *Archivo de Arte Valenciano*, 48 (1977), 97-114.
- CHABÁS, Roque: "Iconografía de los capiteles de la Puerta de la Almoina en la Catedral de Valencia", en *Almanaque de Las Provincias*, Valencia 1900, 135-143.
- OÑATE OJEDA, Juan Ángel: "La Portada de la Almoina o del Palau de la Catedral de Valencia" en *Archivo de Arte Valenciano*, 47 (1976), 14-22.

EL LARGO PROCESO CONSTRUCTIVO DEL
MONUMENTO A CERVANTES EN MADRID

Por

TERESA LAVALLE

Los bocetos de Coullaut-Valera aún se conservan en La Granja de San Ildefonso.

A comienzos de siglo comenzó a gestarse la idea de levantar en Madrid un monumento a Cervantes acorde con la importancia del escrito. Se habían erigido por esos años monumentos a Quevedo, Lope de Vega, Larra y otros escritores, faltaba un monumental homenaje al autor del Quijote, al que solo conmemoraba la estatua de Antonio Solá situada en la Plaza de las Cortes.

Con motivo de celebrarse el trescientos aniversario de su muerte se convocó un Concurso de Anteproyectos, aprobado por decreto del rey Alfonso XIII, el 29 de mayo de 1915.

El jurado compuesto por académicos de la Lengua y de Bellas Artes seleccionó los tres mejores proyectos, presentados por un equipo formado por un arquitecto y un escultor.

Resultó elegido en primer lugar el de Anasagasti - Mateo Inurria, en segundo el de Martínez Zapatero - Coullaut Valera y en tercero el de Hernández Briz - Alejandro Ferrant (1).

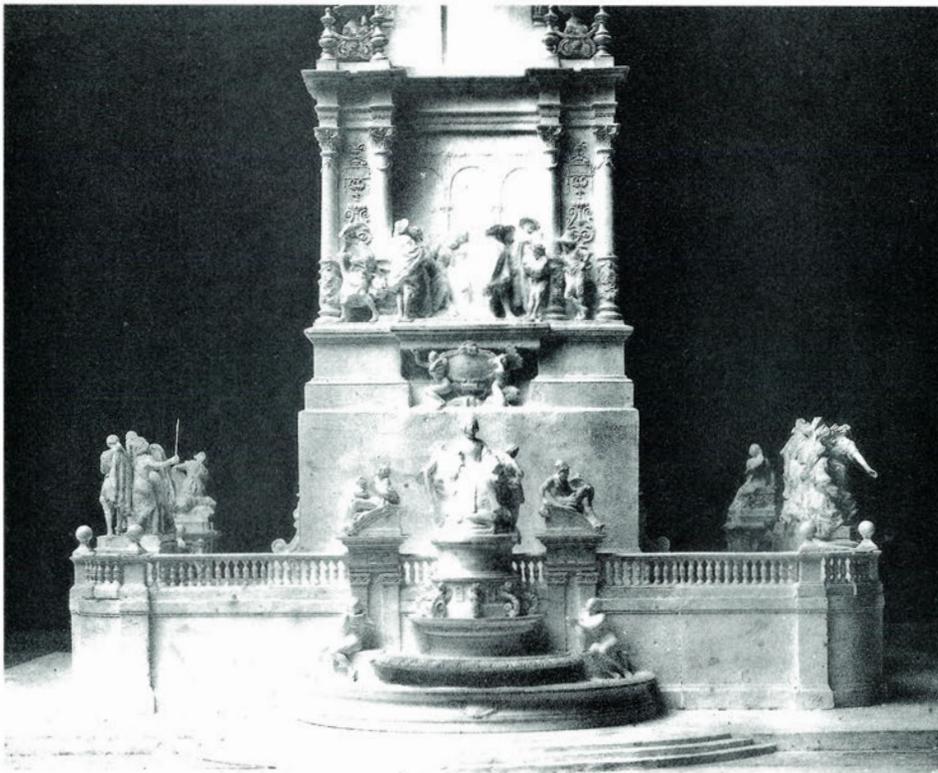
Al año siguiente los tres proyectos seleccionados en el concurso preparatorio fueron expuestos al público en el Palacio de Cristal del Retiro. Cada escultor había presentado además una figura de mayor tamaño en escayola, como muestra de su habilidad.

Ferrant acudió con la "Poesía Bucólica", Inurría con un "Desnudo" y Coullaut con "El valor militar".

La definitiva votación del Jurado eligió en primer lugar el proyecto de Martínez Zapatero - Coullaut Valera, que sería colocado en la Plaza de España, que todavía no existía.



Lám. 1. Foto del Anteproyecto presentado por Martínez Zapatero y Coullaut Valera, que resultó ganador del concurso de 1916.



Lám. 2. Otro aspecto del Anteproyecto visto desde el lado opuesto con la Fuente del Idioma Español.

Esta decisión disgustó a algunos críticos como José Francés, quien se quejaba del predominio de la escultura sobre la arquitectura, o Elías Tormo que lo consideraba pretencioso (2).

En las revistas de la época se comentó ampliamente el concurso, los anteproyectos, etc. dándole gran importancia. Nadie podía imaginar entonces que el monumento al escritor más representativo de la lengua castellana sería el de construcción más lenta de todos los erigidos en la capital de España. Por circunstancias políticas iban a transcurrir cuarenta y cinco años desde la idea inicial hasta la completa finalización de la obra.

Cervantes había sido un factor decisivo en la vida del escultor sevillano Lorenzo Coullaut Valera (Marchena 1876 - La Granja 1932), hijo del ingeniero francés Luis Coullaut Boudeville y de Teresa Valera, prima del famoso autor de Pepita Jiménez.

A los diecinueve años había hecho su primer relieve, basado en “La aventura de los yangüeses”, que como declaró más tarde en una entrevista, sería una anticipación de los ataques y golpes que había de recibir en el futuro (3).

En 1905 ganó el concurso para la ejecución de la lápida conmemorativa de la publicación de la primera edición del Quijote, colocada en donde estuvo la imprenta de Juan de la Cuesta. Moriría antes de ver terminada la obra más importante de su carrera artística, el monumento de la Plaza España.

En el anteproyecto fechado en Madrid el 30 de septiembre de 1915, los artistas seleccionados describían minuciosamente el futuro monumento y su emplazamiento:

“Determinado el sitio, que ha de ser la Plaza de España de esta Corte y teniendo en cuenta las dimensiones en planta del Proyecto, hemos creído conveniente emplazarle en el centro de aquella, en la prolongación del eje de la manzana limitada por las calles de Mendizábal y Martín de los Heros, resultando así sensiblemente en línea con el eje de la calle de Bailén una vez que se lleve a cabo el ensanche de esta vía pública y orientando su frente al Oeste, por tanto al Paseo de San Vicente y a las vías de mayor importancia y circulación.

Complemento del proyecto, avaloraría el fondo hoy pobre de esta plaza no urbanizada, sería si se llevase a cabo la expropiación de fincas comprendidas entre las calles Martín de los Heros y Leganitos, para edificio del Ministerio de Marina, la construcción de un pórtico en alineación por su testero con la

última vía citada que pudiera ser parte del Museo Naval y cuya traza y detalles habrían de inspirarse en inimitables modelos españoles del siglo XVI en armonía con el estilo de nuestro proyecto. Esta solución salvaría las dificultades que las diferencias de rasante acusan hoy y que también pueden evitarse en otro caso con una balaustrada y una sencilla escalinata” (4).

Por el texto vemos que el futuro monumento debía dar la pauta en una Plaza todavía no proyectada, cuando la Gran Vía iniciada en 1910, aún no se había terminado.

Actualmente la situación no resulta la más adecuada ya que el contexto para el que fue concebido el conjunto escultórico ha variado completamente.

Extractamos algunos párrafos del proyecto donde los artistas exponen su concepción de la obra:

“Supuesta la significación del monumento y su tendencia a la glorificación de Miguel de Cervantes y su obra, es evidente que el puesto de honor en él corresponde a la efigie del príncipe de los Ingenios.

Al elegir el sitio preferente hemos tratado de evitar que la colocación de la estatua en la cúspide, impidiera o dificultara la visión clara y detallada de la figura. El lugar elegido o sea el más importante del núcleo del monumento, reúne a nuestro juicio, la ventaja de rehuir aquel inconveniente por su moderada elevación y por no resultar tan bajo que aminore la supremacía debida a la efigie del autor del Ingenioso Hidalgo... Ante el frente entre las dos escalinatas que dan acceso a la terraza, está colocado un grupo ecuestre de Don Quijote y Sancho. A los lados de él y sobre pilastras respectivas, aparecen dos Dulcineas: una la Dulcinea ideal, cifra y compendio de todas las bazarrias y bellezas que el enamorado hidalgo la atribuía y otra la Dulcinea supuesta por la imaginación pedestre y realista del escudero. En una y otra se simboliza la contraposición y pugna de las dos tendencias que constituyen el nervio y el espíritu del Quijote y su más honda significación y por ello hemos juzgado no solo conveniente sino esencial otorgar a este doble símbolo toda la importancia que en el proyecto se le concede... Como elemento decorativo de la parte posterior de la terraza, aparece una fuente monumental que pudiera denominarse “Fuente del Idioma castellano”... (5).

Para celebrar el triunfo en el concurso del importante monumento, al que se habían presentado los artistas más notables del momento, se organizó un banquete en el Hotel Palace de Madrid. A él acudieron personalidades de la política, el periodismo, el arte y la crítica, además de un grupo de colaboradores y amigos. Asistió el entonces Alcalde, Martín Rosales Martel, Duque de Almodóvar del Valle, los hermanos Álvarez Quintero, paisanos y amigos del escultor, Pedro Muguruza colaborador de Martínez Zapatero que acababa de terminar la carrera con el número uno de su promoción, Pedro de Répide, cronista de Madrid, los críticos de arte Francisco Alcántara, Cristóbal de Castro y Jacinto Octavio Picón que pronunció el obligado discurso, entre otras cosas dijo:

“Hemos venido no a solemnizar el triunfo de unos artistas sobre otros, el trabajo de todos es digno del mayor respeto, lo que aquí hacemos es celebrar un día glorioso para el arte español. Esta gloria se la dan dos hombres modestos formados por la labor constante en el recogimiento de su estudio, los cuales deben por igual el éxito que alcanzan, al talento y la perseverancia.

Martínez Zapatero hizo el Convento de San Plácido de gusto madrileño del siglo XVII y el magnífico Hospital de los Convalecientes, modelo en su género. Este amor del arquitecto a lo castizo ha encontrado la oportunidad de su completa y acertada expresión en el monumento a Cervantes. Al escritor más español le corresponde de derecho las líneas y la ornamentación del estilo nacional.

En cuanto a Coullaut Valera, confieso que mi alegría al contribuir a enaltecerle está impregnada de ternura, le he visto privado de toda influencia oficial que le protegiera, ir formándose día a día, he asistido a los difíciles comienzos de su carrera, he presenciado cómo sobreponiéndose a las penalidades de la lucha por la vida ha llegado a valer lo que hoy vale. Es un escultor con alma de poeta, lo ha probado dando al Mausoleo de los Marqueses de Linares la severa majestad de la muerte, al monumento de Pereda el rústico encanto de la región montañesa, al de Campoamor la dulce y vana representación del eterno femenino etc.

Este mismo temperamento poético le ha hecho comprender lo que debía ser la parte escultórica del Monumento a Cervantes. Por eso no veis en él alegorías, símbolos ni Abstracciones, sino belleza clara y tangible, la misma belleza real que circula a torrentes por las páginas cervantinas. Las figuras

que hay allí son las que no debían faltar, desde el loco sublime y su escudero hasta los dos perros que han discurrido y hablado mejor que los hombres. No necesita vuestro monumento comentarios ni explicaciones. Por eso una gran parte de la opinión lo calificó antes de que el Jurado fallase” (6).



Lám. 3. Los asistentes al banquete ofrecido en el Hotel Palace de Madrid para celebrar el triunfo de Martínez Zapatero y Coullaut Valera en el Concurso de anteproyectos de 1916.

Sentados de izquierda a derecha: (13) El Alcalde de Madrid, Martín Rosales Martel, Duque de Almodóvar del Valle, (14) el Conde de Romanones, (7) Jacinto Octavio Picón, (1) Lorenzo Coullaut Valera, (2) Rafael Martínez Zapatero

detrás de pie: (11) Francisco Alcántara, (10) Pedro de Répide, (3) Pedro Muguruza, (8) Joaquín Álvarez Quintero, (9) Serafín Álvarez Quintero, (4) Atanasio Velázquez (vaciador del escultor), (12) Cristóbal de Castro.

El monumento que el pueblo español levantaría a la gloria de Cervantes en conmemoración del trescientos aniversario de su muerte, debía en principio realizarse en un plazo menor de cinco años. Hablaría a las generaciones venideras de cómo la nación, consciente de sus deberes de amor y gratitud al hombre que más hizo por la grandeza del genio hispano ha sabido concretar en mármoles y bronce la admiración fervorosa que siente por el Príncipe de los Ingenios (7).

Estas afirmaciones son muy representativas del espíritu de la primera década del siglo.

Una vez elegido, el proyecto debía ser financiado por suscripción pública en España y los países de habla hispana, pero la Primera Guerra Mundial hizo que las negociaciones entabladas fueran suspendidas y que la suscripción iniciada con tan felices augurios no se propagase a los países de Hispanoamérica.

Más tarde por Real Orden de enero de 1920 se creó un Comité encargado de llevar a efecto la erección del monumento. Lo presidía el Duque de Alba y actuaba como vicepresidente el Sr. Rodríguez Marín, académico especializado en temas cervantinos. Tenían amplias facultades para llevar a cabo sus propósitos. Se había formalizado el proyecto de permuta solicitado por el Ayuntamiento de Madrid de los solares de la Plaza de España, con la condición de que en los jardines de dicha plaza se reservara espacio para el monumento. Por entonces se comenzó la cimentación de la base monumental en la que se invirtió casi toda la recaudación de la suscripción nacional del Centenario.

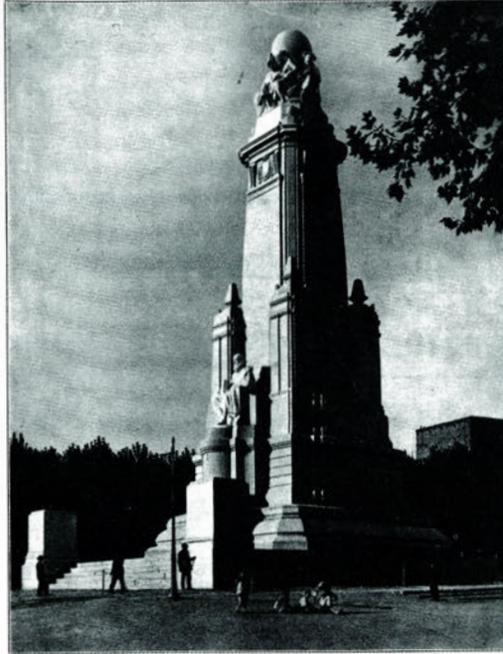
Muchas entidades realizaron donativos, cien mil pesetas el Banco de España, quince mil el Ayuntamiento de Madrid, diez mil la Diputación de la Grandeza, producto del Premio Cervantes declarado desierto y otras sumas importantes del hispanista Huntington y el Conde de Cerrajería (8).

El Duque de Alba, como poseedor del condado de Lemos tan unido al libro inmortal de Cervantes, se había asociado a la conmemoración del tercer centenario de la publicación del Quijote, entregando cien mil pesetas a la Real Academia Española, para la fundación de un premio anual para recordar la aparición del glorioso libro. Por este rasgo había sido nombrado Académico Honorario (9).

El escultor había comenzado a labrar las principales estatuas en 1926, Cervantes, las cinco partes del mundo que coronarían el monumento, la Fuente del idioma castellano y Don Quijote y Sancho con sus respectivas cabalgaduras (10).

El modelo que se estaba llevando a cabo, poco tenía que ver con el proyecto que había ganado el concurso de 1916, como puede apreciarse por las fotografías de ambos bocetos. El monumento se había simplificado considerablemente, gracias a la intervención de Pedro Muguruza Otaño. El monolito central perdió el carácter plateresco, en el que tanto énfasis había puesto Martínez Zapatero, adquiriendo un aire escurialense y austero. Los

La Esfera 7
LA FUENTE DEL IDIOMA ESPAÑOL



Monumento a Cervantes, que será inaugurado en la plaza de España, de Madrid, el 22 de Octubre
 (Foto tomada de Emilio Pérez, que se conserva en la Biblioteca Nacional)

Lám. 4. El monumento fue modificado en su parte arquitectónica por el arquitecto Pedro Muguruza, quien refuerza las esquinas del monolito central, quitando el aspecto plateresco del proyecto original. Estado en que se encontraba en octubre de 1929 (Foto de La Esfera).

escudos del remate se cambiaron, en vez de los de España, Portugal, Países Bajos y Sicilia, se colocaron los de Cervantes, Madrid, Castilla y España. Se suprimió la victoria que coronaba el globo terraqueo y los grupos escultóricos exentos de los lados Norte y Sur. En su lugar se adaptaba al muro una escena de “La Gitanilla” y otra de “Rinconete y Cortadillo”. La Fuente del Idioma Español también se había adosado al muro, dando mayor importancia a los escudos de los países hispanoamericanos.

Las obras continuaban muy atrasadas en 1928 y el entonces Ministro de Fomento, Conde de Guadalhorce, decidió que era necesaria la intervención del Estado. Habló con Primo de Rivera quien recibió al escultor acompañado por los hermanos Álvarez Quintero. El dictador declaró absolutamente necesaria la inauguración del monumento para hacerla coincidir con la Exposición Iberoamericana de Sevilla y debía estar terminado completamente para la de Barcelona. Con este fin los funcionarios municipales ofrecieron al general un día de su haber, esto le pareció excesivo y solo aceptó el uno por ciento de sus correspondientes mensualidades, lo que equivalía a cuatrocientas mil pesetas. Se necesitaba un millón y medio que se obtendría de donde fuera posible, con el fin de concluir el lentísimo monumento (11).

En mayo de 1929 el escultor, tras tres años de trabajo consecutivo, tenía terminadas las estatuas de mayor tamaño y se encontraba trabajando en los bocetos de Dulcinea y Aldonza Lorenzo. Declaraba que “para él la mayor dificultad había sido la representación plástica del amor de Don Quijote, la concreción de un ensueño, el fantasma quimérico que encendía la mente y movía el brazo del glorioso caballero. Era la protagonista del gran libro, estaba allí, pero no se la veía, surgía en la fantasía del Hidalgo. Yo he pensado por deducción lógica que Dulcinea es una personificación de Oriana, la dama del Amadís de Gaula, que es la pureza inmaculada del amor, lo etereo e inmaterial” (12).

Estos bocetos, que aún se conservan fueron su último trabajo para el monumento a Cervantes. Por información de su nieto Federico, sabemos que para la figura de Aldonza, la rubicunda moza llena de vitalidad, sentada sobre dos sacos, con un cedazo en sus manos, posó su cocinera llamada Sabina, que solía ir con la familia todos los veranos a La Granja. Ignora si para la Dulcinea ideal, que porta en sus manos un cofre con joyas, que lleva grabada la palabra “Amor”, utilizó algún modelo real.

En octubre de 1929 la prensa anunciaba la próxima inauguración del monumento, “La Esfera” del día 5 publicó una foto en la que se ve el estado de la obra. Estaba concluído el monolito central coronado por las Cinco partes del mundo, en el lado oeste la estatua de Cervantes y los dos prismas donde se colocarían las Dulcineas y por el este se alzaba la Fuente del Idioma Español. Esta aparecía en la portada del ABC del día 12 como conmemoración del Día de la Raza, efeméride instituída por el presidente argentino Hipólito Irigoyen en 1917 y al año siguiente establecida en Es-

paña por decreto de D. Antonio Maura. Francisco Rodríguez Marín, entonces director de la Biblioteca Nacional, escribía una carta abierta al General Primo de Rivera, bajo el epígrafe “Preparativos para el Día de la Raza”:

A la generosa y perseverante protección de usted que hace olvidar algunas promesas transatlánticas agostadas en flor y muchas más que ni en capullo apuntaron, se debe el notable adelanto y se deberá sin duda la pronta terminación del monumento dedicado al autor del Quijote. ¿Qué menos pues ha de hacer quien pasó la mitad de su larga vida estudiando a Cervantes con amor y reverencia que mostrar públicamente su hidalgo reconocimiento a quien el mismo Príncipe de los Ingenios españoles, si volviera a la vida terrena, no regatearía las más calurosas expresiones de gratitud?

Acoja usted las mias, le ruego tan cordialmente como yo se las dedico en la víspera de un día tan señalado como el de la Raza que no puede menos de ser asimismo el día de Cervantes, porque Cervantes la glorificó para siempre jamás, legando al mundo entero el libro más portentoso que ha producido la inspiración humana. Siempre soy de usted, Sr. Presidente, sincero admirador y respetuoso amigo” (13).

A pesar de que parecía inminente, no se producía la inauguración oficial. En sesión de la Academia de la Lengua en el mes de noviembre, el Sr. Francos Rodríguez propuso solicitar al Alcalde de Madrid, la donación a la docta entidad del monumento erigido en la Plaza de las Cortes, una vez inaugurado el que se alzaba en la Plaza de España. Este sería colocado en un lugar adecuado dentro del recinto de la Academia (14).

Días más tarde el Ayuntamiento anunciaba el proyecto de continuar la Gran Vía para unir la Plaza de España con la futura Ciudad Universitaria, demoliendo lo necesario de las calles de los Reyes, Osuna y Princesa.

El general Primo de Rivera, principal promotor del monumento, presentó su dimisión el 28 de enero de 1930, sucediéndole Dámaso Berenguer. Este nombró para la cartera de Instrucción Pública al Duque de Alba, otro de los impulsores del proyecto, pero el panorama político del país estaba muy ensombrecido para ocuparse de monumentos y el de Cervantes quedó como estaba el año anterior. Tampoco fue inaugurado el 23 de abril. ABC decía:

“Cumpliose con el Príncipe de los Ingenios el día cuya fecha fue la de su muerte. Fue rezada una misa en las Trinitarias como todos los años y como todos los años también se reprodujeron las consabidas exclamaciones de ¿pero esa Plaza de España! ¡pero ese monumento a Cervantes!”

El escultor trabajaba simultáneamente en varias obras, había ganado un Concurso Internacional para la construcción del monumento a Bruno Zabalá en Montevideo que constaba de una gran figura ecuestre del Caudillo, de dos relieves y dos grupos (15).

En 1928 labró el monumento de la Infanta Isabel, la popular “Chata”, colocado en los jardines del Palacio de La Granja, en el sitio donde esta solía mantener una tertulia de la que era asiduo Coullaut Valera. Al proclamarse la República, la Infanta abandonó España junto con la familia real, muriendo a los pocos meses. Su amigo el artista se refugió en su trabajo, en el verano de 1932 se encontraba en San Ildefonso, cuando enfermó repentinamente y fue trasladado a Madrid, donde murió el 21 de agosto.

Los periódicos le dedicaron poca atención, ABC había sido clausurado tras el levantamiento del General Sanjurjo, “El Imparcial” publicó una pequeña esquela y “La Voz” resumía brevemente su carrera artística.

LOS BOCETOS QUE QUEDARON EN LA GRANJA

En la casa de La Granja, rodeada de jardines donde pasaba los veranos el artista y seguía trabajando rodeado por su familia quedaron los bocetos en escayola de las dos Dulcineas. Heredada por su hijo el también escultor Federico, que terminó varios trabajos paternos, es hoy propiedad de sus nietos. En el jardín de la popularmente conocida como “la casa del escultor” se encuentran hoy muchos estudios en escayola, tanto del padre como del hijo, protegidos por un techo de uralita.

De Lorenzo se conservan pocos, no solo por ser la escayola un material frágil sino, porque una vez pasada la obra al material definitivo, los autores suelen romper los bocetos, para impedir nuevos vaciados.

Además de las Dulcineas quedó un busto de Cervantes, estudio para la cabeza y un pequeño boceto del escritor sentado.



Lám. 5. Boceto de Aldonza Lorenzo realizado por Lorenzo Coullaut Valera, que se encuentra actualmente en La Granja de San Ildefonso.

De la colaboración de Federico al monumento de Cervantes solo se conserva el boceto de Rinconete y Cortadillo para el que sirvieron de modelo sus hijos Federico y Lorenzo.

Cuando muchos años más tarde el Ayuntamiento de Madrid decidió terminar el monumento, encargando la tarea a Federico Coullaut-Valera Mendigutía, este gracias a los bocetos de su padre trasladó a piedra de Colmenar las dos Dulcineas, utilizando el método de puntos. En los dos grupos laterales siguió el modelo paterno, pero son originales de su mano.

El 19 de noviembre de 1957, el Alcalde, Conde de Mayalde, recorrió las cortinas que ocultaban las estatuas sedentes de casi tres metros de altura,



Lám. 6. Boceto de Dulcinea, pareja del anterior.



Lám. 7. Boceto del grupo de Rinconete y Cortadillo, obra de Federico Coullaut-Valera Mendigutía.

incorporadas finalmente a sus pedestales. El concejal delegado del patrimonio Municipal, Sr. Navarro Sanjurjo, explicó que por una serie de circunstancias habían quedado sin terminar las dos figuras femeninas y las escenas de “La Gitanilla” y “Rinconete y Cortadillo” que serían colocadas el año siguiente. En cuanto a la aproximación de D. Quijote y Sancho al grupo principal, dijo que se compulsarían opiniones autorizadas para adoptar una definitiva resolución (16).

“Nuestro gozo en un pozo”, aún faltan dieciseis figuras en el monumento a Cervantes en la Plaza de España, escribía Tico Medina (17).

Aún tuvieron que transcurrir tres años más hasta la finalización definitiva de un monumento que había sido planificado con gran entusiasmo en 1915 y no fue completado hasta 1960.

NOTAS

- (1) SALVADOR PRIETO, "El Monumento a Cervantes" Pág. 153. Cita esta autora el informe de la Academia de Bellas Artes de San Fernando del 7 de marzo de 1914 en el que se daban unas líneas generales que debería tener en cuenta la Junta Facultativa de Construcciones Civiles.
- (2) TORMO, "La plaza de España" pág. 45. "En el historial de la elección de este, si no plenamente grandioso, sí pretencioso y a la vez costosísimo monumento, latió una evidente discrepancia aún a su tiempo. Diremos que la discrepancia se entabló un tanto cuanto en desidencia entre los académicos de la Real Academia Española de la Lengua y los académicos de la también "Real" de Bellas Artes de San Fernando. Por lo que hubo concurso previo de proyectos, de ideas entre los artistas y los primeros que eran quienes habían de resolver, es decir de "sentenciar", desoyeron porfiadamente las opiniones de los artistas y de los no artistas pero académicos de San Fernando"...
- ... "Sabemos que los dos artistas favorecidos tan malamente, se tuvieron que ver vergonzosamente ayudados y rectificandos en parte por el entonces muy joven y muy estudiante y hoy anciano gran artista de la arquitectura Don Pedro Muguruza, a la sazón todavía alumno, aunque adelantado de la Escuela de Arquitectura: al terminarse la tarea ya era él arquitecto.
- Se recurrió a su ayuda, pues el arquitecto del proyecto tan malamente vencedor en la segunda etapa del concurso, bien se demostró que no valía para el caso y sus proyectos ya en la ejecución precisaba que se modificaran. Sin tener información, acaso acertaríamos que el refuerzo angular de la casi pirámide, reforzándola será lo principal de la corrección".
- (3) ROMANO "Una entrevista con Coullaut-Valera".
- (4) MARTÍNEZ ZAPATERO y COULLAUT-VALERA, "Anteproyecto" pág. 2.
- (5) "Anteproyecto" citado en la nota 4.
- (6) *La Ilustración Española y Americana*, (1916) Pág. 288.
- (7) *La Ilustración*, citada en la nota 6.
- (8) CARAVACA, "El Monumento que se va a levantar a Cervantes".
- (9) "El Duque de Alba ocupa la cartera de Instrucción Pública".
- (10) ROMANO, citada en la nota 3.
- (11) ROMANO, citado en la nota 3.
- (12) ROMANO, citada en la nota 3. "Detrás y a ambos lados del grupo y junto a la base aparecen dos Dulcineas, una la Dulcinea ideal, compendio de todas las bellezas que le atribuía el caballero y otra la Dulcinea que se forjó en su caletre Sancho. Son los dos símbolos, la baja realidad en lucha con el ensueño".
- (13) "Preparativos para la Fiesta de la Raza". El 15 de junio de 1918, Antonio Maura como Presidente del Consejo promulgó un Decreto declarando Fiesta Nacional con la denominación de Fiesta de la Raza el día 12 de octubre de cada año.
- (14) "El Monumento a Cervantes en la Plaza de las Cortes".
- (15) PANTORBA, "Artistas Andaluces" pág. 70. "Unos años más tarde (del Monumento a Cervantes) ganaba en otro concurso (este internacional y celebrado lejos de aquí) un

nuevo monumento de gran importancia: el de don Bruno Zabala para la capital de Uruguay. Ambos son los de mayor tamaño y significación en que hasta la fecha ha puesto mano Coullaut Valera; no terminados aún, invaden el taller del artista y llenan el aire de sonoridad.

Los he visto recientemente. El del Príncipe de los Ingenios lo componen cuatro grupos y cinco figuras. De estas doce grandes piezas están concluídas las seis principales...

...El monumento que ha de levantarse a Zabala consta además de la colosal figura ecuestre del Caudillo, de dos relieves (uno alusivo a la conquista de Montevideo y el otro a la fundación del Cabildo), de dos grupos que nos hablan de la prosperidad agrícola y ganadera en que se desenvuelve la República y de una Pomona desnuda que sobresale en la producción del autor por su línea tranquila y armónica y su recio modelado.

Cuando estos dos monumentos –uno en España y otro en la América española– muestren a los ojos de los hombres sus bien ordenadas masas, la nombradía que ya tiene el escultor sevillano subirá de nivel. Justo galardón a una vida entusiasta y laboriosa, honrada y meritisima”.

(16) *ABC*, (20 de noviembre de 1957).

(17) *Pueblo*, (20 de noviembre de 1957).

BIBLIOGRAFÍA

- CARAVACA, Francisco “El Monumento que se va a levantar a Cervantes en Madrid en la Plaza de España”, *La Estampa*, Madrid (septiembre de 1929).
 “El Duque de Alba ocupa la cartera de Instrucción Pública”, *ABC*, Madrid (31 de enero de 1930).
- MARTÍNEZ ZAPATERO, Rafael - COULLAUT VALERA, Lorenzo, “Anteproyecto de Monumento a Miguel de Cervantes Saavedra” Madrid (1915).
 “El Monumento a Cervantes en la Plaza de las Cortes” *ABC*, Madrid (24 de noviembre de 1929).
- PANTORBA, Bernardino, “Artistas Andaluces” Madrid 1929.
 “Preparativos para la Fiesta de la Raza”, *ABC*, Madrid (12 de octubre de 1929).
- ROMANO, Julio, “Una entrevista con Coullaut Valera” *La Esfera*, Madrid (18 de mayo de 1929).
- SALVADOR PRIETO, M^a Socorro, “El Monumento a Cervantes en la Plaza de España” *III Jornadas de Arte del CSIC*, Madrid (1991) págs. 153-162.
- TORMO, Elías, “La Plaza de España. Apuntes para un estudio de su historia entre 1900 y 1922” *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*. (1977) págs. 13-65.

CIUDADES DE LA MEMORIA. PROYECTOS DE
ARQUITECTURA FUNERARIA DE LA REAL
ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Por

CARLOS SAGUAR QUER

En 1776, Antonio Ponz escribía: "Convencidos en varias ciudades de Europa de los daños que en la edad pasada, y en la presente, ha ocasionado el ambiente de las sepulturas, dando motivo á gravísimas enfermedades, y muertes repentinas, han resuelto que los cadáveres se entierren en parages destinados fuera de dichas ciudades, examinando antes las circunstancias, y situación del terreno, para que no reciba daño la población vecina. Se han tenido varias Congregaciones en Italia, Francia y Alemania con el fin de enterrar los muertos fuera de poblado, y en algunas ciudades ya se practica" (1). Con estas palabras, el ilustrado erudito español se hacía eco de una preocupación generalizada en la Europa de las Luces, once años antes de la promulgación de la Real Cédula de Carlos III sobre restablecimiento de cementerios.

Los nuevos preceptos higienistas de la Ilustración, un interés hasta entonces desconocido por salvaguardar la pureza del aire, llegaron a hacer insostenible la antigua costumbre de enterrar a los muertos en las iglesias y en los camposantos anejos (2). La expansión demográfica del siglo XVIII incrementó sobremanera los problemas de ordenación urbana; no sólo los cementerios, también los hospitales y lazaretos, las prisiones, mataderos, muladares y ciertos tipos de fábricas debían emplazarse en el extrarradio de la ciudad (3).

En el caso de los cementerios, las disposiciones legales –que habrían de encontrar enormes dificultades para implantarse– vinieron acompañadas de una interesante literatura encaminada a preparar los espíritus para la transformación del sistema de enterramiento, una de las reformas más trascendentales de los últimos siglos tanto desde el punto de vista social como urbanístico (4).

La urgente necesidad de construir cementerios impuso en principio una concepción de los mismos meramente utilitaria y funcional. El Consejo confiaba en que dichos establecimientos podrían multiplicarse más fácilmente si

se reducían a un simple recinto con una cruz en el centro que hiciera ver que aquel campo cercado era un *campo-santo*; además podrían aprovecharse como capillas las ermitas existentes en las afueras de los pueblos, y así se manda en la citada Real Cédula de 3 de abril de 1787. Un buen ejemplo de este tipo de cementerio es el del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso, diseñado por José Díaz Gamones en 1785, por encargo de Carlos III, para servir de modelo a los que habrían de construirse en otros lugares (5).

Benito Bails –que ese mismo año había escrito apoyando la reforma con el fin de acabar con ese "manantial de pestilencia"– define el Cementerio como "Plaza cercada donde se entierran los fieles" (6). El término "plaza" está empleado por Bails en la acepción amplia de "espacio, sitio, lugar", coincidiendo así con el concepto elemental expresado en las disposiciones del Consejo; no obstante, los proyectos de cementerios de la época darán lugar a una reflexión de carácter urbanístico basada en las formas y espacios de la antigüedad clásica, convirtiéndose –como ha dicho Bandiera– en "a symbolic reduction of society and a model of social organization" (7).

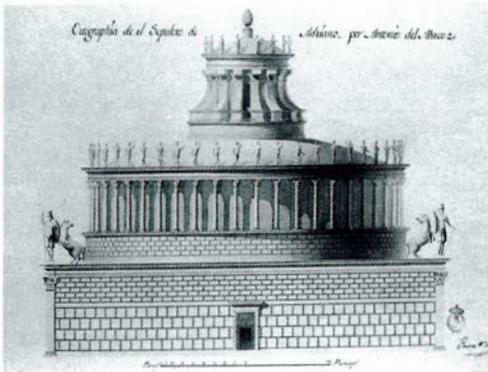
El tema estaba de actualidad y, desde 1784, la nueva tipología arquitectónica entró a formar parte del repertorio de temas habituales en las pruebas y concursos de la Real Academia de San Fernando. La docta institución conserva un importante conjunto de proyectos de asunto funerario. Sin contar los que representan panteones o monumentos sepulcrales, más de 60, son 34 los dedicados al diseño de cementerios, 27 de los cuales fueron publicados en 1970 (8). El arco cronológico que abarcan se extiende desde la citada fecha de 1784, tres años antes de la promulgación de la mencionada Real Cédula, hasta 1846, coincidiendo prácticamente con la creación de la Escuela de Arquitectura (9).

Buena parte de estos diseños sobrepasa con mucho, por sus dimensiones y magnificencia, los términos estrictamente utilitarios de esa especie de *campos de concentración de muertos* prescritos por las autoridades. Realizados como ejercicios académicos, sin pensar casi nunca en su efectiva construcción, muestran una ambición compositiva que contrasta fuertemente con los cementerios que se construyeron en ese periodo. En general, presentan un planteamiento similar: amplios cercados de planta cuadrangular, a veces divididos en varios patios, rodeados por columnatas. Las entradas principales suelen destacarse con pórticos tetrástilos o hexástilos. Las capillas –casi siempre de planta centralizada, de antigua tradición funeraria– se disponen en el centro

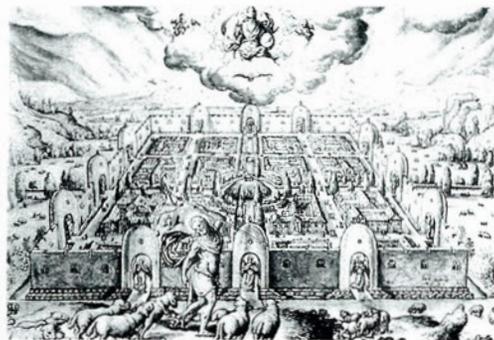
del recinto o al fondo, frente a la puerta de entrada, y menos frecuentemente en la fachada principal. A los lados del ingreso se emplazan las viviendas de los guardas-sepultureros y del capellán. Los depósitos de cadáveres y los osarios se colocan habitualmente en la parte posterior del cementerio, en ocasiones en los ángulos. Algunos incluyen mausoleos suntuosos o panteones de hombres ilustres de gran monumentalidad, especie de relicarios de santos laicos con la función de servir de modelos de emulación para los ciudadanos, similar a la que, a lo largo del siglo XIX, cumplirán las estatuas erigidas en el espacio urbano.

Aun cuando hasta 1790 se perciba en estos proyectos una clara dependencia de las formas y modos del barroco clasicista italiano y el aplicado estudio de la tratadística tradicional (10), el empleo sistemático de determinados modelos y motivos característicamente funerarios –como pirámides, obeliscos o variaciones más o menos ingeniosas del Panteón de Roma o de los mausoleos de Augusto, Adriano o Halicarnaso– confiere a estos diseños un aspecto codificado, internacional, que los hace muy semejantes a los realizados en otras Academias europeas.

El tema de la Muerte, siempre unido al de la Eternidad, sugiere un orden basado en la más pura y elemental geometría. Cubos, esferas, pirámides –como señaló Oechslin (11)– son *leitmotiven* de la arquitectura de la Razón y es en el campo de lo funerario –cuando la arquitectura deviene monumento, memoria– donde este solemne lenguaje de volúmenes esenciales suele alcanzar el grado más riguroso de abstracción y potencia expresiva (12).



Isidro Velázquez: "Ortophgia de el Sepulcro de Adriano, por Antonio del Abaco", 1783. (A. 4832).

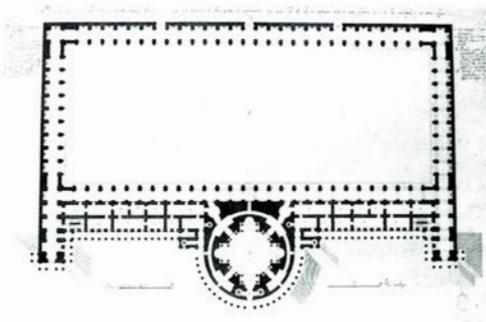


Hans Bol: *El Buen Pastor*, 1575. Dibujo a pluma. Courtauld Institute. (Nº Inv. 1646).

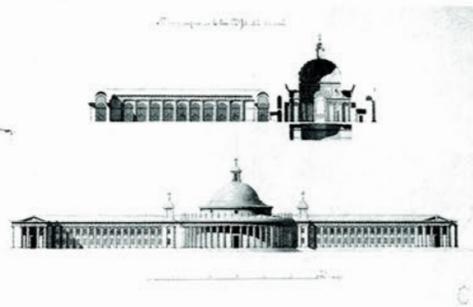
A este respecto, el Altar de la Buena Fortuna, erigido por Goethe en su jardín de Weimar en 1777, aun no siendo una tumba, constituye la más escueta y perfecta cristalización de esta idea. En nuestro siglo encontramos un paralelo en la tumba de Kasimir Malewicz, diseñada por Nikolai Suetin en 1935: un cubo de hormigón con el misterioso cuadrado negro en uno de sus frentes, sumaria expresión del "paraíso geométrico" suprematista.

El prestigio de estas formas geométricas primordiales se observa ya en la propia conformación de las plantas. Como antes dijimos, la composición de estos proyectos académicos muestra una marcada predilección por formas cuadradas o rectangulares definidas por pórticos, modelo claustral que cuenta con un ilustre precedente: el Camposanto de Pisa. En el caso de los proyectos de mayor envergadura, traen a la mente ciertas imágenes simbólicas de la Jerusalén Celestial o evocan decididamente los grandes espacios cívicos y conmemorativos de los foros romanos. También —como ha señalado Etlin al estudiar los diseños de la Academia francesa— sus autores se basan en reconstrucciones ideales de termas y jardines de la antigua Roma y en el trazado de algunas villas italianas de fines del siglo XVI (13).

Veamos algunos ejemplos. El más temprano lo firma en 1784 Juan Bautista García, que obtuvo un 2º premio de 2ª clase. García plantea su cementerio como un gran patio rectangular circuido por arcadas, especie de ágora para difuntos, trasunto de las plazas mayores neoclásicas que empezaban a construirse por entonces. La fachada principal se sitúa en uno de los lados mayores del rectángulo, emplazando en ella las diversas dependencias y la capilla, de planta circular, adelantada, protagonista absoluta en



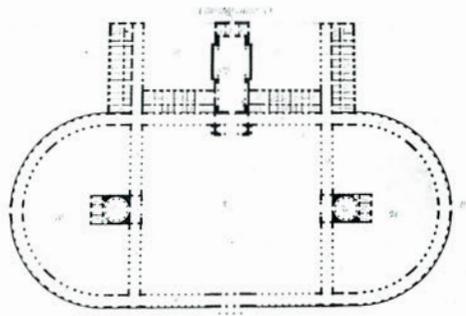
Juan Bautista García: *Cementerio*, planta, 1784. (A-4731).



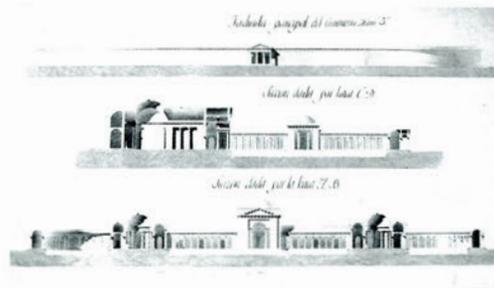
Juan Bautista García: *Cementerio*, fachada y sección, 1784. (A-4732).

el centro de la simétrica composición. Este frente se monumentaliza con una majestuosa columnata de orden toscano, rematada en los extremos por dos pórticos tetrástilos. Dicha columnata, subrayada por una escalinata en todo su recorrido, se incurva siguiendo el cuerpo cilíndrico de la capilla, enfatizándose esta parte con estatuas. A pesar del rigor neoclásico de la composición, no dejan de percibirse claros ecos berninianos.

En 1799, Pedro Nolasco Ventura –discípulo de Juan Pedro Arnal y de Silvestre Pérez– ganó el primer premio de 1ª clase con tres proyectos de cementerios para Madrid (14). Al filo del cambio de siglo, Ventura –como ya



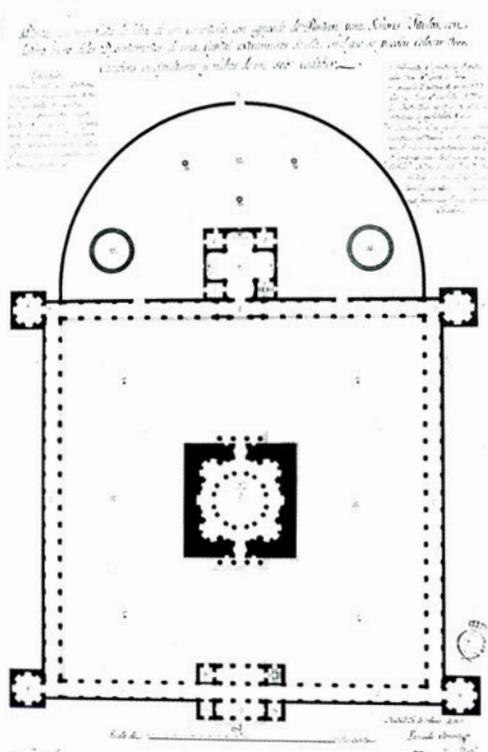
Pedro Nolasco Ventura: *Proyecto de Cementerio n° 3*, planta, 1799. (A-4758).



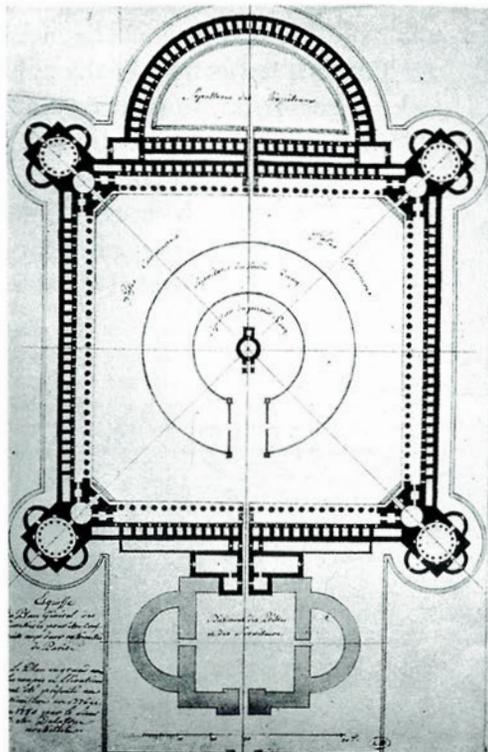
Pedro Nolasco Ventura: *Proyecto de Cementerio n° 3*, fachada y secciones. (A-4759).

observó Carlos Sambricio– muestra un lenguaje neoclásico perfectamente equiparable al de los diseños contemporáneos de París o Roma. Su proyecto de cementerio n° 3, destinado a las parroquias de San Ginés, Santa María y San Juan, presenta una planta en forma de hipódromo similar al proyecto de cenotafio de Enrique IV dibujado por Léon Dufourmy en 1778 (15). Este vasto espacio de enterramiento se divide en tres patios, uno para cada parroquia, con sus respectivas capillas; el central, cuadrado y más amplio (por corresponder a San Ginés, la parroquia más populosa), se enmarca con severos pórticos arquitrabados de orden dórico, sin basa. Los patios semicirculares de los extremos se cierran con arquerías sobre pilares de sección cuadrada. Todas estas galerías porticadas presentan nichos para sacerdotes y personas de distinción.

Las capillas de las parroquias de Santa María y San Juan son de planta cuadrada al exterior y circular al interior, con anillo de columnas de orden



Leonardo Clemente: *Cementerio con Panteón para Señores Títulos*, planta, 1808. (A-4762).



Jean-Charles Delafosse: *Proyecto de cementerio para París*, 1776.

jónico. Los dístilos *in antis* de sus fachadas y sus cubiertas en forma de casquete escalonado son motivos constantemente empleados en los proyectos neoclásicos de cementerios y monumentos funerarios.

La fachada principal del cementerio se plantea de forma muy distinta a la del proyecto de García. Frente a la superflua magnificencia de aquélla, Ventura propone un tenso diálogo entre la desnuda superficie del muro y el pórtico tetrástilo que configura la entrada, confiando en la belleza de la mera construcción.

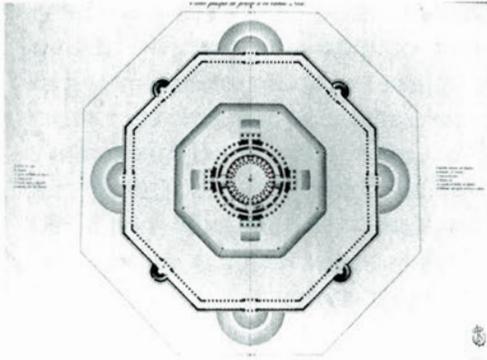
El caso del cementerio dibujado por Leonardo Clemente en 1808 es muy significativo de la normalización conceptual y formal que emparenta estrechamente los proyectos realizados en las distintas Academias europeas. Clemente traza un recinto de planta cuadrada circundado por arcadas en

todo su perímetro, en cuyos ángulos destaca cuatro pabellones cupulados con nichos destinados a héroes. En el lado opuesto al de entrada sitúa un departamento semicircular en el que emplaza la capilla –con cripta para sepultura de eclesiásticos–, el osario, un depósito para almacenar cal y fosas para párvulos y ajusticiados, equiparando a unos y otros en el mismo anónimo destino. Contrasta con ello el gran panteón para "Señores Títulos" que domina el centro del recinto principal. Los pórticos perimetrales –con 1.500 nichos subterráneos– se reservan para personas de "mediana esfera" y el terreno a cielo abierto para sepulturas de "gente común".

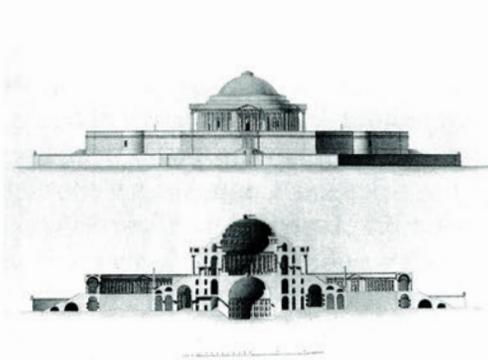
El plano de Clemente presenta grandes analogías con el proyecto de cementerio para París diseñado por Jean-Charles Delafosse en 1766. El arquitecto francés destina el apartado semicircular a enterramiento de cadáveres procedentes de los hospitales. El recinto principal presenta también una clara jerarquización social, reflejo ordenado de la ciudad de los vivos: los pabellones de los ángulos –las piezas más elaboradas del conjunto– debían estar pensados como lugares de privilegio para personalidades distinguidas; el centro lo ocupa la capilla, eje de una organización que separa con muretes concéntricos las zonas de enterramiento de personas de primer rango –las más próximas a la capilla– de las de segundo rango y de las fosas comunes para el resto de la población.

La evidente semejanza entre ambos proyectos posiblemente se deba a que tanto Delafosse como Clemente hayan partido de la misma fuente de inspiración: las reconstrucciones de antiguos edificios romanos contenidas en el libro de Jacob Lauro titulado *Antiquae urbis splendor* (1612-1628), especialmente –como advirtió Etlin respecto a la obra de Delafosse– la lámina que representa las Termas de Nerón y Alejandro Severo (16).

Aunque las plantas cuadradas o rectangulares son, con mucho, las más numerosas en los proyectos de cementerios de la Academia madrileña, no faltan las octogonales, simbólicamente relacionadas con la resurrección y la eternidad. Así es el diseño de Manuel Mendoza para un cementerio en Zaragoza, de 1830, o el grandioso *Panteón de Reyes* proyectado por Carlos del Bosch y Romaña en 1833. Este último parece concebido como una ciudad ideal: un recinto amurallado circunda una inmensa plataforma con una galería porticada que conforma una plaza octogonal en cuyo centro se alza –sobre una escalinata con un obelisco en cada ángulo– el panteón real,



Carlos del Bosch y Romaña: *Panteón Real*, planta general, 1833. (A-4884).



Carlos del Bosch y Romaña: *Panteón Real*, fachada y sección, 1833. (A-4885).

que combina la *thólos* clásica con la cúpula del Panteón de Roma y los cuatro pórticos de la Villa Rotonda de Palladio.

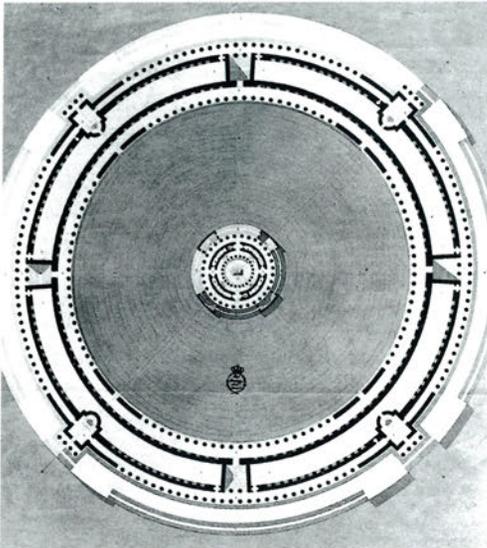
Esta organización en planos concéntricos superpuestos es una reminiscencia del Mausoleo de Augusto –descrito por Estrabón y al que, según Amiano Marcelino, se le añadieron en su entrada dos obeliscos egipcios (17)– y, al mismo tiempo, trae a la mente la disposición de la Ciudad del Sol imaginada por Tomasso Campanella. Una configuración concéntrica semejante presenta un proyecto de cementerio para Faenza, diseñado por Giuseppe Pistocchi hacia 1806 (18). El arquitecto italiano dividió el terreno en cuatro círculos concéntricos destinados a cada una de las edades de la vida, como en la representación de "El Mundo" en la edición de Hertel de la *Iconologia* de Cesare Ripa.

En el Gabinete de Dibujos de la Academia de San Fernando se conserva un proyecto de Antonio López Losada, de 1772, acorde con el ideal iluminista de exaltar la memoria de aquellos hombres que alcanzaron la fama por méritos propios. Representa un *Templo del Honor y la Inmortalidad*, escenográficamente emplazado en la cima de una rampa helicoidal –camino de la gloria– que, como ha señalado Delfín Rodríguez, anticipa la "Montaña fértil" de la Ciudad Santa dibujada por Lequeu (19). El proyecto tiene algo de *folie* de jardín, de montaña rusa ampliada de escala. Es curioso observar cómo los bloques informes, "naturales", del inicio de la rampa van transformándose progresivamente en un aparejo isódomo hasta culminar en un barroco laberinto de escaleras donde un enjambre de estatuas alegóricas recibe al héroe en la anhelada meta. Allí, en el Templo del Honor y la

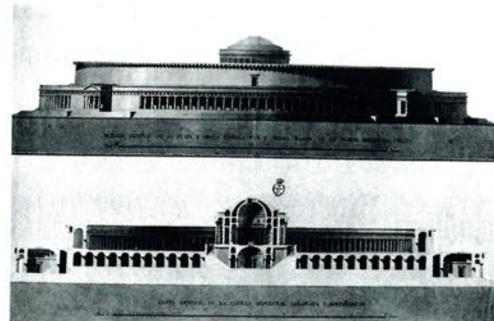
Inmortalidad, Losada acumula fatigosamente sus conocimientos de Vitruvio y Vignola. El conocido tema del templo circular en lo alto de una colina aparece en la citada edición del libro de Ripa (1758) –como símbolo de la Religión Verdadera y del Reino de los Cielos– en los grabados correspondientes a la Verdad, la Autoridad Espiritual y la Filosofía.

Extraña que la planta circular, de tanta tradición en la arquitectura funeraria, una forma perfecta que se relaciona con imágenes de ciudades ideales y simbólicas –recuérdese la platónica Ciudad de los Magnetes o la Bagdag de al-Mansur– y que, además, presenta la ventaja de carecer de ángulos muertos donde pueda estancarse el aire, no fuera más utilizada en los proyectos de la Academia. En Francia, Neufforge, Caprón, Ledoux, Boullée, Giraud o Molinos eligieron para sus proyectos de cementerios la planta circular (20). En el ámbito español, la emplea Silvestre Pérez en un proyecto conservado en la Biblioteca Nacional (21), al igual que Jorge Durán, con quien coincidió durante su pensionado romano (22).

Durán, que anteriormente había estudiado en París, ganó el primer premio de 1ª clase del Concurso Clementino de la Academia de San Lucas de Roma, en 1795, con un grandioso proyecto de *Noble capilla sepulcral en medio de una gran plaza* que le valió el título de Académico de Mérito cuando lo volvió a presentar en Madrid al año siguiente (23).



Jorge Durán: *Noble Capilla Sepulcral en medio de una gran plaza*, planta, 1795. (A-4857).



Jorge Durán: *Noble Capilla Sepulcral en medio de una gran plaza*, fachada y sección, 1795. (A-4858).

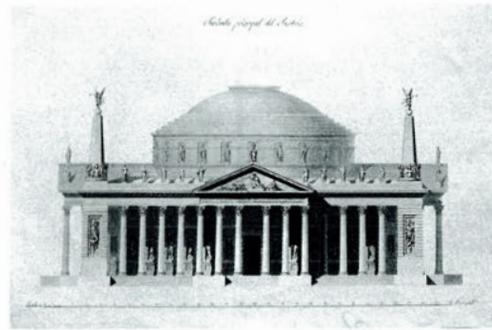
El proyecto de Durán es sin duda el que más se aproxima al lenguaje de los "arquitectos revolucionarios" franceses; las semejanzas que presenta, especialmente en planta, con el *Monumento Sepulcral para los Soberanos de un Gran Imperio*, diseñado por Pierre Fontaine en 1785, aun careciendo de la impresionante escenografía sublime de éste, probablemente no sean casuales. Se trata de una inmensa plaza circular alzada del plano por escalinatas escandidas por cuatro pabellones con pórticos tetrástilos, entre los que se extienden columnatas de orden dórico griego. En el interior, en una cota más elevada, vuelve a desplegarse la interminable teoría de columnas, conformando un foro circular en cuyo centro –centro del proyecto y a la vez *omphalos*, centro del mundo–, sobre alto podium escalonado, alza la capilla sepulcral: una *thólos* de orden corintio con la cubierta del Panteón. En planta, círculos dentro de círculos; en sección, cúpula sobre cúpula. Durán ha dado forma a un ámbito ideal, un microcosmos metafísico que se dilata en órbitas sucesivas, como el que imaginó Rafael para escenario de "Los Desposorios de la Virgen" de la Pinacoteca de Brera.

Como hemos podido ver, en los proyectos académicos de arquitectura funeraria el Panteón de Roma es motivo omnipresente, obsesivamente dibujado, copiado, disfrazado y utilizado en diversas combinaciones. Su cúpula rebajada de trasdós escalonado, con un óculo en el lugar de la clave, se erige en símbolo de la arquitectura de la muerte. Entre los numerosos proyectos de la Academia madrileña que incluyen la cita prestigiosa del gran templo adrianeo, pueden servir de ejemplo el espléndido *Panteón para los héroes de la nación* diseñado por Mateo Vicente Tabernerero en 1792 (24), en el que destaca la valoración de la forma pura, o el *Panteón de Reyes* dibujado por Manuel de Mesa en 1832, versión más recargada y pomposa. Ambos coinciden en aumentar a cuatro el número de pórticos, variación palladiana que se repite frecuentemente. La sombra del Panteón se proyectará en muchos cementerios europeos, desde el General del Norte de Madrid, diseñado por Villanueva en 1804 (25), al de Brescia, de R. Vantini (1818-1849), pasando por el Camposanto de Staglieno, en Génova, de C. F. Barabino y G. B. Resasco, hasta fines de siglo, cuando Hans Grässel lo incrusta en el centro de la fachada del Cementerio del Este de Múnich.

Otros elementos casi imprescindibles en la arquitectura funeraria son, claro está, los obeliscos y pirámides, símbolos fúnebres por excelencia, emblemas de eternidad (26). En Europa occidental, aparte de los obeliscos



Mateo Vicente Tabernero: *Panteón para los héroes de la nación*, sección de la capilla, 1795. (A-4852).

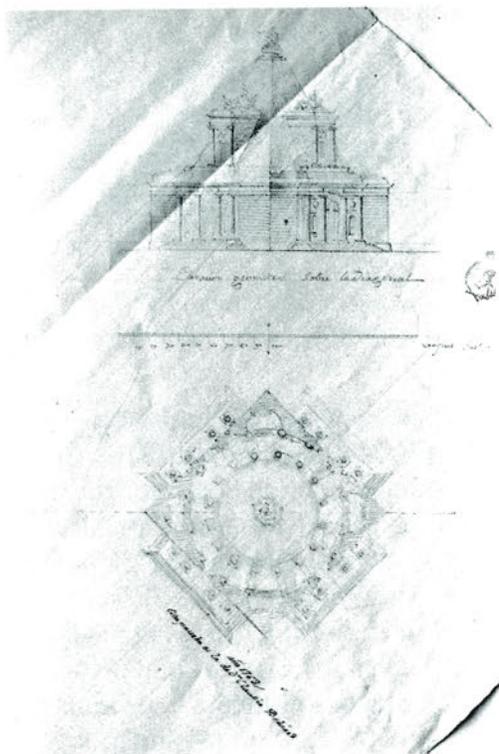


Manuel de Mesa: *Panteón Real*, fachada, 1832. (A-4880).

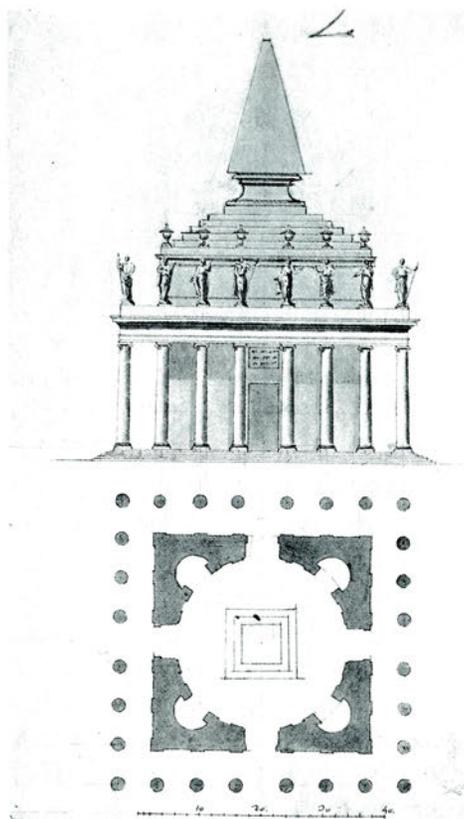
y estatuas auténticamente egipcios que podían contemplarse en Roma —ya entonces, como ahora, en ecléctica amalgama con la arquitectura clásica de la época (27)—, desde el siglo XV encontramos continuas referencias a pirámides y obeliscos, habitualmente relacionados con monumentos funerarios. Desde la *Hypnerotomachia Poliphili* (1499), de Francesco Colonna, al *Oedipus Aegyptiacus* (c. 1599), de Athanasius Kircher; desde el *Ensayo de una arquitectura histórica* (1721), de Fischer von Erlach, a los grabados de Piranesi o *La flauta mágica* de Mozart, la fascinación por la enigmática cultura egipcia y la megalomanía de sus monumentos alimenta la imaginación de los espíritus visionarios. En el siglo XVIII, viajeros ingleses y franceses difundieron por Europa las primeras descripciones de las imponentes construcciones egipcias; la campaña napoleónica de fines de siglo y las numerosas expediciones arqueológicas que se sucedieron a lo largo del XIX pondrían las bases del *revival* neogipcio (28).

La Academia madrileña conserva un dibujo a lápiz, prueba de repente del premio general de 1ª clase de 1763, realizado por Claudio Bellisard; representa, en planta y alzado, un *Mausoleo a la memoria del almirante Luis de Velasco*, que el año anterior había caído defendiendo heroicamente el castillo del Morro, en La Habana, frente al almirante inglés Pocok.

Bellisard, de origen francés, obtuvo el primer premio con una pirámide con edículos jónicos alzada sobre un cuerpo basamental de planta cuadrada con pórticos tetrástilos de orden dórico romano. Su dibujo es una *ekphrasis* del Mausoleo de Halicarnaso, muy semejante a numerosos proyectos de la Academia francesa de la segunda mitad del siglo XVIII, en los que la



Claudio Bellisard: *Mausoleo a la memoria del almirante Luis de Velasco*, 1763. (A-4813).



Guillermo Casanova: *Mausoleo según los antiguos*, fachada y planta, 1778. (A-4925).

esbeltez de la forma piramidal empleada denuncia la común inspiración en un modelo mil veces copiado: la pirámide de Cayo Cestio (29).

Dentro del siglo XVIII, entre los planos de la Academia de San Fernando sólo encontramos otro que emplee la pirámide: un diseño de *Mausoleo según los antiguos*, prueba de repente de Guillermo Casanova de la convocatoria de 1778, en la que alcanzó el primer premio de 1ª clase (30). De nuevo se trata de una variación –posiblemente inspirada en F. von Erlach– sobre el tema del Mausoleo de Halicarnaso, esta vez incluyendo en el cuerpo piramidal el perfil escalonado descrito por Plinio el Viejo en su *Historia Natural*, detalle que también tuvo en cuenta Francisco de Goya en el precioso proyecto de monumento, tan cercano a Boullée, que conserva el Museo del Prado (31).

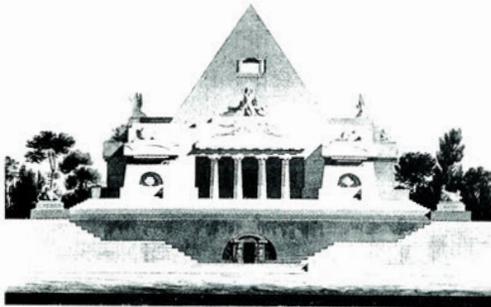
Pirámides y obeliscos, que aparecen rara vez en los planos de la Academia antes de 1800, alcanzan un acusado protagonismo en las primeras décadas del XIX. Ejemplos destacados de ello son el *Panteón de Señores Títulos* del citado proyecto de Leonardo Clemente, una esbelta pirámide con pórticos dóricos y vanos termales, rematada por un templete circular, como hizo Jean-François de Neufforge en su "Mausoleo o capilla sepulcral" (32), de 1777, inspirados ambos en algunas láminas del tratado de Fischer von Erlach; el proyecto de *Mausoleo Real* de José Ramírez Espinosa, de 1817; el *Panteón de artistas, literatos y científicos eminentes* de Carlos de Vargas Machuca, de 1824 (33); el proyecto de *Cementerio para Barcelona*, de Ramón Moler (1832); la *Iglesia sepulcral* de José Massanés, de 1834; el *Panteón para militares distinguidos* de José Murga (1834), o el *Panteón de hombres ilustres* de José Domingo, de 1845, con una gran "pirámide cónica" parecida a la del panteón del barón de Beaujour, obra de Cendrier en el cementerio parisiense del Père-Lachaise. A todos ellos supera, en su simplicidad de enorme potencia expresiva, la inmensa pirámide horadada que dibujó Goya, capricho fantástico impregnado de la estética sublime.

La grandiosidad de estos proyectos académicos –ajenos a las posibilidades económicas reales del país– les condenó irremisiblemente al mundo de los sueños. No obstante, algunas realizaciones de las primeras décadas del XIX nos permiten contemplar en piedra los mismos motivos dibujados sobre papel. Así, por ejemplo, el Cementerio del Este de Barcelona, proyectado por el italiano Antonio Ginesi en 1818, incorpora el tema de la pirámide –adecuado símbolo parlante, a pesar de las críticas de Cellés– en los pabellones laterales de la fachada principal (34); o el Obelisco conmemorativo del Dos de Mayo, en Madrid, diseñado en 1821 por Isidro Velázquez, quien, con idéntico fin, ideó también una pirámide que fue desestimada por su excesivo coste y por no tenerla a punto cuando venció el plazo del concurso (35). Dicho proyecto, inédito hasta ahora, ha llegado hasta nosotros gracias a una excelente copia realizada por su sobrino y discípulo Vicente Velázquez, que conserva la Fundación Lázaro Galdiano.

En estos proyectos de arquitectura funeraria, ya sean cementerios o monumentos sepulcrales, se observa –en combinación con pirámides y obeliscos– un marcado predominio del orden dórico griego (36), denominado entonces "orden de Pesto". Descubierta a mediados del siglo XVIII en los templos de Paestum y Agrigento, su aspecto primitivo, rudo, pode-



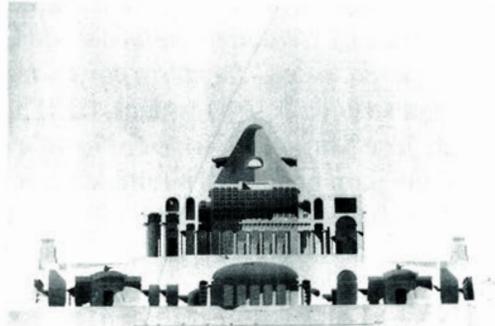
Leonardo Clemente: *Proyecto de Panteón para Señores Títulos*, fachada, 1808. (A-4765).



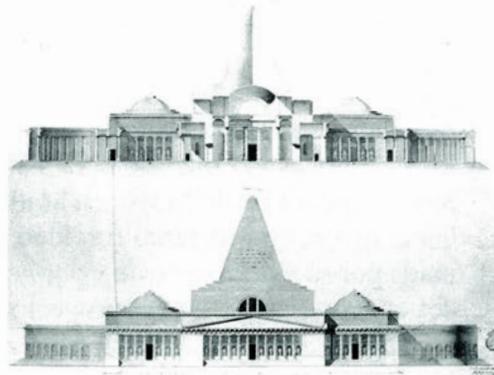
José Massanés: *Iglesia sepulcral*, fachada y sección, detalle, 1834. (A-4894).



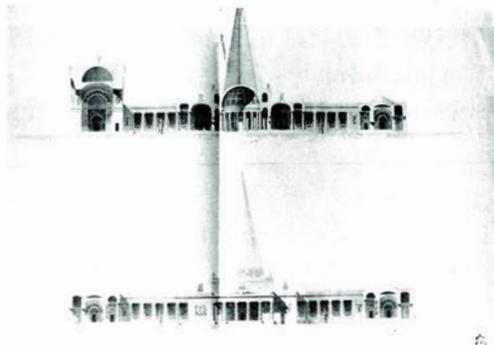
José Ramírez Espinosa: *Panteón Real*, fachada, 1817. (A-4869).



Carlos de Vargas Machuca: *Panteón para literatos, artistas y científicos eminentes*, sección, 1824. (A-4875).



José Murga: *Panteón para militares distinguidos*, sección y fachada, 1834. (A-4888).



José Domingo: *Panteón de hombres ilustres*, sección y fachada, 1845. (A-4905).



Matías Gutiérrez: *Cementerio*, fachada y sección, detalle, 1801. (A-4760).

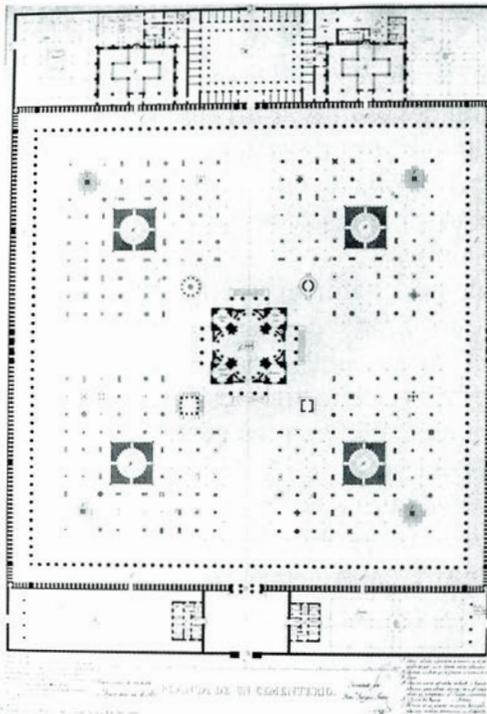


José Marín Baldó: *Capilla subterránea para panteón de Reyes*, sección, 1853. (A-4921).

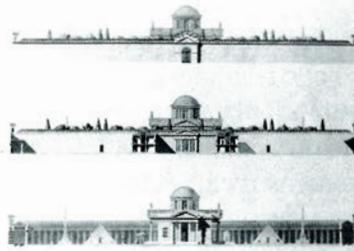
daría basa a las columnas; porque imitaría a alguno de los dóricos más antiguos, dándoles con esto poca altura, pocos miembros, y estos graves con proporción" (folio 217 v). Convertido en tópico cementerial, todavía en 1846 Fornés y Gurrea aconsejaba el orden de Pesto, por su "gravedad y circunspección", para las construcciones funerarias (38).

En arquitectura construída, lo emplea Ginesi en la capilla y en la portada del mencionado cementerio barcelonés, o, entre otros, José Alejandro Alvarez, en 1842, en el cementerio madrileño de San Isidro (39). Desaparecido el cementerio de San Luis, de Madrid, donde Narciso Pascual y Colomer lo empleaba de forma extensiva (40), el ejemplo más notable de utilización del dórico griego que nos queda en España es el patio porticado del Cementerio General de Valencia, muy tardío, de hacia 1880 (41).

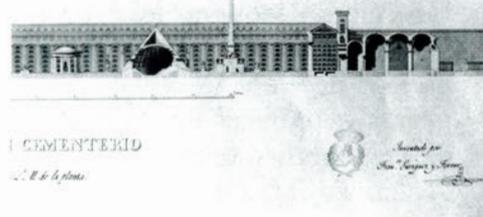
Entre los planos de la Academia de San Fernando sólo uno escapa de la tónica general clasicista. Es un claro síntoma de cómo a mediados de siglo empezaba a apreciarse la quiebra del clasicismo como estilo único (42). El diseño, realizado en la Escuela de Arquitectura por José Marín Baldó en 1853 (43), representa una *Capilla subterránea para panteón de Reyes*, una cripta de planta circular a la que se abren ocho exedras con nichos para sarcófagos. El deambulatorio anular –que recuerda soluciones de antiguos mausoleos romanos– está formado por ocho pares de poderosas columnas con capiteles románicos (que evocan el Panteón Real de San Isidoro de León) sobre los que cabalgan arcos apuntados góticos. El espacio central



Francisco Enríquez y Ferrer: *Cementerio*, planta, 1830. (A-4780).



Francisco Enríquez y Ferrer: *Cementerio*, fachada y secciones, 1830. (A-4781).



Francisco Enríquez y Ferrer: *Cementerio*, sección, detalle, 1830. (A-4782).

se cubre con una bóveda nervada y con tramos trapezoidales de crucería el deambulatorio.

La introducción de la corriente neomedieval pasa del papel a la piedra en un panteón proyectado por Francisco Enríquez y Ferrer en 1856, propiedad hoy de la familia Alvarez de Mon, en el cementerio madrileño de San Isidro. Es obra de extraordinario interés en la que, con temprano rigor historicista, se toman como modelo iglesias bizantinas griegas y serbias (44).

Para terminar, dos proyectos de cementerios que figuran entre los más destacados de la Academia madrileña. El primero lo firma el citado Enríquez y Ferrer en 1830. La planta cuadrada del recinto cementerial se convierte en rectangular con el espacio destinado a diversas dependencias –habitaciones con jardines para el capellán, administrador, sepultureros y jardinero– en el frente de la entrada, separado de la zona de enterramiento. En el lado opuesto sitúa un patio con arquerías en trono al cual se ordenan los depósitos de cadáveres, las habitaciones de los vigilantes, varios jardines con flores, estanque y fuente y dos grandes osarios de organización muy original: planta rectangular dividida en quince tramos cuadrados cubiertos con otras tantas cúpulas –incluyendo una capilla de cruz griega– y cuatro espacios rectangulares con bóvedas de arista, a guisa de nártex, todo ello con curiosas resonancias bizantinas e islámicas.

El gran patio del cementerio –circuido por columbarios con columnatas de orden dórico griego, con su friso de triglifos y cornisa con antefixas– presenta en su centro la capilla, de un clasicismo más grácil, "romántico", casi una villa palladiana, con cuatro pórticos tetrástilos como elegantes telones de fondo de las avenidas que dividen el recinto en cuatro cuadros, *cardo* y *decumano* de esta ciudad de los muertos.

En estos cuarteles, Enríquez emplaza simétricamente cuatro pirámides destinadas a cenizas de hombres célebres, cuatro obeliscos para perpetuar la memoria de los grandes del país en los diferentes estados, ocho sepulcros concedidos por el gobierno a hombres de mérito –en forma de "tesoros" griegos, de templetas circulares, edículos turriformes, columnas conmemorativas– e infinidad de sepulturas, ordenadamente distribuidas, con un erudito repertorio de cipos, estelas, urnas, etc., alternando con árboles de todo género, cuyas copas asoman por encima de las tapias.

El proyecto de Enríquez es el primero –y casi el único– que presta atención al jardinamiento, concibiendo su cementerio como un jardín de

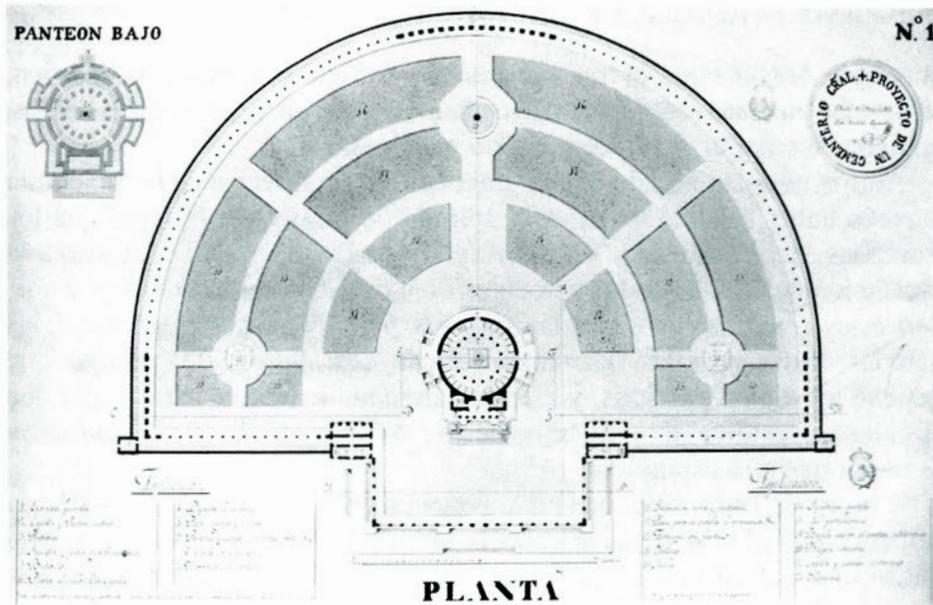
la muerte. No obstante su trazado clásico y su rígida ordenación simétrica, se percibe en él un eco del tipo de cementerio-parque representado emblemáticamente por el citado cementerio parisiense.

Algo estaba cambiando. Hasta entonces, los arquitectos de la Academia parecen haber seguido a ciegas la opinión de Bails que –al igual que los franceses Maret, Navier y Vicq d’Azyr– siempre se mostró contrario a la plantación de árboles en los cementerios "pues sobre que sus raíces estorban a los sepultureros hacer las hoyas y perjudican notablemente á las paredes de las iglesias, sus ramas forman una especie de cubierto que detiene los vapores fétidos, y estorba circule el ayre con la facilidad que circularía estando abierto el cementerio á todos vientos, cuya disposición es mejor que otra cualquiera" (45).

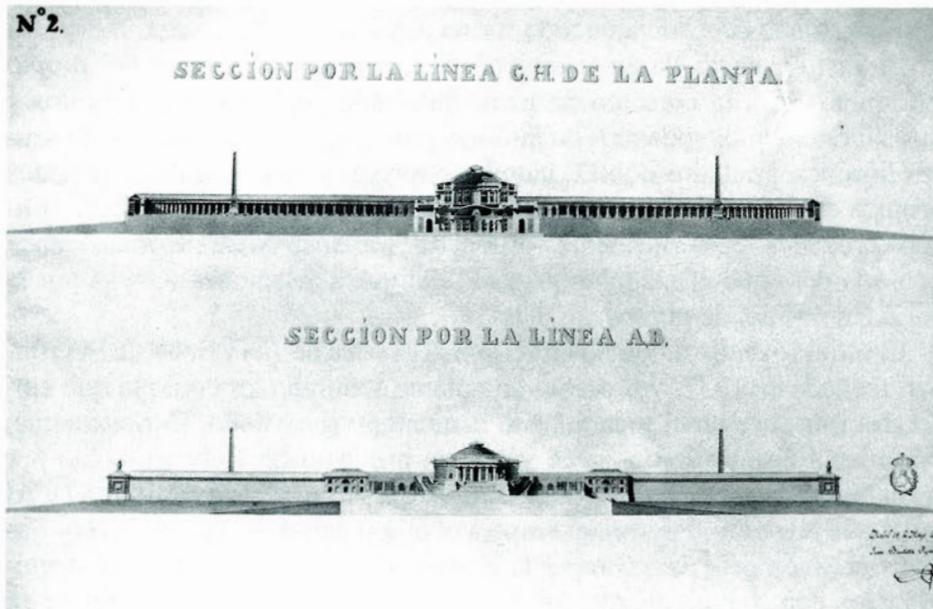
A partir de 1852, Enríquez pudo poner en práctica su romántica idea de cementerio-jardín al llevar a cabo la ampliación del cementerio de San Isidro, el más aristocrático de la capital (46). En esa ocasión, trazó un patio semicircular enmarcado por 17 galerías de nichos con columnatas enlazadas por 16 pabellones. Empleó en ellas el entonces denominado "estilo latino", el de las primitivas basílicas, pues, en su opinión, era el que mejor se avenía "para las proporciones y ornamentación de un cementerio cristiano ... de donde debe alejarse toda forma pagánica".

El vasto espacio de enterramiento se reservó, en palabras del propio Enríquez, "para la erección de panteones aislados, sepulcros, túmulos y otros monumentos rodeados de jardines pintorescos y bosquecillos de sauces llorones, granados dobles, laureles, cipreses y otros árboles y arbustos propios de estos fúnebres lugares". Su laberíntica trama de caminos oblicuos cruzados, posteriormente "ordenada" por José Núñez Cortés, estaba pensada para que el visitante gozase "siempre sensaciones nuevas por la variedad infinita de puntos de vista".

El otro proyecto al que nos referíamos es obra de Juan Bautista Peyronnet, fechada en 1837, y presenta una planta semicircular como la que emplearía Enríquez en el mencionado cementerio madrileño. Curiosamente, esa misma disposición aparece ya en un proyecto de 1829 realizado por Axel Nyström para el Nuevo Cementerio del Norte de Estocolmo (47). Al igual que Nyström, Peyronnet emplea el orden dórico griego en las columnatas perimetrales; para romper la monotonía combina los pórticos arquitrabados con tramos de arcadas sobre pilares. El terreno se organiza en



Juan Bautista Peyronnet: *Cementerio*, planta, 1837. (A-4792).



Juan Bautista Peyronnet: *Cementerio*, fachada y sección, 1837. (A-4794).

sectores concéntricos ajardinados con avenidas radiales que convergen en la capilla, nueva cita del Panteón romano, punto focal de toda la composición. El paseo semicircular intermedio se anima con tres plazoletas: las situadas a derecha e izquierda de la capilla, con obeliscos; la tercera, en el eje principal, presenta una fuente circular con un surtidor.

La fachada principal del cementerio está muy bien resuelta. Peyronnet destaca el majestuoso frente de la capilla, considerablemente elevada del plano del suelo, permitiendo su visión desde el exterior a través de un enverjado, transparente frontera entre la ciudad de los vivos y la ciudad de los muertos.

Estos grandes espacios ajardinados previstos en los planos de Enríquez y Peyronnet empezaron a hacerse realidad en los cementerios construídos a partir de 1850 (48). Iban a permitir la edificación de suntuosos mausoleos particulares donde el burgués enriquecido –sin necesidad de ser héroe, célebre o ilustre– podría afirmar su prestigio social más allá de la muerte, escapando de la relativa uniformidad de las necrópolis soñadas por el urbanismo revolucionario de la Ilustración.

NOTAS

(1) PONZ, *Viage*, V, 49-50.

(2) El mismo Ponz escribe sobre ello lo siguiente: "El ambiente que nos cerca, y que respiramos, es un cuerpo eterogeneo, formado de diferentes especies sustanciales, dimanadas de las tres clases de cuerpos mineral, vegetable, y animal. Este, al paso que por la elasticidad, y otras circunstancias del ayre nos conserva la vida, nos la quita muchas veces por las pestíferas calidades de otras sustancias. Un ayre puro es favorable á la salud, y dañoso un ambiente corrompido; de donde es facil colegir lo que puede perjudicar á los vivientes la putrefaccion de los cadáveres, especialmente en los templos, donde la ventilación del ayre es mucho menor que en las calles". *Ibidem*. Véase al respecto ETLIN, "L'air".

(3) SAGUAR QUER, "Problemas de higiene pública".

(4) Véase ARIÈS, *El hombre ante la muerte*, 399 y ss.; ETLIN, *The Architecture of Death*, 16 y 30-34.

(5) SAGUAR QUER, "Carlos III".

(6) BAILS, *Diccionario*, 22. CALATRAVA, "El debate".

- (7) BANDIERA, "The City of the Dead", 27.
- (8) GONZÁLEZ DIAZ, "El cementerio". Para el ambiente de la Academia romana, véase MARCONI, *I disegni*.
- (9) SAGUAR QUER, "La aparición".
- (10) RODRÍGUEZ RUIZ, "Imágenes de lo posible", 15-20.
- (11) OECHSLIN, "Pyramide et sphère".
- (12) TEYSSOT, "Fragments of a funerary discourse", 9-10.
- (13) ETLIN, *The Architecture of Death*, 43-63.
- (14) SAMBRICIO, *La arquitectura*, 280-285.
- (15) ETLIN, *The Architecture of Death*, 51-59.
- (16) ETLIN, *The Architecture of Death*, 70-76.
- (17) ARCE, *Funus Imperatorum*, 59-72. Sobre la arquitectura funeraria de la antigua Roma, que proporcionaría una gran variedad de modelos a los arquitectos de los siglos XVIII y XIX, véanse los capítulos IV y V de COLVIN, *Architecture and the After-Life*.
- (18) ETLIN, "The Geometry of Death", 134.
- (19) RODRÍGUEZ RUIZ, "Imágenes de lo posible", 25.
- (20) ETLIN, *The Architecture of Death*, 79, 88, 89, 102, 131, 132, 257 y 274.
- (21) Reproducido en BARRIO LOZA, "Aproximación a la arquitectura", 98.
- (22) SAMBRICIO, *La arquitectura*, 273 y 266.
- (23) RODRÍGUEZ RUIZ, "Imágenes de lo posible", 20, 21, 25, 28 y 29. Curiosamente, Durán había enviado a Madrid en 1794 un proyecto muy similar para la reforma de la Puerta del Sol que fue rechazado por la Academia. Véase RODRÍGUEZ RUIZ, "Madrid imaginado", 41.
- (24) ARBAIZA y HERAS, "Arquitectura funeraria", pp. 448-450, láms. VI y VII.
- (25) SAGUAR QUER, "La última obra".
- (26) SAGUAR QUER, "De la Vallée des Rois".
- (27) ROULLET, *The Egyptian*.
- (28) PEVSNER y LANG, "El resurgimiento egipcio". CURL, *Egyptomania*.
- (29) ETLIN, *The Architecture of Death*, 77.
- (30) RODRÍGUEZ RUIZ, "Imágenes de lo posible", 26 y Catálogo, 104-105.
- (31) SILVA MAROTO, "Del Madrid de Carlos III", 100, relaciona atinadamente el proyecto de Goya con la "Tumba de Hércules" de Boullée.
- (32) ETLIN, *The Architecture of Death*, 80.
- (33) ARBAIZA y HERAS, "Arquitectura funeraria", pp. 450-452, láms. VIII y IX.
- (34) SAGUAR QUER, "El Cementerio del Este".
- (35) SILVA MAROTO, "Del Madrid de Carlos III", 98.
- (36) Que el orden dórico "verdaderamente griego", como decía Isidro Velázquez, carecía de basa se mostró en Europa por vez primera en un dibujo del Partenón publicado por Spon en 1678. MAURE RUBIO, "El viajero y la Ilustración", 62. Sobre el debate acerca del orden dórico en la época, véase RODRÍGUEZ RUIZ, "El orden dórico".
- (37) PEVSNER y LANG, "El resurgir del dórico", 168. HONOUR, *Neoclassicismo*, 158.
- (38) FORNÉS Y GURREA, *El arte de edificar*, 107-108. En 1872 "J. M. de P.", de Barcelona, preguntaba: "¿Cuál es el orden de arquitectura para una capilla en propiedad particular,

cuyo principal objeto al erigirla sea colocar en un sarcófago, dentro la misma, el cadáver del jefe de la familia? ¿Hay autores, hay albums de modelos de esta clase de construcciones?". A todo ello le respondía "X" lo siguiente: "Se han empleado en el decorado de los cementerios y enterramientos los diferentes órdenes de arquitectura, pero mi parecer es que se emplee siempre el orden de Pesto. El aspecto grave de un cementerio no permite emplear con buen éxito en su decoración los órdenes jónico, corintio ni compuesto. A pesar de esto, hay construcciones de este género que no dejan que desear y en las cuales se han empleado toda clase de adornos" y le recomendaba consultar *Les principaux monuments funéraires du Père-Lachaise*, de Rousseau et Lassalle, y *Les monuments funéraires* de Ungewitter. Unos días después, un tal "M.", con un talante ecléctico más al día, terciaba en la cuestión "á fin de que no se confunda el orden con el estilo, ni el elemento histórico con el científico en la calificación de los estilos arquitectónicos, ni prevalezcan, por fin, ciertas preocupaciones arqueológico-artísticas que la experiencia ha desterrado. Creo, pues, que el mejor estilo arquitectónico para la capilla de que se trata será: aquel que mejor revele la naturaleza y carácter de las creencias que profese la persona á quien ha de erigirse. Hallarle corresponde al genio del arquitecto encargado de la obra". *El averiguador*, 5, 37 y 102. Agradezco esta curiosa y escondida referencia a Juan Antonio Yeves.

- (39) SAGUAR QUER, "El cementerio de la sacramental", 226-227.
- (40) SAGUAR QUER, "Una gran obra olvidada".
- (41) CATALÁ GORGUES y VILAPLANA ZURITA, "Arquitectura y escultura", pp. 332-334.
- (42) SAGUAR QUER, "Arquitectura funeraria neomedieval".
- (43) ARBAIZA y HERAS, "Arquitectura funeraria", pp. 455-457, láms. XIII y XIV.
- (44) SAGUAR QUER, *Arquitectura funeraria madrileña*, 402-404.
- (45) BAILS, *Arquitectura civil*, 837. Más tarde, insiste: "Quando en la Arquitectura hablo del jardín, digo y pruebo que los árboles chupan la putrefacción; y quando hablo de cementerios, no apruebo que se planten árboles en ninguno de ellos. Esto no es contradecirme; porque lo mismo que los árboles chupan con sus hojas los vapores pútridos, hacen que éstos suban á mayor altura, con lo qual los vapores de los cementerios se esparramarán en la atmósfera". BAILS, *Diccionario*, 22.
- (46) SAGUAR QUER, "El cementerio de la sacramental", 277-233.
- (47) CURL, *A celebration*, 152.
- (48) Entre los primeros proyectos en los que el jardín juega un papel determinante figura el de Balbino Marrón para el cementerio de San Fernando de Sevilla, de 1851. Véase, RODRÍGUEZ BARBERÁN, "El plano".

BIBLIOGRAFÍA

- ARBAIZA, S. y HERAS, C.: "Arquitectura funeraria y conmemorativa (Exposición Abril-Mayo 1993)", *Academia*, 1993, n° 77, pp. 441-467.
- ARCE, J.: *Funus Imperatorum. Los funerales de los emperadores romanos*, Madrid, 1988.
- ARIÈS, Ph.: *El hombre ante la muerte*, Madrid, 1983.
- BAILS, B.: *Arquitectura Civil*, (2ª ed., 1796), Valencia, 1983.
- BAILS, B.: *Diccionario de Arquitectura Civil*, Madrid, 1802.
- BANDIERA, J. D.: "The City of the Dead: French eighteenth-century designs for funerary complexes", *Gazette des Beaux-Arts*, enero 1983, pp. 25-32.
- BARRIO LOZA, J. A.: "Aproximación a la arquitectura del neoclasicismo en Bizkaia", *Arquitectura neoclásica en el País Vasco*, Bilbao, 1990, pp. 77-113.
- CALATRAVA, J. A.: "El debate sobre la ubicación de los cementerios en la España de las Luces: la contribución de Benito Bails", *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, Historia del Arte, t. 4, 1991, pp. 349-366.
- CATALÁ GORGUES, M. A. y VILAPLANA ZURITA, D. : "Arquitectura y escultura en el Cementerio General de Valencia, 1807- 1900", *Una Arquitectura para la Muerte*, I Encuentro Internacional sobre los Cementerios Contemporáneos (junio 1991), Sevilla, 1993, pp. 325-334.
- COLVIN, H.: *Architecture and the After-Life*, Yale University Press, New Haven and London, 1991.
- CURL, J. S.: *A celebration of death. An introduction to some of the buildings, monuments, and settings of funerary architecture in the Western European tradition*, Londres, 1980.
- CURL, J. S.: *Egyptomania. The Egyptian Revival: a Recurring Theme in the History of Taste*, Manchester University Press, Manchester and New York, 1994.
- El Averiguador. Correspondencia entre curiosos, literatos, anticuarios, etc.* Director y propietario Eduardo de Mariátegui, Madrid, 1872, n° 25 y 31.
- ETLIN, R. A.: "L' Air dans l'urbanisme des Lumières", *Dix-huitième siècle*, 1977, n° 9, pp. 123-134.
- ETLIN, R. A.: "The Geometry of Death", *Progressive Architecture*, mayo 1982, pp. 134-137.
- ETLIN, R. A.: *The Architecture of Death. The Transformation of the Cemetery in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge, Mass., 1984.
- FORNÉS Y GURREA, M.: *El arte de edificar*, Madrid, 1982.

- GONZÁLEZ DÍAZ, A.: "El cementerio español en los siglos XVIII y XIX", *Archivo Español de Arte*, 1970, nº 171, pp. 289-320.
- HONOUR, H.: *Neoclasicismo*, Madrid, 1982.
- MARCONI, P. et al.: *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, Roma, 1974.
- MAURE RUBIO, L.: "El viajero y la Ilustración: orígenes ideológicos en la recuperación de la antigüedad", *Goya*, 1993, núms. 235-236, pp. 53-64.
- OESCHSLIN, W.: "Pyramide et sphère. Notes sur l'architecture révolutionnaire du XVIIIe siècle et ses sources italiennes", *Gazette des Beaux-Arts*, abril 1971, nº 77, pp. 201-238.
- PEVSNER, N. y LANG, S.: "El resurgimiento egipcio", en PEVSNER, N., *Estudios sobre arte, arquitectura y diseño*, Barcelona, 1983, pp. 178-206.
- PEVSNER, N. y LANG, S.: "El resurgir del dórico", en PEVSNER, N., *Estudios sobre arte, arquitectura y diseño*, Barcelona, 1983, pp. 158-177.
- PONZ, A.: *Viage de España*, vol. V, Madrid, 1776.
- ROULLET, A.: *The Egyptian and egyptianizing monuments of Imperial Rome*, Leiden, 1972.
- RODRÍGUEZ BARBERÁN, F. J.: "El plano del cementerio de San Fernando, obra de Balbino Marrón y Ranero", *Archivo Hispalense*, 1989, nº 221, pp. 165-183.
- RODRÍGUEZ RUIZ, D.: "El orden dórico y la crisis del vitruvianismo a finales del siglo XVIII: la interpretación de Pedro José Márquez", *Fragmentos*, 1986, núms. 8 y 9, pp. 20-47.
- RODRÍGUEZ RUIZ, D.: "Imágenes de lo posible: los proyectos de arquitectura premiados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)", *Hacia una nueva idea de la Arquitectura. Premios generales de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)*, Madrid, 1992, pp. 13-31.
- RODRÍGUEZ RUIZ, D.: "Madrid imaginado: arquitecturas de papel en la segunda mitad del siglo XVIII", *Las propuestas para un Madrid soñado: de Teixeira a Castro*, Madrid, 1992, pp. 35-43.
- SAGUAR QUER, C.: "La última obra de Juan de Villanueva: el Cementerio General del Norte de Madrid", *Goya*, 1986, nº 196, pp. 213-221.
- SAGUAR QUER, C.: "Carlos III y el restablecimiento de los cementerios fuera de poblado", *Fragmentos*, 1988, núms. 12-14, pp. 240-259.
- SAGUAR QUER, C.: "El cementerio de la sacramental de San Isidro: un elíseo romántico en Madrid", *Goya*, 1988, nº 202, pp. 223-233.
- SAGUAR QUER, C.: "Problemas de higiene pública. El vientre de Madrid: muladares y cementerios", *Carlos III, Alcalde de Madrid*, Madrid, 1988, pp. 501-518.

- SAGUAR QUER, C.: "Una gran obra olvidada de Narciso Pascual y Colomer: el cementerio de la sacramental de San Luis", *Academia*, 1989, pp. 317-338.
- SAGUAR QUER, C.: "La aparición de una nueva tipología arquitectónica: el Cementerio", *El arte en tiempos de Carlos III*, IV Jornadas de Arte, C.S.I.C., 1989, pp. 207-217.
- SAGUAR QUER, C.: *Arquitectura funeraria madrileña del siglo XIX*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1989.
- SAGUAR QUER, C.: "El Cementerio del Este de Barcelona: Antonio Ginesi y la crisis del vitruvianismo", *Goya*, 1990, nº 214, pp. 210-220.
- SAGUAR QUER, C.: "Arquitectura funeraria neomedieval en la Europa del siglo XIX", *Goya*, 1994, núms. 241-242, pp. 91-102.
- SAGUAR QUER, C.: "De la Vallée des Rois à la 'Valle de los Caídos': pyramides, obélisques et hypogées dans l'architecture espagnole", Actas del Coloquio Internacional *L'égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie* (1994), Museo del Louvre, París, en curso de publicación.
- SAMBRICIO, C.: *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, 1986.
- SILVA MAROTO, P.: "Del Madrid de Carlos III al de Isabel II: ideas, formas e imágenes en la arquitectura de ornato público", *Las propuestas para un Madrid soñado: de Texeira a Castro*, Madrid, 1992, pp. 87-106.
- TEYSSOT, G.: "Fragments of a funerary discourse. Architecture as a work of mourning", *Lotus International*, 1983/II, pp. 5-17.
- VV. AA.: *Hacia una nueva idea de la arquitectura. Premios generales de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1831)*, Catálogo, Madrid, 1992.

UNA NUEVA CARTA DE GOYA
Y NOTICIA DE SU DESTINATARIO

Por

MANUEL GARCÍA GUATAS

A principios del verano de 1995 apareció en el Archivo Diocesano de Barbastro una carta de Francisco Goya escrita, en abril de 1790, al canónigo Manuel Fumanal. Servía de encarte a dos facturas de compra de ornamentos litúrgicos en 1760, cosidas a su vez a otros documentos que forman el Libro de Fábrica (en tamaño folio) del siglo XVIII de la catedral barbastrense. Su estado de conservación es deplorable, debido a viejas humedades que deterioraron bastantes hojas (1).

Está escrita solamente en las dos caras de un folio doblado transversalmente. También la humedad le afectó hasta mancharla por completo, aunque sin llegar a producir pérdida de la escritura ni de su legibilidad.

Transcripción de la carta de Goya

Madrid 17 de abril de 90

Amigo y Sr. Dn. Manuel: Habíendome echo cargo de el contenido de la de Vuestra Merced pasé ymediatamente a ynformarme del director de la Academia, y justamente a sido del mismo dictamen que yo, y otros ynteligentes, y es que no se piense en tocar nada para su ermosura, pues la tiene en sí esa antiqüedad, y si algo se toca, a de ser ymitando lo antiguo así en el orden de la Arquitectura como su antiguo color con las divisiones blancas lo mismo que estén demostradas en lo antiguo.

No tengo más por aber echo los retratos de los Reyes mis Señores que el aberme nombrado el Rey bocalmente, y de su motibo por su Pintor de cámara, ni yo he pretendido asta de aora nada.

Reciba vuestra Merced mil expresiones de todos y mande a su más apasionado de corazón.

Fran. de Goya

*Amigo y señor
D. Manuel Fumanal*

Cuentas de Tablón... el Cas
sete

7-9-2
202-17-6
210 -6-4

Madrid 17 de Abril de 90

Amigo y Sr. D. Manuel: Habiendome
hecho cargo de el contenido de la de Vm.
pare y mediatamente a y reformarme
de Director de la Acad.^a, y justa
mente á sido el mismo dictamen
q. yo, y otros ymportantes, y es
que no se quiere en tocar nada
para su enmenda, pues la tiene
enci era antigüedad, y si algo
se toca, a de ser ymirando lo an
tiguos así en el orden de la Argen
- Acuña

1. CARTA DE GOYA A MANUEL FUMANAL.
(La operación aritmética de la parte izquierda es un añadido posterior).

como en antiguo color con
con las divisiones blancas lo mis-
mo que están de mor tradas en lo
antiguo.

No tengo mas que aver echo lo
retrato de los Reyes mi Señores, y
el abisme nombrado el Rey local-
mente, y de su motivo por su P^o
de Camara, ni yo he pretendido
así de agora nada.

Recibirán mil exp. a todos y
mande a su maj. agraci. de Cora.

Fran. de Goya

Avisado Señor

D. Manuel Fumana

El asunto que le había comunicado a Goya el canónigo Manuel Fumanal, para que a su vez lo consultase a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, se refería, sin duda, a una reforma en la catedral de Barbastro, edificada en el primer tercio del siglo XVI. Es de planta de salón, cubiertas las tres naves con bóvedas de crucería estrellada, lo mismo que la mayoría de las tres capillas laterales. A comienzos del siglo XVII se decoraron las embocaduras de algunas de éstas y se habían construido un siglo después (entre 1722 y 1740) otras dos a los pies, en estilo barroco exuberante.

El contenido de la carta de mosén Fumanal debía referirse a una de estas capillas laterales, concretamente a la de la Asunción, o también llamada de la Dormición de la Virgen (para distinguirla de la titular del retablo mayor), que corresponde a la segunda del costado de la Epístola.

En sesión capitular del 26 de enero de 1790, el canónigo fabriquero, Silvestre Pueyo, había informado *que en la Capilla de la Asunción hay que hacer ciertos reparos confirentes a la mayor satisfacción en la seguridad de la Iglesia, y se acordó se vea con los encargados del patronato de la Capilla para que se providencie sobre ello.*

Ni a lo largo de las Actas Capitulares de 1789, ni durante los meses anteriores a la fecha de contestación de Goya aparece otra referencia a obras o reformas en la catedral. Desconocemos en qué podía consistir esa reparación, pues la capilla había sido construida, tal como se conserva en la actualidad, entre 1616-22.

Se trata de una capilla de planta cuadrada, cubierta con crucería estrellada, adornada con brillantes pinjantes de madera dorada, que conserva la pintura de los muros imitando la disposición de un aparejo isódomo con sus líneas o “divisiones blancas” —como escribe Goya— para señalar los tendeles. Fue realizada su embocadura con una bella portada labrada en piedra, en estilo clasicista tardío, articulada con sendas medias columnas de fuste compuesto, sobre altos plintos en los que se representan los relieves de San Pedro y San Pablo. Remata el conjunto un frontón curvo partido, tallado con los elementos que configuran los entablamentos clásicos (2).

La respuesta de Goya no pudo ser más expeditiva y lacónica. Coincidió su opinión con la del entonces director de la Academia de San Fernando, el escultor Manuel Álvarez, y con las de otros “ynteligentes” o académicos. Y era, sencillamente, que no se tocase nada si no es imitando lo antiguo, tanto en la arquitectura como en su color. O sea, que formulaba Goya un

principio básico en la historia de la restauración, consecuente con el pensamiento y gusto neoclásicos de: primero respetar lo antiguo y, en caso de tener que reformarlo aunque sea para embellecerlo, imitarlo.

La reforma o reparación nunca se llevó a cabo, seguramente porque pudo influir este breve informe de Goya, que mereció ser guardado entre otros documentos referentes a la fábrica y objetos litúrgicos de la catedral. Tampoco he encontrado hasta el momento en su archivo algún escrito más dirigido al canónigo Fumanal.

El segundo párrafo de la carta nos confirma, a pesar de su brevedad, que Goya y Manuel Fumanal habían tenido y conservaban un circunstancial trato común, como lo confirma otra conocida carta anterior de Goya. Las “mil expresiones” de cortesía al final de la misma, en nombre de todos, parecen extenderse al círculo familiar de Goya o de amistades comunes en la Corte.

Con un año de retraso, el pintor le comunica que ha sido nombrado por propia voluntad de Carlos IV su pintor de Cámara y que acababa de hacer sus retratos oficiales, correspondientes a alguna de las cinco parejas de retratos de Carlos IV y de María Luisa que había pintado a lo largo de 1789, después de habersele expedido el nombramiento de pintor de Cámara, el 30 de abril de ese año.

Mosén Fumanal, un clérigo ilustrado en Zaragoza

Este aragonés había nacido en la villa de Graus (Huesca) hacia 1740 o 1742. Era hijo de Pedro Fumanal y de María Burrell y sobrino materno del canónigo Valentín Burrell, con el que coincidirá posteriormente en el cabildo de Barbastro.

Hasta ahora muy poco he podido averiguar sobre sus estudios eclesiásticos, que siguió en la Universidad de Huesca. El 14 de febrero de 1766 fue amonestado en Graus por mandato del obispo de Barbastro, fray Diego de Rivera, para recibir el orden del diaconado (3).

Volvemos a tener noticias de Fumanal ya en Zaragoza, pocos años después de ser ordenado sacerdote, cuando en 1770 figura, con 28 años, como el más joven de los cuatro directores del Real Seminario Sacerdotal de San Carlos.

Esta fundación, instalada en aquel mismo año en lo que había sido colegio e iglesia de la recién suprimida Compañía de Jesús, no se correspondía exac-



3. CATEDRAL DE BARBASTRO. CAPILLA DE LA ASUNCIÓN. (Foto Salas).

tamente con lo que luego serán los Seminarios Conciliares como instituciones para la formación de los seminaristas aspirantes al sacerdocio. Se trataba de un centro para mejorar la formación del clero secular, tanto profesional como espiritual. Los directores se encargaban de dar misiones, ejercicios espirituales a ordenados, sacerdotes y penitenciados, así como de la confesión y predicación en los hospitales y cárceles de la ciudad (4).

Encajaba perfectamente esta fundación eclesiástica dentro de las ideas de la Ilustración y, concretamente, formó parte de los proyectos reformistas del ministro aragonés, Manuel de Roda, artífice principal del establecimiento de este Real Seminario en la sede de la expulsada Compañía, al que, además, donará su gran biblioteca, que se conserva actualmente en este Seminario de San Carlos.

Recién fundada en 1776 la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, ingresará en ese mismo año como miembro el joven clérigo Manuel Fumanal (5).

Al año siguiente, fue comisionado por el, llamémosle, decano de los directores del Real Seminario, Francisco González para que se trasladara a Madrid a negociar en la Corte un aumento de sacerdotes operarios con los que atender las nuevas cargas religiosas que demandaba la ciudad de Zaragoza y para conseguir las rentas adecuadas para su manutención.

La gestión de Fumanal fue eficaz, pues por Real Orden de 7 de enero de 1778, obtuvo más de 36 mil reales como renta destinada a los Seminarios Sacerdotal y Conciliar. De nuevo volverá a ser enviado a Madrid a finales de este año para informar al ministro Manuel de Roda del estado de la adjudicación de bienes y del proceso de elección de nuevos directores del Seminario.

Pero este último asunto se convertirá a lo largo del año siguiente en motivo de discordia entre los directores de este centro, que los dividirá en antiguos y nuevos. Las desavenencias entre el director de más edad, Francisco González, y Manuel Fumanal, partidario de una nueva línea en la dirección del Seminario, debieron llegar a tal extremo que tuvieron que intervenir el arzobispo y el consejero real Miguel de Lorieri (sobrino de Roda). La decisión, salomónica, fue tan drástica que se resolvió mediante una Real Orden (de 25-I-1780), por la que se le retiraba al primero de la dirección del Seminario, aunque conservando, en atención a su edad y méritos, los honores de Presidente, y se expulsaba imperiosamente a Manuel Fumanal con la dureza de esta suerte de "damnatio memoriae":

Que a Don Manuel Fumanal, se le separe del Seminario, y no pueda volver a él con pretexto alguno y se tilden, y borren las notas y apuntaciones que de su letra se hallan en la Pieza 4 contra la conducta de los nuevos Operarios, y se arranquen del Libro en que se copiaron de otra letra, para la satisfacción de los Operarios (6).

¿A donde fue a parar mosén Fumanal con sus críticas y genio destemplado? Seguramente buscó protección en Madrid, cabe el ministro Roda o el Comisario General de la Bula de Cruzada. El caso es que la siguiente noticia que tenemos por ahora de él procede de una carta que Goya escribe a Martín Zapater el 13 de noviembre de 1781. En la extensa postdata lo nombra el pintor con tal proximidad como si fuera visitante habitual de su casa madrileña o asiduo en el trato, pues éste le comunica que:

Mosén Manuel Fumanal me encarga memorias para ti y que le digas a Ramírez que si es menester lo yrá a confesar como la otra bez.

Pero en el párrafo siguiente, Goya se despacha a gusto en ausencia ya de Fumanal, pues le pone sobre aviso a Zapater de sus exigencias personales y de otras ajenas. Lo llama “gazmoñico de Comisario”, que pretende le pinte para él y además pronto un San Pascual y una Dolorosa, y que hasta se ha permitido decirles a los de la casa de Villamayor que puede pintarles unos majos sobre las chimeneas como los que le había pintado para la casa de Zapater en Zaragoza.

Ante la importuna insistencia de Fumanal y su amenaza de recurrir al mismo Juan Martín de Goicoechea, Director de la Real Sociedad Económica Aragonesa y personaje muy influyente en la vida social de Zaragoza, para que accediera a sus deseos, Goya, antes de terminar advirtiéndole a su amigo de que esté al tanto de estas maniobras, le espeta las siguientes resolución y descalificación sobre tan incordiante clérigo:

y no tiene que cansarse, que no le daré una pinzelada en lo que quiere ni aora ni nunca. Y últimamente es onbre que me pudre mucho él y sus consejos. Está sabedor por si acaso; y nada más.

Anduvo diligente Zapater en informar a Goicoechea, pues en la siguiente carta, de primero de diciembre, Goya le dice a Zapater que ya le escribió Goicoechea sobre el “comisillo”, o comisario, en cuya opinión sobre este asunto coincidían ambos.

Pero aparte de estas prendas morales del carácter de mosén Fumanal, lo que se deduce de estos nombres cruzados y citados en las cartas de Goya

es que frecuentaba el trato de artistas y de los ricos ilustrados zaragozanos Zapater y Goicoechea. El tal Ramírez corresponde al pintor y músico Juan Ramírez de Arellano, hermano de los escultores José, autor de los altorrelieves de la Santa Capilla del Pilar, y fray Manuel (7).

Manuel Fumanal, canónigo de Barbastro

A partir de 1787 volvemos a tener noticias de modo permanente sobre Manuel Fumanal al haber sido nombrado por Carlos III canónigo de la catedral de Barbastro. Se informaba en la sesión capitular del 13 de enero que en la tarde del día anterior había tomado colación de su canonjía como apoderado el canónigo magistral Joaquín Polo, pues no se incorporará Fumanal al cabildo hasta la sesión del 14 de junio, en la que hizo la profesión de fe.

En noviembre de 1788 se comunicaba al cabildo que Fumanal había sido nombrado por el Comisario General de la Cruzada subdelegado de la misma en Barbastro, tras el fallecimiento del canónigo habilitado, Joaquín Polo, que la ocupaba.

No perderá tampoco Fumanal sus vínculos con la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, de Zaragoza. En sesión de 30 de enero de 1795 se acordó solicitarle un informe sobre el estado de las alfarerías existentes en Barbastro, al objeto de mejorar su producción. La Económica tenía también conocimiento de que un maestro alfarero había conseguido hacer unas cañerías de cerámica que podían sustituir a las de cobre de los alambiques utilizados para la elaboración del aguardiente, ya que estas metálicas producían efectos tóxicos (8).

De nuevo será consultado Fumanal por la Económica, en noviembre de 1801, junto con otro grausino noble, Vicente de Heredia, sobre “los cañones de barro” para alambiques, por cuyos informes el alfarero barbastrense inventor de los mismos será nombrado socio de Mérito Artístico de esa Sociedad (9).

En este intervalo de años, Fumanal, que tenía como compañero en el cabildo barbastrense a su tío Valentín Burrell, mantuvo un doble y desagradable contencioso personal: de defensa de su tío ante el obispo y de cuestionar la decisión de éste en el asunto de creación y dotación de vicarías.

De nuevo saltarán a la luz el genio vivo y el litigante modo de comportarse de Fumanal con su prelado, tal vez de temperamento tan enérgico como él.

Era obispo desde 1790 el benedictino don Agustín Abbad y Lasierra, cuyas relaciones con el cabildo barbastrense debieron ser, en general, distantes, cuando no muy enfrentadas. Estando de visita pastoral, envió al rey Carlos IV en julio de 1798 un extenso y durísimo memorial con pormenorizadas denuncias sobre el comportamiento de tres de sus canónigos. De uno de ellos, por el escándalo público de su conducta, de Valentín Burrell, por desobediencia, al negarse a celebrar la misa de hora que le correspondía, y por haber recurrido la suspensión de licencias de celebrar misas y percepción de limosnas con que le había castigado, y de Manuel Fumanal por defender (como lo habían hecho todos los canónigos) a su tío y por haberse opuesto enérgicamente al procedimiento de erección de vicarías perpetuas propuesto por el obispo. Su carácter obstinado, como ya se deduce de la postdata de la carta de Goya, le llevará a enconadas discusiones y desafíos a su superior, a elevar personalmente este asunto a la Audiencia de Zaragoza (que ordenó devolver el expediente a la curia barbastrense) e incluso debió trasladarlo también a la Corte.

Desconcertado, o achicado, el obispo tomó la determinación de informar por extenso al Rey, cargando las tintas contra Fumanal con tan extremada dureza y descalificaciones que concluirá solicitando de la voluntad real lo trasladase de iglesia o destino para apaciguar los ánimos y restaurar la autoridad episcopal:

Se ventilaba en ella al mismo tiempo la erección de Vicarías de la misma Ciudad, con cuyo motivo dicho Canónigo Fumanal, con una animosidad y desenfado temerario, prevalido del título de Calificador, maquinó las calumnias contra el Exponente y propaló especies sediciosas e infamantes, de que dio cuenta a la Cámara; excitó a los Partícipes de diezmos para que dirigiesen todos a un tiempo sus clamores contra el Obispo para conceptuarlo de litigioso e injusto en la redotación de Párrocos y erección de Vicarías perpetuas, ofreciéndose por Agente de todos en la Corte, a la que pasaba con licencia de V.M., por cuyo medio ha logrado se hayan dirigido varias Representaciones contra el Exponente de las Yglesias y Particulares como se lo propuso.

El Exponente, por no dar mayor ocasión de discordia a su Cavildo con la que fomentaba el Canónigo Fumanal, omitió dar sentencia en el expe-

diente de su tío Dn. Valentín Burrell. El Público extraña la falta de providencia en el Obispo, que la suspendió en éste y en otros puntos no menos graves en obsequio de la paz; más como ésta no es conciliable con el espíritu sedicioso, intrigante e impostor de Fumanal, ni el remedio pacífico de los abusos, como desea el Exponente, por esto suplico a V.M. se dignase trasladarlo a otra Yglesia o destino (10).

Pero a pesar de tan tremendas acusaciones elevadas al Rey, nada les sucedió a los canónigos denunciados; no obstante, el obispo pudo llevar finalmente a cabo buena parte de sus reformas y la reorganización de las vicarías (11).

Sobre la sanción por mala conducta al primero de éstos, el cabildo exhortó al obispo que se abstuviera de proceder contra ningún canónigo sin haber designado previamente “conjueces”. Valentín Burrell fallecerá a los 73 años (el 3 de septiembre de 1802) en olor de mansedumbre ante los ojos de sus hermanos los canónigos. En la concisa nota necrológica del acta capitular se le recordaba como: *hombre sencillo, pacífico, timorato i deseoso de obrar con justificación en toda materia.*

Cuando entraron en Barbastro las tropas francesas, en marzo de 1809, el obispo Abbad y Lasierra había huido (o “se había emigrado”, como reza en el Libro de Gestis), pero todos los canónigos, incluido Fumanal, fueron conducidos prisioneros, a la Aljafería de Zaragoza unos y a Pamplona otros. Al fallecer en octubre de 1813 el obispo lejos de su diócesis, en Ribarroja (Valencia), Manuel Fumanal era presidente del Cabildo, y tras el óbito del prelado, será elegido Vicario General de la Diócesis y preparará con la dignidad ritual acostumbrada las exequias episcopales en la catedral.

En los años siguientes figura Fumanal como asistente a la mayoría de las sesiones capitulares. Es interesante señalar tres de ellas, del año 1820.

En la del 25 de enero se dio lectura a dos oficios (del obispo y del ministro de Estado, duque de San Fernando) *para la suscripción a unas láminas que con aprobación del rey nuestro Señor va a abrirse con el título del Hambre de Madrid que se padeció en aquella Corte el año pasado de mil ocho cientos doce durante la dominación francesa y cautiverio de nuestro adorado Monarca el Sr. Dn Fernando VII.*

Dichas láminas correspondían a la reproducción del cuadro *Hambre en Madrid*, de José Aparicio, a quien se autorizó en la “Gaceta de Madrid”, de 18 de diciembre de 1819, para reproducirlo en grabado, cuya venta por suscripción, al precio de 60 reales cada una, se ofrecía a obis-

pos, cabildos catedralicios y ayuntamientos. No me consta que el cabildo de Barbastro tomara un acuerdo sobre esta oferta (12).

En la sesión del 8 de abril Fumanal jurará con los demás miembros capitulares la Constitución de Cádiz. Será la última a la que asista, pues poco después se retirará a su pueblo natal de Graus, donde falleció el 3 de agosto de 1820.

En la sesión capitular del 12 de agosto se dio cuenta de su muerte a los ochenta años, de haber sido enterrado en la iglesia parroquial de Graus y de habersele celebrado las correspondientes honras fúnebres en la iglesia catedral.

Así se desvela, pues, con estos fortísimos claroscuros la personalidad del clérigo Manuel Fumanal, sacada a la luz, fragmentaria y parcialmente, de textos documentales redactados por las otras partes interesadas o personas que lo censuraron con dureza, incluso epistolarmente el mismo Francisco Goya. Sin embargo, no dudó en recurrir a este pintor paisano –quien nunca le pintó los cuadros que tanto le insistía– para que le aconsejase y aconsejar él a su vez al cabildo, antes de llevar a cabo una reforma en edificio tan antiguo y hermoso como la catedral de Barbastro.

NOTAS

- (1) Archivo Diocesano de Barbastro. Libro de Fábrica de 1691 a 1794. El autor de este hallazgo fortuito fue el encargado de dicho archivo, Rvdo. Dn. José Lanau, a quien agradezco la primicia de la noticia y las facilidades para su consulta.
- (2) Manuel IGLESIAS: "Catedral de Barbastro", en la obra de conjunto: *Las catedrales de Aragón*, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1987, pág. 209.
- (3) A.D.B. Legajo de Ordenes Sagradas. Se conservan también los impresos con los respectivos mandatos episcopales al párroco de Graus, referentes a las amonestaciones públicas para la tonsura y el subdiaconado de Manuel Fumanal.
- (4) Francisco Javier CALVO GUINDA: *El Real Seminario de San Carlos de Zaragoza. Sus orígenes (1737-1788)*. Lección inaugural del Curso Académico 1988-1989 del Centro Regional de Estudios Teológicos de Aragón. Zaragoza, 1988, pág. 19.
- (5) Libro de Real Acuerdo, 22-III-1776, f. 8. Tomado de la obra de José Francisco FORNIÉS CASALS: *La Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País en el período de la Ilustración (1776-1808): sus relaciones con el artesanado y la industria*. Confederación Española de Cajas de Ahorros, Madrid, 1978, pág. 268.

- (6) F.J. CALVO GUINDA: op. cit., pág. 31.
- (7) Arturo ANSÓN: *Revisión crítica de las cartas escritas por Goya a su amigo Martín Zapater*, en el Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar", LIX-LX, Zaragoza, 1995, págs. 254-256.
- (8) José Francisco FORNIÉS: op. cit., pág. 255, tomado del Libro de Resoluciones de la Real Sociedad Económica Aragonesa, 1795, pág. 15. Pocos meses después contestará Fumanal informando de la existencia de cuatro fábricas de loza en Barbastro.
- (9) Libro de Resoluciones de la Real Sociedad Económica Aragonesa, 1801, p. 343. (Referencia documental facilitada por el investigador Arturo Ansón).
- (10) A.D.B. Legajo 581. Papeles. Cartas privadas de varios prelados. Copia escrita, redactada en varios folios en la villa de Aínsa, el 23 de julio de 1798, durante la Santa Visita, firmada por "Agustín Obispo de Barbastro":
- (11) Saturnino LÓPEZ NOVOA: *Historia de la muy noble y muy leal ciudad de Barbastro y descripción geográfico-histórica de su diócesis*. Dos tomos, Barcelona, Pablo Riera, 1861. Reedición de la Sociedad Mercantil y Artesana, Barbastro, 1981. En el episcopologio que redactó este autor (secretario de cámara y gobierno de la diócesis y familiar del entonces obispo de Barbastro), le dedica una extensa biografía al prelado Abbad y Lasierra. Respecto de la cuestión de la creación y provisión de las vicarías, motivo de litigio con Fumanal, escribirá: *Constituido al frente de su diócesis el Sr. Abad, desplegó todo su celo apostólico en la reforma de algunas iglesias, cuyo servicio se hallaba algún tanto descuidado, ya por la falta del personal, ora por la indotación de algunos párrocos. Al efecto redotó a muchos de éstos señalándoles la congrua suficiente, e instituyó en la diócesis veinte vicarías nuevas. Pero la obra más señalada por su utilidad, así como ardua por las dificultades que se opusieron a su realización, en que se distinguió el Sr. Abad, fue la nueva planta de la iglesia catedral. Esta era la única parroquia de la ciudad, servida tan solo por el capellán mayor. Pues bien, S.S.I., sin quitarle el carácter de única parroquia, y al dicho capellán mayor el ser cura principal de la misma, erigió tres vicarías perpetuas con ración aneja (... ..). El número de canónigos se redujo al de trece, incluso los arcedianatos y la dignidad del Santo Oficio. El de racioneros a catorce (... ..); de lo que resultó mayor decoro a la iglesia y aumento del culto divino. Para la dotación de los nuevos beneficios instituidos, y redotación de algunos antiguos, fueron suprimidas la dignidad de chantre y los oficios de arcipreste y sacristán mayor, que no tenían residencia y hacía tiempo se hallaban vacantes por la tenuidad de sus rentas. A la nueva planta, que sólo la energía de carácter y constancia del Ilmo. Sr. Abad pudo llevar a cabo en lo más importante, se acompañaron nuevos estatutos, los que juntamente con aquella merecieron la aprobación de S.M. Tomo I, págs. 221-223.*
- (12) La Gaceta de Madrid ampliaba esta noticia explicando que el cuadro de José Aparicio, pintor de Cámara y académico de las de San Fernando y de San Lucas de Roma, había sido aplaudido por el público en la exposición de 1818 de la Academia. La lámina debía ser dibujada por Antonio Galiano y llevaría al pie una explicación del argumento. Del precio de cada estampa destinaría el pintor dos reales para socorrer a los pueblos de Andalucía afectados por la peste. Agradezco a María del Carmen y Manuel Utande la gentileza de facilitarme esta información.

VALORACIÓN DE LA ARQUITECTURA PALMESANA
EN LOS CRONISTAS MALLORQUINES: BINIMELIS,
DAMETO, MUT, ALEMANY

Por

ALEJANDRO SANZ DE LA TORRE

En los libros y manuscritos de historia local anteriores a la Ilustración, se presta poca atención al arte en general y a la arquitectura en particular, limitándose en el mejor de los casos, a la acumulación de datos históricos y cronológicos sobre las obras, y breves descripciones superficiales y carentes de juicios artísticos o comentarios estilísticos. Los historiadores preferían la narración pormenorizada de los acontecimientos históricos, llenos de errores por basarse en simples leyendas o tradiciones, relegando los aspectos artísticos.

Las primeras crónicas locales nos proporcionan las únicas referencias artísticas de algún interés, especialmente las de Juan Dameto y Vicente Mut (siglo XVII). En todas ellas privan los contenidos políticos, biográficos o cronológicos antes que los artísticos o arquitectónicos, que se reducen a meras citas o referencias sobre monumentos importantes y descripciones sumarias y datos sobre fundaciones y construcciones de edificios, religiosos principalmente, muchas veces llenos de inexactitudes.

En general, los cronistas mallorquines se referían a ellos en términos de admiración, destacando su grandiosidad, riqueza o antigüedad, y reconociendo estas cualidades en los edificios góticos de la capital isleña, que superaban en cantidad y calidad a los demás estilos. Sin embargo, no existían preferencias explícitas entre unos u otros estilos, pues aún no había aparecido la historia del arte como tal ni la crítica artística.

En esta visión, cargada también de nostalgia ante un pasado considerado rico, glorioso y mejor que un presente ya decadente, faltan el rigor científico y la crítica. Las descripciones arquitectónicas son muy breves o nulas, y no existe realmente una valoración selectiva de los diferentes estilos arquitectónicos ni de los méritos artísticos de los edificios. Sólo una admiración difusa

de los edificios más destacados, considerados en función de su significado religioso o representativo, de sus proporciones o magnificencia.

Todas las crónicas, ya sean generales o relativas a aspectos parciales de la historia de Mallorca, adolecen de los mismos defectos, y en los pocos libros de viajes que tratan sobre Mallorca, los autores se limitaban a resumir o citar simplemente los mismos datos escritos por Dameto y Mut, sin aportar nada nuevo.

La Catedral gótica de Palma fue, entre los edificios religiosos, el principal objeto de atención de historiadores y viajeros, pues representaba el principal símbolo de poder de una sociedad cristiana, monárquica y aristocrática, donde la religión y la iglesia eran el reflejo y justificación ideológica de ese poder, y monumento antiguo y emblemático de la riqueza y religiosidad de la sociedad mallorquina. Su situación preeminente sobre la bahía hacía que su inmensa mole descollara por encima de la muralla sobre otros edificios como la Lonja o el Palacio de la Almudaina, y sobre los numerosos campanarios de las iglesias de parroquias y conventos, produciendo un efecto de gran belleza y grandiosidad a los ojos del viajero que arribaba al puerto de Palma. Los cronistas llamaban la atención sobre la osadía que suponía que la bóveda de la nave central, de más de cuarenta metros de altura, estuviese sostenida por sólo catorce pilares bastante delgados, o se deleitaban admirando los púlpitos y el coro platerescos de Juan de Salas. De las portadas, era sin duda la Principal, de Miguel Verger y de estilo manierista, la que más les atraía.

Fuera de la arquitectura religiosa, la admiración principal recaía sobre una obra ingenieril y de carácter militar como eran las murallas de Palma, cuya construcción fue trazada en 1575 para sustituir a las anticuadas murallas medievales, y cuyas obras se alargaron durante los siglos XVII y XVIII. Esta gran obra de ingeniería moderna que garantizaba la defensa de la ciudad contra los ataques de piratas turcos y berberiscos, era todo un símbolo del poder militar de la monarquía de Felipe II y de su presencia en el Mediterráneo a través de la propia ciudad de Palma y de las islas Baleares, al tiempo que un elemento disuasorio ante las ambiciones guerreras de sus enemigos.

En segundo lugar, los cronistas destacaban todas aquellas obras antiguas o modernas que reflejaban la riqueza y magnificencia de Mallorca, entre las que abundaban las góticas, tanto civiles como religiosas. Obras góticas como la Lonja, el Palacio de la Almudaina, los conventos de Sto. Domingo

y S. Francisco de Asís, el Castillo de Bellver, el Palacio Episcopal, las torres de Pelaires y de Porto-Pi, la iglesia de Sta. Eulalia o el convento de Sta. Margarita estaban entre las más nombradas, junto con las singulares casas señoriales de la ciudad, muchas de las cuales conservaban todavía estructuras o elementos góticos.

Pese a la falta de rigor científico y crítica, los eruditos ilustrados y románticos se sirvieron de ellas como fuentes de datos y noticias, y como complemento de la más científica investigación archivística. Vargas Ponce, Jovellanos o Villanueva, Furió, Bover, Piferrer o Quadrado los utilizaron como valiosas fuentes para la historia de Mallorca, aún considerando su desigual valor. El uso y abuso de estas crónicas quedó patente en el caso de Furió y Bover, menos dados que los anteriores a la verificación en los archivos de las afirmaciones de Binimelis, Dameto y Mut.

El historiador mallorquín Juan Binimelis y García (1) (Pollensa, 1.538 - Palma de Mallorca, 1616) fue el primer cronista del Reino de Mallorca. Su *Historia del Reino de Mallorca* (III tomos mss.) fue redactada en catalán, siendo traducida al castellano por el propio autor, realizándose posteriormente varias copias más de su obra, aunque la más conocida es la traducción castellana, también manuscrita, hecha por el pavorde Guillermo Tarrasa en el siglo XVIII. Esta obra, bien conocida por todos los interesados en la historia de Mallorca, fue publicada en 1927 con el título de *Nueva historia de la isla de Mallorca y de otras islas a ella adyacentes*.

La primera crónica local, escrita por petición de los jurados mallorquines y comenzada en 1593 (2), abarca desde los orígenes de Mallorca (tratados en clave de fábula bíblica) hasta Felipe II, incluyendo descripciones y datos geográficos, económicos, históricos, religiosos, etc. de villas y lugares, y gran acopio de datos históricos sobre iglesias y monumentos. Los manuscritos de Binimelis, pese a sus numerosos errores y fantasías (3), contenían muchos datos ciertos, y sirvieron como fuentes tanto para cronistas como Dameto y Mut como para eruditos como Furió y Bover; muchos de estos datos se hubieran perdido sin él.

Aportó gran cantidad de datos históricos sobre los edificios palmesanos, pero omitiendo cualquier consideración crítica.

Narró la historia de la construcción de la Catedral, señalando que sus obras se iniciaron con Jaime I tras la conquista de Mallorca en 1229 (4), y

cómo fue puesta bajo la invocación de la Virgen, siendo su primer obispo Ramón de Torrella.

Calificó la Lonja de “suntuoso edificio” (5), y del Castillo de Bellver añadió que “tiene más de hermosura que de fortaleza” (6), a pesar de servir como defensa del antiguo puerto de Porto-Pi.

Citó también las dos torres medievales de Porto-Pi, que servían como torres de señales y como faro, y la iglesia de S. Nicolás de Porto-Pi, y aportó datos históricos sobre las numerosas iglesias parroquiales y conventuales de la ciudad, figurando en su relación las parroquias de Sta. Eulalia, Sta. Cruz, S. Jaime, S. Miguel y S. Nicolás, junto a conventos como Sto. Domingo, S. Francisco de Asís, Sta. Clara, Carmelitas, N^a Sra. del Socorro, Sta. Margarita, S. Jerónimo, N^a Sra. de la Merced, Sta. Magdalena, etc. Binimelis daba la cifra de 33 iglesias en Palma, entre parroquias y conventos.

Describió las murallas de la ciudad de Palma (que el cronista identificaba con la antigua ciudad romana), en proceso de construcción a finales del siglo XVI. “Tiene de circuito esta ciudad por sus murallas y fortalezas nuevas y viejas 3.282 canas o varas de la medida de Mallorca, su figura es casi redonda, y hace en la parte del mar una figura de hemiciclo abierto de un cabo al otro, ... Se entra y sale en dicha ciudad por ocho puertas: la de Sta. Catalina, la del Sitjar, la Pintada, la de S. Antonio, del Campo, de la Calatrava, de la Portella y la del Muelle. En tiempo que los moros dominaban la isla de Mallorca había en la ciudad diez puertas” (7).

Recordó la llegada a Palma de Carlos V el 13 de octubre de 1541, con motivo de la expedición contra Argel, citando brevemente la arquitectura efímera levantada con tal motivo, que supuso la entrada tardía del estilo renacentista en la isla (8).

Juan Dameto y Cotoner (9) (Palma de Mallorca, 1554-1633) sucedió a Binimelis como cronista de Mallorca. Su obra *Historia General del Reyno Baleárico* (10) se extiende hasta 1311, año de la muerte de Jaime II, y junto a la narración histórica local incluye datos sobre fundaciones e historia de parroquias, conventos y otros monumentos de Mallorca sin apenas crítica artística, en la línea de su antecesor Binimelis, al que plagia en muchas noticias (11).

Sus recorridos descriptivos abarcan las diferentes localidades de las islas Baleares, aunque predomina la admiración ante los monumentos de la capital. Más extenso que Binimelis en cuanto a descripciones de edificios, aporta

numerosos datos históricos sobre ellos, pero carece de crítica y selección estilística. Sus manifestaciones de elogios y admiración se fijan no en los méritos de uno u otro estilo o edificio, sino en la suntuosidad o magnificencia de aquellos, siguiendo en la misma línea que su antecesor. Esta admiración hacia los monumentos de Palma de Mallorca, a veces exagerada, se manifestó globalmente por todos ellos aunque, dado que los góticos eran los más ricos y representativos, éstos fueron su principal objeto de atención.

Destacó la Catedral entre los edificios religiosos, obra que comparó con las mejores de España (Toledo, Salamanca, León o Sevilla) por su fortaleza, grandeza, riqueza y belleza. Dameto exageró sus dimensiones, diciendo que “es poco menor que la iglesia de S. Pedro de Roma” (12), dando las medidas de 586 palmos mallorquines de longitud por 272 de anchura para el edificio y de 128 palmos de longitud por más de 80 para la capilla Mayor o Real (13).

Destacó el autor la osadía que suponía que la pesada bóveda de la nave central, de más de 44 metros de altura, descansase sobre catorce pilares tan delgados, de sólo 7,5 palmos de diámetro, y señalaba con admiración que “parece a la vista imposible, que puedan sustentar el peso de una máquina tan grandiosa” (14). Este fue uno de los aspectos más resaltados por los autores posteriores.

Señaló el cronista que la fábrica era toda de mazonería, con tres naves y capillas laterales, siete columnas a cada lado y con el coro en el medio de la nave central, obra ésta de “singular arquitectura” (15), con púlpitos, puertas y sillas curiosamente labradas. También citó el autor la capilla Mayor, las tres grandes puertas de acceso de las que destacaba la Principal, de “admirable traza y grandeza” (16), la torre o campanario alto y cuadrado, sin olvidar elogiar las vidrieras.

Recordando como Binimelis que la Catedral fue mandada construir por Jaime I tras la conquista, y que allí descansaba el cuerpo de su hijo, Jaime II, mencionó también el “grandioso retablo” que se estaba rematando para la capilla del Corpus Christi (17) y la fachada Principal (oeste), señalando de ella que “se rematan el frontispicio y los lados con tres torres, y chapiteles que en extremo la ennoblecen” (18).

Destacó los templos góticos, como Binimelis, a los que tenía estima más por su magnificencia que por sus méritos artísticos, nunca analizados críticamente. En esto, no hay preferencias por uno u otro estilo, atribuyendo similar valor a obras góticas, renacentistas o barrocas. “Los templos mu-

chos, y muy hermosos y grandes, ... Los más principales son en número veintidós, sin algunas otras iglesias y oratorios particulares” (19), señalando la hermosura y capacidad de iglesias parroquiales y conventuales.

De las parroquiales destacó sobre todo la de Sta. Eulalia, que “después de la Catedral excede a todas las demás en preeminencia, ornato y majestad. El templo es suntuoso y magnífico” (20), sin olvidarse de las de Sta. Cruz, Santiago, S. Miguel y S. Nicolás. De las conventuales, Sto. Domingo, “muy suntuoso y magnífico, labrado de piedra muy buena” (21), S. Francisco de Asís, “vase reparando y aún ennobleciendo con un suntuoso frontispicio y portal. El convento es grandioso y magnífico” (22), junto a otras como S. Antonio, N^{ra}. Sra. de la Merced, Sta. Margarita, “iglesia muy capaz y suntuosa, y adornada de muchos y muy ricos ornamentos” (23) o el monasterio de la Real, cercano a Palma. El Palacio Episcopal “es bastante acomodado” (24).

Admiraba el recinto de murallas, en plena construcción en sus días. La fortaleza y magnitud de tales obras hicieron que fijase en ellas su principal atención, por encima de otros edificios civiles. Enumerando como Binimel·lis las ocho puertas de la ciudad (a la del Sitjar la llama de Jesús, nombrada antes Plegadiza), indicaba que:

“Está toda la ciudad defendida con un foso muy hondo, y con muy fuertes y grandiosos baluartes y muros hechos para reparo de todo género de artillería, a la traza moderna; cuya fábrica se va acabando, sin jamás cesar ... Obra sin duda grandiosa y casi parecida a la de las soberbias pirámides de Egipto y milagrosos muros de Babilonia. Acabada la fortificación, entiendo que será una de las ciudades más fuertes y seguras de todo el imperio español” (25).

El Palacio de la Almudaina era “muy insigne y grandioso, con sus torres y muros a lo antiguo” (26), señalando que su fundación era musulmana y anterior a la conquista, siendo luego ampliado.

La Lonja era “de las más hermosas y grandes de toda Europa” (27), y el Castillo de Bellver, “harto grande y fuerte, a la traza antigua” (28), fundado por Jaime II. Hizo referencias a las torres de Porto-Pi y de Pelaires, así como al Castillo de S. Carlos (Dameto habla de la “moderna fortaleza”), construído en el siglo XVII para defender el puerto.

Finalmente, llamó la atención Dameto sobre las magníficas casas señoriales palmesanas, propiedad de aristócratas o de ricos mercaderes y financieros, de construcción gótica o posterior y reflejo de la opulencia de las clases altas locales. “Los edificios son muy grandes y labrados de cantería, con mucha arquitectura y extremada curiosidad, y algunos de ellos parecen más palacios de príncipes y titulados, que casas de caballeros particulares” (29).

Vicente Mut y Armengol (30) (Palma de Mallorca, 1614-87) cierra el trío de los grandes cronistas locales. Su obra *Historia del Reyno de Mallorca* (31) es el segundo tomo que continúa el de Dameto. Mejor tratado por la crítica posterior (32) que sus antecesores en base a su mayor investigación documental y sentido crítico, Mut empieza su narración histórica en 1311 con el reinado de Sancho, y termina en 1650. Nostálgico en una época de decadencia y crisis para España, añora el cronista los tiempos dorados del comercio mallorquín, base de la riqueza de Mallorca, lamentando su decadencia desde el siglo XVI. Su narración se extiende con la biografía del beato Ramón Llull, mallorquín, que es elogiada (y que sería reivindicada durante el romanticismo, al igual que el esplendor comercial medieval y la figura del rey Jaime II).

Aportó numerosos datos históricos y descripciones sobre los edificios religiosos de Palma, sobre todo conventos, dedicando menor atención a los civiles. Igual que Binimelis y Dameto, sintió gran admiración hacia la arquitectura palmesana, especialmente hacia su Catedral, pero sin hacer juicios de valor estilísticos. Aunque aporta más datos sobre los monumentos que trata, y corrige a Dameto en ocasiones, en general sus criterios no varían mucho de los de aquel.

La Catedral fue el edificio en el que más se extendió, aunque su descripción apenas difiere de la de Dameto, salvo en las medidas. Incluyó numerosos datos de su historia, de sus obispos y sacerdotes, etc. y destacó la delgadez de los pilares respecto de la gran altura de la bóveda de la nave central:

“Entre las mejores no es la segunda de España. Tiene su planta interior 540 palmos de largo ... De ancho 275. Está hecha a tres navadas, las dos más bajas tienen de alto 118 palmos, y la del medio 237; y la sustentan siete columnas a cada parte, que aunque siendo tan altas, no tienen de diámetro más que siete

palmos y medio. Cabe más la admiración en lo primoroso que la censura en lo delgado ... así hay maestros que se dejan caer en alguna que parece improporción, para levantar más grandiosa la obra. La fábrica toda es de hermosísima sillería” (33).

Destacó el coro y el aspecto exterior de la Catedral. “El coro está casi en el medio de la iglesia, de gallarda estructura, con sus dos púlpitos en los dos ángulos, de primorosa mazonería. Las altísimas torres y arcos que por afuera arman toda la fábrica, hacen a la distancia de la vista muy bella perspectiva” (34). Atribuyó, erróneamente como los anteriores, los inicios de la obra a Jaime I, dedicada a la Asunción de la Virgen, y señaló que el rey Jaime II yacía en medio de la capilla Mayor, delante de las gradas del altar.

Las medidas de la capilla Mayor o Real, que dió Mut, eran similares a las de Dameto, 128 palmos de largo por 81 de ancho. De su altura escribió que eran 106, bastante menos de los que tiene (35).

Aportó bastantes noticias sobre los conventos de Palma, destacando los góticos de Sto. Domingo y S. Francisco junto a los de N^a. Sra. del Carmen y S. Agustín (N^a. Sra. del Socorro), barrocos.

Citó la fundación del convento de Sto. Domingo en 1231 y narró su historia, diciendo que su iglesia “es de las mejores, y no la segunda de las que hay en la isla” (36), obra terminada en 1359, y uno de los conventos más grandes y ricos de la Corona de Aragón.

Detalló la historia del convento de S. Francisco de Asís con prolijidad, señalando el inicio de sus obras a finales del siglo XIII. “La iglesia es de una navada, tan maravillosa como la que tiene esta religión en Zaragoza ... La planta de su sitio es mayor que el que tienen en Madrid; el bellissimo dormitorio de 272 pies de largo, y los claustros tienen en su estructura memorables señas de su antigüedad” (37).

Señaló la fundación medieval del convento de N^a. Sra. del Carmen, diciendo que “la iglesia es de las mayores de la ciudad, y es de hermosa fábrica ... El convento es muy capaz” (38).

Del convento de S. Agustín (N^a. Sra. del Socorro) habló de su iglesia construída desde mediados del siglo XVII. “Ahora se está edificando otra iglesia al lado, de moderna y gallarda fábrica” (39), aportando datos sobre su primitiva fundación.

Citó los conventos de Sta. Clara, (“suntuoso convento”), N^a. Sra. de la Concepción del Olivar, (“iglesia de hermosa y moderna fábrica”), S. Jerónimo, Sta. Magdalena, Teresas, Mercedarios, S. Francisco de Paula, N^a. Sra. de Montesión, Sta. Margarita, N^a. Sra. de la Concepción, etc. de gran diversidad estilística.

Dentro de la arquitectura civil, se refería al “bello y suntuoso edificio de la Lonja, o casa de contratación, fabricada de la insigne piedra de Santañí” (40), igual que hicieran los cronistas anteriores.

Las murallas de Palma, según Mut, fueron iniciadas en 1562 según diseño del ingeniero italiano Jorge Fratín (41) (las proyectó su hermano Jacobo en 1575), que acomodó la nueva obra (quinto recinto) a la fortificación anterior, que se había quedado anticuada pues databa de la Edad Media. Las noticias de Mut fueron seguidas por los autores ilustrados y románticos, cayendo en los mismos errores. El hornabeque (1670) que defendía la muralla fue obra del propio Mut, versado en tales materias, que en 1664 publicó en Mallorca un tratado de arquitectura militar.

Las describió sucintamente: “La forma de la planta es casi un semicírculo irregular: tiene diez baluartes por la parte de tierra, cada uno con defensas y figura regulares: la parte que mira al mar tiene seis baluartes, todos bien guarnecidos de artillería. La circunvalación de la contraescarpa tiene de recinto tres mil y quinientos pasos italianos, que montarán casi veinticinco mil setecientos veinte palmos mallorquines ... La materia de la muralla es una piedra arenosa y blanda, en la cual embazan las balas sin atormentar la fábrica, y una bala de cañón tirada de puntería penetra sólo dos palmos sin hacer rompimiento alguno. El ángulo de los baluartes es obtuso, porque en el tiempo que se diseñó la planta aún no se tomaba tanta defensa de la cortina, y por consiguiente en figura grande los ángulos pasan de rectos. La muralla de piedra es de catorce palmos; el terraplén de los baluartes pasa de cincuenta pasos geométricos” (42).

Jerónimo Agustín Alemany y Moragues (43) (Palma de Mallorca, 1693 - Madrid, 1753) escribió una *Historia general del Reino de Mallorca* (44) que continúa la de Mut, y cuya segunda parte quedó inédita. Narra la historia de Mallorca desde 1650 hasta la muerte de Felipe IV, sin olvidar disertar sobre los orígenes fabulosos de Palma y su fundación romana, cayendo en numerosas fantasías. Sus fuentes son las mismas que los demás cronistas, los historiadores romanos, Florián de Ocampo, etc. junto a Da-

meto y Mut. La primera página del libro se ilustra con una sencilla vista xilográfica de Mallorca, muy poco veraz.

Apenas comentó nada de la arquitectura palmesana, limitándose a ofrecer una breve descripción de sus murallas. “La plaza que hoy día muestra esta Ciudad, forma una porción de esfera algo irregular, mayor que el semicírculo, coronada de trece baluartes casi inexpugnables, con fosos muy profundos y capaces. Hermoséanla siete puertas principales, y cinco puentes; obra moderna y de fortificación muy ajustada a las reglas del Arte” (45).

Trazó una idea general de los edificios: “Sus edificios así públicos como de la nobleza son de fábrica muy grande, y suntuosa, y en ellos esmeró el Arte sus primores” (46).

Los libros sobre Mallorca publicados en el extranjero, muy reducidos en número, tampoco aportan ninguna novedad respecto a lo ya visto, limitándose a incluir alguna breve información tomada de Dameto o Mut (47), fuentes principales de todos ellos. El interés de Europa por la isla de Mallorca no adquirió importancia hasta el romanticismo, en torno a 1840. Entre los viajeros podemos destacar a Juan Alvarez de Colmenar y al abate Jean de Vayrac.

Juan Alvarez de Colmenar es el autor del libro *Les délices de l'Espagne et du Portugal ...* En su vol. III dedica algunas páginas a la descripción histórico-geográfica de las Baleares, y da una brevísima noticia de Palma y sus edificios. El libro del abate francés Jean de Vayrac (48) *Etat present de l'Espagne ...* incluye una historia y descripción del Reino de Mallorca en la segunda parte del primer tomo. Da el autor referencias de su situación geográfica, historia hasta la conquista de Jaime I, descripción de localidades de las islas Baleares, y de la ciudad de Palma. Vayrac señaló como fuentes las habituales de los cronistas, Ptolomeo, Estrabón, Diodoro, junto a otras como Mariana o Florián de Ocampo, aunque principalmente sus datos provengan de Dameto, de quien se guió en sus breves descripciones arquitectónicas.

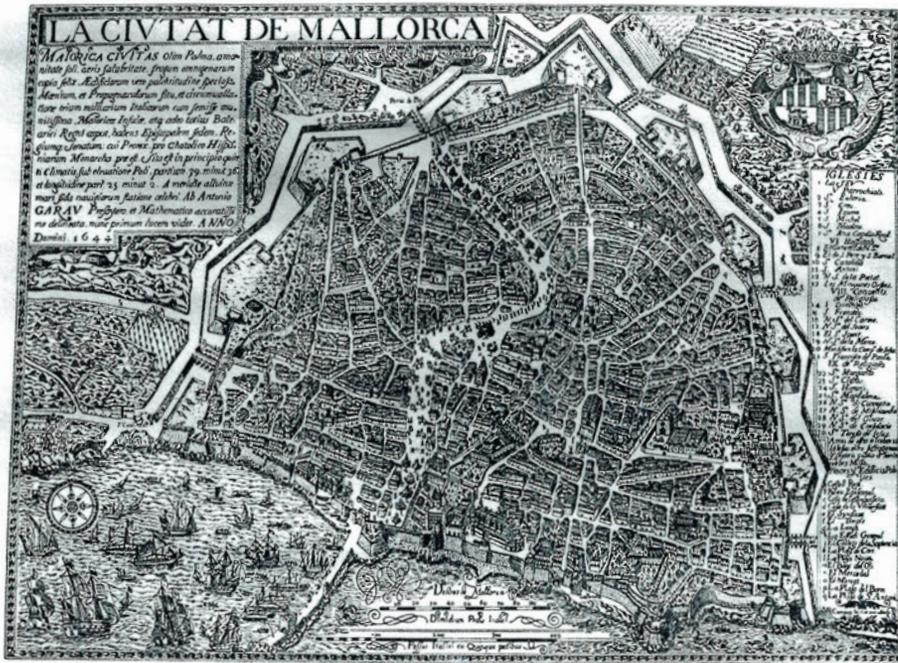


Fig. 1. La ciudad de Mallorca. Dibujo de Antonio Garau, calcografía de Antonio Company. Año de 1644.

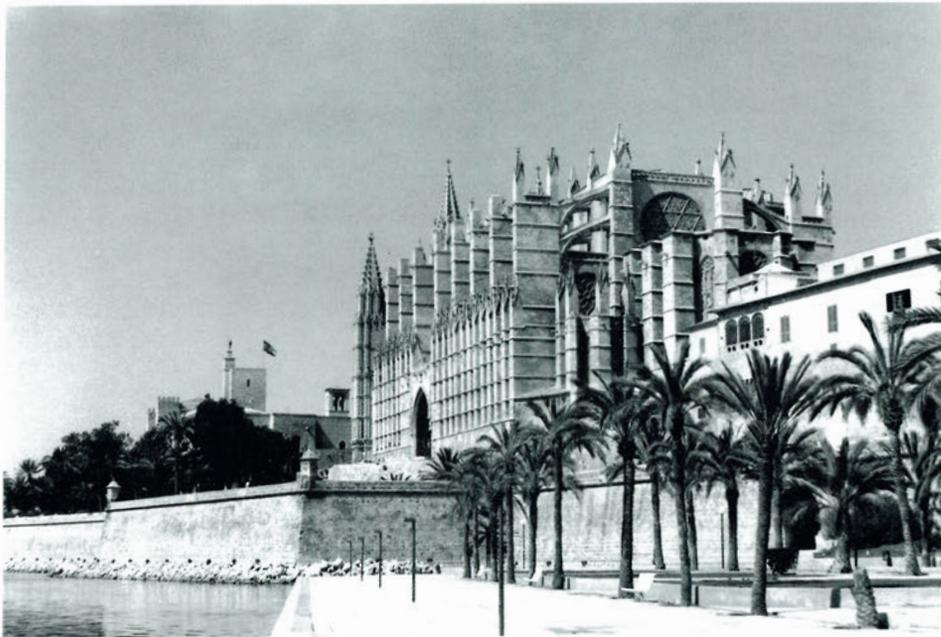


Fig. 2. Catedral de Palma.



Fig. 3. *Portada Principal de la Catedral.*



Fig. 4. *Puerta del Coro catedralicio.*



Fig. 5. *Puerta del Muelle.*



Fig. 6. Murallas de Palma.



Fig. 7. La Lonja de Palma.



Fig. 8. Puerta Principal de la Lonja.

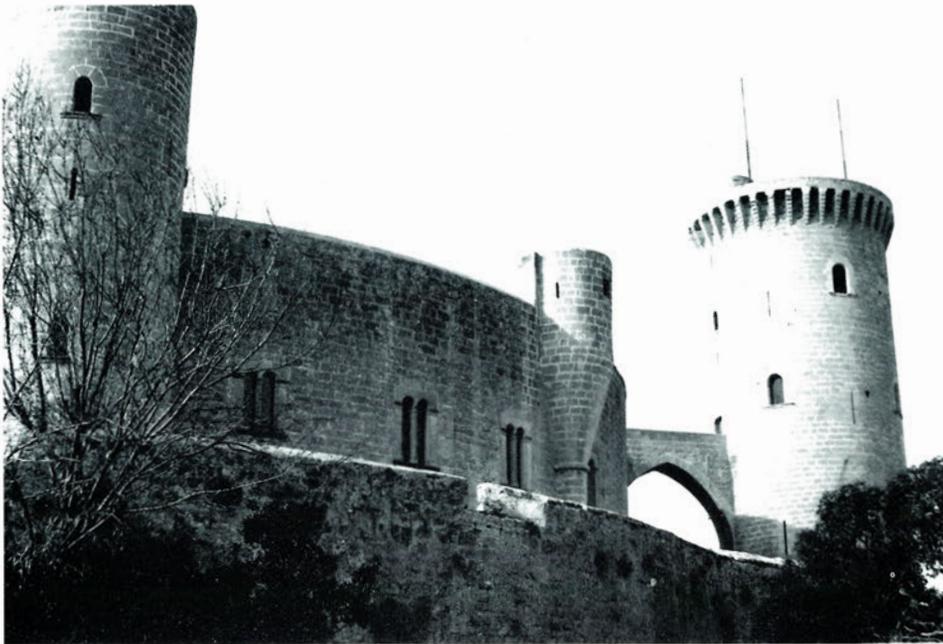


Fig. 9. Castillo de Bellver.



Fig. 10. *Patio del Castillo de Bellver.*



Fig. 11. *Portada de la iglesia de S. Francisco de Asís.*

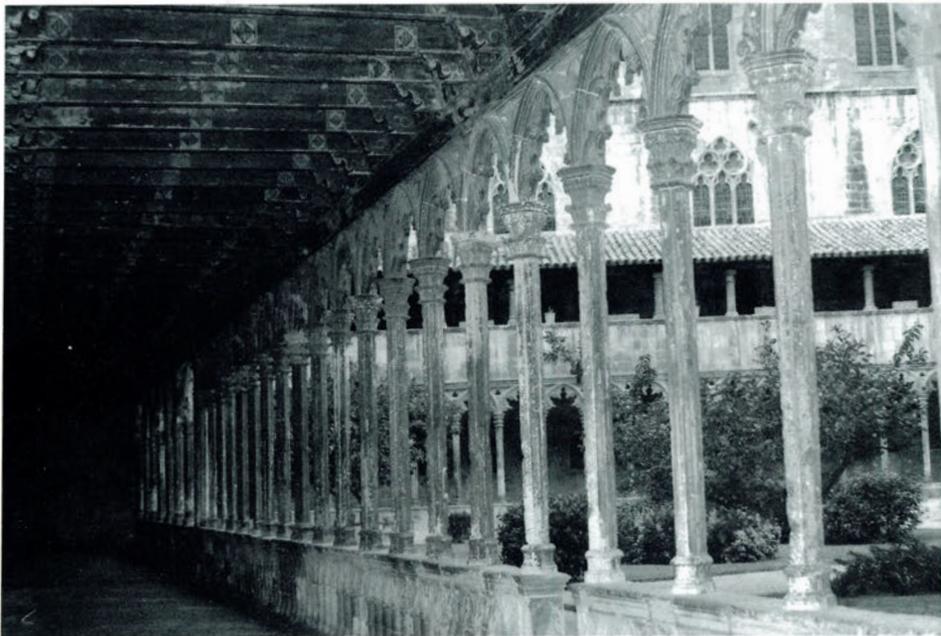


Fig. 12. *Claustro de S. Francisco de Asís.*

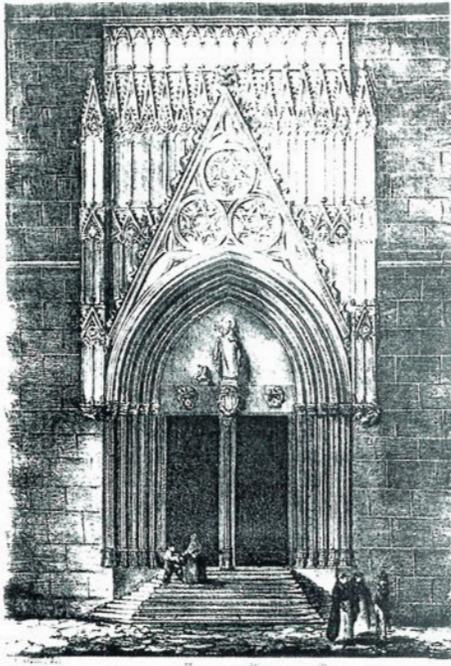
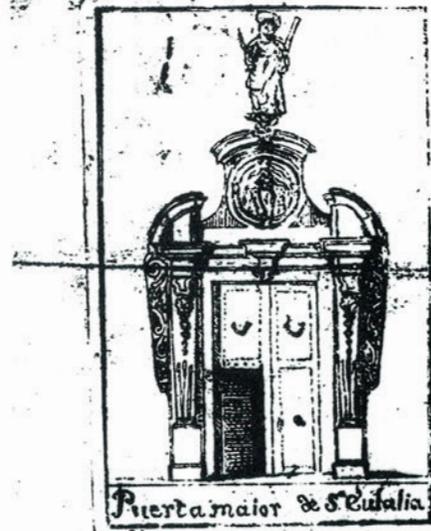


Fig. 13. Puerta principal del templo de Sto. Domingo en Palma, como existía al principio de 1837. Dibujo de J. Alzina. Litografía en Dameto, J.; Mut, V. y Alemany, G.: *Historia general del Reino de Mallorca*. 2ª ed., Palma, Imp. Nal. a cargo de Juan Guasp y Pascual, 1840-1, vol. III.



Berard. f.

Fig. 14. Puerta mayor de Sta. Eulalia. Calcografía de Jerónimo Berard, finales del siglo XVIII. En Bover de Rosselló, Joaquín María: *Misceláneas históricas mallorquinas*. Mss., t. V, fol. 57. Palma, Biblioteca B. March.



Fig. 15. Torre de Porto-Pi.



Fig. 16. Torre de Pelaires.



Fig. 17. *Palacio de la Almudaina.*



Fig. 18. *Palacio Dezcállar.*

NOTAS

- (1) Historiador, matemático y astrónomo, estudió medicina en Valencia y amplió su formación en Roma; en 1570 realizó un mapa de Menorca y posteriormente otro de Cabrera. Vuelto a Mallorca fue ordenado sacerdote, obteniendo en 1578 una canonjía en la Catedral. Inventó instrumentos astronómicos y recorrió la isla para hacer una descripción de medidas y distancias geométricas. Escribió obras en catalán, castellano y latín, inéditas o perdidas todas salvo su *Historia del Reino de Mallorca*.
- (2) Vargas Ponce situó su redacción en 1595, opinión seguida por Bover. Ver VARGAS PONCE, *Descripciones*, 104 y BOVER DE ROSSELLO, *Biblioteca*, I, 102-3.
- (3) Binimelis recurría frecuentemente a la Biblia y a las fuentes latinas para explicar los sucesos históricos, introduciendo numerosas fábulas; su escaso rigor científico, especialmente al hablar del origen de Mallorca, mereció las críticas de Vargas Ponce. “Y con todo es apreciable o lo fue este manuscrito porque entre tanto desecho es un manantial perenne de noticias de la isla, comprobadas, y que se buscarían en vano en otra parte, de que se han aprovechado los historiadores Dameto y Mut; así bien está olvidada y de ningún modo es digna de prensa”. VARGAS PONCE, *Descripciones*, 104. Bover apuntó que fue plagiada escandalosamente por Dameto, “motivo por el cual su historia sería inservible si ahora se diese a la estampa”. BOVER DE ROSSELLO, *Biblioteca*, I, 103.
- (4) Con Jaime I se habilitó la mezquita Mayor para el culto cristiano, iniciándose las obras de construcción de la Catedral a principios del siglo XIV, reinando Jaime II.
- (5) BINIMELIS, *Nueva historia*, III, 359. “Era esta isla de Mallorca de tanta contratación y negocio, cuanto hoy sea Cádiz y Sevilla; porque mucho antes de que se descubriese la navegación de la India Occidental y la de Portugal, toda la especiería y drogas que ahora van a Cádiz y Sevilla, venían por tierra hasta Damiata, y de allí cargaba toda para Mallorca, de donde después se proveía toda España”. Ibid. La visión nostálgica del esplendor del comercio mallorquín bajomedieval fue común a todos los cronistas locales.
- (6) BINIMELIS, *Nueva historia*, IV, 52.
- (7) BINIMELIS, *Nueva historia*, IV, 6-7. La cana mallorquina equivale a 1,564 metros.
- (8) “Hicieron los mallorquines un portal muy suntuoso, y un puente muy hermoso, para el desembarco del César, y otro portal en la puerta del Muelle, y otro en la arcada de S. Juan de la Lonja, y otro en la Cadena de la plaza de las Cortes, y otro en la plaza de la Seo, delante de la Casa llamada Almoyna. Y otro en la Puerta del Mar de la Iglesia Mayor. Todos los seis portales fabricados con grande artificio, adornados de muchos motetes, versos y epigramas en alabanza del César y de su venida”. BINIMELIS, *Nueva historia*, II, 250-1. La descripción completa con grabados de la arquitectura efímera figura en el *Llibre de la benaventurada vinguda*.
- (9) Historiador y segundo cronista de Mallorca. En 1602 ingresó en la Compañía de Jesús, siendo destinado a Barcelona, Calatayud y Zaragoza. Abandonó la orden en 1614 y volvió a Mallorca. Viajó por Francia e Italia y en 1621 se doctoró en Derecho. En 1631 fue nombrado cronista del Reino de Mallorca por el Grande y General Consejo. Su obra principal es la *Historia general del Reyno Baleárico* en dos volúmenes, del que sólo se publicó el primero, perdiéndose el manuscrito original del segundo.

- (10) Fue reeditada con notas de Bover y Moragues en DAMETO, MUT, ALEMANY, *Historia general*, I. Las notas ocupan el vol. II.
- (11) Así lo indicaron Vargas Ponce y Bover. "El estilo en general, ..., es propio de historia, ni extremadamente conciso, ni con redundancia fastidioso: el autor no muy crédulo, aunque según el siglo en que floreció, de poca crítica: la erudición muy abundante y exquisita ... con algunos aunque pocos documentos sacados de los archivos de la isla". VARGAS PONCE, *Descripciones*, 106.
- (12) DAMETO, MUT, ALEMANY, *Historia general*, I, 25.
- (13) Las medidas se aproximan a las reales de la Capilla Mayor, se quedan cortas en la anchura y son excesivas en su longitud. La Catedral tiene unos 109,40 metros de longitud por 55 de anchura y su Capilla Mayor 24,15 de longitud por 15,90 de anchura. Las de Dameto serían respectivamente 114,56 por 53,17 y 25 por 15,64 metros. Un metro equivale a 5,115 palmos mallorquines.
- (14) DAMETO, MUT, ALEMANY, *Historia general*, I, 26. El diámetro de los pilares oscila entre los 1,49 y 1,67 metros. Dameto da la cifra de 1,46 metros.
- (15) La sillería del coro es gótica del siglo XV; el coro, su puerta de ingreso, los púlpitos y algunos motivos de la sillería son obra del aragonés Juan de Salas, introductor en Mallorca del estilo plateresco en el primer tercio del siglo XVI.
- (16) DAMETO, MUT, ALEMANY, *Historia general*, I, 372. Es pieza manierista de Miguel Verger y fue terminada en 1601.
- (17) Se refiere al retablo manierista de Jaime Blanquer (1599), con matices que preludian el estilo barroco.
- (18) DAMETO, MUT, ALEMANY, *Historia general*, I, 26.
- (19) DAMETO, MUT, ALEMANY, *Historia general*, I, 25.
- (20) DAMETO, MUT, ALEMANY, *Historia general*, I, 378.
- (21) DAMETO, MUT, ALEMANY, *Historia general*, I, 395. El convento y su iglesia góticos fueron demolidos en 1837.
- (22) DAMETO, MUT, ALEMANY, *Historia general*, I, 401. La fachada y parte de la nave fueron dañadas por un rayo a finales del siglo XVI; la portada, barroca, la concluyó Francisco de Herrera a finales del siglo XVII.
- (23) DAMETO, MUT, ALEMANY, *Historia general*, I, 405-6.
- (24) Es un edificio gótico de fachada manierista (1616).
- (25) DAMETO, MUT, ALEMANY, *Historia general*, I, 25.
- (26) DAMETO, MUT, ALEMANY, *Historia general*, I, 27.
- (27) DAMETO, MUT, ALEMANY, *Historia general*, I, 28.
- (28) DAMETO, MUT, ALEMANY, *Historia general*, I, 29.
- (29) DAMETO, MUT, ALEMANY, *Historia general*, I, 25.
- (30) Historiador, juriconsulto y escritor, doctor en Derecho, sargento mayor de la ciudad de Palma, contador e ingeniero general del Reino de Mallorca, fue nombrado cronista del Reino en 1641 y fue jurado de Mallorca junto a otros cargos municipales. En 1650 publicó su *Historia del Reyno de Mallorca*, continuando la de Dameto; quedó inédito un segundo volumen con descripciones de las Baleares. Publicó tratados militares y escribió obras históricas, biográficas, etc. además de un plano de Alcudia (1660).

- (31) Incluida en el vol. III de DAMETO, MUT, ALEMANY, *Historia general*.
- (32) “El autor es juicioso, imparcial y nada crédulo: su historia trae en la narración el carácter de la veracidad. No tiene tanta erudición como Dameto, pero está más instruido en las cosas interiores por la cuidadosa lección de los archivos”. VARGAS PONCE, *Descripciones*, 107. Bover era de la misma opinión: BOVER DE ROSSELLO, *Biblioteca*, I, 536-41.
- (33) DAMETO, MUT, ALEMANY, *Historia general*, III, 653. Mut rebaja ligeramente la longitud (105,57 metros); las restantes medidas son similares a las de Dameto. Indica algo más de 46 metros para la altura de la nave central, excediendo en unos 2 metros su altura real.
- (34) DAMETO, MUT, ALEMANY, *Historia general*, III, 653.
- (35) 20,72 metros frente a los 28,30 que tiene.
- (36) DAMETO, MUT, ALEMANY, *Historia general*, III, 658.
- (37) DAMETO, MUT, ALEMANY, *Historia general*, III, 665-6.
- (38) DAMETO, MUT, ALEMANY, *Historia general*, III, 669. Esta iglesia del siglo XVII fue demolida tras su desamortización, en el XIX.
- (39) DAMETO, MUT, ALEMANY, *Historia general*, III, 673.
- (40) DAMETO, MUT, ALEMAY, *Historia general*, III, 546.
- (41) “En el año de 1562 se hubo de reparar un pedazo de muralla hacia la puerta de S. Antonio, y contrapesando los gastos de una nueva planta con los de los continuos reparos que se hacían, por ser viejo el casamuro, pidió el reino a su Majestad, siendo síndico en la corte Pedro Ignacio Torrella, que se fortificase la ciudad en la forma moderna, ayudando con su Real hacienda por mitad” y más adelante: “Envió el Rey al ingeniero Jorge Fratrín, que diseñó la planta del recinto, acomodándole una fortificación irregular lo más ajustada que pudo”. DAMETO, MUT, ALEMAY, *Historia general*, III, 603. El proyecto fue de su hermano Jacobo, interviniendo Jorge en las obras.
- (42) DAMETO, MUT, ALEMANY, *Historia general*, III, 604. La circunvalación de la contraescarpa equivale a poco más de 5.028 metros y el espesor de la muralla a casi 2,74 metros.
- (43) Sucedió a Mut como cronista del Reino de Mallorca. Partidario de Felipe V en la guerra de Sucesión, ejerció después cargos municipales y jurídicos en Mallorca. En 1717 fue nombrado cronista del Reino, y fue miembro honorario de la Academia de Historia de Madrid. Escribió una *Historia general del Reino de Mallorca* (1723), varias relaciones de festejos y obras sobre medallas romanas.
- (44) “El estilo es lato y pesado, lleno de necias reflexiones; y como su asunto carece de interés, y como versa sobre particularidades domésticas ... su lección es tan fastidiosa, como poco útil”. VARGAS PONCE, *Descripciones*, 108. Bover por el contrario lo consideraba útil: BOVER DE ROSSELLO, *Biblioteca*, I, 19-22 y 563-4.
- (45) ALEMANY, *Historia*, 56.
- (46) ALEMANY, *Historia*, 57.
- (47) Ver sobre historia de Mallorca y viajes por la isla: CAMPBELL, Colin, *The ancient and modern history*; HERMILLY, M. de, *Histoire*; HENRY, Dominique Marie Joseph, *Histoire; Remarques d'un voyageur*; SEYFART, Johan Friedrich, *Kurze doch grundliche*. Las fuentes de éste último son Alvarez de Colmenar y Vayrac entre otros.
- (48) Nacido en Vayrac (Quercy), vivió 20 años en España. Tras su retiro en París en 1710, escribió varias obras históricas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEMANY, Gerónimo, *Historia general del Reino de Mallorca, Palma, Pedro Antonio Capó, 1723, I parte.*
- ALVAREZ DE COLMENAR, Juan, *Les délices de l'Espagne et du Portugal ...*, Leide, Chez Pierre Van der Aa, 1707, V vols. (Hay una segunda edición de 1715 en VI vols.).
- BINIMELIS, Juan, *Nueva historia de la isla de Mallorca y de otras islas a ella adyacentes*, Palma, José Tous, 1927, V vols.
- BOVER DE ROSSELLO, Joaquín María: *Biblioteca de escritores baleares*, Palma, Imp. de Pedro José Gelabert, 1868, II vols. (Hay edición facsímil, Barcelona, Curial, 1976).
- CAMPBELL, Colin, *The ancient and modern history of the Balearic Islands*, London, W. Innys, 1716.
- DAMETO, Juan, *Historia General del Reyno Baleárico*, Ciudad de Mallorca, Gabriel Guasp, 1632 (en algunos libros figuran los años 1633 y 1684).
- DAMETO, Juan; MUT, Vicente; ALEMANY, Gerónimo, *Historia general del Reino de Mallorca*, 2ª edición, Palma, Imp. Nacional a cargo de Juan Guasp y Pascual, 1840-1, III vols.
- HENRY, Dominique Marie Joseph, *Histoire de Roussillon comprenant l'histoire du royaume de Majorque*, París, Imp. Royale, 1835, II vols.
- HERMILLY, M. de: *Histoire du Royaume de Majorque avec ses annexes*, Maestricht, J. Edme Dufour et P. Roux, 1777.
- Llibre de la benaventurada vinguda d'l Emperador y Rey do Carlos en la sua ciutat d'Mallorques*, Palma, Ferrando de Cansoles, 1542.
- MUT, Vicente: *Historia del Reyno de Mallorca*, Mallorca, Herederos de Gabriel Guasp, 1650.
- Remarques d'un voyageur sur la Hollande, l'Allemagne, l'Italie, l'Espagne, le Portugal, l'Afrique, le Bresil, et quelques Isles de la Mediterranée*, La Haye, M. G. de Merville, 1728.
- SEYFART, Johan Friedrich, *Kurze doch grundliche Beschreibung der Balearischen und Pythyusischen Inseln, Majorca, Minorca, Ivica und Formentera*, Frankfurt und Leipzig, A. J. Felsseckers Erben, 1756.
- VARGAS PONCE, José, *Descripciones de las islas Pitiusas y Baleares*, Madrid, Imp. Vda. de Ibarra, 1787 (hay edición facsímil, Palma, Barcelona, José J. de Olañeta, 1983).
- VAYRAC, Jean de, *Etat present de l'Espagne, où l'on voit une geographie historique du pays ...*, París, Chez Antonin Des Hayes, 1718, III tomos (hay otras ediciones, Amsterdam, 1719 y París, 1721).

JUAN DEL RIBERO RADA Y EL ORDEN DÓRICO

Por

M^a DOLORES CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA

En la obra artística de Juan del Ribero Rada resulta difícil precisar cual ha sido la fuente de inspiración y el modelo concreto utilizado en la elección de cada orden arquitectónico. Podemos anticipar que la creación de su lenguaje ha sufrido un proceso de asimilación, que tiene como punto de partida las obras de artistas del renacimiento y los modelos teóricos y gráficos que Ribero guardaba en su magnífica biblioteca privada (1). Entre el amplio bagaje de influencias impresas que el arquitecto trasmerano recibió nunca se atuvo a un único *tratado*, entre otras cosas porque todos parten o son interpretaciones de Vitruvio y solamente pequeños matices los diferencian; como a veces ocurre entre las *Reglas* vigolescas y los dibujos de Palladio (2). No obstante, en sus creaciones sí existe una paulatina incorporación de modelos y de planteamientos conceptuales; en los primeros proyectos aparecen las ideas y dibujos de Sebastián Serlio, más tarde, en torno a los años 1570, se incorporan los de Vignola, sin abandonar nunca los serlianos, y hacia 1576 se suman ciertos detalles de Palladio cuyo tratado traduce al castellano en 1578 (3).

A los esquemas teóricos e impresos asimilados, Ribero añadió lo aprendido de otros artistas que él conocía directamente, como Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera, o las referencias indirectas del mundo italiano. De esta manera, abierto a todas las posibilidades crea un lenguaje propio, bastante clasicista y cercano al modo de hacer de Juan Bautista de Toledo, de Bramante y de Sangallo, pero adaptado a las peculiaridades de la arquitectura española de ese momento histórico y de los conjuntos que le son encomendados (4).

En numerosas ocasiones, a lo largo de su vida y obra, Juan del Ribero puso de relieve el profundo conocimiento que tenía sobre la tratadística italiana del renacimiento. En la mayoría de los documentos relacionados con sus trazas y proyectos suelen aparecer referencias a los que él

considera maestros o modelos. Así, en 1582, en las condiciones dadas sobre la obra del desaparecido monasterio benedictino de San Claudio en León, Ribero especifica: “*Quarta... que se levanten los basamentos y poyos con buena orden, todo ello por dentro y por fuera de piedra de Boñar, hasta el alto de cinco pies, al qual alto por la parte de fuera se echara una basa de la orden dórica segun enseña el alzado...; Quinta... en el interior se guarde la orden coríntia ansi en los gruesos como en los altos de las columnas, capiteles, architraves, friso, cornisa, ympos-tas y molduras de los arcos...*” (5). En relación con las trazas del interior de la iglesia de las Huelgas Reales de Valladolid, especifica que: “*será de orden coríntia bien labrada y asentada y bien observado como Palladio lo demuestra y enseña...*” más adelante insiste “*...los capiteles, bien labradas las hojas como Palladio lo enseña*” (6). En las condiciones estipuladas para la obra del claustro de la catedral de Zamora se determina “*...Las golas y treglilfos serán destrivuidos en la forma que lo manda la orden dórica y lo enseñan las trazas, todo ello será enriquecido de la mejor y mas galana compostura que de lugar la materia, pues es parte que ha de hazer bella la forma*” (7).

En la elección de los órdenes Juan del Ribero utilizó todos los considerados clásicos: toscano, dórico, jónico, corintio, compuesto, más el denominado *orden rústico* de Sebastián Serlio. En el conjunto de su obra, el arquitecto trasmerano muestra preferencia por el dórico y el jónico, tanto de manera aislada, como en asociación dentro de un mismo conjunto en el que se dispone la superposición de ambos órdenes. Tal preferencia obedece a dos cuestiones básicas: una, a la asimilación del simbolismo y del sentido de los órdenes propuesto por Serlio y mantenido por Palladio; otra, a que Ribero sabe muy bien que cada orden elegido condiciona una estructura, un alzado, un ordenamiento general del edificio conforme al concepto clásico y, por tanto, no ha de quedar reducido al empleo de unos elementos o a una ornamentación (8).

CONCEPTUALIZACIÓN Y CONFIGURACIÓN DEL ORDEN DÓRICO EN JUAN DEL RIBERO

El carácter clasicista de Juan del Ribero, unido a su posible formación italianizante y a la tipología de edificios que proyecta, le conducen a un empleo continuo y prioritario del orden dórico. En esta elección, el maestro de

Trasmiera tiene presente la idea expresada por los tratadistas del renacimiento, sobre todo por Serlio, para quien los órdenes, de acuerdo al concepto de "*decoro*" vitruviano, expresan unos determinados contenidos (9). En el caso del dórico, Serlio considera que se adecuaba perfectamente a las obras referidas a Cristo, santos guerreros, casas de héroes y de personalidades fuertes, es decir, a los templos y palacios o, como también afirma Palladio, a edificios para los que "*se requiere fortaleza y perpetuidad, por su carácter sagrado y dedicado al Dios*" (10).

Desde sus primeras intervenciones al lado de Rodrigo Gil de Hontañón en el palacio de los Guzmanes de León, Ribero Rada se inclinó por su uso conforme al esquema denominado vitruviano. Tanto desde el punto de vista formal como conceptual, el dórico del maestro español parte de las reglas y principios propuestos por la teoría arquitectónica de Sebastián Serlio. En sus planteamientos normativos, Juan del Ribero tiene en cuenta el concepto serliano del "*arbitrio*" del arquitecto, mediante el cual se permite ciertas licencias formales derivadas de la libertad de creación que propone el boloñés (11). En función de esta idea, el trasmerano se acerca a veces a un ordenamiento donde priman la originalidad y la novedad, más que la monótona repetición de esquemas fielmente vitruvianos. En los aspectos formales, Ribero hace suyo el sentido crítico de Serlio respecto de la obra de Vitruvio y se atreve a innovar o a acercarse más al monumento romano que a las múltiples interpretaciones del texto clásico (12). Consecuente con esta línea de pensamiento, Juan del Ribero desarrollará una capacidad creativa, o, al menos, un lenguaje formal muy personal, materializado en sus modelos de soportes, capiteles, entablamentos y cornisas.

En el plano conceptual, Ribero demuestra una sólida formación teórica. Mantiene los conceptos vitruvianos y albertianos de la *utilitas*, *firmitas* y *belleza* (13). Considera que la belleza se fundamenta en la correspondencia del conjunto, o del todo con las partes; es decir, en la armonía y así lo expresa en 1582 a la hora de dar las trazas del monasterio leonés de San Claudio "*en la forma que conbenga guardando en todo la semetría y correspondencia que la tal obra pide...por manera que no a de aber miembro grande ni pequeño que no tenga su armonía y correspondencia entre si y las partes con el todo, por que dé contentamiento a los que lo bieren*" (14). Estos conceptos estéticos, le conducen inexorablemente al empleo de un orden, de unas medidas y de un módulo, elementos que constituyen la base

del verdadero sistema arquitectónico del clasicismo. En la búsqueda de esta codificación del lenguaje, Juan del Ribero se ve obligado a recurrir a las normas y reglas prácticas establecidas por Serlio, Vignola y Palladio para lograr el auténtico sentido de la arquitectura.

De Sebastián Serlio toma la concepción de un módulo específico para cada orden, basado en cálculos numéricos complicados, mediante el cual se obtiene la armonía del conjunto. De Vignola aplica ciertas medidas concretas y la esquematización de los órdenes que aparecen en sus dibujos y de Palladio imita la primacia romana respecto del mundo artístico posterior, la valoración de la columna y ciertos detalles formales. De todos, adquiere una actitud muy poco dogmática respecto a Vitruvio, lo que le permite fijarse y tener como punto válido de referencia los monumentos de la Antigua Roma o de la arquitectura italiana del Cinquecento y desarrollar, a partir de ellos, un sistema de órdenes arquitectónicos de acuerdo al *modelo romano* que caracteriza toda su obra artística.

Desde la década de 1570 a 1580, Juan del Ribero desarrolló una tipología de orden dórico que denota la asimilación de los ejemplos italianos y vitruvianos a los que superpone su capacidad de creación personal. El dórico de la portada prioral de la Colegiata leonesa de San Isidoro (1572-93), el de la portada y patio de la Universidad de Oviedo (1585-87), el de la fachada del Ayuntamiento de León (1584-86), la portada y *loggia* del convento de San Esteban de Salamanca (1590-99), el claustro de la catedral de Zamora (1592), o los dos recintos claustrales de San Benito (1582-96) y La Espina (1576-81) en Valladolid, denotan la categoría artística del arquitecto de Rada y su clasicismo de corte italiano, próximo a la arquitectura romana de principios del Cinquecento (Láms. n^o 1 al 8).

A través de esas creaciones podemos conocer los aspectos formales y la concepción del ordenamiento dórico del maestro español. Al igual que Serlio, parte de una concepción global de la obra para pasar luego a los detalles morfológicos. Primero establece un módulo, elemento con el que proyecta la ordenación del conjunto arquitectónico con una precisión matemática. Toda la arquitectura de Juan del Ribero participa de un rigor numérico muy exacto; el sentido de la proporcionalidad se convierte en una de las características básicas y definitorias de su clasicismo. Esta racionalidad y precisión derivan del concepto de armonía y de belleza que tiene el arquitecto español, fundamentadas, a su entender, en un orden claro de las

partes que integran el todo como ya hemos señalado. Ribero ha aprendido las claves del buen hacer arquitectónico a través de unas teorías y unos códigos leídos en tratados de arquitectura. Para una mente clasicista, la única manera de emular a los antiguos, y por lo tanto de crear magníficos edificios, es respetar las normas, las medidas, los órdenes, en una palabra, atenerse a la dictadura de la normativa clásica, a costa a veces de una falta de coherencia respecto a la funcionalidad del edificio.

En consecuencia con la idea anterior, todos los elementos que determinan el alzado responden a la misma concepción numérica y proporcional; configuran de ese modo la estructura y el ritmo del edificio. En los casos citados, el dórico de Juan del Ribero responde siempre a la proporción vitruviana, es decir, una medida que oscila entre los siete módulos y medio u ocho módulos para la altura de los soportes o columnas, y que repiten tanto Serlio como Vignola o Palladio (15). Este hecho le conduce a la configuración de un ordenamiento cuya altura total se sitúa en torno a los veinte módulos, en los casos que sigue a Serlio y Vignola, o de diecisiete módulos y un tercio cuando se inclina por Palladio. En los pórticos y claustros prefiere los intercolumnios diseñados por Vignola para los *pórticos dóricos con pedestal* cuya medida es de siete módulos y medio de eje a eje de la columna (San Benito de Valladolid, claustro de la catedral de Zamora o claustro de la Santa Espina) y en algunos casos, los menos, los *aeróstilos* de Palladio (pórtico del convento de San Esteban de Salamanca) (Láms. nº 3 y 8).

En algunos proyectos, la amplitud de los intercolumnios supera los ocho módulos, como en el diseño del edificio para la plaza de Regla de León, cuya alteración de la norma obedece a una prioridad funcional, más que armónica, derivada de la necesidad de trazar esta parte del edificio como corredor o mirador, y en consecuencia con grandes vanos. El propio Palladio, en su *Libro IV* aconseja la ampliación de los huecos en determinados edificios que cierran las *plazas de los latinos*, en los que “...se amplía la anchura de los intercolumnios para que la vista del pueblo no fuese ympedida con la espesura de las columnas, y seran los portales anchos quanto seran largas las columnas...” (16). Sin embargo, en el resto de los elementos del cuerpo superior del mirador dibujado por el artista de Trasmiera, se mantiene un ortodoxo dórico, con columnas de ocho módulos, basa ática de molduración y medidas viñolescas y friso con triglifos y metopas vitruviano (17) (Fig. nº 5).

ELEMENTOS FORMALES: CAPITEL Y ENTABLAMENTOS

En la configuración de los aspectos formales del orden dórico propuesto por Juan del Ribero el capitel y el entablamento son dos elementos sobresalientes.

Dentro de los diversos conjuntos monumentales por él trazados aparecen dos tipologías de capiteles dóricos. Uno, el correspondiente a las portadas de la Colegiata de San Isidoro de León y la portada de la Universidad de Oviedo, donde sobre el fuste estriado con basa ática coloca un capitel dórico con ovas (Láms. nº 1 y 4). El modelo no es frecuente en la arquitectura clasicista de la Meseta Norte española, pero aparece en el *Libro IV* de Vitruvio, en los dibujos de la versión vitruviana de Césare Cesariano (18) y en el tratado de arquitectura de Francesco di Giorgio Martini (19) (Fig. nº 1). Este capitel no tuvo demasiada difusión en las obras más representativas del renacimiento romano, pero sí en edificios del mundo clásico antiguo, como la Basílica Emilia de Roma. En las escasas ocasiones que figura entre los dibujos de los tratados de arquitectura italianos, lo hace de manera secundaria a otros modelos más conocidos. Además de los ejemplos aportados por Cesariano y Francesco di Giorgio Martini, Vignola ofrece un pequeño esquema gráfico de este tipo, que él denomina “*capitel dórico con ovolos*”, al que añade una breve explicación sobre “*ornato que conviene al orden y como hacer los ovos*” (20). Andrea Palladio, repite el esquema vigolesco, sin concederle interés. Sebastián Serlio no lo introduce abiertamente entre sus planchas de grabados, aunque sí lo describe en el texto del *libro IV* al comentar la molduración y elementos del orden dórico, afirmando que: “*el equino o buobolo es la moldura a donde habrá ovolos con sus filetes llamados anulos y de otros diversos nombres*” (21).

El otro ejemplo de capitel dórico utilizado por Juan del Ribero se caracteriza por ábaco muy saliente, con mayor vuelo que el determinado por Vitruvio; este modelo es el que el arquitecto español eligió para los capiteles de la *loggia* y de la portada del convento de San Esteban de Salamanca, en el patio de la universidad de Oviedo, en las columnas inferiores del Ayuntamiento de León y en el claustro de la catedral de Zamora (Láms. nº 2, 3 y 8). En esta ocasión, el distanciamiento de la norma le acerca de nuevo a Sebastián Serlio, quien, una vez más, aparece como la posible fuente de inspiración de Juan del Ribero. En efecto, el tratadista boloñés al comentar el capitel dórico se atreve a criticar lo descrito en el texto de Vitruvio “*segu-*

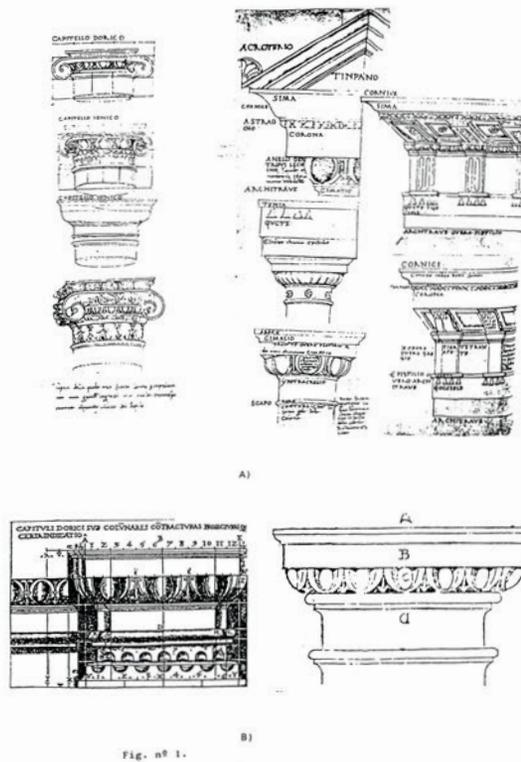


Fig. nº 1. A) Francesco di Giorgio Martini, *Tratati di Architectura*, fol. 33r, tav... 219 y fol. 36v tav. 226; B) Vitruvio, *De Architectura Libri Dece*, versión de Cesare Cesariano, Como, 1521, fol. LXV.

ramente sea corrompido en quanto a la salida o buelo deste capitel, porque, siendo como esta dicho, sería muy corta y sin gracia en respecto de los que vemos de la antigüedad...” (22). Con semejante apoyatura, Serlio propone capiteles dóricos de amplio ábaco y cimacio cuadrangular saliente, esquema que Ribero traslada a las obras indicadas en líneas superiores. Este modelo, no fue utilizado por Vignola ni Palladio, quienes, por el contrario, se mantuvieron dentro de la estricta normativa que marcaba el texto original romano, sin plantearse cuestiones de interpretación sobre la misma. En el resto de sus conjuntos arquitectónicos, Ribero prefirió ejemplos de capiteles dóricos plenamente adaptados a la normativa vitruviana.



Lám. nº 1. Portada prioral de la Colegiata de San Isidoro de León.
Detalle de capitel y entablamento.



Lám. nº 2. Universidad de Oviedo. Detalle de capitel del patio.

El otro elemento del orden dórico al que Juan del Ribero dedica su atención es el entablamento, poniendo especial énfasis en la parte correspondiente al friso. En la portada prioral de la Colegiata de San Isidoro de León, copia un modelo de friso que la mayoría de los tratadistas italianos consideran idóneo para el orden dórico, consistente en la alternancia de triglifos y metopas proporcionados y trazados conforme a la estricta normativa clásica. Las metopas del friso de la portada isidoriana se decoran con rosetas y bucráneos, idénticos a los dibujados por Serlio y más tarde por Vignola (23) (Fig. nº 2 y Lám. nº 1). De cualquiera de estos autores pudo tomar también la ornamentación de los cielos rasos de la cornisa, a base de modillones con gotas y arcones, si bien Ribero sus-

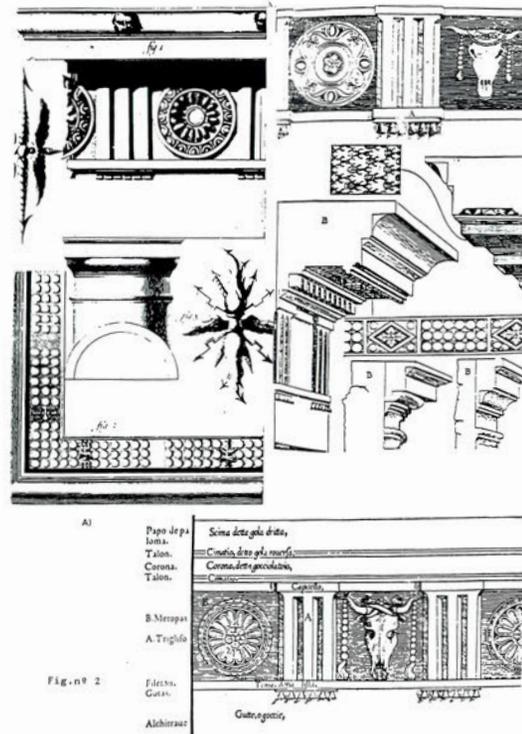


Fig. nº 2. A) Vitruvio, *Libro IV de Arquitectura*, fol. XXXIII;
B) Sebastián Serlio, *Libro Quarto de Architectura*, fol. XXII r.



Lám. nº 3. Pórtico del convento de San Esteban de Salamanca. Detalle.



Lám. nº 4. Portada de la Universidad de Oviedo. Detalle de capitel y entablamento.

tituye de forma personal los arcones romboidales por rosetas semicirculares (Lám. nº 1). En el resto de la molduración de la portada, lo realizado por el arquitecto español está más próximo a las *Reglas* de Vignola que a las de Serlio.

A pesar de constituir una tipología muy frecuente en la arquitectura renacentista, el modelo de entablamento anterior no fue repetido en otros conjuntos del maestro de Trasmiera. En la mayor parte de las ocasiones, Juan del Ribero mostró claras preferencias en el esquema de friso dórico en el que, aunque conserva la ortodoxa división en triglifos y metopas, sin embargo no renuncia a ciertas licencias formales que caracterizan su libre creatividad. A este afán de originalidad se debe la novedosa configuración de decorar todas las metopas con idénticos motivos, a base de rosetas, y suprimir la ornamentación de los bucráneos o la habitual alternancia ornamental (Láms. nº 3, 4, 7 y 8). Con este sistema, Ribero se independizaba de la estricta inspiración gráfica de los tratados de arquitectura, se hacía eco de la libre interpretación vitruviana propuesta por Serlio y demostraba una capacidad creativa con la que pretendía emular los ejemplos de Bramante, Sangallo en donde con bastante frecuencia la ornamentación del friso es libre (24).

A este modelo descrito responden los frisos dóricos que Juan del Ribero diseñó para la portada y ventana en ángulo de la fachada oriental del palacio leonés de los Guzmanes (1570-80). Lo mantiene en los ejemplos de la portada y friso de la universidad de Oviedo, en la portada y en la *loggia* del convento de San Esteban de Salamanca, en el claustro de la catedral de Zamora y posiblemente estaba proyectado para la portada original del convento de San Benito de Valladolid que únicamente conocemos por dibujos (25) (Fig. nº 3). El uso reiterado de esta tipología y la originalidad de la misma, constituye, a nuestro modo de ver, en uno de los elementos formales más característicos de la obra de Ribero Rada (26).

En el palacio del Conde de Luna de León, aporta otra novedad: la alternancia de rosetas y espejos en las metopas del friso dórico, que separa el cuerpo inferior de la torre de los superiores (27). Tampoco en esta ocasión Juan del Ribero se ha mantenido fiel a la inspiración en las fuentes impresas de la época y ha elegido un esquema original, que recuerda a la obra de Covarrubias en el patio del hospital Tavera de Toledo.

LAS PORTADAS DÓRICAS

En la configuración de las portadas, Juan del Ribero elige el orden dórico con pedestal y basa ática. El uso del pedestal en este ordenamiento lo habían sugerido con anterioridad Sebastián Serlio y Vignola, quien lo repite en el dibujo de “*pórtico dórico con pedestal*”; aunque no aparece en la obra de Vitruvio, Serlio lo justifica como método de elevar la columna, para dar más altura al soporte y por lo tanto al conjunto del edificio, pero, sobre todo, fundamenta su utilización en que también lo emplearon con ese fin algunos antiguos, anteponiendo como máxima autoridad la arquitectura del mundo antiguo clásico al texto vitruviano (28). Palladio también lo utiliza ya que, según sus palabras, *ésta acrecienta mucha belleza* (29).

Con esos modelos Ribero diseñó unos esquemas de portadas dóricas perfectamente proporcionadas en función de las medidas vitruvianas (siete módulos y medio para la columna); la incorporación del pedestal les confiere más altura y en consecuencia provoca un efecto de monumentalidad adecuado a un tipo de acceso a recintos sagrados, heroicos o relevantes, propios del sentido del orden dórico elegido.

El esquema de portada se repite en la prioral de San Isidoro de León, en el diseño de la de San Benito de Valladolid, en la de la universidad de Oviedo y en la del convento de San Esteban de Salamanca. En líneas generales,

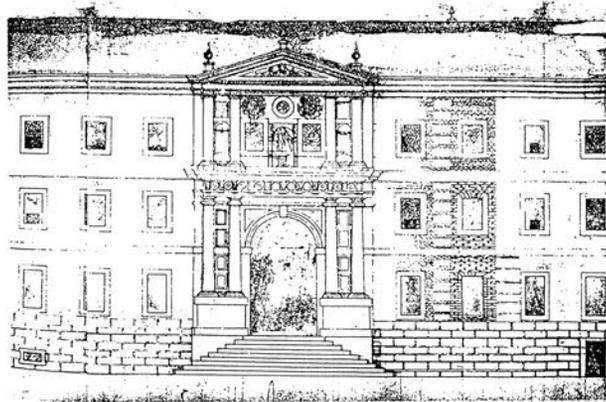
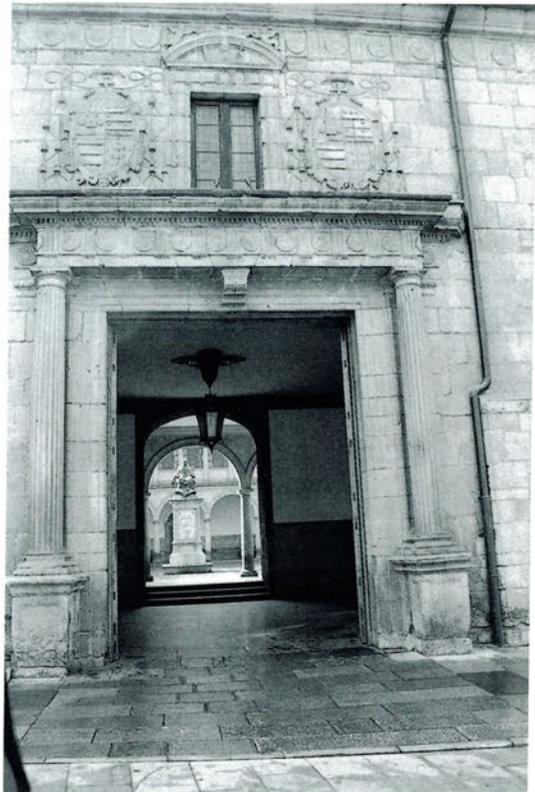


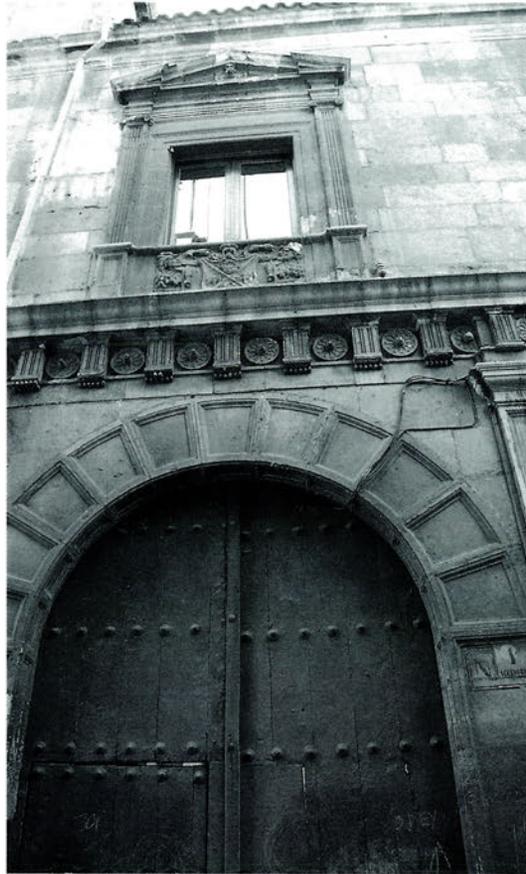
Fig. nº 3. Fachada del convento de San Benito de Valladolid.
(Archivo Histórico Nacional de Madrid, sección Clero, Dibujos y planos).



Lám. nº 5. Portada prioral de la Colegiata de San Isidoro de León.



Lám. nº 6. Portada de la Universidad de Oviedo.



Lám. n^o 7. Portada oriental del palacio de los Guzmanes de León.

aunque la proporcionalidad es muy similar para todos esos ejemplos, sin embargo, en la configuración y composición Ribero toma dos modelos diferentes: el sistema adintelado en la de San Esteban de Salamanca y universidad de Oviedo (Lám. n^o 6); y el esquema de arco triunfal en San Isidoro de León y San Benito de Valladolid (Lám. n^o 5, fig. n^o 3).

El modelo de portada con arco triunfal suele ir enmarcado por dobles columnas estriadas, que sustentan el entablamento. Su origen puede relacionarse con el sintagma albertiano y más directamente en las estampas del *li-*

bro IV de Arquitectura de Sebastián Serlio (30). De este tratadista toma también la clave decorada con volutas o triglifos, elemento habitual en el orden jónico vitruviano, pero no en el dórico (31). Sin embargo, en el resto de los elementos que integran la molduración y ornamentación de estos vanos, Juan del Ribero no repite un modelo único ni se atiene fielmente al esquema de un solo tratadista.

En la portada de San Isidoro, el uso del capitel dórico con ovas implica, como ya hemos indicado en líneas anteriores, el conocimiento de varios grabados renacentistas del texto vitruviano, o una lectura detallada de impresos contemporáneos sobre teoría arquitectónica; en la traza de esta obra, Ribero recurre a Vignola en detalles como la prolongación de los triglifos en la cornisa, las enjutas decoradas con motivos vegetales, la proporción de las molduras del entablamento; en este mismo conjunto, copia de Serlio el modelo de basa ática de las columnas, la ornamentación del friso y cornisa del entablamento (32); Palladio está presente en la configuración del cuerpo superior de la portada con balcón y frontón curvo (33) (Lám. nº 5). La misma variedad de fuentes de inspiración y de características morfológicas se repiten en el diseño de la portada de San Benito (Fig. nº 3). En la de la universidad de Oviedo y en la conventual de los dominicos de Salamanca, la basa es viñolesca, la molduración del entablamento serliana. En todas ellas, excepto en la de San Isidoro de León, se dispone el friso más característico de Ribero, con metopas decoradas con idénticos motivos de rosetas sin alternancia ornamental.

LOS RECINTOS CLAUSTRALES Y PÓRTICOS

A partir de la década de los años ochenta del siglo XVI, Juan del Ribero extiende el empleo del orden dórico a recintos claustrales, pórticos y edificios civiles. En unas ocasiones, cuando la fábrica arquitectónica es de un solo cuerpo, lo hace de manera exclusiva, como en el claustro de la catedral de Zamora y en el pórtico o *loggia* del convento de San Esteban de Salamanca (Lám. nº 3 y 8). En otras, prefiere la superposición ortodoxa de los órdenes en dos pisos, dórico en el inferior y jónico en el superior, tal y como diseña los conjuntos claustrales de la Santa Espina y San Benito de Valladolid, el patio de la universidad ovetense y la fachada del Ayuntamiento leonés.

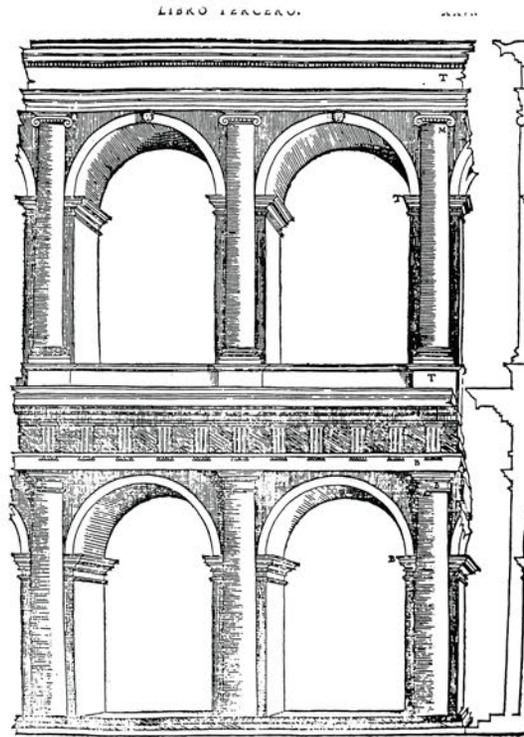


Fig. nº 4. Sebastián Serlio, *Libro Tercero de Architectura*, fol. XXVII.

En todos ellos mantiene el sintagma albertiano, la proporción vitruviana, una altura de los soportes con siete módulos y medio y una variedad de recursos en la molduración de los elementos del lenguaje, donde vuelve a utilizar de manera combinada los modelos de Serlio, Vignola y Palladio, con clara preferencia del primero (Fig. nº 4). El sistema de órdenes es romano, similar a los ejemplos de Bramante y Sangallo. En el recinto claustral de San Benito de Valladolid, la proporción es dupla; los vanos del cuerpo inferior se separan por dobles columnas dóricas sobre pedestal, muy similares a los esquemas del *Libro IV* de Serlio y a la obra de Juan Bautista de Toledo en El Escorial.



Lám. nº 8. Claustro de la catedral de Zamora.

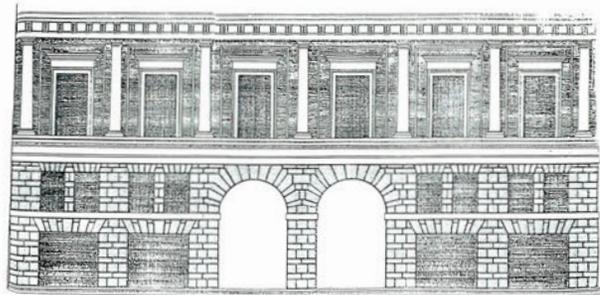


Fig. nº 5. Juan del Ribero Rada, proyecto de la plaza de Regla de León (1579), (A.C.L.).

Por el contrario, en el pórtico del convento de San Esteban las influencias son más florentinas, cercanas al hospital de los Inocentes de Brunelleschi o a las obras de Michelozzo, aunque no por ello menos vitruvianas que las obras anteriores. En este caso la columna exenta conserva la altura equivalente a siete módulos y medio; el capitel y el entablamento serliano; algunos detalles del vuelo interno de la cornisa son de Vignola o Palladio, el friso es característico de Juan del Ribero, con todas las metopas iguales, y los antepechos superiores denotan una inclinación manierista cercana a Serlio, o Fontainebleau, con decoración de “rollver” que recuerdan a los del cuerpo superior del palacio de los Guzmanes de León (Lám. n^o 3).

CONCLUSIÓN Y VALORACIÓN

Con las particularidades anteriores Ribero Rada nos aporta un ordenamiento dórico y formal cargado de originalidad, creativo, y de valor escultórico, en el que, sin perder el rigor clasicista, se acerca al mundo italiano y confiere un sentido plástico más rico, alejado del dórico impuesto por Juan de Herrera, frío, monótono y excesivamente austero para una concepción clasicista romana.

El análisis de estos proyectos demuestra una codificación artística relacionada con la formación y filiciación estética del maestro que los ha diseñado. El arquitecto de Trasmiera parte del sistema de órdenes romano, desarrolla un clasicismo aprendido en la tradística y en el arte italiano, pero a la hora de seleccionar se inclina con más frecuencia por los modelos de Serlio debido al mayor sentido ornamental de sus grabados, a la fuerte personalidad del boloñés que se atreve a cuestionar a Vitruvio en favor de una originalidad y creatividad propias, que también busca Ribero Rada. Con estos fundamentos Ribero proyecta un orden dórico rico, expresivo, de cierta grandiosidad, alejado de la monotonía y la sequedad de otros conjuntos de este orden, y con un interesante valor escultórico y ornamental.

NOTAS

- (1) La biblioteca de Juan del Ribero ha sido publicada y estudiada por A. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, "La librería del arquitecto Juan del Ribero", 121-154.
- (2) FORSMAN, "Palladio e le colonne", 71-86.
- (3) La traducción al castellano de *Los Cuatro Libros de Arquitectura de Andrea Palladio*, realizada en 1578 por Juan de Ribero Rada, se conserva manuscrita en la Biblioteca Nacional de Madrid, *Manuscrito n.º 9248*. A este texto nos referiremos en citas posteriores relacionadas con la obra impresa de Palladio.
- (4) Las obras trazadas y realizadas por Juan del Ribero Rada a lo largo de su vida fueron numerosas y dispersas por varias zonas geográficas peninsulares. Las que se mencionan en el presente trabajo han sido estudiadas por autores distintos, entre los que destacan: RIVERA BLANCO, *La arquitectura en la segunda mitad del siglo XVI en León*; BUSTAMANTE GARCÍA, *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano*; RODRÍGUEZ GUTIERREZ DE CEBALLOS, "La capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo", 199-215; PASTOR CRIADO, *La arquitectura purista en Asturias*; RODRÍGUEZ GUTIERREZ DE CEBALLOS A. y CASASECA CASASECA, A., "Juan del Ribero Rada y la introducción del clasicismo en Salamanca y Zamora"; CASASECA CASASECA, *Rodrigo Gil de Hontañón*. Otros aspectos monográficos de la obra de Juan del Ribero se citan en notas posteriores.
- (5) Archivo Histórico Provincial de León, *Protocolos de Pedro de Quiñones*, 1582, leg. 36, fol. 339-343. Junto a los párrafos descritos el texto contiene continuas referencias a que la obra sea "de buen orden", "que guarde la simetría y la correspondencia"; "que tenga armonía y correspondencia entre si las partes con el todo por que den contentamiento a los que la vieren.." Parte de esta documentación ha sido publicada en RIVERA BLANCO, *La arquitectura de la segunda mitad...*, 94-95.
- (6) Esta documentación ha sido publicada por BUSTAMANTE GARCÍA, *La arquitectura clasicista...*, 86. En este estudio se especifica que la obra de la iglesia de las Huelgas Reales se llevó a cabo por Juan de Nates y Sebastián de la Vega, sin embargo, las trazas y la influencia palladiana se deben a Juan del Ribero.
- (7) RAMOS DE CASTRO, *La catedral de Zamora*, 75-81. También se hace referencia a estos datos en RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS y CASASECA CASASECA, "Juan del Ribero Rada...", 95-108.
- (8) Una primera aproximación al empleo de los órdenes en este artista en M. Dolores CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, "Los órdenes clásicos en la arquitectura de Juan del Ribero Rada". 467-474.
- (9) Sebastián SERLIO, *Libro IV y V*. Sobre este tema puede consultarse también KRUF, *Historia de la teoría de la arquitectura*, 95 y ss.
- (10) Esta idea que mantiene Serlio la continuará Palladio. Con esas palabras traduce Juan del Ribero el párrafo de Andrea Palladio, dedicado a los templos dentro del *Libro IV*, Cfr. Andrea PALLADIO, *Los cuatro libros de Arquitectura, Manuscrito traducido por Juan del Ribero...*, fol. 121 r.
- (11) Sebastián SERLIO, *Libro IV. fol. XXI r*. Este teórico italiano mantuvo una actitud crítica frente a las propuestas del texto Vitruvio, se aproxima más a los monumentos de

- la antigüedad romana que puede contemplar y busca la capacidad de creatividad y originalidad.
- (12) En Sebastián SERLIO, *Libro III, fol. LXXV r y v*; Idem, *Libro IV, fol. XXI r y v*, existen numerosas referencias críticas a la obra de Vitruvio. En determinados aspectos, el boloñés manifiesta de manera clara su discrepancia con los escritos del romano, a los que a veces llega a considerar opuestos a los detalles que contempla en los monumentos que se conservan del mundo antiguo. En estos casos, Serlio se inclina por la autoridad de la arquitectura de Roma que él estudia.
 - (13) Básicamente estos conceptos se desarrollan a partir de J. B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria*. Mas tarde serán mantenidos por el resto de los teóricos del renacimiento italiano pero con diversos matices. Serlio y Palladio los siguen de forma bastante cercana en sus respectivos escritos, si bien Palladio es más neoplatónico que el boloñés y superpone la unidad de lo verdadero, lo bueno y lo bello a otros conceptos. Vignola, por el contrario, es más empírico y menos teórico.
 - (14) A.H.P.L., *Protocolos de Pedro de Quiñones, leg. 36*, fols. 339-343, Condiciones para la iglesia de San Claudio, condición décima. Parte de esta documentación ha sido publicada por RIVERA BLANCO, *La arquitectura de la segunda mitad...*, 95.
 - (15) M. P. VITRUVIO, *Los diez libros de arquitectura*, 71, Libro IV; Sebastián SERLIO, *Libro III fol. LXXV, Libro IV, fol. X r al XII r*; J. BAROCCI de VIGNOLA, *Regla de los Cinco órdenes*, 63 a 69; Andrea PALLADIO, *Libro I, Cap. XIII; Idem, Cap. XV, fol. 21 r y ss.*
 - (16) Tal es la traducción a castellano de Ribero Rada del texto del tratadista italiano, Vid: Andrea PALLADIO, *Libro IV, capítulo XVIII*, fol. 108 v y 109 r..
 - (17) En el dibujo del edificio de la plaza de Regla de León, realizado en 1579, el cuerpo inferior responde a los esquemas del orden rústico de Serlio y a los modelos de *puerta de ciudad* propuestos por el boloñés. Sin embargo en el cuerpo superior, la influencia es distinta y se acerca más a Vignola y Palladio, prueba, una vez más, de las diferentes opciones que Juan del Ribero maneja en sus trazas. Esta obra se estudia en CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, "Proyectos urbanísticos de Juan de Badajoz y Juan del Ribero Rada para la ciudad de León", 144-150.
 - (18) Un modelo de capitel de estas características figura en la edición vitruviana de Alcalá de Henares de 1552 y la Cesare Cesariano de 1521 fig. n° 52, sobre ésta última vid: CERVERA VERA, "La edición vitruviana de Cesare Cesariano", 97. También hace referencia a esta similitud RIVERA BLANCO, *La arquitectura de la segunda mitad*, 133.
 - (19) Francesco di GIORGIO MARTINI, *Tratati di Architettura, ingegneria e arte militare*, II-I, 141, fol. 33r.
 - (20) J. BAROCCI de VIGNOLA, *Regla de los Cinco Ordenes...*, Lám. 9, fig. 1.
 - (21) Sebastián SERLIO, *Libro IV, fol. XX*; J. BAROCCI de VIGNOLA, *Regla de los Cinco Ordenes*, Lám. 9 se reproduce parte de un capitel con ovas al que se denomina *capitel ornado* y se dan las reglas para *el principio relevado de los ovolos*.
 - (22) Sebastián SERLIO, *Libro III, fol. XXI r*.
 - (23) Sebastián SERLIO, *Libro IV, fol. XX r al XXII*; J. BAROCCI de VIGNOLA, *Regla de los Cinco Ordenes...*, 63-69.
 - (24) En relación a los arquitectos italianos citamos algunos ejemplos como el de Antonio Sangallo el Viejo que coloca un friso con todas las metopas similares, decoradas con

motivos de círculos, en la iglesia toscana de San Biagio de Montepulciano. En los ejemplos de Sangallo el Joven del palacio Farnesio y del palacio Baldasini el entablamiento denota una libertad ornamental que no sigue los modelos ni vitruvianos ni de la antigüedad clásica y cada una de ellas lleva un ornamento diferente. También Bramante en el friso de San Pietro in Montorio prefiere la variedad de elementos sin atenerse al esquema de la alternancia de bucráneos y rosetas.

- (25) Los diseños de esta portada se conservan en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, *Sección de clero Secular*. Dibujos y planos; han sido publicados en *Herrera y el clasicismo*, 15-218.
- (26) Un esquema similar de metopas aparece en obras vinculadas al Duque de Lerma en los primeros años del siglo XVII como la portada de la iglesia de San Pablo de Lerma y la tribuna de los Duques en el interior de San Pablo de Valladolid, esta última realizada por Juan de Nates.
- (27) En la actualidad, el palacio leonés de los Condes de Luna sólo conserva de la fábrica del siglo XVI una torre y el arranque de las galerías superiores. La paternidad de la obra no ha podido ser testificada documentalmente. RIVERA BLANCO, *La arquitectura de la segunda mitad...*, 190, reconoce la participación de Andrés de Buega como aparejador del edificio. Por nuestra parte, y en función de algunos estudios que estamos llevando a cabo en el momento presente, sospechamos la intervención y posiblemente trazas de Juan del Ribero.
- (28) Sebastián SERLIO, *Libro IV*, fol. XXI: “*Si acaso por levantar la columna, o por otro algun respecto fuere necesario hazer pedestal, no aviendo de guardar otra cosa alguna de mas o menos alto adonde allegue la columna, sino aviendose de hazer a voluntad, sera el pedestal en la frente tan ancho como el plinto de la basa de la columna, el qual ha de ser repartido su alto desta manera. Que del ancho un quadrado perfecto, en este quadrado se eche una linea diagonal, que es de angulo a angulo, y todo lo que tuviere de largo tenga el pedestal de alto...; Mas por aver yo visto algunos antiguos y aun hecho poner en obra desta forma, me ha parecido ponerlo en diseño, para que si a alguno a caso le agrade, se pueda servir de él. Bien tengo por cierto que los aficionados y estudiosos de los escriptos de Vitruvio, sin aver ttrastornado ni visto las maneras de las cosas antiguas, contradirán esta opinión...*”
- (29) En la traducción de *Los cuatro Libros de Arquitectura de Andrea PALLADIO*, llevada a cabo por Juan del Ribero, éste traduce literalmente “*en los antiguos no se hace pedestal en este horden pero en lo modernos sí, pero iendolselo a poner se haga que el dado sea quadrado y de él se tomaren las medidas y ornamentos*”. (A. Palladio, *Los cuatro libros de arquitectura, traducidos por J. del Ribero...* cap. XV, fol. 21 r).
- (30) Sebastián SERLIO, *Libro IV*, fol. LV.
- (31) *Ibidem*, fol. LV. También VIGNOLA introduce este detalle en algunos dibujos de sus *Reglas de los Cinco Ordenes...*, como se observa en la lámina nº 34.
- (32) Sebastián SERLIO, *Libro III*, Fol. LXXII; *Idem, Libro IV*, fol. XXI-XXII.
- (33) BUSTAMANTE GARCÍA, *La arquitectura clasicista...*, 88-89.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Joan Baptista, *De Re Aedificatoria*, Edic. facsímil Colegio de Aparejadores de Oviedo, Oviedo, 1975.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano*, Valladolid, 1983.
- CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M^a Dolores, "Proyectos urbanísticos de Juan de Badajoz y Juan del Ribero Rada para la ciudad de León" *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, IV, Madrid (1992), 144-150.
- CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M^a Dolores, "Los órdenes clásicos en la arquitectura de Juan del Ribero Rada", *Actas del X Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte*, Madrid, 1994, 464-474.
- CASASECA CASASECA, Antonio, *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500 - Segovia 1577)*, Salamanca, 1988.
- CERVERA VERA, Luis, "La edición vitruviana de Cesare Cesariano" en *Boletín Academia*, 47, Madrid (1978), 31-181.
- FORSMAN, Erick, "Palladio e le colonne" en *Bollettino Internazionale di studi di architettura Andrea Palladio*, XX, Vicenza (1978), 71-86.
- GIORGIO MARTINI, Francesco di, *Tratati di Architettura, ingegneria e arte militare*, Milán, Edit. Polifilo, 1967.
- Herrera y el Clasicismo. Ensayo, catálogo y dibujos en torno a la clave clasicista*, Valladolid, 1986.
- KRUF, Hanno - Walter, *Historia de la teoría de la arquitectura*, Madrid, Alianza, 1990.
- PALLADIO, Andrea, *Los Cuatro Libros de Arquitectura*, traducidos al castellano por Juan del Ribero Rada en 1578, manuscrito n^o 9248 de la Biblioteca Nacional de Madrid.
- PALLADIO, Andrea, *Los Cuatro Libros de Arquitectura*, Barcelona, Edit. Alta Fulla, 1987.
- PASTOR CRIADO, Isabel, *La arquitectura purista en Asturias*, Oviedo, 1987.
- RAMOS DE CASTRO, Guadalupe, *La catedral de Zamora*, Zamora, 1982.
- RIVERA BLANCO, Javier, *La arquitectura de la segunda mitad del siglo XVI en León*, León, 1982.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso, "La capilla Cerralbo de Ciudad Rodrigo", *Archivo Español de Arte*, 190-191, Madrid (1975), 199-215.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso, "La librería del arquitecto Juan del Ribero Rada", en *Academia*, 62, Madrid (1986), 121-154.

- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A y CASASECA CASASECA, A., "Juan del Ribero Rada y la introducción del clasicismo en Salamanca y Zamora" en *Herrera y el Clasicismo*, Valladolid, 1986.
- SERLIO, Sebastián, *Tercero y Cuarto libro de Architectura*, Toledo, Iván de Aya-la, 1552, Edit. Albatros, Madrid, 1977.
- SERLIO, Sebastián, *Libro IV y V de Architectura*, Red. Valencia, 1777.
- VIGNOLA, Giacomo BAROCCI DE, *El Vignola de los propietarios o los cinco Ordenes de Architectura*, París, Theodore Lefevre, Edi. castellano con introducción de Francisco Calvo, Murcia, 1981.
- VITRUVIO, M. P., *Los Diez Libros de Architectura*, Edit. Barcelona, 1987.

REFLEXIONES SOBRE LA ASIMILACIÓN DE LA
MEMORIA DEL PASADO Y EL CONCEPTO
DE LA FAMA EN LAS ARTES LIBERALES DEL
HUMANISMO ESPAÑOL

Por

JESÚS RUBIO LAPAZ

Dentro de las categorías humanistas, las de la fama, gloria o inmortalidad van a tener una importancia destacada para establecer el prestigio tanto de la persona ensalzada como del artista o erudito ensalzador. Este concepto, en principio con una clara orientación socio-cultural, verá fuertemente acentuadas sus connotaciones metafísicas conforme avanza el ciclo humanista desde los postulados renacentistas a las posteriores propuestas barrocas.

La base de este planteamiento se encuentra en el pensamiento filosófico de la antigua Grecia sistematizándolo Horacio para el campo cultural-estético cuando afirma que la vida del arte es “aere perennius” (perenne como el metal), dando origen a la confianza en la inmortalidad de la fama en un planteamiento donde ese “non omnis moriar” (no muero por completo) sienta ya las bases de donde surgirá al final de una larga y compleja evolución el tema de la vanitas.

El hombre de la Edad Media enfocaba y proyectaba todas sus actividades socio-espirituales hacia un único objetivo, la trascendencia metafísica. Ahora las cualidades humanas adquieren una enorme importancia en los nuevos postulados culturales. Dentro de este pensamiento, el sentido de la fama que vengza al tiempo y que se perpetúe a lo largo de los siglos es la máxima aspiración según los preceptos ideológicos de la teoría humanista. Este anhelo de inmortalidad establecido sobre la perduración de la memoria tiene unas evidentes connotaciones espirituales al comprobar la caducidad de lo humano tras interesarse profundamente por el hombre y su naturaleza.

De esta manera, tras la total dependencia metafísica del medievo, ese alejamiento parcial de lo trascendente y esa dedicación a lo humano de una forma autorreflexiva conlleva un sentimiento de una cierta inseguridad o desprotección espiritual que, más o menos manifiesto según los casos, po-

dríamos denominar “existencialista” empleando un término contemporáneo. Sensación que se supera en el momento del primer humanismo por la enorme consideración otorgada a las labores intelectuales y artísticas que, así, son las artífices y garantes de la victoria sobre el factor temporal del olvido y la caducidad.

Esta confianza en el hombre y en su actividad humanista establecida sobre la alta autoconsideración del valor cognoscitivo, conseguirá por medio de procedimientos humanos (artes liberales) acceder a planteamientos donde lo que se persigue es demostrar la no caducidad de las altas acciones humanas.

Este sentido prestigioso de la fama inmortal de las hazañas heroicas se erigía en el precepto idóneo para exaltar las grandezas del imperialismo español sobre las bases más expresivas del programa humanista (1). Se establece, así, una estrecha relación de dependencia entre el héroe elogiado y el humanista elogiador a través de esta actividad panegírica por medio de la cual ambos ganaban la fama y superaban la tremenda aversión hacia el olvido, según unos planteamientos de raíz clásica en los que se aprecia la función de cada una de las partes en el maridaje propio del mecenazgo en el cual se dispone la cultura al servicio ideológico del poder (2).

De esta manera se despliega toda la iniciativa de los intelectuales humanistas en el estudio y conocimiento de todas las artes liberales que pudieran conseguir esa preservación de la memoria tanto del héroe como del erudito que la realiza. Se acentúa aún más en el caso español por la posición preeminente a nivel internacional que retóricamente tenía que ser defendida y demostrada a través del desarrollo de esas actividades culturales en donde se plasmara fielmente su superioridad militar y religiosa (3). No obstante, unas disciplinas eran teóricamente más idóneas que otras según el modelo ideológico dominante basado en los principios aristotélicos de la *Poética* y la *Retórica*. Así, la Poesía (y la Pintura por su identificación), a causa de su carácter general e idealizado, eran las que de una manera más prestigiosa podían realizar esta labor en la que la finalidad era plasmar la intemporalidad de unos acontecimientos convenientemente idealizados.

Este deseo de perpetuar la memoria tenía un ilustre ejemplo al que, como en otros tantos casos, había que imitar, se trataba de la inmortalidad que habían conseguido los clásicos por su total actualidad en épocas posteriores. Esta inmortalidad se manifestaba tanto a nivel de los intelectuales, perfectamente vigentes e imitados por los humanistas modernos, como de los

personajes ilustres o héroes que habían conseguido la eternidad y prestigio contemporáneo por medio de la fama que le otorgaron los eruditos y artistas en sus obras, salvándose, así, de la gran tragedia que para sus planteamientos suponía el olvido tras la muerte.

Posteriormente, con la acentuación religiosa postrentina se tomará como referente fundamental el mundo bíblico que contenía una componente espiritual trascendente de que carecía la antigüedad grecolatina y también respondía a las exigencias culturales de perpetuación de la memoria humanista al estar plenamente vigente su significado culturalista. De esta forma se constituía en la base fundamental del clasicismo cristiano del Seiscientos.

El modelo clásico como vencedor del tiempo se apreciaba en las manifestaciones que de ese mundo quedaban. Se establecía, así, un intento de estudiar e imitar el legado que había posibilitado la presencia y validez de su cultura, estableciéndose un proceso arqueológico de rescate de lo antiguo en ese afán de conservar su memoria. Se extiende un auténtico fervor por analizar cualquier elemento que haga referencia al pasado y se erija como puente entre las dos épocas (4).

Además del estudio de las obras literarias, históricas, arqueológicas y artísticas de los clásicos, este afán les conduce a examinar cualquier elemento que conlleve alguna muestra del recuerdo de la época pasada según unos planteamientos en donde se añade la idea humanista de grandeza por la mayor antigüedad de un lugar.

Este concepto humanista de la superación del tiempo y de la muerte por medio de la gloria y la alabanza heroica o intelectual tendrá una evolución a lo largo de su desarrollo en los siglos XVI y XVII en un proceso semejante a la totalidad de los aspectos socio-culturales en el tránsito de una centuria a otra. Así, en el Renacimiento la confianza en la eternidad de la fama no se plantea, en un momento en que la fe en el nuevo sistema ideológico es determinante. Durante el Manierismo ya se suscita esta problemática de una manera constante aunque el increíble orgullo en su capacidad erudita y saber les hace pensar en la eternidad tanto para ellos como para los personajes ensalzados debido a la inmortalidad de sus obras. En el siglo XVII se intentará mantener retóricamente el prestigio glorioso del Quinientos y la idea del imperialismo mesiánico español, pero los humanistas más destacados, poseedores de un mayor espíritu crítico, descubrirán y reflejarán la auténtica realidad, hecho que les produce un profundo desengaño en donde

dominan las constantes ideas de frustración y muerte concibiendo todos los elementos humanos bajo el tremendo concepto de la vanitas.

En la modificación barroca de esta idea interviene asimismo la acentuación del sentido irracional religioso a partir de los postulados contrarreformistas y de Trento. En el caso español adquiere caracteres extremos en cuanto a su dependencia metafísica al enfrentarse a la verdadera realidad hispana. En ningún otro lugar estuvo tan arraigada la idea de la gloria, la fama y la inmortalidad por la función grandilocuente y preeminente asignada a un imperialismo como en la España de Carlos V y Felipe II, y en ningún otro fue tan grande la crisis al descubrir la decadencia del Seiscientos.

La intervención cultural que el programa humanista va a realizar con respecto a las artes liberales de cara a plasmar en ellas la inmortalidad de la memoria y la fama de las grandes acciones se va a desarrollar en dos direcciones fundamentales.

Por una parte se investigan y estudian los restos del pasado para constatar en ellos los ideales que el Humanismo en cada momento propone en relación a estos temas. Estos vestigios se presentan como medios óptimos para proyectar las especulaciones teóricas imperantes (5).

Igualmente, la cultura humanista desarrolla una producción cultural “propia” o “de primera mano” que acoge y exalta fundamentalmente los acontecimientos contemporáneos con el propósito de construir un corpus intelectual y artístico que preserve y perpetúe la memoria de los hechos y personajes coetáneos. Todo ello, evidentemente, según los modelos y coordenadas socio-culturales que el referente greco-latino impone.

Con respecto al interés por los restos del pasado, se van a producir dos formas de acercamiento, ya sea llevados por un afán científico al considerarlos medios para su actividad historiográfica o filológica, o bien como vehículos para una sensación emocional o espiritual que estimula la rememoración o reconstrucción idealizada de ese momento pretérito en la que el factor subjetivo tiene una importancia decisiva (6).

Así, ya pronto se dispone esta diferenciación conceptual, a mediados del siglo XVI por Du Bellay, entre “antiquitez”, que responde a una naturaleza poética, y “anticuaria”, caracterizada por su enfoque histórico-arqueológico (7).

Temporalmente es primera la consideración histórico-arqueológica, filosófica y moral que remite a una realidad ideal pasada que su recreación

poética y sentimental. El interés por los restos arcaicos corresponde en un principio a una reflexión sobre la caída y permanencia de Roma, en un tratamiento donde no se les otorga ningún valor intrínseco sino únicamente por remitirnos a la integridad ideal de la obra en su plenitud (8).

Esta rememoración histórico-política de las ruinas romanas nace con Petrarca, que observa la continuidad de la ciudad imperial y la cristiana según una dualidad de importantísimas consecuencias posteriores (9). Sin embargo, la elaboración de este tema desde un riguroso punto de vista erudito se inaugura con Poggio Bracciolini en la primera mitad del siglo XV, quien realiza minuciosos trabajos de descripción de los restos clásicos según una tendencia que tendrá un destacado desarrollo en el Humanismo. Por otra parte, en la posición antagónica de una contemplación sentimental, casi romántica, se sitúa Aeneas Sylvius Piccolomini, el futuro Pio II, al que Flavio Biondo dedica su *Roma Triumphans* (10).

Pero la exaltación estética de las ruinas se producirá de una manera evidente a fines del siglo XV con la *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, donde su tratamiento imaginativo e idealizado tendrá importantes consecuencias en la literatura y en las bellas artes durante todo el ciclo humanista, produciéndose una auténtica legitimación de ese paisaje ruinoso en donde no tiene cabida la lamentación, sino que todos los restos inspiran una profunda admiración, cuyo ejemplo puede estar en el ensalzamiento de las epigrafías donde el protagonista lee entusiasmado los extraordinarios relatos de la Antigüedad (11).

Será en el Quinientos cuando se sistematice y extienda el prestigio de las ruinas ya sea a nivel erudito-arqueológico o poético. A principios de esta centuria el tema pasa a la poesía con un enfoque claramente grandilocuente en donde se exalta la magnanimidad de la Roma antigua. Pero va a ser a mitad de siglo cuando se vaya acentuando el sentimiento pesimista de su contemplación, tomando de ella el aspecto destructivo del tiempo y la caducidad de las cosas. Esta es la postura de Janus Vitalis en su famosa composición de impresionante influjo posterior (12). El otro modelo italiano que ahora surge sobre la visión poética de las ruinas es el "Superbi Colli" de Castiglione, poema de profundas repercusiones en España.

La relación dialéctica entre la consideración gloriosa y pesimista de la contemplación de los vestigios antiguos llega a un momento culminante en la mitad del siglo XVI con Du Bellay. El humanista francés concibe las rui-

nas de la Ciudad Eterna como manifestación de su incomparable gloria antigua pero las deplora por su significado melancólico como manifestación de su caída. Se auna, pues, la descripción de una grandeza y la lamentación de sus restos, en un poema donde aparece al mismo tiempo el tema de la vanitas, el tratamiento moral de su significado unido al concepto de la corrupción y la exaltación incondicional de la grandeza romana (13). Se vislumbra ya la inflexión en el contenido ideológico de este tema, desde la concepción gloriosa del Renacimiento al concepto de frustración y desencanto barroco, en unos postulados donde se reflejan las categorías de la fama y la mortalidad, así como su evolución en el ciclo humanista.

Nos encontramos en el momento en que las ruinas de Roma, como señala Bialostocki, se convierten en motivo didáctico según la tendencia que irá argumentando cada vez más que lo duradero está sólo en Dios. Planteamiento que, naciente ahora, adquirirá un extraordinario desarrollo en el siglo XVII como manifestación de la mortalidad y de la vanidad (14).

En el caso español apreciamos, dentro de la consideración evolutiva general del ciclo humanista, unas características peculiares que se derivan estrechamente de la situación política y socio-cultural de nuestro país en donde asistimos a un importante auge de este tema ya sea desde el tratamiento poético o erudito-arqueológico.

La primera manifestación importante en la poesía española la encontramos en Garcilaso de la Vega quien aprovecha el tema para destacar la grandeza del imperio de Carlos V que supera, en su acción bélica en Túnez, la victoria romana sobre Cartago, en una elaboración donde la visión de las ruinas cartaginesas le llevan a destacar la gloria de la hazaña carolina en versos tan relevantes como:

“Han reducido a la memoria el arte
y el antiguo valor italiano,
por cuya fuerza y valorosa mano
Africa se aterró de parte en parte.
Aquí donde el romano encendimiento,
donde el fuego y la llama licenciosa
sólo el nombre dejaron a Cartago”.

Sin embargo, la máxima manifestación poética se produce en el círculo sevillano de fines del siglo XVI y principios del XVII, donde asistimos a plan-

teamientos que nos recuerdan enormemente la evolución general de las tesis ideológicas del humanismo español. De esta manera, observamos cómo los restos antiguos exaltados principalmente no son los de Roma, como en el resto de Europa, sino los propiamente españoles (Itálica, Sagunto, Numancia...) o los de civilizaciones que en su momento pusieron en aprietos el imperialismo romano, como es el caso de Cartago, tan asimilado e identificado a lo antiguo hispánico en este momento (15). Todo ello sobre bases totalmente clásicas como sucede con el soneto de Gutierre de Cetina dedicado a las ruinas de Cartago en el que traslada el “Superbi Colli” de Castiglione pero cambiando Roma por la capital cartaginesa como señala Vranich (16).

Asistimos, por tanto, en este grupo andaluz a una amplia producción poética en donde se pueden constatar composiciones laudatorias de la grandeza de esos vestigios, algunas muestras que podríamos definir como intermedias en las que se alude al carácter caduco de las grandes civilizaciones del pasado pero salvadas del olvido por medio de la fama de sus grandes hechos, y a la vez también se realizan poesías donde el concepto temporal barroco de la vanitas es predominante, aunque en este último caso sea un poeta madrileño, aunque visitador de los centros sevillanos, el que destaque de forma absoluta.

Dentro del primer grupo puede servir de ejemplo el tono de la composición de Juan de Arguijo dedicada a las ruinas de Cartago:

“Este soberbio monte y levantada
cumbre, ciudad un tiempo, hoy sepultura
de aquel valor, cuya grandeza dura
contra las fuerzas de la suerte airada

Ejemplo cierto fue en la edad pasada,
y será fiel testigo en la futura
del fin que ha de tener la más segura
pujanza, vanamente confiada

Mas en tanta ruina mayor gloria
no os pudo fallecer ¡Oh celebrados
de la antigua Cartago ilustres muros!

Que mucho más creció vuestra memoria
porque fuistes del tiempo derribados,
que si permaneciérades seguros”.

La posición intermedia correspondería a lo que Orozco Díaz denomina un tercer tratamiento para el tema de las ruinas que él llama “vía de la fama” en la que, frente al pesimismo que impregna la destrucción de lo material, se destaca la supervivencia de los valores morales o espirituales del decoro o del heroísmo (17). Esto es lo que manifiesta Pablo de Céspedes en su “Poema de la Pintura” al referirse a las ruinas de Sagunto y Numancia:

“O Numancia, O Sagunto, que testigos
siempre sereis de umanos desengaños,
caisteis mas quitó vuestra venganza
al vencedor la presa palma i la esperanza”

para concluir:

“Sólo el decoro que el ingenio adquiere
se libra del morir o se difiere”.

En esta misma línea se encuentra otro poeta sevillano, Fernando de Guzmán, al referirse a Itálica:

“Vi de la grande Itálica famosa
el miserable sitio y las señales,
y de tan grandes fábricas y tales,
sola una muestra, sombra dolorosa;
y en soledad desierta y lastimosa
las casas de los dioses inmortales,
hechas ciegas cavernas de animales
que la edad luenga iguala toda cosa.

Mas no pudo hacer el impio hado
que algún roto arco, anfiteatro o templo
no queden por testigos de tu gloria.

Así, de aquel mi grande amor pasado
que destruistes vos, ahora contemplo
mil ruinas que aún restan por memoria”.

Paulatinamente se va imponiendo el tono pesimista que ve en las ruinas la implacable actuación del tiempo que todo lo destruye, hasta las obras de

los imperios humanos más fabulosos. No obstante, en un primer momento de este proceso, ya eminentemente barroco, se puede encontrar la referencia cristiana como hecho que le confiere la grandeza religiosa que ahora sustituye a la humana referencia del decoro o de la perdurabilidad de la memoria. Así lo manifiesta Rodrigo Caro en su famosa “Canción a las ruinas de Itálica”, quizás la mejor composición dedicada a este tema, ya que tras relatar la caducidad de tan grandes muestras de las glorias pasadas en magníficos versos como:

“Estos, Fabio ¡ay dolor! que ves ahora
campos de soledad, mustio collado,
fueron un tiempo Itálica famosa

.....

Este despedazado anfiteatro,
impio honor de los dioses, cuya afrenta
publica el amarillo jaramago,
ya reducido a trágico teatro,
¡oh fábula del tiempo! representa
cuánta fue su grandeza, y es su estrago.
¿Cómo en el cerco vago
de su desierta arena
el gran pueblo no suena?”.

Para concluir haciendo alusión al sepulcro del mártir cristiano muerto en Itálica como el elemento que más gloria da a la vieja ciudad y a sus ruinas y que el poeta destaca de entre todos los demás para que le sea mostrado y rescatado de la cruel acción del tiempo:

“Tú (si lloroso don han admitido
las ingratas cenizas de que llevo
dulce noticia asaz, si lastimosa)
permíteme piadosa
usura a tierno llanto
que vea el cuerpo santo
de Geroncio, tu mártir y prelado.
Muestra de su sepulcro algunas señas,

y cavaré con lágrimas las peñas
que ocultan su sarcófago sagrado.
Pero mal pido el único consuelo
de todo el bien que airado quitó el cielo.
Goza en las tuyas sus reliquias bellas
para invidia del mundo y las estrellas”.

En esta evolución, la concepción pesimista basada en los sentimientos de desengaño y desilusión con fuertes connotaciones religiosas, donde el breve currir humano está supeditado a la acción divina, se va imponiendo de forma tajante y dramática. Todo ello conduce hacia una cruda presencia del tema de la muerte, de la caída de los valores eternos y, en algunos casos, la identificación de estos conceptos con la decadencia nacional.

Son abundantes los ejemplos de esta tendencia en la producción poética barroca (18) pero donde destaca con su más absoluta dureza es en Quevedo quien en sus poesías de Roma, como señala Cuervo, altera la expresividad de su modelo francés –Du Bellay– para recalcar el contraste entre lo duradero y lo fugitivo (19). El poeta madrileño manifiesta en sus composiciones las más desgarradas interpretaciones del tema de las ruinas asimiladas al derrumbamiento del imperio español, llegando a identificarlas con la representación física de la muerte humana (20).

Los vestigios del pasado van a ser también motivo de un estudio historiográfico-arqueológico donde se pretende investigar su carácter pretérito y su proyección en el programa humanista contemporáneo. Asistimos, así, a un distinto tratamiento de esas huellas anteriores que encajan perfectamente dentro del proyecto de continuidad de la memoria histórica según la variación y enfoque evolutivo con que esta continuidad se va a disponer.

La labor a realizar en este aspecto va a ser su análisis dentro de un planteamiento erudito-intelectual donde se debatirán entre una investigación científico-verídica y su conveniente idealización de cara a servir como precioso instrumento en los parámetros ideológicos del Humanismo a lo largo de todo su desarrollo.

En España, el afán por desentrañar y descifrar los restos del pasado clásico y pre-clásico encontrará un terreno favorable para su importante desarrollo. Desde finales del siglo XV y principios del XVI la política imperialista emprendida por la monarquía española necesitaba una legitimación cultural e his-

tórica. En este momento la concepción del imperialismo hispano como evolución y continuación del romano requería la labor de entresacar y divulgar todas las evidencias que de ese período hubiera en la Península Ibérica en un proyecto historiográfico que tendía a demostrar las bases grandiosas sobre las que se asentaba la política expansionista contemporánea.

Debido a que existían leves alusiones literarias de los historiadores clásicos a la España antigua, se intentará estudiar y ensalzar minuciosamente cada uno de los abundantes restos que de la etapa clásica aún persistían, sobre todo de las inscripciones epigráficas que eran el elemento más esclarecedor de la gloria pretérita al reflejarse en ellas las hazañas y hechos de personajes de un alto estatus social romano.

Con la acentuación de lo espiritual persuasivo que establece la ideología del período trentino, las labores arqueológicas siguen una evolución similar al resto de las artes liberales. Así, lo retórico se va acentuando en contra del sentido científico basado en el análisis del dato verídico que dominaba la primera arqueología del Quinientos. Va a ser ahora, al buscar una mayor afectación emocional, cuando se explore en mayor medida el aspecto sentimental que los vestigios antiguos conllevaban. En este proceso paulatino no se desechará la componente erudita que sigue siendo fundamental, aunque cada vez más sometida o determinada por la función persuasiva o bien aislada en los círculos minoritarios que se nutrirán ya de un empirismo positivista que constituye el aspecto más progresista de la época.

Un primer cambio se advierte hacia finales del siglo XVI en la apreciación y análisis de las ruinas como es la orientación hacia la arqueología romana del primer cristianismo alcanzando un lugar destacado el estudio de las catacumbas (21). Giro debido a connotaciones de tipo metafísico o milagroso que de manera tan abundante irán interrelacionadas a partir de ahora con las labores arqueológicas en un proceso semejante a la recreación emocional anotada anteriormente (22).

De aquí se deriva el auge que a partir de este momento sufrirá la consideración retórica del tema de las reliquias en un planteamiento donde su hallazgo como resto, fundamentalmente de la época paleocristiana, determinará de forma considerable la memoria colectiva de la sociedad contrarreformista del Barroco con respecto a la rememoración de un acontecimiento glorioso del pasado. De esta manera, se produce la equiparación conceptual entre ruina y reliquia en la que se intenta exaltar la recuperación

y actualidad de un vestigio anterior que resulta inmortal por su carácter grandilocuente y que enlaza y condiciona su significación en el presente.

En el caso concreto de la actividad arqueológica que se desarrolla en nuestro país, la evolución es relativamente semejante. Antes del período trentino domina la tendencia que marca un grupo de humanistas llevados por un profundo sentido científico de fuerte influencia erasmista que se manifiesta en un concienciado intento de estudiar los vestigios desde un punto de vista objetivo y filológico.

Pronto la evolución de los caracteres políticos, sociales y culturales del imperialismo español va a provocar un cambio en los planteamientos de fines del siglo XVI y principios del XVII que dominará toda esta centuria, ya que se acentuarán los hallazgos milagrosos y falsarios por el importante despliegue cultural que en sentido persuasivo debía proyectarse en el plano social para así sobrepajar y contrarrestar la decadencia generalizada. De esta manera, para mantener retóricamente la idea de la preeminencia militar y religiosa de la época de Felipe II era necesaria una efectiva acción programática en la que el arqueologismo sacro era uno de sus puntos fundamentales y cuyo ejemplo paradigmático, tanto por sus grandísimas pretensiones como por su carácter iniciatorio, es el proyecto granadino del Sacromonte.

De entre las distintas posibilidades de concebir el estudio del vestigio antiguo, sirva como ejemplo, dentro de la corriente objetiva y científica de la primera mitad del siglo XVI los trabajos que tienen el mundo romano clásico como referente. En esta línea destaca la labor de Ambrosio de Morales, Jerónimo Zurita, Antonio Agustín o el discípulo del primero, Juan Fernández Franco (23).

En un punto intermedio entre la visión racionalista anotada y la fantasiosa del Barroco, encontramos trabajos donde se va sustituyendo paulatinamente el referente romano por el bíblico y en los que se profundiza más en los restos hispanos antiguos, cartagineses o en los supuestamente hebreos, para superar el modelo clásico y hacer frente a las críticas italianas mencionadas anteriormente. En este punto de inflexión donde lo retórico se va acentuando a la vez que la componente religiosa, nos encontramos humanistas como fray Alonso Chacón, Pablo de Céspedes, Rodrigo Caro o Bernardo de Aldrete (24).

A partir de los acontecimientos del Sacromonte granadino se dispara la tendencia a la “investigación” de los vestigios del pasado cristiano de la Península de cara a demostrar el carácter sacro de cada población y de Espa-

ña en general en una intervención donde no se escatiman medios para llegar a tal propósito y crear, así, las más profundas falsificaciones de la actividad arqueológica donde la huella clásica se suplanta por la reliquia de santos cristianos supuestamente martirizados.

De esta manera culmina un proceso que desde el más puro rigor científico erasmista de principios del siglo XVI desemboca en la más descarada falsificación historicista para acentuar el carácter metafísico de la cultura contrarreformista en la decadente situación imperialista cristiana de la España del XVII (25).

Se llega, por tanto, a la legitimación del carácter sacro-milagroso por la constatación como “descubrimiento” donde se aprovecha el prestigio cultural de la labor arqueológica, conseguido con la actividad erudita e intelectual del primer humanismo. Es un planteamiento en el que se manifiesta el crédito que se asocia a la pieza como documento histórico de base eminentemente quinientista, pero sobrepasado y condicionado por el fervor metafísico irracional y la necesidad persuasiva que en este sentido impone la cultura contrarreformista del Seiscientos, en una postura que acaba aniquilando totalmente los principios básicos de la ideología anterior.

Al referirnos al estudio de los vestigios que del pasado encontraban los humanistas españoles que les servían en el programa de recuperación de la memoria histórica y de la exaltación de la fama de una época gloriosa anterior, hemos hecho especial hincapié a los restos arqueológicos o ruinas, pero otros muchos documentos eran aprovechados para tal fin. Así, habría que anotar diferentes estudios sobre restos del pasado que tienen el mismo desarrollo ideológico, como las investigaciones sobre la toponimia antigua (26), la exégesis bíblica (27) o la arquitectura clásica y bíblica y su proyección en la Península Ibérica en la antigüedad (28).

A la vez que se estudiaban los vestigios del pasado, paralelamente se lleva a cabo una producción humanista propia que ensalza los mismos temas basándose en planteamientos y acontecimientos contemporáneos. En estas realizaciones se produce el proceso inverso que con el tema de las ruinas o los restos arqueológicos, ya que ahora se estudian y se magnifican hechos coetáneos donde quede reflejado el sentido de la gloria impercedera y la fama atribuyéndoles una significación simbólico-cultural con los grandes episodios de la antigüedad clásica o bíblica, los dos modelos referenciales del proyecto humanista español.

Esta concepción caracterizará el despliegue cultural que en sentido retórico realiza el imperialismo cristiano hispano de cara a legitimar intelectual y estéticamente su preeminencia internacional en el período humanista a través de la exaltación y glorificación de sus hazañas victoriosas. De esta manera, observamos cómo la historia contemporánea, la poesía, la lengua y las bellas artes recogen estos presupuestos y llevan a cabo una labor panegírica con respecto a las actividades coetáneas.

La Historia se concebía como la arte liberal que debía mostrar hechos ocurridos con la máxima subordinación al concepto de verdad. Sin embargo, en la base misma de la esencia historiográfica que establece el Humanismo ya se encuentra implícita una clara función retórica, pues al ordenar e interpretar los numerosos datos lleva pareja un carácter moral o formativo (29).

Este sentido moralizador se muestra más clarividentemente al tratar los temas espirituales en los que la labor edificante requerida a las artes liberales es decisiva, sobre todo a partir de Trento, tal y como señala incluso Ambrosio de Morales, el más científico de los historiadores españoles del Humanismo (30). No obstante, en el Renacimiento, donde la racionalidad es más acentuada, se desarrolla una historiografía más objetiva y libre, pero al intensificarse las connotaciones religiosas en el período contrarreformista, los aspectos efectivos e irracionales adquieren un importante valor y en ellos lo persuasivo social se acentúa.

Los caracteres de la historiografía humanista española se remontan a tiempos de los Reyes Católicos cuando el descubrimiento de América y la conquista de Granada otorgan un cariz religioso de origen medieval donde la voluntad de Dios aparece reflejada en las intervenciones históricas de los monarcas hispanos (31). Este sentido mesiánico caracterizará gran parte de la producción historiográfica humanista de nuestro país. Incluso en los momentos en que los rasgos teológicos de las labores medievales den paso a las filológicas renacentistas, como indica Garin (32), en España convivirán de forma evidente las dos cualidades en ejemplos característicos del Quinientos. Así, ese sentido providencialista de los Reyes Católicos se convertirá en el despotismo espiritualista o moralizante que la doctrina erasmista otorga a la función de Carlos V como emperador cuyo poder no tiene límite institucional (33). La acentuación del carácter mesiánico se evidencia claramente en el reinado de Felipe II, constituyendo un modelo histórico que retóricamente se intentará mantener a lo largo de toda la crisis del Seiscientos.

En tiempos de los Reyes Católicos la historiografía humanista (Nebrija) ya considera a España como traslación del imperio romano. Si a esto sumamos el posterior título y proyección del Emperador y su corte, se puede ver la importancia y la conciencia que se tiene de este concepto en la primera mitad del siglo XVI. De esta manera, no es extraño que gran parte de esta producción responda a un deseo de identificarse con Roma, rescatando su antigua grandeza sobre todo en su proyección peninsular que se concibe como preciso antecedente del imperialismo hispano.

Habría que destacar la *Historia Imperial y Cesárea* de Pedro de Mexía, quien establece la secuencia histórica de todos los emperadores culminando con el periodo de Carlos V en una disposición evolutiva por medio de la cual queda considerado como continuador de la Roma clásica. También Antonio de Guevara realiza un planteamiento semejante en sus obras *Una década de Césares* y *Vida de Marco Aurelio*, donde elabora unos discursos en los que el tratamiento científico de la verdad es desdeñado de cara a conseguir una persuasión imperialista.

Paulatinamente, y debido sobre todo a las críticas italianas ya señaladas, se procura buscar una superación del modelo clásico tanto por la acentuación religiosa como por el deseo de encontrar una mayor antigüedad. Este interés por hallar una ascendencia ilustre pre-romana a España y en particular a su monarquía, se sistematiza principalmente en los presupuestos ideológicos de Nebrija y sobre todo en su discípulo Florián de Ocampo quien logrará toda su repercusión en un momento hacia la mitad del Quinientos en que se buscaba insistentemente esa superación (34).

La perfecta disposición de todos estos preceptos que prestigiaban los valores del humanismo cristiano culminan con la atribución de esa elevada antigüedad de donde emergía toda la grandeza del imperialismo espiritual de la España de Felipe II al origen más alto que se le podía atribuir: la emanación de los episodios primeros del Antiguo Testamento en los que la intervención de Dios era directa.

En este momento dos van a ser los focos humanistas de la geografía española que intenten legitimar culturalmente este programa: los intelectuales y artistas establecidos alrededor de El Escorial (con Arias Montano, los jesuítas Prado y Villalpando, y el padre Sigüenza a la cabeza) y el centro sevillano-cordobés con las labores historiográficas de Fernando de Herrera, Pablo de Céspedes y Bernardo de Aldrete principalmente. Centros en

los que se une la tradición bíblica y la clásica –convenientemente cristianizada– para crear los pilares de la significación del caso español (35).

Un extraordinario despliegue retórico tratará en el decadente siglo XVII de mantener la idea del imperialismo mesiánico según la formación ideológica establecida en tiempos de Felipe II. Ante esta necesidad propuesta se tiene que recurrir a un auténtico despliegue de idealización y falsificación que desarrolle ese discurso historicista. Por otro lado, con la definitiva elaboración de una historia nacional, como era la del padre Mariana, la producción mayoritaria en esta centuria se enfoca a la realización de labores históricas locales (36).

Según los preceptos aristotélicos dominantes en el Humanismo, el concepto poético, por su carácter universal e ideal, era el más adecuado para reflejar la inmortalidad y la fama de los héroes o de los humanistas que realizaban esta labor. Se consideraba esta actividad (y la Pintura por su asimilación ideológica, como hemos señalado) como el medio más idóneo, ya que mientras la Historia es contingente, ella es intemporal (37).

La más importante producción poética que manifiesta los temas aquí tratados se produce primero en los ambientes sevillanos y posteriormente, ya en el siglo XVII, alrededor de la Corte madrileña. En el contexto andaluz predominan los sentimientos patrióticos a los que va íntimamente ligada la componente espiritual según los conceptos elegíacos del imperialismo mesiánico español (38).

La Sevilla cultural humanista florece en las tertulias o academias sustentadas por los nobles y clero hispalense en un claro ejemplo del interés mostrado por las clases altas en la utilización del modelo legitimador del mecenazgo intelectual y artístico. La aristocracia llevará a cabo esta relación con personajes como los condes de Gelves, los duques de Alcalá, los de Medina Sidonia, los marqueses de Priego, el marqués de El Carpio...; la alta burguesía tiene en Juan de Arguijo su caso más exponente, mientras las altas jerarquías eclesiásticas estarán representadas en esta función por el papel diferente, pero igualmente protector, de los arzobispos Rodrigo de Castro y Pedro de Castro (39).

Fernando de Herrera será, sin duda, el poeta que mejor refleje la idea del cantor de las glorias españolas, ya sean las referidas al período de Carlos V o al reinado que le tocó vivir, el de Felipe II. Sus composiciones históricas exaltan en tono heroico las hazañas hispanas o se dedican a personajes que

el propio poeta quiere alabar. Estas poesías tienen como referencia elementos clásicos, la búsqueda de un pasado pre-romano y una vinculación divina basada en el Antiguo Testamento; temas que constituían, de una forma más o menos variable según el momento, los preceptos legitimadores del imperio contrarreformista filipino.

La evolución general de su producción poética heroica va de la legitimación de la grandeza de las hazañas primero con un tratamiento clásico-mitológico (40), a una justificación sacro-religiosa que realiza Dios con su nuevo pueblo escogido. Exaltación por medio de motivos bíblicos donde se evidencia el peso de la antigua cultura hebrea en la segunda mitad del Quinientos como precedente y antecesor de su grandeza, tal y como muestra el “Divino” Herrera en la “Canción por la victoria de Lepanto” donde señala una vinculación directa entre la antigua civilización de Israel y España como pueblos elegidos por Dios que como tal son defendidos de los enemigos de la fe:

“¿Quién contra la espantosa tanto pudo?
El Señor que mostró su fuerte mano
por la fe de su príncipe cristiano
y por el nombre santo de su gloria
a su España concede esta victoria.

.....

Cantamos al Señor, que en la llanura
venció, del ancho mar, al Trance fiero:
Tú, Dios de las batallas, Tú eres diestra,
salud y gloria nuestra.
Tú rompiste las fuerzas y la dura
frente de Faraón, feroz guerrero” (41).

En cuanto a la glorificación de la aristocracia española, tenemos importantes ejemplos en Herrera como la composición que le dedica a Alvaro de Bazán muerto cuando iba a dirigir la Armada Invencible; preciosa muestra del valor que la fama y la gloria tienen como elementos que vencen la muerte y el olvido del tiempo según los parámetros clásicos al impedirlo su heroica acción en Lepanto, perfectamente reflejada e inmortalizada por las distintas artes liberales (42).

Era tal el prestigio de Herrera con respecto a la poesía heroica que ensalzara las gestas españolas que se le reclama para tal cometido desde los más diversos puntos. Así lo demuestra la carta que hacia 1581-82 le envía desde Roma el también poeta del círculo sevillano, Baltasar de Escobar, pidiéndole que realice varios poemas panegíricos sobre los acontecimientos pasados de la historia de España para conseguir la inmortalidad y la fama de esos hechos. Se trata de un precioso documento donde se le indica que siga los preceptos de Aristóteles para su elaboración. Señala Escobar que así se puede ensalzar el poderío militar –“cavallería”–, la nobleza hispana y casas solariegas sevillanas, las cualidades metafísicas y milagrosas de algunos acontecimientos y también asuntos de amores. Todos ellos, valores típicos del ideario humanista cristiano del programa cultural de la etapa de Felipe II (43).

Igualmente digno de destacarse es la confianza en la perpetuación de la memoria por medio de las artes liberales para los humanistas miembros de las tertulias o academias sevillanas donde, además de por la labor pictórica de Pacheco y Céspedes que luego veremos o por la colección de retratos y alabanzas de Argote de Molina, en los que se plasma el sentido histórico del imperio español a través de una exaltación panegírica de los personajes con él relacionados, nos encontramos poesías laudatorias que en este sentido celebran la inmortalidad y la fama del alabado. Las múltiples composiciones que acompañan los retratos de Pacheco con versos de Céspedes a Herrera y Pacheco, o del propio Pacheco a Céspedes, pueden servir de ejemplo (44).

La evolución de estos planteamientos poéticos será semejante a la producida con las composiciones dedicadas al tema de las ruinas, siendo en este caso también la obra de Quevedo la que radicaliza la postura de crisis al resaltar la decadencia española, ya sea en poesías anotadas con el símil de los ruinoso, o con otras en las que arremete contra la situación histórica concreta donde la caída de los ideales anteriores y el peligro real que se cernía sobre el artificial y retórico concepto imperial eran los temas que se vivían en su época hasta llegar al dramático y expresivo desencanto final (45).

El papel de las artes figurativas en este tema va a ser similar al atribuido a la poesía. Durante todo el Humanismo apelarán a esa identificación para ganar así un reconocimiento noble e intelectual que hasta ese momento les era negado. De ahí que sus planteamientos teóricos hagan referencia siempre a su carácter erudito para, así, conseguir primero y mantener después esa legitimación como actividad hermana a la poética (46).

La Pintura inicia este proceso alegando a las prestigiosas autoridades clásicas en las que se reconocía una leve identificación en textos antiguos, sobre todo en las “Poéticas” de Aristóteles y Horacio bajo el conocido tópico de “Ut pictura poesis”. También hemos anotado anteriormente cómo Horacio establecía el carácter imperecedero del arte según una tesis de amplio éxito posterior.

La siguiente referencia al sentido inmortal de la actividad estética la realiza Plinio quien justifica el sentido noble de las bellas artes por su relación con el patriciado romano, donde se les confiere un sentido elegíaco desde el punto de vista retórico en la exaltación de la grandeza de las clases altas por medio de la representación. Se trataba de ensalzar la inmortalidad de este grupo social y de sus hazañas a través de la propaganda que otorgaban las artes liberales.

Tras el paréntesis medieval, ya en la teoría del arte italiano del Trecento se empieza a recuperar un cierto sentido noble para las artes figurativas. Así comprobamos cómo se suceden en los escritores de ese período las referencias laudatorias hacia los artistas de la Antigüedad y hacia sus contemporáneos (con Giotto y Cimabue a la cabeza). Esta tendencia a ensalzar la fama y la inmortalidad de los artífices del hecho estético, que ya se aprecia en Dante, Boccaccio y Petrarca, culmina con la inclusión que de algunos de ellos lleva a cabo Filippo Villani en su historia de Florencia.

Pero será Vasari el que sistematice y aune de una forma definitiva estos aspectos, recalcando el carácter noble de los artistas que son encumbrados a la categoría de grandes hombres dignos del ensalzamiento literario e histórico de su memoria en sus *Vidas* (47), mientras que por otra parte concibe la producción artística como medio para exaltar las grandezas del tema representado, y donde los poderes establecidos son tratados elegíacamente a través de una profunda simbología de referencias clásicas (48).

Este modelo vasariano, acentuado en su componente espiritual por la ofensiva trentina, va a ser el que se introduzca en España en los círculos teóricos humanistas, ya que con anterioridad a esta fecha es prácticamente inexistente la especulación estética en nuestro país.

La constatación de estos modelos en España se produce en la Sevilla de la segunda mitad del siglo XVI, donde se realizan varios programas pictóricos y literarios para elogiar a sus hijos ilustres entre los que no faltan los artistas; ya sea en el *Libro de Retratos* de Pacheco o en las galerías de gran-

des personajes de la Casa de Pilatos, lugar en el que se celebraban abundantes tertulias humanistas (49).

En cuanto a la producción pictórica o escultórica propiamente dicha, la evolución de la representación artística en este tema va a ser acorde, en líneas generales, con el desarrollo acaecido en la poesía. Así, podemos distinguir los tres períodos diferenciados y ejemplificados en la época de Carlos V, Felipe II y la decadencia del siglo XVII como un paulatino crecimiento de las connotaciones religiosas y morales.

Si comparamos obras paradigmáticas de cada uno de estos momentos, podemos observar claramente esta sucesión. En primer lugar nos referimos al retrato triunfal que Tiziano hace de Carlos V vencedor en Mühlberg donde el modelo clásico es evidente, aplicado aquí a la defensa de los valores católicos como corresponde a la corriente ideológica erasmista del círculo intelectual del Emperador. La composición pictórica tiene un fiel paralelo con la descripción poética que de este acontecimiento realiza Fernando de Herrera (50).

De la época de Felipe II podemos hacer referencia a los complejos ciclos pictóricos de El Escorial donde la referencia bíblica se entremezcla con una simbología clásica perfectamente legitimada para glorificar al monarca y su imperio según los postulados ideológicos imperantes. De esta misma etapa tenemos otros ejemplos de interés iconográfico, como la pintura del techo de la casa de Juan de Arguijo en Sevilla donde se puede comprobar la exaltación del concepto humanista del arte en un planteamiento elegíaco hacia el sistema intelectual de las academias asentado sobre caracteres greco-latinos que lanzan el mensaje pesimista del momento, ya en crisis, y declara el exclusivo refugio que el artista y poeta tiene en el cerrado ambiente de la erudición elitista que es la única posibilidad de elevarse al Olimpo (51). Tesis que nos pueden recordar los inicios del tema de la vanitas en la "tercera vía" que asignaba Orozco Díaz al planteamiento manierista de las ruinas.

La culminación pictórica de la crisis y decadencia, en fiel paralelo a las propuestas poéticas de Quevedo aunque con un sentido más religioso y menos crítico con la realidad política, sería el programa estético planteado por Miguel de Mañara en la iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla con las famosas postrimerías de Valdés Leal como muestra más radical del sentido dramático con que el factor temporal se plantea en la iconografía artís-

tica del barroco español, acabando con los planteamientos de la confianza humanista en la actividad del hombre para perpetuar su memoria y la supe-
ditación a las decisiones divinas (52).

Semejante tesis podríamos sostener en el campo de la arquitectura española, ya que en el período de Carlos V triunfan unas construcciones de carácter renacentista donde existe habitualmente alguna referencia a la condición religiosa de la monarquía de los Austrias que no quebranta el lenguaje clásico imperante. Sería el ejemplo de la catedral de Granada, proyectada como panteón real, donde el edificio clasicista de Siloé tiene una implicación simbólica importante con el Santo Sepulcro de Jerusalén al ser considerada la ciudad andaluza como lugar con unas destacadas connotaciones sacras al ser conquistada tras una cruzada contra los infieles (53).

El Escorial, como ya hemos señalado, basa claramente su concepción en la recuperación y rememoración del Templo de Jerusalén según las coordenadas estéticas del momento, concibiéndose igualmente como la apoteosis del carácter erudito manierista de alto sentido minoritario en las profundas implicaciones de su hermética simbología humanista. Sería, por tanto, la glorificación del modelo bíblico que se configura como legitimador del cuestionado en ese momento clasicismo greco-latino.

En el Seiscientos se produce la retórica y persuasiva exteriorización de la ofensiva religiosa contrarreformista con el mantenimiento de una imagen rica y exuberante en su inmediatez irracional, teatral y espiritual pero carente de una estructuración que manifieste la existencia de un modelo referencial sólido, tal y como corresponde a la crisis y decadencia de la confianza humanista del Seiscientos, sino alimentándose de la herencia ideológico-culturalista de la época de Felipe II.

Como ejemplo de esta actitud teórica, elaborada a principios del siglo XVII, podemos traer varios textos de Pablo de Céspedes (*El Discurso sobre la antigüedad de la catedral de Córdoba y cómo antes era templo del dios Jano* y *el Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura*), excelentes muestras de la adecuación ideológica de la memoria arquitectónica quinientista a planteamientos retórico-contrarreformistas que nos señalan ya los inicios de la mentalidad barroca, legitimando y “cristianizando” la antigüedad clásica con un primer origen o derivación bíblica en la que se identifica la utópica –e irreal– grandeza de contenido con la exteriorización exuberante (54).

De ahí que al establecerse el origen de la arquitectura contrarreformista española en los referentes bíblicos –los más elevados posibles– se necesitaba el acompañamiento exterior de unas ricas formas que expresaran la grandeza ideológica de su procedencia, en un momento en que la actitud retórica se hacía imprescindible para imponer un modelo político-espiritual que carecía ya de la solidez argumental del siglo pasado. Este recargamiento de la ornamentación se debe, en gran parte, a la influencia teórica de la *Poética* aristotélica, al señalar, como recuerda el poeta Fernando de Herrera con el caso literario: “las palabras son notas y señales de aquellas cosas que concebimos en el ánimo; y si no percibimos su fuerza, no alcanzamos la sentencia que se exprime en ellas” (55). Su traducción al campo arquitectónico enfatiza la identificación entre la grandeza del proyecto retórico-espiritual y la persuasiva plasmación por medio de la exuberante riqueza decorativa.

NOTAS

- (1) Esta es la opinión del poeta Fernando de Herrera quien lo expresa claramente al referirse a los héroes españoles que “son tan esclarecidos por la excelencia de sus hechos, que no se valdrá de ellos el olvido, fatal calamidad de la grandeza humana”. (*Anotaciones*, 539).
- (2) Incluso esta funcionalidad política se reviste de un carácter sagrado o metafísico también de origen clásico al acudir a la prestigiosa cita de Cicerón quien señala en *El Sueño de Cicerón* que los que favorecen a su patria tienen un lugar señalado en el cielo. Así, pues, en el caso español esta interrelación entre acontecimientos históricos y exaltación humanista se hace tremendamente necesaria para legitimar internacionalmente la fama de su imperialismo en el que el factor religioso-espiritual será esencial desde sus primeros planteamientos hasta su decadente final.
- (3) El mismo Fernando de Herrera sale al paso de las críticas que desde el exterior se realizaban argumentando en este sentido: “no faltaron a España en algún tiempo varones heroicos; faltaron escritores cuerdos y sabios que los dedicasen con inmortal estilo a la eternidad de la memoria” (*Anotaciones*, 539-40).
- (4) Esta idea la refleja Bernardo de Aldrete al referirse a la función de la lengua como manifestante intemporal de las grandezas de un imperio ya fenecido como el romano, al señalar: “I si bien acabó aquella tan encumbrada monarquía con sus victorias i trofeos, la lengua, ia que no vulgar, alomenos aprendida, se conserva i prevalece al tiempo que todo lo consume i muda” (ALDRETE, *Del origen y principio*, 2).

- (5) Hay que distinguir el tratamiento que de la ruina se hace en el periodo humanista de la recreación estética subjetiva que se impone a partir del siglo XVIII según la mentalidad del gusto burgués imperante en Europa a partir del Setecientos. Así lo ha señalado MARCHAN FIZ, "La poética de las ruinas", 6-7: "Será justamente desde la presencia virtual de lo que realmente está ausente, desde la desintegración de la integridad formal, desde donde el clasicismo sea capaz de vivenciar las ruinas y ambicionar su reconstitución. No es que la vivencia de las mismas quede reducida a su restauración. Diría, más bien, que la ruina no es reconocida en cuanto tal, por sus propios valores formales, sino, únicamente por vía negativa, esto es, desde la irrenunciable aspiración a contemplarla como un todo, a restituírle su organicidad. En este sentido, la doctrina clásica impulsa ya, aunque sea de un modo inconsciente y por vía negativa, una teoría de la restauración":
- (6) Estos dos modos de tratamiento del vestigio antiguo corresponden a la división aristotélica de la *Poética* entre la Poesía y la Historia. La primera establecida sobre los conceptos de lo idealizado y universal, mientras que la segunda lo hace sobre el estudio de lo verificable y particular.
- (7) Esta denominación se mantendrá incluso en siglos posteriores, tal y como muestra Lessing en la época neoclásica al distinguir entre "anticuario" y "arqueólogo", el primer heredero de los fragmentos de la antigüedad y el segundo de su espíritu (HENARES CUELLAR, *La teoría de las artes plásticas*, 153).
- (8) MORTIER, *La poetique des ruines*, 15-21.
- (9) En la visión de Petrarca prevalece una concepción como símbolos por los que trasciende a una realidad cultural, moral y política, quedando el aspecto sentimental o de admiración referido a Roma, no a sus vestigios (MORTIER, *La poetique des ruines*, 27).
- (10) MORTIER, *La poetique des ruines*, 33.
- (11) Un estudio pormenorizado de esta obra y de su extraordinaria proyección lo realiza CALVESI, *Il sogno*.
- (12) MORTIER, *La poetique*, cap. III: "L'Epigramme latine de Janus Vitalis ou la fortune européenne d'un thème".
- (13) MORTIER, *La poetique des ruines*, 63.
- (14) BIALOSTOCKI, *Estilo e iconografía*, 194.
- (15) La identificación de Cartago con la antigüedad hispana se produce de forma casi general en el humanismo español debido a la importante presencia de esta cultura de origen fenicio en nuestro país.
- Esta apropiación servía de medio idóneo para hacer ver a los italianos la grandeza de una noble antigüedad española y la demostración de cómo ese pasado constituyó una amenaza para la grandeza del poderío romano saliendo, así, al paso de las críticas que desde Italia se le hacían al imperialismo español como carente de una gloriosa y elevada antigüedad. En esta maniobra entraba asimismo la exaltación de las ruinas de Numancia o Sagunto, auténticas resistencias a la fortaleza militar romana en la Península y testigos de esa perseguida grandeza pretérita hispana, mientras que Itálica se ensalzaba como cuna de Trajano y Adriano, ejemplos de grandes emperadores de origen español.

- (16) VRANICH, *Ensayos sevillanos*, el capítulo “La evolución de la poesía de las ruinas en la literatura española de los siglos XVI y XVII”. Y VRANICH, *Los cantores de las ruinas*.
- (17) OROZCO DIAZ, *Temas del Barroco*; el capítulo “Ruinas y jardines, su significado y valor en la temática del Barroco”.
- (18) De entre los poetas en donde se advierte este carácter podemos destacar composiciones del Conde de Villamediana, Juan de Arguijo, Francisco de Villalón, Francisco de Rioja o Luis de Góngora.
- (19) CUERVO, “Dos poesías”, 432-438.

Si comparamos las composiciones de Quevedo a Roma con su modelo observamos que en Du Bellay la tristeza por la decadencia del mundo clásico se debe a una consideración de su poderío militar imperial sin que prevalezcan los elementos de tipo espiritual metafísico que en el español son absolutamente preponderantes al identificar la evolución del imperialismo romano con la vida, en donde la simbología remite a la concepción del cuerpo humano que acaba con la muerte.

En este último sentido la primera estrofa de su composición “A Roma sepultada en sus ruinas” es paradigmática:

“Buscas en Roma a Roma, ¡oh peregrino!
y en Roma misma no la hallas;
cadáver son las que ostentó murallas
y tumba de sí propio el Aventino”.

- (20) Esta comparación es magistral y dramáticamente expresiva en su romance “Funeral a los huesos de una fortaleza que gritan mudos desengaños” y en su silva “A los huesos de un rey que se hallaron en un sepulcro, ignorándose, y se conoció por los pedazos de una corona”.
- (21) La orientación hacia la arqueología cristiana está determinada fundamentalmente por la acción de los integrantes del Oratorio de San Felipe Neri, con personajes como el mismo Felipe Neri, César Baronio o Antonio Bosio, a los que se le añade en un papel de primer orden la actuación de otros humanistas como el dominico español fray Alonso Chacón.
- (22) Este realce de la componente persuasivo-imaginativa en detrimento del carácter científico se aprecia igualmente en los estudios arqueológicos que en el periodo trentino se dedican a la Roma clásica a través de una acentuación de la libertad imaginativa cuando se interpretan los datos aportados.
- (23) La obra más importante de Ambrosio de Morales en este sentido es “Las antigüedades de las ciudades de España que van nombradas en la Crónica con las averiguaciones de sus sitios y nombres antiguos”, contenida en su magna obra *Crónica general de España*. Algunas citas pueden servir como espléndido ejemplo de esta línea cuando afirma que “porque la fidelidad de la historia, a quien yo (sin que me forzara a ello mi deber) deseo siempre por natural inclinación ir muy sujeto y rendido” (*Crónica*, XIII). Al referirse en sus “Antigüedades” a las inscripciones epigráficas señala: “Y he tratado más a la larga todo lo de las piedras antiguas que se pueden reseñar, y para este propósito y otros muchos se deben saber, por ser cosa de que con saberse mucho de ella en Italia, no hay hasta agora nada escrito, y en España era más necesario por lo po-

co que comunmente se sabe” (*Crónica*, 97-98), recalando que “a las cosas de España muchas se pudieran decir en general por la excelencia de toda la provincia, y de la ventaja que tiene a casi todas las provincias” (*Crónica*, 128).

Por su parte Juan Fernández Franco escribe en su *Demarcación de la Bética Antigua y Noticia de la Villa de Estepa y otra de dicha provincia*, en el capítulo I: “Las cosas antiguas de romanos son de tal calidad que generalmente todos los hombres se inclinan y afician a ellas y con más razón los Varones Ilustres y generosos, como más generosamente descendientes de aquella antigua nobleza, y porque los romanos (como una ley de Partida dice) fueron hombres nobles, y buenos, y vivieron más ordenadamente que las otras gentes: lo que se ve claro” (LOPEZ DE CARDENAS, *Franco Ilustrado*, 41).

- (24) Como hemos anotado antes, Chacón deriva en Roma hacia la arqueología paleocristiana. Bernardo de Aldrete reconoce los hallazgos falsarios del Sacramento mientras que por otra parte realiza estudios arqueológicos totalmente científicos. La posición de Rodrigo Caro es semejante a la de Aldrete al aceptar el falso cronicón de Flavio Dextro. Por su parte, en Pablo de Céspedes encontramos estudios puramente objetivos cuando no existe ningún elemento retórico por medio, pero realiza complejas investigaciones e interpretaciones de restos arqueológicos que no duda en adjudicar a la cultura cartaginesa o bíblica si los requerimientos persuasivos de la política imperial hispana del momento así lo requieren (RUBIO LAPAZ, *La arqueología clásica*).
- (25) Las críticas a estas producciones falsarias empiezan ya casi desde la misma época en que se publican, destacando las censuras Nicolás Antonio. Posteriormente sobresale, en el siglo XIX, la obra de GODOY ALCANTARA, *Historia crítica*. Pero será ya en el siglo XX cuando se pormenore en el estudio de esta “historiografía”, tanto en los estudios de SANCHEZ ALONSO, *Historia de la historiografía española*, y en la reciente publicación de CARO BAROJA, *Las falsificaciones de la Historia*.
- (26) En este sentido el caso de Pablo de Céspedes puede resultar paradigmático en su intento de encontrar el origen etimológico de los lugares de la geografía cordobesa en una supuesta primitiva colonización hebrea realizada por los descendientes de Noé. Ver RUBIO LAPAZ, *Pablo de Céspedes y su círculo*.
- (27) Habría que anotar aquí el auge de los estudios sobre el texto sagrado que se inician con Nebrija y Cisneros en la Universidad de Alcalá, que se continúan con Arias Montano en época de Felipe II, cuando la labor filológica de este intelectual erasmista produce la ingente obra de la *Biblia Regia* y otras investigaciones sobre el Antiguo Testamento. Para culminar en el periodo seiscentista con investigaciones donde se trata de buscar y encontrar una vinculación directa entre lo hebreo y lo hispánico, con todo el sentido simbólico que ello conllevaba. Este último es el propósito de Céspedes en su inacabado “Discurso del Monte Tauro”.
- (28) Sobre este tema se podrían señalar los múltiples intentos por adecuar la cultura arquitectónica clásica a los rigurosos planteamientos moralistas trentinos. De aquí que sea necesaria su legitimación a través de una relación directa entre las construcciones greco-latinas y las bíblicas como origen del que nacerían. Estos presupuestos se desarrollan alrededor del planteamiento altamente simbólico de El Escorial con la obra de los jesuitas Prado y Villalpando. También se realiza en el

- contexto humanista andaluz del momento y, de nuevo, Pablo de Céspedes nos da un testimonio ejemplar en su “Discurso sobre la antigüedad de la catedral de Córdoba y cómo antes era templo del dios Jano” donde investiga el origen hebreo (directamente del templo de Jerusalén) del posterior templo de Jano, que a su vez será con el paso del tiempo mezquita musulmana y catedral cristiana en una secuencia completa de la memoria histórica de la arquitectura cordobesa que nace del programa más elevado y digno según los parámetros del humanismo espiritual del momento.
- (29) Como señala Maravall: “Ella, al colocar a cada cosa en su lugar, nos permite seguir el camino recto... La acción moral reformadora de la historia se produce, pues, sobre aquel que la cultiva, sobre aquellos a quienes se dirige y sobre la sociedad que estos forman, ya que sin ella “en todo hubiera desorden y confusión” (“Sobre Naturaleza e Historia”, 258 –el segundo entrecomillado es un texto de Pedro de Mexía, historiador de Carlos V–).
- (30) “También escribí de cada uno de nuestros Santos naturales de España, o que predicaron, o murieron en ella, con el mismo cuidado, que si no escribiera otra cosa sino sus vidas. En esta parte tuve advertencia, que las cosas que se dixesen de los Santos fuesen dignas dellos, y bien autorizadas, con la certidumbre posible... Túvose también cuidado, se tratasen de tal manera las cosas de los Santos, que pudiesen algún sentimiento de devoción: por ser éste de los principales intentos que la Iglesia Christiana en proponernos las vidas de los Santos, pretende... Porque la Historia de los Santos, aunque ha de ser conforme a los demás, en tener gran certidumbre y autoridad: ha de ser muy diferente dellas en los intentos y manera de proseguirlos” (MORALES, *Crónica general*, XV-XVI).
- (31) CEPEDA ADAN, “El providencialismo”, 185, señala al referirse a esta época: “España sale del desorden y se lanza a una gran política en el espacio de pocos años, dentro de una misma generación. Era un milagro y los contemporáneos hubieron de pensar seriamente en los arcanos del destino histórico... Su mente no podía comprender el testimonio que se desarrollaba ante ellos y hubieron de atribuirle una razón providencial, milagrosa” (p. 185). También ver TATE, *Ensayos sobre la historiografía*.
- (32) GARIN, *Medievo y Renacimiento*, 150.
- (33) MARAVALL, “La visión utópica” y BATAILLON, *Erasmus y España*.
- (34) Es tal la pretensión y radicalidad de Ocampo en este planteamiento que en las primeras páginas de su *Crónica general de España* llegará a señalar la fundación de Roma por los españoles. También dispone en los primeros momentos de la supuesta monarquía antigua hispana las acciones de héroes hebreos, griegos y egipcios, pues después de Tubal (nieto de Noé), vendrían Osiris (“señor de Egipto”) y su hijo Hércules el Egipcio que también sería conocido entre otros nombres por Apolo y Marte.
- (35) La bibliografía sobre el programa cultural y estético de El Escorial es amplia, pero para el tema que tratamos pueden servir como referencia los ya clásicos trabajos de J.A. Ramírez y R. Taylor sobre la influencia del templo de Jerusalén en la simbología escorialense, o el de VON DER OSTEN SACKEN, C. *El Escorial*.
En lo referente a la personalidad de Arias Montano destaca el estudio de REKERS, S.B. *Arias Montano*.

En cuanto al círculo andaluz, un ejemplo claro puede ser la actividad de Pablo de Céspedes en su denodado intento por encontrar una vinculación directa entre los episodios bíblicos y la antigüedad hispana, ya sea en los anotados campos de la toponimia, de la arquitectura, al relacionar el antiguo templo de Jerusalén con la catedral cordobesa a través de un episodio clásico intermedio en que era templo del dios Jano, o historiográfico al investigar la supuesta colonización hebrea de la Península. En este sentido es clarividente su "Introducción al Discurso del Monte Tauro", donde señala: "Mas porque la afición con que muchos años a e mirado i puesto en balança la nobleça, hechos ilustres de España, famosos con el esplendor de su grandeça, así dentro como fuera della, la conocida eçelencia tanto de sus invictos ánimos, quanto de cosas naturales...

Tiene también algún disgusto el rancio que an tomado con el largo tiempo las cosas tan cercanas a los primeros originales, aunque no dexan (a mi parecer) de ser en parte agradables cuando se descubren aquellos principios llenos de singular gloria i de exemplos innumerables de toda suerte de maravillosas virtudes; embutidos ora de enemiga, ora de favorable fortuna, de los cuales se a derivado el supremo estado donde agora llega su imperio con tanta pujança a la cumbre de su grandeça, que sus mismas fuerças, en cierta manera, le estorvan mejor suceso...

I porque necesariamente se a de acudir a la antigüedad de los principios para mejor urdir esta trama i tomar el cabo della. Siendo esto cierto que como ninguna de quantas provincias tiene el Orbe puede competir con la nuestra ni en nobleça ni en grandeça, así ni en antigüedad, no será cosa digna de culpa si la corriente de nuestras historias fuere tomada, como es forzosa, de manantiales tan altos". (RUBIO LAPAZ, *Pablo de Céspedes*, 353-354).

En cuanto a Fernando de Herrera, manifiesta claramente el motivo por el cual se ha perdido la memoria de los gloriosos hechos del pasado hispano al acusar a los escritores clásicos de haber ocultado intencionadamente las antiguas grandezas españolas para que no ensombrecieran a las imperiales romanas (*Anotaciones*, 449-537).

Aldrete, por su parte, variará el motivo de admiración por la Roma antigua, ya que a su valoración militar o cultural de la época clásica contraponen y ensalza que "fue por Divina providencia elegida Roma, la cual diessse al mundo un lenguaje escogido, una habla aventajada, que honrrada en la cruz llevase por todo el mundo este glorioso estandarte, i con él la lengua que juntasse los reinos, domesticasse los hombres, uniesse las voluntades, desterrasse la discordia causada de la diversidad, i hiziesse en la tierra un retrato del cielo para que el Imperio fuesse más esclarecido en Dios maravilloso en sus traças i obras. Aunque habían precedido otras monarquías, ninguna dellas eligió Dios, sino la Romana, en cuyo tiempo quiso que naciesse su sanctíssimo Hijo hecho hombre, i para esto la levantó, i engrandeció más que a ninguna de las otras, en lo cual ella fue singular i ninguna otra le llegó" (ALDRETE, *Varias antigüedades*, 3). De esta manera, la exaltación del imperialismo romano a través de su consideración como fruto de una consciente acción del Dios cristiano y su expansión cultural también como consecuencia de esa función evangelizadora era lo máximo a lo que podía aspirar en este momento el prestigio del mundo latino para una asimilación edificante en este contrarreformista contexto. Así, cualquier referencia a este clasicismo legi-

timado era perfectamente digna como una cultura fuertemente religiosa al considerarla como un imperio cristiano por elección metafísica.

(36) SANCHEZ ALONSO, *Historia*.

(37) Así lo manifiesta ROSALES, *El sentimiento del desengaño*, 15: “Porque fija el pasado, el sentimiento elegíaco es la naturaleza misma de la poesía. La invención poética, creadora y mítica, origina, dentro de la cultura universal, el único mundo que es íntegramente comunicable y valedero, íntegramente traducible también en cualquier lugar y cualquier tiempo... La palabra poética no tiene historia. No se dice en el tiempo –es ella misma tiempo–, no remite a ninguna realidad. Aquí radica su función”.

(38) La Sevilla del Quinientos se configuraba como una ciudad esplendorosa económica y culturalmente hablando en la que el monopolio de la colonización del Nuevo Mundo le otorga una situación privilegiada en el contexto español. Toda esta situación de próspera actividad se traduce en una consideración de capital del imperio más poderoso del mundo desde el que se desarrollaban los hechos más importantes de la época a nivel militar y religioso con su intervención americana. De aquí que las dos cualidades más asimiladas en este ambiente de euforia conquistadora sean los conceptos de la Fe y del Imperio, aún cuando los dos vayan íntimamente ligados en este momento. (Ver DOMINGUEZ ORTIZ, *Orto y ocaso*).

No obstante, este sentimiento de grandeza imperial en tiempos de Carlos V era generalizado en los ambientes humanistas. Baste recordar la composición anotada anteriormente de Garcilaso de la Vega dirigida a Boscán donde compara la acción del Emperador en Túnez con la de Roma con Cartago. También Hernando de Acuña es consciente de esta situación e identifica a Carlos V con las gestas de César y de Carlomagno al señalar en un soneto:

“Invictísimo César, cuyo nombre
el del antiguo Carlo ha renovado
al sonido del cual tiemble y se asombre
la tierra, el mar y todo lo creado”

DIAZ-PLAJA, *La historia de España*, 88. Del mismo autor *Verso y prosa*, 82.

También en el periodo de Felipe II existen importantes muestras de la legitimación clásica de las hazañas coetáneas, como la composición que Cristóbal de Virués envía a Juan Hurtado de Mendoza comparando e identificando simbólicamente la entrada de Juan de Austria en Túnez en 1573 con la victoria de Escipión:

“Aquí, Señor, donde a la gran Cartago
émula sucedió Túnez hermosa,
la armada de Felipe poderosa
hinche de gente el monte, el llano, el valle

.....
Entra el famoso ejército de España
don Juan de Austria, Africano apellidando
y él con justas y fáciles enmiendas,
clemencias y justicias, acompaña
y vuelve amigo al enemigo”.

- (39) Rodrigo de Castro participa de las ideas más clásicas del mecenazgo humanista, mientras que Pedro de Castro, el máximo defensor de los acontecimientos falsarios del Sacromonte y vinculado a la actividad no menos fantástica del jesuita Román de la Higuera y sus falsos cronicones, aprovechará los círculos culturales cercanos y protegidos para elaborar un programa contrarreformista tremendamente persuasivo dentro de la más decidida ofensiva moralizadora e irracional del barroco español.
- (40) Ejemplo de esta primera legitimación sería la “Canción al señor don Juan de Austria, vencedor de los moriscos en Las Alpujarras” o las distintas alabanzas a las gestas de Carlos V:

“Alce España los arcos en memoria
y en colosos a una y otra parte,
despojos y coronas de victoria,
que ya en la tierra y más no queda parte
que no sea trofeo de tu gloria.
Ni le resta más honra al fiero Marte”.

- (41) La concepción de España como relevo en la condición de pueblo escogido por Dios hacía que las referencias simbólicas a nuestro país como sucesión de lo hebreo fueran numerosas en la poesía de la época. En este sentido, una composición anónima expresaba así los sentimientos a la muerte de Felipe II en 1598:

“Veis un segundo Sansón
qu'en Israel defendía
veis ahí la luz del mundo
que se eclipsa en aquel día”.

- (42) DIAZ-PLAJA, *La historia de España*, 165.

“Ponga en su sepulcro ¡oh flor de España!
la virtud militar y la victoria
grandes ciudades presas en memoria
y todo el noble mar que a Grecia baña.
Tú solo, tú, con singular hazaña
ganaste, vencedor, tan alta gloria;
que las voces se cansan de la historia
que tus ínclitos hechos acompaña.
El furor del otomano quebrantado
será justo despojo que, esculpido
en lengua de la fama, alce tu nombre.
Con tal blasón, valor nunca domado,
ingenio y arte hacen que, vencido,
no puede ser del tiempo, un mortal hombre”.

- (43) En el documento se señala que “estando nuestras historias españolas tan llenas de acciones famosas y capaces de poemas regulados con los preceptos de Aristóteles, e hallado algunos de que quiero proponer a V.M...”

Digo pues que el primero destes seis argumentos es la batalla de Clavijo, donde ay tantas cosas admirables que tratar...

El segundo, el Cerco de Çamora por el rey don Sancho, donde se introduzen tantas personas eroicas y se ven tantos hechos de cavallería.

El tercero, el Triunfo de la Cruz y Batalla de las Navas de Tolosa, donde ay ocasión para loar la mayor parte de la nobleza de España.

El cuarto, la empresa del Santo Rey, don Fernando, y toma de Sevilla, tan memorable y milagrosa y donde se pueden onrrar nuestros conquistadores y casas solariegas de esa patria.

El quinto, la batalla del Salado, donde ay ocasión de hablar de la nobleza andaluza, mayormente aviendo sido la espedición hecha en Sevilla.

El sexto (aunque éste es demasiado moderno), la conquista de Granada, en que se pueden mezclar armas y amores". (RUBIO LAPAZ, *Pablo de Céspedes y su círculo*, 387).

(44) PACHECO, *Libro de descripción*, 104. Soneto de Francisco Pacheco al retrato de Pablo de Céspedes:

“Céspedes peregrino, mi atrevida
mano intentó imitar vuestra figura:
justa empresa, gran bien, alta ventura,
si alcanzara la gloria pretendida.

Al que os iguale, sólo concedida;
si puede averlo, en verso o en pintura,
o en raras partes, que en la edad futura
darán a vuestro nombre eterna vida.

Vos ilustrais del Betis la corriente,
i a mí dexais en mi ardimiento ufano,
manifestando lo que el mundo admira:

Mientras la fama va de gente en gente
con vuestra imagen de mi nada mano
por quanto el claro eterno Olimpo mira”.

Fragmento de un elogio de Pablo de Céspedes a Fernando de Herrera; refiriéndose a Pacheco señala (PACHECO, *Libro de descripción*, 179-182):

“Tú, que del torpe olvido soñoliento
levantaste la imagen verdadera
contra la lei del tiempo i movimiento
al divino Fernando de Herrera,
a ti, pues, toca con sublime acento
celebrar sus despojos de manera
que no invidie de Máusolo la gloria
ni de la antigua Menphis la memoria”.

- (45) “Advertencia a España de que así como se ha hecho señora de muchos, así será de tantos enemigos invidiada y perseguida, y necesita de continua prevención por esta causa”.

“Un godo, que una cueva en la montaña
guardó, pudo cobrar las dos Castillas;
del Betis y Genil las dos orillas,
los herederos de tan grande hazaña.

A Navarra te dio justicia y maña,
y un casamiento, en Aragón, las sillas
con que Sicilia y Nápoles humillas,
y a quien Milán espléndida acompaña.

Muerte infeliz en Portugal arbola
tus castillos. Colón pasó los godos
al ignorado cerco de esta bola.

Y es más fácil, ¡oh España!, en muchos modos,
que lo que a todos les quitaste sola
te puedan a tí sola quitar todos”.

Lo que en este soneto ya se señala como advertencia de la decadencia nacional se convierte en dramático y negativo testimonio, acentuado por el rechazo de la Corte, en su famosa y más radical composición sobre este tema; donde se auna desilusión patriótica y personal, vanitas desgarrada, alusión al tema de las ruinas y fuerte acentuación del carácter moralizante barroco:

“Miré los muros de la patria mía,
si un tiempo fuertes, ya desmoronados,
de la carrera de la edad cansados,
por quien caduca ya su valentía.

Salime al campo, vi que el sol bebía
los arroyos del hielo desatados,
y del monte quejosos los ganados
que con sombras hurtó su luz al día.

Entré en mi casa; vi que, amancillada
de anciana habitación era despojos;
mi báculo, más corvo y menos fuerte.

Vencida de la edad sentí mi espada,
y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte”.

- (46) Para profundizar sobre este tema ver las clásicas obras de LEE, *Ut pictura poesis*. y GALLEGO, *El pintor*.
- (47) Hasta ese momento sólo los nobles, reyes y santos habían tenido un tratamiento pagnérgico semejante.
- (48) Sus ciclos pictóricos florentinos donde realiza la glorificación de los Medicis según las normas del manierismo estético se consideran una de las muestras más claras de

la retórica laudatoria de la fama a través de las bellas artes de todas las realizadas en el Humanismo.

- (49) Dentro de las referencias teóricas dedicadas a exponer la función de la pintura como medio de inmortalizar los aspectos ilustres del pasado, es interesante destacar, dentro también de este ambiente andaluz, la opinión que ofrece Céspedes a Pacheco en su famosa “Carta sobre la Pintura” acerca de la valoración superior de la técnica pictórica que mejor resista las acometidas del tiempo y por lo tanto mejor eternice la memoria.

Esta categoría de “duración de la memoria” será repetida continuamente por el racionalista cordobés en este texto y asimilada por Pacheco en su *Arte de la Pintura* al exponerla como una de las causas para dar preeminencia a la actividad escultórica o pictórica dentro de las conocidas polémicas entre las dos disciplinas (PACHECO, *Arte de la Pintura*, I, 48).

- (50) “Do el suelo hórrido el Albis frio baña
al Sajón, que oprimió con nuestra gente
y rebosó espumoso su corriente
con la esparcida sangre de Alemania
el celo del excelso rey de España,
el seguro consejo y pecho ardiente,
inclina el duro orgullo de su frente
medroso, y su pujanza a tal hazaña”.

- (51) LOPEZ TORRIJOS, *La mitología*, interpreta esta pintura dedicada al Genio y a las Musas como una expresión, a partir de Ovidio, de la necesidad que tiene el poeta de apartarse del mundo inferior que le ha tocado vivir y cómo tiene que ascender hasta el Olimpo donde es el único hombre que tiene acceso a través de la práctica de su arte.

- (52) BROWN, *Imágenes e ideas*, el capítulo. “Jeroglíficos de muerte y salvación: la decoración de la iglesia de la Hermandad de la Caridad en Sevilla”.

- (53) El paralelismo, pues, con el retrato de Carlos V vencedor en Mühlberg es evidente. Para la simbología y relación de la catedral granadina con el Santo Sepulcro ver ROSENTHAL, *The cathedral of Granada*.

- (54) Ver RUBIO LAPAZ, *Pablo de Céspedes*, 216-231.

- (55) *Anotaciones*, 294.

BIBLIOGRAFÍA

- ALDRETE, Bernardo José de, *Del origen y principio de la lengua castellana o romance que oi se usa en España*, Roma, Carlo Vulliet, 1606, edición y estudio de Lidio Nieto Jiménez, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972.
- ALDRETE, Bernardo José de, *Varias antigüedades de España, Africa y otras provincias*, Amberes, a costa de Juan Hafrey, 1614.
- BATAILLON, Marcel, *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950.
- BELLAY, Joachim du, *Les antiquités de Roma*, introducción y notas de F. Joukowsky, París, 1971.
- BIALOSTOCKI, Jan, *Estilo e iconografía, contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, Barral, 1973.
- BROWN, Jonathan, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1985.
- CALVESI, Maurizio, *Il sogno di Polifilo prenestino*, Roma, Officina Edizioni, 1980.
- CARO BAROJA, Julio, *Las falsificaciones de la Historia (en relación con la de España)*, Barcelona, Seix-Barral, 1992.
- CEPEDA ADAN, José, "El providencialismo en los cronistas de los Reyes Católicos", *Historia de España*. Estudios publicados por la revista Arbor, Madrid (1953), 185-194.
- CUERVO, R.J. "Dos poesías de Quevedo a Roma", en *Revue Hispanique*, XVIII, Nueva York (1908), 432-438.
- DIAZ PLAJA, Fernando, *La historia de España contada por los poetas*, Barcelona, Plaza-Janes, 1971.
- DIAZ PLAJA, Fernando, *Verso y prosa de la historia de España*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1958.
- DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio, *Orto y ocase en Sevilla*, Sevilla, Universidad, 1974.
- GALLEGO, Julián, *El pintor de artesano a artista*, Granada, Universidad, 1976.
- GARIN, Eugenio, *Medievo y Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1981.
- GODOY ALCANTARA, José, *Historia crítica de los falsos cronicones*, Madrid, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneira, 1868.
- HENARES CUELLAR, Ignacio, *La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*, Granada, Universidad, 1977.
- HERRERA, Fernando de, *Anotaciones a la obra de Garcilaso de la Vega*, edición de A. Gallego Morel, Granada, Universidad, 1966.

- LEE, Rensselaer, W., *Ut Pictura Poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982.
- LOPEZ DE CARDENAS, F.J. *Franco Ilustrado. Notas a las obras manuscritas de el insigne anticuario Juan Fernández Franco, en las que se corrigen, explican, y añaden muchos lugares, para instrucción de los aficionados a buenas letras*, Córdoba, oficina de D. Juan Rodríguez de la Torre, ¿1775?.
- LOPEZ TORRIJOS, Rosa, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1985.
- MARAVALL, José Antonio, "Sobre Naturaleza e Historia en el humanismo español", en *Historia de España*. Estudios publicados por la revista Arbor, Madrid (1953), 241-261.
- MARAVALL, José Antonio, "La visión utópica del Imperio de Carlos V en la España de su época", en *Miscelánea de Estudios sobre Carlos V de la Universidad de Granada*, Granada (1958), 41-77.
- MARCHAÑ FIZ, Simón, "La poética de las ruinas, un capítulo casi olvidado en la historia del gusto", en *Fragmentos*, 6, Madrid (1985), 4-15.
- MORALES, Ambrosio de, *Crónica General de España que recopilaba el maestro Florián de Ocampo, coronista del rey nuestro señor D. Felipe II*, Madrid, Oficina de Benito Cano, 1791.
- MORALES, Ambrosio de, *Las antigüedades de las ciudades de España que van nombradas en la Corónica con las averiguaciones de sus sitios y nombres antiguos*, Madrid, Oficina de Benito Cano, 1792.
- MORTIER, Roland, *La poetique des ruines en France. Les origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Libraire Droz, 1974.
- OROZCO DIAZ, Emilio, *Temas del Barroco de poesía y pintura*, Granada, Universidad, 1947.
- PACHECO, Francisco, *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandeza*, Sevilla, 1649, Ed. de D.G. Cruzada Villamil, Madrid, Imprenta de Manuel Galiano, 1866, 2 volúmenes.
- PACHECO, Francisco, *Libro de descripción de verdaderos retratos, de ilustres y memorables varones*. Sevilla, 1599, Diputación de Sevilla, 1985.
- RAMIREZ, Juan Antonio, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Madrid, Alianza, 1983.
- RAMIREZ, Juan Antonio, *Edificios y sueños. (Ensayos sobre arquitectura y utopía)*. Málaga, Universidad de Málaga y Universidad de Salamanca, 1983.
- RAMIREZ, Juan Antonio, "Guarino Guarini, fray Juan Ricci y el "orden salomónico entero", en *Goya*, 160, Madrid (1981), 202-211.
- REKERS, Ben, *Arias Montano*, Madrid, Taurus, 1973.

- ROSALES, Luis, *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Madrid, Editores de Cultura Hispánica, 1966.
- ROSENTHAL, Earl E., *The cathedral of Granada. A study in the spanish renaissance*. Princeton, University Press, 1961. (Traducción en Granada, Universidad, 1990).
- RUBIO LAPAZ, Jesús, *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Granada, Universidad, 1993.
- RUBIO LAPAZ, Jesús, *La arqueología clásica de Andalucía en las investigaciones humanistas del Siglo de Oro*, Ronda, Museo Municipal y Colectivo Cultural "Giner de los Ríos", 1994.
- SANCHEZ ALONSO, Benito, *Historia de la historiografía española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1941.
- TATE, Robert B., *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*, Madrid, Gredos, 1970.
- TAYLOR, René, "El padre Villalpando (1552-1608) y sus ideas estéticas. (Homenaje en su cuarto centenario)", en *Academia*, I, Madrid (1952), 411-473.
- VONDER OSTEN SACKEN, C., *El Escorial, estudio iconológico*, Bilbao, Xarait, 1984.
- VRANICH, Stanko B., *Ensayos sevillanos del Siglo de Oro*, Valencia, Albatros, 1981.
- VRANICH, Stanko B., *Los cantores de las ruinas en el Siglo de Oro*, El Ferrol, 1981.

CRÓNICA DE LA ACADEMIA
SEGUNDO SEMESTRE DE 1995

Por

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

I. ACTIVIDADES

Museo

Doña Mercedes González de Amezúa se ha incorporado al Museo en calidad de Conservadora.

Se ha iniciado la nueva estructuración del Museo, para lo cual el Delegado de dicho Museo Don Antonio Bonet Correa está elaborando una propuesta, que deberá ser estudiada por los Académicos y las Conservadoras de la plantilla.

El Museo ha autorizado la participación en diversas exposiciones, como la efectuada sobre la Naturaleza Muerta en la pintura española. De igual manera figurarán varios dibujos de la Academia en una exposición del dibujo español de los siglos XVI al XVIII, en el Hospital de los Venerables de Sevilla.

Informes

El Pleno de la Real Academia aprobó la propuesta para la declaración de Bien de Interés Cultural, a favor de los siguientes edificios: Iglesia de Santiago de Sariego, en Puente de los Fierros; Casa Rectoral, Capilla y Fuente, en Puente de los Fierros; Torre de Sirviela, en Onís; Casa Rectoral de Soto de Luiña, en Cudillero; iglesia parroquial de Santa, en Soto de Luiña. Todos estos monumentos se hallan en Asturias. También se informó en sentido favorable la propuesta a favor de la iglesia de San Esteban, en Serracines, Fresno del Torete (Madrid); e iglesia de Nuestra Señora, en San Martín de la Vega (Madrid).

La Academia está realizando un seguimiento de las obras de restauración de la pintura del interior de la iglesia de San Antonio de la Florida, con frescos de Francisco de Goya. En sesión del 13 de Noviembre informó el señor Pita, quien es partidario de que la restauración se reanude en 1997. Por su parte el señor Gállego participa que a su juicio la restauración es satisfactoria, pero sugería que en 1996 se proceda a una nueva visita.

Don José Luis Sánchez informó en sesión de 27 de noviembre acerca del estado de la estatuaría monumental de Madrid. Refiere las pintadas en los monumentos, que son reiteradamente efectuadas tras la limpieza de los monumentos. Por otro lado revela que la restauración que está en marcha y que en sí misma es loable, adolece de un excesivo acabado, que anula la pátina e incluso desnaturaliza la pieza. La Academia acordó que este informe sea cursado a las autoridades municipales concernientes.

Ante las denuncias leídas en la prensa, sobre actuaciones en el conjunto monumental de la Alhambra de Granada, la Academia determinó nombrar una Comisión para que estudiara sobre el terreno las actuaciones verificadas. Se recabó información sobre las restauraciones y nuevo aparcamiento. Y finalmente el Pleno celebrado el 18 de Diciembre aprobó el Informe.

En primer lugar se consideró el tema de los Aparcamientos. Su realización ha convertido el espacio en una continuada plataforma de hormigón, en contradicción con el carácter fragmentario de la naturaleza del terreno. Los acueductos cruzan el aire como si fueran la estructura de un edificio en construcción. Los acueductos ostentan un color inusual en el panorama y no dejan ver ni intuir el agua que discurre por ellos. Pero cree la Academia que se puede mejorar esta situación con algunos cambios. Convendría tratar toda la estructura de hormigón con un teñido de color ocre rojizo, el propio usado en los edificios nazaríes. Sería oportuno cubrir la trama con plantas trepadoras situadas al pie de los acueductos.

Se hacen consideraciones en torno al antiguo Castillo de Santa Elena, recomendando su reconstrucción. En cuanto al Generalife se ha limitado excesivamente la parte visitable, que se ciñe al patio de la Acequia. Hay referencias a los cerramientos de celosía colocados en la Torre de Comares; al circuito establecido a los visitantes en el Patio de los Leones, que causa roces con las columnas; al desmonte de piezas de carpintería para exhibirlas en la Exposición.

Se examinaron asimismo las actuaciones en el Palacio de Carlos V. Como demuestran las fotografías conocidas de sus fachadas, este palacio tenía carpintería de madera con contraventanas de pergamino y vidrios cuadrados. Todas las ventanas de planta de nivel de suelo y los óculos han quedado cerrados por lunas de una sola hoja, que además convierten el exterior en un juego de espejos, hasta el extremo de que ni siquiera se podrán hacer fotografías para mostrar el verdadero carácter de este incomparable edificio. Y en cuanto a las paredes internas, pese al empleo de piedra, en general se concibieron para revoco y caleado. Respecto al destino museal de esta parte baja, se recuerda el desaprovechamiento de los edificios construídos en las laderas del Generalife.

Exposiciones

Colección Unión Fenosa de Arte Contemporáneo.

El día 21 de septiembre tuvo lugar la inauguración de esta muestra. Estuvieron presentes Don Ramón González de Amezúa, Director de la Real Academia, Don José María Amusatégui, Presidente de Unión Fenosa, y Don Luis Caruncho, Comisario de la exposición.

Se expusieron 37 obras, de escultura (siete) y pintura. La muestra es fruto de una selección de las obras que ha reunido esta empresa, Unión Fenosa, dedicada a producción y distribución eléctrica. Como señala el señor González de Amezúa al presentar el Catálogo, nos hallamos ante una muestra de mecenazgo llevada a cabo por una firma industrial. El hecho es hartamente significativo, porque sin un programa bien concebido sería imposible llevar a cabo una tarea como ésta. El 21 de julio de este año tuvo lugar la inauguración en La Coruña del Museo de Arte Contemporáneo que ha formado Unión Fenosa. Como explica Antonio Bonet Correa, que ha presidido los jurados de las Muestras hasta ahora efectuadas, la primera convocatoria de la Muestra tuvo lugar en 1989. Se han celebrado hasta cuatro, pues tienen el carácter de bienales. Primeramente se admitieron solamente artistas gallegos, pero últimamente se ha ampliado la convocatoria a todos los artistas residentes en España. La finalidad no consistía en obtener un premio, sino en la adquisición de una serie de obras concurrentes a cada exposición, según la elección

verificada por cada Jurado. Esto ha hecho posible que en el reducido periodo de seis años la Colección forme ya un Museo, circunstancia que merece los mayores elogios, pues es muy reducido el número de museos de arte contemporáneo.

Luis María Caruncho ha sido el Comisario de esta exposición, ciertamente reducida en su número, pero objeto de una cuidadosa selección. Ciertamente la nómina de artistas que cuentan con obra en el Museo es relativamente amplia, pero tiene la peculiaridad de que reúne, como señala Caruncho, tres generaciones. La primera está compuesta por figuras ya consagradas, como Laxeiro. Una generación intermedia está formada por pintores y escultores que han alcanzado la madurez. Y una más joven, la que aporta las más actuales tendencias, como Leiro.

La escultura estuvo representada por Amadeo Gabino, Begoña Goyetxea, Francisco Leiro, Cristino Mallo, Elena Mendizábal, Manolo Paz y Alvaro de la Rosa. Entre los pintores figuraron Francisco Farreras, Ramón Gaya, Laxeiro, José Hernández, Miguel Rodríguez-Acosta y Luis Seoane.

Otras selecciones del Museo de Unión Fenosa han viajado a diversas capitales, y el propósito es continuar estas exposiciones itinerantes, que sin duda incitarán a muchos a conocer el Museo de La Coruña.

Al final del acto inaugural, en el Salón de Actos se ofreció un concierto por el grupo de cámara *Trío San Petersburgo*.

Mariano Moré, dibujante. Crónica de la Realidad.

El 16 de octubre se abrió una exposición del dibujante Mariano Moré; y otra parte quedó igualmente inaugurada en el Centro Asturiano de Madrid. Estas exposiciones están promovidas por la Caja de Asturias y el Centro Asturiano de Madrid y la colaboración de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Mariano Moré (Gijón, 1899-Oviedo, 1974) es conocido por su obra pictórica. En Madrid fue discípulo de Cecilio Plá. Ha concurrido a numerosas exposiciones, entre ellas las Nacionales de Bellas Artes. Se estableció en Madrid, donde en 1959 fue nombrado Profesor de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos.

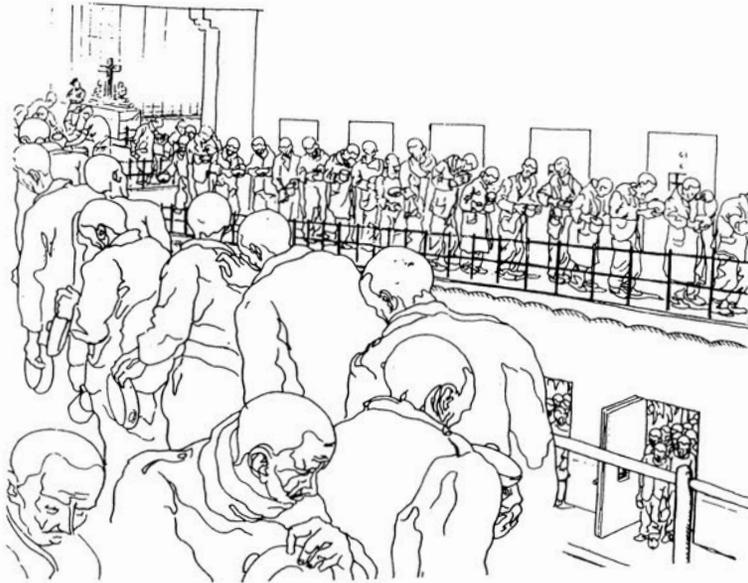


Laxeiro, *Composición*. Oleo sobre lienzo. Exposición Colección Unión Fenosa.

Pero el contenido de esta exposición son los dibujos, que han permanecido inéditos hasta ahora y se hallan en poder de su familia.

Movilizado a filas con motivo de la guerra de Marruecos, realizó en este territorio una serie entre 1922 y 1923. Son apuntes en tinta china, ejecutados sobre previo trazo en lápiz. Le interesaron los tipos de la región, sorprendidos en su intimidad.

Durante la guerra civil iniciada en 1936, pasa de Madrid a Gijón. Esta ciudad estaba ocupada por los anarco-sindicalistas. Se ve obligado a trabajar en fortificaciones, pero al advertir la C.N.T. su capacidad para el dibujo, le convierte en reportero gráfico para sus publicaciones. El objetivo de Moré era la realidad del frente bélico, donde imperaba el miedo, el hambre y el terror. En el periódico de la C.N.T. hay publicados numerosos dibujos de Moré, que representan aspectos directos de la contienda. Al término de ésta, fue apresado y recluso en la cárcel de Gijón en 1939. Pero en 1940 fue juzgado y liberado de cargos.



Mariano Moré, *Reparto del rancho*, Tinta china sobre papel. Dibujo obtenido después de salir de la cárcel de Gijón, basándose en apuntes del *Cuaderno de la cárcel*.
Exposición Mariano Moré, dibujante.

Pero en los cuatro meses que permaneció en la cárcel realizó un cuaderno de dibujos. Y después, cuando abandonó la prisión, todavía hizo dibujos del ambiente carcelario, como el que ofrecemos en la ilustración titulada *Reparto del rancho*.

El dibujo de Moré es nítido, sin sombras, es decir, responde al modelo clásico. En los dibujos publicados en el periódico de la C.N.T. se pueden apreciar sobre todo las escenas de reposo de los soldados, el tedio mientras preparan la comida. Y esta sensación de tristeza es la que domina en la serie efectuada en la cárcel gijonesa. Como buen asturiano, no puede prescindir del paisaje, y aunque los grupos de soldados ocupen el tramo central, en el fondo y los lados asoman las colinas. Nunca presenta el combate, los fusiles reposan; frente a otros dibujantes de uno y otro bando, no hay más que el hombre ante la dificultad. La cárcel es puro aburrimiento. Los presos se mueven con lentitud de un lado para otro, sin ocupación. Se acurrucan sobre sí mismos, para que el tiempo acorte esta conciencia de soledad.

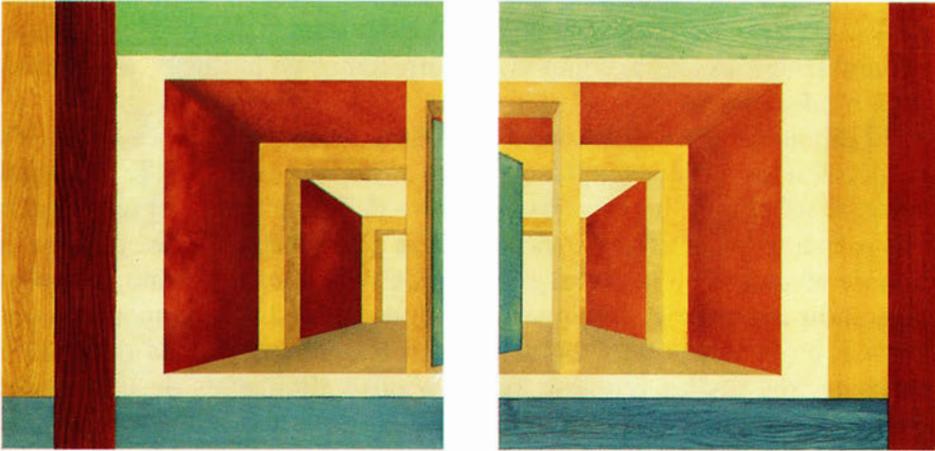
La bibliografía de la guerra se agranda con este artista, que tiene la particularidad de ser cronista directo de los acontecimientos y que contempla el escenario con pesadumbre pero sin rencor.

Exposición de Becarios de la Academia de España en Roma (1992-93; 1994-95).

Se inauguró esta exposición el 15 de noviembre, organizada por la Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Se ha editado un libro, en el que se contiene la actividad de los Becarios y de la propia Academia. De esta suerte es historia y catálogo a la vez.

Abre la presentación Doña Mercedes Rico, embajadora de España en Italia. Don Jorge Lozano resume la vida de la Academia y da cuenta de los becarios, que suman quince, dos escultores, cuatro pintores, dos músicos, tres restauradoras, un escritor y cineasta, dos arqueólogos y una investigadora del patrimonio artístico.

Don Luis de Pablo, que residió durante dos meses en la Academia, se felicita de que esta institución acoja con pleno éxito las actuaciones musicales.



Víctor Pérez-Porro, *Reflejos*. Oleo sobre poliéster.
Exposición *Becarios de la Academia de Roma 1995*.

Don Antonio Fernández Alba detalla la impresión que le causó la Academia en el curso de una visita. Llega a la conclusión, con una llamada crítica, de que es necesaria “una profunda revisión de su problema fundamental, indagar y establecer cuál es la identidad contemporánea de su función”.

Como libro de historia, incluye la fotografía, por grupos, de los miembros de la Academia de Roma.

El grupo de Arqueología lo componen Manuel F. Moreno González y Alexandra Uscatescu. El primero se ocupa de la metodología práctica del mosaico romano, con especial detención en los de la Colonia Patricia Corduba, es decir, la antigua Córdoba. Pero en su perspectiva plantea las cuestiones de actualidad del mosaico romano, ofreciendo diseños explicativos de su organización. Alexandra Uscatescu se ocupa del valor comercial de la cerámica, incidiendo en la presencia de piezas orientales en Italia.

Eduardo Pesquera representó a la Arquitectura. Estudia el empleo del travertino en la arquitectura romana y el papel que desempeña el claroscuro en las fachadas de los edificios, tanto en la arquitectura renacentista como en los proyectos actuales.

Pablo Llorca figura en la sección de Cine y Literatura. Ha fundado una productora de Cine, la Bañera Roja, de la que han salido tres películas. Presenta la producción “Todas Hieren”, con la decoración arquitectónica correspondiente.

María Artés Rodríguez se ha ocupado de documentación e investigación del Patrimonio Histórico. Su investigación se dirige al estudio de los fondos bibliográficos de diferentes centros y en especial en la Biblioteca de los Duques de Urbino.

Sofía Jack y Pablo Milicua son becarios de Escultura. Jack crea objetos con maderas duras, materiales plásticos, globos y piedras, con la finalidad en nuevas formas y coloridos fuertes; se aplica a formas biológicas, como los intestinos. Pablo Milicua investiga sobre los objetos de acumulación, sirviéndose de deshechos, con los que logra la transmutación de los objetos. Muy expresivo de su propósito es la motocicleta, revestida de mil objetos de intenso colorido.

La Música contó con dos becarios. Ramón Lazkano es compositor, habiendo recibido diversos premios. Miguel Ruiz recibió en 1992 el premio Richard Levine de composición. Música y grabado dejan constancia en las partituras de Miguel Ruiz, presentadas en una lámina grabada por Ana Soler.

La pintura contó con cuatro becarios. Enrique Larroy obtiene armonías con formas ovoideas, planas o en relieve. *Bambalinas* (1995) respira a la vez realismo e imaginación. Victor Pérez-Porro muestra cómo se puede hacer perspectiva y pintura moderna evocando la poesía pompeyana. J. Antonio Pérez de Vargas y Saldaña logra finísimas armonías dentro de los tonos de un color (Serie Pompeya). Alberto Sánchez crea sutiles composiciones surrealistas, partiendo de acontecimientos verdaderos.

Muy justificada la asistencia de tres becarios en el campo de la Restauración. Margarita Alonso Campoy hace la historia de las restauraciones de San Pietro in Montorio, sede de la Academia, valorando las que deberían hacerse.

Lula Hernández Diego se ocupa de la contaminación de los edificios, manifestando que no hay una contaminación generalizada, sino puntual, partiendo de la base de que siempre ha existido, aunque en grado menor porque los contaminantes se han intensificado.

Beatriz Moreno Caballero ha emprendido una obra muy meritoria para España: el estudio de las restauraciones de frescos de Gaspar Becerra, comenzando por la decoración de éste en la iglesia de Trinità dei Monti, en Roma.

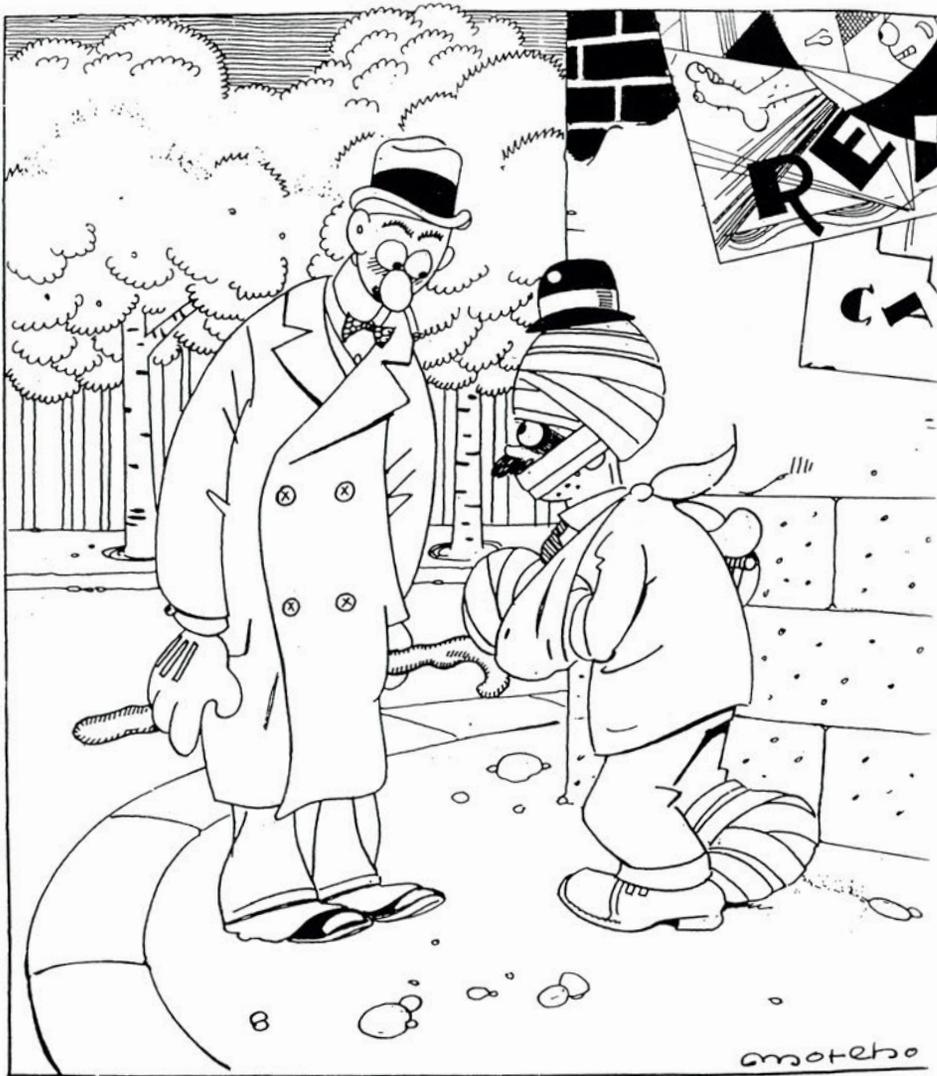
Exposición Dibujos catalanes de los Años Treinta. Colección Araguás.

La exposición se ofreció como una recomendación para dirigir la atención a las infinitas obras de arte gráfico, que dura ante los ojos del espectador el tiempo que examina una revista, para ir finalmente camino de su destrucción. Es un hecho claro que se desprecia lo que tiene un efecto multiplicador, como las obras que ilustran una revista. Pero ha habido coleccionistas de estos dibujos para la ilustración. Un ejemplo lo ofrece esta exposición dedicada a las obras recolectadas en Cataluña en la Colección Araguás. La exposición se mostró en la sala interior del Museo de la Academia. Esta colección cuenta con cuatro mil obras, fechadas desde 1870. Se trata de chistes, anuncios, portadas de revistas. Por lo común son los dibujos originales, luego reproducidos en fotograbado. Se ha escogido un periodo, pues la colección es muy amplia. Es el periodo de la II República y la Guerra Civil. Muchos distinguidos ilustradores hubieron de exiliarse tras el fin de la contienda. Isabel Azcárate ha sido comisaria de esta muestra, compuesta por treinta obras, con obras de dibujo en lápiz, tinta china, gouache, aguada.

Premio Nacional del Grabado 1995.

El 23 de noviembre fue inaugurada esta exposición, patrocinada por Philip Morris. Se imprimió un primoroso catálogo, que lleva presentaciones de Don Ramón González de Amezúa, Director de la Real Academia, y de Don Simón Langelier, General Manager de Philip Morris. Se trata de la tercera edición del Premio. Sin duda esta convocatoria está acreditada con la máxima estima, como lo prueba la amplia concurrencia, la renovación técnica y el elevado sentido inventivo de los artistas.

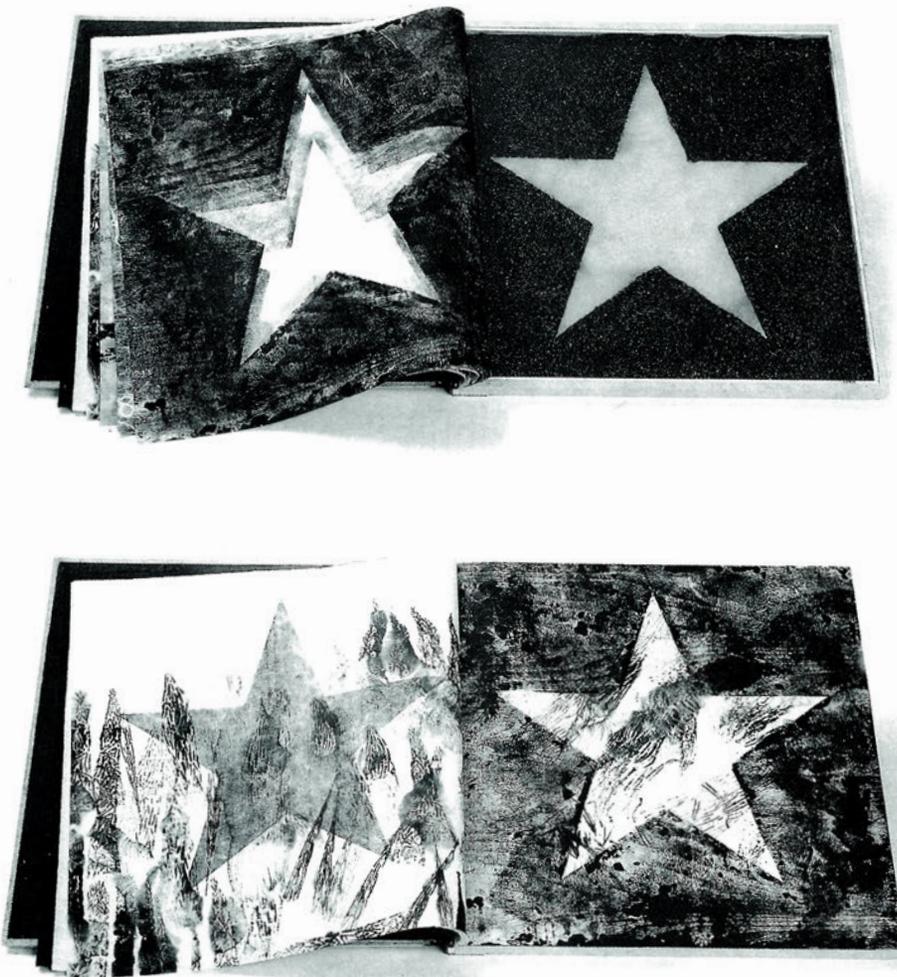
Fueron seleccionadas sesenta y dos obras. Obtuvo el Premio Nacional del Grabado, Don Miguel Angel Blanco. El Premio a un Artista Novel fue otorgado a Fumiko Negishi. El Premio a la obra estampada en un sólo color se concedió a Francisco Javier de Juan Martínez. Se efectuaron seis menciones honoríficas. Pero este año se ha añadido una nueva distinción: el Premio a la mejor obra realizada en pro del arte gráfico. Este galardón se concedió a Antonio Clavé. En el Catálogo se introduce como cabecera un



Arturo Moreno, Chiste publicado en *En Patufet*. Exposición *Dibujos catalanes de los años Treinta*.

El chiste dice lo siguiente:

- ¿Cómo ha sucedido esto?.
- Pues mira, yendo en el auto y por evitar un accidente.
- Pues anda que si no lo llegas a evitar.



Miguel Ángel Blanco, *El pentagrama viviente*. Exposición Premio Nacional de Grabado, 1995.

artículo de Juan Carrete Parrondo, en el que valora la obra de Antonio Clavé, reproduciéndose algunas de sus obras.

Se está demostrando el enorme poder de inventiva del grabado, en aguafuerte, aguainta, punta seca, madera, collage, etc. Sin duda la dureza del

trabajo, se compensa con la gran concentración que permite el actuar sobre una superficie generalmente pequeña. Pero aun así, se está viendo que las piezas pueden alcanzar grandes dimensiones y variados formatos, y es precisamente lo que distingue a la obra premiada –*El Pentagrama viviente*– formado por cuatro estampas en forma de libro.

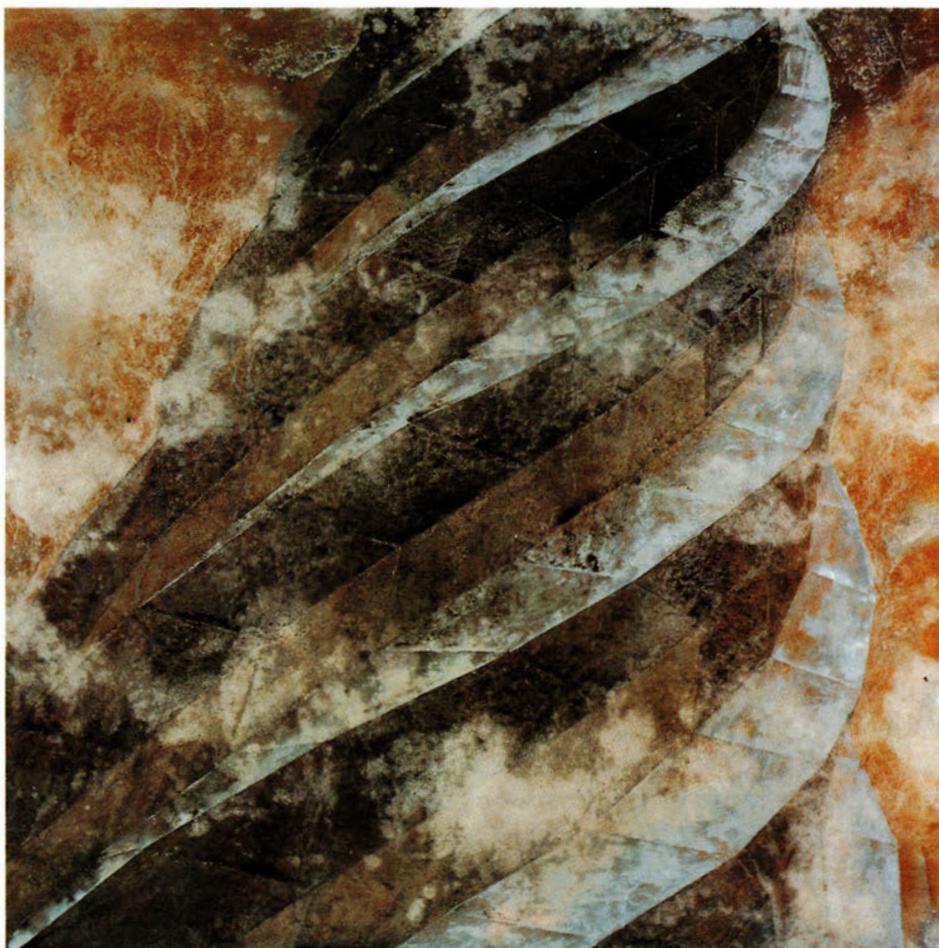
Al terminar la inauguración, en el Salón de Actos se celebró un concierto a cargo de la Orquesta de Cámara Rusa, dirigida por Ramón Torré Lladó.

X Premio B M W de Pintura.

El trece de diciembre tuvo lugar la apertura de este premio anual, que va ya por la décima edición, lo que revela una consagración de este concurso. Se presentaron cerca de seiscientas pinturas, dentro del gran formato exigido. El fallo fue emitido el cinco de octubre; el jurado fue presidido por Don Ramón González de Amezúa, Director de la Real Academia de San Fernando.

El premio recayó en el pintor salmantino Florencio Maillo, por su obra “Sin título”, en técnica mixta sobre tabla. Ya anteriormente había obtenido medalla de honor de este concurso. Su obra semeja una gran espiral, una Babel que vertiginosamente se abre paso en el espacio en un mar de nubes. Las diez medallas de honor se otorgaron a Diego Gadir, Fabio Hurtado, Raúl Urruikoetxea, Elena Negueroles, José Manuel Núñez, Jesús Martínez “Ostern”, Adriá Pina, Ricardo Sánchez Grande, Aitor Sarasqueta y María Teresa Vivaldi. Ya previamente su Majestad la Reina Doña Sofía había efectuado la entrega de los Premios en el mes de octubre, en un acto celebrado en el Auditorio Nacional madrileño.

En la exposición se dieron cita todo género de técnicas, estilos y temas. Sin que suponga crítica para los autores, a través de la exposición se percibe el fuego latente de estilos de otrora, que tienen derecho pleno a reaparecer en nueva asimilación. “Reflejos independientes”, de Elena Negueroles, ofrece el sutil encanto de los interiores de Mattise. O hay tendencias aproximativas al expresionismo alemán, como “Corazones partidos”, de Diego Gadir. La competencia con la fotografía se admira en Antonio Yañiz; y la realidad se suma a la sugerencia onírica, como “La soledad del pintor”, de Klaus Ohnsmann. José de León en “Los siete pecados capitales” se servía de la perspectiva caballera para evocar el paisaje nevado flamenco usado



Florencio Maillo, *Sin título*, X Premio B M W de Pintura.

por la pintura flamenca. Concurrían el escenario de las estaciones de ferrocarril, los útiles del pintor, los amarillos fosforescentes de la cosecha en sazón. El paisaje montañoso saturado de quebraduras y abrasado por el implacable sol, prorrumpió de “La Nuba mágica de Ziryab”, de “Ostern”.

Salón de Actos

Durante los días 5 y 6 de octubre tuvo lugar en este salón la reunión de la **Convivencia mediterránea**. La sesión inaugural corrió a cargo de Don Javier Solana, Ministro de Asuntos Exteriores. Se organizó en forma de Mesa Redonda, en tres sesiones. Intervino en la sesión de Clausura Don Carlos Westendorp.

El 25 de octubre se efectuó la presentación del libro del Doctor Luis de Mora-Figueroa, titulada *Glosario de arquitectura defensiva medieval*. La presentación del libro fue hecha por el Académico Bonet Correa. El 29 de diciembre se conmemoró el 60 Aniversario de Don Miguel Zanetti. Dio la bienvenida a los concurrentes Don Ramón González de Amezúa. El recital consistió en la ejecución de obras de Turina, Falla, Monteverdi, Guastavino y otros autores, con la voz de ilustres solistas y acompañamiento de piano. Al final del acto Don Miguel Zanetti recibió la Encomienda de la Orden de Isabel la Católica.

Sus Majestades los Reyes de España inauguran el Curso de las Reales Academias

El día cinco de octubre Sus Majestades los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía presidieron el acto inaugural del Curso de las Reales Academias. Al acto concurren los Directores de las Reales Academias y numerosos Académicos. Ocuparon la presidencia con Sus Majestades Don Lázaro Carreter, Director de la Real Academia Española, Don Jerónimo Saavedra, Ministro de Educación y Ciencia, Doña Carmen Alborch, Ministra de Cultura, y Don Alberto Ruiz-Gallardón, Presidente de la Comunidad de Madrid.

La lección inaugural correspondió a Don Julián Marías, Académico de la Lengua y de Bellas Artes de San Fernando, que trató el tema *La literatura como creación de la lengua*.

El Ministro Don Jerónimo Saavedra se refirió al papel que desempeñan las Reales Academias, que “cobran una dimensión aún mayor que lo que tradicionalmente han venido revistiendo”. Manifestó que el Gobierno es consciente de la misión de las Academias y que está dispuesto a incrementar el apoyo que necesitan para el desarrollo de sus funciones.

Don Lázaro Carreter se refirió a las empresas que ahora tiene en marcha la Real Academia de la Lengua, como son la XXII edición del diccionario y la nueva Gramática Normativa, para todo lo cual cuenta con una importante subvención del Estado.

Su Majestad el Rey Don Juan Carlos pronunció un discurso, valorando lo que representan en España las Academias y el reconocimiento que hallan en el extranjero. Precisamente para manifestar el apoyo de la Corona presiden Sus Majestades este acto inaugural, con el propósito de instaurarlo de forma perpetua.

Recordó que el objetivo fundamental de la creación de las Reales Academias fue la modernización de España, mediante el fomento de las artes y las ciencias, conforme al pensamiento ilustrado. Fue un proyecto innovador, pero que se ha mantenido con plena vigencia a lo largo del tiempo. Ellas contribuyen a profundizar “en los grandes temas de nuestra cultura, nuestro pasado, nuestra sociedad y su pensamiento científico”. Y dirigiéndose a los Académicos, manifestó: “Sois quienes con mayor autoridad debéis destacar los asuntos que deben merecer nuestra atención prioritaria en el tiempo presente, y señalar los ejes por los que ha de transcurrir nuestra vida colectiva en su más alto nivel intelectual”.

Felicitó a las Academias por las continuas relaciones que mantienen con Academias y centros de alta cultura de otros países. Y recalcó que en un mundo en que las relaciones tienden a globalizar la ciencia y la cultura, la labor de las Academias garantiza “la presencia en el mundo del patrimonio cultural español y sus específicas aportaciones”. Finalizó Su Majestad declarando inaugurado el curso “de la Real Academia Española y de las Reales Academias del Instituto de España”.

Consejo Europeo de Academias Nacionales de Bellas Artes

En el Pleno de la Academia de 16 de octubre Don Carlos Romero de Lecea informó a la Academia de la reunión celebrada en Londres por el Comité Fundacional de Academias de Bellas Artes. Esta reunión se celebró por invitación de la Royal Academy of Arts, en su sede de Burlington House. Se procedió a considerar las sugerencias o puntos de vista de las diferentes Academias sobre el proyecto de Estatutos anteriormente redactado.

Se llega con ello a otra nueva redacción de Estatutos, que tendrá que ser presentada ante el Pleno de cada Academia para su conocimiento y aprobación. Se confía en que después de recibidas las contestaciones a estos nuevos Estatutos, se procederá a realizar el Acto Fundacional, que está previsto que se celebre en Madrid, el 27 de marzo de 1996. En este acto firmarían los Estatutos los Presidentes de las Academias que estén de acuerdo con dichos Estatutos y por lo tanto deseen formar parte del Consejo Europeo de Academias Nacionales de Bellas Artes. En dicho acto previamente cesaría el Comité Fundacional que ha realizado la tarea de elaborar los Estatutos y se procedería a firmar un documento privado de la Constitución del Consejo Europeo. Se elegiría asimismo el Comité de Dirección del Consejo, se determinaría la Sede social y se fijaría la cotización anual.

La Real Academia de San Fernando ha recibido la última redacción de los Estatutos, sobre los que se decidirá en sesión Plenaria para su aprobación. La Academia con este motivo ha dado su más profundo sentimiento de gratitud a Don Carlos Romero de Lecea, Presidente del Comité Fundacional.

Publicaciones

Ha aparecido el número 80 de ACADEMIA, correspondiente al primer semestre de 1995. Da comienzo con las sesiones necrológicas celebradas en la Real Academia de los Académicos fallecidos, señor Don Manuel Rivera, Don Hipólito Hidalgo de Caviedes, Don Enrique Segura, Don Antonio Fernández-Cid y Don Juan Gyenes.

Don Ramón González de Amezúa estudia el órgano de la iglesia madrileña del Buen Suceso, edificada por el arquitecto Ortiz de Villajos. Fue realizado por el organero madrileño Juan Francisco Sánchez, de cuya caja podemos formarnos idea porque se reprodujo en un artículo de la Ilustración Española y Americana. Describe sus registros y analiza sus particularidades. Don Ángel del Campo presenta el estudio del Sudario de la Catedral de Oviedo, acerca del cual se hizo este año una exposición en la propia Academia. Reconstruye el rostro de Cristo, a partir del lienzo de la catedral, que sólo tiene las manchas de sangre correspondientes a un lado. No sólo reconstruye la faz frontalmente, sino en bulto, ayudándose para ello de una cabeza de yeso especialmente realizada.

Suele olvidarse que la planta superior del actual edificio de la Real Academia estuvo ocupada por el Real Gabinete de Historia Natural, ya que en la concepción ilustrada los museos no sólo habían de ser de arte, sino comprenderían asimismo la naturaleza. El contenido del artículo publicado por Isabel Azcárate y María del Carmen Salinero explica la exposición celebrada en la Academia sobre Cristóbal Vilella (1742-1803), que fue Académico Supernumerario. Él reunió animales disecados, plantas y minerales para el Museo citado, pero asimismo realizó cuadros, que están en la Academia y son los que se expusieron.

Don Manuel Utande se ocupa de la relación entre Arte, Justicia y Derecho. El arte ha sido el medio visual para interpretar la Justicia, que es una virtud. Alude a la asociación que suele darse iconográficamente con la Concordia o la Paz. Esta última la presentó el propio Picasso. Pero en la Academia se conservan las pinturas de Giaquinto y Catherina Querubini, en que la paz y la justicia se abrazan o besan. Menciona los numerosos atributos que se han usado para representar la Justicia.

María del Carmen Lacarra se refiere al mecenazgo realizado por Pedro Martínez de Luna, que fue Papa como Benedicto XIII. Durante su estancia como Papa en Aviñón acometió un tutelaje notable del arte, como se muestra en pinturas murales, en obras textiles (alfombras españolas) y un notable elenco de piezas de platería. Recuerda que este Papa remitió desde Aviñón a la catedral de Zaragoza cuatro bustos de plata, tres de los cuales se conservan. Asimismo durante la visita que verificó en 1410 a Zaragoza promovió la renovación del cimborrio, que posteriormente se vino abajo y hubo que hacerlo de nuevo.

Aurelio Barrón presenta la tipología de las cruces burgalesas del siglo XV. Con ayuda de diseños establece una tipología extraordinariamente variada. Hay excelentes ejemplares, como las cruces de Piñel de Abajo o la de Támara (Palencia).

Mercedes Gómez-Ferrer documenta la construcción de la iglesia de San Andrés de Valencia, hoy de San Juan de la Cruz. El templo contempla su nueva fábrica en la órbita creada por el Patriarca Ribera en el Colegio del Corpus Christi. La edificación eclesiástica valenciana experimenta un gran crecimiento dentro del estilo clasicista que se forma en este núcleo. Analiza los distintos periodos que corresponden al nuevo templo; del primero de los cuales es la planificación de la capilla mayor por el arquitecto Joan Maria

Quetze y de Marco. La obra dura casi todo el siglo XVII y adopta el habitual tipo valenciano de única nave con capillas entre contrafuertes.

José Manuel Barbeito retoma una cuestión que apasiona a los escritores y lo engloba en el título de “Velázquez o la realidad trascendida”. No es lo que inmediatamente identifican nuestros ojos el verdadero objetivo; hay cosas tapadas o sugerencias con otras realidades. Así piensa que en el cuadro del “Príncipe Baltasar Carlos en el picadero”, escena que se desarrolla en el Jardín de la Reina, tal vez la composición ha sido sugerida por el retrato ecuestre de Felipe IV, la obra ecuestre de Tacca. Aunque no se puede precisar porque se ignora si la pintura es posterior a la colocación de la estatua en este punto.

Teresa Posada amplía la influencia de Callot sobre Goya. Se sabe del influjo de los grabados de la serie de las Miserias de la Guerra, pero ya advierte el influjo de los “Capricci di varie figure”. Y con relación a las Miserias, la localiza en cuadros como el cartón para tapiz “La riña en la Venta Nueva” (*La maraude*, de Callot).

Muñoz Corbalán se ocupa de los libros del Ingeniero militar General Verboom, que tuvo hasta su muerte este personaje en la Ciudadela de Barcelona. El autor no hace un examen crítico, pero ofrece una relación clasificada por materias, con el autor y el título completo de las obras, para que puedan ser útiles en otros estudios. Tonia Requejo estudia la estética de Turner, partiendo del contenido de sublimidad que hay en sus obras. Esta tendencia a lo sublime acompañó siempre a Turner, quien fue objeto de ataques hasta la burla de otros artistas como Koch. Su obra es una continua interrelación pintura-poesía, que heredarían los Prerrafaelistas.

Melendreras Gimeno aborda un edificio culminante del eclecticismo en Murcia: el Casino. Acude al archivo del mismo y pone al día los conocimientos respecto a la autoría del edificio y de su completísima decoración: Pedro Cerdán Martínez, Anastasio Martínez, Manuel Castaños, etc.

Sánchez Asiaín contempla el “protagonismo cívico frente a los bienes y el patrimonio cultural”. El autor reflexiona sobre las relaciones entre valor estético y valor económico de las obras culturales, reconociendo que sin desdeñar la referencia dineraria, está por encima el sentido emocional de toda obra. ¿Pero realmente el hombre de hoy valora las culturas que conocemos? Porque están muy cerca las terribles destrucciones de la pasada guerra que hicieron blanco en las maravillas del rococó alemán, por ejem-

plo. Y quiere ser optimista, pese a que la Guerra del Golfo (tan cerca a nosotros) da ejemplos de destrucción artística sin reacción o repugnancia. La sensibilidad actual se ha ampliado lo suficiente para ensanchar el respeto que se debe a todas las culturas, aunque algunas ni siquiera sobrepasen la medida de lo popular.

Corredor-Matheos plantea una cuestión palpitante: Modernidad y Posmodernidad. Arranca de consideraciones pesimistas: es el final, no hay más futuro. Pero tampoco sirve la mirada hacia atrás. Solo vale lo inmediatamente presente. Se exalta cualquier cosa del pasado, ante la limitación del horizonte. El auge de los nacionalismos es un ejemplo patente. La modernidad fue la vanguardia. Practicó la ruptura. Se hace el autor numerosas consideraciones, sobre si la vanguardia existe o si realmente ya ha sido desplazada plenamente por la posmodernidad. Pero ¿cuál es el verdadero sentido de la posmodernidad? Para algunos la brevedad con que se ha sostenido la posmodernidad solo indica una cosa: que era algo así “como una escaramuza en la *retaguardia* entre dos formas anticuadas de pensamiento”.

José Manuel Prieto González aborda el pensamiento cultural, estético y arquitectónico de Luis Moya Blanco. En la Academia siempre le veíamos sumergido en el diálogo. La arquitectura no era mera cuestión de formas ni de estilo: era una manera de pensar. De ahí que estuviera obsesionado por la historia de la arquitectura. Con la mayor valentía tomó la defensa de la arquitectura tradicional española, pero naturalmente en sus raíces no en su mera decoración, que es la mejor forma de tomar prestados los estilos. Deja bien claro el autor que hay mucho que estudiar todavía en su enorme venero de los libros y artículos, en la empresa gigante de dirigir revistas de arquitectura.

Enrique Rabasa Díaz estudia la perspectiva en la obra del pintor Antonio López García. Es de todo punto sugerente este planteamiento teórico de la perspectiva ante una pintura del presente. Cuando la perspectiva se lleva a las obras del Renacimiento o del Barroco, parecería baladí experimentar con el material de nuestros días. El autor, con sus precisos diseños, abre un panorama que ha sido desdeñado por los críticos de nuestro tiempo.

II. DISTINCIONES

Ha sido concedido el Premio José González de la Peña, Barón de Forna, correspondiente a 1995, al Excmo. Señor Don Rafael Frübeck de Burgos.

III. ACADEMICOS

Nombramientos

En sesión del Pleno de 18 de diciembre se verificaron los siguientes nombramientos:

Bibliotecario. Se renovó el nombramiento a Don José Antonio Domínguez Salazar.

Censor: Don José Luis Álvarez Álvarez.

Delegado del Museo: Don Antonio Bonet Correa.

Ha sido nombrado Académico Correspondiente en Italia, el Profesor Giuseppe Parodi Domenichi.

Felicitaciones

La Real Academia ha expresado su felicitación a los Académicos por las distinciones que han recibido.

Don Cristóbal Halffter ha recibido el premio de Música, otorgado por el Forum Europeo de Cultura, que recibió en Karlsruhe. Al cumplir los 94 años Don Joaquín Rodrigo recibió la Medalla de Oro concedida por el Real Conservatorio de Música de Madrid. Don Rafael de La-Hoz ha sido galardonado con el gran premio de la Exposición Bienal de Arquitectura de Buenos Aires.

En sesiones plenarias de la Real Academia han pronunciado disertaciones los Académicos Don Miguel de Oriol, Don Luis de Pablo, Don Álvaro Delgado y Don Cristóbal Halffter, cuyos textos figuran en este Boletín.

Necrología

El 19 de agosto falleció el académico de número Don José Luis Fernández del Amo. El nueve de octubre tuvo lugar la sesión necrológica. La misa fue celebrada por Fray Ignacio de Madrid, prior del monasterio del Parral, hermano del fallecido. Finalizada la misa se celebró el memorial. Hicieron uso de la palabra los Académicos Pardo Canalís, Bonet Correa, José Luis Sánchez, Venancio Blanco, Fernández Alba, Romero de Lecea, cerrando el acto Don Ramón González de Amezúa.

Ha fallecido el Académico Correspondiente Don Marcos Rico, que tantos servicios prestó a la Academia con sus informes sobre Burgos.

IV. NOTICIAS VARIAS

Doña María Elena Gómez-Moreno presentó a la Academia una monografía que ha escrito sobre el historial de su padre Don Manuel Gómez-Moreno. Ha cumplido con ello un gran servicio, al dejar impreso todo un cúmulo de actividades en los campos de la arqueología, el arte, la lingüística y la cultura en general. La Academia expresó por esta razón un encendido elogio de la autora de tan importante libro.

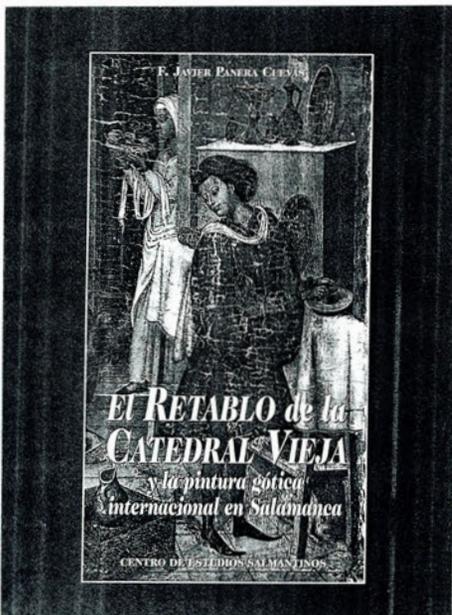
La Sección de Música tiene en preparación una sesión para conmemorar el 250 aniversario de la Fundación de la Academia. En ella se interpretarían obras compuestas por los compositores de la institución. Asimismo se halla en preparación una exposición para conmemorar el cincuentenario del fallecimiento de Manuel de Falla, con la intención de que pueda celebrarse en la Sala de la Real Academia.

Durante los días 3, 4 y 5 de abril de este año, se ha verificado un encuentro en Lisboa de Bibliotecas hispano-portuguesas, organizado por la Fundación Calouste Gulbenkian. La Academia estuvo representada por la Directora de su Biblioteca, doña Irene Pintado Casas, y la encargada de la Sección de Estampas de la misma, Doña Soledad Cánovas del Castillo.

Este encuentro ha servido para obtener pleno conocimiento del contenido y funcionamiento de las bibliotecas portuguesas y españolas implicadas en el programa, con objeto de establecer un intercambio de catálogos, repertorios y fuentes de información.

BIBLIOGRAFÍA

PANERA CUEVAS, Francisco Javier, *El retablo de la Catedral Vieja y la pintura gótica internacional en Salamanca*, Centro de Estudios Salmantinos, Salamanca, 1995, 351 páginas, 205 figuras en color y blanco y negro; dibujos de retablos.



El título del libro ofrece dos objetivos: una obra artística singular y la presencia de un estilo europeo (*internacional*) en Salamanca. Ambas cuestiones cuentan con bibliografía, en lo que concierne al retablo con la autoridad de Gómez-Moreno y en lo referente al estilo Internacional con la de Post.

Entrar en la problemática de ambas cuestiones supone un reto por los conocimientos que se exigen tanto de pintura española como de la italiana. Pero el autor demuestra que dispone de recursos sobrados para remontar con éxito la empresa y aunque nos habla de que hace la Tesis Doctoral sobre este tema, de suyo esta investigación publicada demuestra que ya ha cubierto con holgura los honores del alto grado universitario.

Núcleo de la investigación es el conjunto pictórico del Cuatrocientos que se acomoda en la Catedral Vieja de Salamanca, y que se constituye por el Retablo Mayor, la pintura del cascarón y la de las paredes de la capilla mayor. Debemos a Gómez-Moreno haber-nos alertado acerca de la importancia de estas pinturas, ofreciendo el nombre del pintor italiano, que aparece en el contrato sobre la pintura del cascarón. Panera Cuevas ofrece una historia de la bibliografía de estas pinturas. El núcleo de la cuestión reposa en la fiabilidad dada a la teoría de Don Manuel Gómez Moreno, que identificó al Nicolás Florentino autor de la pintura del Cascarón con el pintor Dello Delli, biografiado por Vasari. Pero la documentación italiana, aventada primero por Milanesi (1873) y Condorelli (1968) ha permitido conocer la composición de esta familia de pintores. Es muy de agradecer que el autor emplee toda la bibliografía al respecto y además incluya en el apéndice documental las pruebas sobre la familia. En síntesis, del matrimonio formado por Nicholo di Dello y Monna Orsa, nacieron cinco hermanos, Dello, Jacopo, Nicolo, Sansone y Margarita. Los documentos permiten saber la edad y el oficio: Dello era pintor, Jacopo sastre, Sansone aprendiz de orfebre y Nicolo ejercía el aprendizaje en la pintura. Así pues, el Nicolao Florentino documentado en la pintura de la bóveda era hermano de Dello Delli, relacionado con el retablo. El contrato de Nicolás Florentino para realizar las pinturas murales (bóveda y paredes) de la Catedral Vieja de Salamanca, que se conserva en el archivo de dicha catedral, no ha sido medido en el exacto alcance

de lo contratado. Que el retablo estaba ya hecho al contratarse las pinturas murales, queda meridianamente claro en la expresión de que se harían estas pinturas "sobre el retablo que ahora nuevamente está puesto". Esta inmediatez de las fechas, el hecho de que entre la pintura al fresco y la del retablo al temple existan ciertas concomitancias, determinaron la adhesión incondicional de experimentados autores a la teoría de Gómez-Moreno. Pero es muy de lamentar, como dice el autor de este libro, que todavía en ediciones recientes no se dé información de los descubrimientos documentales, unificando en la misma persona la pintura mural y la del retablo.

De forma exhaustiva acomete el autor el análisis del retablo y de los frescos. Advierte que el retablo se adhiere plenamente a la forma semicilíndrica del ábside, de manera que la pintura del cascarón da la impresión de que constituye el remate o ático del retablo, que es lo que determina el "efecto óptico engañoso" de que el retablo tiene más altura que anchura, cuando es lo contrario.

Un perfecto dibujo general del retablo permite seguir la colocación de las tablas. Suman cincuenta y cuatro pinturas sobre tabla, más veinte pequeñas en la predella con una colección de Profetas. Previamente se ha planteado qué persona ha podido atraer hacia Salamanca a estos artistas florentinos.

Y justifica que se deba a la intervención del obispo salmantino Don Sancho de Castilla, que tiene su enterramiento en el muro de la capilla mayor. Incluso relaciona la iconografía de las pinturas parietales que se están descubriendo e incluso el ciclo del propio retablo, con su propio enterramiento.

Se ocupa del estado de conservación de las pinturas y de las restauraciones efectuadas, pero lo que más importa es el estudio de la iconografía tabla por tabla, sacando a

relucir las relaciones formales con otras obras italianas. Mas introduce otros componentes de la pintura, como los fondos arquitectónicos, ayudándose en sus conclusiones con dibujos especialmente hechos. Evidentemente el pintor Dello Delli y los que formaron su equipo enriquecieron las tablas con fondos arquitectónicos del mayor interés. Asimismo se ocupa del paisaje, la indumentaria y la fisionomía, lo que indica el amplio abanico de aspectos contemplados en esta investigación.

Este profundo análisis dota al autor de capacidad para pronunciarse sobre la autoría del retablo, llegando a la conclusión de que fueron cinco manos, naturalmente formando parte del mismo ambiente italiano en torno a Dello Delli, quien sería el maestro que hiciera las tablas que componen los episodios de la Vida de la Virgen y de la Infancia de Cristo. Pero curiosamente el quinto maestro es nada menos que Nicolás Florentino, el autor documentado como autor de las pinturas murales. He aquí al menos un consuelo para los que siempre han identificado la pintura del retablo y los frescos parietales.

Sin duda estas pinturas de la catedral adquirieron notoriedad, fue un impacto en edificio y población importante, pero que no se apoyaba en un ambiente pictórico adecuadamente preparado. Pese a todo la huella ha sido rastreada ya por otros autores, pero precisada en esta ocasión por Pánera Cuevas. Ya relacionó Don Manuel Gómez-Moreno con Nicolás Florentino la tabla de Santa Isabel de Hungría, que se halla en el Convento de Santa Isabel de Salamanca. Noticia inédita sin embargo es el retablo mayor de Calvarrasa de Abajo (Salamanca), publicado con fotografías y dibujo. El autor analiza detenidamente las pinturas y llega a la conclusión de que su

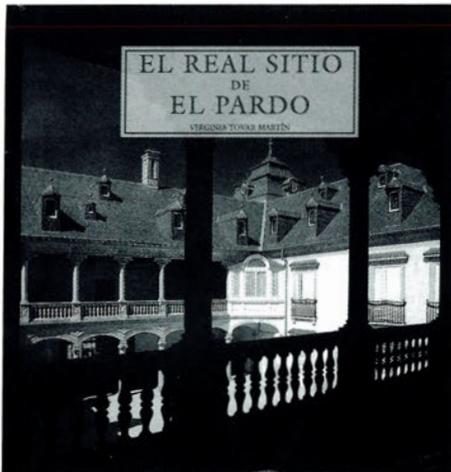
relación con la obra pictórica que comentamos de la Catedral Vieja de Salamanca es patente, lo que hace presumir que en torno a los Delli debió de existir durante cierto tiempo un taller de su entorno, del que saldría una obra como ésta. Estas mismas consideraciones caben en relación con el retablo de San Lorenzo, en la capilla de Santa Catalina de la propia Catedral Vieja. Se extiende el autor a otras pinturas que presentan concomitancias con las pinturas

de la capilla mayor de la Catedral Vieja, como las tablas del retablo de San Bernabé, el Tríptico de San Clemente, del Museo catedralicio, una predella en el Museo Diocesano y los restos de un sepulcro en la Catedral Vieja.

Aparte del gran interés y novedad que encierra esta publicación, debe alabarse la pulcra edición emprendida por una benemérita institución: el Centro de Estudios Salmantinos.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

TOVAR MARTÍN, Virginia, *El Real Sitio de El Pardo*, Editorial Patrimonio Nacional, Madrid, 1995. 427 páginas, numerosos planos y fotografías.



Con este libro dedicado al Real Sitio del Pardo, accedemos a la monografía que corresponde a uno de los edificios culminantes del patrimonio de la Corona. Se ha confiado el libro a persona de la máxima calidad en la investigación.

El riquísimo material documental y de planos, la mayoría pertenecientes al Patrimonio Nacional, se presenta con exhaustiva indagación. El Pardo ha sido juzgado por los historiadores del arte como una de las empresas más descollantes de la Corona.

El lector puede ahora valorarlo mejor, porque dispone de esta publicación, en la que se exhiben planos en color y fotografías de conjunto y detalle, muchas correspondientes a lugares que sólo son conocidos por la bibliografía. Sirvan de ejemplo las correspondientes a la Quinta del Duque del Arco.

El gran acierto del enfoque es la globalidad de lo que representa este Sitio Real. Los cuatro capítulos reconstruyen el Sitio como una propiedad de la Corona, que comporta edificio ocupado por el monarca, la Casa de Oficios, las dependencias de los cortesanos, y después todo el ámbito boscoso. Puede decirse que se asiste a un progresivo crecimiento, que irroga cambios de función y cuya cronología abarca desde

1312 en que ya se cita El Pardo como coto de caza, hasta las postrimerías del siglo XVIII, en que Carlos III duplica el tamaño del palacio y ordena el conjunto como una verdadera ciudad monárquica.

Los historiadores del arte tenemos que estar muy satisfechos por esta publicación, pero creo que su contenido interesa directamente a los mismos historiadores. El carácter interdisciplinar que se ha seguido determina el interés general de la obra.

El capítulo primero es la mejor demostración del valor histórico del libro, pues bajo la rúbrica ya usual de "ordenación del territorio" se establece una larga película del acrecentamiento del Real Sitio, con todo el complicado proceso de la administración y de las cuestiones jurídicas. El lector tiene un elemento para reflexionar sobre el funcionamiento de la Monarquía, que como si se tratara de una empresa privada tiene que ir legalmente comprando el territorio y afirmando su dominio. Hay que llevar al público a la idea de que el Patrimonio de la Corona no es el resultado de un abuso de apropiación, sino de una lenta, consciente y programada política de encargos y de inversiones. Debe felicitarse a la autora por esta panorámica, pues con frecuencia las monografías de los Reales Sitios se limitan a la valoración de los edificios y de su contenido artístico.

En una doble perspectiva debe ser considerada esta panorámica. Los edificios y los bosques. Es el momento de recordar que la misma documentación se atiene a la denominación de "Obras y Bosques". Preocupados hoy por el cercenamiento de las masas boscosas, no puede evitarse la felicitación a nuestros monarcas, que tanto se preocuparon por mantener vivo el uso y explotación de los bosques, bien que con el aliciente de la caza.

En su aspecto constructivo, la historia del Real Sitio arranca de una fortaleza, asciende a Palacio con Carlos V y concluye como ciudad cortesana y una enorme red boscosa.

Se trata el historial del edificio y su contenido artístico en el capítulo segundo. El arquitecto Luis de Vega traza el nuevo palacio, con arreglo a la tipología de edificio cuadrado y patio provisto de columnas en sus dos pisos, mientras que se rompe la monotonía de las fachadas dando a cada una el papel de edificio campestre "abierto al paisaje". La aguja orienta unos elementos hacia el renacimiento italiano, otras a Flandes (los tejados de pizarra), pero no se aparta de lo peculiar del palacio a la española. Hay referencia al incendio de 1604, que requiere la intervención de Juan Gómez de Mora en su reconstrucción. La destrucción de la Galería de Retratos va a ocasionar una reforma de este y otros espacios. Señala la autora que Felipe V, modificando el criterio de naturaleza espontánea (la que se aprecia en los cuadros de Velázquez en tema de caza), da un giro francés hacia la naturaleza "arquitecturizada y domesticada". El patio de Luis de Vega recibe miradores angulares que aporta el arquitecto Francisco Antonio Carlier.

Pero será Carlos III el Borbón que aplica una modificación global. El monarca habita asiduamente el palacio y, situado como está a las puertas de Madrid, quiere transformarlo en ciudad cortesana. A tal efecto manda al arquitecto Francisco Sabatini que aumente el edificio, lo que resolvió añadiendo un segundo palacio con planta cuadrada y patio de columnas, provisto de un cuerpo intermedio. El palacio vino a tener una planta similar a la del Alcázar de Madrid, es decir, rectangular y con dos patios. Los planos se diseñan en 1772, pero no representarían sino el co-

mienzo de una avalancha de edificios con las más diversas funciones.

Pero al propio tiempo sale a relucir todo el amueblamiento y la decoración de techos y paredes. La vista se recrea en las pinturas de Gaspar Becerra, Patricio Cajés y Luis de Carvajal, extendiéndose a los tapices, muebles, relojes y arañas. El libro se ha concebido con su adornamiento.

Versa el tercer capítulo sobre la Ciudad Cortesana. Los Borbones llevan una política de sitios reales muy afín de la francesa. No cabe mantener la idea de un palacio solo en el campo. El Monarca se deja acercar por sus ciudadanos. Es lo mismo que sucede en La Granja, Aranjuez y el Escorial. Son ciudades reales.

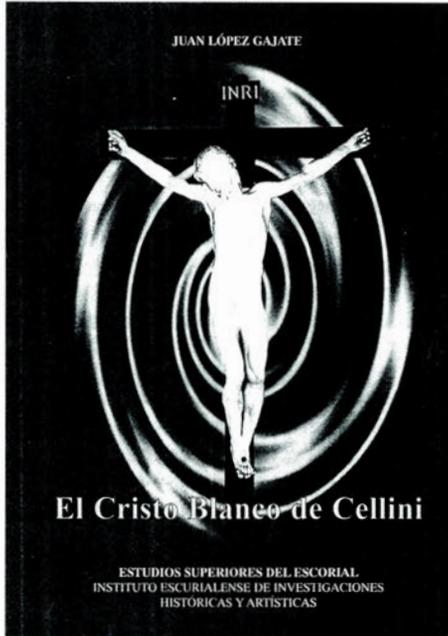
La Casa de Oficios nace al mismo tiempo que el nuevo palacio de Carlos V. En ella habrían de habitar los "secretarios" (los ministros) y los funcionarios participantes en la burocracia del gobierno. Es un edificio de plena regularidad, pero separado del cuadrado de la Casa Real. Su tamaño fue creciendo a medida que se reforzaba la instalación regia en el Sitio. Las caballerizas y cocheras también recibieron tratamiento arquitectónico en consonancia con la dignidad que correspondía a una ciudad cortesana. Se dignifican otras edificaciones, como la Casa de Infantes y la Casa del Príncipe. Hay que pensar en el abastecimiento y la correspondencia, creándose edificios propios (Casa de Postas). Hay que dotar de alojamientos a la ciudad (Mesón). La Corte necesita un templo adecuado, pero ha de ser grande y separado del palacio: la Capilla Real. Y asimismo una ciudad de estas características requiere un teatro regio, como tuvo el Buen Retiro o El Escorial.

Pero el pulmón de Madrid, el Bosque del Pardo, dejó evidente la política de los Borbones de distribuir los edificios entre el paisaje. Esto es lo que constituye la materia del cuarto capítulo. En el siglo XVIII el Bosque del Pardo pasó a constituir propiedad absoluta de los Borbones. Se trata de un terreno surcado por el Manzanares, con infinidad de vaguadas, arroyos, colinas y vallecitos. Para hacer accesible el terreno hay que implantar la infraestructura suficiente. Habrá un camino real y otros accesorios; puentes, acueductos y desagües. Mediante estas vías de circulación y abastecimiento se articula una urbanística basada en la idea del paisaje, de modo que es el bosque el medio en que se sumergen los edificios. Que son una legión de cuarteles y lugares de solaz, como la Zarzuela, la Moraleja, la Quinta y la Torre de la Parada. Una tapia limita toda la propiedad, para que no quede duda de quien es el verdadero dueño. Y se accede desde la Villa por la bellísima Puerta de Hierro. Lo admirable es que muchas de estas edificaciones se han conservado, bien en pleno uso, bien con ruinas importantes. Puede comprenderse, por tanto, el peso de las razones decisivas que tiene el defender todo este complejo del Bosque del Pardo como urbanísticamente inamovible.

La riqueza de planos, fotografías y diseños, eleva esta obra hasta el lujo, pero muy merecido y necesario, porque se demuestra que el Real Sitio de El Pardo es uno de los mayores logros obtenidos por la Corona en su política de las Bellas Artes, de la Urbanística y de la Ecología.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

LÓPEZ GAJATE, Juan, *El Cristo blanco de Cellini*, R.C.U. Escorial-María Cristina, Servicio de Publicaciones, San Lorenzo de El Escorial, 446 páginas, 118 ilustraciones.



Sobre el Crucifijo de Benvenuto Cellini en El Escorial ha corrido mucha tinta, pero más bien negra para denostar el poco aprecio de Felipe II. El Padre López Gajate aporta una nueva tonalidad: el Cristo *Blanco* de Cellini. Es lo mejor que ha podido suceder, que sea precisamente un miembro de la comunidad escorialense quien se haga cargo de la debida valoración del Cristo. El que se acerque al tema con prevención saldrá chasqueado. El Cristo fue para Cellini su pasión redentora, el destino de toda su vida.

A veces consideramos que una escultura es insuficiente para escribir un libro. De un

solo cuadro se han hecho gruesos volúmenes. Pero este Cristo es todo Cellini, es el concepto del desnudo, el desafío a la técnica, el enamoramiento personal de la obra. Es el momento para el crítico de conciliar la belleza de una obra con la divinidad.

El autor se jacta de que está tratando un tema religioso concebido con este propósito desde su gestación. El mármol blanco, las formas puras, la técnica sublimada, todo se eleva hasta el misterio.

La obra está estructurada en siete partes, cada una a cual más sugestiva. Pero el Prólogo ya adelanta el propósito: “el Cristo Blanco de Cellini y El Escorial son dos existencias paralelas”. Monasterio y Cristo han merecido juicios dispares. Quizás sea ya el momento de poner fin a la disparidad. El Cristo de Benvenuto Cellini ocupa precisamente su mejor sitio en el Monasterio. Hecho para la devoción, hoy la recibe a raudales de cuantos se llegan hasta la imagen.

Para situar al Cristo, preciso se hace contar con la biografía del propio autor. Su personalidad es un enorme saco en el que conviven tanto cúspides de la bondad y del pensamiento, como zanjas profundas donde se oculta lo más depravado. Se ha dicho que es la definición de lo contradictorio, sólo que esto fue peculiar del Renacimiento. Al ser la libertad paradigma de la vida, se entregó a las mayores extremosidades para acreditar su excepcional valía.

Pero siendo el Cristo objetivo de este libro, conviene seguir su trayectoria, desde la concepción hasta el destino último. El punto de arranque es el encarcelamiento de Cellini en el Castillo de Sant’ Angelo. En medio de unas condiciones infrahumanas tiene una

visión. Contempló un “Cristo bellísimo, desnudo, reluciente como un Sol”. Era el tres de octubre de 1539. Para sujetar la visión, pidió autorización en la prisión para modelar en cera lo que se le había aparecido.

Nos hallamos ante una obra realizada por voluntad propia y con un propósito trascendente. Es de ver cómo cuenta en su biografía la situación. Oraba ante Cristo y sólo deseaba “ver la cara al Sol”. Rezó con ahínco y logró su propósito. Nos hallamos ante el fenómeno de la “levitación”. El Ser Invisible “me arrebató y me llevó lejos de allí”. Apareció en una habitación y el Invisible tomó forma física: “era un muchacho que aún no tenía la barba hecha”. Pero Benvenuto quería contemplar el Sol. Apreció cómo unos rayos reverberaban. Deseaba ver el disco solar. Se le invitó a subir más arriba. Al fin se encontró con el Sol en toda su cara. Mientras admiraba el portentoso, el Sol empezó a hincharse en el mismo centro, hasta convertirse en un Cristo Crucificado, hecho de la misma substancia que el Sol”. “Y era tan bello... Milagro, Milagro, ¡Dios mío, tu poder es infinito”.

La obra procede de un sueño. Naturalmente tiene que ver más con lo onírico que con la realidad. Pero ha sido el proceso de tantas obras místicas.

Cellini tiene conciencia de lo que tiene entre manos y procura negociar con ello. Se dirige a los frailes de Santa María la Novella y ofrece regalar el Cristo para colocarlo en la iglesia florentina, con una condición: que se practicara un nicho bajo el Cristo, donde cupiera su cadáver.

Pero Cellini es hombre del Renacimiento y disfruta con la confrontación. Está enamorado de su Cristo y quiere que entre en competencia. ¿Con quién? Donatello había hecho un Cristo de madera para Santa Croce de Florencia. Lo mostró a Brunelleschi,

quien lo juzgó obra popular, era “un contadino”. Brunelleschi hizo posteriormente otro Crucifijo, con el que humilló a su rival. Pero el Cristo de Cellini se lanza en competencia. Es la sal del Renacimiento. Sufrirá con ventaja la comparación con el de Brunelleschi, que se halla en la Capilla Gondi de Santa María la Novella. Según el testamento de 1555, Cellini deseaba que se colocara el suyo simétrico al de Brunelleschi. Ahora su tumba se colocaría en este templo, pues él creía necesario asociar Cristo y Sepulcro,

El amor que sentía Cellini por su Cristo tiene su respuesta en la propia autoestimación de la obra. Representa una creación de su intelecto; es técnicamente un prodigio de elaboración y además su mensaje va más allá de lo visual: es el territorio de lo trascendente. Por otro lado ponía en valor toda su teoría del punto de vista. Pese a estar contemplado frontalmente, cumple las exigencias de los ocho puntos de vista, es decir, de la visión en derredor. Era la respuesta a Miguel Ángel, defensor de la síntesis de la frontalidad o teoría del relieve.

Tuvo que hacer frente a las dificultades del mármol. Y en este sentido el autor aclara que el Cristo siempre tuvo los brazos labrados por separado.

La plena desnudez del Cristo es la que corresponde a las obras intemporales. El paño de pureza es un artificio. Cristo es eterno, no anecdótico.

Cellini fechó el Cristo en 1562. Al año siguiente concluía el Concilio de Trento. Al hacer referencia al arte sacro, defendía éste que las figuras tuvieran “decoro”; se desestimaban los desnudos. Cellini vio venir todo esto y quiso ser fiel a sí mismo. Desea hacer un Cristo conforme a la visión que había tenido. Hay que agradecer al autor las abundantes razones que hace justificando la desnudez del Cristo, y no por

oportunismo actual, sino por los apoyos hallados en la tradición y el análisis de lo que quiso hacer el escultor: “es la obra de un artista que busca una nueva visión del hombre en el terreno humano y divino”. Cellini quiso hacer concordar lo pagano y lo cristiano; eso era el Renacimiento.

Como la desnudez ha sido materia polémica, hace la historia de cómo ha sido visto el tema en el monasterio. A su llegada a la Corte, aunque hubo algunos comentarios malévolos, éstos no fueron compartidos por Felipe II. Pero el aprecio va vinculado a la colocación del Crucifijo. En el Retablo Mayor no podía justificarse ni por estética, ni por tema (incompleto al faltar San Juan y la Virgen) ni por tamaño. La desnudez no fue causa de que se buscara una colocación más apartada. Que fue en el trascoro, donde podía ser rezado por el pueblo.

Con abundancia documental se establecen los tres momentos de la ubicación del

Crucifijo. Después de pensar en un Cristo para su tumba, manda entregarlo a Cosme de Médicis, a cambio de una casa. La operación se formaliza en 1562. En 1566 se instala en el Palacio Pitti. En 1576 Francisco de Médicis, hijo de Cosme, decide regalar el Cristo a Felipe II. Consta su llegada al Pardo y de aquí al Escorial. Después vendría su instalación en el Trascoro, flanqueado por las pinturas realizadas por Fernández Navarrete. Y asimismo se hace mención de las novedades del Crucifijo; la presencia de los franceses en la Guerra de la Independencia, las restauraciones, su instalación en el Altar de Santa Úrsula, hasta su final ubicación en la capilla de los pies, en el lado del Evangelio.

En suma, una obra maestra de la escultura, que removida por la polémica, halla en este libro verdadera comprensión y la más completa información histórica, doctrinal y artística.

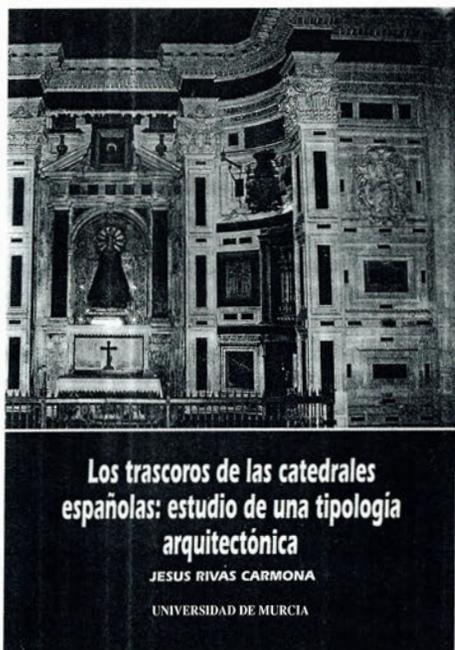
J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

RIVAS CARMONA, Jesús, *Los trascoros de las catedrales españolas: estudio de una tipología arquitectónica*, Universidad de Murcia, 1994, 229 páginas, 20 láminas.

El viajero extranjero que penetra en una catedral española se queda sorprendido porque lo que él espera ver —la nave mayor del templo— se le hurta con la interposición de una pantalla arquitectónica. Este motivo entró en polémica en el siglo XIX, cuando arreció la crítica extranjera contra este elemento, es decir, el *trascoro*. Dejándose llevar por una crítica adversa contra coros y trascoros, algunos fueron desmontados. Pero la mayoría sigue en pie, desafiando a

la crítica y con el apoyo de un sentir favorable de muchos historiadores del arte.

¿Qué es el trascoro, cuál es su función y desenvolvimiento en el tiempo? A todo esto contesta Rivas Carmona en las páginas de este libro, que tiene ya de entrada la originalidad de su planteamiento. No porque no se haya escrito de los trascoros, sino por algo tan fundamental como lo que se dice en el enunciado del libro: “estudio de una *tipología* arquitectónica”. En efecto, la



arquitectura aborda temas de clara especificidad. Lo que encarna el presbiterio está en la raíz del templo. Pero existen el cruce-ro, las capillas y el coro. La cuestión nace cuando se estudia su ubicación. Los coros extranjeros se han alojado habitualmente en el presbiterio. La sillería forma un arco en torno a la capilla mayor. En el centro queda el espacio para el altar. De esta manera presbiterio y coro se identifican. Están abiertos hacia adelante, para que el espacio resulte visible al pueblo. Pero está cerrado por detrás con el *trasaltar*.

El trascoro va a nacer cuando el coro se instale en la nave mayor, oponiéndose al presbiterio. Se separa la función del coro comunitario de los canónigos de la función de culto en el presbiterio. Esta dualidad exige tratar el sitio de la comunidad, es de-

cir, la sillería, con un cerramiento, para hacer más íntimo este espacio.

Indagando lo que sea un trascoro, halla que responde a una segunda fachada, ya en el interior del templo, situada en un vestíbulo que invita al espectador a detenerse para después desviarlo hacia las naves laterales. Algo intermedio –dice– entre fachada y retablo, pues en su composición surgen elementos propios de éste. Por eso concita a la arquitectura, la escultura y la pintura. Limita entre pilar y pilar, que permanecen al descubierto, dando a entender que lo que hay detrás del coro es un contenido. Por eso al volver en perpendicular sobre las naves, se forman otros dos muros, largos y con una organización fragmentada. Quiere decirse que el trascoro es una entidad tectónica, con todos los elementos arquitectónicos de retablo: banco, primer y único cuerpo, varias calles y columnas de separación.

Como el autor ha anunciado una tipología, pasa a concretarla. Como el motivo que ha desencadenado la erección del trascoro es precisamente el lugar de la asamblea comunitaria, la forma más elemental de llevarlo a efecto es colocando un sencillo cierre a manera de muro. Se trataba de privar absolutamente de la contemplación del coro y del presbiterio.

La ausencia de silla central del presidente de la asamblea (obispo o abad) dejaba abierta la posibilidad en este punto de abrir una puerta (*trascoro-puerta*). Pero lo más habitual es la utilización del vestíbulo entre la puerta del templo y el trascoro como un espacio destinado al ceremonial y al culto. De ello van a nacer las variantes. El punto central se destina a una imagen relevante, a una reliquia o a un sepulcro. Pero esto irroga la conversión del espacio en capilla abierta, requiriendo por tanto una mesa de altar plenamente preparada para la

misa. Se llega a potenciar la imagen encentrándola con reja, abriendo una capilla en forma de nicho o avanzando un baldaquino adosado. Sin perjuicio de ello se puede establecer comunicación con el coro por medio de dos puertas laterales, lo que da al conjunto una estructura tripartita. Precisamente para que la comunidad no tenga interferencia con los fieles, el trascoro viene a desempeñar también el papel de una cantoría, por lo que se le dota de púlpito.

Todo ello supone un enriquecimiento del trascoro con imágenes o conjuntos de ellas. Todo se hace manteniendo un nivel moderado, de un solo cuerpo, a veces rematado con barandilla o un estrecho ático. Por esta razón aunque la visión horizontal del templo queda interrumpida, sin embargo la mirada hacia las bóvedas, sesgadamente, da un respiro para la contemplación.

Se aborda el historial de los trascoros que han supuesto novedades en la tipología o en la categoría artística. Abarca desde los comienzos en la Edad Media hasta el siglo XIX. Un verdadero lanzamiento del trascoro con lujo desbordante se produce en la catedral de Palencia. Adopta el carácter de las fachadas monumentales de la época, pero asimismo se comporta como un retablo, con la particularidad de dignificar el altar con un valioso tríptico flamenco. El autor se detiene en estos trascoros descolantes y hace un análisis de sus autores y caracteres estilísticos. "Forro marmóreo" viene a ser el espléndido trascoro de la catedral de Barcelona. Se dispone como muro de cierre, con un encintado de relieves de la sabiduría de Bartolomé Ordóñez. Pero en abigarramiento ornamental queda insuperable el de la catedral de Ávila, verdadero retablo, con su altar, todo de la máxima calidad escultórica. Conscientes

del riesgo de la cercanía de los fieles, se le protegió con reja en toda su extensión.

A la variedad de trascoro-puerta pertenece el de la catedral de León. Pero viene a ser una portada monumental, diáfana y abierta para que los fieles puedan contemplar el coro y el presbiterio.

El libro invita a reflexionar sobre este gran descubrimiento, cual es el del trascoro. El de La Seo de Zaragoza, uniforme en sus tres fachadas, recibe en el siglo XVIII un rico baldaquino con columnas salomónicas. Con su planta centralizada, advierte claramente que este espacio se potencia para el estacionamiento de los fieles atraídos por el culto.

Un retablo clasicista es el trascoro de la catedral de Córdoba. Pero se renuncia al altar, potenciando en cambio las puertas con rejas, que permiten disfrutar de la vista de la sillería coral. El trascoro de la catedral de Burgos responde a la estructura de puerta, que no lo es porque un cuadro ocupa su espacio. El uso de mármoles hace ver su vinculación a la arquitectura de la Corte, que se explica por su patrocinador, el Cardenal Zapata.

La Virgen de los Remedios se ubica en el centro del trascoro de la catedral sevillana, como centro de una gran devoción popular. La devoción que sentía el obispo Don Antonio Trejo por la Inmaculada Concepción determinó que el trascoro de la catedral de Murcia adoptara, como dice Rivas, la disposición de oratorio. Los Churriguera convirtieron el trascoro de la catedral de Salamanca en el más ornamental retablo barroco, aunque fuera sólo de un cuerpo. Mas con la Academia habría de llegar la depuración clásica. Aspecto claramente de retablo tiene el trascoro de la catedral de Segovia, pero en esta ocasión hay una explicación distinta: se aprovechó un

retablo hecho por el francés Humberto Dumandré y que el rey Carlos III regaló a la catedral. Se guardan todos los condicionantes de capilla, con hornacina central y reja para el conjunto.

Se ha abierto de par en par un tema del arte español: el trascoro. Sin duda es por esencia arquitectónico, por cuanto plantea

una cuestión espacial. Pero abarca puede decirse a todas las artes, porque como se ha visto la rejería tiene notable participación. Se han sentado las bases de un concepto y una metodología que en adelante han de tener presentes todos los investigadores que se sientan cautivados por esta materia.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

CARAZO, Eduardo, y OTXOTORENA, Juan Miguel, *Arquitecturas centralizadas. El espacio sacro de planta central: diez ejemplos en Castilla y León*, Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid y Caja Salamanca y Soria, Valladolid, 1994, 204 páginas, con fotografías y dibujos intercalados.



Se inicia el libro con un estudio introductorio escrito por el Profesor Gentil Baldrich, sumamente útil para poder encuadrar y valorar el contenido de la publicación. Pone énfasis en distinguir la diferencia entre los trazados basados en el óvalo y la elipse, sirviéndose de las propuestas en los “Tratados”, como los de Alberto Durero, Serlio, De L’Horme, Vandelvira y Hernán Ruiz. Destaca dos obras españolas: el crucero de la Catedral de Córdoba y la Sala Capitular de la Catedral de Sevilla.

Los autores elaboran un capítulo destinado a la historia de la Planta Central. Consideran que este tipo de planta es un arquetipo permanente del Clasicismo, ya que arrancando de la antigüedad grecorromana alcanza hasta el Barroco. Por medio de los ejemplos más notorios jalonan esta evolución, con predominio manifiestamente italiano. Anotan las variantes que se producen en este tipo de plantas utilizando los conceptos de *adición* y *fusión* espacial propuestos por Frankl y Norberg-Schultz.

Trascendental es el debate que se produce entre la arquitectura central y la Iglesia postridentina. La centralidad fue empleada en los monumentos católicos (San Pedro de Roma es el ejemplo máximo), pero siempre fue puesta al servicio de consideraciones simbólicas. Por el contrario los planes longitudinales, basados en la basílica, incorporaban con flexibilidad la multiplicidad de usos de la liturgia cristiana. La planta central fue el núcleo de la teoría de los tratadistas. Pero en la Iglesia de la Contrarreforma fue visto con simpatía el plan longitudinal, especialmente por el resurgir de la liturgia. En cambio el plan central parecía necesario limitarlo a finalidades restringidas, como el bautisterio.

En otro capítulo abordan el desarrollo del tipo central, escogiendo las muestras descollantes. Se tienen en cuenta los planos (redondo, poligonal, lobulado, etc.) y los abovedamientos consiguientes. Ya desde el Renacimiento la situación se perfila con dualidad: las iglesias con "direccionalidad" al servicio de la liturgia y las sometidas a la "centralidad", que parecen la autocomplacencia en el esquema geométrico.

La libertad imaginativa depositada en el manierismo vino a facilitar la solución al conflicto de centralidad y direccionalidad. Tal fue la utilización del plan oval, cuya introducción se debe a Vignola. Mediante dicho plan se unen forma y función. Si el plan central era esencialmente *forma*, el oval absorbió la variada funcionalidad de la tensión hacia el presbiterio, el ritmo de las procesiones y la palabra del oficiante. Pero en todo caso convivieron la planta central y la oval.

Sobre estas premisas Carazo y Otxotorena presentan un escogido catálogo de plantas centralizadas del territorio de Castilla y León. Todas ellas obedecen a un barroco tardío. Cada monumento es objeto de

un estudio basado en la consulta de la documentación existente y el análisis tipológico y estilístico, contando con la ayuda de un repertorio de gráficos de envidiable calidad. Honestamente manifiestan los autores que tales gráficos han sido elaborados por los alumnos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid, en la disciplina de Análisis de Formas Arquitectónicas. Recogen planta de suelo, de bóvedas, alzados, secciones longitudinal y transversal y la perspectiva axonométrica. Es un alarde de la precisión y hermosura que ha alcanzado el diseño. Las bóvedas barrocas aparecen minuciosamente delineadas. Se incluyen los retablos, presentando el diseño en color sepia para distinguir entre arquitectura y mobiliario.

Se sigue un ordenamiento cronológico, iniciando la relación la iglesia del Colegio de Ingleses de Valladolid. Como hacen notar los autores es una muestra de doble sistema axial y de espacio múltiple "por adición" (las capillas). Planta ochavada alargada presenta asimismo el Santuario de San Pedro Regalado en La Aguilera (Burgos). En él la direccionalidad es del todo obligada por la peregrinación y visita del altar y camarín del Santo. Relacionan este templo con la iglesia del Convento de Santa Clara de Peñafiel. La Ermita del Cristo de la Cuba en Rueda (Valladolid) atenúa la direccionalidad, ya que el espacio templario es un octógono.

Viene un segundo grupo de edificios ligados a los grandes arquitectos de la Real Academia de San Fernando. Ventura Rodríguez se ocupa del Santuario de San Pedro de Alcántara en Arenas de San Pedro (Ávila), que se levanta bajo el Real Patronato de Carlos III. Destacan la calidad del diseño, la idea y la excelente ejecución. La planta regresa al plan central riguroso, de

una cúpula incluida en un cuadrado. El mismo Ventura Rodríguez diseña en 1760 el Colegio de Agustinos Filipinos de Valladolid, de iglesia redonda, con la que comunican siete capillas y la mayor.

Proclaman su admiración por la iglesia parroquial de Valoria la Buena (Valladolid), diseñada por Manuel Godoy, arquitecto formado en torno de Ventura Rodríguez. Excepcionalmente es de planta exagonal, sobre la que se erige una cúpula semiesférica. Priva el eje longitudinal, anulándose el transversal porque coincide con la conjunción de dos lados.

Juan de Villanueva entrega en 1770 los planos de la capilla Palafox, en la catedral del Burgo de Osma. No se escatima el lujo en los materiales. Pero la diferencia con los otros monumentos es que la capilla forma parte de la catedral; viene a ser —como indican los autores— una *cavidad* abierta en la girola. La planta es redonda, pero con un fuerte impulso hacia la capilla mayor, presidida por la Purísima Concepción de Roberto Michel.

La iglesia de Santa Ana de Valladolid es obra diseñada por Francisco Sabatini. Res-

ponde a plan ovalado, derivado de Vignola. La direccionalidad hacia el altar mayor queda garantizada por la poca profundidad de las capillas laterales, reducidas en la práctica a espacio para pinturas (tres de Francisco de Goya). Y cierra la serie la capilla de la Colegiata de Lebanza (Palencia). Se hace bajo la protección de Carlos III. Francisco Sabatini confecciona los planos y pone la ejecución en un hombre de su confianza: Francisco Valzania. El espacio central es redondo, pero se robustece el efecto de doble axialidad.

Debe alabarse la concepción de este libro. ¿De qué otra manera se hubiera podido apreciar la importancia de un manojo de edificios con un planteamiento formal y teórico? Los edificios quedan afortunadamente encadenados por un hilo argumental, que puede resumirse en la consideración de que en arquitectura los tipos responden a constantes, pero con variaciones que introducen los estilos y las épocas. El diseño gráfico es valiosísimo, pero sin el discurso de Carazo y Otxotorena hubiera quedado en una bella exhibición.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

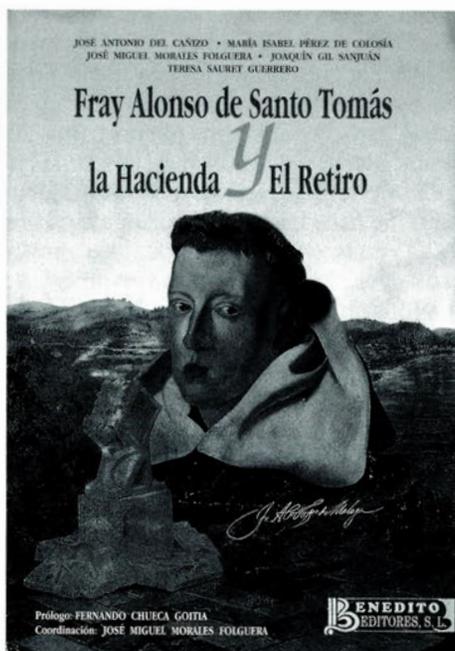
AUTORES VARIOS, *Fray Alonso de Santo Tomás y la Hacienda EL RETIRO*. Benedito Editores, Málaga, 1994, 346 páginas, numerosos fotograbados en blanco y negro y color.

El título de la obra revela el doble objetivo de su propuesta: la figura del obispo dominico Fray Alonso de Santo Tomás y el complejo de una finca provista de un jardín, de unas estatuas y unas fuentes, resultado de la iniciativa del citado obispo.

Chueca Goitia prologa la obra, por la razón de haber sido un admirador y estudioso

de este paraje, en cuya arquitectura definen de la intervención del gran arquitecto José Martín de Aldehuela.

Cinco autores se reparten los capítulos del libro. El enfoque interdisciplinar está especialmente indicado en esta obra, en que se entremezclan episodios históricos, cuestiones políticas, literarias, religiosas y



finalmente artísticas. Es digno de todo elogio este proceder, ya que la historia queda corta cuando carece de imágenes y el arte resulta formal cuando se descuelga del andamiaje histórico.

Los autores han tenido que comprimir sus textos para que tengan cabida en una obra que tiene un potencial artístico de gran envergadura.

María Isabel Pérez de Colosía titula el primer capítulo "Un personaje del Barroco". Le corresponde la biografía de Alonso Enríquez de Guzmán, nacido en Vélez-Málaga en 1631. Su paternidad no está del todo esclarecida, pero se da como muy posible que sea consecuencia de la incontinencia de Felipe IV. La entrada en religión, en la orden dominica, con el nombre de Fray Alonso de Santo Tomás, le alejaría de un pasado que quería olvidar. Tuvo una

fecunda labor apostólica, siempre bajo protección regia, que le alzó a los obispos de Burgo de Osma y de Málaga. En la silla malagueña realizó una magnífica labor, interviniendo en cuestiones de creencias, sociales y artísticas.

Joaquín Gil Sanjuán firma el capítulo "Ideología y Mentalidad de un dominico polémico". Contendias literarias, pero sobre todo el Jansenismo, la crítica a los Jesuitas, la moral práctica, las sátiras político-religiosas, fueron materia para que el obispo dominico tomara postura, haciéndolo en defensa de los Jesuitas.

Teresa Sauret Guerrero analiza en su capítulo la "promoción de las artes plásticas" emprendida por Fray Alonso. Ocupó la silla episcopal en el momento en que más necesario era vestir la catedral. Se ocupa de la realización del tabernáculo, los púlpitos, pero sobre todo contempla al dominico en función de dos artistas: Alonso Cano y Pedro de Mena. El cuadro de la Virgen del Rosario, de Cano, podría ser una muestra del vínculo entre el artista y el obispo. Pero una amplia documentación muestra el partido tomado por Fray Alonso a favor de Pedro de Mena. La sillaría de coro de la catedral es la obra más representativa de este mecenazgo.

José Miguel Morales Folguera firma el capítulo "Empresas artísticas". Comienza por recordar que a él se deben las Constituciones Sinodales del Obispado de Málaga. Refiere en ellas los aspectos referentes al arte. Se precisa cómo había de procederse en las iglesias parroquiales, recomendando que para la traza "se consulten los maestros más expertos"; extendiéndose a que se hagan "confesonarios con rejuelas, pila bautismal cercada de reja", etc.

Llega este autor al objetivo central: la finca "El Retiro". Porque al obispo se le

ocurrió adquirir esta finca, como solaz de la mitra para los días más calurosos del verano. Vendría a ser la villa campestre propia de catedrales, cenobios, reyes, nobles y personajes encumbrados. Se hace una relación pormenorizada de todo el proceso de creación y desarrollo de la empresa. Establece tres periodos. El primero va de 1669, en que Fray Alonso adquiere la propiedad, a 1692 en que acaece su fallecimiento. La finca, tras el óbito, es comprada por José Guerrero Chavarino, primer Conde de Buenavista. Fue como dice el autor un gran benefactor del arte malagueño. Se le debe la reconstrucción del templo de la Victoria, con el panteón familiar. El segundo Conde de Buenavista continúa en El Retiro la labor, que se concreta en lo que se denomina el Jardín Patio.

El tercer periodo corresponde al tiempo en que la finca pasó a pertenecer a Don Juan Felipe de Longinos, cuarto conde de Buenavista. Creación suya es el Jardín Cortesano o Jardín de la Cascada.

Describe las partes enunciadas, con atención a su composición formal y simbolismo. Piénsese que en estos jardines hacen su aparición numerosas estatuas de mármol, con participación de divinidades mitológicas, emblemáticas y geográficas. Un Tritón y una Sirena centran la Fuente de Génova. Venus, Marte, Atlas, Flora (la Primavera), América y varios bustos, indican la diversidad temática acumulada.

El Jardín Cortesano goza de juegos de agua, cascadas, escaleras, plazoletas. El Pastor, los Ríos y una arquitectura revestida de conchas hablan del romanticismo de esta creación.

También se ocupa el autor de otras intervenciones de Fray Alonso en la catedral de Málaga, parroquia de Santiago y otros templos.

José Antonio del Cañizo se ocupa de "Los Jardines de El Retiro", comprendiendo los edificios, los jardines y especialmente los árboles. Con ayuda de planos se puede seguir la distribución del espacio. Se está implantando en los terrenos confinantes con el jardín histórico un Parque Ornitológico. El lector se halla frente a la naturaleza urbanizada. Se impone la botánica. Tilos, cicas, araucarias, el loto japonés, el magnolio, todo un sano ejercicio de curiosidad.

Málaga ha ganado para sí este jardín. El arte del pasado se salva siempre cuando lo incorporamos a nuestro vivir. De esta manera se puede contemplar la historia: del presente hacia atrás. El inmenso favor de recrearnos en este jardín, debe ir acompañado del recuerdo a los que lo hicieron posible. Y muy especialmente al obispo Fray Alonso, que no sólo supo vivir el ideal religioso, sino que participó de la experiencia de la belleza sensible del jardín y la naturaleza.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

CARBALLO-CALERO RAMOS, María Victoria, con la colaboración de VALCÁRCEL LÓPEZ, Marcos y SUANCES PEREIRO, Javier, *La transformación de una ciudad. Orense (1880-1936)*, Orense, 1995. 229 páginas, numerosas ilustraciones en blanco y negro y color.



La veneración por un pasado histórico pletórico de obras de arte arquitectónico y mobiliario, ha hecho que la bibliografía española haya reaccionado tarde en la estima que merece lo más próximo a nosotros. Las ciudades históricas acopian el contenido de guías y catálogos. Pero la modernización de nuestras ciudades tuvo necesariamente que impulsarse siguiendo movimientos renovadores, algunos muy radicales, como el de Haussmann en París, que goza del máximo aprecio universal. El cambio en la estima se apoyó en la intervención de personalidades señeras, como Gaudí en Barcelona. El vocablo modernismo parecía acaparar las novedades. Pero primera cuestión, ¿sólo había modernismo digno de ser valorado en Cata-

luña? Al mismo tiempo otros vocablos, como regionalismo y eclecticismo, ocupan la escena. Y así se han ido multiplicando los estudios de las ciudades españolas desde la mitad del siglo XIX, en que con la industrialización y el ferrocarril se contó con la base técnica suficiente para imponer un cambio.

El turno ha correspondido ahora a Orense. El libro que se comenta es una investigación, que abarca el panorama de la ciudad entre 1880 y 1936. La dirección del programa corresponde a Carballo-Calero. Suances Pereiro aporta planos y diseños de la nueva arquitectura. Y Valcárcel López se sume en el ambiente histórico, para formar el cuadro ambiental en que se desarrolla la ciudad, con sus casas, calles, parques y edificios públicos.

Punto de partida para la renovación de la población fue la llegada del ferrocarril, que se verificó en diferentes etapas: Orense a Vigo y Orense por la línea de La Coruña a la capital de España. La ciudad adquiere durante la Restauración un carácter de núcleo comercial, con el desembarco de profesionales mercantiles de la más diversa procedencia. Se destaca la creación en 1849 de la Fundación Malingre, que permitió la industrialización de toda clase de productos aplicados a la arquitectura, como balcones, barandillas de escaleras, postes de alumbrado, asientos de jardinería, etc.

Se pasa revista al mundo de las ideas. Son los tiempos de una resurrección de los valores "enxebres" de Galicia, de recobramiento del lenguaje, de afirmación de un regionalismo, que es potenciado por literatos y políticos. El "Rexurdimento" cultural está impulsado por figuras insignes, como

Curros Enríquez y Lamas Carvajal. La instauración en 1891 de la Escuela de Artes y Oficios no hace sino potenciar en el campo artístico este relanzamiento de los valores de la comunidad gallega.

Tras este soporte histórico-cultural, se analiza el proceso arquitectónico, dividido en tres periodos. El primero se rubrica como Fin de Siglo. Antonio Crespo López ofrece un variado elenco de edificaciones. La Casa Fábrega se dispone con dos fachadas que se unen suavemente por una esquina curva. Se da con ello prevalencia a la esquina, para entrada principal y miradores. La Ferretería Villanueva indica el papel relevante que desempeña el comercio. Pero le aguardaba un importante encargo oficial: el Instituto Nacional de Segunda Enseñanza. La escalera, el salón de actos y la sala de profesores son ámbitos propicios para el desarrollo ornamental, donde no faltan concesiones al mundo islámico, como las azulejerías con adorno de lazo.

Grandes huecos para el piso de calle de uso comercial, y encima hasta tres plantas, con fachada de piedra, amplios balcones, en ocasiones corridos como preparados para el espectáculo, pues es una ciudad que mira a la calle. Jenaro de la Fuente, José Antonio Queralt, Eduardo Mercader, Serra y Pujols y otros crean hermosos proyectos, como el Edificio Simeón. Debe anotarse que varios proyectos fueron encargados a arquitectos catalanes, como los que se han citado últimamente.

Un capítulo se dedica al gran arquitecto orensano Daniel Vázquez-Gulías. Su fama

trascendió al proyectar el Hotel-Balneario de La Toja, que fue seleccionado en un concurso internacional. Todo el repertorio edilicio orensano pasó por su estudio. La casa de Fermín García es comercio y vivienda de uno de los mayores impulsores de la riqueza orensana. El neogoticismo acredita el contacto con el foco catalán. También el comerciante Felipe Santiago quiso acreditar su firma con un edificio descollante; balcones, puertas y ventanas presentan labores de hierro de poéticas formas curvas. Los Almacenes Olmedo, el Hotel Roma, el Hotel Miño, el Convento de Adoratrices, las Escuelas del Ave María y una gran cantidad de obras de puro diseño, como farolas, forman uno de los catálogos más surtidos del arquitecto español de esta época.

El tercer capítulo se titula "Los Eclecticisimos de los años Veinte" y viene a recoger la producción de otro notable arquitecto: Manuel Conde Fidalgo. Para don José Aguirre traza un edificio, que reúne vivienda, comercio y almacén. Creó una fachada clásica, con un orden tetrástilo que abarca tres pisos. Esta apelación al orden gigante se repite en otras edificaciones suyas, como la Casa de los Conde.

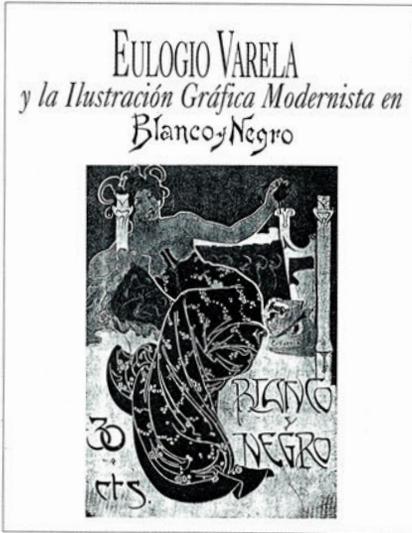
Y se reúnen otros edificios de la provincia en Cabreiroá, Verín, Viana del Bollo y Puebla de Trives.

El balance de la obra no puede ser más halagüeño. Es curioso que haya que descubrir lo más reciente. Pero ciertamente lo que se muestra es una buena arquitectura, unos hermosos diseños y una pléyade de honorables arquitectos.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

BRASAS EGIDO, José Carlos, *Eulogio Varela y la Ilustración Gráfica Modernista en Blanco y Negro*, Valladolid, 1995, 75 páginas, 141 ilustraciones.

José Carlos Brasas Egido



En 1969 el Casón del Buen Retiro acogió una exposición que se hacía de todo punto necesaria: *El Modernismo en España*. En primer lugar porque se rompía el tópico de que el fenómeno era casi exclusivamente catalán y además porque era mucho más que arquitectura. El término artístico pasaba inexorablemente por el meridiano de Gaudí. La posición de vanguardia del modernismo de Cataluña es indiscutible. Pero la selección de obras que se incluyó en el Catálogo revelaba que había otras latitudes para el modernismo. Y por cierto que en la muestra figuraron pintura, dibujo, ex-libris, carteles, mobiliario, mosaicos, porcelana, cerámica, joyería, metalistería, escultura,

siendo imposible que acudiera la Arquitectura, el arte de máximo rango.

El Modernismo español está tomando cuerpo considerablemente por medio de publicaciones, nacidas principalmente en el medio universitario. Madrid ocupa la segunda plaza en el baremo del modernismo español. Ahora comentamos este libro, dedicado a un artista modernista, nacido en el sur de España (El Puerto de Santa María) y que hizo de Madrid el hogar de su producción artística. Cuando uno repasa las numerosísimas ilustraciones de dicho artista, que no es otro que Eulogio Varela, tiene que reconocer que su calidad artística en su variedad de "ilustración gráfica" se halla a la altura de lo mejor de España. La investigación corresponde al catedrático de la Universidad de Salamanca, el Profesor Brasas Egido que es uno de nuestros mejores historiadores del arte contemporáneo.

El Puerto de Santa María tiene la magia o cuenta con el azar de ser lugar de procedencia de figuras descollantes del arte y de la cultura española. La profesión del padre es el agente que desplaza a Eulogio Varela hasta Valladolid, donde brilla el arte por una Academia y una Escuela de Bellas Artes acaudilladas por una figura simpár, don José Martí y Monsó. Pero era aquella España de amplios movimientos ciudadanos, que han producido intercambios enriquecedores para la cultura y la vida en general. Pero descubiertas las posibilidades de Eugenio Varela, se aposentó en Madrid, donde entró en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Era el tiempo en que la Academia poco menos que acaparaba la fama de elemento de formación y tutela de los artistas.

Pero después entra en contacto Varela con su verdadera especialidad: la ilustración gráfica. Se ha puesto de moda el Modernismo y aunque él reside en Madrid, llegan artistas catalanes a mostrar sus obras en exposiciones singulares o colectivas. Pero sobre todo arriban revistas de París, Londres, Viena y Barcelona. Se trata de revistas *gráficas*, que contienen viñetas, dibujos descriptivos, caricaturas, láminas de portadas. Varela puso la brújula de su arte en esta dirección y logró abrirse paso en las revistas que requerían este tipo de ilustración.

El autor es un historiador del arte y estructura su libro en capítulos que contemplan la biografía y el tipo humano, sencillo hasta la exasperación, como ya dicen las magníficas fotografías del personaje que se publican.

Se introduce en el estudio de la ilustración gráfica en Madrid, que cuenta con revistas que llevan la información, la poesía, la noticia y el arte por toda España. Se trata en primer término de *Blanco y Negro*, pero hay que añadir *La Esfera* y *El Nuevo Mundo*. La ilustración abarcaba todas las variantes técnicas. En primer lugar un dibujo, siempre sinuoso (por modernista). Pero después el color, en bicromía y cuatricromía. Varela se ganó la confianza de la revista y es rarísimo el número donde no participó. Ilustraba artículos, efectuaba orlas, pero se le encomendaban asimismo las portadas, que eran el gran reclamo de la venta. De todo esto habla el autor, pero describiendo el panorama de Madrid para poder situar la figura del artista.

Llegó a ser el confeccionador de la misma revista, lo que es otro mérito, pues debe

seleccionar a otros autores, colocar los dibujos y elegir los temas.

Para Brasas, Eulogio Varela fue en todo momento modernista, que es el arte que se ha adueñado de Europa desde el último decenio del siglo XIX. Pero sus fuentes las estima lejanas, hasta el punto de considerar que su verdadero maestro en este campo es el checo establecido en París Alphonse Mucha.

Al analizar los temas no duda en considerar que el eje es la mujer, no como objeto erótico, sino producto de línea y simbolismo. No hay que olvidar que el Modernismo hereda en gran parte la tradición prerrafaelista.

Pero el autor no olvida al Varela pintor. Pues lo fue, "con pincelada fluída y grato cromatismo". Se aprecia lo mucho que debe en pintura al alicantino Emilio Sala.

Pero el arte de Eulogio Varela estaba en la ilustración gráfica, en los ex-libris, en la caligrafía y en el cartelismo. Recuerda Brasas el contenido de la tarjeta de visita que se mandó imprimir: "E. Varela y Cia. Pintor, proyectos de decoración exterior e interior de todos los estilos. Carteles, Programas, Menús y toda clase de trabajos relacionados con las Artes Gráficas".

Bellísima publicación, que exhortará a los degustadores a buscar en casinos, ateneos, sociedades, que suelen coleccionar las revistas, la serie de *Blanco y Negro* que guarda las delicias de este ilustrador. Pero sin olvidar que en el Museo Municipal del Puerto de Santa María se halla la donación efectuada por la familia del artista.

J. J. MARTÍN GONZÁLEZ

HERRERA Juan de. *INSTITVCION de la Academia Real Mathematica*. Edición facsimilar y estudios preliminares de José Simón Díaz y Luis Cervera Vera. Instituto de Estudios Madrileños. Madrid 1995.

JUAN DE HERRERA

INSTITVCION
DE LA ACADEMIA
REAL MATHEMATIC A



Edición y estudios preliminares de
José Simón Díaz
y
Luis Cervera Vera

INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS
MADRID
1995

De alhaja bibliográfica cabe calificar a este precioso libro de reciente aparición, tanto por lo cuidado de su edición como por el acierto con que presentan un desconocido opúsculo de Juan de Herrera, fechado en 1584, los dos eminentes autores J. Simón Díaz y L. Cervera Vera. Sabido es, aunque nada bien conocido, el origen de la Academia de Matemáticas de Madrid, fundada por Felipe II en 1582 a instancias del arquitecto real Juan de Herrera. Las referencias históricas indirectas que vienen sirviendo de bases documentales para llegar a conocer esta fundación –calificada por el célebre matemático Julio Rey Pastor (1914) como un *acontecimiento capital en*

la historia de las ciencias exactas en España– adolecían de testimonios directos del que fue su promotor, aunque se presumiera su existencia detrás de la resignada realidad de las *pérdidas* de documentos.

Cuesta trabajo creer en estas *pérdidas* si no fuera porque, a veces, quedan confirmadas por los *hallazgos*. Y este es el caso que, con toda sencillez, nos describe Simón Díaz como afortunado *descubridor* en la biblioteca Mazarine de París de este *libro* (que tal es por constar de cuarenta páginas de texto más cuatro hojas de portada y preliminares) de Juan de Herrera en el que no sólo presenta al Rey un “*plan de estudios*” para la Academia sino que además “pretende abarcar la formación profesional de lo que hoy se consideraría quince *carreras* tan diferentes entre sí que van desde arquitectos e ingenieros hasta músicos y pintores” (p. 25).

Ha sido, por lo tanto, un gran acierto la decisión tomada por los dos investigadores de editar conjuntamente este opúsculo *herreriano* y dedicarle sus respectivos estudios preliminares, de acuerdo con sus bien conocidos y específicos saberes: la nueva historiografía de la Academia a la luz de la *Institución* de Herrera, por Simón Díaz, y la programación didáctica que para ella *instituye* aquél, a cargo de Luis Cervera que, como asegura su ilustre *partenaire*, es “la persona que en este tiempo más y mejor ha escrito sobre Juan de Herrera”.

Resulta de atractivo interés la historia de la Academia, que ha sido posible componer a partir de las “bases bibliográficas y documentales” que aportan datos y referencias de la misma. Las cédulas reales que

el rey dirigió en Lisboa, el 25 de noviembre de 1582, al pagador del Real Alcázar de Madrid, comunicándole el nombramiento de profesores de la Academia a Labaña, Onderiz y Georgio, son “los únicos testimonios conocidos” de la fundación de aquella (Llaguno, 1829), aunque la autoridad de Herrera, como director, se colige por actuaciones recogidas de cartas suyas del año 84, el mismo en que se fecha el texto confirmatorio de la *Institución* ahora encontrado. Por otra parte se sabía que Herrera había sido designado aposentador mayor del rey, y que como tal le había acompañado a Lisboa para posesionarse de su nuevo trono:

A pesar de sus importantes ocupaciones políticas, Felipe II “pronto se ocupó también de cuestiones de carácter científico contando para ello con la colaboración de Herrera, aunque nada tenían que ver con sus funciones de arquitecto y de aposentador”, pero que le incitaron a terciar en el tema de las diferencias cartográficas que se manifestaron con los navegantes portugueses y de cuya relación con ellos afloró la personalidad de Jun Bautista Labaña que “Felipe II hizo traer de Portugal” para, como erróneamente afirma algún historiador (Picatoste, 1891), dirigir el nuevo establecimiento. Pero fue Herrera quien, al regreso a Madrid en febrero de 1583, se ocupó de buscar alojamiento para la Academia en las cercanías del Alcázar y ponerlo “en condiciones para que comenzasen las clases en primero de octubre, días después de haber asistido en El Escorial a la colocación de la última piedra del monasterio”, a cargo de los profesores designados en Lisboa que hay que suponer que sólo fueran Labaña, auxiliado por Onderiz. De nutrir la biblioteca y de hacer propaganda de la Academia, se ocupa Herrera muy especialmente con la publicación de la *Institu-*

ción —ya para el curso siguiente— en la que llama a que *sepan los que quisieren aprovecharse el fin que en ello se tiene y lo que para conseguirle se ha de hacer*, no sin advertir previamente del “pésimo estado del conocimiento de las ciencias matemáticas en España” y de la necesidad de ellas para *titularse* en las quince *profesiones* —que luego Cervera espiga en el compacto texto herreriano— curiosamente relacionadas con las *asignaturas* afines y con la bibliografía necesaria: *Aritméticos* teóricos y prácticos, *Geómetras*, *Músicos*, *Cosmógrafos*, *Pilotos*, *Arquitectos* y *fortificadores*, *Ingenieros* y *maquinistas*, *Artilleros*, *Fontaneros* y *niveladores*, *Horologiógrafos*, *Perspectivos*.

Una de las observaciones que hace Simón Díaz (p. 24) sobre esta publicación de Herrera —aparte la de llamar Real a la Academia, y añadirle *en Castellano*— es la del carácter oficial que tiene, por omitir el nombre del autor del texto (aunque figure dentro en la dedicatoria al rey) y carecer de Tasa como requeriría su venalidad. Herrera, entonces, escribe como portavoz reglamentista de un alto centro de estudios matemáticos, al que, sin duda excediéndose, aporta generosamente sus propios saberes, ampliamente respaldados por una bibliografía científica que aplica respectivamente a los estudios de cada una de las *titulaciones* profesionales que podrán obtenerse tras los exámenes correspondientes: *cartas de aprouacion, y titulos en forma, conforme a la facultad que professaren* (Cervera p. 69).

Si por dirigir la Real Academia, fue desplazado Herrera del profesorado de la misma (Simón Díaz relaciona el cuadro de los conocidos históricamente, p. 30), sus adscripciones bibliográficas por materias y autores es tan exhaustiva, que ha permitido a Cervera —bien conocedor de su biblioteca— identificar más de noventa títulos con

que respaldar las recomendaciones que formula en su *Institucion*. Si se observa que la mayoría de ellos están escritos en latín, bien puede justificarse el afán programático de que en la Academia se estudie en Castellano. Apreciación que hemos hecho por nuestra parte, respecto a los "*Libros de Euclides*"—*gran panacea* del cientifismo renacentista— que ya en 1576, en la Casa de Contratación de Sevilla, el Catedrático de Cosmographia por su Magestad, Rodrigo Zamorano, se atrevió a ponerlos en castellano vulgar. Cosa que hizo Pedro Ambrosio Onderiz después, para la Academia, además de con la "*Perspectiva y Espectacularia de Euclides*" (1585) que pudieron leerse en el tercer curso.

No regatea Herrera a Euclides la importancia para todas las enseñanzas—recordando la prioridad que sobre todos los saberes daba Platón a la Geometría— sin excluir la filosofía de las enseñanzas académicas. Muy curiosa y elegante resulta la interpretación gráfica con que adorna Cervera la edición, con la *tramazon de sciencias* que, según Herrera, establecían los antiguos egipcios. Pero no sólo se ex-

cedió Herrera en sus pronósticos para la Real Academia, sino que con languidez se fue ésta extinguiendo bajo los arquitectos mayores sucesores de Herrera; hasta 1615 nos dice Simón Díaz que hay datos de su existencia, sin los rangos y prerrogativas que prometía Herrera en su *Institución*: Un tanto clasista, "lo mismo que las damas de la reina Católica años antes estudiaban latín como ella, ahora las aficiones de Felipe II y su evidente interés por esta Academia (?) instalada junto al Real Alcázar originaba (las) aficiones desinteresadas de los alumnos..cortesanos distinguidos" la Academia acabó por ser *deglutida* por los Reales Estudios que se crearon en 1624 en el Colegio Imperial regentado por la Cia. de Jesús (p. 34). Por eso termina Cervera la parte preliminar de este bello *facsimil* con estas palabras:

"La creación de la *Academia Real Matemática* con el ambicioso programa de estudios y especialidades, genialmente propuesto por Juan de Herrera, hubiera promovido, sin duda, el cultivo de las ciencias en nuestra Patria".

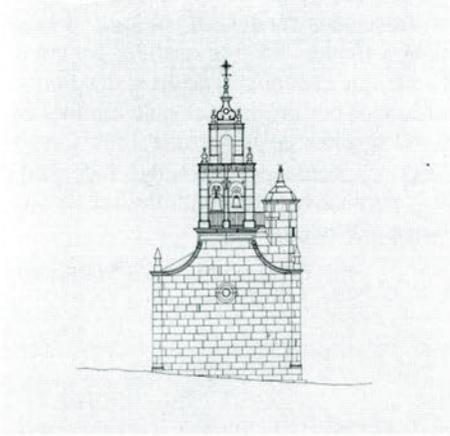
ÁNGEL DEL CAMPO Y FRANCÉS

SAN JOSÉ ALONSO, Jesús Ignacio, *Arquitectura religiosa en Sanabria: sus espacios, organizaciones y tipologías*, Diputación de Zamora-Caja España, Zamora 1995, 477 páginas, 615 ilustraciones.

El presente libro es el resultado de la tesis doctoral realizada por el autor sobre la arquitectura religiosa de la Comarca de Sanabria de Zamora; se analizan, por tanto, todo un conjunto de iglesias, ermitas, santuarios, humilladeros, cementerios, cruces que se encuentran en los núcleos rurales de la comarca sanabresa.

El hecho de que el autor sea arquitecto, y profesor de dibujo en la Escuela de Arquitectura de Valladolid, nos indica ya el tipo de trabajo con el que nos encontramos: un trabajo minucioso, en el que se van dibujando cada uno de los edificios objeto de estudio, por medio de cuidados levantamientos planimétricos, que se acompañan

ARQUITECTURA RELIGIOSA EN SANABRIA
 sus espacios, organizaciones y tipologías
 Jesús Ignacio San José Alonso



de apuntes intencionados al natural y perspectivas de carácter analítico.

Es probable que estos dibujos –más de cuatrocientos–, sean lo que más destaque en la publicación. Son dibujos muy arquitectónicos, que buscan la mayor fidelidad en la restitución de cada uno de los elementos, llegando a los detalles que destacan en cada edificación: artesonados, carpinterías, ornamentación, despieces constructivos. Algunos croquis de campo, con sus medidas, que ilustran algunos pasajes del texto, nos dan una idea exacta de la cantidad de trabajo que encierra este libro.

Un objetivo genérico tiene este estudio. La necesidad de documentar y dejar constancia de estas obras de arquitectura en un momento dado. Teniendo en cuenta, además, que el progresivo despoblamiento del campo en la provincia de Zamora puede

hacer que, en un futuro, algunas de estas obras amenacen ruina o desaparezcan.

Junto al dibujo, el autor realiza un análisis de cada uno de los edificios de la comarca. Se utiliza el análisis tipológico como herramienta de estudio, basada en la clasificación de los distintos elementos. El trabajo se estructura en seis grandes capítulos. El primero de ellos analiza el medio físico y geográfico de la comarca, que lógicamente influye en el tipo de asentamientos y tipologías empleadas, que acusan una clara influencia de algunas arquitecturas gallegas, por la proximidad geográfica, los materiales y el trabajo de los canteros de aquellas tierras. El siguiente capítulo, de índole más generalista, estudia los antecedentes históricos de la comarca, las primeras organizaciones religiosas y su posterior desarrollo.

En la parte tercera, se procede al análisis detallado de cada edificación, estudiando su asentamiento en el paisaje y su organización dentro de la trama urbana de los núcleos rurales; en este sentido, es fácil detectar cómo el espacio urbano, lejos de presentarse como piezas aisladas, estructura la trama de los pueblos, condiciona su desarrollo, y extiende su ámbito de influencia a partir de espacios secundarios: atrios, cementerios, ermitas, cruceros, etc.

En los dos últimos capítulos se aborda el análisis de las tipologías edificatorias, en el que el autor va describiendo los distintos tipos y variantes empleados en la construcción de las edificaciones; así como su estructura compositiva a partir de los elementos y los distintos espacios o recintos que configuran su forma. El método de análisis empleado, mediante la segregación de elementos, el estudio de procesos compositivos de adición, y la clasificación y comparación de tipos, es

evidente que asegura un exacto conocimiento y comprensión de estos conjuntos arquitectónicos.

Se dedica un último capítulo al análisis constructivo de estas iglesias, que emplean habitualmente muros portantes y columnas de granito, con techumbre y armaduras de madera. Es en este apartado en el que el análisis permite abarcar elementos ornamentados de menor escala, detectando soluciones de gran riqueza plástica y acertada composición. Especial importancia adquiere, en algunas iglesias, la cubrición interior de algunas mediante carpintería de armar "a lo blanco".

Hemos de indicar, que este trabajo acompaña a otro, realizado hace unos años por Juan Báez Mezquita, profesor en la misma Escuela de Arquitectura, en el que se analizaba pormenorizadamente toda la arquitectura popular o vernácula, de estos mismos pueblos, dibujando desde cada vivienda y construcciones rurales, al conjunto de los núcleos rurales. En este sentido, podemos afirmar que el conjunto de estos dos libros, publicados por la Diputación de Zamora en su "Colección de etnografía Luis Cortés Vázquez", constituye el trabajo más completo de análisis de la arquitectura de una comarca de nuestro país.

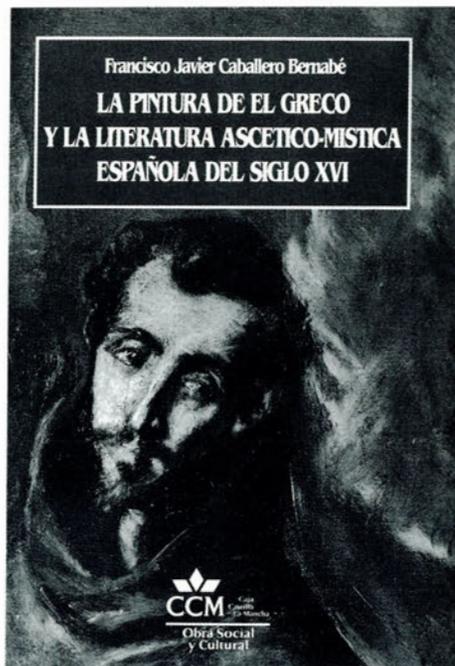
CARLOS MONTES SERRANO

CABALLERO BERNABÉ, Francisco Javier: *La pintura de El Greco y la literatura ascético-mística española del siglo XVI*. Madrid: Caja de Castilla-La Mancha, 1994, 339 páginas con 25 láminas.

A Manuel B. Cossío con su monografía sobre El Greco, publicada en Madrid en 1908, le podemos considerar responsable si no del lugar que El Greco ocupa hoy entre las grandes figuras de la pintura, sí al menos de la atención cada vez más creciente que ha merecido para estudiosos y profanos desde aquella fecha la obra del genial pintor cretense. Sin embargo, a pesar de la abundancia de publicaciones que han visto la luz desde entonces, no se puede afirmar que la obra de este artista se conozca perfectamente o se haya interpretado siempre con rigor, y éste fue uno de los alicientes que llevaron al autor del presente estudio a emprender hace años su tesis doctoral, bajo la dirección del catedrático de la Universidad Complutense de Madrid don Jesús Hernández Pereda. Esta publicación en la

que se ha mantenido lo esencial de aquella investigación, detallada y laboriosa, y en la que solamente no han tenido cabida, por exigencias editoriales, algunos temas marginales en relación con el título del trabajo, nos permite valorar el brillante resultado y su interés frente a otras adocenadas que figuran en la relación extensa de estudios editados sobre el pintor y su obra.

Francisco Javier Caballero comienza su estudio con una *Introducción* en la que refiere brevemente los argumentos que ha seguido en su exposición, para pasar inmediatamente al *Catálogo temático de los cuadros conservados de El Greco*, capítulo relevante no sólo por suponer una novedad en la presentación frente a otros criterios seguidos por autores que anteriormente se han ocupado de la obra del cretense, sino



también por el estudio iconográfico que se ha añadido. Cabe mencionar la aportación de una obra inédita identificada por el autor y algunas precisiones en cuanto a la representación de escenas de la vida de determinados santos.

En una obra como ésta no podía omitirse un capítulo dedicado a la *Biblioteca de el Greco* partiendo de los inventarios conservados de 1614 y 1621. Este asunto ya había sido tratado por otros autores con análisis más o menos minuciosos y aquí se estudia para valorar su formación y las influencias en su obra pictórica. Caballero Bernabé hace una selección de los textos de aquellos libros que estuvieron en su biblioteca y éstos le sirven para comentar las repercusiones que pudieron tener en las creaciones de El Greco, confirmando o

rectificando teorías ya expuestas por estudiosos que se habían detenido en el examen de la biblioteca del pintor.

La aportación más destacable es la que ocupa el capítulo central y que coincide con el título de la obra aunque alterando el orden de la frase: *La literatura ascético-mística española del siglo XVI y la pintura de El Greco*.

Comienza por definir literatura ascético-mística –ascesis o esfuerzo para adquirir una serie de virtudes o grados de perfección, y mística o conocimiento intuitivo, experimental e inefable de Dios–, en la que se incluyen por una parte los sermones, oraciones, guías espirituales, comentarios de textos sagrados, biografías de Cristo, la Virgen o los santos, y por otra las revelaciones divinas, la contemplación o las disertaciones sobre los atributos de Dios. No se olvida de las fuentes de esta literatura, los autores, situándolos en sus escuelas benedictina, cartujana, carmelitana, trinitaria, franciscana, dominica, agustiniana, jeronimiana, jesuítica y otros que no caben en las reseñadas, su difusión en el siglo XVI y las características de sus obras. Como en el capítulo anterior, remite a textos que le sirven para analizar las imágenes y su estética en algunos autores, que conducen a la relación de esta literatura con el arte, y más concretamente con la pintura.

Como los asuntos religiosos ocupan una parte notable de la producción artística de El Greco, los escritores españoles del siglo XVI que se ocuparon de estos temas requerían una mayor atención y esto es lo que ha hecho Francisco Javier Caballero en su trabajo, donde resalta la importancia que pudieron tener algunas obras del primer inventario, como el *Sínodo Tridentino*, y en especial otra del segundo: el *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas. En la primera

figuran los postulados oficiales de la Iglesia Católica, a la vez que se recuerda la importancia que tenían las imágenes para un elevado número de creyentes analfabetos; en la segunda, que se atiene a la Sagrada Escritura, es clave la trascendencia que aportan imágenes y devoción en la vida de los fieles.

Para terminar este capítulo central analiza los estudios precedentes sobre El Greco y la mística. Aunque parece que no existió una relación directa, sin duda El Greco se vio influido por el ambiente religioso del momento, y no podía ser ajeno a las tendencias contemporáneas y a los criterios que se imponían por la Contrarreforma; si bien sus interpretaciones dieron como resultado obras tan geniales y singulares, los temas son frecuentes en otros pintores, son los empleados para llegar fácilmente al público, incluso en su caso se servirá también de una expresividad elocuente.

Una recopilación bibliográfica completa y exhaustiva es pretensión inalcanzable,

pero en la *Bibliografía*, que el autor ha querido que figure como un capítulo más de la obra, no se hace únicamente referencia a los textos citados o a las fuentes consultadas para el presente estudio, sino que comprende una relación detallada de monografías y artículos de publicaciones periódicas, la más extensa sin duda de las publicadas hasta la fecha sobre El Greco. Sabemos que se verá aumentada en los próximos años pues el mérito artístico, literario e iconográfico de la obra de este excepcional pintor es fuente inagotable de estudios, como podemos ver ya por otros títulos publicados recientemente.

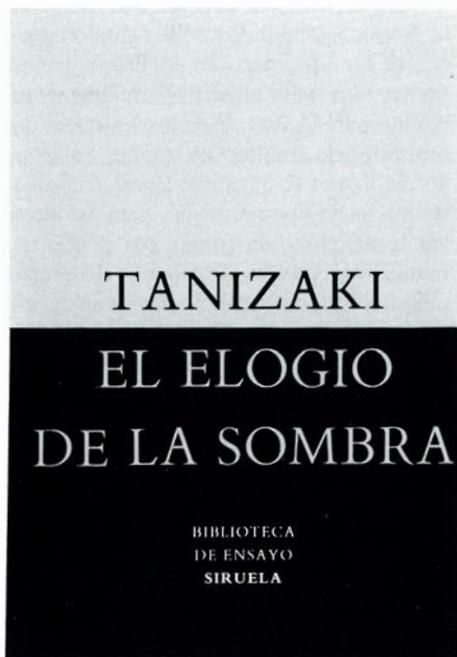
De la extensa obra catalogada el autor ha seleccionado veinticinco ilustraciones donde se reproducen otros tantos cuadros significativos que enriquecen este trabajo riguroso, esta aportación notable —porque así hemos de valorarla— que se suma a la copiosa bibliografía existente sobre El Greco.

JUAN ANTONIO YEYES

TANIZAKI, Junichiro: *El elogio de la sombra*. Ediciones Siruela. Madrid, 1994, 95 páginas.

A veces los libros nos muestran sus caras ocultas, veladas intenciones que tratamos de vislumbrar a través de nuestros mecanismos habituales de percepción, sin sospechar al principio que su contenido puede transportarnos a encontrar ignoradas facetas de la belleza. Eso nos ocurre casi siempre que nos enfrentamos con el sutil pensamiento oriental en cualquiera de sus manifestaciones formales o conceptuales, aturcidos como estamos por nuestras necias costumbres occidentales, entendido lo

necio como lo alejado de lo natural, lo extrañamente distorsionado hasta el olvido patético de nuestras raíces. Preferimos a menudo la ficción de un supuesto progreso, aderezado toscamente con la prisa para conseguirlo, y desdeñamos con frecuencia las percepciones sutiles que podríamos disfrutar tan sólo deteniéndonos y mirando hacia adentro, allá donde las fuerzas intangibles de la sensibilidad aparecen ahogadas ahora por estímulos artificiales que, seguramente, acabarán destruyéndonos sin remedio.



Ese dejarnos llevar por la falsedad civilizada, supuestamente superior al goce infinito del encuentro con la sencilla continuidad de lo atávico, es seguramente uno de los motivos de la ruptura del hombre con su entorno de siempre, con la serena percepción de la belleza que hasta hace pocas décadas ha presidido las formas de vida del oriente. Y es a esa época, aún cercana, a la que pertenece este hermoso ensayo de Junichiro Tanizaki, publicado por primera vez en 1933 por Chuokoron-Sha. Un texto que ahora, con su esmerada finura, ha traducido Siruela al español.

No es, desde luego, un libro de arquitectura —permítasenos la licencia de reseñarlo sin serlo— si por arquitectura se entiende el encuentro con lo edificado. Se trata, en cambio, de un encuentro con la arquitectura que emana de las sensacio-

nes que inevitablemente pertenecen al pasado y buscan expresiones relacionadas con el singular refinamiento del sentido último de la naturaleza. Un culto a la penumbra, al aroma cálido de la madera, al sonido tenue del agua, a la veladura de la luz, ajeno por completo a lo costoso, a lo difícil de mantener; ajeno también a la funcionalidad occidental, cuyo concepto de comodidad se basa tan sólo en planteamientos vulgares. Es una forma de entender las formas de vida que sugiere la casa, desde el ángulo de una elegancia reñida por completo con la mera solución a las necesidades inmediatas. Ese algo más que la mera aceptación del consumo, tan frecuente ahora; una denuncia de la enorme diferencia entre la fría utilidad y el calor de la textura. Es el horror por el brillo, por lo pulimentado, por lo aséptico, que prefiere, en cambio, lo velado, lo sombrío, lo ya vivido, la validez del uso como un ingrediente más de la belleza.

Un texto escrito por quien dice de sí mismo ser ajeno a la arquitectura, y tal vez debamos creerle, sin que eso quiera decir que no podamos apreciar su sensibilidad cuando relata sus encuentros con las formas cambiantes que produce la penumbra en el vacío del espacio. Sabemos bien que no es preciso pertenecer a la arquitectura para percibir sus efectos y que muchas veces basta con prestar atención a la esencia de las cosas para conocer sus motivos formales. Y eso, acrecentado por la costumbre de reflexionar con talento sobre el propio interior, desemboca inevitablemente en un conocimiento que conviene a la arquitectura. No puede ser ajeno a la arquitectura quien percibe el volumen definido por la luz difusa y disfruta íntimamente con el descubrimiento de la belleza producida por las transparencias filtradas a tra-

vés del papel poroso de los lienzos móviles, plenos de reflejos apagados, inmersos en la irradiación del misterio. Por el contrario, se trata de alguien que conoce, acaso sin proponérselo expresamente, los motivos esenciales que exceden de la mera función del cobijo. Ese paso más que separa del oficio el arte de imaginar espacios habitables, susceptibles de ser entendidos por el refinamiento del espíritu, y alejados por ello de la vulgaridad, de la repetición, del consumo indiferenciado. La suya es, sin duda, una forma de arquitectura del pensamiento, tal vez la más perceptiva, la que brota del mundo de las sensaciones de lo ya vivido, de lo elegido voluntariamente a fuerza de conocer sus matices.

Un texto, desde luego, pleno del sentido previo a la expansión económica japonesa, henchido de ese nacionalismo positivo, tan infrecuente, que reclama tan sólo el encuentro de la sensibilidad en las cosas cotidianas. Sugerencias que giran en torno a lo habitado, a sus utensilios, su textura, su aroma, a la luz incierta de sus lámparas de aceite que realzan la belleza de las lacas. La relación entre la luz y el brillo, donde lo brillante torna su dureza por destellos cuando la luz se atenúa. Es, en suma, el elogio de la sombra, que permite percibir los volúmenes que envuelven la arquitectura con un halo de misterio, donde los aleros proyectan su cobijo al interior de la casa, y su función, más que proteger de la intemperie, se ocupa de producir penumbra. Se trata, creemos, de descubrir la belleza que se resguarda en la apariencia incierta de esos muros mates que absorben la luz sin reflejarla, desornamentados, diferenciados tan sólo por el cambiante matiz de sus tonos, inmersos en un universo de sombras que delimita deliberadamente el espacio vacío, plenos de una calidad estética superior a cualquier ornamento.

Pero la cultura de la penumbra excede de la propia habitabilidad de los cálidos espacios de la casa, como a su vez la arquitectura trata de superar también lo estrictamente necesario para la vida. Y ocurre entonces que esa forma de arquitectura interior a que antes aludíamos se transmite también desde lo íntimo hacia lo compartido, para así alcanzar lo percibido en común por gentes que mantienen criterios semejantes de aceptación intelectual. Y así, de nuevo aparece la misma arquitectura de la sombra cuando el texto trata de lo lúdico, el teatro, sus gestos, sus colores, la textura de la piel de sus actores matizada por la penumbra. Arquitectura aplicada ahora a la percepción del espectáculo, tendente a buscar lo bello en la oscuridad, allí donde la mujer no existe sino desde su cuello arriba y desde el borde de sus mangas, sin necesitar poseer cuerpo para ser bella, allí donde la belleza se vincula más que nunca al efecto de la sombra.

Diferente actitud la occidental, siempre a la búsqueda del progreso, contrapuesta a ésta adaptada con ahínco a su condición natural. Percepción de la naturaleza, rechazo de la luz, y certeza, sin embargo, de que no queda sino avanzar hacia la civilización, aún a costa de saber que los modos de vida basados en la penumbra convienen más al espíritu que el brillo. Tal vez un último intento de resucitar a través de la literatura un mundo que inevitablemente pertenece al pasado, unas sensaciones suplantadas por las nuevas cadencias del consumo. Un ocaso no deseado, impuesto, agobiante, lejos del placer que supone la paz del espíritu, final obscuro del intelecto anulado por los destellos obscenos de la asepsia y de la vulgaridad. Un universo hostil, ajeno por completo al refinamiento incomprendido del mundo de las sombras de la arquitectura.

JOSÉ LABORDA YNEVA

*MUSEO Y OTRAS DEPENDENCIAS DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO*

MUSEO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO: 522 14 91 - FAX: 523 15 99

Abierto todos los días. Sábados, domingos, lunes y festivos, de nueve a tres.
Martes a viernes, de nueve a siete

BIBLIOTECA Y ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO: 532 90 53

Biblioteca: Abierta de lunes a viernes, de diez a dos
Archivo: Abierto de martes a sábado, de diez a dos

CALCOGRAFÍA NACIONAL

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO: 532 15 43 - FAX: 532 15 43

Abierta de lunes a viernes de diez a dos y sábados de diez a una y media

TALLER DE VACIADOS

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO: 531 95 94

Lunes de ocho a siete de la tarde. Martes a viernes de ocho a tres.
Reproducciones de obras escultóricas clásicas y contemporáneas
Se venden reproducciones a entidades y particulares

PUBLICACIONES

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO: 522 14 91 - FAX: 523 15 99

Lunes a viernes de diez a dos

